

Hauptseminar  
Surrealismus in Literatur und Film  
Leitung: Frau. Dr. habil. S. Lange  
WiSe 1998/9

David Lynchs  
**Eraserhead**  
als surrealistischer Film



Stefan Höltgen  
Germanistik, Philosophie, Soziologie  
6. Semester (MA)  
Medienwissenschaften  
3. Semester (Zertifikat)  
Teichgraben 2  
07743 Jessa  
Tel.: 03641/442010

Inhalt

<u>Kapitel</u>	<u>Seite</u>
1. Einleitung: Einführung und Abgrenzung	3
2. Surrealistischer Film: Versuch einer Definition	4
3. Filmische Mittel in ERASERHEAD	6
4. Charakterisierung der Protagonisten	9
4.1. Henry Spencer	9
4.2. Das Baby	10
4.3. Mary X	13
4.4. Familie X	13
4.5. Die „Woman in the radiator“ <sup>1</sup>	15
4.6. Der „Man in the planet“	16
4.7. Die Nachbarin	17
5. Symbole in ERASERHEAD	18
5.1. Würmer	18
5.2. Spermatozoen	18
5.3. Elektrizität	19
5.4. Zahlensymbole	20
6. Zusammenfassung und Schluss: Das Genre von ERASERHEAD	21
7. Literaturverzeichnis	23
Anhang: Segmentübersicht	24

---

<sup>1</sup> Bei „The woman in the radiator“ und „Man in the planet“ beziehe ich mich (wie auch bei der Family X) auf die Endtitles. In den ersten beiden Fällen wird jedoch auf eine Übersetzung verzichtet. Die Sekundärliteratur übersetzt: „Frau *hinter* der Heizung“ und „Mann *auf* dem Planeten“, was allerdings bereits interpretative Züge trägt, denn es bleibt unklar, ob die Frau *in* oder *hinter* der Heizung oder der Mann *auf* oder *in* dem Planeten lebt, oder ob beide von Henry lediglich mit diesen Gegenständen assoziiert werden.

## 1. Einleitung: Einführung und Abgrenzung

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, David Lynchs ersten Langfilm ERASERHEAD (von 1977), der in fünfjähriger Drehzeit entstand, zu analysieren. Dabei soll vor allem die Sekundärliteratur miteinander verglichen und die Positionen der Autoren kritisch reflektiert werden. Im Zentrum steht die Frage, ob und in welchem Maße sich ERASERHEAD als surrealistischer Film bezeichnen lässt.

„In ERASERHEAD we find ourselves in a kind of psychological quicksand, unable to find the correct footing - emotional or intellectual - from which to view what is occurring.“<sup>2</sup>, schreibt K. George Godwin, einer der ersten Exegeten des Films, 1984. Träfe diese Aussage zu, so wäre es müßig, den Film auf *eine einzige* Aussage hin reduzieren zu wollen. Vielmehr müssten zahlreiche Signifikanzen des Werks gleichberechtigt nebeneinander bestehen bleiben. Es wird sich zeigen, dass ERASERHEAD diese Vieldeutigkeit besitzt.

Nach einer Betrachtung des Genres „Surrealistischer Film“, auf die eine Einschätzung der filmstilistischen Mittel ERASERHEADS folgt, werden die Charaktere des Films detailliert untersucht. Die Beziehungen - familiäre, soziale und sexuelle -, in die Lynch sie zueinander setzt, bergen einen wichtigen Teil der Aussage des Films.

Anschließend wird versucht, einige der Symbole, die Lynch in ERASERHEAD viel zahlreicher als in seinen späteren Filmen verwendet, zu interpretieren. Sie tragen ein Wesentliches zum enigmatischen Gesamtbild des Films und zu den Schwierigkeiten seiner Analyse bei.

Das Genre ERASERHEADS vermute ich im surrealistischen Film. Nahezu alle Autoren (einschließlich Lynch selbst) betonen die Nähe ERASERHEADS zu den frühen Filmen Louis Buñuels UN CHIEN ANDALOU und L'AGE D'OR. Interessanterweise liefert jedoch kaum eine der Arbeiten Belege für einen solchen Bezug. Diese sollen im Schlusskapitel erörtert werden.

Eine thematische Einbettung ERASERHEADS in die Filmografie David Lynchs, die von allen Monografie-Autoren angestellt wird, wäre zwar sehr aufschlussreich für die späteren Filme des Regisseurs, würde jedoch Rahmen und Thema dieser Seminararbeit sprengen, da die Bezüge *zu* komplex und zahlreich sind. Ebenso wird hier auf eine Verortung ERASERHEADS in den Kanon der surrealistischen Filme (der wohl von Louis Buñuel bis Peter Greenaway reicht) verzichtet. Dies würde eine detailliertere Untersuchung des Genres und seiner Grenzen voraussetzen und das eigentliche Thema der Arbeit zu sehr verlassen. Allerdings wird eine ungefähre Darstellung dessen, was ein surrealistischer Film ist, im nun folgenden Kapitel vorgenommen.

Auf eine Synopsis der Handlung wird im Text verzichtet. Der Anhang bietet einen hinreichenden Überblick über den Film in Form einer Segmentübersicht. Sie bildet die Grundlage für die Interpretation.

---

<sup>2</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD: An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 52.

## 2. Surrealistischer Film: Versuch einer Definition

„UN CHIEN ANDALOU habe ich nach ERASERHEAD gesehen. Warum soll man sich über Richtungen, über Klassifizierungen Gedanken machen? Wenn der Surrealismus sich ganz von selbst ergibt, wenn er aus dem Inneren eines Künstlers kommt, wenn man sich dabei seine Unschuld bewahrt - einverstanden. Ein fabrizierter, gewollter Surrealismus dagegen wäre fürchterlich. Wenn es diese Kategorie also überhaupt gibt, dann würde ich sagen, ja, ERASERHEAD ist ein surrealistischer Film.“<sup>3</sup>

Diese Aussage David Lynchs steht dem, was in der Literatur - dort vor allem in Form von Manifesten durch Surrealisten, wie z. B. André Breton - als Surrealismus gefasst wird, erstaunlich nahe. Sie muss jedoch unter einem Gesichtspunkt eingeschränkt werden: Die Tatsache, dass sich David Lynch, wie von zahlreichen Autoren immer wieder betont wird, „unwissender“ stellt, als er eigentlich ist. Seine Aussage „Ich kenne von ihm [Louis Buñuel] *nur* UN CHIEN ANDALOU“<sup>4</sup>, kann also durchaus angezweifelt werden, weil es Lynch daran gelegen ist, möglichst wenig intellektuelle Basis für die Rezeption seiner Filme zu bieten.<sup>5</sup>

Weiterhin besteht bei Lynch bereits in ERASERHEAD eine gewisse Genrepluralität, die die eindeutige Einordnung erschwert.<sup>6</sup> Daher soll der surrealistische Film hier zunächst von einer Perspektive außerhalb des Werkes Lynchs definiert werden.

Hierfür werden drei wesentliche Eigenschaften surrealistischer *Text*produktion beschrieben. Sie sollen im Anschluss um einige Einschätzungen zum surrealistischen Film erweitert werden.

### *a) Das Erlebnis des Schocks und die Großstadterfahrung*

Der Schock (bei Baudelaire: *Chock*) ist ein Begriff, der der Psychoanalyse Sigmund Freuds entlehnt ist. Er beschreibt ein Erlebnis, welches den Reizschutz des Individuums durchbricht. Dadurch entsteht ein Trauma, das vom Therapeuten bewusst gemacht werden muss, damit der Patient es verarbeiten und überwinden kann. In der Dichtung Baudelaire, die dem Symbolismus zugerechnet wird, wird das Schockerlebnis zur Norm für Erlebnisse. Die Protagonisten finden sich in Situationen (archetypisch: in Großstädten) wieder, denen sie (reiz-)schutzlos ausgeliefert sind. Jede Erfahrung vermittelt sich ihnen als Schock.

Im Surrealismus taucht das Schockerlebnis analog auf: Durch die Konfrontation mit dem Traumbild, das vom Unbewussten ins Vorbewusste oder ins Bewusste mittels *Verdichtung* und *Verschiebung*<sup>7</sup> gelangt. Der Träumer ist vom Traumbild „schockartig“ überrascht. Hierbei muss jedoch betont werden, dass es dem Surrealismus nicht etwa daran liegt zu heilen, sondern lediglich bewusst zu machen.

### *b) Der Anti-Rationalismus*

Die Psychoanalyse dient dem Surrealismus nicht zur Rationalisierung von Traumbildern. Die Surrealisten begrüßten die Psychoanalyse ihrer Topografierung der Psyche wegen. Ihre rational(isierend)en Schlüsse

<sup>3</sup> David Lynch zit. n. Fischer, Robert. David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997. S. 312.

<sup>4</sup> David Lynch zit. n. ebd. S. 291. (Hervorhebung durch den Autor)

<sup>5</sup> Vgl. das Interview von Chris Rodley über ERASERHEAD. In: Rodley, Chris (Hrsg.). Lynch über Lynch. München 1998. S. 88f.

<sup>6</sup> Wie sich im Schlusskapitel zeigt, reicht sie von „revoltierender Familienroman“ bis zu „Horrorfilm“.

lehnten sie jedoch ab. Eine durchgängige Meinung der Surrealisten war die Ablehnung aller Rationalisierungsformen, die letzten Endes das surreale Erlebnis zu einem (profanierten) realen Erlebnis degradierten.<sup>8</sup> Die Befürchtung, dass durch Rationalisierung psychischer Phänomene die Grundlage der künstlerischen Arbeit (die von Freud selbst als Tätigkeit der Sublimierung sexueller Triebenergie gewertet wird) verschwände, teilten die Surrealisten mit anderen Künstlern bis heute. So stellt das surrealistische Kunstwerk eine auch biografische und höchst subjektivistische Art der Auseinandersetzung mit psychischen Phänomenen dar.

c) „écriture automatique“

Das „automatische Schreiben“ stellt einen präästhetischen, unreflektierten Vorgang der Kunstproduktion dar, der durchaus nicht nur in der Literatur stattfindet. Es verhindert geistige Hemmungen, reflektorische Pausen und Konstruktionen (und damit oft auch Kohärenz) während des Produktionsprozesses. Es ähnelt dem, was Freud im *Abriss der Psychoanalyse* als *Ausschaltung der Selbstkritik* bezeichnet: „[...] alles was ihm [dem Patienten] in den Sinn kommt, auch wenn es ihm unangenehm zu sagen ist, auch wenn es ihm unwichtig oder sogar unsinnig erscheint. Gelingt es ihm, nach dieser Anweisung seine Selbstkritik auszuschalten, so liefert er uns eine Fülle von Material, Gedanken, Einfällen, Erinnerungen, die bereits unter dem Einfluß des Unbewußten stehen“<sup>9</sup>. Freilich hat, wie unter b) angemerkt wurde, auch das automatische Schreiben nicht den Zweck der Rationalisierung, sondern lediglich der Bewusstmachung des Unbewussten.

