



Twin Peaks

David Lynch

Hausarbeit im Rahmen des
interdisziplinären Kolloquiums

Bildtheorien

Sommersemester 2000

von Péter Frucht



Through the darkness of future past the magician
longs to see. One chants out between two worlds,
Fire Walk With Me

Inhalt

Twin Peaks: Fire Walk With Me ein Film von David Lynch	1
Initialisierung	2
Laura Palmer	7
Das Heim und die Familie	12
Kontraste und Verdoppelung	14
Fußnoten	18
Quellenverzeichnis	19
Anhang	20

Twin Peaks: Fire Walk With Me

ein Film von David Lynch

„Ich war in Laura Palmer verliebt, in ihre Widersprüchlichkeit, das Strahlende ihrer Oberfläche, das Sterbende ihrer Seele.“

Der Kinofilm erzählt die Vorgeschichte der populären Fernsehserie *"Twin Peaks"*, die mit dem Fund der in Plastikfolie verpackten Leiche Laura Palmers begann. Die Serienfolgen handeln von der Ermittlungen dieses Vorfalls und lüften nach und nach die Geheimnisse um Laura und ihr Umfeld. In *"Fire Walk With Me"* greift David Lynch das Thema nochmal auf, nimmt aber einen Stimmungs- und Perspektivwechsel vor. Der Kinofilm bekommt insgesamt eine wesentlich düstere und melancholischere Stimmung als die Serie. Lynch reduziert die Darsteller auf ein Minimum und von dem Städtchen Twin Peaks bekommen wir kaum etwas zu sehen. All die vertrauten Orte der Fernsehserie bleiben verschleiert.

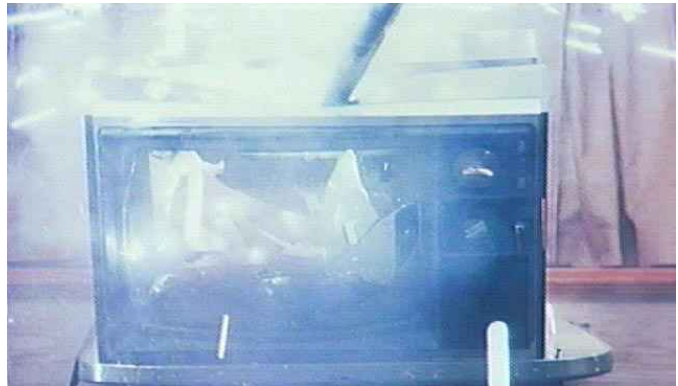
Die narrative Struktur des Films ist äußerst kompliziert. Wer die Geheimnisse der Serie nicht kennt, wird mit dem Kinofilm überfordert. Wer mit der TV-Serie vertraut ist, versteht nach *"Fire Walk With Me"* um so mehr, was er nicht versteht.

Im folgenden Text beschränke ich meine Ausführungen auf diejenigen Punkte, die mich persönlich am meisten interessieren und die meiner Meinung nach sowohl den Film als auch David Lynchs Arbeitsweise zu charakterisieren vermögen.



Initialisierung

Die Vorspanntitel liegen auf einem bläulich-weiß schimmernden Hintergrund, welcher Assoziationen an den blau-schwarzen, wogenden Samtstoff zu Beginn von Blue Velvet weckt. Als der Titel „Directed by David Lynch“ eingeblendet wird und die Kamera langsam



zurückfährt, erfahren wir, daß die sich bewegenden, organisch erscheinenden, bakteriengleichen Formen, die statisch schimmernde Mattscheibe eines nah fotografierten Fernsehers abbilden. In eben diesem Moment explodiert das Gerät durch einen mächtigen Axthieb. Die sanfte Musik wird mit dem Schlag regelrecht abgewürgt. Der gellende Schrei einer Frau aus dem 'Off' wird hörbar und mit einem zweiten Hieb ebenfalls abrupt beendet. Schwarz. Aufblende: Eine, in Plastikfolie eingewickelte Leiche schwimmt in der Strömung des kleinen Flusses. Darunter der Schriftzug „Teresa Banks“.

Das Zertrümmern eines Fernsehgerätes als erstes Bild eines Kinofilms, der seine Existenz einer TV-Serie verdankt, ist ein Versprechen: Vergeßt den kleinen Flimmerkasten, was ihr jetzt sehen werdet, ist Kino. Der explodierende Fernseher deutet somit einen doppelten Bruch an: den Bruch mit der Serie und den Bruch mit den gewohnten Kommunikationsformen.

Mit dieser Einführung beginnt die Vorgeschichte, die dann den eigentlichen Hauptteil, die Geschichte von Laura Palmer einleitet. Der Prolog handelt von der Untersuchung des Mordes an Teresa Banks, die als erstes Opfer in die Fänge der inzestuösen Begierden ihres geheimen Geliebten, Lealand Palmer, gerät. Teresas Tod fungiert als eine Art Vorahnung für den Hauptteil des Films, der die letzten sieben Tage im Leben der Laura Palmer (Sheryl Lee) erzählt. Die Einleitung gleicht einer seltsamen Komödie. Der nächste Schnitt zeigt David Lynch selbst, in der Rolle des schwerhörigen Gordon Cole, der offenbar Kommunikationsschwierigkeiten hat. Er brüllt in eine Telefonanlage hinein, an deren anderem Ende der FBI-Agent Chet Desmond zuhört. Je lauter Gordon über dem Mord von Teresa Banks berichtet, um so unverständlicher ertönen seine Worte in dem überstrapazierten Lautsprecher, „je mehr er sich verstanden wähnt, um so größer werden die Mißverständnisse,

die er produziert. Der Diskurs von Sprache und Körper, dem wir so oft in Lynchs Filmen begegnen, ist hier sozusagen aus dem Stand heraus entwickelt [...]“¹



Gordon Cole's Schwerhörigkeit erzeugt seine Neigung zu schreien. Da er Geheimnisse auf diesem Weg schwerlich weitergeben kann, ist er auf den Gebrauch einer anderen Sprache angewiesen. Für seine weiteren Anweisungen an Agent Desmond und seinen Partner Sam Stanly (Kiefer Sutherland) benutzt er den Körper einer seltsamen Figur namens 'Lil'.

