

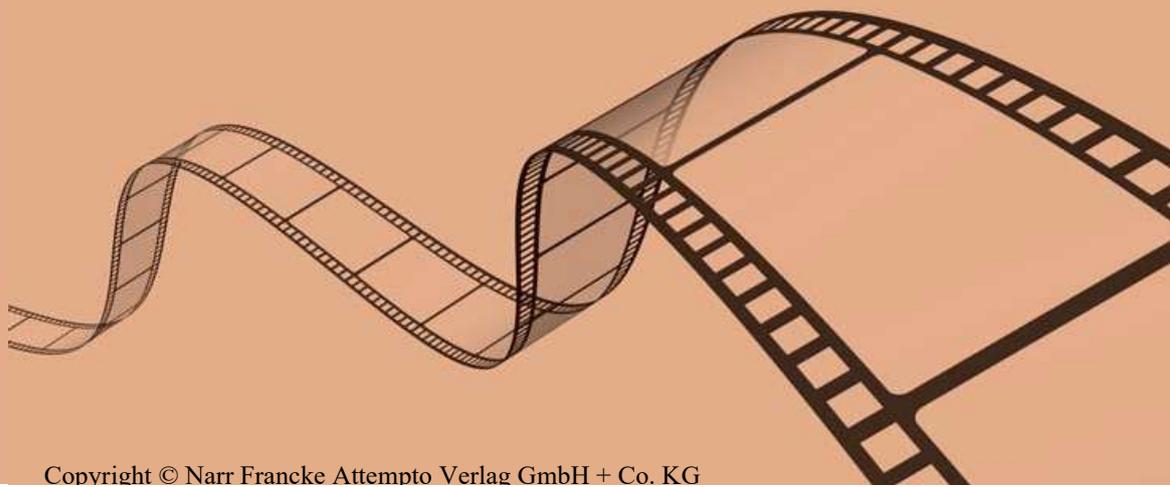
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabihali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

David Lynch, *Lost Highway*

David Kerler

I. Einleitung

„Dick Laurent is dead“¹ – mit diesen Worten beginnt und endet zugleich David Lynchs höchst kryptischer Film *Lost Highway*, der den Zuschauer wohl genauso wie den Protagonisten Fred Madison verzweifeln lässt angesichts des Zusammenbruchs vermeintlich vertrauter (Film-)Welten. Stark verkürzt und rein chronologisch, wie es sich dem Zuschauer darbietet, ließen sich die wesentlichen Handlungsmomente des Films wie folgt wiedergeben: Der von Eifersucht zerfressene Jazzmusiker Fred Madison lebt in einer dysfunktionalen Ehe und glaubt, dass seine Frau Renée ihn betrügt. Eines Tages erhält das Ehepaar mysteriöse Videobänder, die zunächst Aufnahmen ihres Hauses sowie des Schlafzimmers zeigen. Auf dem letzten Videoband, das die Madisons am dritten Tag erhalten, ist schließlich zu sehen, wie Fred seine Frau zerstückelt. Fred wird daraufhin zum Tode verurteilt. In der Todeszelle durchläuft er auf einmal eine Metamorphose zum jüngeren Automechaniker Pete Dayton, der, aufgrund der offensichtlich falschen Identität, wieder freigelassen wird. Es folgt ein Einblick in Petes Alltag und wir sehen, wie er eine Affäre mit der erblondeten Renée eingeht, die auf dieser Handlungsebene Alice Wakefield heißt. Alice ist jedoch zugleich die Geliebte eines Gangsters und Pornoproduzenten namens Mr. Eddy, der auch als Dick Laurent bekannt ist. Als dieser zunehmend die Affäre zwischen den beiden wittert, sieht Alice den Ausweg in einem Raubüberfall: Sie stiftet Pete dazu an, mit ihr gemeinsam in das Haus von Laurents Mitarbeiter Andy einzubrechen, um mit Hilfe des Diebesgutes die Stadt verlassen zu können. Bei ihrem Treffen mit einem Hehler in der Wüste verschwindet Alice jedoch auf einmal und Pete verwandelt sich zurück in Fred. Der vermeintliche Hehler – ein namenloser Mann, der im Abspann lediglich als ‚Mystery Man‘ aufgeführt wird – entpuppt sich dabei als eine mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattete Figur, die schon zuvor im Film vereinzelt aufgetreten ist und sich jenseits raumzeitlicher Begrenzungen zu bewegen vermag. Mit dessen Hilfe entführt und tötet Fred schließlich den besagten Dick Laurent/Mr. Eddy. Danach fährt er zu sich nach Hause und überbringt sich selbst die Nachricht des Filmbeginns, wonach Dick Laurent tot sei. Der Film endet mit Freds Flucht vor der Polizei den dunklen Highway entlang und der Andeutung einer erneuten Metamorphose.