Der surrealistische Film arbeitet mit einer intensiven „Traumästhetik“: Ihm gelingt es fast noch besser als der Literatur, seine suggestive Kraft zu entwickeln, da seine Mittel noch abstrakter sind: Wo die Wörter des surrealistischen Textes Assoziationen beim Leser auslösen sollen, die dann zum Traum-(mit-)erleben führen, kann der Zuschauer des surrealistischen Films direkt an den Traumbildern des Autors teilhaben. Es wird also ein Übersetzungsschritt - der in die Schrift - auf Seiten der Produktion ausgelassen, der auf Seiten der Rezeption die Empathie verbessert.

Ganz deutlich treten die o. g. Merkmale in Buñuels frühen surrealistischen Filmen auf. Salvador Dalí, der sowohl an *UN CHIEN ANDALOU* als auch an *L'AGE D'OR* beteiligt war, hat den *Vorrang des Bildes vor der Schrift*, zumindest was den Surrealismus angeht, in zahlreichen Aussagen betont: Für ihn war die *Bilderwelt* das „konkret Irrationale“<sup>10</sup>.

Im Folgenden nun wird versucht, diese Kriterien auf *ERASERHEAD* anzuwenden. Zunächst erfolgt ein Versuch, den filmästhetischen Stil zu erfassen.

<sup>7</sup> Die Definition der Begriffe vgl. Freud, Sigmund. *Abriss der Psychoanalyse*. Frankfurt 1994. S. 63.

<sup>8</sup> Diese Haltung ist aber keineswegs nur für die Surrealisten charakteristisch. So beschreibt etwa Anthony Thorlby das Verhältnis *Rilkes* zur Psychoanalyse: „[...] denn Literatur schien Rilke ein Rivale auf dem gleichen Gebiet zu sein, so daß er sich fürchtete, das Schreiben gegen eine klinische Analyse auszutauschen, die, wie er sich immer vorstellte, ein 'Aufgeräumtwerden, eine Korrektur der ganzen bisher beschriebenen Seiten des Lebens' sein würde [...] Es scheint mir sicher, daß, wenn man mir meine Teufel austriebe, auch meinen Engeln ein ganz kleiner (sagen wir) Schrecken geschähe“. In: *Propyläen Geschichte der Literatur*. Berlin 1988. Band 4. S. 11.

<sup>9</sup> Freud, Sigmund. *Abriss der Psychoanalyse*. Frankfurt 1994. S. 63.

<sup>10</sup> Dalí, Salvador. In: Maddox, Conroy. *Salvador Dalí. Exzentrik und Genie*. Köln 1983. S. 7.

### 3. Filmische Mittel in ERASERHEAD

ERASERHEAD ist durchgängig in Schwarz-Weiß gefilmt. Da es in den siebziger Jahren ohne weiteres möglich gewesen wäre, in Farbe zu drehen, hat die monochrome Umsetzung ästhetische Gründe. Wie Lynch angemerkt hat, wurde ihm durch das *American Film Institute* zu wenig Geld gewährt, um den Film (der eigentlich als Kurzfilm geplant war) in Farbe zu drehen. Dennoch war der Regisseur keineswegs unzufrieden mit der „Einengung“ auf Schwarz-Weiß: „[...] Lynch insistierte nicht weiter, handelte aber noch aus, daß er auf Farbe verzichten wollte (was sowieso seine Absicht gewesen war), wenn er dafür in 35 mm drehen könnte.“<sup>11</sup>

Diese Bildästhetik ist nach Ansicht David Lynchs ein entscheidender Faktor für die Wirkung des Films: „I think black and white makes things seem not so normal. [...] Because we're used to seeing in color, it removes you one step from a normal feeling. It makes it easier to go into another world.“<sup>12</sup>

Auffällig ist in ERASERHEAD weiterhin die Tonspur. Der Film ist ohne Unterbrechung mit einer Geräuschkulisse untermalt, die sich am besten als „industriell“ beschreiben ließe. Sie trägt enorm zur Gesamtwirkung ERASERHEADS bei und vermittelt dem Rezipienten während der gesamten Laufzeit des Films die Umgebung, in der die Handlung angesiedelt ist: In einer Industrielandschaft. K. George Godwin betont die Unterstützung der Bildästhetik durch diesen Sound-sub-track: „There is the frequent use of a low-level machine hum in the background, which after a while one ceases to notice consciously. But it remains at the farthest edge of awareness, working in you. This type of sound is ‚heard‘ by the body, even as the mind blocks it out. It works on the nerves, setting them on edge. The effect of the sound is to underline and intensify the tension created by the shifting uncertainties of the film's event.“<sup>13</sup>

ERASERHEAD ist in 20 gut differenzierbare Segmente unterteilt, die sich sowohl durch filmische Mittel, wie Montagen und Blenden, aber auch auf der Ebene der Erzählung voneinander unterscheiden lassen.

Die Positionierung der Einstellungen zeigt eine Eigenart. Zwar gibt es keine Bevorzugung der subjektiven oder objektiven Einstellung, doch *scheint* ERASERHEAD aus der Perspektive Henrys gefilmt, obwohl dieser oft genug vor dem Objektiv zum Objekt wird. Diese Eigenart beruht auf dem Informationsgehalt der Bilder verbunden mit dem, was der Rezipient über Henry erfährt. Es besteht eine auffällige Uninformiertheit des Rezipienten, die sich ebenso bei Henry (durch dessen Verwirrtheit und Desorientierung innerhalb der Erzählung) zeigt. Hierdurch wird der Eindruck eines Traums evoziert, in dem der Rezipient sowohl Träumer als auch Geträumter zu sein scheint. Der Film offenbart hier seinen Charakter als „the dream experience itself“<sup>14</sup> ganz offenkundig: „Although Henry is at the center, he cannot be called the dreamer. Rather, he is the dreamer's dream identity. The absence of a dreamer eliminates the usual distance which turns filmed dreams

<sup>11</sup> Fischer, Robert. David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997. S. 46.

<sup>12</sup> zit. n. Woods, Paul. A. Weirsville USA. London 1997. S. 18.

<sup>13</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 53.

into straightforward fantasy. ERASERHEAD is more immediate. The absence of a dreamer, in a sense, makes the viewer the dreamer<sup>15</sup>.

Die Kamera zeigt selten lange Einstellungen. Sind einmal Fahrten zu sehen, so finden diese entweder aus Räumen hinaus statt (z.B. Segment VI d) oder es sind Außenaufnahmen (v. a. Segmente I, V und XV) oder die Kamera „fährt“ in die Dunkelheit, also in eine Schwarzblende (z. B. Segment XII). Die Kameraarbeit wird von Paul A. Woods als „postindustrial surrealism“<sup>16</sup> bezeichnet. Die Vokabel „postindustrial“ soll hier auf die Mise-en-scène (zerstörte Industriegebäude, eine „provincial vision of urban hell“<sup>17</sup>) hinweisen.

Innerhalb der Segmente dominieren eindeutig Schuss-Gegenschuss-Montagen. Sie werden einerseits (usuell) eingesetzt, wenn die „realen“ Protagonisten miteinander agieren. Auf der anderen Seite verwendet Lynch die Parallelmontage aber auch dazu, die surrealen Elemente des Films in die reale Erzählung einzubetten. Vor allem im Segment I, XI und vom Segment XII bis zum Schluss verleiht diese „direkte Verknüpfung von Realität und zweiter Realität (Traum, Gedanken, Ahnung)“<sup>18</sup> dem Film seine enigmatische Bildersprache. Georg Seeßlen sieht in der Montage-Technik ERASERHEADS Parallelen zum Stummfilm: „In dieser archaischen Erzählweise wird der Traum nicht wirklich von der Realität abgesetzt, er ist durch die Montage mit ihr verbunden. [...] Lynch kehrt zu einer scheinbar archaischen Erzählweise zurück, indem er das konventionalisierende Beiwerk fortläßt. Er nähert sich dem Stummfilm, insofern er die Parallelmontage naiv einsetzt.“<sup>19</sup>

Durch diese Art der Montage werden die Realitätsebenen des Films für die Erzählung gleichberechtigt. Die Ähnlichkeit zur „dialektischen Montage“ Eisensteins besteht allerdings nur vordergründig. Denn in ERASERHEAD werden die Seiten des Traums und der Realität nicht als thetische bzw. antithetische Pole konstruiert, die sich dann zum Ende hin in einer Synthese aufheben; vielmehr scheinen die Ebenen miteinander zu „kommunizieren“. Gerade die konsistente Tonfläche, die nur selten in solchen Parallelmontagen abbricht, scheint diesen „Dialog“ zu bestätigen.

Ein weiteres Ergebnis der Montage-Technik, wie sie Lynch einsetzt, ist, dass „das Dritte“ (die Katharsis, Pointe o. ä. Synthesen) ausbleibt. „Mit fortschreitender Entwicklung der Handlung sind die Beziehungen so vielfältig, ist so viel Abwesendes in den Bildern anwesend, daß sie fast nicht mehr auszuhalten sind; sie explodieren semiologisch: Gegen Ende eines Lynch-Films ist das Filmbild so voller Bedeutung, daß es nur noch umkippen kann.“<sup>20</sup>

Es zeigt sich, dass in ERASERHEAD die Filmsprache durch eine Art Brechung ihrer tradierten

---

<sup>14</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 51.

<sup>15</sup> Ebd. S. 51 f.

<sup>16</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 19.

<sup>17</sup> Ebd. S. 21.

<sup>18</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 34.

<sup>19</sup> Ebd. S. 34.

<sup>20</sup> Ebd. S. 36.

Verwendungsform einen wesentlichen Beitrag zur Wirkung des Films leistet. Dennoch ist diese Brechung nicht - wie in *allen* darauf folgenden Filmen Lynchs - postmodernistisch, da sie noch hinter die Narration zurücktritt, indem sie sie unterstützt, anstatt sich von ihr zu distanzieren. Georg Seeßlen kommt zu dem Fazit: „Im Grunde verwendet Lynch die Sprache des Films wie eine Fremdsprache. Er nimmt sie als *langue* (als grammatikalisches Regelwerk) so ernst, weil seine *parole* (das, was er zu sagen hat) nicht organisch und historisch miteinander verbunden ist. Während ein klassischer Genre-Film<sup>21</sup> diese Einheit anstrebt, die Gleichzeitigkeit von *langue* und *parole*.“<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Wohlgemerkt: Will man den „surrealistischen Film“ als eigenes Genre führen, so fällt auch er aus dieser Bestimmung heraus.

