

Laura Weber

Die Filmsprache David Lynchs -
Möglichkeiten und Grenzen der
Dekonstruktion im Film

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2010 GRIN Verlag
ISBN: 9783656384335

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/210140>

Laura Weber

Die Filmsprache David Lynchs - Möglichkeiten und Grenzen der Dekonstruktion im Film

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Leuphana Universität Lüneburg

MAGISTERARBEIT

Zur Erlangung des akademischen Grades eines
Magister Artium (M.A.)

Studiengang:
Angewandte Kulturwissenschaften

Studiengebiet:
Sprache und Kommunikation

30. September 2009

Die Filmsprache David Lynchs

Möglichkeiten und Grenzen der Dekon- struktion im Film

vorgelegt von:
Laura Weber

DAVID LYNCH:

„Aber ich erzähle nicht bloß Geschichten, sondern arbeite mit Abstraktionen. Das Kino kann die Zuschauer in eine Welt jenseits des Intellekts entführen, in der sie sich ganz und gar ihren eigenen Intuitionen anvertrauen müssen. Es geht nicht darum, etwas zu verstehen, sondern darum, etwas zu erfahren.“¹ (2007)

JACQUES DERRIDA:

„Durch das Kino kann ich so eine privilegierte und originale Verbindung mit den Bildern bewahren. In mir existiert ein an die Bilder gebundener Typ Emotionen, der von weither kommt. Er drückt sich nicht in der Wissenskultur oder der Philosophie aus. Das Kino bleibt für mich ein großer, verdeckter, geheimer, begieriger, gefräßiger und also kindlicher Genuss.“² (2001)

1 Lynch zit. nach Bocholte & Beier (2007).

2 Derrida zit. nach Baecque & Jousse (2001).

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
1.1 Forschungsstand und Literaturlage.....	2
1.2 Vorgehensweise.....	6
2. DIE DEKONSTRUKTION – EINE PHILOSOPHISCHE STRATEGIE JACQUES DERRIDAS.....	9
2.1 Der Kontext der Dekonstruktion: Poststrukturalismus und Strukturalismus	10
2.2 Logozentrismus und Phonozentrismus.....	12
2.3 Derrida und Sprache – La différance.....	14
2.3.1 Semantische Bestimmung von „La différance“.....	15
2.3.2 Bewegung statt Ursprung	16
2.3.3 Die Unkontrollierbarkeit der Bedeutung.....	18
2.3.4 Der offene Text.....	20
2.3.5 Zusammenfassung und Wirkungsbereich der Dekonstruktion.....	21
3. FILMSPRACHE.....	23
3.1 Zum Begriff der Filmsprache in der Filmsemiotik.....	23
3.2 Der Code der klassischen Filmsprache: Die Herrschaft der Erzählung.....	26
3.3 Kinemato-Graphia: Filmschrift anstatt Filmsprache.....	29
3.4 Ein Exkurs zum Dekonstruktivismus in der Architektur.....	32
3.5 Dekonstruktivistische Filmstrategie.....	34
4. DAVID LYNCH: EIN FILMEMACHER ZWISCHEN KUNST UND KINO.....	37
4.1. Biografische Notiz zu David Lynch und Gliederung seines Werks.....	37
5. DIE FILMSPRACHE DAVID LYNCHS UND IHR DEKONSTRUKTIVISTISCHES POTENZIAL.....	41
5.1 Analyse der narrativen Strukturen.....	42
5.1.1. LOST HIGHWAY	44
5.1.1.1 Inhaltsangabe	44
5.1.1.2 Narrative Struktur und möglichen Interpretationsansätze.....	47
5.1.2 MULHOLLAND DRIVE.....	49
5.1.2.1 Inhaltsangabe.....	49
5.1.2.2 Narrative Struktur und möglichen Interpretationsansätze.....	51
5.1.3 Die Inszenierung von Raum und Zeit bei David Lynch	53
5.1.3.1 Spiel mit klassisch-filmtechnischen Manipulationen.....	55
5.1.3.2 Der Abschied von der Linearität.....	56
5.1.3.3 Eine simultane Zeitordnung?.....	58

