

TANJA MICHALSKY

David Lynch: *Lost Highway* Ein filmischer Beitrag zur Medientheorie

David Lynchs Filme gelten seit langem nicht mehr als Insidertips, die für ein kleines Publikum produziert und von einem ebensolchen rezipiert werden. Vielmehr erhalten sie die gesteigerte Aufmerksamkeit von Kulturwissenschaftlern verschiedener Disziplinen, gerade weil sie für die große Kinoleinwand oder wie *Twin Peaks* für das Fernsehen konzipiert sind, sie dabei den Gesetzen von Genres folgen und diese sogleich virtuos wieder brechen.¹ Bei *Lost Highway* (1996) handelt es sich um einen Film, der, wie zurecht in den meisten Interpretationen bemerkt wurde, sein Personal und auch das Setting dem *film noir* verdankt und demzufolge insbesondere psychoanalytische Lesarten auslöst. Seine besondere Stärke liegt jedoch darin, daß er diese auf einer anderen Ebene an sein Medium zurück bindet.² Wenn nämlich, wie ich zeigen

¹ Vgl. zu den Filmen Lynchs: John Alexander, *The films of David Lynch*, London 1993; Michael Chion, *David Lynch*, London 1995; Anne Jerslev, *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien 1996; Martha P. Nochimson, *David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, Austin 1997; Eckhard Pabst (Hg.), *»A Strange World«. Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998; Georg Seesslen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg 2000. Ralf Dieter Füller, *Fiktion und Antifikation. Die Filme David Lynchs und der Kulturpozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001; Daniele Dottorini, *David Lynch. Il cinema del sentire*, Recco 2004; Jeff Johnson, *Pervert in the pulpit. Morality in the Works of David Lynch*, Jefferson/N.C. 2004. Ob man Lynch als Vertreter eines »postmodernen Kinos« bezeichnen soll, sei dahingestellt, vgl. dazu: Ernst Schrecken-berg, »Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage«, in: David Bordwell u. a. (Hg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt 1998, S. 119-130, zu Lynch S. 124 f.; sowie die allgemeineren Überlegungen zur Tauglichkeit des Begriffes »Postmodernes Kino« in den ebda. publizierten Beiträgen von Mike Sandbothe (zur Begriffsgeschichte) und Thomas Elsaesser (zu Coppola).

² Vgl. die jüngsten Publikationen zu *Lost Highway*: Shehan Bonatz, *Reality perception, identity and violence in American film. A study of David Lynch's Lost Highway and David Cronenbergs eXistenz*, Berlin 2005; Guy Austic, *Le purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Pertuis 2004 (mit sehr ausführlichen Literaturangaben auch zu Publikationen im Internet). Als psychoanalytische Lesarten vgl. Thomas Caldwell, »Lost in Darkness and Confusion: *Lost Highway*, Lacan and film noir«, in: *Apocalypse Whenever*, University of Melbourne, 1997; Bernd Herzogenrath, »On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology«, in: *Other Voices* 1, 3, 1999 – auch einzusehen unter <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/herzogenrath.html>; Todd McGowan, »Finding Ourselves on a »*Lost Highway*«: David Lynch's Lesson in Fantasy«, in: *Cinema Journal* 39, Heft 2, 2000, S. 51-73. Die m. E. überzeugendste Lesart vor psychoanalytischem Hintergrund stammt von Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Washington 2000. Žižek deutet die Inkongruenzen der Erzählung und die prekären Identitäten der Figuren zwar zunächst auch auf einer psychologischen Ebene und dementsprechend auch die Figurenkonstellation im Lacanschen Sinne. Er hebt die Interpretation dann jedoch auf eine andere Ebene, wenn er zwei Traumwelten nebeneinander existieren läßt, in der er diejenige des brutalen aber bereits kari-

möchte, hier nichts bleibt als der Film, vorbeihuschende Bilder, deren Montage und Referenz im Dunkeln bleiben, geht es nicht mehr allein um die Repräsentation individuellen Verhaltens oder gesellschaftlicher Zustände, dann geht es vielmehr um das Aufzeigen konkurrierender, opaker Weltversionen, die ihrerseits selbstredend kulturell kodierte Zeichen von Realität sind.³ Wo genau die Fragmente von Weltbildern entstehen,⁴ wie sie in Konkurrenz zueinander treten, und andere Fragen mehr wurden von Lynch sinnvollerweise in der Erzählung einer Identitätskrise verortet, die den Körpern und Hirnen der Protagonisten vermeintliche Realität zumißt, nur um ihnen bald darauf auch diese zu entziehen. In der bewußten Kombination von explizit »vermittelten«, also in einem Medium wie etwa dem Videofilm generierten Bildern und solchen, die zunächst einmal dem menschlichen Bewußtsein (in Wahrnehmung und Phantasie) zugestanden werden, reflektiert Lynch über die Struktur von Wahrnehmung und damit verbundener Weltkonstitution selbst, die er – so die Ausgangshypothese – im Film zeigt und mit dem Film parallelisiert.

kienten Übervaters (Dick Laurent) als die dem »normalen« amerikanischen Alltag vorzuziehen-
de ausweist (35) und das vorgeblich Erhabene damit als Lächerlich ausweist. Žižeks abschlie-
ßende Überlegung, daß die in *Lost Highway* nebeneinander existierenden, multiplen Realitäten
und Phantasien zu akzeptieren seien, weil die Realität selbst ob ihrer Dichte nicht zu
durchdringen wäre (41), ist mit den hier vorzutragenden Thesen zur Opazität der Realität in
ihrer medialen Erscheinung gut zu vereinbaren. – Die Medientheorie ist längst zu einem schwer
überschaubaren, eigenständigen Gebiet der Kulturwissenschaften geworden; vgl. die jüngeren
Handbücher: Daniela Kloock, Angela Spahr, *Medientheorien. Eine Einführung*, München
1997 (mit konzisen Zusammenfassungen der wichtigsten kulturwissenschaftlichen Ansätze von
Walter Benjamin bis Friedrich Kittler); Sybille Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt 1998 (mit Beiträgen, die Wirklichkeits-
konzepte auf ihre Medialität hinterfragen und dabei insbesondere die Rolle der Neuen Medien
beleuchten); Hans H. Hiebel u. a., *Die Medien*, München 1998 (ein Versuch, Theorie und
Geschichte der Medien zu systematisieren); Manfred Faßler, Wulf R. Halbach (Hg.), *Geschichte
der Medien*, München 1998 (mit Beiträgen zu unterschiedlichsten Medien und Epochen, die
die Rückwirkung des modernen Medienbegriffes auf die Theoretisierung anderer Kulturwis-
senschaften ausleuchten); sowie die amüsante Gegenüberstellung der beiden gegensätzlichen
Strömungen in der Medientheorie von Hartmut Winkler, »Die prekäre Rolle der Technik. Tech-
nikzentrierte versus »anthropologische« Mediengeschichtsschreibung«, in: Heinz B. Heller u.
a. (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg
2000, S. 9–22.

³ Nicht nur in diesem Fall erweist sich Film als erheblich wandlungsfähiger und zeitgemäßer als
Hartmut Winkler es ihm zugestanden hat, vgl. *Der filmische Raum und der Zuschauer: »Appa-
ratus« – Semantik – »Ideology«*, Heidelberg 1992. Winkler macht den fotografisch-perspektivisch
organisierten Raum m. E. zu stark – und spielt moderne bildende Kunst und Film unnötig ge-
geneinander aus, wenn er das Medium Film generell als reaktionär beschreibt, da er über die
opaker werdende Realität hinwegtäusche (237). Vgl. im Gegensatz dazu die Überlegungen zu
Lost Highway von Stefan Hölzgen, *Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdoppelung in
den Filmen von David Lynch*, Hamburg 2001, S. 93–121. Zum Status von Videobildern im fil-
mischen Diskurs der Gegenwart siehe Jochen Gaida, *Bewußtseinsprothesen. Video als filmisches
Motiv*, Alfeld/Leine 2002.