<sup>22</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 36 f.

#### 4. Charakterisierung der Protagonisten

Die Charakterisierung der Protagonisten ERASERHEADS liefert wichtige Hinweise für deren Funktion in der narrativen Makrostruktur des Films sowie für dessen Kohärenz-, Signifikanz- und Beziehungsgeflecht (Mikrostruktur). Vor allem die Hauptdarsteller, Henry, das Baby und - mit Einschränkungen - auch Mary X, sind es, die dieses narrative Geflecht bestimmen und sowohl untereinander als auch in Hinblick auf die anderen Protagonisten stark funktionalisierend wirken.

Die Charakterisierung verfährt in der Reihe ihrer „Einstellungsquantität“; angefangen bei Henry und dem Baby, die in den meisten Einstellungen zu sehen sind, bis hin zu Figuren aus Henrys Traum, die nur dort und dort auch nur in einigen wenigen Einstellungen in Erscheinung treten. Es wird sich zeigen, dass die quantitative Dominanz der Figuren auf der Ebene der Erzählung deren qualitativer Dominanz entspricht.

##### 4.1. Henry Spencer

###### *a) Der unfertige Mann*

Henry lässt sich in dreierlei Hinsicht charakterisieren. Erstens - so wird von einem Großteil der Sekundärliteratur unterstellt - handele es sich bei ihm um einen „unfertigen Mann“. Die Einschätzungen reichen in etwa von „frozen in a permanent adolescence“<sup>23</sup>, „nicht erwachsen, nicht zu Ende geboren“<sup>24</sup>, „unausgewachsenes Kind“<sup>25</sup>, „Kind, das sich ganz und gar verraten fühlt“<sup>26</sup>, bis hin zu „weigert sich, den Mutterleib zu verlassen [...] verweigert das Geburtsdrama“<sup>27</sup>. Allen Darstellungen ist gemein, dass sie Henry Qualitäten, die einen Erwachsenen ausmachen, wie das Verständnis sozialer und sexueller Beziehungen, Emanzipation im sozialen Gefüge, ein herausgebildeter eigenständiger Charakter und die Fähigkeit, eine eigene Familie (mit) zu etablieren, absprechen.

Die Begründung für diese Einschätzung liegt in seiner permanenten Verwunderung über die Geschehnisse, in denen er sich befindet (sein Gesichtsausdruck ist entweder überrascht oder sorgenvoll, zeigt aber nie so etwas wie Verständnis). Seine Handlung stützt diesen Verdacht: In Szenen, in denen so etwas wie Normalität und Alltag suggeriert werden soll, verhält er sich *zu* normal und *zu* alltäglich, was bestimmte Elemente dieser Sequenzen wiederum verleugnet.<sup>28</sup>

###### *b) Der weibliche Aspekt Henrys*

Die zweite häufige Charakterisierung versucht „das Weibliche“ in Henry zu identifizieren. Er wird, wie

<sup>23</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 34.

<sup>24</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 69.

<sup>25</sup> Ebd. S. 74.

<sup>26</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 30.

<sup>27</sup> Ebd. S. 41.

<sup>28</sup> Vor allem fällt dies auf in der Szene im Segment VII, als Henry nach Hause kommt und in der Wohnung Mary antrifft, die das Kind zu füttern versucht. Hier wird die Alltäglichkeit, die das Geschehen evoziert, durch das grauenhafte Äußere des Kindes geleugnet. Henry selbst nimmt davon jedoch kaum Kenntnis. Er akzeptiert die Unnormalität der Situation.

Georg Seeßlen betont, in eine Mutterrolle hinein gedrängt, die zu übernehmen ihn nicht stört.<sup>29</sup> Als Mary ihn wegen des permanent weinenden Kindes verlässt, sie sich in ihrer Mutterrolle sozusagen überfordert sieht und sich dieser entzieht, übernimmt er ohne Zaudern ihren Part und kümmert sich um das Kind.

Aber nicht nur in Hinblick auf diese „Maternalisierung“ scheint Henry feminine Züge zu besitzen. Anne Jerslev, die in ihrem Buch umfangreiche Untersuchungen zum Thema „Sexualität in ERASERHEAD“ angestellt hat, schreibt über die Symbolhaftigkeit der Nasenbluten-Szene in Segment VI e - f:

„Deshalb kann Henrys Nasenbluten auch als eine Art Protest verstanden werden, als eine Verleugnung des Geschlechts durch Umkehrung. Das Nasenbluten, das dem Menstruationsblut gleichkommt, leugnet somit mit guten Gründen, daß Henry irgendetwas mit der Zeugung des Babys zu tun gehabt hätte.“<sup>30</sup>

Die *Negierung* von Henrys Sexualität durch die Tötung des Babys - eine von zahlreichen Autoren geäußerte, weitaus radikalere These, als nur deren *Verleugnung* - kritisiert Paul Woods: „Similarly, Henry's climatic, harrowing murder of his helpless mutant child has been interpreted as the negating of his own sexuality - literally, mutilating his own penis. However, this seems much too narrowly Freudina an interpretation.“<sup>31</sup> Hierzu scheint die Charakteristik des Babys zu variabel (s. unter 4.2.). Bestehen bleiben kann in dieser Hinsicht jedoch die weibliche Rolle Henrys bei der Geburt des Kindes: Wie die Anfangsszenen (Segment 1) zeigen, ist Henry zumindest Vater *und* Mutter, denn er scheint das Kind aus seinem Kopf bzw. Mund zu gebären.

### c) Henry als Antagonist zum Baby

Die dritte These, die sich zur Charakterisierung Henrys äußern lässt, entfaltet sich in seinen Beziehungen zu den übrigen Protagonisten. Diese Beziehungen sind von einem gewissen Narzissmus gekennzeichnet, der sich besonders an der Rivalität zum Baby verdeutlicht. Tatsächlich ist es möglich die Geschichte ERASERHEADS als eine Kontrahentengeschichte zwischen Henry und dem Baby zu lesen, in der nahezu alle übrigen Figuren nur funktionalen Charakter besitzen.

Solch eine Interpretation könnte - um die Nähe des Films zum Surrealismus zu betonen - als eine emotionale Dekonstruktion des Familienmythos gelesen werden, der sich (surrealistisch verzerrt) in der Figurenkonstellation widerspiegelt. Analog zur surrealistischen „Kritik“ der bürgerlichen Ordnung, wie sie sich am Ende von L'AGE D'OR findet, stellt ERASERHEAD die mystifizierte Darstellung der Familie im Spielfilm abtraumhaft auf den Kopf; in ihm „revoltiert der Familienroman.“<sup>32</sup>

## 4.2. Das Baby

Das Baby, die weitaus enigmatischste Figur des Films, lässt sich auf zwei Ebenen charakterisieren: Zum

<sup>29</sup> Vgl. Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 34.

<sup>30</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 80.

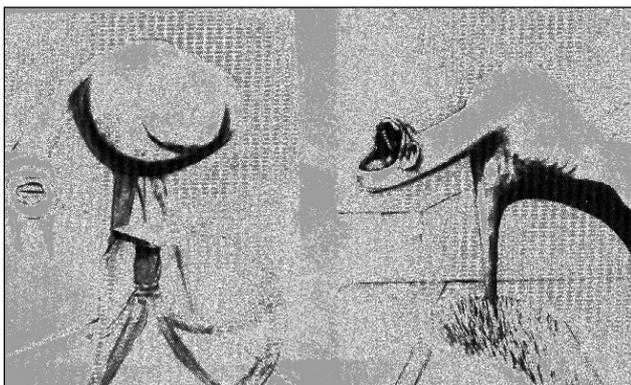
<sup>31</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 34.

<sup>32</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 34.

Einen scheint sein Äußeres, welches stark von dem eines normalen menschlichen Säuglings abweicht, gerade durch seine „Verzerrung“ einen wichtigen Teil der Aussage des Films auf sich zu konzentrieren - seine Missbildung ist der eigentliche Hauptdarsteller ERASERHEADS. Zum anderen muss es in seiner Beziehung zu Henry und den übrigen Figuren betrachtet werden. Hier ist sowohl sein Verhalten als auch seine beziehungskonstituierende Funktion von Bedeutung und scheint mit seinem Äußeren zu korrelieren.

#### a) Das Äußere des Kindes

Die Einschätzungen der Form bzw. Nichtform des Kindes deuten vor allem auf seine Ähnlichkeit zum Spermium als auch auf die zum Penis<sup>33</sup> hin. Die Konnotation zur Sexualität steht bei diesen Annahmen im Vordergrund: „it's spermlike shape is an important part of the erotics and gender representation in ERASERHEAD“<sup>34</sup>, schreibt Martha P. Nochimson. Sie kritisiert damit Godwin, weil das Kind als Repräsentant allein eines Penis' nicht in Frage kommt, sondern vielmehr sexuell ambivalent interpretiert werden muss: „If the baby is a penis, what is the sense of the representation of Mary's only relationship to it as one in which *she fills it* (with food)? Why is the streetwalker neighbor - who to all indications enjoys the male organ - disgusted by the baby?“<sup>35</sup> Diese Zweifel beziehen damit ebenso die Mordszene an dem Baby mit ein, die von Godwin als „self-castration“<sup>36</sup> bezeichnet wird.



Das Äußere des Kindes - dessen Konstruktion und Beschaffenheit zu klären sich der Regisseur bis heute weigert - scheint durchaus inspiriert. So betont etwas Anne Jerslev, dass dessen Kopf an „die toten Maultiere auf den Konzertflügeln in *Ein andalusischer Hunder* erinnert.“<sup>37</sup> (vgl. Abb. S. 12) Die Tatsache, dass Lynch behauptet, den Film erst nach der

Produktion ERASERHEADS gesehen zu haben (vgl. Anm. 2), muss diese Ähnlichkeit nicht leugnen: Sowohl die grafischen als auch die plastischen Kunstwerke Lynchs verwenden oft tote und gehäutete Tiere. Ein weiteres grafisches Vorbild des Kindes könnte das Triptychon „Die Studien“ Francis Bacons (vgl. Abb. S. 11) gewesen sein.<sup>38</sup>

Das Kind etabliert durch sein Äußeres die eigentliche Handlung des Films. Durch die Auseinandersetzung mit ihm konstituiert sich erzwungenermaßen sowohl die Ehe zwischen Henry und Mary, als auch deren Trennung. Die Hilflosigkeit, die das fast vollständig in Mullbinden eingehüllte Kind ausstrahlt, ist wohl der

<sup>33</sup> Vgl. Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 54.

<sup>34</sup> Nochimson, Martha P. The Passion of David Lynch. Austin 1997. S. 162.

