

Caroline Frank
Markus Schleich *Hrsg.*

Mysterium *Twin Peaks*

Zeichen – Welten – Referenzen



Springer VS

Mysterium *Twin Peaks*

Caroline Frank · Markus Schleich
(Hrsg.)

Mysterium *Twin Peaks*

Zeichen – Welten – Referenzen

Hrsg.

Caroline Frank
Universität Kassel
Kassel, Deutschland

Markus Schleich
Queen's University Belfast
Belfast, UK

ISBN 978-3-658-29751-0 ISBN 978-3-658-29752-7 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-29752-7>

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

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Barbara Emig-Roller

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Einleitung(en)

Einleitung – <i>TWIN PEAKS</i>, die Rückkehr. Woher und wohin?	3
Caroline Frank und Markus Schleich	
Wir sind wie der Träumer – Einige vorläufige Überlegungen zu den Filmen von David Lynch	23
Arne Willander	
Why <i>TWIN PEAKS</i>?	29
Henry Jenkins	

Zeichen

»Telephone works« – Symbolische Kommunikationstechnik in <i>TWIN PEAKS</i>	39
Charlotte Coch	
›The Evolution of the Arm‹ und die Evolution der Venus – Interpiktorialität und antike Doppelgänger in <i>TWIN PEAKS</i>	59
Marvin Madeheim	
Akustische Dimensionen – Funktion und Wirkung des Filmtons in <i>TWIN PEAKS</i>	73
Till Schröder	
»Do you recognize me?« – Bemerkungen zur Zeitlichkeit der Oberfläche in <i>TWIN PEAKS</i>	89
Nora Weinelt	

Welten

(Geschlechts-)Identitäten zwischen Stereotypisierung und Hybridisierung	113
Caroline Frank und Markus Schleich	
»King Arthur's buried in England. Well, last I heard anyway« – <i>TWIN PEAKS</i> als »Meta-Mythos«	135
Melanie Grunt Suárez und Markus Reitzenstein	
»Who is the dreamer?« – Träumen und Aufwachen in <i>TWIN PEAKS</i> vor dem Hintergrund des hinduistischen Advaita Vedanta	153
Julian Lucks	
»My dream is to go to that place [...] where it all began« – Traum, Nostalgie und die Atombombe in <i>PART 8: GOTTA LIGHT?</i>	171
Raphael Morschett	
»It is in our house now« – Zur Ästhetik des Bösen in <i>TWIN PEAKS</i>	193
Bernhard Winkler	

Referenzen

Lumber Gothic – Industrie- und Rohstoffdiskurse in <i>TWIN PEAKS</i>	215
Florian Auerochs	
Who killed Laura Palmer? – <i>TWIN PEAKS</i> und die Regeln des Krimi-Genres	241
Manuel Bauer	
»My log hears things I cannot hear« – Zu den narrativen und mythischen Funktionen der Log Lady	261
Judith Niehaus und Anabel Recker	
Die blaue Blume als Albtraum – Das Wunderbare und das Unheimliche in <i>TWIN PEAKS</i>	281
Corinna Schlicht	
»<i>TWIN PEAKS</i> auf Spätburgunder« – Europäische Fernsehserien in der Nachfolge eines Serien-Klassikers	301
Claudia Schmitt	

»When you get there, you will already be there« – Selbstreferenz und -reflexivität in <i>TWIN PEAKS: THE RETURN</i>	321
Willem Strank	
Episodenliste und Cast	345
Beiträgerinnen und Beiträger	353

Teil I

Einleitung(en)



Einleitung – *TWIN PEAKS*, die Rückkehr. Woher und wohin?

Caroline Frank und Markus Schleich

Der Ausgangspunkt des vorliegenden Sammelbandes war die Ankündigung einer dritten Staffel von *TWIN PEAKS* mit David Lynch als Regisseur und kreativem Schöpfer aller 18 Folgen. Zunächst war eine Austrahlung für das Jahr 2016 geplant. Lynch wählte dieses neuralgische Jahr für die Ausstrahlung der dritten Staffel natürlich bewusst aus und Showtime griff die geplante Korrelation zwischen real und fiktional vergangener (erzählter) Zeit in einem Trailer zur Ankündigung der dritten Staffel effektiv auf: Ohne bereits neues Bildmaterial aus der dritten Staffel zu zeigen, wird Spannung durch altes Bildmaterial aus der ersten, 1990 ausgestrahlten Staffel in Kombination mit Schrifteinblendungen erzeugt. Auf einen kurzen Take, der Laura Palmer mit ihrem inzwischen schon ikonischen Fingerschnipsen zeigt, und auf ein Schwarzbild, in das in *TWIN PEAKS*-typischer Schrift »25 years later« eingeblendet wird, folgt ein Zoom auf das ebenfalls inzwischen ikonische Twin Peaks-Ortsschild mit der einfliegenden Schrifteinblendung: »2016«.

Reduzierter und trotzdem spannungsreicher hätte ein Anknüpfen an die ersten beiden 1990/1991 bei ABC ausgestrahlten Staffeln von *TWIN PEAKS* nicht sein können, schließlich raunt Laura Palmer dem rätselhaft gealterten Agent Cooper

C. Frank (✉)

Institut für Germanistik, Universität Kassel, Kassel, Deutschland

E-Mail: c.frank@uni-kassel.de

M. Schleich

School of Arts, English & Languages, Queen's University Belfast, Belfast,
Vereinigtes Königreich

E-Mail: M.Schleich@qub.ac.uk

in einem seiner Träume in S1.E3¹ zu: »I'll see you again in 25 years«. Tatsächlich mussten die ZuschauerInnen dann jedoch 26 Jahre warten – die Ausstrahlung der dritten Staffel verschob sich aufgrund der Dauer der Aufnahmen auf das Frühjahr 2017 –, bis sie erneut in das *TWIN PEAKS*-Universum eintauchen und Agent Cooper wiedersehen konnten, der am Ende der zweiten Staffel in einem wirkmächtigen Cliffhanger in ein ungewisses Schicksal entlassen wurde: Aufgrund einer Verdopplung von Cooper in zwei körperlich getrennte Entitäten ist eine gute Cooper-Version in der Black Lodge gefangen, während sich eine böse in Twin Peaks aufhält.

Dass eine Serie im Zuge eines Reboots fortgesetzt wird, ist nicht zwangsläufig bemerkenswert, doch bei *TWIN PEAKS* verhält es sich aus diversen Gründen anders. Die Serie gilt als Vertreter des Quality Television, bevor sich dieses ›Super-Genre‹ überhaupt erst nachhaltig etablieren konnte. Das Aufkommen als hochwertig deklarerter TV-Serien korreliert mit dem Aufstieg des Kabelfernsehens. Gerade deshalb ist es interessant, dass *TWIN PEAKS* – 1990/1991 bei ABC ausgestrahlt – 2017 bei Showtime fortgesetzt wurde, neben HBO dem größten Pay-TV Network der USA.

1 Große Fernsehkunst in Zeiten der Cholera

Die ersten beiden Staffeln von *TWIN PEAKS* revolutionierten mit ihrer Ausstrahlung die US-amerikanische Fernsehlandschaft der 1990er Jahre: Im Jahr 1990 gab es de facto nur die drei großen Networks ABC, NBC und CBS – Fox war noch ein junger Nischensender – und nicht wie im Jahr 2006 über 2200 Sender. Die erfolgreichsten Serien dieser Zeit waren laut den Nielsenratings: 1. *ROSEANNE*; 2. *THE COSBY SHOW*; 3. *CHEERS*; 4. *A DIFFERENT WORLD*; 5. *AMERICA'S FUNNIEST HOME VIDEOS*; 6. *GOLDEN GIRLS*; 7. *60 MINUTES*; 8. *THE WONDER YEARS*; 9. *EMPTY NEST*; 10. *CHICKEN SOUP* (vgl. Brooks und Marsh 2007, S. 1692).