5.1.3.4 Raumsprünge und falsche Anschlüsse.....	62
5.1.3.5 Zusammenfassung: Dezentrierung der Narration.....	64
5.1.4 Freiheit der Bildgestaltung	66
5.2 Die Instabilität der medialen Grenzen	69
5.2.1 Die Macht des Offs	71
5.2.2 Erweiterung des Bild- und Tonraums: Das Verhältnis von Bild zu Ton.....	75
5.2.3 Die verschachtelte Bildfolge in MUHOLLAND DRIVE.....	79
5.2.4 Fiktion in Fiktion in MULHOLLAND DRIVE.....	82
5.3 Die Dekonstruktion der filmischen Zeichen.....	85
5.3.1 Die Verschachtelung der narrativen Ebenen in LOST HIGHWAY	85
5.3.2 Zu Status und Ort des kinematographischen Bildes	87
5.3.3 Der Verlust der bildlichen Referenz in LOST HIGHWAY	88
5.3.4 Die Dekonstruktion des bildlichen Zeichens.....	92
5.3.5 Die Dekonstruktion des sprachlichen Zeichens	94
5.4 Ein transtextueller Text – INLAND EMPIRE.....	100
5.4.1 Inhaltsangabe INLAND EMPIRE.....	101
5.4.2 Die Netz-Struktur von INLAND EMPIRE.....	104
5.4.2.1 Handlungs- und Bildgeflecht.....	104
5.4.2.2 Intertextuelle Verweise zu anderen 'Lynch-Texten'.....	108
5.4.2.3 Der Tod und die Wiederbelebung des Films: Eine Transformation.....	110
5.4.3 David Lynch, die Kunst und die Dekonstruktion.....	113
6. FAZIT.....	116
6.1 Zusammenfassung der Ergebnisse: Die Filmsprache David Lynchs.....	116
6.2 Bewertung: Möglichkeiten und Grenzen der Dekonstruktion im Film.....	119
ANHANG.....	123
I. Literaturverzeichnis.....	123
II. Abbildungsverzeichnis.....	132
III. Sequenzprotokoll LOST HIGHWAY.....	134
IV. Sequenzprotokoll MULHOLLAND DRIVE.....	139
V. Sequenzprotokoll INLAND EMPIRE.....	145
VI. David Lynchs zehn Entschlüsselungshinweise für MULHOLLAND DRIVE.....	154

1. EINLEITUNG

David Lynchs Filme schlagen wie kaum ein anderes Werk eines in Hollywood ansässigen Regisseurs den Bogen zwischen Hollywood-, Arthouse- und Independentfilm. Es ist eben dieser Status im Zwischenraum, im Jenseits klassischer Genrekonventionen, der den Anspruch eines Regisseurs widerspiegelt, der sich gegen eindeutige Interpretationen sträubt.³ Die Grenzen des Nicht-Eindeutigen, des Vieldeutigen auszuloten, sie so weit zu spannen, bis sie sich in der Bedeutungslosigkeit verlieren, so ließe sich das Programm von David Lynch formulieren. „*Es [das klassische Erzählkino, Anm. LW] ist zeitlos, und ich liebe es sehr. Doch ich will seine Formen und Strukturen so weit wie möglich dehnen.*“⁴

Die Liebe zum Kino ist Lynchs Filmen anzumerken. So sind seine Filme, selbst wenn sie sämtliche kinematographische Formeln und Regeln auf die Probe stellen, stets auch eine Hommage an das Kino und an das Medium Film, dessen vielfältige Gestaltungsmittel konsequent ausgeschöpft und ergründet werden. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass Lynchs Filme immer wieder als Beitrag zu einer Theorie des Films verstanden werden.⁵ Indem sie die Mechanismen des klassischen Kinos einem experimentellen Spiel aussetzen, lassen sie deren Konventionalität deutlich hervortreten und bieten alternative filmische Konzepte an.