<sup>35</sup> Ebd. S. 248.

<sup>36</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 54.

<sup>37</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 68.

Grund, dass die Abscheu, die bei Henry und Mary besteht, vom Beschützerinstinkt überwogen wird. Wenngleich das Kind äußerlich nicht einem Baby ähnelt, so ist es dennoch ein Symbol dafür. Und dieses Symbol dient Lynch als „zerstörerische Keimzelle“ seines Films. Es ist zwar der Grund für die Errichtung einer Familie (ganz klassisch: Mutter, Vater, Kind), aber auch gleichzeitig der für deren Niedergang. Was sich im Film auf der manifesten Ebene vollzieht, kann durchaus als surrealistisches Parabel für den Niedergang der bürgerlichen Kleinfamilie - wie sie z. B. bei Franz Kafka häufig im diskursiven Hintergrund steht - angesehen werden.



### b) *Das Innere des Kindes*

Das Innere des Kindes muss als Metapher für dessen eigentlichen Charakter, aber in Hinsicht auf dessen Tötung in Segment XVIII auch für dessen substantielles Inneres betrachtet werden.

Wie oben bereits angedeutet, suggeriert das Kind (v. a. in den Segmenten VII bis X) Hilflosigkeit. Spätestens in Segment IX, als Henry die Wohnung verlassen will, und in Segment XVII, als das Baby Henry auszulachen scheint, zeigt sich, dass hinter dieser Hilflosigkeit auch ein gewisses Kalkül zu stehen scheint. In der ersten Szene hindert es Henry daran, es zu verlassen: Die Szene, in der er vermutet, ein weiteres „Würmchen“ könne ihn in seinem Postfach erreicht haben, kann durchaus als Kontaktversuch mit der Außenwelt interpretiert werden. In der zweiten Szene scheint sich das Kind über die Eifersucht Henrys angesichts der ihn betrogenden Nachbarin lustig zu machen.

Hier zeigt sich eine gewisse Gegnerschaft zwischen Henry und dem Baby ganz deutlich: Es zwingt ihn in eine Familie hinein, die er nicht zu gründen beabsichtigt. Es verscheucht Mary durch sein permanentes Weinen und Wimmern. Es verhindert fast die sexuelle Begegnung zwischen Henry und der Nachbarin. Und es vereitelt bis zuletzt Henrys Versuch, mit der *Woman in the radiator* Kontakt aufzunehmen. Es scheint in der Tat ein „egoistisches kleines Monster“<sup>39</sup> zu sein. So kann der Mord Henrys an dem Kind tatsächlich als ein „deliberate act of self-release“<sup>40</sup> („It must be destroyed or it will always block him.“<sup>41</sup>) angesehen werden; zwar nicht von seiner Geschlechtlichkeit, jedoch von deren Produkt, das sich für Henry zu einer Nemesis entwickelt hat. Die Aussage Anne Jerslevs ist also eher als diejenige Godwins zutreffend: „Indem Henry den Fötus tötet, bringt er das um, was ihn so beharrlich an sein Geschlecht erinnert hat.“<sup>42</sup>

Als Henry das Kind (in Segment XVIII) tötet, beseitigt er diese Gegnerschaft. Zunächst verliert das Kind, nachdem Henry seinen Mullverband mit einer Schere geöffnet und ihm danach dieselbe in die Eingeweide gestoßen hat, die letzten Reste seiner äußeren Struktur. Eine Art weißer Brei quillt aus seinem Inneren hervor

<sup>38</sup> Bacon wird von Lynch bewundert, wie er in Interviews immer wieder angibt „Francis Bacon ist für mich die zentrale Figur, die Nummer eins, mein persönlicher Held“. Lynch, David. In: Rodley, Chris. Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. S. 33.

<sup>39</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 33.

<sup>40</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 54.

<sup>41</sup> Nochimson, Martha P. The Passion of David Lynch. Austin 1997. S. 160.

<sup>42</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 82.

und bedeckt den Körper vollständig. Der Kopf löst sich samt Hals vom Rumpf und kehrt so - der Form nach - wieder in das Spermien-Stadium zurück. Es scheint eine Art „Rückverwandlung“ stattzufinden, die ihren Höhepunkt findet, als der Kopf des Kindes - nun immens auf die Größe des Planeten aus Segment I angewachsen - Henry zu verschlingen droht, kurz bevor er (oder ist es nun schon der Planet?) zerbirst und Henry vollends frei gibt. Letzterem steht nun auf seinem Weg zu der imaginären *Woman in the radiator* nichts mehr im Weg.

#### 4.3. Mary X

Mary, als die Figur mit den dritthäufigsten Einstellungen, scheint für ERASERHEAD fast ausschließlich eine funktionale Rolle zu spielen. Darauf weist (wie bei ihrer gesamten Familie) bereits der Nachname hin: Das X steht für x-beliebig. Mary ist für Henry nicht die Frau seines Lebens, diejenige, die er heiraten *will*, sondern diejenige, von der er sich schon getrennt hat und mit der er zur Heirat gezwungen wird (man beachte die Homophonie: Mary merry). Er selbst hat sie bereits vergessen, als die Nachbarin ihm ihren Anruf weitergibt (Segment III). Wir sehen, wie Henry Marys Foto aus einer Schublade heraussucht: Es ist in zwei Hälften zerrissen. Dass zwischen Henry und Mary keine Liebesbeziehung mehr entstehen wird, deutet sich schon an, als Henry die beiden Fotohälften nicht mehr zu einem ganzen Bild zusammenfügen kann. Das Foto „can never make a whole“<sup>43</sup>, schreibt Martha P. Nochimson. Es weist darauf hin, dass Mary - zumindest für Henry - als „ganze Person“ weder rekonstruierbar noch verstehbar sein wird.

Mary kann weiterhin als typische Repräsentantin der „Inszenierung des Weiblichen in unserer Kultur“<sup>44</sup> angesehen werden, wie Anne Jerslev feststellt. Für Jerslev bildet Mary als Heilige eine Art Maria-Figur. Sie dient (auch wiederum rein funktional) als Antagonistin zur Nachbarin, der zweiten Repräsentantin des Weiblichen, der Hure.

Darüber hinaus dient Mary X dem Plot des Films als Begründung für die Herkunft des Babys. Als „Produkt der Liebe“ zwischen ihr und Henry verweist es (fast schon sarkastisch) auf die „Qualität“ dieser Liebe. Hierin zeigt sich eine weitere - traumhaft - logische Brechung: In Segment I sehen wir, dass das Kind eine „Kopfgeburt“ Henrys ist. Es scheint ganz ohne Marys Zutun entstanden zu sein. Sein entstelltes Äußeres, dass jede Natürlichkeit und damit natürliche Zeugung leugnet, ist ein Beleg hierfür.

#### 4.4. Die Familie X

Was auf Mary X zutrifft, lässt sich auf deren Familie ebenso anwenden: Das X im Namen ist Beleg für deren Funktion innerhalb des Films. Dieser „Normalität“ steht jedoch in scharfem Kontrast das Segment VI a - f gegenüber.

In einem Umfang von mehr als 12 Minuten zeigt Lynch Szenen dieses Familienlebens. Hier bekommen wir die verzerrte Sicht des Autors auf die bürgerliche Kleinfamilie besonders kontrastiv dargeboten. Die Figuren

<sup>43</sup> Nochimson, Martha P. *The Passion of David Lynch*. Austin 1997. S. 155.

werden von Paul A. Woods als „comical domestic charcters“<sup>45</sup> paraphrasiert.

Im Haus der Familie X ist vieles noch verzerrter als im übrigen Film. Dort gibt es Uhren, die nur einen Zeiger haben (Georg Seeßlen analysiert dies: „Hier kann die Zeit nicht in der gewohnten Weise vergehen und gemessen werden.“<sup>46</sup> und betont damit ebenfalls das potenziert Groteske dieses Kontextes.), zwei Herde in der Küche, Eine Hündin mit einem Rudel Welpen, die laute, schmatzende Sauggeräusche von sich geben und Charaktere mit eigenartiger Motorik: „The X family sits stiffly in the lighted places in the room, suggesting that rigor mortis is a process of the living that becomes progressively extreme with the years. Thus, Mary X is the most fluid, Mother X and Father X are in advanced stages of inflexibility, and Grandmother X is completely immobile.“<sup>47</sup> Da die Großmutter am längsten in der Familie ist, Mary am kürzesten, kann vermutet werden, dass die Inflexibilität proportional zur in der Familie verbrachte Zeit zunimmt.

#### a) Die Mutter

Die Mutter erfüllt noch am ehesten ihre gesellschaftliche Rolle. Sie versucht Henry als ihren zukünftigen Schwiegersohn kennenzulernen, sie sorgt für materielle (als Köchin in der Küche [Segment VI c]) und emotionale Ordnung (indem Sie den Vater zur Raison [VI b] ruft, die Großmutter (?) in das Familienleben zu integrieren versucht [VI c] und Mary über eine Art epileptischen Anfall hinweghilft [VI a]). Sie ist das offensichtliche Oberhaupt der Familie X und in ihrer Aggression gegenüber Henry, Mary und dem Vater die archetypisierte Schwiegermutter.

An zwei Stellen (VI d und e) bricht jedoch auch sie aus ihrer Rolle aus. Im ersten Fall bekommt sie am Esstisch einen Anfall<sup>48</sup> und verschwindet in der Küche. Im zweiten Fall überfällt sie Henry und beißt ihn in den bzw. küsst ihn am Hals. Beide Aktionen erscheinen innerhalb der Logik des Segmentes kontingent und beim Aufbau der Figur irrational. Sie müssen als vom Plot unmotiviert, ja ihm sogar widersprechende Handlungen analysiert werden. Sie dienen der Dekonstruktion des Familienbildes, in dem die Mutter zuerst als „starke Figur“ etabliert wird, um nun disqualifiziert und surreal gebrochen zu werden.

#### b) Billy X

Die Figur von Marys Vater ist vollständig der Lächerlichkeit Preis gegeben. Alles, was er vorzubringen hat, erscheint für die Handlung unwichtig. An der Tatsache, dass Henry in Kürze der Mann seiner Tochter und Vater seines Enkels wird, scheint er in keiner Weise teilzuhaben. Seine Parts beschränken sich darauf, Anekdoten zu erzählen. Er weist in beiden Szenen, in denen er längere Einstellungen hat (VI b und VI d) auf seine Behinderungen hin. Seine stoische Ruhe angesichts des blutenden Brathähnchens und des Anfalls seiner

<sup>44</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 82.

<sup>45</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 36.

<sup>46</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 32.

<sup>47</sup> Nochimson, Martha P. The Passion of David Lynch. Austin 1997. S. 155 f.