Der lineare Flow des Fernsehens in den 1980ern und 1990ern hatte dabei immer auch Konsequenzen für die Positionierung einzelner Formate. Die Genre-grenzen im Fernsehen können durchlässig und dynamisch sein – allerdings nur im Rahmen eines eingeschränkten Spielraums. Denn innerhalb des Flows steht eine Serie oftmals nicht für sich allein, sondern muss im Verbund mit

¹Zur Erläuterung der Abkürzungen von Staffeln und Episoden die Episodenliste am Ende des Bandes.

anderen Serien und den damit assoziierten Genres funktionieren. Ein eindrückliches Beispiel dafür ist die CBS-Serie *CAGNEY & LACEY* (USA 1982–1988), die im Sendeplan ursprünglich donnerstags nach *MAGNUM, P.I.* (USA 1980–1988) gesendet wurde. Nun bedient die Kriminalserie um den Privatdetektiv Thomas Magnum ein tendenziell maskulines Publikum, das mit den beiden feministisch-selbstbewussten Polizistinnen Christine Cagney und Mary Beth Lacey eher wenig anzufangen wusste. Tatsächlich gab es wütende Leserbriefe von erregten *MAGNUM*-Fans, warum man ihnen diese Frauenserie zur Primetime zumutete (vgl. Fiske 2011, S. 114). CBS reagierte und verschob das Programm ab der zweiten Staffel auf den Montagabend, wo es zusammen mit Serien wie *SCARECROW AND MRS KING* (USA 1983–1987), *KATE AND ALLIE* (USA 1984–1989) und *NEWHART* (USA 1982–1990) ausgestrahlt wurde. Der Montagabend wurde zur ›women's night‹, und die Serie etablierte sich dort nachhaltig, was an der durch die Programmschaltung implizierten neuen Genrezugehörigkeit festgemacht werden kann, wie John Fiske in *Television Culture* (2011) konstatiert.²

Dieser kurze Exkurs in die Fernsehlandschaft Ende der 1980er und Anfang der 1990er mag illustrieren, wie radikal sich die Serie von David Lynch und Mark Frost von zeitgenössischen Programminhalten unterschied und wie erstaunlich der initiale Erfolg einzustufen ist. Schon der Plot allein lässt erahnen, wie stark dieses Format sich von den erfolgreichen Serien dieser Zeit unterschied: In die idyllische Kleinstadt Twin Peaks, die sich irgendwo an der US-amerikanisch-kanadischen Grenze befindet, bricht plötzlich das Böse ein, als die in Plastik eingewickelte Leiche der beliebten High-School Schülerin Laura Palmer am Ufer eines Sees angeschwemmt wird. Im Zuge der Ermittlungen scheinen viele Einwohner von Twin Peaks ein Motiv gehabt zu haben. Dabei werden romantische Verbindungen, Intrigen, dunkle Machenschaften und mehr zutage gefördert; zudem verdichten sich die Vermutungen, dass übernatürliche Kräfte an dem Mord beteiligt sind. Eindeutige Genreerwartungen, wie sie um 1990 üblich waren, lassen sich hiermit nicht bedienen.

Jeremy Egner beschreibt 2017 in einem Artikel für die *New York Times* den Eintritt von *TWIN PEAKS* in die zeitgenössische Serienlandschaft treffend:

²Hier untersucht er übrigens auch, dass die Werbung sich an der angesprochene Rezipientengruppe orientiert: Frauen bekommen Werbung über Windeln, Spülmittel und Haushaltsartikel zu sehen, Männer werden ganz klassisch mit Bier, Autos und Werkzeug befriedigt (vgl. auch Schleich und Nesselhauf 2016, S. 173).

With such sizable, advertiser-tantalizing audiences at stake, networks aimed to cultivate a sunny air of big-tent fun and milquetoast diversion, as suggested by the cornball promos ABC, CBS and NBC used to market their offerings: *TWIN PEAKS* crashed the party like a goth at a debutante's ball. (Egner 2017)

Nun lief vor der *TWIN PEAKS*-Pilotfolge, die an einem Samstag ausgestrahlt wurde, tatsächlich *AMERICA'S FUNNIEST HOME VIDEOS* (USA 1990 bis heute), allerdings fand *TWIN PEAKS* sofort danach einen neuen Sendeplatz: Als Serie lebte *TWIN PEAKS* davon, dass man am nächsten Tag darüber sprach – der sogenannte *watercooler effect* –, und darum wurde die Serie auf den Donnerstag verlegt und direkt im Anschluss an die Serie *FATHER DOWLING MYSTERIES* (USA 1987–1991) gezeigt, die von Pastor Francis »Frankie« Dowling handelt, der in Chicago von der Mafia verübte Morde aufklärt. Vielleicht kann man hier schon sehen, wie ABC *TWIN PEAKS* zu positionieren suchte. Anders als erwartet, lockte die Serie aber eben ein sehr gemischtes Publikum vor die Mattscheibe, was insofern unerfreulich für ABC war, als dass man nicht genau wusste, für welche ZuschauerInnengruppe man jetzt am besten die Werbung schaltet und ob es nicht einen anderen, besseren Sendeplatz für *TWIN PEAKS* gab. In den ersten zwei Staffeln wechselte *TWIN PEAKS* insgesamt sieben Mal den Sendeplatz, was sehr ungewöhnlich ist. Die ursprünglich so hervorragenden Quoten konnte *TWIN PEAKS* in der zweiten Staffel nicht mehr vorweisen. Der Druck des Senders ABC wurde nach dem Ende der ersten Staffel so groß, dass der Mord Laura Palmers, gegen den Willen der Macher, früher als geplant aufgeklärt wurde. Im Anschluss an diese vom Sender erzwungene Maßnahme gaben die Quoten immens nach und sanken auf unter acht Millionen ZuschauerInnen. ABC setzte die Serie nach der 15. Folge der zweiten Staffel ab. Die 15. Folge war von 89 ausgestrahlten Sendungen auf Platz 85 gelandet. ABC ließ sich dann jedoch von einer Fanbewegung erweichen, die sich COOP (Citizens Opposing the Offing of Peaks) nannte und ABC mit einer Petition davon überzeugte, wenigstens alle 22 abgedrehten Folgen auszustrahlen (vgl. Jensen und Pattersen 2000, S. 102). Genützt hat es *TWIN PEAKS* schlussendlich nichts: Die Serie wurde am Ende der zweiten Staffel, im Jahr 1991, abgesetzt.

Auch abgesehen von der kurz skizzierten bemerkenswerten Ausstrahlungsgeschichte ist *TWIN PEAKS* ein außergewöhnliches Format für seine Zeit: Es ist ein wilder, persiflierender Genre-Mix, ein Amalgam aus Mystery, Detective-Story, Soap-Opera, Coming-of-Age-Story u. v. m. (vgl. Mittell 2006, S. 33) Es ist die erste postmodern-eklektizistische Serie voller intermedialer Anspielungen, die durch Verfahren wie Ironie oder Autoreflexivität jeden Originalitätsanspruch

unterminiert. Und sie hebt das TV-serielle horizontale Erzählen mit unzähligen Hauptfiguren und Plotverzweigungen auf ein bis dahin nicht gekanntes Level.

Nach 26 Jahren ist also *TWIN PEAKS: THE RETURN* zurück. Nicht mehr bei ABC, sondern bei Showtime. Das mag ein guter Anlass zur Reflexion sein, wie sehr *TWIN PEAKS* die Möglichkeiten des Fernsehens ausgereizt hat und bis heute im seriellen Bereich stilprägend ist.

2 Vom zweiten zum dritten ›Goldenen Zeitalter‹

Das Fernsehen um die 1990er Jahre wurde von Robert J. Thompson im Jahr 1996 als das zweite ›Goldene Zeitalter‹ getauft. Es war ein ›anderes‹, im Zweifelsfall besseres Fernsehen, das sich vom ›regulären‹ Fernsehen unterschied (vgl. Thompson 1996, S. 20 ff.). Das ist gerade für *TWIN PEAKS* von Relevanz: Das erste ›Goldene Zeitalter‹ lässt sich grob auf die 1950er Jahre datieren. Diese frühe Phase des Fernsehens wird als die Zeit der *Television Theatres* bezeichnet. Im Programm fanden sich von Kritikern geliebte Theater- und Musikproduktionen – von klassischen Stoffen bis zur Gegenwart. So waren die frühesten Programme nicht selten Übertragungen, die ein (wortwörtliches) fern-sehen ermöglichten (vgl. Borstnar, Pabst und Wulff 2008, S. 195). Gerade die Übertragung von Theaterstücken als *Anthology Drama* (vgl. Thompson 1996, S. 21) war beim Publikum äußerst beliebt. Die meisten dieser Programme wurden explizit durch Marken gesponsert, denen sehr daran gelegen war, mit dem gehobenen Geschmack im Sinne Bourdieus assoziiert zu werden. Formate wie *KRAFT TELEVISION THEATRE* (USA 1947–1958), *THE PHILCO TELEVISION PLAYHOUSE* (USA 1948–1955) oder *THE ALCOA HOUR* (USA 1955–1957) wurden weitestgehend frei von Interventionen des Studios oder der geldgebenden Unternehmen produziert und waren auch nicht auf hohe Einschaltquoten angewiesen. Das änderte sich allerdings, als das Fernsehen Werbespots als primäre Finanzquelle für sich entdeckte. Diese revolutionäre Neuerung hatte eine Vielzahl an Vorteilen: Bei steigenden Produktionskosten war es deutlich ertragreicher, mehr als nur einen Werbepartner zu haben und somit eine ganze Palette passender Produkte anzupreisen. Nun kauften Unternehmen feste Werbeplätze, und natürlich war es in ihrem Interesse, viele ZuschauerInnen zu erreichen, was dafür sorgte, dass Formate entweder ungemein populär waren oder aus dem Programm gestrichen wurden. Dies sorgte wiederum dafür, dass ›kulturell hochwertige‹ Fernsehprogramme ins Hintertreffen gerieten, denn das neue Massenmedium sollte auch der *Massenunterhaltung* dienen, »not the special education of minor groups with