⁴ Vgl. zum »Ort der Bilder«, das gleichlautende Kapitel in Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Ent-
würfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 57–86.

Nur auf den ersten Blick nämlich scheint *Lost Highway* eine Geschichte zu erzählen.⁵ Man könnte annehmen, daß es die, wenngleich recht merkwürdige, viele Haken schlagende und Perspektiven wechselnde Geschichte von Fred Madison sei, der von Eifersucht gequält seine Frau umbringt und dieser ungeheuren Tat in der zweiten Filmhälfte durch eine Persönlichkeitsspaltung zu entfliehen sucht. Die Zuschauererwartung an eine kohärente, nach einem zwar beliebigen aber doch verständlichen Muster aufzulösende Erzählung begünstigt eine solche Sicht – auch wenn in der Filmgeschichte immer wieder Wege gesucht und erprobt wurden, mit der Erzählform auch die Grenzen der gewohnten Logik zu überschreiten.⁶ Das Problem und zugleich das Faszinosum von *Lost Highway* ist, daß gegen Ende die Anfangssequenz quasi (aber eben nur »quasi«) wiederholt wird (Abb. 2a-b), und der männliche Protagonist, Fred Madison, jene Botschaft, die er am Anfang von einem Unbekannten erhielt, nun selbst in die Gegensprechanlage seines Hauses spricht (2:04) – ein Umstand, der sich jeder logischen Erklärung entzieht.⁷ Motiviert – aber nicht erklärt – wird dies dadurch, daß Fred sich mitten im Film mysteriöserweise in Pete (Abb. 2c) verwandelt, der allerdings keineswegs mit ihm identisch ist,⁸ sondern offensichtlich zuvor wie auch danach eine eigene Geschichte hat, und nur für einen distinkten Zeitraum jene Dinge erlebt, die sich aus Freds voran-

⁵ Das Drehbuch ist auch auf deutsch publiziert: David Lynch, Barry Gifford, *Lost Highway*. Frankfurt 1997; eine nicht autorisierte, aber in einigen Fällen hilfreiche Variante des Drehbuchs bietet <http://www.un-official.com/losthighway.txt>. Der Vergleich mit der edierten Fassung des Film macht deutlich, wie groß die Veränderungen an Set und Schneidetisch waren, und wie sehr Lynch die Montage zur weiteren Verrätselung des Geschehens nutzte. Die im folgenden (lediglich in Minuten) angegebenen Zeiten beziehen sich auf die deutsche VHS-Fassung – sie sind daher nicht genau, sollen jedoch dem leichteren Wiederfinden der besprochenen Sequenzen dienen.

⁶ In jüngerer Zeit wurden eine Reihe von (teils auch kommerziell erfolgreichen) Filmen gedreht, die sich gegen eine lineare, logische oder eindimensionale Narration gestellt haben. Ich erinnere an: *Nouvelle vague* von Jean-Luc Godard (1990); *Lola rennt* von Tom Tykwer (1998), *Fight Club* von David Fincher (1999); *Memento* von Christopher Nolan, (2000); sowie nicht zuletzt das kühne Screensplitting von Mike Figgis in seinen zuletzt herausgekommenen Filmen *Time Code* (2000) und *Hotel* (2001). Ob ihres Spiels um das technische bzw. am Computer generierte Bild, das scheinbar die Realität einzuholen droht, wären Andy und Larry Wachowskis *Matrix* (1999), David Cronenbergs *eXistenZ* (1999) und Steven Spielbergs *Minority Report* (2002) zu nennen.

⁷ To »feel the mystery« hat Lynch als besten Rezeptionsmodus seiner Filme vorgeschlagen, vgl. Chris Rodley (Hg.), *Lynch on Lynch*, London 1999, S. 227 f. Der Vergleich mit der poetischen Dehnung von Zeit bei Tarkowskij, den zuletzt Gottfried Kerschmer vorgeschlagen hat, scheint problematisch, da sich die Ästhetik von Tarkowskij's Filmen einer völlig anderen künstlerischen Intention verdankt, die sich trotz aller medialer Brüche noch immer und gerade auf die Suche nach dem Signifikat der Bilder macht; vgl. Gottfried Kerschmer, »Poesie und Filmzeit oder: Filmzeit – Echtzeit – Nullzeit. Der Schleier der Zeit und die Montage des inneren Monologs«, in: *Kunstforum* 151, 2000, 160–172. Eine überzeugende Beschreibung des Mysteriösen in *Lost Highway* bietet Eric Brian Rhodes, »Lost Highway«, in: *Film Quartely* 51, 3, 1998, S. 57–61.

⁸ Trotz der starken Tendenz, Herstellung und Interpretation seines Filmes zu verschleiern, gibt Lynch dies sogar zu; Rodley, a.a.O., (Anm. 7), S. 229.

gegangenen Erlebnissen erklären, und die Fred als zurück verwandelten Pete später dazu veranlassen, sich selbst eine Botschaft mitzuteilen, die er als der Fred, der er am Anfang war, »eigentlich« gar nicht kennen kann.⁹

Abgesehen davon, daß hier die Zeitabfolge außer Kraft gesetzt wird, steht die Identität des oder der Protagonisten in Frage, die sich, wie schon Georg Seesslen beobachtete, nicht mit der Schizophrenie Freds erklären lassen, sondern allein durch die Schizophrenie des Films selbst, der seine eigene Struktur gegen die Erzähllogik ausspielt.¹⁰ Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, daß nicht nur die beiden Männer, dargestellt von Bill Pullman und Balthazar Getty, wie zwei Seiten einer Medaille oder Spiegelbilder erscheinen, sondern daß die Frauen, die sie lieben, ebenfalls zwei Varianten einer einzigen Frau sind, die hingegen allein von Patricia Arquette verkörpert wird. Während Fred eine der beiden, seine brünette Ehefrau Renée (Abb. 2d), im ersten Teil des Films aus Eifersucht umgebracht zu haben scheint – und es muß betont werden, daß dies nur so scheint, denn das sogenannte »Beweisvideo«, dem die meisten Zuschauer ob seines dokumentarischen Charakters Glauben schenken, ist von unbekannter Herkunft –, verliebt sich Pete im zweiten Teil in ihr blondes Ebenbild Alice (Abb. 2e) und wird diesmal von ihr zum Mord an jenem Nebenbuhler Andy verführt, den Fred verdächtigte. Zusammengehalten wird diese in der Verkürzung noch erheblich abstruser erscheinende »Geschichte« durch die Figur des Mystery Man (Abb. 1b), der als moderne Verkörperung eines Mephistopheles die Ereignisse zu dirigieren scheint. Als innerfilmische Verkörperung des Regisseurs ist er der Inhaber einer omnipotenten Videokamera, die Bilder produziert, deren genaue Entstehung im Unklaren bleibt (Abb. 4c ist eine Einstellung aus dem 2. Videoband (0:20), das sich nur im Rückblick als ein Produkt aus der besagten Videokamera erklären ließe, um auch hier sprachlich im Irrealis zu bleiben).

Der Status der Bilder ist höchst prekär in diesem Film, der auf der einen Seite seinen Protagonisten Fred allein durch Videoaufnahmen zum Mörder seiner Frau erklärt, ihn damit sogar zum Tod durch den elektrischen Stuhl verurteilt, und der auf der anderen Seite die Beweiskraft seiner Bilder durch das Außerkraftsetzen seiner Erzähllogik selbst unterläuft.¹¹ Daß es sich hier nicht

⁹ Vgl. zur Figurenkonstellation Ulrich Bähr, »Dealing with the human form.« Deformation als ambigue Zeichen künstlerischer Freiheit und zerstörerischer Macht«, in: Pabst, a.a.O., (Anm. 1), S. 183-196, hier S. 187 ff.

¹⁰ Vgl. Seesslen, a.a.O., (Anm. 1), S. 171 ff., der die Schizophrenie allerdings nur als eine mögliche Erklärung zum Verständnis des Filmes vorschlägt – und sie später wieder verwirft.