Cole's Sprache ist die Transformation eines menschlichen Körpers in eine animierte Comicfigur. Für seine Zwecke flacht er die dreidimensionale Figur in eine Cartoon ähnliche Darstellung. Ihr Gesicht ist unter einem theatralisch weiß geschminkten make-up verdeckt. Sie trägt eine künstlich rote Perücke, schwarze Strümpfe, rote Stöckelschuhe und ein rotes Kleid, an dem eine künstliche, blaue Rose angesteckt ist. 'Lil' vollführt eine Reihe von übertriebenen, theatralischen Gesten, die später von den beiden FBI-Agenten als "Go to work!" interpretiert werden.² Diese Darstellung einer Codierung erklärt nicht nur die Sachlage im Falle Teresa Banks, sondern auch David Lynchs Vorgehensweise, eine Geschichte zu erzählen. Seine Sprache ist eine Bildersprache, die über ein eigenes Vokabular verfügt. Wie 'Lil' mit ihre Gestik und Symbolik den Agenten wichtige Informationen übermittelt, so verwendet Lynch diese Ausdrucksformen in seinen Filmen.

Die nächste Stufe, der Einführung in Lynchs 'Kosmologie' bildet die Szene mit dem seit Jahren verschollenen FBI-Agenten Philip Jeffrie (David Bowie). Sie bereitet uns vor auf Lauras Entdeckung der realen, wenn auch gewöhnlich unsichtbaren, größeren Ordnung, die uns auch dann zu trösten vermag, wenn andere kulturelle Systeme versagen - wie es z.B. bei Inzest der Fall ist. Wie in den meisten seiner Filme, versucht uns Lynch auch hier von unserem Vertrauen zu linguistischen Strukturen zu befreien, indem er uns veranlaßt, an diesen zu zweifeln. Jeffries erste Worte zu seinem erstaunten Kollegen bilden nur die logische Syntax des Satzes („I'm not going to talk about Judy.“),

in dem seine Zuhörer offenbar keinen Bezug zu Jeffries Realität erkennen können. Jeffrie weiß nicht, wie er von jenem Ort berichten soll, den er entdeckt hat. Seine Erscheinung spricht somit die Krise einer rationalen Sprache an, die nur begrenzt das „Übersinnliche“ zu erklären vermag.³ Oder wie es Ludwig Wittgenstein sagt: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“⁴

Lynch zeigt uns Jeffries Entdeckung, „*the room over the convenience store*“ in seiner eigenen unkonventionellen Bildersprache, die über einer solchen



sprachlichen Begrenzung hinausgeht. Über Jeffries disjunktive Erzählung verlassen wir die zweidimensionale Ebene der Sprache (Schrift) und begeben uns in eine drei – bzw. vieldimensionale Welt des 'Lynchschen Universums'. Die drei abgedunkelten Fenster des schmutzigen Zimmers erlauben nur eine vage Vorahnung dessen, was hinter ihnen sein könnte. Sie lassen lediglich einige Lichtblitze hindurch, die uns eher erblinden lassen, anstatt die nötige Erleuchtung zu bringen. In dieser Szene ist sehr gut zu beobachten, wie Lynch die Realität und dessen Repräsentation mit narrativen Formen darstellt.



Wir können ein, von den 'normalen' narrativen Erzählformen stark abweichendes Szenario beobachten, das Jeffrie kaum in Worte fassen kann. Im 'room over the convenience store' bewirken logische Schlußfolgerungen nur Konfusion. Die Figuren sind asymmetrisch angeordnet und der Raum ist mit schnellen und langsamen Partien ausbalanciert, was auch für Lynchs Malerei typisch ist. In dem langsamen Bereich sitzt der Zwerg, den wir schon aus Dale Coopers Träumen kennen (aus der Serie) an einem Tisch. Ihm gegenüber sitzt 'BOB', wie auch der Zwerg vor einem Getreidebrei. Ein kleiner Junge und seine Großmutter, Mrs. Tremond, sitzen still auf einem Sofa zwischen den Fenstern.

Mit den krampfartigen Bewegungen der Holzfäller, die links und rechts neben dem Sofa sitzen, wirkt die Umgebung etwas schneller.

Der Zwerg streicht mit seinen Fingern langsam über den Tisch. Die im Hintergrund tanzende Figur in einem roten



Anzug, deren Gesicht mit einer weißen Maske verdeckt ist, aus der eine lange, spitze Nase hervorsticht, betont die Szenerie mit hüpfenden, rückwärts laufenden Bewegungen. Die Bilder werden immer wieder mit dem 'Schnee' des Fernsehers aus der allerersten Einstellung überblendet. Eine Stimme sagt, „*we are living inside a dream*“. Andere Stimmen hören sich an wie verzweifelte Rufe, von denen wir aber nichts verstehen können. Die Kamera fährt von dem Mund des Holzfällers zurück, während seine Zunge das Wort „*electricity*“ formt, das außer Elektrizität auch Erregung bedeuten kann. Der Junge trägt plötzlich auch eine Maske und zeigt uns kurz sein Gesicht, das er dahinter versteckt. Dann sehen wir dieselbe Maske, aber diesmal erscheint ein Affe dahinter. Wir hören Jeffries Schrei, während wieder der 'Schnee' des Fernsehers eingeblendet wird und sich mit dem schreienden Jeffrie abwechselt. Wir sehen Strommasten, den 'Schnee' und dann einen menschenleeren Stuhl. Jeffrie ist verschwunden. Es stellt sich heraus, daß die Szene Dale Coopers Traum darstellt, den er Gordon Cole (David Lynch) erzählt hat. Der Traum beginnt mit Coopers Selbstbeobachtung an der Überwachungskamera. Wir sehen ihn in dem Überwachungsmonitor auf einem langen Gang. Dann geht er in die Kontrollkabine und sieht den leeren Raum auf dem Monitor.