In diesem Umgang mit dem Medium Film und den Konventionen des Kinos erkennen Filmwissenschaftler oft ein dekonstruktives Verfahren.⁶ Stefan Höltgen beobachtet die „*offensichtliche Dekonstruktion des Genrebegriffs*“⁷. Kati Röttger und Alexander Jakob interpretieren Lynchs Filme als „*eine Auseinandersetzung mit dem Werden und Vergehen von Körperbildern in (Hollywood-)Filmen in einer kritischen und bisweilen dekonstruktiven Reflexion auf das Medium Film selbst.*“⁸

Damit wird der Blickwinkel aus einer philosophischen Perspektive eröffnet. Die Dekonstruktion ist eine im Geiste des Poststrukturalismus geborene Haltung des französischen Philosophen Jacques Derrida (1930 – 2004). Sie beschreibt ein vielschichtiges Lektüerverfah-

3 Vgl. Rodley (1997), S. 231.

4 Lynch zit. nach Bocholte & Beier (2007).

5 Vgl. Schaub (1998); Höltgen (2001); Michalsky (2006); Volland (2009).

6 Vgl. z.B.: Michalsky (2006), S. 413 oder Seeßlen (1997), S. 15.

7 Höltgen (2001), S. 7.

8 Röttger & Jakob (2006), S. 577.

ren, mit dem Derrida hauptsächlich Texten der philosophischen Tradition begegnet. Das Aufdecken textimmanenter Aporien wirkt sich dabei als radikale Infragestellung traditioneller Grundannahmen der abendländischen Philosophie aus. Zusammenhänge zwischen Zeichen und Bedeutung werden zu unsicheren Faktoren.⁹

Der Import des Begriffs in den filmwissenschaftlichen Bereich spiegelt seine Popularität wider und evoziert eine Reihe von Fragen: Ist das Konzept der Dekonstruktion, so wie es Derrida versteht, überhaupt auf den Bereich des Films anwendbar oder handelt es sich um den inflationären Gebrauch eines Modewortes?¹⁰ Wird damit das Medium Film zum philosophischen *Gegenstand* oder zum *Ort* eines philosophischen Diskurses? Können Lynchs Filme tatsächlich als eine dekonstruktive Reflexion verstanden werden?

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Antworten auf diese Fragen zu suchen. Die Möglichkeiten und Grenzen der Dekonstruktion im Film sollen dabei anhand der Filmsprache David Lynchs untersucht werden.

1.1 Forschungsstand und Literaturlage

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung zu David Lynch ist umfassend und hat sich konstant mit dem Filmwerk des Regisseurs entwickelt. Dabei sind verschiedene Trends und Tendenzen zu beobachten. Ein konkreter Abgleich der Filme David Lynchs mit dem dekonstruktiven Verfahren Jacques Derridas ist bisher jedoch noch nicht wissenschaftlich ausgearbeitet worden.

Einen wichtigen Grundblock innerhalb der Lynch-Forschung stellen biografisch und psychoanalytisch orientierte Monographien dar, die besonders zu Beginn der 1990er Jahre veröffentlicht wurden.¹¹ Neben meist chronologischen Diskussionen der Filme enthalten einige dieser Publikationen einen Kriterien-Katalog zur Beschreibung von Lynchs Filmsprache.¹² Hervorzuheben ist das Werk *David Lynch und seine Filme* des deutschen Autors und

9 Vgl. zur Einführung Kimmerle (1997), Engelmann (1990).

10 Zum Trend-Charakter der Begriffe „Postmoderne“ und „Dekonstruktion“ siehe Engelmann (1990), S. 5 ff.

11 Vgl. Fischer, R. (1992); Jerslev (1994); Chion (1997) und Seeßlen (2007a).

12 Vgl. das „*Lynch-Kit*“ von Chion (Vgl. Chion (1997), S. 161 ff) oder Seeßlens „*Die Methode Lynch*“ (Vgl. Seeßlen (2007a), S. 225 ff).