<sup>48</sup> Dieser Anfall wurde - wie auch in VI a der von Mary X - von Godwin (dort: S. 52) und Woods (dort: S. 36) als Orgasmus gedeutet. Dabei hat es sich sicherlich um einen Fehler in der Beobachtung gehandelt. Doch selbst, wenn diese Beobachtung stimmen würde, käme ihr für die Dekonstruktion der Figur dieselbe Bedeutung zu, wie der richtigeren Deutung.

Frau kann nicht anders als „debil“ gedeutet werden. Erstaunlich ist es dagegen, dass ihm neben Mary als einzigem ein Vorname zugestanden wird. Dies verdeutlicht in gewisser Hinsicht seine Individualität, die noch durch seine Anekdoten (beides biografische Fragmente) gestützt wird.

### c) Die Großmutter

Es muss angenommen werden, dass es sich bei der alten Frau in der Küche um die Großmutter X handelt. Ihre Bedeutung für die Szene scheint - in überspitztem Sinne - der Bedeutung der Großeltern in der bürgerlichen Kleinfamilie zu ähneln: Keine. Sie ist, wahrscheinlich durch eine Krankheit (Parkinson), zur Untätigkeit verdammt. Sie ist ein „Zombie“<sup>49</sup>, ein Element, das „Freuds Unheimliches“<sup>50</sup> zu symbolisieren scheint.

### 4.5. Die „Woman in the radiator“

Die *Woman in the radiator* ist nur eine indirekte Protagonistin in ERASERHEAD. Sie taucht (bis auf im Segment XIX) ausschließlich in Henrys Phantasien und Träumen auf. Sie ist seine „Traumfrau“. Als solche sind die Handlungen, die sie ausführt, indirekte Handlungen Henrys. Sie soll im Folgenden innerhalb der drei Segmente, in denen sie im Film zu sehen ist, charakterisiert werden.

### a) Segment XI

In diesem kurzen Segment taucht die Frau zum ersten Mal auf. Während Henry in der zweiten Nacht ohne Mary offenbar nicht einschlafen kann, beginnt hinter seinem Heizkörper ein Licht zu brennen. Es folgt eine Fahrt der Kamera auf diesen Heizkörper, gefolgt von einer kurzen Schwarzblende. Das nächste, was der Rezipient sieht, ist eine kleine Bühne (die in Relation zu den auf ihr liegenden „überdimensionalen“ Glühlampen als klein angenommen werden muss). Der Schnitt suggeriert, dass eine Kamerafahrt bis hinter den Heizkörper stattgefunden hat, wo sich diese Bühne befindet.

Auf ihr beginnt die *Woman in the radiator* zu instrumentaler Orgelmusik zu tanzen. Sie hat ein deformiertes Gesicht. Nach einer Weile fallen Spermatozoen von oben auf die Bühne, die von der Frau während ihres Tanzes - zuerst versehentlich, dann absichtlich - zertreten werden. Anne Jerslev bezeichnet die Frau als Henrys „weibliches Gegenstück“<sup>51</sup>. Sie sei als Gegensatz zu Mary und der Nachbarin konstruiert, „etwas Drittes, nicht Symbolisierbares. Sie tötet die Symbole der Sexualität.“<sup>52</sup> Ist diese Einschätzung richtig und folgt man weiterhin der Vermutung, sie sei eine Traumfigur Henrys, so ließe sich daraus schließen, dass es Henrys eigener, subtiler Wunsch ist, sich von den Zeichen seiner Sexualität zu befreien. Ebenso weisen die Spermatozoen Ähnlichkeit mit dem Baby oder seiner Vorstufe (aus Segment I) auf. Dies legt den Schluss nahe, dass Henry hier einen Wunschtraum hegt, der in Segment XIX in Erfüllung geht: Der Tod des Babys. „She

<sup>49</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 82.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd. S. 82.

<sup>51</sup> Ebd. S. 77.

<sup>52</sup> Ebd. S. 82.

prefigures Henry's deconstruction of the ‚baby‘ at the climax of ERASERHEAD<sup>53</sup>, interpretiert Martha P. Nochimson diese Szene.

#### b) Segment XIV

Nun ist es wirklich ein Traum, in dem die *Woman in the radiator* auftaucht. Und der Träumer - Henry - ist bei ihr. Die beiden gehen aufeinander zu. Henry versucht sie zu berühren, wird jedoch durch ein lautes Geräusch und gleißendes Licht davon abgehalten. Irgendetwas (wie sich zeigen wird: das Baby) stört die Vereinigung der beiden. Diese Vereinigung mit der Frau, die durch ihre kindliche Art und offene Freundlichkeit alle sexuellen Attributionen verhindert (vgl.: „she is sexless“<sup>54</sup>), scheint Henrys Anliegen zu sein. Sie ist die Alternative zu der Beziehung mit Mary, in die Henry durch das Baby hinein gezwungen wird, und der Beziehung zur Nachbarin<sup>55</sup>, die einen zu promiskuen Lebensstil für eine Beziehung mit Henry führt. Doch der Weg Henrys zu seiner Traumfrau ist durch das Baby verstellt: Sogar in dieser Traumszene drängt sich das Kind in den Vordergrund. Als Henry der Frau hinterher sieht, wird ihm von innen der Kopf abgestoßen. An dessen Stelle setzt sich der Kopf des Kindes.

#### c) Segment XIX

Nachdem Henry sich von seinem Kontrahenten befreit hat und nun durch nichts mehr zu irgendetwas gezwungen wird (vgl. die Funktion des *Man in the planet* in 4.6.), steht ihm der Weg zur *Woman in the radiator*, die nun gar nicht mehr in der Heizung zu sein scheint, sondern in einer hellen, sterilen Umgebung, frei. Das Ambiente dieser Szenerie steht im Kontrast zu den Orten, die sonst in ERASERHEAD gezeigt werden. „Chaos existiert überall, außer bei der Frau im Heizkörper“<sup>56</sup>, notiert Anne Jerslev. In der letzten Einstellung des Films umarmt er sie und vereinigt sich mit ihr in dieser Umarmung. Martha P. Nochimson bewertet diese Szene äquivalent: „Henry's union with her is the gift of his subconscious and a means of contact with reality that is obscured by the threatening narrative growing around him.“<sup>57</sup>

#### 4.6. Der „Man in the planet“

Die Figur des *Man in the planet* taucht in ERASERHEAD in drei Segmenten auf. Im ersten Segment scheint er die Geburt des Babys einzuleiten, im Segment XIV wird eine sehr kurze Einstellung von ihm gezeigt, als Henry zum ersten Mal versucht, die *Woman in the radiator* zu berühren. Die letzte Einstellung erfolgt im Segment XIX, nachdem Henry das Baby getötet hat.

Der Mann, dessen Gesicht - analog zur *Woman in the radiator*- stark entstellt ist, befindet sich in einer Art Kontrollraum, in dem er mehrere Hebel bewegt. Mit der Bewegung dieser Hebel löst er Vorgänge aus (vgl. Segment I), versucht, sie zu stoppen (Segment XIV) oder rückgängig zu machen (Segment XIX). Diese

<sup>53</sup> Nochimson, Martha P. *The Passion of David Lynch*. Austin 1997. S. 159.

<sup>54</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: *Cinefantastique* 4 - 5 / 1984. S. 54.

<sup>55</sup> vgl. Nochimson, Martha P. *The Passion of David Lynch*. Austin 1997. S. 164.

<sup>56</sup> Jerslev, Anne. *David Lynch. Mentale Landschaften*. Wien 1996. S. 77.

<sup>57</sup> Nochimson, Martha P. *The Passion of David Lynch*. Austin 1997. S. 153.

Vorgänge beziehen sich direkt auf das, was mit oder durch Henry in diesen Szenen geschieht. Er scheint der „active part of human mind [...] repulsive inhabitant of man's own mind“<sup>58</sup> zu sein.

Sein Einfluss auf Henry scheint gottgleich<sup>59</sup> - oder, was für seine Bedeutung gegenüber Henrys Traum und seiner Traumfrau spricht, Über-Ich-gleich. Hierfür spricht auch die Einschätzung Georg Seeßlens. Über die „Geburtsszene“ schreibt er: „Bedeutender aber ist vermutlich eine doppelte Analogie, die in dieser Szene entwickelt wird: die zwischen dem fernen Planeten und dem Kopf und die zwischen der Erde und der Haut.“<sup>60</sup> Besteht diese Analogie zwischen dem Planeten und (Henrys) Kopf, dann ist der Schluss zutreffend, dass der Bewohner *im* Planeten, der dort die Hebel bedient, eine Kontrollfunktion über die Person, zu der der Kopf gehört, ausübt.

Der *Man in the planet* scheint die Vereinigung zwischen Henry und seiner Traumfrau verhindern zu wollen. Da sich jedoch gezeigt hat, dass diese Traumfrau nicht sexuell besetzt ist, kann davon ausgegangen werden, dass entweder eine „Überfunktion“ des Über-Ich vorliegt, welches eigentlich als Korrektiv zu den Triebansprüchen, die das Es an das Ich stellt, fungiert, oder dass der Mann eine Art bösen Zwang darstellt, der die Produktion des Babys zwar initiiert hat, jedoch verhindern will, dass sich die Katharsis von Henrys eigentlichen (asexuellen) Wünschen einstellt. Seine Symbolfunktion beschreibt Anne Jerslev: Er „scheint die Technologie als teuflisches Instrument allgemeiner Beherrschung und Unterdrückung zu versinnbildlichen. Als Henry zum Schluß das ‚Baby‘ tötet, ist auch die Macht des Entstellten gebrochen.“<sup>61</sup>

#### 4.7. Die Nachbarin

Die letzte zu charakterisierende Figur des Films ist die Nachbarin Henrys. Sie tritt mit nur einer Ausnahme (einer kurzen Einstellung am Ende von Segment XIII) ausnahmslos sexuell konnotiert in Erscheinung. Sie stellt die sexuelle Versuchung Henrys dar, der er in Segment XIII auch erliegt. Dass aus dieser Begegnung mit ihr keine stabile Beziehung entsteht, ist Henry spätestens klar, als er sie mit einem fremden Mann ihre Wohnung betreten sieht. Anne Jerslev und Martha P. Nochimson sehen in ihr daher auch ein konventionalisiertes Bild der Frau als „Hure“<sup>62</sup> bzw. „prostitute“<sup>63</sup>.