Er geht wieder hinaus. Die Szenerie wiederholt sich. Als er zum dritten Mal in den Kontrollraum kommt, sieht er sein eingefrorenes Abbild auf dem Bildschirm, hinter dem der verschollene Jeffrie vorbeigeht. Nach dem Verschwinden von Jeffrie sehen wir Gordon Cole und Dale Cooper im Überwachungsraum, wie sie die Kassette zurückspulen, um Jeffries Besuch zu bestätigen. Coopers Traumrealität wird durch einer Videokassette bekräftigt. Diese Repräsentation innerhalb eines Filmes deutet auf die Fähigkeit der Kinematographie hin, die Realität des Traumes darstellen zu können und verdeutlicht den engen Bezug des Films zum Unterbewußtsein. Cooper sieht sein eingefrorenes Abbild und dahinter gleichzeitig das Bewegtbild von Jeffries Ankunft. Die Möglichkeit des Films, die Zeit einzufrieren und gleichzeitig Bewegung aufzunehmen, zeigt, daß er uns etwas sagen kann, was andere kulturelle Kanäle nicht erzählen können.



„[...] Das Kino ist eine Simulationsapparatur, die uns ihre Repräsentationen als Realität vorzugaukeln versucht, indem sie bei seinen Zuschauern einen more-than-real-Effekt auslöst. Einen Effekt, der nicht im Film, seinen Inhalten, der Technik etc., sondern nur in der gesamten Apparatur, in der das Subjekt selbst einen wesentlichen Bestandteil bildet, auszumachen ist: [...] Das Kino bietet eine Simulation einer regressiven Bewegung an, die für den Traum charakteristisch ist - die Transformation von Gedanken durch Mittel der Figuration. [...]“⁵

Die Vorgeschichte, die Ermittlung im Falle Teresa Banks, funktioniert also als Initiator und bereitet uns vor auf die eigentliche Geschichte mit all den versteckten Botschaften, den Leidensweg von Laura Palmer.

Laura Palmer

„[...] schon seit *Eraserhead* (1977) benutzt Lynch alle Oberflächen nur als trügerische Basis, um aufzuzeigen, was sich darunter verbirgt. Deshalb wird auch in der Fernsehserie *Twin Peaks* die Stimmung einer Idylle für die Zuschauer nur aufgebaut, um sie gleich wieder genüßlich zerstören zu können. Das Sinnbild dieser Demontagearbeit in der Serie ist das große Packard-Sägewerk an jenem See, an dessen Ufer Laura Palmers Leiche angeschwemmt wird.“⁶



Von dem explodierenden Fernseher ausgehend setzt Lynch diese 'Demontage' in *"Fire Walk With Me"* konsequent fort. Einen kleinen Hinweis hierfür hinterläßt er im Büro des Sheriffs in dem eine Holzfällersäge die Wand schmückt. Nach dem unerklärlichen Verschwinden der beiden FBI-Agenten, die an Teresa Banks Fall arbeiteten, werden wir in das Leben von Laura Palmer geschleudert. Ihre letzten sieben Tage stellen die zentrale Handlung des Kinofilms dar. Sie beginnt mit Lauras Situation in der Realität ihres alltäglichen Lebens und zieht uns tiefer in ihr Mysterium hinein, das bei der Serie nur auf der Oberfläche pulsierte.

Der Pilotfilm der Serie begann mit der Entdeckung von Lauras totem Körper, dessen Schönheit sich auch in diesem Zustand noch zeigt. Unmittelbar danach gab es eine Art 'Wiederbelebung' der Toten in mehreren Etappen. Zuerst fuhr die Kamera langsam auf den Glasschrank in der Schule zu, in dem zwischen den Sporttrophäen das gerahmte Bild der selig lächelnden Schlußballkönigin Laura Palmer den Ehrenplatz einnahm. Dann wurde ein Videoband in ihrem Zimmer gefunden, auf dem zu sehen war, wie sie tanzte und glücklich in die Kamera lächelte. In der zweiten Episode kam eine Rückblende vor, in der Laura ihr Amulett zerbricht und James eine Hälfte davon schenkt. In Folge drei tauchte sie in Dale Cooper's Traum auf. Die vierte Folge machte

uns mit Lauras Cousine Madeleine bekannt, die von der gleichen Darstellerin gespielt wurde (Sheryl Lee) wie Laura selbst. *"Fire Walk With Me"* ist somit die Weiterführung von Laura Palmers Reanimation. Laura lebt, damit wir sehen können, wie sie zugrunde geht. Die Geburt in den Tod beginnt. Am Anfang des Films sehen wir das aus der Serie vertraute Ortsschild von Twin Peaks mit den beiden Bergspitzen, die an weibliche Brüste erinnern (Twin Peaks ist ein amerika-nischer Ausdruck für Brüste). Die Musik ist uns ebenfalls vertraut, wirkt hier

jedoch etwas zurückhaltender und melancholischer als in der Serie. Mit Lauras Leidensgeschichte ändert der Film insgesamt seinen Tonfall. Laura geht mit einem Bündel von Büchern unter dem Arm eine Allee entlang und trifft ihre beste Freundin Donna (Moirá Kelly), mit der sie gemeinsam zum College geht. Es folgen schnell-geschnittene kurze Szenen, die Lauras momentane Lebenssituation kurz aber sehr eindringlich erzählen. Wir sehen sie in der Schule, wie sie in der Toilette Kokain schnupft. Wir sehen sie mit James zusammen und werden Zeuge ihrer geheimen



Liebesbeziehung. Wir sehen, wie Laura den eifersüchtigen Bobby mit ihrem Lächeln beschwichtigt. Für den Twin Peaks Kenner reichen diese kleine Andeutungen, um Lauras Doppelleben, das in der Serie aufgedeckt wurde, in Erinnerung zu rufen. Diejenigen, die mit der Serie nicht vertraut sind, können ihre Gespaltenheit, die sich in den nächsten halben Stunde immer mehr bestätigen wird, bereits erahnen. Wie Laura sich selbst in ihrer Situation sieht, zeigt uns Lynch in einer poetisch durchkomponierten Einstellung. Laura und ihre beste Freundin Donna liegen in einem Kaminzimmer. Der Raum mit dem fleischfarbenen Teppich ist aus der 'Vogelperspektive' fotografiert. Die beiden Freundinnen liegen auf einer grünen Sitzgarnitur, die Gesichter gegen die