¹¹ Daniela Langer, »Die Wahrheit des Wahnsinns. Zum Verhältnis von Identität, Wahnsinn und Gesellschaft in den Filmen David Lynchs«, in: Pabst, a.a.O., (Anm. 1), S. 69-94, hier S. 91, sieht das anders »...Videokamera dient der Objektivierung und Festschreibung von Tatsachen, ist eben ein Mittel zur Aufdeckung von Wahrheit«, angeblich »bewahrheiten« diese Bilder die innere Sicht der Dinge, ebda., S. 93.

um eine gewöhnliche Erzählung handelt, dürfte aus diesen wenigen Bemerkungen bereits klar geworden sein. Lynch selbst hat mehrfach betont, daß Filme abstrakter werden müßten, da es inzwischen so viele Möglichkeiten gebe, sie mehr als einmal anzuschauen – und daß ihre Aufgabe darin bestünde, »eine Welt zu kreieren oder eine Atmosphäre oder eine Komplexität oder irgend etwas anderes, um einen bei der Stange zu halten«.¹²

In *Lost Highway* – so nochmals die These – ist es ihm gelungen, durch die Kombination einer unauflösbaren Erzählfigur mit Bildern, die ihre Entstehung innerfilmisch motiviert verschiedenen Aufzeichnungsmodi verdanken (Videofilm, Wahrnehmung und Erinnerung, sowie schreckenerzeugendem Horrorfilm), den Glauben an die Referenz jeglicher Bilder zu erschüttern. In den Mittelpunkt meiner Überlegungen möchte ich die Fragen stellen, mit welchen ästhetischen Mitteln David Lynch mit *Lost Highway* einen Film über das Medium Film gedreht hat, dessen unendliche Kombinationsmöglichkeiten von Einzelbildern im Zeitkontinuum er als Äquivalent zu einer notwendigerweise und immer schon vermittelten Realität verstehen will. Ganz im Sinne der gegenwärtigen Medientheorie hinterfragt er meines Erachtens in der Montage unterschiedlich kodierter Bilder, den Status des Bildes selbst und zwar: in den Medien, in der Selbst- und Fremdwahrnehmung, sowie in unseren Köpfen – wo es auf welchen Nerven, Rinden, oder Strömen auch immer produziert wird.¹³

Der Highway als Motion Picture

Obgleich dank Lynchs eigener Äußerungen immer wieder das Möbiusband genannt wird,¹⁴ dessen Form einer Endlosschleife angeblich der Struktur des Filmes entspreche, scheint mir der Film selbst ein aussagekräftigeres Bild bereitzuhalten (Abb. 1a): die vorbei fliegende Fahrbahnmarkierung des Highways nämlich.¹⁵ Als Metapher stehen diese vorbei huschenden Striche für das

¹² Zitat Lynch, in: Robert Fischer, *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, 3. Aufl., München 1997, S. 288.

¹³ Neurophysiologische Erklärungen von Wahrnehmung können hier vernachlässigt werden, da sie bei Lynch nicht in die Vorstellungen eingehen. Zur neuronalen Struktur des Hirns und möglichen Konsequenzen für die Kunstgeschichte siehe Karl Clausberg, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*, Wien – New York 1999; Olaf Breidbach, »Innere Welten – Interne Repräsentationen«, in: A. Schäfer, M. Wimmer (Hg.), *Identifikation und Repräsentation*, Opladen 1999, S. 107 ff.; ders., »Die Innenwelt der Außenwelt – Weltkonstitution im Hirngewebe? Zur Konturierung einer Neuronalen Ästhetik«, in: ders., Karl Clausberg (Hg.), *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, Hamburg 1999, S. 34–60.

¹⁴ Vgl. etwa Herzogenrath, a.a.O., (Anm. 2).

¹⁵ Lynch hat sie bereits in *Wild at Heart* eingesetzt, wo sie den Weg durch eine unwirkliche Wüste markierten.

ständige Fortschreiten von Bewegung und subjektivem Erleben, denn sie werden in *Lost Highway* jeweils dort eingesetzt, wo sich jegliche äußere Realität verflüchtigt und der Protagonist ganz auf seinen inneren Bewußtseinsstrom zusammengezogen wird.¹⁶ Der Highway, den wir mit Fred und Pete immer wieder verlieren, ist eine Straße, auf der es sich schnell fortzubewegen gilt, auf der man zwar den Regeln gemäß nur auf der rechten Seite zu fahren hat, die man aber doch auch links oder besser gleich auf dem Mittelstreifen entlangsausen kann – unentschieden, welche Seite man sich wählen soll.¹⁷ Zugleich ist es eine Straße, die man in zwei Richtungen befahren kann – das Filmbild selbst gibt keine Auskunft darüber, welche Richtung gerade benutzt wird, ob wir uns in der Zeit vor- oder zurückbewegen. Allerdings wird die Bewegung von Film und Bewußtsein an einer Stelle ausdrücklich rückwärts vorgenommen, nämlich dort, wo die Hütte des Mystery Man, die sich irgendwo am Lost Highway befindet, rückwärts brennt, wo also eine Filmsequenz gegen die gewohnte Richtung abgespielt wird (Abb. 1c, 0:47). Die Bewegung auf diesem vorstellungsinhärenten und doch real erscheinenden Highway, die bezeichnenderweise auch nur einmal abrupt gestoppt wird – in dem Moment nämlich, wo Pete am Straßenrand aufgegriffen wird (Abb. 3a, 0:47), um in den Körper Freds einzudringen – meint sowohl die Bewegung des Films als auch die des Bewußtseins, welches in der unweigerlichen Abfolge von erlebten Ereignissen Kausalitäten vermutet, die dieser Film verweigert, deren Suche er jedoch in der Rückwärtsbewegung thematisiert.

Die hier zum titelgebenden Symbol gewordenen Bilder können sich an der berühmten Spirale aus Hitchcocks *Vertigo* messen lassen.¹⁸ Dort verflüchtigt sich das Bild einer Frau dadurch, daß es unendlich oft nachgeahmt wird, ohne noch ein Signifikat außerhalb der Imagination von Männern zu

¹⁶ Der nächtliche Highway erscheint am Beginn der Verwandlungsszene von Fred in Pete (0:52); nach dem Mord an Andy auf Petes Weg durch die Wüste zur Hütte des Mystery Man kurz vor der Einblendung des rückwärts brennenden Hauses (1:52) und am Ende des Films (2:09). Bewußtseinsstrom wird hier im Sinne Edmund Husserls als jener nicht abreißende Strom von Eindrücken der Wahrnehmung verstanden, dessen Ordnung sich der Intentionalität des Bewußtseins verdankt. Lynch geht es m. E. sowohl um die Bewegung als auch die Intentionalität des menschlichen Bewußtseins. Der von Gottfried Kerscher gewählte Begriff eines »inneren Monologes« der »Nullzeit« verfehlt gerade die Schnelligkeit und Unüberschaubarkeit der ständigen Aktivität, die zunächst vorsprachlich abläuft; vgl. Kerscher 2000, a.a.O., (Anm. 7), S. 170.

¹⁷ Vgl. zum Mittelstreifen: Langer 1998, a.a.O., (Anm. 11), S. 86. Sie beobachtet viele Einzelheiten sehr genau – macht aber wieder einen Krankheitsfall statt eines ästhetischen Gebildes aus dem Film und seiner Hauptfigur.