limited interest« (Weaver zitiert in Boddy 1987, S. 359). Und es etabliert sich nun das, was Thompson als das reguläre Fernsehen bezeichnet. Von der Seifenoper ausgehend, hat sich die Fernsehserie zwischen den 1950er und den 1980er Jahren zu einer Erfolgsgeschichte entwickelt: Sitcoms, Kriminal- (*police proceduals*) oder Krankenhausserien (*medical drama*), schließlich Familienserien oder Science Fiction-Formate erreichen Millionen von ZuschauerInnen, sind aber eben auch auf diese angewiesen. Die Abhängigkeit von Quoten hinterließ immer einen bitteren Nachgeschmack und wurde stets als Argument gegen den qualitativen Wert des gesamten Mediums angeführt, denn sobald die »Erfolgsformel« gefunden sei, verfallende jedes Massenmedium in eine »structural standardization« (Adorno 2002, S. 442 ff.). Durch dieses Erfolgsdiktat liefen narrativ komplex gestaltete Serien stets Gefahr, abgesetzt zu werden, weil sie zwar von der Kritik gelobt und mit Preisen ausgezeichnet wurden, stets aber nur ein treues Stammpublikum und nie die für das kommerziell orientierte Unternehmen notwendige kritische Masse erreichten. Das korrespondiert mit Thompsons Beobachtung, der als ein Kriterium für eine Qualitätsserie folgende These formuliert: Formate des Qualitätsfernsehens sind zumeist nicht kommerziell erfolgreich und müssen sich daher gegen Bedenken und Widerstände von Seiten des Senders durchsetzen (vgl. Thompson 1996, S. 15). In vielerlei Hinsicht liest sich *TWIN PEAKS* wie die Blaupause all dessen, was Qualitätsfernsehen auszeichnet (vgl. ebd.).

Geschaffen von Mark Frost, der mit *HILL STREET BLUES* (USA 1981–1989) bereits eine erfolgreiche von KritikerInnen und SchriftstellerInnen wie Joyce Carol Oates (vgl. ebd. 1985, S. 5) hochgeschätzte Serie vorzuweisen hatte, und David Lynch, der als Regisseur von Filmen wie *BLUE VELVET* (USA 1986) und *WILD AT HEART* (USA 1990) in aller Munde war. Diese Konstellation aus einem erfahrenen TV-Pionier und einem Star des *arts film* war ABC eine erste Staffel mit insgesamt acht Folgen wert, unter anderem auch deshalb, weil die verhältnismäßig niedrigen Kosten ein kalkulierbares Risiko darstellten. Gerade David Lynchs Stellenwert als Auteur einer Prime-Time Network-Television-Serie versprach dem Sender ein gewisses symbolisches Kapital. *TWIN PEAKS*, von Lynchs Ästhetik geprägt, ist auf den ersten Blick all das, was amerikanisches Fernsehen zur Zeit der Erstausstrahlung der ersten beiden Staffeln nicht war: innovativ, verstörend, surrealistisch. Fast zur Überraschung des Senders begeisterte *TWIN PEAKS* allerdings nicht nur die Kritiker, sondern bescherte ABC auch absolute Traumquoten (zwischen 18 und 35 Millionen ZuschauerInnen) und dadurch hohe Werbeeinnahmen: Umgehend bestellte der Sender eine zweite Staffel mit 22 Folgen (vgl. Short 2011, S. 34).

Die Serie wurde so gesehen aber auch Opfer ihres eigenen Erfolgs. Ursprünglich war die Struktur der Serie so angelegt, dass Lauras Mörder erst ganz zum

Schluss – oder vielleicht auch gar nicht – offenbart wird. Dies sollte laut David Lynch eine kontinuierliche Immersion in das Serienuniversum ermöglichen, im Zuge derer die ZuschauerInnen vertrauter mit den Figuren werden und mehr über sie und ihre Vergangenheit erfahren (vgl. Frank und Schleich 2018, S. 99).

The progress towards [the reveal of Laura's killer], but never getting there, was what made us know all the people in *TWIN PEAKS*: how they all surrounded Laura and intermingled. All the mysteries. But it wasn't meant to be. It just couldn't happen that way. (Lynch zitiert in Rodley 2005, S. 180)

Wie bereits oben skizziert, war dies der Anfang vom Ende von *TWIN PEAKS*. Anders als erwartet nahm das Interesse der ZuschauerInnen nach der Auflösung rapide ab. Ohne den mysteriösen MacGuffin ›verkommt‹ *TWIN PEAKS* zu einer fast konventionellen Seifenoper, deren Kitsch weder ironisch gebrochen noch Neo-Kitsch ist (vgl. Ayers 2004, S. 102 f.). Obwohl die Serie zum Ende der zweiten Staffel einen neuen und interessanten narrativen Verlauf findet, hatte der Sender zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Kapitel abgeschlossen.

Aus diesem prominenten Beispiel leiten sich viele der oben angeführten Vorurteile ab, deren gemeinsamer Konsens eben jener ist, dass im werbefinanzierten Fernsehen kein Platz für gehobene Unterhaltung ist. *TWIN PEAKS* hatte, allem initialen Erfolg zum Trotz, sogar einen negativen Einfluss auf zukünftige Produktionen, denn Geldgeber hielten sich bei der Finanzierung riskanter Serienformate nach dem Ende von Lynchs und Frosts Serie noch stärker zurück als zuvor: »*TWIN PEAKS* sent a message to network programmers that the boundless experimentalism alone couldn't sustain a series over the long haul.« (Thompson 1996, S. 178). Und graduell hat *TWIN PEAKS* dazu beigetragen, dass das zweite ›Goldene Zeitalter‹ des Fernsehens zu einem Ende kam.

Nun ließe sich annehmen, dass *TWIN PEAKS* eine Singularität im Fernsehen darstellt, an die man sich ob Lynchs Beteiligung vage zurückerinnert. Aber als Serien-Fan der Jetztzeit kann man sich dem nachhaltigen Einfluss von *TWIN PEAKS* kaum entziehen: Sowohl hinsichtlich der seriell verhandelten Themen (Mystery, Überweltliches, Identitätsverwirrungen etc.) als auch der eingesetzten filmischen Mittel gilt die Serie als Vorreiter wie auch interserieller Bezugspunkt von diversen Mystery- und Crime-Serien wie etwa *X-FILES* (USA 1993–2018), *LOST* (USA 2004–2010), *DEXTER* (USA 2006–2013), *AMERICAN HORROR STORY* (USA 2011 bis heute), *FARGO* (USA 2014 bis heute), *STRANGER THINGS* (USA 2016 bis heute) und jüngst auch der deutschen Produktion *DARK* (D 2017 bis heute), die sich explizit und implizit auf *TWIN PEAKS* als zentrales Bezugsmoment und Quelle der Inspiration berufen. Und ja, nach 26 Jahren ist auch *TWIN PEAKS: THE RETURN*

zurückgekehrt. Das dritte ›Goldene Zeitalter‹ ist angebrochen und betrachtet man die Fülle an Serien dieser ›Epoche‹, die in irgendeiner Form von Lynchs und Frosts Serie beeinflusst wurden, scheint *TWIN PEAKS* auch hierfür eine gewisse Verantwortung zu tragen. Wie konnte es dazu kommen?

3 The Television Will Be Revolutionized 2.0

Wenn man bedenkt, welch wichtige Rolle Elektrizität in *TWIN PEAKS: THE RETURN* einnimmt, ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass Kabel eine besondere Rolle für diese Rückkehr spielen. Um den aktuellen Hype der 2010er Jahre um Fernsehserien zu verstehen, muss man aber vor allem rezente Entwicklungen berücksichtigen. Denn Serien, die früher Ausnahmen waren – wie *ST. ELSEWHERE* (USA 1982–1988), *HILL STREET BLUES* oder auch *MOONLIGHTING* (USA 1985–1989) – sind heute fast die Regel. Erzählerisch anspruchsvolle Formate sind, anders als es noch in den 1990ern der Fall war, im 21. Jahrhundert kein Nischenphänomen mehr (vgl. Blanchet 2010, S. 69). Thompson selbst scheint dieser Beobachtung zuzustimmen: »Over 10 years ago, I wrote a book about ›quality television‹. It was a very short book. There weren't that many shows to write about. A lot has happened since then.« (Thompson 2007, S. xvii). Das ist primär mit dem Aufkommen des Bezahlfernsehens zu erklären, dessen Geschäftsmodell sich von den Networks unterscheidet.