Diese, von diversen Doppelungen gekennzeichneten Handlungsstränge werfen unweigerlich Fragen nach der Kausalität des Gezeigten und nach der Identität seiner

¹ Lynch, *Lost Highway*, 00:03:49 und 02:03:12. Alle nachfolgenden Zeitangaben beziehen sich auf die im Jahr 2000 von der Universum Film GmbH veröffentlichte deutsche DVD des Films.

Protagonisten auf: Ist Pete nur eine Wunschvorstellung bzw. ein Traum Freds? Sind Renée und Alice ein und dieselbe Person? Wie kann der Film damit enden, dass er zum Anfang zurückkehrt und dadurch die gesamte Handlungslogik *ad absurdum* führt? Wer ist der Mystery Man und wie ist dieser zu deuten? Fragen, denen man sich in einem ersten Schritt mit einem kurzen Blick auf das Œuvre des US-Amerikaners David Lynch (* 20.1.46) anzunähern vermag. Neben seinen Spielfilmen ist Lynch vor allem aufgrund seiner Serie *Twin Peaks* (1990–1991) bekannt geworden, der auch ein abendfüllender Spielfilm folgte (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992). Lynch versucht sich ferner auch in anderen Filmgenres, wie etwa Musikvideos (z.B. Chris Isaaks erstes Video zu „Wicked Game“), diversen Werbefilmen für namhafte Markenprodukte sowie Kurzfilmen. Schließlich ist David Lynch in der Malerei und bildenden Kunst mit zahlreichen Ausstellungen vertreten und veröffentlicht auch Musikalben (so etwa *Crazy Clown Time*, 2011 oder *The Big Dream*, 2013), die dem surreal-psychedelischen Charakter seiner Filme in nichts nachstehen. Bereits diese künstlerische Bandbreite lässt vermuten, dass Musik und Raumdarstellung/Architektur eine zentrale, bedeutungstragende Rolle in Lynchs Filmen einnehmen und bei der Interpretation besonders zu beachten sind.² *Lost Highway*, dessen Drehbuch er zusammen mit dem Schriftsteller Barry Gifford verfasst hat, kann dabei insofern als paradigmatisch für sein filmisches Gesamtwerk gewertet werden, als Lynch hier diverse Themen und Motive früherer Filme aufgreift und ihnen eine neue Form gibt, welche für die darauf folgenden Filme stilprägend ist. So finden wir in *Lost Highway* zum einen vertraute Elemente und Erzählstrategien, wie beispielsweise das überraschende Einbrechen des Phantastischen (z.B. *Twin Peaks*), das Spiel mit Traum und Realität oder Materialisierungen des Unbewussten und seiner Abgründe (z.B. *Blue Velvet*, 1986). Zum anderen spielen hier die Doppelung von Frauenrollen, das Spiel mit *Mise-en-abyme*-Strukturen sowie die verstärkte Auseinandersetzung mit (dem Bildinventar) der Hollywood Filmindustrie erstmals eine deutlich tragende Rolle. Gerade die höchst wirkungsvolle Verbindung dieser Elemente ist gleichermaßen bestimmend für die folgenden Filme *Mulholland Drive* (2001) und *Inland Empire* (2006), in denen die Beschäftigung mit der Hollywood-Industrie sowie deren Generierung von (Trug-)Bildern und Identitäten im Zentrum steht.