¹⁸ Vgl. dazu auch den Beitrag von Teja Bach in diesem Band. Schon Gottfried Kerscher wies im Zusammenhang von *Lost Highway* auf *Vertigo* hin, geht aber m. E. in den Parallelen der Filme zu weit, da er sie auf der Ebene des Plots und des Doppelgänger motives festmacht, ästhetische Überlegungen jedoch vernachlässigt; vgl. Gottfried Kerscher, »Wenn man darüber reden kann, hat es nichts mit Kino zu tun« (David Lynch). »Hitchcocks Doppelgänger motiv und Pathosformeln in den Filmen von David Lynch«, in: *Kritische Berichte* 27, 1999, S. 4-16.

haben.¹⁹ Der Sog eines unendlich gespiegelten Bildes ist die symbolische Figur, die dort in kongenialer Weise mit der Höhenangst Scotties und dem daraus resultierenden Schwindel *Vertigo* verbunden wird, ein Schwindel, der in seiner anderen Wortbedeutung in der Konstruktion von Menschen- bzw. Frauen-bildern wieder begegnet. Der *Lost Highway* von Lynch bietet hingegen überhaupt keine Abbildtheorie mehr: er liegt im Dunkeln und er verweigert sich jeder direkten Bezugnahme auf das, was jenseits der Fahrbahnmarkierung liegen könnte. Wir haben es hier mit dem Ort zu tun, an dem Bilder entstehen, die aus mehr oder weniger triftigen Gründen als real, wahr oder erfunden angesehen werden. Die eigentlichen Themen des Films sind indes die Konstruktion von Identität durch Selbst- und Fremdwahrnehmung und deren Vermittlung durch Bilder – wie der *Lost Highway* vermuten läßt eine atemlose, nicht zu stoppende Angelegenheit.

Kopf – Körper – Haus

Die Identität der Personen wird ganz offensichtlich durch die quasi-Verwandlung von Fred in Pete in Frage gestellt, und durch die Doppelung der Frauen noch unterstrichen. Den Paaren zur Seite gestellt sind einige Personen, die – wie Dick Laurent alias Mr. Eddie, Andy, oder die vier begriffsstutzigen Polizisten – in beiden Teilen des Films auftauchen und dadurch den Eindruck erwecken, die Erzählung würde in einem Zeitkontinuum ablaufen. Weder das Moebiusband noch eine wie auch immer geartete Konstruktion von Spiegeln erlaubt es aber, sich diese Konstellation als Figur vorzustellen. Die meisten Interpreten des Films behelfen sich daher mit dem zunächst kohärent erscheinenden Konstrukt, daß es sich um eine schizophrene männliche Hauptfigur handeln müsse, die das Begehren einer Frau in zwei verschiedenen Persönlichkeiten auslebe. Dies mag als Kern der Erzählung zugrunde liegen. Lynch geht es jedoch nicht darum, eine bestimmte, wie auch immer gespaltene Persönlichkeit vorzuführen, sondern darum, das Abstraktum »Person«, bzw. »Persönlichkeit« und ihre Identität nach innen und nach außen hin zu erforschen.²⁰ Dafür nimmt er im übertragenen Sinne des Wortes mit Regieanwei-

¹⁹ Vgl. Brigitte Peucker, *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*, Berlin 1999, S. 141-145; mit einem Überblick über die Tendenzen der feministischen Literatur zum Thema (seit Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16, no. 3, 1975, S. 6-18): Susan White, »Vertigo« and the Problems of Knowledge in Feminist Film Theory, in: Richard Allen, S. Ishi Gonzales (Hg.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, London 1999, S. 279-298.

²⁰ Dieses Thema ist im Werk Lynchs nicht außergewöhnlich. Auch in *Grandmother* (1970) und *Eraserhead* (1977) ging es bereits um die Produktion innerer Bilder und deren Verbindung mit der Realität – neu an *Lost Highway* ist die mediale Umsetzung dieser Thematik.

sungen und Kamera Kopf und Gesicht des Protagonisten in Angriff – lotet also in geradezu dualistischer Tradition die Grenzen aus, die das Innere vom Äußeren und die mentale Vorstellung von der objektiven Welt trennen.

Besonders eindrücklich läßt sich dies zunächst an der spektakulären Verwandlungsszene zeigen (0:47): Fred wird in seiner Todeszelle von unerträglich heftigen Kopfschmerzen geplagt. Während er auf die Zellentür (den einzigen möglichen Ausweg) blickt, öffnet sich dieses Bild einem Vorhang gleich und gibt ein quasi darunter liegendes Bild frei, das die rückwärts brennende Hütte des Mystery Man zeigt,²¹ wobei die Tonspur das mysteriöse Erlebnis unterstreicht und den Einsatz des Zeitraffers durch Steigerung der Lautstärke hervorhebt. Durch die Montage mit dem irritierten Gesichtsausdruck Freds kann man diese Bilder als seine Vorstellungen verstehen, ebenso gut kann es aber auch eine Parallelmontage sein. Es folgt ein horrorfilmähnliches Szenario, das das Eindringen »des anderen« also einer übernatürlichen Macht durch Blitz und Donner ankündigt. Und dann befinden wir uns wieder auf dem Highway, der diesmal bei durchgezogenem Mittelstreifen befahren wird. Pete steht dort am Straßenrand, hinter ihm seine Familie, die ihn davon abhalten will, in das unbekannte und nicht zu sehende Fahrzeug einzusteigen. Die Kamera fährt ganz nah an seinen hell erleuchteten Kopf heran (Abb. 3a), der bereits soweit entmaterialisiert ist, daß die anderen Personen von hinten durch ihn hindurchzulaufen scheinen. Seine weit aufgerissenen Augen werden dann mit der vergitterten Zellendecke überblendet, durch die Pete nun mit dem Licht der Gefängnisbeleuchtung eindringen kann. Fred wälzt sich derweil auf dem Zellenboden (Abb. 3b). Sein Kopf ist durch die schnelle Hin- und Herbewegung so stark verletzt, daß sich eine große Blut- und Schaumlache am Boden gebildet hat. Noch einmal fährt die Kamera zur Zellendecke und verfolgt von dort den einfallenden Lichtstreifen, um dann durch eine frische Wunde in den Kopf Freds einzudringen. Mit einem Mal herrschen beruhigende Klänge vor. Sie begleiten ein völlig unscharfes Bild, das zumal im Gegensatz zum vorher Gesehenen den Eindruck eines geglückten Experiments erweckt, und bei aller Unschärfe ein menschliches Gesicht vermuten läßt, so daß man hier mit Vorbehalt auch von einer ungewöhnlichen Geburt sprechen kann.

Erst einige Zeit später entdeckt der Zuschauer gemeinsam mit dem aufsichtführenden Beamten, daß in der Zelle gar nicht mehr der geplagte Fred Madison sitzt, sondern ein apathischer Pete Dayton, der mit seiner entstellenden Kopfwunde tatsächlich einem Frankenstein-Film entsprungen zu sein scheint, was Lynch selbstironisch durch den Beamten kommentieren läßt: »Captain – das kommt mir vor, wie'n Horrorfilm.«

²¹ Zum Feuer siehe Hans Heydebreck, »Fire walk with me. Feuer, Wasser, Erde, Luft: Die Elemente in den Filmen David Lynchs«, in: Pabst, a.a.O., (Anm. 1), S. 286-298, bes. S. 291.

Selbstredend hat der Beamte mit seiner Bemerkung recht, denn wo sonst findet man solche Bilder, wie diese Sequenz sie vereint, und wo sonst werden Todeskandidaten des nachts wie von Teufelshand einfach ausgetauscht. Aber gerade darin liegt ja auch der Clou, denn indem Lynch ein Genre zitiert, erklärt er die eigenen Bilder einmal mehr zu reinen Bildern und erlaubt es sich zudem, deren Grenzen auszuloten. Ich möchte dafür plädieren, diese Bildmontage ernster zu nehmen, als sie beim ersten Ansehen wirkt. Lynchs Aufforderung folgend, Filme häufiger anzusehen, wird einem klar, daß diese holzschnittartig das Horrorgenre zitierende und inszenierende Verwandlung die Macht der Bildmontage dazu nutzt, nur vorgeblich jene Körper- und Raumgrenzen zu überschreiten, die letztlich unüberschreitbar sind. Nach der gelungenen aber völlig irrealen Verwandlung sitzt dort eben ein anderer in der Zelle. Ganz wie der Beamte es ausdrückt: »Das ist nicht Fred Madison«. Das einzige, was beide Personen miteinander verbindet, ist ihr Inneres, von dessen Innenansicht wir durch den omnipotenten Regisseur winzig kleine Versatzstücke gesehen haben, das wir selbstredend aber nie »wirklich« werden erfassen können. Dadurch daß Lynch den Austausch beider Personen bzw. die Verwandlung von Fred in Pete als ein physisches Eindringen von Licht filmt, rekurriert er einerseits auf sein eigenes – nur auf Licht basierendes – Medium. Zum anderen bleibt er so konkret an der blutigen Leiblichkeit Freds kleben, daß in dieser Montage sowohl die rein abstrakt zu denkende Entität »Person« als auch deren materieller Träger als Körper präsent sind.