In den 1990er Jahren wächst der US-amerikanische Fernsehmarkt durch den Ausbau des Kabelnetzes, wodurch verschiedenste Premium-Angebote entstehen. Diese machen statt mit Werbung mit Abonnements und Zweitvermarktung Geld, zudem unterliegen diese *Pay TV-Kanäle* nicht den Regularien der FCC (Federal Communications Commission). So können sich HBO, Showtime und andere kontroverser Themen annehmen und müssen keine Zensur befürchten, wenn sie Nacktheit oder Gewalt auf den Bildschirm bringen. Vereinfacht gesagt, sind diese Sender zudem nicht auf gute Einschaltquoten angewiesen: Der Rezipient zahlt quasi direkt dafür, die Programminhalte nutzen zu dürfen. Aber auch für diese Anbieter ist die serielle Erzählung von immenser Bedeutung: Ohne Formate, die dem Rezipienten wiederholt Anreize schaffen, diese Sender zu abonnieren, droht das Aus. Um dieses Problem zu umgehen, zielen die Angebote auf ein kaufkräftiges und gebildetes Publikum, dessen Bedürfnisse im *basic cable* nicht befriedigt werden. Diese Entwicklung lässt sich exemplarisch am Sender *HBO (Home Box Office)* skizzieren: Zunächst vor allem mit Kindersendungen, dann ab Beginn der 1980er Jahre mit Dokumentationen und Sportübertragungen erfolgreich, abonnierten ZuschauerInnen den Sender

aber vor allem, weil auf ihm erfolgreich Kinofilme ausgestrahlt wurden, bevor sie im *basic cable* zu sehen waren. Durch das Aufkommen von DVDs in den 1990er musste der Sender allerdings umdenken und Inhalte generieren, die es nur exklusiv auf HBO zu sehen gab, und die so hochwertig waren, dass man sie auch sehen (und dafür bezahlen) wollte. Die erste Eigenproduktion war die Gefängnisserie *Oz* (USA 1997–2003), die derart verschachtelt erzählte, dass selbst *TWIN PEAKS* dagegen stringent wirkt, und die zwar bei der Kritik punkten konnte, bei den ZuschauerInnen allerdings auf wenig Interesse stieß. Die wenigen InteressentInnen waren jedoch treue AbonnentInnen und das Kritikerlob brachte dem Sender symbolisches Kapital, um sich als *Premiumprodukt* zu legitimieren. Das änderte sich erst mit *SEX AND THE CITY* (USA 1998–2004) und *THE SOPRANOS* (USA 1999–2007), die dann ab 1998 und 1999 ausgestrahlt wurden, eine Vielzahl neuer Kunden für den Sender bedeuteten und teilweise sogar vergleichbar gute Einschaltquoten erreichten wie die großen Networks (vgl. Thorburn 2008, S. 61). Das Kabelfernsehen, das nicht der Zensurbehörde unterliegt, durch Abonnements finanziert wird und deshalb weitestgehend frei von Quotendruck Serien produzieren kann, verändert die Serienlandschaft grundlegend. Der Einfluss des Bezahlfernsehens für die positive Entwicklung der Fernsehserie kann in diesem Kontext kaum überschätzt werden. Auch Literaturwissenschaftler Sascha Seiler kommt zu dem Schluss, ein *gros* der weithin als positiv wahrgenommenen Entwicklung im US-amerikanischen Fernsehen sei »in erster Linie dem Aufkommen des Pay-TV zu verdanken« (Seiler 2008, S. 6). Serien, die nicht der Werbung willen um die Gunst der ZuschauerInnen buhlen müssen, haben andere Möglichkeiten, ihre Geschichte zu erzählen: Das narrative Tempo ist (pauschal gesprochen) tendenziell langsamer, die Handlungsstränge fortlaufend und verschachtelt, was in der Forschung immer wieder zu Vergleichen mit dem Medium Literatur führt (vgl. Nesselhauf und Schleich 2014, S. 13). Dieses Konzept hat sich als Erfolgsrezept für HBO erwiesen, das in den folgenden Jahren mit Serien wie *SIX FEET UNDER* (USA 2001–2005), *THE WIRE* (USA 2002–2008), *DEADWOOD* (USA 2004–2006), *TRUE BLOOD* (USA 2008–2014) und *GAME OF THRONES* (USA 2011–2019) regelmäßig KritikerInnen erfreut und gleichsam Rekordgewinne erzielt. Das Fernsehen von heute konkurriert in einer Art und Weise mit dem Kino, wie man es zu den Zeiten der Erstausstrahlung von *TWIN PEAKS* nicht für möglich gehalten hätte:

Dank hoher Budgets findet sich die ›Kinoästhetik‹ auch auf der – im Vergleich zur Leinwand – kleineren Mattscheibe, die kreativen Köpfe erfreuen sich über künstlerische Freiheiten und die dadurch bedingten guten Skripte locken Schauspieler und Regisseure zum Fernsehen. So mag es nicht erstaunen, dass 2017 eine dritte

Staffel von *TWIN PEAKS* beim Pay TV Sender Showtime anläuft, bei der David Lynch 25 Jahre nach dem Finale der zweiten Staffel bei allen Folgen Regie führen sollte. (Schleich und Nesselhauf 2016, S. 46)

Und nach langen und teils zähen Verhandlungen war es dann im Jahr 2017 tatsächlich soweit: Die Serie, die einst mit dem Slogan »The Series That Will Change TV Forever« (Lim 2015, S. 91) beworben wurde, kehrt in das Medium zurück, das wie oben skizziert tatsächlich nachhaltig durch *TWIN PEAKS* verändert wurde. Die Ausgangslage ist dabei allerdings denkbar anders als 1990, denn die ›Konkurrenz‹ hat viel von *TWIN PEAKS* gelernt und es teils überboten:

As many have noted, the level of narrative complexity and puzzle-solving that felt new and fresh for the original run of *Twin Peaks* has become *de rigueur* among prestige dramas, and the intense puzzle-solving discussions of online fans so novel in the early 1990s are simply another element of the marketing of shows today. (McAvoy 2019, S. 96)

Im Zeitalter von *Peak TV* scheint diese Rückkehr eine gewagtere zu sein, als vielerorts angenommen (vgl. ebd.). Aber *TWIN PEAKS: THE RETURN* als bloße Fortführung von *TWIN PEAKS* zu bezeichnen, wird der Serie nicht gerecht. Gedreht als 18 Stunden langer Film, der anschließend von Lynch zu einer 18 Folgen umfassenden Serie geschnitten wurde – »The industry name [for this technique] is the very Lynchian nonlinear.« (Fallis and King 2019, S. 60) – ist irgendwo zwischen Film und Serie zu verorten:

Twin Peaks: The Return is weird and creepy and slow. But it is interesting. The show is very stubbornly itself – not quite film and not quite TV, rejecting both standard storytelling and standard forms. It's not especially fun to watch and it can be quite disturbing. But there is never a sense that you are watching something devoid of vision or intention. Lynch's vision is so total and absolute that he can get away with what wouldn't be otherwise acceptable. (Saraiya 2017)

Vieles, was *Peak TV* auszeichnet – u. a. »narrative Komplexität, Selbstreflexion, vertrackte Plots und symbolische Mehrfachcodierungen« (Kämmerlings 2010) –, wird hier auf die Spitze getrieben. Lynch untergräbt Konventionen in der 3. Staffel in fast allen Bereichen, wenn z. B. der Cast nahezu unüberschaubare Dimensionen annimmt, und viele Szenen für die vielen Plotstränge, die nicht mehr nur in der Kleinstadt *TWIN PEAKS*, sondern auch in Las Vegas, New York und vielen weiteren Städten der USA spielen, keinerlei Bedeutung für den eigent-

lichen Handlungsverlauf haben – wenn man überhaupt von so etwas wie Handlungsverlauf sprechen will:

For this reason, the program has been criticized for its apparent lack of meaning throughout the first episodes of the series, whose narrative proceeds at an extremely slow pace (many dialogues are bland, slow, with long pauses, and camera movements are rare) and involves the depiction of events that are apparently inconsequential and untied to one another. An already-complex plot involving the journey of Good Cooper to other planes of existence and his reincarnation in a dumb version of himself, the apparitions of strange nonhuman beings, the discovery of Major Briggs's mutilated body and the arrest of Bad Cooper is further complicated by the frequent use of out-of-focus, blurred and distorted frames, quick cuts, slow-motion sequences and rewinds, as well as abstract, cloudy images. (Sanna 2019b, S. 11)

TWIN PEAKS als Serie hat immer schon mehr Fragen gestellt, als sie Antworten gegeben hat, *TWIN PEAKS: THE RETURN* versucht sich kaum noch an so etwas wie Antworten, sondern spielt lieber mit möglichen Repliken. Der Rezeptionsgenuss scheint dabei stark davon abzuhängen, ob man diese *Lynchesque* Herangehensweise schätzt oder nicht (vgl. ebd.). Wer sich von dieser wahrscheinlich finalen Staffel so etwas wie *closure* verspricht, wird in jedem Fall enttäuscht. Schlussendlich spiegelt sich in *TWIN PEAKS: THE RETURN* Lynchs komplexes Verhältnis zum Medium Fernsehen in Gänze:

But beyond simply a television auteur setting out to upset our expectations, Lynch is more aggressively trollish in his disdain for what fans want from a Peak TV version of *Twin Peaks*. Lynch has a habit of taking his aggression with the system of television out on the fans who love him most: lest we forget, he opened his theatrical film expansion of this universe in *TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME* (1992) with a television set smashed with a sledgehammer and offered a narrative that similarly refused to pay off the enduring cliffhangers from the series, instead making the setting more traumatic, dangerous to love in the way that online fans had. (McAvoy 2019, S. 98)

Und in vielerlei Hinsicht tut *TWIN PEAKS: THE RETURN* genau das: Diese Staffel zerstört Erwartungen. Um als Format relevant zu bleiben, muss sie sich radikal von all dem absetzen, was sie ins Leben gerufen hat. Und schlussendlich gelingt ihr das auch: Komplexer und verstörender wird nirgendwo sonst Fernsehgeschichte geschrieben und es wird wahrscheinlich weitere 25 Jahre dauern, bis zumindest einige der vielen Rätsel dieser Serie gelöst sind. Wir erinnern uns: »*Twin Peaks* was a mass-culture text that called for communal decoding, a semiotic wonderland of clues, symbols, and red herrings« (Lim 2015, S. 98). Daran hat sich bis heute nichts geändert. Diese Serie gibt Rätsel auf und lädt gleichsam zum Mit-rätseln ein.