Angesichts der genannten Charakteristika wird schnell klar, dass *Lost Highway* inmitten des Diskurses der Postmoderne und ihrer Ästhetik zu verorten ist. So finden nicht nur die dargestellten fragmentierten Identitäten ihre formale Entsprechung im Bruch mit linear-konventionellen Erzähltraditionen, sondern auch das Medium Film selbst und dessen Sinnstiftungen werden über das selbstreflexive Spiel mit In-

² Vgl. hierzu exemplarisch Nielsands Kapitel zur Architektur in *Lost Highway* oder Georg Seeßlens Anmerkung hinsichtlich der Malerei und Musik in Lynchs Filmen: „Lynchs Arbeiten enthalten immer auch Elemente des Malerischen. Nicht die Geschlossenheit einer Erzählung ist das Ziel, sondern die Erzeugung einer Stimmung, in der die Kontraste erst wirklich zur Geltung kommen. Das Malerische, das dem Raum im Film die Ordnung gibt, und das Musikalische, das die Zeit strukturiert, begegnen sich in Lynchs Filmen in einer neuen Form“ (*David Lynch*, S. 227). Diese hochgradig semantisch aufgeladene Verbindung von Bild, Raum und Ton/Musik entspringt wohl auch Lynchs Arbeiten an Kurzfilmen, Musikvideos und Werbevideos, deren charakteristische Kürze gleichsam eine starke semantische Verdichtung erfordert.

tertexten und einem hohen Grad an Metafiktionalität kritisch beleuchtet. Zentral ist dabei die grundsätzliche Auflösung binärer Oppositionen (etwa Innen/Außen, Bewusstes/Unbewusstes, Realität/Fiktion oder Bild/Trugbild), was sich insgesamt in zahlreichen erzähllogischen und ästhetischen Paradoxien niederschlägt.³ *Lost Highway* problematisiert also nicht nur die krankhaft-verzerrte Perspektive seines Protagonisten, sondern auch die ihn strukturierende ontologische Ebene: Der Film verhandelt die Problematik einer stabilen Realität und Identität sowie die Unmöglichkeit einer unverzerrten Abbildbarkeit derselben; darüber hinaus zeigt er eindrucksvoll, wie das Abbild – zum Beispiel der (Kamera-)Blick und die Fiktion, die wir vom Anderen haben – eine wirklichkeitskonstituierende Funktion einnehmen kann, die mitunter als zutiefst phantasmatisch einzustufen ist. Wie ich im Folgenden zeigen werde, ist die Auflösung scheinbarer Oppositionen und unterschiedlicher Ebenen sowohl auf der Handlungs- als auch auf der formalästhetischen Ebene ein wichtiges, den Film strukturierendes Element, das zu einem vertieften Verständnis desselben beizutragen vermag. Hierzu werde ich die Nivellierung unterschiedlicher Ebenen von einer immer weitergehenden Abstraktionsstufe aus betrachten: Ausgehend von der Möbiusbandstruktur der Handlungsebene, werde ich in einem weiteren Schritt den Film psychoanalytisch lesen und zeigen, wie das Innen und Außen (d.h. Bewusstes und Unbewusstes sowie Handlungsebene und formalästhetische Ebene/ Raumdarstellung) sich unablässig durchdringt und so einen weiteren Einblick in die Psyche Fred Madisons erlaubt. Abschließend soll der Film selbst als schizophrene Konstruktion gelesen werden, in welcher außerfilmische Realität/Fiktion, Figur/Zuschauer sowie Beobachter/Beobachteter unentwegt die Rollen tauschen.