Während der Liebesszene zwischen ihr und Henry sieht sie das auf dem Tisch liegende Baby aus den Augenwinkeln. Sie ist von seinem Anblick offensichtlich beunruhigt und Henry muss sie sogar wieder auf die „Hauptattraktion“, den Geschlechtsverkehr mit ihm, aufmerksam machen. Dass sie nachhaltig von dieser Begegnung beeindruckt ist, zeigt das Segment XVII: Als sie Henry anschaut, ist der Kopf des Babys auf seinen Schultern. Auch hier verdeutlicht sich die Gegnerschaft zwischen Henry und dem Baby.

<sup>58</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 53.

<sup>59</sup> vgl. Woods, Paul. A. Weirsville USA. London 1997. S. 26.

<sup>60</sup> Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 29.

<sup>61</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 76.

<sup>62</sup> Ebd. S. 69.

## 5. Symbole

Symbole stellen im surrealistischen Film wichtige Elemente dar. Sie verbinden die Aussage mit dem Bild und stehen als Mittler zwischen Signifikant und Signifikat. Allerdings unterscheiden sie sich von der Symbolik in anderen Genres: Sie sind häufig Traumsymbole und als solche besitzen sie keine Allgemeingültigkeit. Sie entstehen während des Traumes durch Verdichtung und Verschiebung von Inhalten des Unbewussten. Traumsymbole stellen somit einen Vektor dar, der auf einen dunklen Raum verweist.

Die Symbolik ERASERHEADS weist darüber hinaus noch eine weitere Eigenart auf. Im Film finden Symbole Verwendung, die auf gar nicht, außer auf sich selbst hinzuweisen scheinen. An vier Beispielen soll die Symbolik ERASERHEADS veranschaulicht werden.

### 5.1. Würmer

Die Wurmsymbolik ERASERHEADS konzentriert sich auf das Sexuelle. Vor allem Anne Jerslev dechiffriert die Würmer, die im Film auftauchen, geschlechtlich: Sie schwellen an, „wie ein erregter Penis [...] Sie öffnen sich] wie eine furchteinflößende Vagina alles verschlingend gegen den Zuschauer und die Kamera [...] Sie sind zugleich Spermatozoen, Penis und Vagina“<sup>64</sup>, schreibt sie und zeigt damit deren ambivalente Sexualmetaphorik.

Henry findet den ersten dieser Würmer in seinem Postfach, als er (in Segment VII) nach Hause kommt. Später (in Segment IX) will Henry nachschauen, ob vielleicht ein weiterer Wurm dort „angekommen“ ist<sup>65</sup>. Die Bedeutung, die der Wurm für Henry hat - abgesehen vom „Kontakt mit der Außenwelt“ - ist nebulös. Nachdem die Kamera (in Segment XII) in das Würmchen hineingefahren ist, endet das Segment. Im darauffolgenden Segment XIII findet die Liebesszene zwischen Henry und der Nachbarin statt.

### 5.2. Spermatozoen

Auch die Spermatozoen (die übrigens aus menschlichen Nabelschnüren bestehen, welche Lynch von einem Krankenhaus in der Nähe des Drehortes bekommen hat<sup>66</sup>) sind ebenfalls als sexuelle Symbole zu interpretieren. Sie tauchen in drei Szenen des Films auf.

a) *Segment I:* Einer der Spermatozoen verlässt (auf ein Hebelumlegen des *Man in the planet* hin) Henrys Mund und fällt von dort in eine tiefe Wasserpfütze. Er driftet nach unten auf ein weißes Loch zu, dem er schnell näher kommt. Der Epilog ERASERHEADS stellt offensichtlich eine Geburt dar. Henry tritt als Gebärender auf. Das, was er gebiert, könnte das Kind sein (die „Rückverwandlung“ des Babys in eine große Spermatozoe in Segment XIX legt das nahe).

---

<sup>63</sup> Nochimson, Martha P. *The Passion of David Lynch*. Austin 1997. S. 160.

<sup>64</sup> Ebd. S. 78 f.

<sup>65</sup> Die Montage zwischen dem Wurm, den Henry anschaut, Henrys fragendem Gesicht und dem Postfach suggeriert dies.

<sup>66</sup> vgl. Woods, Paul A. *Weirdsville USA*. London 1997. S. 28.

b) *Segment XI*: Von oben fallen die Spermatozoen auf die von Henry imaginierte Bühne, auf der die „Woman in the radiator“ tanzt und singt. Sie zertritt sie. Nimmt man an, dass die Spermatozoen eine Art Vorstufe des Kindes sein könnten, also auch Spermien im eigentlichen Sinne, so könnte ihr Herabfallen als ein Befruchtungsversuch gedeutet werden. Die Frau, deren asexueller Charakter (in Kap. 4.5. a) bereits herausgestellt wurde, vereitelt diesen Befruchtungsversuch, indem sie die Spermien zerstört. Die von ihr zertretenen Spermien werden durch einen scharfen Wind in Segment XIV vollends von der Bühne gefegt. Die Analogie zu einer Abtreibung oder Empfängnisverhütung drängt sich auf.

c) *Segment XII*: Nachdem Mary Henry verlassen hat, liegt sie (ohne eine für den Rezipienten ersichtliche Erklärung) wieder neben Henry im Bett. Sie schläft und träumt unruhig. Dabei knirscht sie mit den Zähnen und reibt sich geräuschvoll die Augen. Henry liegt wach neben ihr. Als er unter die Bettdecke schaut, findet er eines der Spermatozoen. Er erschrickt und wirft es gegen die Wand. Daraufhin zieht er drei weitere Spermatozoen aus Mary heraus und wirft diese ebenfalls gegen die Wand.

Die Tatsache, dass Henry *und* Mary die Spermatozoen produzieren, legt den Schluss nahe, dass die Spermatozoen ganz allgemein als Symbole für Befruchtung, Schwangerschaft, Kinder stehen könnten, an deren Produktion somit beide beteiligt sind. Diese Symbolik steht der übrigen des Filmes sehr nah. Die spermienähnlichen Spermatozoen selbst bekommen den von Jerslev konnotierten Charakter des „horror within“<sup>67</sup>. In ihrer Form als „Nabelschnüre, Embryonen, Spermien“<sup>68</sup> können sie also nicht mehr ausschließlich als „semi-foetal invaders of Henry's unconscious“<sup>69</sup>, bezeichnet werden.

### 5.3. Elektrizität

Das Symbol der Elektrizität zieht sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk David Lynchs. In ERASERHEAD werden wir damit besonders an den Stellen konfrontiert, als die Elektrizität ihren Dienst versagt.

In Segment VI e deutet sich die Katastrophe für Henry im Durchbrennen der Lampen an. Kurz bevor Mutter X Henry fragt, ob er mit Mary Geschlechtsverkehr hatte, brennt im Wohnzimmer eine Lampe durch. Die Kausalität könnte jedoch auch rückbezüglich gesehen werden. Die Lampe brennt durch, nachdem sich der Anfall der Mutter (VI d) und der Tränenausbruch Marys (VI e) ereignet hat. Dass diese Doppeldeutigkeit nicht vernachlässigt werden sollte, zeigt auch das zweite Segment, in dem Elektrizität eine Rolle spielt.

In Segment XVIII, kurz nachdem Henry das Baby getötet hat, beginnen die Lampen zu flackern und aus den Steckdosen sprühen Funken. Auch hier lässt sich die Elektrizität als Vorbote für die Zerstörung des Planeten (Segment XIX) bezeichnen, die ebenfalls damit einher geht, dass Funken aus den Hebeln sprühen, die der „Man in the planet“ vergeblich umzulegen versucht.

Die Elektrizität ist also entweder doppelt konnotiert oder gar nicht. Sie könnte als referenzfreies Symbol

<sup>67</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 80.

<sup>68</sup> Ebd. S. 79.

<sup>69</sup> Woods, Paul A. Weiridville USA. London 1997. S. 28.

einfach die Unheimlichkeit und Bedrohung der Situationen, in denen sie in Erscheinung tritt, begleiten. Eine Selbstaussage Lynchs stützt diese Vermutung. „Ja [...] Elektrizität ist eine Macht“<sup>70</sup>, und vorher: „wenn sie nicht funktioniert, kann das auch etwas bedeuten.“<sup>71</sup> Diese Aussage scheint - in ihrer Vagheit - den selbstreferentiellen Charakter des Symbols zu bestätigen.

#### 5.4. Zahlensymbole

In ERASERHEAD (und ebenfalls in späteren Filmen Lynch, vor allem in LOST HIGHWAY) tauchen Zahlen auf, die zu nichts als zu sich selbst in Beziehung stehen. Zuerst hat Ray Wolfe darauf hingewiesen: „One of the oddities of this film is its unusual tendency to revolve events around the number 13.“<sup>72</sup> Sie zeigt sich in:

a) Segment III: Es dauert genau 13 Sekunden, bis sich die Fahrstuhlür schließt, nachdem Henry den Etagenknopf gedrückt hat.

b) Segment XIII: Nachdem es bei Henry an der Tür geklopft hat, dauert es genau 13 Sekunden, bis die Nachbarin aus der Dunkelheit kommt und vor ihm steht.

c) Segment XIII: Zwischen den Sätzen der Nachbarin „I locked myself out of my apartment“ und „And it's so cold.“ vergehen ebenfalls 13 Sekunden.

d) Die Nummer von Henrys Appartement ist 26 (genau das Doppelte von 13).

e) Die Hausnummer von Marys Adresse ist 2416 (deren Quersumme 13 ergibt).<sup>73</sup>

Aufgrund eventuell auftretender Laufgeschwindigkeitsschwankungen zwischen NTSC und PAL sowie 35-mm-Film und Video sind die Punkte a bis c strittig. Punkt d und e jedoch scheinen, aufgrund der Referenz, die sie in späteren Filmen Lynchs erfahren, bedeutsam.

Dennoch habe die Zahlensymbole keinerlei konkreten Inhalt. Sie weisen ausschließlich auf sich selbst hin. Sie können als ein Beispiel surrealistischer Selbstreferenzialität gewertet werden.

---

<sup>70</sup> Rodley, Chris (Hrsg.). Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. S. 97.

<sup>71</sup> Ebd. S. 97.

<sup>72</sup> Wolfe, Ray. The Online Guide to ERASERHEAD. 1995. <http://members.aol.com/RayWolf1/ERASERHEAD/numbers.html>.

<sup>73</sup> Wolfe weist darauf hin, dass es noch andere Beispiele für die Verwendung der Zahl 13 in ERASERHEAD gibt, ohne sie jedoch zu nennen.