4 *TWIN PEAKS: Zeichen – Welten – Referenzen*

Die Forschung hat sich mit den zahlreichen Enigmata von *TWIN PEAKS* aus verschiedenen Perspektiven befasst, viele Publikationen fokussieren dabei auf die Stellung der Serie im Werk von David Lynch – wie etwa *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood* (Nochimson 1997) oder *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* (Sheen und Davison 2004). Das gilt auch für deutschsprachige Publikationen wie etwa *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch* (Geisenhanslüke und Overthun 2012) und *David Lynch: Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (Kaul und Palmier 2011). Zudem sind seit dem Erscheinen der ersten Staffel diverse Sammelpublikationen speziell zur wissenschaftlichen Annäherung an die Serie erschienen. *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* (1995), herausgegeben von David Lavery, ist die erste umfassende Anthologie, die sich u. a. mit der Rezeptionsgeschichte der Serie befasst, gender-orientierte Lesarten anbietet und postmodernen Aspekten nachspürt. Kurz vor Erscheinen der dritten Staffel wurden zwei weitere Sammelpublikationen veröffentlicht: *Return to Twin Peaks. New Approaches to Materiality, Theory, and Genre on Television* (Weinstock und Spooner 2016) und *Approaching Twin Peaks: Critical Essays on the Original Series* (Hoffman und Grace 2017), die neue theoretische Ansätze und damit auch neue Forschungsfragen auf die Analyse der ersten beiden Staffeln übertragen. Fokussiert werden dabei Aspekte wie filmische Einflüsse auf die Serie, ihr innovatives Potenzial als Genre-Mix, der Einsatz von Horror- und Science Fiction-Elementen und deren Funktionalisierungen, aber auch Motive wie Tier- und Naturdarstellungen oder die Fetischisierung von Nahrung. 2019 ist zudem mit *Critical Essays on Twin Peaks. The Return*, herausgegeben von Antonio Sanna (2019a), ein weiterer Sammelband erschienen, der das Spektrum der Publikationen um einen Fokus auf die dritte Staffel erweitert. Die Beiträge dieses Bandes untersuchen das Verhältnis des in der dritten Staffel entworfenen fiktionalen Universums zur außerfiktionalen ›Wirklichkeit‹, die fiktionalen Repräsentationen von Figuren und deren Weltwahrnehmungen, die (un-)realistischen und surrealen Elemente sowie die Darstellung traumatischer Ereignisse, Erinnerungen und (alp-)traumhafter Szenen.

Die von Henry Jenkins in der Einleitung zu unserem Sammelband aufgeworfene Frage: »Why Twin Peaks?«, die Jenkins in Bezug auf die Unterschiede der ersten beiden zur dritten Staffel sowie mit Blick auf das *viewer engagement* formuliert, lässt sich auch an uns als HerausgeberInnen des Sammelbandes *Myterium TWIN PEAKS. Zeichen – Welten – Referenzen* stellen. Die Antwort liegt

mit Blick auf die bisherigen Forschungsarbeiten zu *TWIN PEAKS* auf der Hand: Der vorliegende Band stellt die erste Beitragssammlung im deutschsprachigen Raum dar, in der sich AutorInnen ausschließlich mit der wissenschaftlichen Analyse der Serie *TWIN PEAKS* sowie den mit ihr zusammenhängenden Publikationen und Artefakten befassen. Weiterhin schließt der Band eine bisherige Forschungslücke, da die Beiträge nicht nur einzelne, sondern alle zurzeit vorliegenden drei Staffeln untersuchen.

Die Genese der Beiträge bedarf einer kurzen Erläuterung: Als HerausgeberInnen haben wir, unmittelbar nachdem bekannt wurde, dass es eine dritte Staffel geben wird, Beiträge auf verschiedenen Wegen – unter anderem durch einen *Call for Papers* – eingeworben. Die BeiträgerInnen konnten uns zu diesem Zeitpunkt natürlich nur Themenvorschläge unterbreiten, die sich mit (offenen) Fragen aus den ersten beiden Staffeln befassen und die, so die Antizipation, auch für die dritte Staffel relevant sein könnten. *TWIN PEAKS: THE RETURN* hat jedoch Erwartungshaltungen in vielerlei Hinsicht unterlaufen. Umso bemerkenswerter ist die Flexibilität unserer BeiträgerInnen, die ihre Fragestellungen während und nach dem Schauen der dritten Staffel entsprechend angepasst, modifiziert und erweitert haben.

Die drei bisherigen Staffeln von *TWIN PEAKS*, die zusammen mit den diversen anderen Elementen des *TWIN-PEAKS*-Kosmos wie etwa dem Film *TWIN PEAKS. FIRE WALK WITH ME* (F/USA 1992; R.: David Lynch) und Mark Frosts Materialsammlungen *The Secret History of Twin Peaks* (2016) und *Twin Peaks: The Final Dossier* (2017) ein überaus komplexes multi- und transmediales Narrativ bilden, laden zum Mit- und Enträtseln ein. Dass die Versuche zur Decodierung von Zeichen und damit die Suche nach (möglichen) Signifikaten hinter den Signifikanten für den hier vorliegenden Band zentral sind, spiegelt sich in den auf semiotische Aspekte abzielenden drei Rubriken, in die die Beiträge geordnet sind: *Zeichen – Welten – Referenzen*.

Eine Einstimmung zu den thematischen Beiträgen liefern zwei Texte, die wir zusammen mit unserer thematischen Einführung in den Band als *Einleitung(en)* bezeichnet haben: Henry Jenkins – Leiter des Lehrstuhls für Communication, Journalism, Cinematic Arts and Education an der University of Southern California und *TWIN-PEAKS*-Forscher der ersten Stunde³ – beschäftigt sich in

³Jenkins forscht in den Bereichen der Comic Studies, der Video Game Studies, zum Vaudeville-Theater wie auch zum populären Kino und zum transmedialen Erzählen. Zu dem von David Lavery herausgegebenen Sammelband *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks* hat Jenkins den Beitrag »Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?«: *alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery* beigesteuert.

seinem englischsprachigen Beitrag *Why TWIN PEAKS* mit der Frage, was – in Anbetracht der in den letzten 30 Jahren immensen Veränderungen unterworfenen TV-seriellen Landschaft – eine wissenschaftliche Auseinandersetzung sowohl mit den ersten beiden als auch mit der dritten Staffel der Serie immer noch beziehungsweise jetzt gerade wieder interessant macht. Und Arne Willander, stellvertretender Chefredakteur des deutschen *Rolling Stone*, stellt in *Wir sind wie der Träumer* Überlegungen zum Verhältnis von *TWIN PEAKS* zu den anderen filmischen Arbeiten Lynchs an und spürt dabei im Besonderen der für Lynch typischen Traumhaftigkeit des Erzählens nach.