II. Seltsame Schleifen

Obleich *Lost Highway* auf den ersten Blick chaotisch und höchst widersprüchlich erscheint, so folgt dessen Struktur durchaus einer gewissen Logik. Kritiker und David Lynch selbst haben darauf hingewiesen, dass dem Film das Strukturprinzip der Möbiusschleife zugrunde liegt.⁴ Das Konzept des Möbiusbandes geht zurück auf die Arbeiten des deutschen Mathematikers August Ferdinand Möbius (1790–1868). Dieser entdeckte – stark vereinfacht gesagt – eine Oberfläche, die nicht orientierbar ist; d.h. eine Fläche, in welcher die (sich normalerweise gegenseitig ausschließenden) Ebenen von Oben/Unten bzw. Innen/Außen zusammenfallen, da beide jeweils zu der einen selben Seite gehören. Vorstellen lässt sich dies als ein flaches rechteckiges Band, das an einer Stelle um 180 Grad gedreht wird und dessen Enden dann zusammenklebt werden, sodass eine gewundene Schleife entsteht.⁵ Außerhalb der Mathematik erreichte das Möbiusband vor allem in der Kunst eine große Popularität, wie etwa die Zeichnungen M.C. Eschers (vgl. Abb. 1) eindrucksvoll dokumentieren.

³ Zum postmodernen Film im Allgemeinen siehe exemplarisch Eder, „Postmoderne“.

⁴ Vgl. etwa Seeßlen, *David Lynch*, S. 153ff. oder Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 239f.

⁵ Vgl. Biggs, „Development“, S. 108f., Stewart, „Möbius’s Legacy“, S. 122f. sowie für eine genauere mathematische Beschreibung Dieck, *Topologie*, S. 58.

Der Physiker Douglas R. Hofstadter zählt in seinem höchst lesenswerten Buch *Gödel, Escher, Bach: Ein endloses geflochtenes Band* das Möbiusband ferner zu den sogenannten ‚Seltsamen Schleifen‘: Er beschreibt damit Strukturen, in denen man nach dem Durchgang mehrerer hierarchischer Ebenen kurioserweise wieder an den Anfangspunkt gelangt.⁶ Am Beispiel von Eschers Zeichnung bedeutet dies, dass die Ameisen sich nur auf den ersten Blick auf unterschiedlichen inneren und äußeren Ebenen befinden; nach dem Durchlaufen der Schleife zeigt sich jedoch, dass beide derselben Ebene angehören.

Abb. 1: Escher, Möbiusband II

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

Dieses Strukturprinzip ist gleichermaßen auf *Lost Highway* übertragbar. So sind sowohl die Handlungsebene als auch die audiovisuelle Ebene von diversen Doppelungen durchzogen, welche das Verhältnis von Innen/Außen, Oben/Unten, Realität/Phantasie sowie von Ursache und Wirkung nivellieren. Eine Rekonstruktion dieser eigenwilligen Logik liefert dabei einen ersten Schlüssel für ein vertieftes Verständnis des Films. Hierfür muss der Film zunächst in drei Handlungsteile gegliedert werden: (1) der Handlungsstrang um Fred und Renée, (2) die an den *film noir* angelehnte Dreiecksbeziehung zwischen Pete, Alice und Mr. Eddy bzw. Dick Laurent und schließlich (3) die erneute Metamorphose zu Fred mit dem anschließenden Mord an Dick Laurent. Teil 1 und 2 lassen sich als invertierte Spiegelungen des jeweils anderen Teils lesen. Während der erste Teil hauptsächlich im Haus der Madisons spielt und dort die problematische Beziehung Renées und Freds in dunklen sowie bedrohlichen Bildern gestaltet, wird der zweite Teil um Pete und Alice in helleren Farben, vermehrten Außenaufnahmen sowie häufigeren Ortswechseln dargestellt. Renée und Alice (beide gespielt von Patricia Arquette) sowie Fred und Pete können dabei als Doppelgängerfiguren gelesen werden: Die brünette und introvertierte Renée findet ihr invertiertes Pendant in der blonden und manipulativ-extrovertierten Alice; der sexuell erfolglose Fred, der (womöglich) von seiner Frau

⁶ Vgl. Hofstadter, *Gödel*, hier S.12–17.