Es bleibt die unhintergehbare Frage, was diese Person konstituiert: Das, was wir von ihr sehen – oder das, was sich hinter dieser Maske oder in dieser leiblichen Hülle befindet, oder vielleicht das, was sie sieht? Alles drei wurde uns vor Augen geführt, aber es hat keineswegs zur Klärung beigetragen.

Die Verwandlungssequenz, in der Fred zu Pete zu werden scheint, thematisiert allerdings nicht nur die Schwellen des Körpers, dessen Seele oder Geist oder Hirn irgendwo im Kopf vermutet wird, sie thematisiert auch die beiden Grenzsituationen des Körperlichen: Geburt und Tod. Während Fred sich quasi im letzten Kampf von qualvollen Lauten begleitet im eigenen Blut wälzt, scheint Pete in der Stille der noch unfokussierten Welt geboren zu werden. Auch diese beiden Filmbilder bedienen sich kultureller Topoi und geben doch vor, Erfahrungen der Protagonisten abzubilden. Auch hier gibt es den Blick von außen – den auf den sterbenden Leib Freds – und den friedvollen Blick von innen, nämlich den des Neugeborenen.

Die Körper erscheinen als wandelbare Hüllen, durchfensterte Häuser – ebenso wie das Haus von Fred und Renée wie ein Körper fungiert. Dieses Haus nämlich wird in all seiner Dunkelheit, Unüberschaubarkeit und abweisenden Geschlossenheit als eine form- und schutzgebende Hülle inszeniert, aus der heraus das Paar agiert, in dem es aber dennoch von den eigenen Vorstellungen

angegriffen werden kann, und in das insbesondere verschiedene Mieter oder Besitzer einziehen können. Am Rande sei bemerkt, daß es sich um David Lynchs eigenes Haus handelt, dessen moderne Architektur allerdings gegen deren Intentionen inszeniert wurde.²² Von größerer Bedeutung ist, daß das Haus – eine alte Metapher für den Körper – hier im Gegenzug zu den Bemühungen seiner Bewohner ebenso durchlässig gemacht wurde, wie deren Körper selbst. Identität läßt sich, so Lynch in diesen Metaphern, weder durch den Kopf, den Körper oder eine andere materielle Hülle definieren.

Gesicht

Ganz am Schluß des Films wird die Frage, was eine Person konstituiert, noch einmal von einer anderen Seite beleuchtet, wenn Fred sich wieder zu verwandeln beginnt, und nicht der Kopf selbst in Angriff genommen wird, sondern sich nun sein Gesicht als deformierbare Maske erweist, oder, um es mit Deleuze und Guattari zu sagen, als »eine Oberfläche«:²³ In den letzten Minuten des Films kehrt Fred verjüngt und in den Kleidern von Pete zu seinem eigenen Haus zurück. Er wird dann von den Polizisten (des ersten Teils) verfolgt, die ihn für den Mörder seiner Frau halten. Mit Dick Laurents Mercedes, der durch das Kennzeichen zum Vehikel der staatlichen Überwachung erklärt wird, fährt er davon und wird bis in die Nacht hinein von Polizisten und *breakbeats* auf jenem Highway verfolgt, den wir (aus seiner nächtlichen Erscheinung) schon kennen.²⁴ Mit den Blaulichtern und Sirenen im Nacken beginnt die erneute Verwandlung (Abb. 3d). Wieder ist es die staatliche Exekutive, die den zweiten Rückzug des Individuums hervorruft. – Hierin ist Fred Gregor Samsa aus Kafkas *Verwandlung* verwandt, der sich aus Protest gegen den übermächtigen Vater in einen unbeweglichen Käfer verwandelt. – Nach ersten irritierenden jumpcuts wird Freds Kopf wieder so hin- und hergeworfen, daß er bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Diesmal tritt allerdings kein

²² Vgl. Jonathan Bell, »LA and the Architecture of Disaster (David Cronenbergs *Crash* and David Lynch's *Lost Highway* Illustrate How the Collusion of Disaster Provides a Landscape of Uncertainty)«, in: *Architectural Design* 70, 2000, S. 50-54; zu dem Haus, das nach einem Entwurf Frank Lloyd Wrights in den 1980er Jahren von Eric Wright gebaut wurde, S. 54.

²³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, »Die Erschaffung des Gesichts«, in: dies., *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 233-235, hier S. 233. Vgl. dazu den Kommentar von Nicola Suthor in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, Berlin 1999, S. 465-477, in dem sie hervorhebt, daß das Gesicht als »reine Reflexionsfläche [verstanden wird], auf die die Betrachtungen des Betrachters projiziert werden«, S. 471.

²⁴ Zur Funktion der Musik siehe Didi Neidhart, »From Blue Velvet Underground to Wild Mainstream. Zur Funktion der Popsongs in den Filmen *Blue Velvet*, *Wild at Heart* und *Lost Highway*«, in: Pabst, a.a.O., (Anm. 1), S. 299-316.



1a. Lost Highway, 1b. Mystery Man, 1c. brennende Hütte.



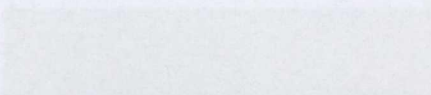
2a. Fred Madison in seinem Haus.



2b. Fred Madison vor seinem Haus.



2c. Pete Dayton in der Autowerkstatt



2d. Renée.



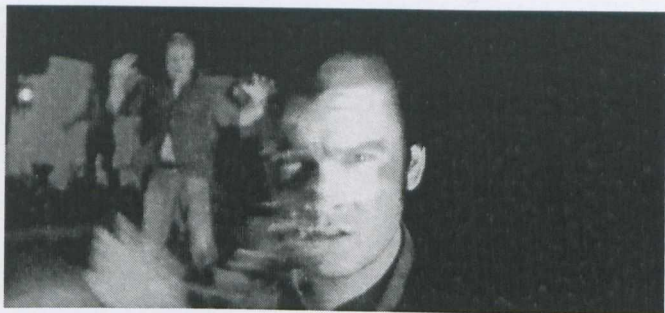
2e. Alice.



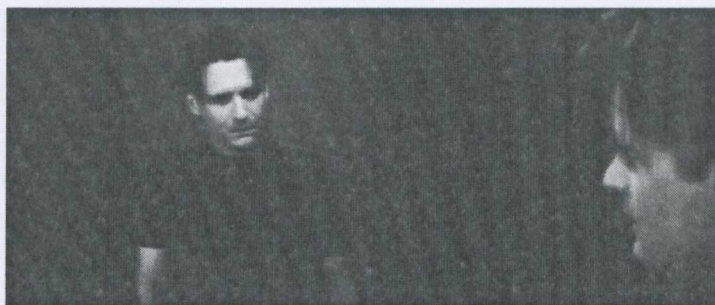
2f. Misstrauen bei Fred und Renée.



2g. Alice verführt Pete.



3a. Pete in der Verwandlungsnacht, 3b. Freds Verwandlung in der Zelle, 3c. Francis Bacon: Drei Studien für ein Selbstporträt, 1979, 3d. Freds letzte Verwandlung.



4a. Freds Spiegelung, 4b. Freds Fernseher, 4c. das 2. Videoband, 4d. das 3. Videoband, 4e. die bunte Inszenierung des Mordes an Alice.



5a. Foto mit Eddie, Alice, Renée und Andy,

5b. Foto mit Eddie, Renée und Andy.