Die Beiträge in der ersten thematischen Rubrik *Zeichen* beschäftigen sich mit einzelnen semiotischen Elementen in *TWIN PEAKS* und deren möglichen Bedeutungsvarianten bzw. -variationen. *Charlotte Coch* untersucht mit der analogen Telefonie einen in der Serie zwar omnipräsenten, jedoch wissenschaftlich bisher nur selten berücksichtigten Aspekt. Sie beschäftigt sich dabei mit den Fragen danach, welche Funktion das Telefon sowohl für den Plot als auch für die Autoreflexion der Serie besitzt und wie sich das Medium in der dritten Staffel gegen die konkurrierenden digitalen Kommunikationsangebote behauptet. *Marvin Madeheim* analysiert das komplexe Zeichensystem aus (Venus-)Statuen, die natürliche und übernatürliche Räume miteinander verbinden. Mit Blick auf die dritte Staffel wirft er zudem die Frage auf, ob sich auch ›The Evolution of the Arm‹ als Skulptur deuten lässt. Die Kunstfiguren werden dabei sowohl aus skulpturentheoretischer Perspektive und in Bezug auf ihre Produktions- und Rezeptionsgeschichte betrachtet, als auch hinsichtlich ihrer Funktion als auf den Plot bezogene rätselhafte wie Rätsel lösende Zeichen untersucht. *Till Schröder* wiederum verfolgt in seinem Beitrag das Ziel, die akustischen Dimensionen und ihre möglichen Semantisierungen zu untersuchen. Laut Schröder gelingt es Lynch in *TWIN PEAKS* besonders gut, die subtilen Möglichkeiten des im Vergleich zum filmischen Bild weniger präsenten Tons zu nutzen, das Unterbewusstsein der ZuschauerInnen anzusprechen sowie Verdrängtes, Triebhaftes und Okkultes zu repräsentieren. Demgegenüber beschäftigt sich *Nora Weinelt* mit der Analyse visueller Aspekte und untersucht den Zusammenhang zwischen Zeitlichkeit und Oberfläche bzw. Tiefe. Am Beispiel der ersten Szene nach dem Intro von S1.E1 zeigt sie auf, wie den glatten Oberflächen eine spezifische Zeitlichkeit eingeschrieben wird. Demgegenüber stelle Lynch in der dritten Staffel durch die Reinszenierung bekannter Einstellungen aus den ersten beiden Staffeln das Vergehen der Zeit deutlich aus, wenn das Kamerabild länger auf faltiger Haut, grauen Haaren sowie auf anderen Insignien von zeitlicher Vergänglichkeit verweile. Dies steht laut Weinelt in einem produktiven Spannungsverhältnis zum mystisch-zirkulären Zeitverständnis der Serie.

Die Beiträge der zweiten Rubrik des Bandes – betitelt mit *Welten* – erweitern den Untersuchungsfokus von der Semiotik einzelner Zeichen hin zur Analyse von fiktionalen wie fikionalisierten Welt- und Wirklichkeitsentwürfen in der Serie. Wir, *Caroline Frank* und *Markus Schleich*, untersuchen in unserem Beitrag Gender- und Identitätskonzepte in *TWIN PEAKS*. Zunächst einmal beschäftigen wir uns mit stereotyp inszenierten weiblichen Figuren, um darauf aufbauend zu fragen, inwiefern die vier Aspekte Serie in der Serie, Figuren, die aus ihren Gender-Rollen ›fallen‹, weibliches Sprechen und instabile (Gender-)Identitätskonzepte zu einer Destabilisierung von Binarismen und damit zu einer Hybridisierung von Genderentwürfen und einer Dezentrierung von Subjekt-konzepten beitragen. *Melanie Grunt Suárez* und *Markus Reitzenstein* beschäftigen sich mit dem Verhältnis mythischer Weltentwürfe zu *TWIN PEAKS* und legen in einem ersten Untersuchungsschritt dar, wie antike und mittelalterliche Mythen – Ödipus, Orpheus und Euryrike, König Artus – als Bezugspunkte für die Handlung und damit auch für die Figuren dienen und in ein komplexes Wechselverhältnis zum Weltenwurf der Serie treten. Weiterhin befassen sie sich mit dem Phänomen der Mythologisierung der Serie selbst im Zuge der Rezeption durch verschiedene Gruppen wie Fans, BloggerInnen und JournalistInnen. Dadurch machen sie *TWIN PEAKS* als ›Meta-Mythos‹ lesbar. *Julian Lucks* wiederum untersucht in seinem Beitrag das Verhältnis von Träumen und Aufwachen in *TWIN PEAKS* vor dem Hintergrund des hinduistischen Advaita Vedanta. Dabei zeigt er auf, dass durch die Traum- und damit in Verbindung stehenden Verdrängungsmotive Lesarten evoziert werden, die zu einer Umdeutung des seriellen Narrativs im Sinne einer kollektiven Traumvorstellung auffordern. Dieser Traum wiederum wird laut Lucks durch die Symbolik einer transzendierenden Weltsicht stetig durchbrochen. *Raphael Morschett* beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem Weltentwurf im Besonderen in *PART 8: GOTTA LIGHT?*: Mit Fokus auf die Atombomben-Sequenz untersucht Morschett das Wirkungspotenzial der Episode auf die ZuschauerInnen, fragt zugleich nach dem politischen Wert dieser Filmerfahrung sowie nach der gegenseitigen Beeinflussung von ästhetischer und politischer Dimension. *Bernhard Winkler* beschließt mit seinem Beitrag die zweite Rubrik: Er untersucht die Serie und damit zugleich die von ihr entworfene(n) Welt(en) als ein ›böses Kunstwerk‹, indem er unter anderem Strukturen des Bösen wie etwa die Wiederholung in den Blick nimmt. Im Besonderen in denjenigen Folgen, in denen Lynch Regie geführt hat, lasse sich eine Verwischung der Grenzen zwischen Gut und Böse identifizieren. Dadurch sowie durch seinen meist plötzlichen ›Einschlag‹ erhält das Böse laut Winkler einen ambivalenten Status und zugleich eine große Attraktion für die ZuschauerInnen, die vom Genuss des Übels regelrecht verführt werden.

Die Beiträge der dritten Rubrik mit dem Titel *Referenzen* fokussieren auf unterschiedliche Art und Weise referenzielle Bewegungen von der Serie auf andere Bezugssysteme wie etwa wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Diskurse, Genres und andere TV-serielle Formate. Florian Auerochs stellt eine ›energiehermeneutische‹ Lesart der Serie vor, die sich am Projekt der *Energy Humanities* orientiert. An der hyperbolisch eingesetzten Ressource des Rohstoffes Holz zeigt Auerochs auf, dass die ›Rohstoffpoetik‹ der Serie auf industrieromantische Diskurse sowie auf das Genre des postmodernen Mystery Thrillers referiert, diese aber nach einer umweltbezogenen Variation der Schauerliteratur modelliert. Zudem erweitert er die Perspektive abschließend auf die Energie-Ästhetik der dritten Staffel, um deren neues und zugleich abweichendes ›Energier regime‹ zu untersuchen. Manuel Bauer beschäftigt sich mit dem Bezug der Serie zum Krimi-Genre, von dem sie einige paradigmatische Elemente übernimmt. An den drei Aspekten ›Figur des Detektivs‹, ›Umgang mit dem Whodunit-Muster‹ sowie der ›eingeschränkten Lesbarkeit der erzählten Welt‹ zeigt Bauer exemplarisch das Spiel der Serie mit den Konventionen des Genres auf, um dabei besonders auch auf bewusste Brüche aufmerksam zu machen. Mit möglichen in der Figur der Log Lady angelegten innertextuellen wie diskursiven Referenzen beschäftigen sich Judith Niehaus und Anabel Recker: In ihrem Beitrag analysieren sie die Log Lady unter Bezug auf narratologische und kulturwissenschaftliche Ansätze. Durch die Metanarrativität und Selbstreferenzialität ihrer Aussagen lasse sich die Log Lady auf der Schwelle zwischen intra- und extradiegetischer Ebene verorten und damit zugleich zwischen Text und Paratext. Als Verkörperung des Mythischen referiere die Figur zudem auf verschiedene mythologische Vorbilder. Corinna Schlicht fragt nach Bezügen der Serie zur Epoche der Romantik sowie zu romantischen Motiven und deren Funktionen für den Text. Dabei wird die Veränderung von Agent Cooper als romantischer Entwicklungsgang interpretiert, wobei Corinna Schlicht im Besonderen Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* mit dem Motiv der blauen Blume sowie das im Roman enthaltene *Klingsohrs Märchen* als Referenztext(e) identifiziert. Den Bezügen von *TWIN PEAKS* zu zwei europäischen TV-Serien spürt Claudia Schmitt nach: Sie stellt in ihrem Beitrag die Frage, inwiefern sich *TWIN PEAKS* als Hypotext zur deutschen Mini-Serie *WEINBERG* (D 2016) sowie zur schwedischen Serie *JORDSKOTT* (S/SF/UK/N 2015–2017) verstehen lässt, und fokussiert bei der Analyse der inter-seriellen Referenzen verschiedene Aspekte wie filmische Inszenierung, Erzählstruktur, das Groteske sowie die fehlende Wiederherstellung der Ordnung. Im letzten Beitrag der Rubrik untersucht Willem Strank Formen der

Selbstreferenz und Selbstreferenzialität in *TWIN PEAKS: THE RETURN*. Besonders interessieren ihn dabei audiovisuelle Elemente, die Mise-en-abyme-Struktur sowie die Zurschaustellung medialer Strukturen, mit denen die dritte Staffel implizit wie explizit poetologische Aussagen über ihre eigene Serialität sowie Medialität trifft.