betrogen wird, findet hingegen im jüngeren und sexuell erfolgreicherem Pete seine Entsprechung. Dieser nimmt hier selbst die Rolle des Betrügers ein, da er eine Affäre mit Alice, d.h. der Geliebten von Mr. Eddy eingeht. Interessant in diesem Zusammenhang ist ferner der Aufschub der jeweiligen Rivalen: Im ersten Teil ist Andy der Rivale von Fred, den er erst als Pete im zweiten Teil besiegen kann; im zweiten Teil hingegen ist Mr. Eddy der Rivale, den Fred schließlich im dritten Teil (welcher wiederum eng mit dem ersten Teil verknüpft ist) beseitigt. Kurz: Der erste Teil ließe sich als das Beziehungsdrama eines entfremdeten Ehepaars lesen, welches im zweiten Teil zunächst eine Idealisierung mit invertierten Rollen erfährt. Diese scheitert jedoch gleichermaßen und kehrt im dritten Teil wieder zum Anfangspunkt zurück. Innerhalb dieser Handlungsstränge durchdringen sich Realität und Phantasie dabei mehrfach gegenseitig, sodass eine klare Unterscheidung sich als zunehmend schwierig erweist. Das zeigt sich vor allem an diversen Doppelungen von Dialogen, Handlungselementen sowie Musikstücken. So läuft beispielsweise Freds Saxophonsolo im Radio von Petes Werkstatt; während Renée bei Fred nur andeutet, dass sie Andy bei ‚Moke’s‘ kennenlernte und er ihr einen nicht näher bestimmten ‚Job‘ angeboten habe, expliziert Alice diese Geschichte als ein Pornocasting bei Mr. Eddy; der Sex zwischen Fred und Renée sowie zwischen Alice und Pete wird in beiden Sequenzen vom selben Musikstück untermalt.⁷ Besonders signifikant sind zudem Freds und Petes ‚erste‘ Begegnungen mit dem Mystery Man, die durch eine parallele Dialoggestaltung gekennzeichnet sind:

MM: We’ve met before, haven’t we?

MM: We’ve met before, haven’t we?

Fred: I don’t think so, where was it you think we’ve met?

Pete: I don’t think so...where is it you think we’ve met?

MM: At your house, don’t you remember?

MM: At your house, don’t you remember?

Fred: No, no I don’t...are you sure?

Pete: No, no I don’t...⁸

Angesichts der zirkulären Struktur des Films, in welcher Anfang und Ende zusammenfallen, und der Möglichkeit, dass das ‚Haus‘ auch metaphorisch als Freds/Petes Psyche gedeutet werden kann, verdeutlichen diese sich wiederholenden Dialoge zusätzlich die problematische Unterscheidung der verschiedenen Ebenen. Zum einen ist es möglich, dass der Mystery Man damit sein vorheriges (flüchtiges) Erscheinen in Renées Gesicht meint; zum anderen kann er auch auf das erste ‚richtige‘ Zu-

⁷ Neben den genannten Beispielen lassen sich diese Doppelungen bis in die Mikrostruktur des Films nachweisen. So weist etwa Justus Nieland darauf hin, dass die Innenarchitektur des Hauses der Madisons gleichsam die äußere Architektur spiegelt. Ferner lässt sich die Inneneinrichtung auch auf die Gesamtstruktur des Films beziehen, wie etwa am Beispiel des elliptischen Wohnzimmertisches, der die Möbiusbandstruktur des Films spiegelt (vgl. Nieland, *David Lynch*, S. 53f. und 56f.).

⁸ Lynch, *Lost Highway*, 00:28:00 und 01:35:17.

sammentreffen im zweiten und dritten Teil des Films anspielen. In diesem Fall lägen der zweite und dritte Teil chronologisch vor dem ersten. Das wird jedoch wieder insofern subvertiert, als Pete den Mystery Man gleichermaßen bereits getroffen hat, was für die ursprüngliche Chronologie spräche. Hieraus ergibt sich insgesamt ein – analog zu M.C. Eschers Bild *Zeichnen* (vgl. Abb. 2), in welchem unterschiedliche hierarchische Ebenen nivelliert werden – erzähllogisches Paradoxon: Ist Petes Affäre mit Alice nur die Vorgeschichte von Fred und Renée oder *vice versa*? Imaginiert sich Fred als Pete oder Pete als Fred? Entspringt die Fiktion der Realität oder die Realität der Fiktion? Oder liegt beides gar auf derselben Ebene?