Feuilletonisten Georg Seeßlen, da es häufig zitiert, gelobt und kontinuierlich bis zu seiner letzten Ausgabe 2007 erweitert wurde.

Ergänzend finden sich in Sammelbänden zu Lynchs Filmschaffen Aufsätze unterschiedlicher Autoren zu verschiedenen Themenschwerpunkten¹³ ebenso wie Diskussionen einzelner Filme als Beitrag zu filmwissenschaftlichen Forschungsthemen, die meist im Kontext des postmodernen Films veröffentlicht wurden.¹⁴ Vereinzelt Werke basieren auf Interviewreihen der Herausgeber mit Lynch selbst.¹⁵

In den letzten Jahren wurde die Lynch-Rezeption verstärkt von einer narratologischen Perspektive geprägt. Diese oft auf der kognitivistischen Erzähltheorie des US-Amerikaners David Bordwell¹⁶ beruhenden Untersuchungen haben sich ausführlich mit der Strukturierung von David Lynchs Erzählungen, ihren Lücken, Sprüngen und Andeutungen beschäftigt.¹⁷

Für das Vorhaben dieser Arbeit stellen insbesondere Ansätze eine wertvolle Quelle dar, welche das Ziel anstreben, die Filme Lynchs als Medientheorie lesbar zu machen¹⁸ und vor einem bildwissenschaftlichen Hintergrund zu diskutieren.¹⁹ Eine ebenso große Rolle werden Veröffentlichungen spielen, die einen Zugang zu Lynchs Filmen über den Blickwinkel französischer Philosophen wie Paul Virilio, Gilles Deleuze oder Jean Baudrillard versuchen.²⁰

Eine Ausnahme bildet das Material zu INLAND EMPIRE (2006). Hierzu findet sich erst wenig wissenschaftliche Literatur. Die Auseinandersetzung mit Lynchs neuestem Film basiert aus diesem Grund auf Artikeln aus Fachzeitschriften, Tageszeitungen, dem Beitrag Seeßlens sowie eigenen Beobachtungen.

Neben der Literaturlage zu David Lynch ist die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Dekonstruktion in anderen Disziplinen für das Forschungsvorhaben dieser Arbeit von großer

13 Vgl. Pabst (1998); Davison & Sheen (2004). Andere Autoren wie Habers (1996) und Füller (2001) haben das Bild der amerikanischen Gesellschaft in Lynchs Filmen untersucht.

14 Vgl. Rodenberg (1990); Denzin (1991); Felix (1997). Der postmoderne Interpretationsansatz hat sich auch in den letzten Jahren weiterentwickelt. Die Publikationen von Höltgen (2001), Bühler (2002), und Steinke (2007) lassen sich hier einordnen.

15 Vgl. Rodley (1997); Nochimson (1997).

16 David Bordwell hat in *Narration in the Fiction Film*, das erstmals 1985 erschien, diese Theorie dargelegt.

17 Vgl. Buckland & Elsaesser (2002); Liptay (2005); Orth (2005 a und b) und Laass (2006).

18 Vgl. Höltgen (2001); Michalsky (2006).

19 Vgl. Röttger & Jakob (2006).

20 Schaub (1998) beschäftigt sich mit der Frage des Sichtbaren (nach Deleuze) in LOST HIGHWAY. Volland (2009) vergleicht die Zeitdarstellung Lynchs mit der Zeitphilosophie Bergsons und Deleuzes und Jerslev (2004) bietet in ihrer Diskussion von LOST HIGHWAY verschiedenste Hinweise auf Paul Virilios *Die Sehmaschine* oder Jean Baudrillards *Americana*.