Blut aus seinem Kopf, statt dessen verformt er sich. Beulen treten hervor und die aneinandergereihten Einzelbilder, die in Wahnsinnseile am Auge vorbeiberauschen und wie durch ein Stroboskop erleuchtet scheinen, vermitteln den Eindruck eines sich verflüchtigenden Kopfes, der seine Ruhe erst wieder in der schließlich langsamer vorbeigleitenden Fahrbahnmarkierung des Highways findet.

Diese Sequenz, ein minutiös geplanter Trickfilm, der aus Einzelbildern montiert ist, orientiert sich ganz offensichtlich an den Porträtreihen von Francis Bacon, die ihrerseits genau das zum Thema erheben, was auch Lynch mit filmischen Mitteln zeigt: die Differenz zwischen Porträt, Gesicht und Person nämlich.²⁵ Während Bacon (Abb. 3c, *Drei Studien für ein Selbstporträt* aus dem Jahr 1979) die entlarvende Bewegung in seinem statischen Medium der Malerei durch Verwischungen andeuten muß, um gleichsam die Maske vom

²⁵ Lynch hat selbst seine Affinität zu Francis Bacon zum Ausdruck gebracht, vgl. in Fischer, a.a.O., (Anm. 12), S. 272. Vgl. auch Detlef Kremer, »Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon«, in: Rolf Grimminger (Hg.), *Kunst – Macht – Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 209-229. Kremer bezieht sich allerdings auf *Eraserhead*, *Wild at Heart* und *The Elephant Man*. Zur ebenfalls bezeichnenden Auseinandersetzung Bacons mit dem Film und der Darstellung von Bewegung siehe Sandra Alvarez de Toledo, »Francis Bacon: la réalité clouée«, in: *Peinture, cinéma, peinture*, Ausst.-Kat., Marseille 1989, Paris 1989, S. 105-117.

Schädel zu ziehen,²⁶ beschleunigt Lynch den Rhythmus der Montage erheblich, indem er es aus völlig disparaten Einzelbildern montiert, die den Eindruck erwecken, als würde der Kopf bersten. Wie Francis Bacon die Gattung Porträt »als Bildnisträger entlarvt«,²⁷ so bringt Lynch die bewegten Bilder des Films in eine derart schnelle Bewegung, daß auch sie sich verflüchtigen. Die äußere Hülle, die während des bis dahin gesehenen Films Fred Madison zusammenzuhalten schien, wird hier weggezogen und dann sind wir wieder dort, wo seine Bilder entstehen – auf dem Lost Highway. Mit Francis Bacons Bildern hat dies gemein, daß das Gesicht gerade durch seine Verzerrung und Lösung vom Kopf als notwendige und unverzichtbare Projektionsfläche gezeigt wird, die Schwelle und Fassade zugleich ist.²⁸ Zwar besteht kein Verlaß auf diese Maske – sie gibt keine wirklich brauchbaren Informationen über die »dahinter« verborgene Person, aber sie ist auch nicht wegzudenken. Gerade das Gesicht mit seinen individuellen Zügen steht in unserer Kultur für Identität; zieht man es weg oder tauscht man es aus, ist auch die Identität der Figur in Gefahr.²⁹ Wie gut das funktioniert, zeigt Lynchs Film viel besser als John Woos *Face off* aus dem gleichen Jahr, wo mit der technisch ermöglichten Austauschbarkeit zweier Gesichter gearbeitet wurde. Das rein filmisch umgesetzte Mysterium des Austauschs erklärt das Gesicht nicht als abnehmbare Haut, sondern als Konstruktionselement einer Persönlichkeit, die ohnehin nur vermittelt zu begreifen ist.

²⁶ Vgl. Kremer, a.a.O., (Anm. 25), S. 217; Heike Sütter, *Bewegung und Raum im Werk von Francis Bacon*, Weimar 1999, S. 57 ff.

²⁷ Nicola Suthor, »Francis Bacon. Life hurts« (1962), in: Preimesberger u. a., a.a.O., (Anm. 23), S. 440-463; Zitat S. 448.

²⁸ Francis Bacon erläuterte den Vorgang der Porträtmalerei, die er lieber nach Fotos als in Anwesenheit der Porträtierten anfertigte im Gespräch mit David Sylvester folgendermaßen: »What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance«, in: David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, 3. erw. Ausgabe, London 1987, S. 40. Vgl. zur Maske die verschiedenen Studien von Thomas Macho, »Gesichtsverluste«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 25, 1996, S. 25 ff.; »Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien«, in: W. Müller-Funk, Hans Ulrich Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien – New York 1996, S. 87ff.

²⁹ Anders sieht dies Andrew Forge, »Über Bacon«, in: *Francis Bacon*, Ausst.-Kat., Stuttgart – Berlin 1985, London 1985, S. 24-31, hier S. 27, der meint, daß in Bacons Bildern Ähnlichkeit die »gesellschaftliche Maske nicht mit einschließe«, es gebe zwar »Formelhaftigkeit« aber sie müsse »von den Konventionen und gesellschaftlicher Übereinkunft entschieden abgesetzt« werden.

Bilder von Fred

Nach seiner angsteinflößenden Begegnung mit dem Mystery Man kehrt Fred nachts in sein Haus zurück (0:32). Es ist jene Nacht, in der er – wenn man dem dritten Video glauben will – seine Frau umbringen wird. Während Renée sich im Bad abschminkt, geht Fred in den Verbindungsgang zum Wohnzimmer und verschwindet dort aus dem Blick der arretierten Kamera im Dunkeln. In einem undefinierten, ebenfalls dunklen Raum begegnet er seinem Spiegelbild (Abb. 4a, 0:35) und da ihn die Rufe seiner Frau nicht erreichen, scheint es sich hier um einen anderen Ort als seine Wohnung zu handeln. Kurz darauf laufen zwei Schatten an den Wänden des Wohnzimmers entlang, dann kommt Fred wieder aus dem Dunkel hervor, läuft aus dem Bild heraus, quasi durch die Kamera hindurch, und nach dem Zoom wird klar, wo Fred sich befand: im Fernseher nämlich (Abb. 4b, 0:36).

Bei aller erzähltechnischen Verunklärung dessen, was in diesem Film »eigentlich« vorgeht, kann es kaum einen deutlicheren, visuellen Hinweis darauf geben, daß dieser Fred, um dessen Identität zuvor soviel Aufhebens gemacht wurde, noch innerhalb des Films nichts anderes als die Figur eines Films ist. Alte Topoi wie die Schatten und das Spiegelbild werden dafür bemüht und zugleich dekonstruiert. Nachdem Fred gleichsam die »erste Ebene«, den vorgeblich realen Raum des Films verlassen hat, und einen undefinierten Raum betritt, begegnet er sich selbst, bzw. seinem Spiegelbild – ein romantisches Motiv, das ehemals als Standardbild der Selbsterkenntnis galt. Dieses »Sich ein Bild machen«, also das Modell für Identitätskonstitution schlechthin, verortet Lynch im Medium Fernsehen und zeigt damit im Miniaturformat nochmals, um was es in diesem Kino-Film geht: die mediale Konstruktion einer Person und ihrer Welt, die dadurch exemplifiziert wird, daß die Medien selbst als sinngebende Instanz gezeigt werden, die außer ihrer selbst keine Referenz mehr haben.³⁰

Innerhalb der Erzähllogik von *Lost Highway* gedacht, stammt aus dem Fernseher zwar jener Film, den der Mystery Man mit seiner Video-Kamera gedreht hat, und der in der gleich darauf folgenden Sequenz den Mord an Renée zeigt (Abb. 4d-e). Längst dürfte aber klar geworden sein, daß es hier nicht um Logik geht, sondern darum, wie Bilder produziert werden.