Abb. 2: Escher, Zeichnen

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

In der erneuten Metamorphose zu Fred kehrt der dritte Teil wieder zum ersten Teil zurück. Auch hier treten diverse Doppelungen auf. Zunächst ist Petes Vision in Andys Haus anzuführen, in welcher er sich auf einmal im Lost Highway Hotel befindet und dort im Zimmer 26 Renée beim Sex sieht. Dies ist dabei genau jener Ort, an welchem Dick Laurent mit Renée Sex hat, bevor er von Fred gegen Ende des Films gewaltsam entführt wird (beide Sequenzen werden ferner durch den Song „Rammstein“ der gleichnamigen Musikgruppe begleitet, was erneut auf diese Doppelung hindeutet). Nachdem Fred, mit Hilfe des Mystery Man, Dick Laurent umbringt, überbringt er sich schließlich selbst die Nachricht, dass Laurent tot sei. An diesem Punkt lässt sich sagen, dass die Möbiusschleife einmal komplett durchlaufen wurde: das Ende des Films ist zugleich der Anfang; die Ursache ist die Wirkung und die Wirkung zugleich die Ursache. In der darauffolgenden letzten Sequenz des Films sehen wir schließlich, wie Fred eine erneute Metamorphose zu durchlaufen scheint und den dunklen ‚Lost Highway‘ entlang fährt. Diese, zum Filmbeginn analog gestaltete Fahrt wird dabei durch David Bowies „I‘m Deranged“ untermalt – d.h. exakt jenem Song, der den Film, in einer leicht abgewandelten Form, zuvor eingeleitet hat. Die audiovisuelle Rahmung lässt sich hier insofern metafikcional auf das Filmganze beziehen, als es die Nivellierung von Innen und Außen offenlegt: Genauso wie Bowies verschiedene Versionen des Songs eine Wiederholung mit Differenzen darstellen, sind die drei Teile des Films gleichsam möbiusbandartige Wiederholungen mit Differenzen; die formalästhetische Ebene sowie die Inhaltsebene spiegeln demnach einander und legen dadurch das Konstruktionsprinzip des Films offen.

III. Innen- und Außenwelten: Die Leerstelle des Begehrens

Die vorangegangenen Überlegungen zur Möbiusbandstruktur des Films lassen sich, in einem weiteren Schritt, mit einer psychoanalytischen Lesart verbinden, wonach sich Freds Innen- und Außenwelten in vielfacher Art und Weise verschränken und dadurch die Leerstelle seines obsessiven Begehrens offenlegen. Hierfür muss zunächst ein Blick auf den ersten Teil von *Lost Highway* geworfen werden, der eine eindringliche psychologische Studie eines zutiefst voneinander entfremdeten Ehepaares darstellt. Fred und Renées Beziehung ist durch Misstrauen, extrem reduzierte Kommunikation und dunkle Geheimnisse charakterisiert – Innenwelten, die durch die Außenwelt des gemeinsamen Hauses metaphorisch gespiegelt werden. So zeichnet sich dessen eigenwillige Architektur insbesondere durch ein bedrohliches Spiel mit Licht und – vorwiegend – Schatten/Dunkelheit, äußerst schmale Fenster sowie verwinkelte Gänge aus, aus denen die Figuren wie aus dem Nichts hervorzutreten und auch zu verschwinden scheinen.⁹ Anknüpfend an die zuvor explizierte Möbiusbandstruktur des Films lässt sich feststellen, dass die Bewegung der Figuren durch diese Außenräume zugleich auch einer Bewegung durch ihre unbewussten Innenräume entspricht. Untermalt wird die bedrohliche Raumdarstellung schließlich durch ein gelegentlich auftretendes monotones Rauschen, das nicht nur an frühere Filme wie etwa *Eraserhead* oder *Twin Peaks* erinnert, sondern von einigen Kritikern auch als kosmisches, uterales Rauschen gelesen wird.¹⁰ Letzteres kann dabei als eine Vorausdeutung auf die später folgende ‚Kopfgeburt‘ Petes nach Renées Ermordung gedeutet werden.