Decke gerichtet. In der oberen Hälfte des Bildes brennt ein Kaminfeuer. Beide Mädchen sind etwas in ihre Fantasien entrückt und unterhalten sich über Lauras Verehrer Bobby und James. Die gewählte Perspektive läßt die beiden Frauenkörper schwebend erscheinen. Donna fragt: „*Do you think if you were falling in space you would slow down after a while or go faster and faster?*“⁷ Die Frage könnte von einem Psychologen stammen, der aus der Antwort eine Deutung über den psychischen Zustand seines Patienten erhofft. Mit der



Überzeugung, daß sie bereits im Fallen ist, antwortet Laura hypnotisch: „*Faster and faster. For a long time you wouldn't feel anything. Than you would burst into fire... forever.*“ Ihre Annahme wird zu einer Offenbarung als sie noch dazu hinzufügt: „*And the angels wouldn't help you, 'cause they are all gone away.*“ Das unaufhaltsame Fallen, das Verbrennen und Verlassensein von den Engeln, sind die präzisen Beschreibungen einer Höllenfahrt, in der sich Laura bereits befindet. Sie steht ihrer Situation hoffnungslos gegenüber. Aus den folgenden Szenen wird deutlich, daß sie unter einer schweren Neurose leidet, die ihr schizophrener Vater verursacht, der die eigene Tochter regelmäßig mißbraucht. Ihre Gespaltenheit liegt folglich in der Schizophrenie des Vaters und in der Gespaltenheit der familiären Verhältnisse begründet. Laura sieht die Dinge mit dem verschobenen Blick eines Neurotikers und denkt zunächst nicht im geringsten daran, daß der Dämon 'BOB', von dem sie in ihren Träumen heimgesucht und mißhandelt wird, den eigenen Vater darstellt. Sigmund Freud hat darauf hingewiesen, daß der Traum der Befriedigung eines

unbewußten Begehrens dient und den Träumenden in einen Zustand zurückversetzt, der einst den Beginn unseres Lebens bestimmte. In einer frühkindlichen Phase, in der Repräsentation und Wahrnehmung noch zusammenfielen.⁸

Lauras Träume erscheinen auf den ersten Blick nicht gerade als Wunschvorstellungen, denn sie wird in ihnen quälend mißbraucht.

Mit der Tatsache, daß diese Manifestation des Bösen den eigenen Vater darstellt, von dem man normalerweise Liebe erwartet, der im Normalfall als Vorbild und als schützende Hand fungiert, wird die krankhafte Wunschprojektion verständlich. Laura kann also ihre Situation nicht realistisch einschätzen. Sie glaubt zunächst von einer fremden, bösen Macht belästigt und besessen zu sein. Die nächste Einstellung zeigt Laura in ihrem Zimmer, wie sie ihr Tagebuch durchblättert.⁹ Sie entdeckt mit Schrecken, daß jemand



einige Seiten aus demselben herausgerissen hat. Die akustische Untermalung liegt auf der Betonung dieses Ausreissens. Das leicht entfremdete, verstärkte Reißgeräusch erweckt den Eindruck, als ob die Blätter gerade in diesem Moment entnommen würden. Lauras Zerrissenheit wird mit dieser Metapher betont und dramatisiert die Szene stark.

Laura eilt zu ihrem unfähigen Psychiater Harold, um ihm das Tagebuch zu zeigen. Harold ist der Überzeugung, daß 'BOB' nur in Lauras Phantasiewelt existiert, und versucht Laura zu beruhigen, indem er seine Auffassung nochmals betont. Laura ist aber nun überzeugt von 'BOBs' Existenz und sagt zu Harold: „*The pages are gone. That's real. [...] Bob is real. He's been 'having' me since*

I was 12.“ Als sie sich dann drohend zu dem schwächtigen Harold beugt und ihm mit den Worten „*Fire Walk With Me*“ Schrecken einjagt, erscheint sie für einen kurzen Moment als eine dämonische Horrorgestalt, als ob das Böse schon Besitz von ihr ergriffen hätte. Die nächste Einstellung zeigt einen sich langsam und hypnotisch drehenden Deckenventilator, das Bild wird auf Laura übergeblendet. Sie hört hypnotisiert 'BOBs' Stimme zu, „*I want to taste with your mouth*“ und kann sich nicht dagegen wehren. Das Böse will mit ihren Lippen schmecken, es will nicht nur in ihr sein, es will sie sein.

„Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehn, daß er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“¹⁰



So ergeht es Laura Palmer in der Schlußszene, in der ihr Vater sie auf brutale Art umbringt. Er legt einen Spiegel vor ihr Gesicht auf den Boden, so daß sie sich sehen kann. In dem Spiegel verwandelt sich aber Lauras Abbild in den Dämon 'BOB'



und sie erschreckt vor sich selbst. Indem Lealand Palmer seine Tochter umbringt, kämpft er im Grunde nur gegen seinen eigenen Dämon.

Laura Palmer ist nicht nur irgendein Highschool Girl aus Amerika, sie repräsentiert das Schulmädchen einer postpuritanischen Gesellschaft, die in dem Boden der verdrängten Schatten ihre verbotenen Früchte treibt. Albert Rosenfields Bemerkung, daß die Hälfte aller amerikanischen Mädchen sexuell aktiv sei und Drogen nähme, zeigt, wofür Lauras Opfer steht.¹⁰

Das Heim und die Familie

Lauras Konfusion wird ein Stück aufgeklärt als sie in ihrer Alltagswirklichkeit Besuch aus dem 'room over the convenience stor' bekommt. Mrs. Tremond und ihr Enkelsohn tauchen plötzlich an dem Parkplatz des kleinen Lokals auf, in dem Laura arbeitet. Der Junge trägt wieder eine weiße Maske, Mrs. Tremond hält ein gerahmtes Foto in der Hand, das ein leeres Zimmer mit einer halb geöffneten Tür zeigt. Die Großmutter eröffnet Laura somit den Weg zu der unsichtbaren, 'größeren

Wirklichkeit', von der schon Jeffrie verzweifelt zu berichten versuchte in der einleitenden Episode des Films. Mrs. Tremond sagt zu Laura: „*This would look nice on your wall.*“ und überreicht ihr das geheimnisvolle Bild.