Bedeutung. Trotz Derridas Warnung, die Dekonstruktion als allgemeine Methode zu verstehen,²¹ ist das dekonstruktive Verfahren auch außerhalb der Philosophie auf großes Echo und Interesse gestoßen.²² Derridas eigene Werke zu Malerei, Literatur oder Architektur bieten dabei einen Ansatzpunkt für die Anwendung auf diese Gebiete.²³ Während daraus zum Beispiel die dekonstruktivistische Literaturkritik oder der Dekonstruktivismus in der Architektur entstanden sind, entspricht dem Dekonstruktivismus im Film noch kein etabliertes Konzept. Begründet liegt dies unter anderem in der fehlenden direkten Auseinandersetzung Derridas selbst mit dem Medium Film.²⁴ Eigene Worte Derridas zum Thema Film finden sich lediglich in zwei bedeutenden Interviews.²⁵ Peter Brunette und David Wills veröffentlichten in *Deconstruction and the Visual Art* (1994) ein 23-seitiges Interview mit Jacques Derrida.²⁶ Ein weiteres Interview ausschließlich zum Thema Kino entstand 2001 für die französische Filmzeitschrift *Cahiers du Cinema*.²⁷

Zur Übertragung der dekonstruktiven Strategie auf den filmwissenschaftlichen Bereich bietet sich eine Orientierung an den schon geleisteten Adaptionen in der Literaturkritik und Architektur an.²⁸

Die dekonstruktivistische Literaturtheorie entwickelte sich hauptsächlich in den USA und wird besonders mit dem Begriff der „Yale School“ verbunden. Dieser bezeichnet eine dekonstruktivistisch orientierte Strömung, die sich in den 1970er Jahren vor allem um den Literaturwissenschaftler Paul de Man formierte. Sie versucht die Gefahr des Intentionalismus zu minimieren, indem keine Theorie ideologischer Art von außen auf den Text bezogen werden soll, sondern das textliche Wirken von innen heraus aufgebrochen wird.²⁹

21 Vgl. Engelmann (1990), S. 24.

22 Vgl. Royle (2000); Münker & Roesler (2000), S. 140 ff.; Engelmann (1990), S. 26 ff.

23 z.B.: *Die Wahrheit in der Malerei* (1992) oder *Gestade* (1994) (beschäftigt sich mit literarischen Werk Maurice Blanchots).

24 Weitere Gründe für die minimale Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Dekonstruktion für den Film fassen Brunette und Wills zusammen. Sie konstatieren, dass Lacan von den poststrukturalistischen Theorien die häufigste Anwendung in den Filmwissenschaften erfährt und begründen dies mit der Zuschauer-Orientierung der Filmtheorien, die besonders zwecks der Untersuchung des illusionistischen Potenzials des Kinos auf Lacans psychoanalytische Theorie zurückgreifen. Für weitere Gründe siehe Brunette & Wills (1989), S. 17 ff.

25 Engelmann weist darauf hin, dass Äußerungen Derridas zur Dekonstruktion meistens in Interviewsituationen generiert wurden, in denen Derrida zu einer Konkretisierung des Begriffs zwecks möglicher Anwendung gedrängt wurde. Das steht exemplarisch für Derridas Ablehnung einer Definition des Begriffs der Dekonstruktion als Methode. Vgl. Engelmann (1990), S. 26.

26 Brunette & Wills (1994), S. 9 ff.

27 Baecque & Jousse (2001).

28 Die Bezeichnung 'dekonstruktiv' wird in der vorliegenden Arbeit zur Beschreibung der ursprünglichen Ideen der Dekonstruktion im Sinne Derridas verwendet, während 'dekonstruktivistisch' für Übertragungen des dekonstruktiven Konzepts angewendet wird.