Ausgerechnet die Bilder des Mordes nämlich – jenes blinden Flecks im Film, der die Handlung vorantreibt, der aber nie wirklich bewiesen wird – sehen wir

³⁰ Vgl. zur Wandlung des Spiegelbildes unter zeitgenössischen medientheoretischen Erkenntnissen: Manfred Faßler, »Im künstlichen Gegenüber/Ohne Spiegel leben. Kommunikations- und kulturwissenschaftliche Annäherungen an Interfaces«, in: ders. (Hg.), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, München 2000, S. 11-120; zur Illusion des Spiegelbildes als einer »medienfreien Selbstvision«, S. 101 ff.

nur in verschiedenen innerfilmischen »Medien«: im Quasi-Beweisvideo, aufgrund dessen Fred verurteilt wird, sodann beim Verhör und später, wenn Fred in der Gefängniszelle brütet, als bunte Einsprengsel, die wie Erinnerungen wirken sollen. Auch dies sei noch einmal kurz an jener Sequenz erläutert, die sofort auf die »Spiegelungssequenz« folgt.

Bezeichnenderweise sagte Fred vorher im Gespräch mit den Polizisten, die die ersten mysteriösen Videobänder erklären sollen, daß er nichts von Videoüberwachung halte, da er sich lieber auf seine Weise an die Dinge erinnere. Angesichts des verwirrenden innerfilmischen Medienmixes fragt man sich allerdings, was denn nun Freds Weise ist, sich zu erinnern, und woher die anderen Bilder stammen: Macht es tatsächlich Sinn anzunehmen, daß Fred sich in bunten Bildern erinnert (Abb. 4e, 0:37), während die stärker gerasterte und brüsk geschnittene schwarz-weiße Oberfläche des Videofilms (Abb. 4d) Authentizität verheißt? Sind nicht vielleicht alle Bilder aus dem Film des Mystery Man, der Fred des Nachts in den Fernseher der eigenen Wohnung abrufen kann? Gibt es hier überhaupt noch eine Unterscheidung zwischen verschiedenen »wahren« Bildern? Sinnvoller scheint es doch, die Konsequenz, mit der der tatsächliche Regisseur Lynch widersprüchliche Bilder von der gleichen Situation zeigt, ohne zu erklären, wie sie innerfilmisch entstanden sind (also genau das, was Fred und Renée an den anonymen Videobändern so ängstigte), ernst zu nehmen als den deutlichen Hinweis darauf, daß Bilder jeglicher Herkunft (und insbesondere natürlich Filmbilder) für sich existieren und ihre Berechtigung auch ohne jeden äußeren Referenzpunkt in einer sogenannten objektiven Realität haben.

Technik der Bilder

Das Infragestellen und Ausloten der Identität des Protagonisten hängt auf engste Weise mit der Selbstreferenzialität des Filmes, zusammen, der seine eigene Technik des Bildermachens vorführt. So wie die Identität einer Person immer neu in der Selbst- und Fremdwahrnehmung geschaffen werden muß, so schafft auch der Film seine eigene Wirklichkeit, die aus ebenso erfundenen Bildern besteht wie die Erinnerungen Freds oder seine (möglicherweise falschen) Vorstellungen, die er sich von dem Ehebruch seiner Frau macht. Innerhalb des Films wird diese kreative Willkür eigens an einem Foto, jenem Medium, das vor der Erfindung des digitalen Bildes noch Inbegriff des »wahren Abbildes« war, vorgeführt:³¹

³¹ Vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt 1984, S. 11 ff; Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989; S. 178 ff; Jonathan Crary, *Techni-*

Ein gerahmtes Schwarz-Weiß-Foto in Andys Apartment zeigt kurz nach dem Mord an Andy vier Personen (Abb. 5a, 1:42): von links nach rechts: Mr. Eddie, Renée, Alice und Andy. Alice zeigt hier auf Nachfragen Petes mit ihrem ausgestreckten Finger auf sich selbst, bzw., wie man wohl sagen muß, auf ihr Bild. Als die Polizisten das vorgeblich identische Foto am darauffolgenden Tag finden, sind nur noch drei davon übrig (Abb. 5b, 2:02) – die blonde Alice ist verschwunden. Auch dies läßt sich filmintern erklären, denn Alice war ja nur die zweite Seite von Renée, die wieder verschwinden konnte, nachdem Pete Andy erledigt hatte. Jeder Zuschauer ist beim Betrachten des Films gewillt, so eine leicht hingeworfene Erklärung hinzunehmen – aber alle diese Pseudo-Erklärungen funktionieren immer nur filmintern. Qua Erzähllogik sind beide Fotos identisch und dennoch ist dies ganz offensichtlich nicht der Fall. Das jeweils andere im Film gezeigte Foto ist nichts anderes als eine fixierte und materialisierte Vorstellung jener Figurenkonstellation, die der Film uns zu verschiedenen Zeitpunkten bietet.³² Einmal gibt es nur Renée, das andere mal gibt es auch ihr Ebenbild Alice. Es handelt sich noch nicht einmal um ein retuschiertes Foto, sondern es sind ganz offensichtlich zwei verschiedene Aufnahmen, was sich im direkten Vergleich besonders gut zeigen läßt. Statt die vorgefundene Realität zu erklären oder gar etwas zu beweisen, zeigen diese Fotos ihre eigene Wandelbarkeit, die ganz in der Hand des Vorstellenden liegt – also in der Verantwortung der agierenden Personen und in letzter Instanz jener des Regisseurs.

Ähnliches gilt für die Technik des Filmens: Der filminterne Regisseur ist der Mystery Man, der dementsprechend als einziger mit Kamera gezeigt wird (Abb. 1b) – und dem innerhalb der Logik des Filmes auch der Dreh der »Beweisvideos« zugewiesen wird, da er offensichtlich in der Lage ist, in das Haus der Madisons ungefragt einzudringen, um dort Aufnahmen zu machen. Wie mächtig er mit seiner Kamera ist – und wie wenig die Bilder seiner Kamera mit einer vorgefundenen Realität zu tun haben, zeigt jene Szene in der Wüste, nachdem Pete wieder in Fred verwandelt wurde (1:52): Im Licht der Autoscheinwerfer steht Fred Madison auf und geht nach einem Blick in die Kamera »unseres Films« in die Hütte, wo er Alice sucht, aber nur der Mystery Man auf ihn wartet. Betont aggressiv und einer Waffe gleich richtet dieser sein altmodisches Kameramodell auf Fred und fragt ihn zugleich nach seinem Namen, womit erneut auf das Verhältnis von Bild und Identität hingewiesen wird. Dann folgt er Fred zum Auto. Die Bilder der Videokamera werden zwischen

ken des Betrachters. *Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden – Basel 1996, S. 139 ff. Zu den Konsequenzen der digitalen Fotografie in der Kunst siehe Hubertus von Amelunxen u. a. (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, München 1996.

³² Kerscher, a.a.O., (Anm. 18), S. 7 f. will auch die beiden Fotos aus der Sicht der Filmpersonen interpretieren und sieht in der Anwesenheit beider Frauen den Blick Freds.

die »normalen« geschnitten, während Fred mit dem Auto entkommen kann. Nach der Kadrierung des Mystery Man mit der Kamera vor dem rechten und dem weit geöffneten linken Auge, erscheint erneut das Videobild des fliehenden Fred, das langsam in die Bilder von der vorbeihuschenden Highwaymarkierung übergeht. Es folgt die Sequenz im Lost Highway Hotel, von wo Fred Mr. Eddie in die Wüste bringt. Nun wird dem inkarnierten Bösen auf einem kleinen Monitor sein eigener »snuff-movie« vorgeführt, den er früher mit Renée angesehen hat – doch auch dieser Monitor kann die Bilder der Filmgegenwart zeigen, als würde die Kamera des Mystery Man noch immer drehen – oder als bräuchte jener gar kein technisches Werkzeug zur Erzeugung seiner Bilder. Auch diese Bildfolge macht deutlich, daß alle Bilder im Film mehr oder weniger willkürliche Artefakte sind, die zwar je nach Ästhetik und Regisseur der Unterhaltung oder Überwachung zu dienen scheinen, die jedoch keiner verbindlichen Abbildlogik folgen.