Der Junge flüstert kaum verständlich: „*The man behind the mask is looking for a book with pages torn out. He's walking towards the hiding place. He is moving under the fan now.*“



Von diesen verschlüsselten Hinweisen gelenkt, eilt Laura sofort nach Hause. Lynch zeigt das Wohnhaus der Familie Palmer immer

in der Untersicht. In dieser Kameraperspektive erscheint das Haus drohend und mächtig, und mit den unheimlichen Klängen der Tonspur wirkt es wie ein Spukschloß aus einem Horrorfilm. Zusammen mit Laura begeben wir uns nun in das Innere dieses Hauses und werden mit einem unguuten Gefühl aufgeladen, das mit der gleitenden Kameraführung und den unheimlichen Klängen erzeugt wird. Wir sehen wieder den Deckenventilator, mit dem 'BOB' schon einmal in Verbindung gebracht wurde und hören dem mechanischen, drohenden Drehgeräusch zu. Als Laura vor der angelehnten Tür ihres Zimmers steht und sie langsam öffnet, erreicht die Spannung ihren Höhepunkt. In diesem Moment erscheint "BOB" in Lauras geheimem Versteck für das Tagebuch. Beide

schreien entsetzlich. Dann fährt die Kamera in den schreienden Mund des Holzfällers aus der Anfangsszene, in der er das Wort „*electricity*“ formte. Laura rennt aus dem Haus und versteckt sich unter einem Strauch. Sie sieht, wie ihr Vater unmittelbar danach aus dem Haus kommt. Die Puzzle-Stücke der verschlüsselten Zeichen setzen sich nun zu der Gewißheit zusammen, daß 'BOB' kein anderer als 'DAD' ist. So bekommt plötzlich auch der gewählte Name des Dämons eine Bedeutung. Laura wußte offenbar unterbewußt schon von Anfang an, wer hinter diesen Decknamen steckt.

Die Metamorphose des lieben, netten, idealen Vaters zu einem von bösen Energien beherrschten Tyrann, erlebt Laura gleich in den darauffolgenden Szenen. Als sie von der Schule nach Hause kommt, begrüßt sie der Vater zuerst wie gewöhnlich: „*How is Donna? School? ... Are you hungry?*“

Der beklemmende Formalismus des Vaters, der am Anfang noch harmlos erscheint, verwandelt sich plötzlich in ein entwürdigendes Strafritual. Lauras ungewaschene Hände und

der Schmutz unter ihren Fingernägeln veranlassen Lealand Palmer zur brutaler, Körper und Seele entwürdigender, 'pädagogischer' Gewalt. Die hysterische Mutter kann mit ihrer Unfähigkeit nichts gegen die Tyrannei ihres Ehemannes ausrichten. Unmittelbar danach zeigt uns Lynch die Rückverwandlung des Tyrannen in den lieben, netten Familienvater, der dann seine 'unendliche' Liebe der Tochter beweisen möchte. Die Gespaltenheit des Vaters, die Ursache von Lauras Verwirrung, wird somit deutlich hervorgehoben, denn als Lealand der Tochter seine Liebe 'gesteht', glaubt sie ihm scheinbar. Lauras Verwirrung ist die verschleiende Macht, hinter der Lealand Palmer seinen Dämon versteckt.

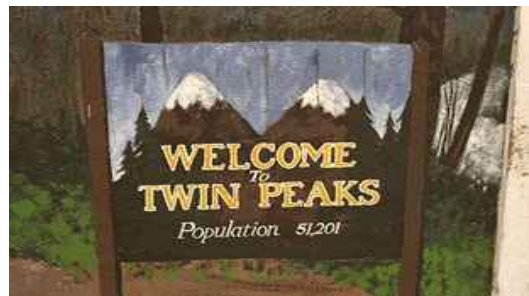
Die Familie, die Urzelle der Gesellschaft, befindet sich in Twin Peaks in der



Krise. Sobald sich das Verhältnis System/Umwelt nicht mehr aufrechterhalten läßt, werden die Grenzen des sozialen Systems 'Familie' in Frage gestellt, was zwangsläufig zu einer Erschütterung bzw. endgültigen Auflösung des Systems führt. Das zentrale Symbol für die Erschütterung der Familie als soziales System besteht in der Vergewaltigung und Tötung Laura Palmers durch ihren eigenen Vater. *„Vielleicht ist das mörderische Geschehen von Twin Peaks nichts anderes als die Phantasie eines jungen Menschen, der unter Autorität und Willkür in der Erziehung leidet. Denn in den Filmen von David Lynch geht es nicht nur um das Ineinander von Traum und Wirklichkeit, sondern auch um Erziehung, um die Phantasie als Ergebnis der Revolte des Erzogenen gegen die Erziehung.“*¹²

Kontraste und Verdoppelung

Das Prinzip der Verdoppelung ist ein tragendes Merkmal von Twin Peaks, das bereits im Titel suggeriert wird. "Twin Peaks" ist aus dem Englischen übersetzbar als "Zwillingsgipfel", und in der amerikanischen Umgangssprache bedeutet es soviel wie Brüste. Das Motiv der Einheit der Differenz erscheint als programmatisch. Einerseits werden zwei Gipfel vorgestellt, also eine Differenz. Gleichzeitig bilden sie aber eine Einheit, da sie ja "Zwillinge" sind. So ist Twin Peaks, die nette Kleinstadt, unter deren glitzernder Oberfläche das Böse wütet, und so sind auch die wichtigsten Personen des Films gespalten. Lealand Palmer ist schizophren, hat zwei Gesichter. Mal der gewöhnliche Familienvater, mal der böse Dämon 'BOB'. Unter seinem Einfluß leidend, wird Laura ebenfalls zu einem Doppelleben gezwungen. Sie ist die brave Schülerin und Cheerleader, die zur



Abschlußball-Königin gewählt wurde, und gleichzeitig ist sie eine drogenabhängige Prostituierte, die sich von einem bösen Geist besessen wähnt. Der gesamte Text von Twin Peaks ist mit binären Kontrasten und Verdoppelungen übersät.