## 6. Zusammenfassung und Schluss: Das Genre von ERASERHEAD

Die zahlreichen Hinweise der Sekundärliteratur und Aussagen David Lynchs in Zusammenhang mit den oben angestellten Untersuchungen scheinen das Genre ERASERHEADS innerhalb des Surrealismus zu verorten. Hierfür sprechen auch weitere Indizien:

a) *Die Produktionsweise des Films*: Lynch beschreibt sein Verfahren zu filmen häufig mit: „ERASERHEAD kam aus dem Bauch, nicht aus dem Kopf“<sup>74</sup> und „sobald ich anfangen [zu filmen], verändert es sich“<sup>75</sup> und „Ich habe ERASERHEAD gespürt, nicht gedacht.“<sup>76</sup> Dieses Verfahren lässt sich mit der „*écriture automatique*“ vergleichen. Anne Jerslev schreibt hierzu: „Es ist nicht weit von Lynch zu seiner Bildersprache, als wäre sie eine surrealistische Automatenchrift.“<sup>77</sup>

b) *Der Anti-Rationalismus*: David Lynch verwehrt sich gegen die psychoanalytische Ausdeutung ERASERHEADS. Als er z. B. mit der Aussage seiner Tochter<sup>78</sup> konfrontiert wurde, ERASERHEAD sei autobiografisch, erwidert er: „Das ist lächerlich.“<sup>79</sup> Psychoanalytische Deutungen ERASERHEADS lehnt er ebenso ab: „[...] ich liebe die Vorstellung, daß etwas für unterschiedliche Leute unterschiedliche Bedeutungen haben kann.“<sup>80</sup> Und sogar zur Psychoanalyse als Therapieform hat er ein eindeutiges Verhältnis:

„Ich hatte Probleme, also ging ich zu einem Analytiker. Er war richtig gut, und ich sprach 45 Minuten lang mit ihm. Ich denke, das ist der Schlüssel zu der ganzen Sache: Man kann tatsächlich seine eigenen Probleme lösen, wenn man jemanden findet, dem man einfach gelegentlich alles erzählen kann. Als ich ihn dann fragte: ‚Wenn ich dies hier fortsetze, wird es meine Kreativität beeinträchtigen?‘, und er sagte: ‚Ja, es könnte. Um ehrlich zu sein, es wäre möglich‘, da habe ich ihm gedankt und bin gegangen, und das war dann das Ende des Ganzen.“<sup>81</sup>

Die Nähe zur Rationalisierungsfeindlichkeit der frühen Surrealisten ist hierdurch eindeutig belegt.

c) *Der Schock und die Stadterfahrung*: ERASERHEAD ist nach der Aussage Lynchs die Verarbeitung seiner Erfahrungen in Philadelphia, wo er während seines Kunststudiums als Drucker bei *La Pelle Printers*<sup>82</sup> gearbeitet hat. Dort hat er als Kunststudent gelebt und wurde zum ersten Mal in seinem Leben mit dem Schmutz, der Gewalttätigkeit und Hektik der Großstadt konfrontiert.<sup>83</sup>

<sup>74</sup> David Lynch zit. n. Fischer, Robert. David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997. S. 60.

<sup>75</sup> Rodley, Chris (Hrsg.). Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. S. 34.

<sup>76</sup> Ebd. S. 89.

<sup>77</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 206.

<sup>78</sup> die (wie das Baby in ERASERHEAD) ungewollt noch vor Beginn der Dreharbeiten zur Welt kam und die als Säugling „Klumpfüße“ hatte.

<sup>79</sup> Rodley, Chris (Hrsg.). Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. S. 103.

<sup>80</sup> Ebd. S. 88.

<sup>81</sup> David Lynch zit. n. Fischer, Robert. David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997. S. 307.

<sup>82</sup> Auch Henry arbeitet in ERASERHEAD als Drucker bei La Pelle! (Vgl. Segment VI a)

<sup>83</sup> Vgl. Rodley, Chris (Hrsg.). Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. S. 63 f.

Dort war er tagtäglich durch Morde, die direkt vor seiner Haustür stattfanden und Einbrüche in seine Wohnung „schockiert“. Allerdings ist diese Schockerfahrung weder künstlerisch im Sinne Baudelaires, noch direkt in ERASERHEAD aufgegangen. Dort findet sie sich eher im Unverständnis des Rezipienten gegenüber dem Umgang mit dem Baby: „yet the viewer witnesses it with a kind of shock“<sup>84</sup>. Als Schock für Henry lassen sich die Szenen in Segment VI bezeichnen, in denen er mit der Tatsache seiner Vaterschaft konfrontiert wird. Dort zeigt sich der Schock dann allerdings in mehrfacher Hinsicht: Elektrische Kurzschlüsse, ein überraschter Gesichtsausdruck Henrys und plötzliche Anfälle sowohl Marys als auch Mrs. X.. Die Stadterfahrung Lynchs fand unterschwellig in den Fabrikrüinen und dem Geräusch von Industrie im Hintergrund in ERASERHEAD Einzug.

d) *Eraserhead als Traum*: Der Surrealismus hat sich besonders bemüht, Traumerfahrungen zu ästhetisieren. Bei Eraserhead scheint dieses Prinzip durchgängig angewandt worden zu sein. Zahlreiche „logische Brüche“<sup>85</sup> und Unstimmigkeiten erwecken den Eindruck, es handele sich bei dem Film um ein Traumerlebnis. Die Frage, ob Henry nun der alleinige Erzeuger des Kindes sei, und was die ominösen Spermatozoen mit Mary zu tun haben, ist ein Beispiel dafür. Ein weiterer logischer Bruch ereignet sich in den Segmenten VIII, XII und XIII: In Segment VIII verlässt Mary Henry. Ohne jede Erklärung liegt sie in Segment XII jedoch wieder neben Henry im Bett. Als die Nachbarin sich in Segment XIII nach dem Verbleib Marys bei Henry erkundigt, vermutet dieser erstaunt, dass sie wohl wieder zu ihren Eltern zurückgekehrt sei. Dies ist offensichtlich die Logik des Traumes, in denen Figuren verschwinden, auftauchen und wieder verschwinden, gerade so, wie es die „Traumerzählung“ für richtig und notwendig erachtet.<sup>86</sup>

Die Genreklassifizierungen, welche die Sekundärliteratur vornimmt, reichen von „surrealistisch“<sup>87</sup> über „Komödie“<sup>88</sup>, „Horror“<sup>89</sup> und „Avantgardefilm“<sup>90</sup> bis hin zu „A genre of one“<sup>91</sup> oder „it seems to become a slightly different film each time I see it“<sup>92</sup>; sind also vieldeutig. Obwohl Differenzen zu den frühen surrealistischen Filmen bestehen, tendiert ERASERHEAD besonders in dieses Genre. Wie sich gezeigt hat, sind die filmischen Mittel und die Erzählung im Duktus des Surrealismus gehalten. Charaktere und Symbole weisen die Anzeichen surrealistischer Brechung und traumhafter Verschiebung und Verdichtung auf.

ERASERHEAD ist der einzige Film Lynchs, der starke Nähe zu einem Genre zeigt. Die weiteren Werke des Regisseurs betonen die Genrepluralität viel stärker und verwenden Mittel, die in ERASERHEAD zur Erzeugung von Angst, Thrill oder Verwirrung benutzt wurden, weitaus ironischer und dekonstruktivistischer, sodass sie sich - von THE ELEPHANT-MAN bis LOST HIGHWAY - dem „Metagenre“ Postmodernismus zuschreiben lassen.

<sup>84</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 52.

<sup>85</sup> vgl. hierzu: Faulstich, Werner. Der Spielfilm als Traum. Medien und Erziehung. München. 1985. S. 209.

<sup>86</sup> vgl. hierzu: Lahde, Maurice. We live inside a dream. Kiel 1998. S. 95 - 112.

<sup>87</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 33.

<sup>88</sup> Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. S. 61.

<sup>89</sup> Ebd. S. 66.

<sup>90</sup> Ebd. S. 62 und Seeblen, Georg. David Lynch und seine Filme. Marburg 1997. S. 31.

<sup>91</sup> Woods, Paul A. Weirsville USA. London 1997. S. 38.

<sup>92</sup> Godwin, K. George. ERASERHEAD. An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 53.

## 7. Literaturverzeichnis

### Quelle:

- Lynch, David. ERASERHEAD. US 1977, 78 Min. s/w. eOmdU. Verleih: FANTASIA-Filmverleih.

### Literatur:

- Maddox, Conroy. Salvador Dalí. Exzentrik und Genie. Köln 1983.
- Fischer, Robert. David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. 3. erw. Aufl. München 1997. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 40 - 64).
- Freud, Sigmund. Abriß der Psychoanalyse. 6. Auflage. Frankfurt 1998.
- Godwin, K. George. ERASERHEAD: An appreciation. In: Cinefantastique 4 - 5 / 1984. S. 50 - 72.
- Hamacher, Rolf-Ruediger. Eraserhead. In: filmdienst 1/1981. S. 16.
- Jerslev, Anne. David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996. (Kapitel zu ERASERHEAD: S.61 - 84).
- Kaleta, Kenneth C. David Lynch. New York 1993. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 1-30).
- Nochimson, Martha P. David Lynch. Austin 1997. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 148 - 172).
- Wischer, Erika (Hrsg.). Propyläen Geschichte der Literatur. Berlin 1988.
- Rodley, Chris (Hrsg.). David Lynch. Lynch über Lynch. Frankfurt 1998. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 77 - 111).
- Seeßlen, Georg. David Lynch und seine Filme. 3. erw. Auflage. Marburg 1997. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 29 - 45).
- Wiedleroth, Uwe. Eraserhead. Retro-Filmprogramm 1. (2. erg. Aufl. 1984).
- Wolfe, Ray. Ray's Online-Guide to ERASERHEAD. 1995. URL: <http://members.aol.com/RayWolf1/Eraserhead/index.html>
- Woods, Paul A. Weirsville USA. The obsessive Universe of David Lynch. London 1997. (Kapitel zu ERASERHEAD: S. 17 - 40).

Grafik Seite 11: Ausschnitt aus Francis Bacons Triptychon „Die Studien“, nach: Jerslev, Anne. Wien 1996. S. 74.

Grafik Seite 12: Szene aus Louis Buñuels „Ein andalusischer Hund“, nach: Jerslev, Anne. Wien 1996. S. 73.