Abschließend noch einige Bemerkungen zu den Angaben der Staffeln in den Beiträgen: Ein Großteil der Beiträge ist unmittelbar im Anschluss an die Freischaltung des Streams der dritten Staffel auf dem deutschsprachigen Markt im Jahr 2017 entstanden. Einige Beiträge referieren deshalb auf die über verschiedene Sky-Abos zur Verfügung gestellten Streaming-Varianten von *TWIN PEAKS: THE RETURN*. Andere wiederum zitieren aus der im deutschsprachigen Raum seit 2018 käuflich zu erwerbenden DVD-Box *TWIN PEAKS. A LIMITED EVENT SERIES*, die auch als Blu-Ray erhältlich ist, bzw. aus der bei iTunes zu erwerbenden Version. Die ersten beiden Staffeln sind in verschiedenen DVD-Boxen zusammengefasst. Am Ende jedes Beitrags lässt sich über die Angaben im Filmverzeichnis genau nachvollziehen, welche DVD-Boxen bzw. welche anderweitigen Quellen jeweils zur Angabe von Timecodes genutzt wurden. Da die Episodenzählungen differieren, haben wir uns für eine Vereinheitlichung entschieden: Die Episodenzählung der ersten Staffel beginnt mit Staffel 1, Episode 1 – in den Beiträgen abgekürzt als S1.E1 – und wird fortlaufend gezählt, wobei jede weitere Staffel wieder mit Episode 1 beginnt. Ausführliche Informationen zu den einzelnen Episoden, u. a. zu den RegisseurInnen, den DrehbuchautorInnen sowie zu den Folgentiteln⁴, sind im Anhang zu diesem Band ergänzt.

Dass sich selbst die Quellenlage derart komplex gestaltet, wird Lynchs und Frosts vertracktem Serienwerk in unseren Augen durchaus gerecht. Die Eulen sind nach wie vor nicht, was sie scheinen, und gerade das macht diese Serie in Zeiten von *Peak TV* zu einem Format, das sich von dem *gros* der anderen, qualitativ hochwertigen Serien abhebt und Forscher noch in Jahren beschäftigen wird.

⁴Im US-amerikanischen Original hatten die Folgen der ersten Staffel zunächst einmal keine festgelegten Episodentitel. Für die Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen bestimmte RTL plus Episodentitel, die im Anschluss bei Wiederausstrahlungen der Serie im US-amerikanischen Fernsehen übernommen und ins Englische übersetzt wurden. Inzwischen werden diese Episodentitel weltweit genutzt. Für die zweite und dritte Staffel hat David Lynch die Episodentitel vorgelegt (vgl. Riches 2011, S. 40).

Literatur

- Adorno, Th. W. (2002). On popular music. In Th. W. Adorno, *Essays on music* (S. 437–469). Berkeley: CUP.
- Ayers, S. (2004). *Twin Peaks*, weak language and the resurrection of affect. In E. Sheen & A. Davison (Hrsg.), *The cinema of David Lynch. American dreams, nightmare visions* (S. 93–106). New York: CUP.
- Blanchet, R. (2010). Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In R. Blanchet et al. (Hrsg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien* (S. 37–70). Marburg: Schüren.
- Boddy, W. (1987). Operation frontal lobes versus the living room toy. The battle over programme control in early television. *Media Culture and Society*, 9, 347–368.
- Borstnar, N., Pabst, E., & Wulff, H. J. (2008). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UTB.
- Brooks, T., & Marsh, E. (2007). *The complete directory to prime time network and cable TV shows 1946–present* (9. Aufl.). New York: Ballantine Book.
- Egner, J. (2017). In 1990 ‚Twin Peaks‘ Was not ready for prime time. And vice versa. *New York Times*, 17. Mai 2017. <https://www.nytimes.com/2017/05/17/arts/television/twin-peaks-abc-1990.html>. Zugegriffen: 11. Dez. 2019.
- Fallis, J., & King, T. K. (2019). Lucy finally understands how cellphones work: Ambiguous digital technologies in *Twin Peaks: The Return* and its fan communities. In A. Sanna (Hrsg.), *Critical essays on Twin Peaks: The Return* (S. 53–67). London: Palgrave.
- Fiske, J. (2011). *Television culture*. New York: Routledge.
- Frank, C., & Schleich, M. (2018). Wunderbare(s) in Serie – *TWIN PEAKS* (USA 1990–1991). In S. Kreuzer & U. Durst, unter Mitarbeit von C. Frank (Hrsg.), *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur* (S. 99–113). Paderborn: Fink.
- Frost, M. (2016). *The secret history of Twin Peaks*. London: Palgrave Macmillan.
- Frost, M. (2017). *Twin Peaks: The final dossier*. London: Palgrave Macmillan.
- Geisenhanslüke, A., & Overthun, R. (Hrsg.). (2012). *Kino der Blinden: Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*. Bielefeld: Transcript.
- Hoffman, E., & Grace, D. (Hrsg.). (2017). *Approaching Twin Peaks: Critical essays on the original series*. Jefferson: MacFarland.
- Jenkins, H. (1995). »Do you enjoy making the rest of us feel stupid?«: alt.tv.twinpeaks, the trickster author, and viewer mastery. In D. Lavery (Hrsg.), *Full of secrets. critical approaches to Twin Peaks* (S. 51–69). Detroit: Wayne State University Press.
- Jensen, J., & Pattersen, T. (2000). Our town. *Entertainment Weekly*, 540, 92–102.
- Kämmerlings, R. (2010). Ein Balzac für unsere Zeit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. Mai 2010 (S. 33).
- Kaul, S., & Palmier, J.-P. (2011). *David Lynch: Einführung in seine Filme und Film-ästhetik*. Paderborn: Fink.
- Lavery, D. (Hrsg.). (1995). *Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lim, D. (2015). *David Lynch: The man from another place*. Boston: Icons.

- McAvoy, D. (2019). ›Is it about the bunny? No, it's not about the bunny!‹: David Lynch's fandom and trolling of peak TV audiences. In A. Sanna (Hrsg.), *Critical essays on Twin Peaks: The Return* (S. 83–103). London: Palgrave.
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29–40.
- Nesselhauf, J., & Schleich, M. (2014). Feeling that the best is over. Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden. In J. Nesselhauf, & M. Schleich (Hrsg.), *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des ›Quality Television‹* (S. 9–31). Bielefeld: Transcript.
- Nochimson, M. P. (1997). *The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- Oates, J. C. (1985). Why *Hill Street Blues* is irresistible. *TV guide*, 01. Juni 1985 (S. 5).
- Riches, S. (2011). Intuition and investigation into another place: The epistemological role of dreaming in *Twin Peaks* and beyond. In W. J. Devlin & S. Biderman (Hrsg.), *The philosophy of David Lynch* (S. 25–44). Kentucky: University Press.
- Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch*. New York: Faber & Faber.
- Sanna, A. (Hrsg.). (2019a). *Critical essays on Twin Peaks: The Return*. London: Palgrave Macmillan.
- Sanna, A. (2019b). Entering the world of *Twin Peaks*. In A. Sanna (Hrsg.), *Critical essays on Twin Peaks: The Return* (S. 3–21). London: Palgrave Macmillan.
- Saraiya, S. (2017). TV review: David Lynch's *Twin Peaks: The Return*. <https://variety.com/2017/tv/uncategorized/tv-review-twin-peaks-the-return-showtime-1202439500/>. Zugegriffen: 11. Dez. 2019.
- Schleich, M., & Nesselhauf, J. (2016). *Fernsehserien. Geschichte. Theorie. Narration*. Tübingen: UTB.
- Seiler, S. (2008). Abschied vom Monster der Woche. In S. Seiler. (Hrsg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen* (S. 6–9). Köln: Schnitt.
- Sheen, E., & Davison, A. (Hrsg.). (2004). *The cinema of David Lynch: American dreams, nightmare visions*. London: Wallflower Press.
- Short, S. (2011). *Cult telefantasy series. A critical analysis of The Prisoner, Twin Peaks, The X-files, Buffy the Vampire Slayer, Lost, Heroes, Doctor Who and Star Trek*. Jefferson: McFarland.
- Thompson, R. J. (1996). *Television's second golden age. From ›Hill Street Blues‹ to ›ER‹*. New York: SUP.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. In K. Akass, & J. McCabe (Hrsg.), *Quality TV. Contemporary American television and beyond* (S. xvii–xx). London: IB Tauris.
- Thorburn, D. (2008). The Sopranos. In G. R. Edgerton & J. P. Jones (Hrsg.), *The essential HBO reader* (S. 61–70). Lexington: UPK.
- Weinstock, J. A., & Spooner, C. (Hrsg.). (2016). *Return to Twin Peaks: New approaches to materiality, theory, and genre on television*. London: Palgrave Macmillan.

Wir sind wie der Träumer – Einige vorläufige Überlegungen zu den Filmen von David Lynch

Arne Willander

Man fragt sich bei David Lynchs Filmen weniger, wie das alles gemacht wurde, als vielmehr, wie zum Teufel sich ein Mensch das alles ausdenken kann. In der Dokumentation über die dritte Staffel von *TWIN PEAKS*, einem veritablen »Making of ...« von Jason S (*THE MAN WITH THE GRAY ELEVATED HAIR*) – mit kryptischen Lynchismen, zu Luftaufnahmen von Landschaften gesprochen –, sieht man den Regisseur als Schöpfer und Einflüsterer, als Handwerker und Personalchef, als Lehrer und Guru und Feldherrn.