Auf der ästhetischen Ebene manifestiert sich diese Zwiespältigkeit in der Verwendung von oppositioneller Farbsymbolik. Auffällig ist die Verwendung von schwarz und weiß, ganz besonders auf dem Fußboden des roten Raums, in dem die Traumgestalten der 'größeren Wirklichkeit' heimisch sind. Die springende Linienbewegung des Zickzacks deutet eine Dynamik an, in der schwarz und weiß sich gegenseitig zu verdrängen suchen. Ein endloser Kampf um die Dominanz, der letztlich doch immer im Einklang bleibt, zeigt sich in diesen Mustern. Der Umstand, daß das Muster auf dem Boden des „roten Raums“ verläuft, deutet darauf hin, daß es sich um eine Grundlagenkennzeichnung handelt. Es ist nicht schwer, darin eine Symbolik für die Einheit einer doppelten Codierung auszumachen.

Die Schwarz-Weiß-Symbolik wird auch in der Darstellung der Hauptfiguren deutlich. Lauras hellblondes Haar steht im Gegensatz zu dem schwarzhaarigen FBI-Agenten Dale Cooper, der immer im schwarzen Anzug erscheint und dessen Lieblingsgetränk der schwarze Kaffee ist, der wiederum als Gegenpaar zu Lauras Aufputzmittel, dem schneeweißen Kokain, steht. Dazu kommt noch, daß die beiden sich in dem roten Raum mit dem schwarz-weißen Fußboden begegnen.

Bereits in den einleitenden Szenen macht uns Lynch auf seine Methodik der Codierung aufmerksam, indem er in der Rolle des schwerhörigen Gordon Cole die seltsame Gestalt 'Lil' präsentiert. Augenfällig wird dabei ein weiterer Farbkontrast, bei der Betrachtung der blauen Rose auf dem roten Kleid, der sich ebenfalls durch die gesamte Handlung zieht. Rot und blau sind Lauras Farben, stellvertretend für ihre visionäre und ihre brennende, verletzte Seite. Lynch läßt den Film mit dem blauen, visionären Schimmer eines Fernsehgerätes (Television) eröffnen, um ihn von der brutalen Realität abrupt ablösen zu lassen. In späteren Einstellungen sehen wir den weißen, hier bei Lynch blauen Schnee des Fernsehers immer wieder durchschimmern, um uns auf die 'Höhere Ordnung' einer anderen, unsichtbaren Wirklichkeit aufmerksam zu machen. Der Traum ist eine weitere Möglichkeit, in diese 'Höhere Ordnung' einzutreten. So erscheint Lauras Zimmer im blauen Licht, als sie das geheimnisvolle Bild an die Wand hängt und schlafengeht. In ihrem Traum geht sie in das Bild hinein und wird vom Mrs. Tremond und ihrem Enkel weiter in den roten Raum geleitet. Die Kamera fährt über die eindringlichen, schwarz-weißen

Zickzackmuster des Zimmers, bis wir auf Teresa Banks Ring treffen. Dann begegnen wir wieder dem Mann vom anderen Ort (Michael J. Anderson) in rotem Anzug und Dale Cooper im schwarzen Anzug.



Die rot-blaue Farbsymbolik fällt am stärksten in der Szene auf, in der Laura zu dem düsteren Lokal kommt, in dem sie ihre dunkle Seite auslebt. Die rote Leuchtreklame „Bang Bang“ feuert einen symbolischen Schuß ab, als Laura die Tür ihres Autos zuschlägt. Die verletzte und verzweifelte Laura steht vor dem Lokal in rotes Licht getaucht, als die 'Loglady' erscheint. Die Frau mit einem Holzscheit in der Hand steht für eine weibliche Weisheit, die scheinbar als einzige unter die täuschenden Oberflächen blicken kann. Sie macht Laura auf den Prozeß aufmerksam, in dem sie sich bereits befindet: *„When this kind of fire starts, it is very hard to put out. [...] The tender bows of innocence burn first and the wind rises - then all goodnass is in jeopardy.“* Der Deckenventilator in Familie Palmers Treppenhaus ist 'BOBs' Signal der Zerstörung. Der Wind des Ventilators ist die Energie, die Lauras Welt in Flammen aufgehen läßt. *„FIRE: walk with me.“* Die Feuermetapher, die für David Lynch schon typisch geworden ist, zieht sich durch den gesamten Film hindurch.



Noch bevor die Loglady Laura anspricht, erzählt diese selbst von einem flammenden Todestanz, als sie sich mit Donna über das Hineinfallen in einen leeren Raum unterhält.¹³ Dieser Todestanz nimmt Gestalt an in dem orgiastischen Treiben im Inneren der Bar. Als Laura hineingeht, sehen wir wieder eine Verdoppelung in Form ihres Spiegelbildes, das sich mit ihr

verschmelzt, während sie sich in das Inferno begibt. Die Bar ist rot und blau ausgeleuchtet. Eine Sängerin im blauen Licht steht vor einem roten Vorhang. Zuerst sehen wir die verletzte Laura immer noch rot beleuchtet, dann verwandelt sie sich in ein Objekt der Begierde, in eine Stereotype der sexuellen Verführung. Als ihr jedoch plötzlich bewußt wird, in was sie ihre beste Freundin hineingezogen hat, bekommt sie wieder das visionäre Blaulicht, das ihren ganzen Körper aufleuchten läßt. Die verletzte Laura verwandelt sich



wieder in die visionäre Laura und rettet ihre Freundin vor sexuellen Ausschweifungen mit einem der Freier. Dieses visionäre Blaulicht der Erkenntnis taucht in einer späteren Szene noch einmal auf, als Laura BOB's wahre Identität erkennt, während er in ihr Zimmer klettert und sie vergewaltigt.

„Die Dinge funktionieren durch den Kontrast.“ sagt David Lynch. Twin Peaks ist ein Paradebeispiel dieses Lynchschen Kunstgriffs.