29 Eine gute Einführung bieten Culler (1988) oder Münker & Roesler (2000), S. 140 ff.

In der Architektur hat sich ein Weg gefunden, Dekonstruktion auch praktisch zu denken.³⁰ Dekonstruktivismus wird dabei nicht als eine Methode der Architektur-Kritik verstanden, sondern von den Architekten angewendet. Sie erhält ihre philosophische Legitimation durch den Beitrag Jacques Derridas selbst, dessen Mitarbeit an Bernhard Tschumis Projekt des Parc de la Vilette in Paris den Raum für eine theoretisch-philosophische Auseinandersetzung von Dekonstruktion und Architektur schaffte.³¹

Für eine Übertragung auf den Film bedeutet dies, dass bereits zwei mögliche Wege der Adaption vorgezeichnet sind: Dekonstruktion als Lektüreverfahren von einzelnen Filmen oder als theoretische Reflexion über das Wesen des Films (wie in den Literaturwissenschaften); sowie Dekonstruktion als Umsetzungsstrategie einzelner Filmemacher (wie in der Architektur). Um im Folgenden mit diesen Ideen zu arbeiten, soll diese Unterscheidung in klare Begrifflichkeiten verwandelt werden. „Dekonstruktivistische Filmtheorie“ meint im Rahmen dieser Arbeit den dekonstruktivistisch geprägten Blick auf die Filmgeschichte, Filmtheorie oder die Lektüre einzelner Filme: Film wird zum *philosophischen Gegenstand*. „Dekonstruktivistische Filmstrategie“ hingegen soll als das Verfahren verstanden werden, mit dem ein einzelner Filmautor mit dem Filmmaterial umgeht: Film wird zum *Ort philosophischer Reflexion*.

Ansätze einer dekonstruktivistischen Filmtheorie, die auf Übertragungen basieren, sind hauptsächlich im US-amerikanischen Raum geschehen. Nennenswert ist das bis dato umfassendste Werk *Screen/Play: Derrida and film theory* (1989) der US-amerikanischen Filmwissenschaftler Peter Brunette und David Wills. Die Autoren übertragen Derridas Schriften zu anderen ästhetischen Gebieten auf das Medium Film.³² Neben dieser „*Derrideanisation*“³³ der Filmtheorie wird die Dekonstruktion auch als Analyseverfahren für einzelne Filme angewendet.³⁴ Diese Art der dekonstruktivistischen Filmlektüre führt der deutsche Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser in einer Zusammenstellung der gängigsten filmanalytischen Methoden auf.³⁵

30 Dekonstruktivismus in der Architektur lässt sich als eine Strategie oder geistige Haltung denken, die besonders durch die Architekten Bernhard Tschumi, Peter Eisenmann, Daniel Liebeskind u.a. geprägt wurde. Vgl. Wigley & Johnson (1988); Kähler (1991); Wigley (1994).

31 Vgl. Derrida (1988).

32 Robert Smith verfolgt einen ähnlichen Ansatz in seinem Aufsatz *Deconstruction and Film*, in dem er dafür argumentiert, verschiedene gedankliche Konzepte Derridas seien sinnvoller auf den Film anzuwenden als die Dekonstruktion als Gesamtprojekt. Vgl. Smith (2000), S. 120.

33 Lucy (1991).

34 Diese Darstellung beschränkt sich auf ausdrückliche Versuche der Übertragung der Ideen von Jacques Derridas auf die Filmtheorie. Andere Ansätze poststrukturalistischer Filmtheorie wie die von Stephan Heath, Raymond Bellour oder Colin MacCabe wurde in dieser Darstellung ausgelassen.

35 Vgl. Elsaesser (2009), S. 193 ff. Auch Brunette & Wills (1989, S. 139 ff.) schlagen zwei dekonstruktivistische Filmlektüren vor (davon eine zu David Lynchs BLUE VELVET). Sie schränken jedoch selbst die Aussagekraft dieser Interpretationsansätze ein. Vgl. Brunette & Wills (1989), S. ix.