Lost Highway behandelt die omnipräsenten Themen von Identität, Körper und Wahrnehmung als ein unhintergebares Phänomen vermittelter und das heißt medialer Realität. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen schwingt Lynch sich aber nicht zu einer Kritik an Fernsehen, Cyberspace und dem Simulacrum auf, sondern verlagert das, was gemeinhin auf dem Bildschirm passiert, in das Bewußtsein seines Protagonisten. Er führt damit im wahrsten Sinne vor Augen, was moderne Kulturkritiker verunsichert: die Frage nämlich nach Herkunft und Status jener Bilder, die wir von morgens bis abends nicht nur in verschiedenen Medien sehen, sondern vor allem selbst produzieren. Die Pointe von *Lost Highway* besteht darin, daß er keine Antwort gibt, darin, daß die Verunsicherung anhält und höchstens ein Mephistopheles ähnelnder Mystery Man für das Ungesehene verantwortlich gemacht werden kann.³³ Damit ist er weit entfernt von einem Film wie der *Trueman Show* (Peter Weir, 1997), der das Unwesen der Soap-Opera auf den Gipfel getrieben hat und Produzenten dafür anklagt, sich über das »wahre« Leben ihrer Schauspieler zu erheben, das es, wie wir am Ende erfahren, ja zum Glück doch noch gibt. Entfernt ist er aber ebenso weit von einem Film wie *The Game* (David Fincher, 1997).³⁴

³³ Zur Anlehnung des Mystery Man an Mephistopheles siehe Heydebreck 1998, a.a.O., (Anm. 21), S. 291. Er kündigt sich auch am Beginn des Films durch das störende Hundegebell an.

³⁴ Vgl. Michael Kohler, »Schooled« oder Das Kino als paranoischer Mechanismus: *The Game* (1997), in: Frank Schnelle (Hg.), *David Fincher*, Berlin 2002, S. 151-172. Dem Text ist, obgleich er in einer Monographie zum Werk Finchers erschienen ist, gleichwohl die latente Unzufriedenheit mit diesem Film anzumerken, dessen Inkongruenzen hier nicht nur als Spiel – sondern ebenfalls mit einer psychischen Krankheit erklärt werden. Selbst Finchers *Fight Club*, der wohl als eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der multiplen filmischen Persönlichkeit bei

Auch dort sind Medien technisch erklärbar: die Verunsicherung des Nicholas van Orton findet ihren Sinn im läuternden Spiel seines Sohnes – und bereits der Blick auf den dortigen Umgang mit Fernsehen kann nochmals die Qualitäten von Lynchs Fassung herausstreichen. Als der so reiche und doch so arme Geschäftsmann von dem Sprecher der Fernsehnachrichten persönlich angesprochen wird, versucht er, den Apparat auseinanderzunehmen. Dies wirkt hilflos und komisch, wird aber am Happy End als politisch korrekte Manipulation eines Mediums enttarnt, das geholfen hat, den Protagonisten zur Sensation und damit zum Leben zurückzuführen. Das Fernsehen bleibt also das Mittel einer genau definierten Macht.

Ganz genau dies passiert bei Lynch nicht. Bei ihm bleibt nur der *Lost Highway* – das Medium selbst und damit eine »verlorene«, zunächst einmal düstere Strecke, die es mit Bildern zu füllen gilt. Dahinter versteckt sich jedoch kein Pessimismus, sondern vielmehr die Affirmation jener Bilder, die (frei nach Lynch) trotz all ihrer Anzweifelbarkeit Welt überhaupt erst konstituieren.³⁵ In diesem Zusammenhang scheint es mir angeraten, nochmals auf das Genre zu verweisen, innerhalb dessen zugegebenermaßen fließenden Grenzen Lynch das gesamte Experiment des Identitätstausches verortet. Der »film noir« bietet gerade mit seinen typologisch festgelegten sinistren Typen, die dennoch in einer für die anderen scheinbar heilen Welt agieren, die passende Bühne, um disparate Weltversionen gegeneinander auszuspielen.

Lynchs direkt im Anschluß gedrehter Film *Straight story* (1999), der im deutschen Feuilleton als eine utopische Fabel von der menschlichen Würde gefeiert wurde,³⁶ bewegt sich ganz im Gegensatz dazu in einer für Lynch-Fans irritierenden und an die Werbeästhetik von »Jack Daniels« erinnernden Bildsprache und spielt doch vor der Folie des eigenen Oeuvres mit den Grenzen des im Kino Möglichen. Er bewegt sich nämlich auf dem schmalen Grat zwischen dem, was wir mit Alvin Straight ganz langsam zu sehen bekommen, und dem, was seine, die überhaupt nicht geradlinige »straight story« tatsächlich ausmacht, seinen Erinnerungen nämlich. Diese Erinnerungen werden dort gar nicht erst gezeigt, sondern sie bedürfen der oralen und damit explizit subjek-

Lynch gesehen werden muß, bleibt hinter der Radikalität von *Lost Highway* zurück, weil er die Narration zuläßt.

³⁵ Diese Position wird auch von einigen Vertretern der zeitgenössischen Philosophie vertreten. Zur generellen Bedeutung von Medien für die Konstitution von Realität – ohne die Verleugnung einer vorgängigen Realität – vgl. Martin Seel, »Medien der Realität und Realität der Medien«, in: Krämer 1998, a.a.O., (Anm. 2), S. 244-268; Seel pocht auf den Zusammenhang, daß Medien »Elemente [sind], ohne die es das in einem Medium Artikulierte nicht gibt« (246), anders formuliert, daß Intentionalität nicht ohne Medialität gedacht werden kann (249). Diese Bestimmung besagt, daß Realität nicht »als mediale Konstruktion, sondern allein vermöge medialer Konstruktion gegeben« ist (255).

³⁶ Vgl. »Die einfache Geschichte, die er erzählt, gilt am Ende der Würde der Protagonisten«, Lorenz Jäger, »Kain und Abel in Iowa«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. Dezember 1999, S. 49.

tiven Erzählung, zu der uns das Bild eines vom Leben gezeichneten und damit nur sehr vermittelt sprechenden Gesichtes gezeigt wird. Wieder ist es ein Kopf, in den diesmal erst gar keine Maschine einzudringen versucht. In diesem Kopf, wie auch in dem des Zuschauers wird auch hier das erzeugt, was in *Lost Highway* noch furchterregend aussah, Bilder nämlich, die ihre letzte Erklärung schuldig bleiben. Es ist allein die Einheit suggerierende Figur des Protagonisten, die den Schrecken der persönlichen Erlebnisse in der Erinnerung versöhnlich erscheinen lassen, obgleich sie es keineswegs sind.

Auch aus dieser rückblickenden Perspektive ist zu bekräftigen, daß Lynch schon in *Lost Highway* keine Medienkritik vorführt, sondern mit geradezu aufklärerischen Absichten seine Medientheorie entfaltet, die er dem Genre gemäß schaurig aufbereitet. Sein Film exemplifiziert an Körper, Gesicht und technischem Bild die unhintergehbare Medialität von jeglicher menschlicher Realität. Nichtsdestotrotz speist sich sein konkretes Themen- und Bildrepertoire aus der sozialen und kulturellen Realität der Vereinigten Staaten, aus der ihrerseits die Bilder (sei es in den Filmen, den öffentlichen Medien oder den Überwachungszentralen)³⁷ nicht mehr wegzudenken sind. Bilder sind Realität – zur Disposition steht das Subjekt. Doch zu entscheiden, inwieweit Lynch hiermit eine gesellschaftskritische Ebene in seine Medientheorie einbauen wollte, ist weiteren Untersuchungen vorbehalten.

³⁷ Vgl. zur Kontextualisierung von Lynchville Bonatz 2005, a.a.O., (Anm. 1) und zu Überwachung, ihren Techniken – und ihrer Reflexion in der Gegenwartskunst: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hg.), *CTRL SPACE. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausst.-Kat., ZKM Karlsruhe, London 2002.