Fußnoten

- 1 Seeslen, Georg: David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren Verlag, 2000, S. 138
- 2 Siehe Anhang: Aus dem Drehbuch, Lil's dance, S. 18 ff
- 3 Nochimson, Martha P.: The Passion of David Lynch, USA, Texas, University of Texas Press, First Edition, 1997, S. 180 ff
- 4 Wittgenstein, Ludwig: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus (Kritische Edition). Brian McGuinness und Joachim Schulte (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, Sätze 5.6 und 7.
- 5 Baudry, Jean-Louis: The Apparatus. In: Hak Kyung Cha, Theresa (Hg.): Apparatus. New York 1980, S.58-59.
- 6 Dziarsk, Frank; "There is no (such) place like home. Das Gespenst des Heims oder Fernsehen nach Twin Peaks". In: „Lacan, Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse“. (Hg.) Sturm, Martin, Tholen, Georg Christoph, Zendron, Rainer. Offenes Kulturhaus Residenz Verlag, S. 111
- 7 Lynch, David; Bob Engels; Screenplay: „Twin Peaks: Fire Walk With Me, Teresa Banks and the last Seven Days of Laura Palmer“, S. 55 (67. CONTINUED)
- 8 Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. In: STA, Band II, S.486.
- 9 Noch vor der Entstehung von Fire Walk With Me erschien das Taschenbuch „The Secret Diary of Laura Palmer“, geschrieben von Jennyfer Lynch. Bereits hier findet eine nähere Auseinandersetzung mit Lauras Doppelleben statt.
- 10 Nietzsche, Friedrich; Jenseits von Gut und Böse; Ditzingen, Reclam, 1998 ch. 4, no. 146
- 11 Siehe Anhang: Aus dem Drehbuch, Rosenfield und Cooper, S.22 ff
- 12 Seeslen, Georg: David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren Verlag, 2000, S. 144
- 13 Siehe auch S. 10

Quellenverzeichnis

Baudry, Jean-Louis: **The Apparatus**. In: Hak Kyung Cha, Theresa (Hg.): Apparatus. New York 1980

Dziersk, Frank; **“There is no (such) place like home. Das Gespenst des Heims oder Fernsehen nach Twin Peaks“**. In: „Lacan, Phantasma und Phantome, Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse“. Hrsg: Martin Sturm, Georg Christoph Tholen, Rainer Zendron. Offenes Kulturhaus Residenz Verlag

Freud, Sigmund: **Die Traumdeutung**. In: STA, Band II

Lynch, David; Bob Engels; **Screenplay: „Twin Peaks: Fire Walk With Me, Teresa Banks and the last Seven Days of Laura Palmer“** (Internet)

Seeslen, Georg: **David Lynch und seine Filme**, Marburg: Schürren Verlag, 2000

Wittgenstein, Ludwig: **Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus** (Kritische Edition). Brian McGuinness und Joachim Schulte (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998

Nietzsche, Friedrich; **Jenseits von Gut und Böse**; Ditzingen, Reclam, 1998

Anhang

Auszüge aus dem Drehbuch

Lil's Dance:

9. EXT. HIGHWAY ON THE WAY TO DEER MEADOW - DAY

Desmond's car on the highway.

10. INT. DESMOND'S CAR - SAME

As they barrel down the highway -

STANLEY

That was really something. That dancing girl.

(after a beat)

What did it mean?

DESMOND

Code. If you work with Gordon you learn that right away.

STANLEY

Code, I've heard a lot about this.

Desmond pulls his arm back so that only his fingers come out of his sleeve.

DESMOND

Sort of shorthand.

STANLEY

(missing the humor)

Shorthand. really?

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

5.

10. CONTINUED:

DESMOND

We're heading into a difficult situation.

STANLEY

How do you figure?

DESMOND

I'll explain it to you. Do you remember
Lil's dance?

As Desmond explains we -

INTERCUT WITH:

11. FLASHBACK: LIL'S DANCE

In slow motion.

ON LIL'S SOUR FACE

DESMOND

Lil was wearing a sour face.

STANLEY

What do you mean?

DESMOND

Her face had a sour look... that means
we're going to have trouble with the
local authorities. They are not going to
be receptive to the FBI.

ON LIL BLINKING BOTH EYES

DESMOND

Both eyes blinking means there is going
to be trouble higher up... the eyes of the
local authority. A sheriff and a deputy.

That would be my guess. Two of the local law enforcers are going to be a problem.

ON LIL PUTTING ONE HAND IN HER POCKET AND ONE IN A FIST

DESMOND (continued)

If you noticed she had one hand in her pocket which means they are hiding something, and the other hand made a fist which means they are going to be belligerent.

ON LIL WALKING IN PLACE

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

6.

11. CONTINUED:

DESMOND (continued)

Lil was walking in place which means there's going to be a lot of legwork involved.

WE SEE COLE PUTTING HIS FINGERS IN FRONT OF HIS FACE AND SAYING LIL IS HIS SISTER'S GIRL.

DESMOND (continued)

Cole said Lil was "his mother's sister's girl". What is missing in that sentence? The Uncle.

STANLEY

Oh, the uncle is missing.

DESMOND

Not Cole's Uncle but probably the sheriff's uncle in federal prison.

STANLEY

So the sheriff had got an Uncle who's committed a serious crime.

ON LIL'S RED WIG

DESMOND

Right, which is probably why Lil was wearing a red wig meaning we are headed into a dangerous situation. Let me ask you something, Stanley, did you notice anything about the dress?

STANLEY

The dress she was wearing had been altered to fit her. I noticed a different colored thread where the dress had been taken in. It wasn't her dress or she must have lost some weight.

DESMOND

Gordon said you were good. The tailored dress is our code for drugs. Did you notice what was pinned to it?

STANLEY

A blue rose.

DESMOND

Very good, but I can't tell you about that.

Stanley rides along quietly for a while.

(CONTINUED)

August 8, 1991

7.

11. CONTINUED: (2)

STANLEY

What did Gordon's tie mean?

DESMOND

What? That's just Gordon's bad taste.

STANLEY

Why couldn't he have just told you all these things?

DESMOND

He talks loud. And he loves his code.

STANLEY

I see. He does talk loud.

DESMOND

Gordon would not have sent us to Deer Meadow without thinking it was a high priority situation.