Die dargestellten Ansätze sind für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit jedoch nur bedingt hilfreich, da sie eine philosophische Perspektive zur Betrachtung der Filmtheorie bieten, aber nicht aufzeigen, inwiefern Film praktisch als *Ort* eines dekonstruktivistischen Diskurses gelten kann. Geht es aber in der vorliegenden Arbeit darum, das Verständnis von Lynchs Filmwerk als dekonstruktivistischen Beitrag zu prüfen, sind besonders die Merkmale einer dekonstruktivistischen Film*strategie* gefragt. Eine solche ist bis dato jedoch kaum systematisch ausgearbeitet worden.³⁶

1.2 Vorgehensweise

Bevor Lynchs Filmwerk als Resultat einer dekonstruktivistischen Filmstrategie beschrieben werden kann, muss demnach zunächst die Frage geklärt werden, was eine solche Strategie im filmischen Bereich bedeuten kann. Die im vorherigen Abschnitt dargestellte geringe Literaturlage macht es notwendig, ein neues Verfahren zu entwickeln, mit dem eine dekonstruktivistische Filmstrategie definiert werden kann. Dazu wird die vorliegende Arbeit verschiedene Schritte gehen.

Das Phänomen der Dekonstruktion soll zunächst in seinem ursprünglichen Anwendungsbereich der Philosophie erläutert werden. Einen Fokus möchte ich dabei auf Derridas dekonstruktiven Diskurs zur Sprach- und Zeichentheorie legen. Diese Ausrichtung erscheint angebracht, da sie eine Übertragung auf das kinematographische Medium erlaubt, das ebenfalls als Zeichensystem verstanden werden kann. Ausgangspunkt der Übertragung wird die These sein, dass die Bestimmung einer dekonstruktivistischen Filmstrategie über einen dekonstruktiven Umgang mit dem filmischen Zeichen geschehen kann.

Der dritte Gliederungspunkt der Arbeit wird den Begriff der Filmsprache einführen, der auf dem Verständnis von Film als Zeichensystem basiert. Dabei wird beschrieben, inwiefern die Prozesse der Bedeutungsgenerierung im Film durch strukturalistisches Vokabular erklärt wurden. Ein solches Filmverständnis liegt besonders filmsemiotischen Ansätzen³⁷ zugrunde, die

36 Konkrete Untersuchungen finden sich bei Janssen (2000) und Ganter (2003): Janssen untersucht Woody Allens Film DECONSTRUCTING HARRY als „*filmische Umsetzung eines dekonstruktivistischen Ansatzes*“ (S. 29). Matthias Ganters Werk zu Wim Wenders Filmschaffen verfolgt eine ähnliche Strategie.

37 Definition der Filmsemiotik nach Bentele (1980), S. 119: „*Filmsemiotik ist diejenige theoretisch, empirisch oder pädagogisch ausgerichtete Beschäftigung mit dem Film, die ihren Gegenstand primär als Zeichenprozeß*

seit den 1960er Jahren versucht haben, eine Syntax oder gar eine Grammatik des Films zu definieren.

Eine Zusammenführung dieser einleitenden Theorieblöcke wird zum Abschluss des dritten Kapitels vollzogen. Hier soll verdeutlicht werden, welche Auswirkung ein dekonstruktivistischer Umgang mit den dargelegten filmischen Zeichenrelationen haben könnte. Das Konzept der Filmschrift soll diese Verknüpfung exemplifizieren. Hilfreich wird auch eine Annäherung an den Dekonstruktivismus in der Architektur sein, da hier die Dekonstruktion in einem außer-sprachlichen Bereich als Stil-prägende Strategie Einzug gefunden hat und analog auf das ebenfalls außer-sprachliche Gebiet des Films übertragen werden kann.

Die Erarbeitung dieser Kategorien soll jedoch nicht unterstellen, dass David Lynchs Werk einen bewussten Versuch darstellt, Derridas Dekonstruktion praktisch umzusetzen. Vielmehr dienen die zu entwickelnden Begrifflichkeiten als deskriptives Werkzeug zur Beantwortung der Frage, welche filmspezifischen Eigenheit als dekonstruktivistisch gelten könnten. Aus der Klärung der Begriffe soll anschließend die Gliederung der Filmanalyse abgeleitet werden, die nicht durch die chronologische Ordnung der zu analysierenden Filme bestimmt wird.³⁸