## 8. Anhang: Segment- und Sequenzübersicht zu ERASERHEAD

Zeit	Nr.	Titel und Inhalt
0'00:00	I	<i>Prolog: Anfangstitel &amp; Die Geburt:</i> Henrys Kopf und Planet im Hintergrund. Der Mann im Planet legt Hebel um. Henry entlässt ein Spermium. Das Spermium fällt in eine Pfütze und versinkt. Es sinkt auf ein weißes Licht / Loch zu.
0'05:49	II	<i>Heimweg:</i> Henry geht durch die Industrielandschaft nach Hause.
0'08:24	III	<i>Im Haus:</i> Henry sieht ins Postfach. Er steigt in den Fahrstuhl. Er fährt nach oben. Im Fahrstuhl flackert das Licht. Vor seiner Wohnungstür trifft er die Nachbarin. Sie erzählt, Mary habe angerufen und Henry zum Abendessen bei sich zu Hause eingeladen.
0'10:59	IV	<i>In der Wohnung Henrys:</i> Henry verstaubt seine Einkäufe und spielt eine Schallplatte mit Orgelmusik. Er trocknet seine Socke auf der Heizung. Vor der Heizung liegt vertrocknetes Laub. Henry sucht in einer Schublade nach Marys Foto. Er findet es in zwei Teile zerrissen und hält die Teile aneinander.
0'14:39	V	<i>Henry geht zu Familie X:</i> Mary wartet auf Henry hinter der Wohnungstür. Henry geht durch verlassene Gleisanlagen. Er wird von Hunden angebellt. Er erreicht die Wohnung. Henry und Mary machen sich vor dem Haus Vorwürfe. Mary bittet Henry zum Abendessen herein.
0'17:27	VI	<i>In der Wohnung von Familie X:</i>
0'17:27	a	<i>Gespräch mit der Mutter:</i> Henry stellt sich der Mutter vor. Henry, Mary und Mutter X sitzen auf dem Sofa und machen Smalltalk. Ein Hund mit saugenden Welpen liegt in der Nähe. Mary bekommt einen Anfall. Die Mutter bürstet Marys Haare und der Anfall vergeht.
(19:29)	b	<i>Vater X:</i> Der Vater kommt aus der Küche. Er erzählt von den Hühnchen. Er stellt sich Henry vor und erzählt von seiner Arbeit als Installateur. Er wird hysterisch und die Mutter treibt ihn in die Küche. Der Hund bellt.
(20:21)	c	<i>In der Küche:</i> Die Mutter arbeitet in der Küche. Die Großmutter sitzt bewegungslos auf einem Stuhl im Hintergrund. Mutter X bereitet Salat vor. Draußen warten Mary und Henry. Der Vater versorgt die Hühnchen. Mutter X lässt die Großmutter den Salat mischen und steckt ihr danach eine Zigarette in den Mund.
(22:15)	d	<i>Das Abendessen:</i> Eine Kuckucksuhr mit einem Pfeil als Zeiger zeigt auf 8. Der Vater erzählt die Anekdote von seinem Unfall, bei dem er sich den rechten Arm verletzt hat. Er bittet Henry die Hühnchen zu tranchieren. Henry versucht es, doch das Hühnchen beginnt sich zu bewegen und blutet. Henry ist verwirrt. Die Mutter bekommt einen Anfall und läuft in die Küche. Mary folgt ihr weinend. Henry und der Vater sind allein und versuchen Smalltalk.
(25:51)	e	<i>Mutter X und Henry:</i> Die Mutter kommt aus der Küche zurück und bittet Henry ins Wohnzimmer. Mary steht weinend in der Küchentür. Die Lampe im Wohnzimmer brennt durch. Die Mutter fragt Henry, ob er Sex mit Mary gehabt habe. Er ist verwirrt. Die Mutter küsst Henry am Hals. Henry ruft Mary. Diese kommt hinzu. Die Mutter erzählt von dem Baby. Mary weint und Henry bekommt Nasenbluten.
(25:32)	f	Die Mutter holt Eis aus der Küche. Der Vater weist darauf hin, dass das Essen

Zeit	Nr.	Titel und Inhalt
		kalt wird. Closeup auf Henry, Kamerafahrt durch die Wohnung und zum Fenster hinaus.
0'29:40	VII	<i>Mary, Henry und das Baby in Henrys Wohnung:</i> Mary versucht das Baby zu füttern. Nach einer Zeit ärgert sie sich und bricht den Versuch ab. Henry kommt heim. Er findet in seinem Postfach etwas und verlässt das Haus wieder. Hinter einer Hausecke untersucht er seinen Fund. Es ist ein kleiner Wurm. Er geht zurück nach Hause zu Henry und dem Baby. Er legt sich aufs Bett, dieweil Mary das Baby zu füttern versucht. Henry sieht die Heizung an und erkennt eine kleine Bühne dahinter.
0:34'46	VIII	<i>Nacht I:</i> Es regnet. Das Baby weint. Henry steht auf und verstaubt den Wurm aus dem Postfach in einem Schränkchen. Henry will Mary berühren. Sie zuckt zurück. Das Baby weint und Mary kann nicht schlafen. Sie geht zu ihm hin und schreit es an. Es weint weiterhin und Mary geht ins Bad. Kurz darauf kommt sie zurück, schaltet das Licht ein und sagt Henry, sie gehe zu ihren Eltern zurück. Sie zieht einen Koffer unterm Bett hervor. Henry schläft wieder ein. Die Nachbarin geht durch den Flur.
0'41:06	IX	<i>Nacht II:</i> Henry wacht auf und beobachtet das Baby, dass nicht weint. Er geht zum Schränkchen und holt ein Fieberthermometer. Er misst die Temperatur des Babys, die normal zu sein scheint. Plötzlich bekommt das Baby Ausschlag und beginnt zu röcheln. Henry stellt einen Luftbefeuchter neben das Baby und hält Wache. Nach einer Weile geht er zum Schränkchen mit dem Wurm. Er will nachsehen, ob wieder etwas im Postfach liegt. Als er die Wohnung verlassen will, beginnt das Baby zu schreien.
0'46:40	X	<i>Nacht III:</i> Henry geht zu Bett. Das Baby beobachtet ihn. Er starrt die Heizung an. Hinter der Heizung ist Licht.
0'47:49	XI	<i>The Woman in the Radiator I:</i> In der Heizung ist eine kleine Bühne. Man hört Musik. Auf der Bühne tanzt eine blonde Frau. Von oben fallen Spermien auf die Bühne. Die Frau tritt beim Tanzen darauf und lächelt. Das Licht geht aus und die Frau verschwindet.
0'50:10	XII	<i>Nacht IV:</i> Henry schläft, neben ihm windet sich Mary. Sie seufzt im Schlaf und bewegt sich stark. Henry wacht auf und bittet sie zu rücken. Er findet im Bett eine Art „Schnüre“ (den Spermien ähnlich). Er zieht mehrere davon aus Marys Körper heraus und wirft sie gegen die Wand. Das kleine Schränkchen öffnet sich und der Wurm darin beginnt umherzukriechen. Er kriecht auf der Planetenoberfläche herum und verschwindet in verschiedenen Löchern. Dabei wird er immer länger. Er reißt sein Maul auf und die Kamera fährt hinein.
0'53:30	XIII	<i>Nacht V:</i> Henry wartet allein in seiner Wohnung. Es klopft an der Tür. Die Nachbarin hat sich ausgesperrt. Sie bittet, bei Henry übernachten zu dürfen. Henry verbirgt das Baby vor ihr. Sie küsst Henry. Die Nachbarin und Henry sitzen nackt in einer Art Teich im Bett und küssen sich. Das Baby schreit. Die Nachbarin schaut es ängstlich aus den Augenwinkeln an. Henry und die Nachbarin versinken im Wasser. Die Nachbarin steht irgendwo allein mit dem riesigen Baby (oder dem Planeten).

Zeit	Nr.	Titel und Inhalt
1'00:19	XIV	<i>The Woman in the Radiator II (Henrys Traum):</i> Sie singt ein Lied. Henry geht zu ihr auf die Bühne. Er versucht sie zu berühren. Es erscheint ein Lichtblitz bei dem Versuch. Sie verschwindet und man sieht kurz den Mann vom Planeten (Vgl. I). Die Spermien wehen von der Bühne und ein Wagen mit einem Erdhügel und einem vertrockneten Baum rollt herein. Henry versteckt sich hinter einer Absperrung. Sein Kopf wird abgestoßen und fällt auf die Bühne. Der Erdhügel blutet und aus Henrys Hals ragt der Kopf des Babys. Henrys Kopf versinkt in der Blutlache.
1'05:09	XV	<i>ERASERHEAD I:</i> Der Kopf fällt auf eine Straße. Ein Junge kommt herbei gerannt, hebt ihn auf und läuft damit weg. Ein alter Mann reckt ihm seinen Arm hinterher.
1'05:37	XVI	<i>ERASERHEAD II - In der Fabrik:</i> An einem Empfangsschalter steht Paul. Der Junge kommt mit dem Kopf herein und Paul ruft einen Mitarbeiter. Der begutachtet den Kopf und geht mit dem Jungen zu einer Maschine. Ein Arbeiter bohrt ein wenig Gehirnmasse aus dem Kopf und steckt sie in eine Bleistiftmaschine. Aus dem Gehirn werden kleine Radiergummis, die auf Bleistifte gesteckt werden. Der Arbeiter prüft die Qualität der Radiergummis und nickt dem Vorarbeiter zu. Dieser gibt dem Jungen ein paar Geldscheine. Der Arbeiter wischt die Radiergummikrümel vom Tisch. Henry liegt in seinem Bett und ist erwacht.
1'10:03	XVII	<i>Henry und das Baby in der Wohnung:</i> Henry starrt das leere Bett an. Auf der Straße prügeln sich zwei Männer. Henry lauscht an seiner Wohnungstür. Er geht hinaus und klopft bei der Nachbarin. Sie ist nicht zu Hause und er geht in seine Wohnung zurück. Das Baby lacht. Henry legt sich aufs Bett und das Baby lacht immer noch. Henry wartet. Als er auf dem Flur ein Geräusch hört, steht er auf und geht hinaus. Dort ist die Nachbarin mit einem Mann. Sie schließt ihre Wohnung auf. Henry starrt die beiden an. Die Nachbarin sieht Henry, aber auf seinem Hals ist der Kopf des Babys. Henry geht in seine Wohnung zurück und sieht durch sein Schlüsselloch.
1'16:02	XVIII	<i>Der Tod des Babys:</i> Henry sieht das Baby wütend an. Er holt eine Schere und schneidet den Verband des Babys auf. Das Baby weint ängstlich. Der Körper des Babys klafft auseinander und Henry sticht mit der Schere in die Eingeweide des Babys. Das Baby speit Blut. Henry flüchtet in eine Zimmerecke. Aus dem Baby quillt eine Masse hervor. Der Strom schwankt stark. Funken sprühen aus den Steckdosen. Der Kopf des Babys reißt ab und wächst. Der riesige Babykopf bedroht Henry. Das Licht flackert und die Lampen brennen durch.
1'21:23	XIX	<i>Epilog:</i> Der Planet zerbricht. Henry sieht den Planeten an. Der Mann im Planet kann die Hebel nicht mehr bewegen. Das Bild wird weiß. Man sieht Henry und die Frau aus der Heizung sich in die Arme fallen.
1'22:46	XX	<u>Endtitel</u>