STANLEY

It must be a high priority situation.

Jeffrie's Scene:

50. INT. SURVEILLANCE ROOM - SAME

Cooper races into the room and stares into the monitor.

51. ON THE MONITOR

This time Cooper is amazed to see himself staring into the camera, and behind him is Phillip Jeffries coming towards him and the camera. On the screen Jeffries walks past Cooper.

COOPER

(shouting)

Gordon.

Cooper runs into Gordon's office.

52. INT. GORDON'S OFFICE

As Cooper gets to Gordon's office, Albert and Cole are standing there staring bug eyed at Phillip Jeffries.

COLE
PHILLIP!

Albert stands up.

ALBERT
Phillip?

Jeffries moves into the room. Cooper steps into the office.

COOPER
Phillip?

COLE
COOPER, MEET THE LONG LOST PHILLIP
JEFFRIES. YOU MAY HAVE HEARD OF HIM
AT THE ACADEMY.

Jeffries stares at the threesome.

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

35.

52. CONTINUED:

JEFFRIES
I'm not going to talk about Judy. Keep
Judy out of this.

COOPER
But...

Cole calms Cooper.

COLE
STAND FAST, COOP.

JEFFRIES
(pointing at Cooper)
Who do you think that is there?

ALBERT
(trying to calm Jeffries)
Suffered some bumps on the old noggin',
eh, Phil?

COLE
WHAT THE HELL DID HE SAY?
(pointing at Cooper)
THAT'S SPECIAL AGENT DALE COOPER.
(focusing on Jeffries)
ARE YOU OKAY, JEFFRIES? WHERE THE
HELL HAVE YOU BEEN?

JEFFRIES
I want to tell you everything, but I don't
have a lot to go on. But I'll tell you one
thing: Judy is positive about this.

ALBERT
How interesting. I thought we were
going to keep Judy out of this.

Jeffries stumbles to a chair.

JEFFRIES
Listen to me carefully. I saw one of
their meetings. It was above a
convenience store.

ALBERT
Who's meeting? Where have you been?

COLE
 FOR GOD SAKES, JEFFRIES, YOU'VE BEEN
 GONE FOR DAMN NEAR TWO YEARS.

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

36.

52. CONTINUED: (2)

JEFFRIES

It was a dream.
 (takes Albert by the arm)
 We live inside a dream.

ALBERT

And it's raining Post Toasties.

JEFFRIES

(shouting)
 NO, NO. I found something... in Seattle
 at Judy's... And then, there they were...

Albert is about to say something, but is stopped by Cole's gentle pressure on his arm.

JEFFRIES

They sat quietly for hours.

53. INT. ROOM ABOVE THE CONVENIENCE STORE - DAY

SIX PEOPLE in a large, barren, filthy room. Cheap plastic storm windows flap in the cold wind. In the foreground the Man From Another Place (Mike) and BOB sit at a formica table. Behind them on plastic torn chairs huddle MRS. TREMOND and her GRANDSON. TWO BIG WOODSMEN with full beards sit quietly.

FIRST WOODSMAN

(subtitled)

We have descended from pure air.

MAN FROM ANOTHER PLACE

(subtitled)

Going up and down. Intercourse between
the two worlds.

BOB

(subtitled)

Light of new discoveries.

MRS. TREMOND

(subtitled)

Why not be composed of materials and
combinations of atoms?

MRS. TREMOND'S GRANDSON

(subtitled)

This is no accident.

MAN FROM ANOTHER PLACE

(subtitled)

This is a formica table. Green is its
color.

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

37.

53. CONTINUED:

He touches the table.

FIRST WOODSMAN

(subtitled)

Our world.

MAN FROM ANOTHER PLACE

(subtitled)

With chrome. Any everything will
proceed cyclically.

SECOND WOODSMAN

(subtitled)

Boneless.

MIKE

(subtitled)

Yes, find the middle place.

Bob begins to scream with anger.

BOB

(subtitled)

I HAVE THE FURY OF MY OWN MOMENTUM.

TREMOND'S GRANDSON

(subtitled)

Fell a victim.

The Man From Another Place raises his hand.

MAN FROM ANOTHER PLACE

(subtitled)

Fire Walk With Me...

Bob claps his hand and a circle of fire appears in the room.

BOB

(subtitled)

Fire Walk With Me.

THROUGH THE CIRCLE

We see the RED ROOM.

ON THE SCENE

Bob crawls into the Red Room and Mike starts to yell and leaps in
after him.

SECOND WOODSMAN

(subtitled)

Thus time moves on.

August 8, 1991

38.

54. BACK IN THE FBI OFFICE

JEFFRIES

I followed.

Jeffries begins to cry quietly at his table.

JEFFRIES

(to himself)

The ring... ring...

COLE

(hinting)

ALBERT, I'LL TAKE THAT SECOND
MINERAL WATER.

After a hesitation, Albert gets the "message" and discreetly leaves the room.

COLE (continued)

PHILLIP, LET'S CALM DOWN AND GET ALL
OF THIS INTERESTING STORY ON PAPER.

Cole tries to raise someone on the intercom but it doesn't seem to have any juice.

COLE (continued)

(into the speaker)

HELLO... HELLO.

He is getting nothing. The static begins to build on the intercom. The wiring in the wall and the fluorescent lights start to hum as well.

COLE (continued)

LET ME HEAR SOME GOOD NEWS. MY
DEVICE IS FAULTY. WHERE THE HELL IS
THE SOUND IN THIS THING?

(pounds on the intercom)

MAYDAY...

Hearing "May", Jeffries turns and stares at a _calendar_on_the_wall_.

Move into Jeffries.

JEFFRIES

May? 1989?

CLOSEUP: JEFFRIES

Staring at the calendar. it is 1989.

BACK ON THE SCENE

Cooper looks out of the room to see if anyone is coming to help Cole

(more)

(CONTINUED)

**

August 8, 1991

39.

54. CONTINUED:

who is still trying to get the intercom to work. The static grows even louder.

COLE

WHAT... AM I ALONE?

Cole turns back to Jeffries. _But_there_is_no_one_there_. Jeffries is gone. Papers from Cole's desk are now sticking to Jeffries chair.