Einmal erzählt er von George Patton, dem amerikanischen General im Zweiten Weltkrieg, der alle Kräfte rücksichtslos in die Schlacht warf. Einmal schreibt er Kyle MacLachlan, seinem Alter Ego, magische Kräfte zu: MacLachlan soll tanzen, während sich der Boden unter seinen Füßen teilt, woraufhin er in ein Wasserbecken fällt. Lynch ist nicht bang. MacLachlan tanzt, das Podest teilt sich wie geplant, und MacLachlan stürzt in den Abgrund und taucht lachend aus dem Wasser auf. Lynch spricht manchmal durch ein Megaphon mit der draufgeklebten Aufschrift »D. Lynch«. Er begrüßt die Darsteller am Set. Er erklärt den Schauspielern präzise die Szenen und die Bewegungen. Er spricht ihnen die Sätze vor, die Betonungen und die Pausen. Er flüstert Sherilyn Fenn ins Ohr. Er lässt sich die Kulissen, die Requisiten und die Puppen zeigen. »Jaa. Great. Fantastic. Jaa.« Er schnitzt einen Appendix, der wie ein Dildo aussieht, aus einem großen Stück Schaumstoff. Er begrüßt den Leiter der Polizeistation, die das Revier von Twin Peaks darstellt, und erklärt ihm das Sägewerk der Stadt.

A. Willander (✉)

”Rolling Stone” Axel Springer Mediahouse, Berlin, Deutschland

E-Mail: arne.willander@rollingstone.de

Am Drehort wird er vom Stab und von den Schauspielern verehrt wie John Ford von den Indianern im Monument Valley, wo er seine berühmten Western drehte: ein Gott, der mit Lastwagen und Kameras und Scheinwerfern und Kränen zu den Einheimischen herabgestiegen ist. Dem Wort vom ›Kultfilm‹, immer schon auf Lynch gemünzt, entspricht der Kult um den Filmemacher.

Der Mann mit den hochgestellten grauen Haaren, der Schirmmütze, den Kopfhören, der Flüstertüte: David Lynch ist ein Behutsamkeitsvirtuose, er hat eine natürliche Autorität, er gibt immer klare Anweisungen. Seine Visionen sind apodiktisch – jede Geste, jeder Kaffeebecher, jeder Kirschkuchen, jede Fernbedienung und jedes Hörgerät, jedes Lied und jedes Geräusch ist seine Erfindung. Niemand diskutiert an einem Set von David Lynch. Er ist der Herrscher der Welt, die er in seinem Kopf geschaffen hat. Einmal ist er unbeherrscht, als seine Assistentin vorschlägt, man könnte die Szene noch etwas länger drehen, damit er später schneiden könne. »Was ist los? Wen interessiert es, wie lang eine Szene ist?«

Die Kunst des David Lynch besteht aus absoluter Kontrolle über die Fantasie. Die Rätsel seiner Filme, das Enigmatische, der Surrealismus, das sogenannte Verstörende liegen in der Kollision von Langsamkeit und konventioneller Erzählung mit jähem Ausbrüchen von Gewalt, Komik und Slapstick, der Konfrontation kosmischer Kontingenz und banalem Realismus. In *LOST HIGHWAY* (USA/F 1997) heißt es: »Ich erinnere mich an Dinge gern auf meine Weise.« Es gibt keine Folgerichtigkeit, keine Kohärenz und nicht das, was wir als Logik bezeichnen, in den Filmen von David Lynch. Sogar *THE STRAIGHT STORY* (USA 1999), die das Geradlinige im Titel führt, ist trügerisch, denn der Held unternimmt etwas vollkommen Absurdes: eine Fahrt auf einem Rasenmäher durch den Mittleren Westen zu seinem Bruder, den er seit Jahrzehnten nicht gesehen hat, mit dem er zerstritten ist und der ihn nicht erwartet. Das Absurde ist Lynchs Filmen eingeschrieben. In *TWIN PEAKS: THE RETURN*, im Büro des FBI-Agenten Gordon Cole, den Lynch selbst spielt, hängt gegenüber einem gewaltigen Schwarzweiß-Foto von einer Atombombenexplosion ein Porträtfoto von Franz Kafka. Das ist beinahe ein zu greller Hinweis auf die Geistesverwandtschaft.

David Lynch ist der Deuter der amerikanischen Seele und der Topograph ihrer Träume, Sehnsüchte und Perversitäten, er blickt in die gähnenden Abgründe unter der Oberfläche des Lebens: In jedem Heim ein Alptraum, in jedem Herzen eine Mördergrube, in jedem Kopf ein Chaos. Das kann man so schreiben und unterschreiben. Man kann Lynchs Kunst surrealistisch nennen und hat recht. Nur bekommen kann man ihr nicht. In Los Angeles veranstaltet Lynch, der auch Musik komponiert, seit Jahren ein Musikfestival mit Bands, die er einlädt, das *Festival of Disruption*. Heute ist ›Disruption‹ der Lieblingsbegriff der Start-up-Ökonomie, aber was das Wort bedeutet, das kann man schon an Lynchs frühen Kurzfilmen

studieren, dann an *ERASERHEAD* (USA 1977), *THE ELEPHANT MAN* (USA 1980), dem glorios gescheiterten *DUNE* (USA 1984), an *BLUE VELVET* (USA 1986) und *WILD AT HEART* (USA 1990) – und das sind nur die Filme, die er vor *TWIN PEAKS* gemacht hat.

TWIN PEAKS ist das Zentralmassiv der fremden, seltsamen Welt des David Lynch, die Große Amerikanische Erzählung. Die drei Staffeln, die Lynch mit Mark Frost – dem Autor der naturalistischen Serie *HILL STREET BLUES* (USA 1981–1987) – schrieb, sind auch eine lange Geschichte der Missverständnisse: Der Fernsehsender ABC bestellte 1989, begeistert vom *TWIN PEAKS*-Pilotfilm, weitere sieben Folgen und bewarb sie mit dem Slogan: »Wer ermordete Laura Palmer?« Man erwartete einen spannenden Whodunit, einen Straßengefeger. Aber die Frage, wer Laura Palmer ermordete, ist nur der MacGuffin für eine mäandrierende Erzählung aus tausend Abschweifungen, Nebenschauplätzen und Topoi, aus Show-Nummern, Sex and Crime, Horror, Seifenoper, Detektivgeschichte und Polizeistory, Familiensaga und Burleske, Pastorale und schwarzem Märchen, die Parodie und Apotheose der Fernsehserie schlechthin. Das Publikum wandte sich nach der ersten Staffel ab: Es war UNVERSTÄNDLICH. David Lynch hatte jede Konvention gebrochen und jede Erwartung enttäuscht. Und genau dafür ist er natürlich bestellt – das wussten bloß die Fernsehleute nicht. Die heute am meisten bewunderte, nacherzählte und ausgedeutete Serie in der Historie des Fernsehens war ein erfolgreicher Misserfolg.

TWIN PEAKS: THE RETURN, die Fortsetzung nach 26 Jahren, verdankt sich der Beharrlichkeit von David Lynch und Mark Frost und dem Wagemut des Senders Showtime, der die 18 Episoden im Jahr 2017 ausstrahlte. »Es ist eine Fortsetzungsgeschichte«, sagt David Lynch verschmitzt in einem Trailer zum Sendestart, »also wird sie fortgesetzt.« In drolliger Hilflosigkeit wurde die Staffel als *A Limited Event Series* annonciert, eine köstliche Ironie für ein filmisches Abenteuer, das bestimmt eines ist: unbegrenzt. Auch *TWIN PEAKS: THE RETURN* löst die Rätsel nicht, die in den beiden ersten Staffeln angehäuft wurden, denn jedes Rätsel führt zu einem weiteren, und scheinbar hängt alles mit allem zusammen. Das ist Lynchs Kosmologie: Was jenseits der Schulweisheit zwischen Himmel und Erde passiert, das kann nur imaginiert werden. *TWIN PEAKS: THE RETURN* transzendiert mehr noch als die vorausgegangenen Staffeln das Prinzip der Fernsehserie und destruiert die erzählerische Folgerichtigkeit vollkommen, indem Lynch die Einheit von Handlung, Zeit und Ort aufbricht, falsche Fährten legt, das Übersinnliche und Paranormale, Schizophrenie und Okkultismus ebenso selbstverständlich als Wirklichkeit zeigt wie die ganz und gar unwahrscheinlichen Verbrechens- und Gruselgeschichten, die Komödie und den Slapstick. Bei Lynch gibt es keine Hierarchie von Wirklichkeit, es gibt eigentlich keine Phantastik: Es gibt nur Erlebtes. Auch Gedachtes, Gefühltes und Eingebildetes sind wirklich.