Die zu analysierenden Filme Lynchs werden begrenzt auf LOST HIGHWAY (1996), MULHOLLAND DRIVE (2001) und INLAND EMPIRE (2006). Sie werden in dieser Arbeit als Spätphase im Werk Lynchs klassifiziert.³⁹ Ihre Bündelung orientiert sich an der hohen Dichte selbstreflexiver Verweise sowie der Auflösung chronologisch-linearer Erzählstrukturen, welche die Erzählung selbst in Frage stellen oder auflösen und ein Spiel mit den Grenzen von ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ darstellen. Diese Eigenschaften begründen die Eignung der ausgewählten Filme für die Untersuchung von Lynchs Werk als philosophischen Beitrag.

In der Filmanalyse werden Lynchs Filme auf ihre philosophische Qualität getestet.⁴⁰ Hierbei

betrachtet, wobei metaphorische oder begrifflich-präzise Analogien zur natürlichen Sprache oder anderen Zeichensystemen gezogen werden und demgemäß Begriffe oder Beschreibungsverfahren aus der Linguistik oder der allgemeinen Semiotik zur Beschreibung herangezogen werden.“

38 Die für die vorliegende Analyse verwendeten Sequenzprotokolle sind dieser Arbeit im Anhang beigelegt. Sie dienen der leichteren Orientierung des Lesers und stellen keine eindeutige Aufschlüsselung der Filme Lynchs dar, die eben aufgrund ihrer verwickelten narrativen Strukturen nicht immer in eindeutige Sequenzen zu unterteilen sind. Die Erstellung der Sequenzprotokolle geschah nach den von Werner Faulstich aufgelisteten Kriterien. Vgl. Faulstich (2002), S. 73 ff.

39 Vgl. ausführliche Begründung Punkt 4.

40 Meine Analyse wird sich auf eine formal-ästhetische Untersuchung des philosophischen Gehalts der Filme Lynchs beschränken. Es gibt jedoch auch auf inhaltlicher Ebene philosophische Tendenzen. Werner Faulstich kommt zum Beispiel zu dem Schluss, dass BLUE VELVET ein philosophischer Film sei, da er die Verknüpfung von Sex und Gewalt auf einer philosophischen Ebene thematisiere. Vgl. Faulstich (1991), S. 81 ff.

geschieht bereits ein Abgleich mit den Ideen, die in dem theoretischen Rahmen von Derridas Dekonstruktion gezeichnet wurden. Die Kategorien der Filmsemiotik sollen nutzbar gemacht werden, um den Anteil an klassisch-narrativen Kinostrukturen in Lynchs Werk zu bestimmen bzw. einen dekonstruktivistischen Umgang mit ihnen zu verdeutlichen. Neben einem möglichen dekonstruktivistischen Umgang mit der klassischen Filmnarration, soll auch Lynchs Umgang mit einzelnen Gestaltungsmitteln des filmischen Mediums als reflexiv verstanden werden. Vereinfacht gesagt, wird eine mögliche Dekonstruktion des Kinos (verstanden als System, das klassische Erzählstrukturen und Genres regelt) ebenso wie eine mögliche Dekonstruktion des Mediums Film (verstanden als Ausdrucksmittel mit eventuellem Potenzial zur Realitätssdarstellung dank seiner reproduktiven Aufzeichnungstechniken) untersucht.

Wenn ich in dieser Arbeit davon ausgehe, dass im Sinne Roland Barthes die „*Praxis des Bildes seine eigene Theorie*“⁴¹ darstellen kann, wird ein Fazit abschließend zusammenfassen, ob eine mögliche Film- und Bildtheorie nach David Lynch einen Beitrag zu einer dekonstruktivistischen Philosophie im Sinne Jacques Derridas bilden kann. Die Möglichkeiten und Grenzen des Konzepts der Dekonstruktion für das Kino und die filmische Praxis sollen dabei ebenfalls bewertet werden.

41 Barthes (1990), S. 159.