Vor dem Hintergrund des Gesagten verwundert es nicht, dass das Ehebett – der Ort ihrer sexuellen Entfremdung und auch des später folgenden Mordes – in schwarze Bettwäsche gehüllt ist, die symbolisch das diffuse Gefühl von Bedrohung und Tod konnotiert. Überhaupt nimmt das Ehebett in diesem ersten Teil des Films insofern eine zentrale Stellung ein, als es Freds Begehren sowie dessen Scheitern bzw. Unerfüllbarkeit versinnbildlicht: In seiner Obsession mit Renée strebt Fred einerseits nach Idealisierung und Totalität,¹¹ die andererseits (notwendigerweise) scheitert und sich in seinem sexuellen Versagen, der Absenz einer *jouissance*, manifestiert (vgl. Abb. 3). Das verstärkt jedoch umso mehr Renées mysteriöse und furchteinflößende Aura. Denn es ist das rätselhafte Begehren des Anderen, welches Fred zu verstehen bzw. besitzen trachtet und ihn dadurch selbst als begehrendes Subjekt konstituiert. Demnach kann auch die prekäre Kommunikation zwischen den beiden als Freds (vergebliches) Bemühen gewertet werden, hinter Renées ‚Geheimnis‘ zu

⁹ Vgl. Fischer, *David Lynch*, S. 274f. zur Spiegelung psychischer Innenräumen in der Architektur des Hauses sowie McGowan, „Finding Ourselves“, S. 56 zur prekären Kommunikation zwischen den beiden Ehepartnern.

¹⁰ Vgl. Seeßlen, *David Lynch*, S. 228f. und 238–240.

¹¹ Vgl. O’Connor, „Pitfalls“, S. 17f. und 19.

kommen und damit in das Reich ihres Begehrens zu gelangen, d.h. sie vollständig zu genießen und zu besitzen.¹²



Abb. 3

Diese Sphäre ist Fred jedoch in schmerzvoller Art und Weise entzogen. Ein Verlust, den auch sein orgiastisches Musizieren in der *Luna Lounge* nicht zu sublimieren vermag: Zum einen muss er Renée auch hier zwanghaft anrufen; zum anderen beantwortet sie diese Anrufe bezeichnenderweise nicht. In der (womöglich) paranoiden Vorstellung Freds ist dies ein weiteres Indiz ihrer Untreue, d.h. seiner diffusen Befürchtung, dass jemand anderes Renée genießt und ihr geheimes Begehren zu erfüllen vermag. Freds Haus, das zugleich auch metaphorisch sein eigenes, innerstes Ich spiegelt, zeugt damit von der Absenz des begehrten Objekts (Renée) und von seinem Unvermögen, mit ihr eine leidenschaftliche (bzw. seinem idealisierten Begehren entsprechende) Beziehung einzugehen. In seinem vagen Verdacht von Renées Untreue deutet sich dabei bereits die Externalisierung dieses Konflikts an, der im zweiten Teil des Films mit dem Auftreten von Mr. Eddy/Dick Laurent als ödipaler Rivale konkretisiert wird und auf welche an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird.

Inmitten von Freds Entfremdung von seiner Frau und seinem zugleich zwanghaften Begehren tauchen schließlich die mysteriösen Videobänder und der nicht weniger geheimnisvolle Mystery Man auf. Dieser erfüllt in *Lost Highway* eine Vielzahl von Funktionen und wird entsprechend unterschiedlich gedeutet. Im Hinblick auf dessen Funktion im ersten Teil des Films lohnt sich ein genauerer Blick auf sein ‚erstes‘ Treffen mit Fred. Letzterer besucht zusammen mit Renée eine Party eines gewissen Andy. Als Fred ihr einen Drink holen geht, spricht ihn an der Bar ein weiß geschminkter, Mephistopheles-ähnlicher Mann an (vgl. Abb. 4):

Mystery Man: We’ve met before, haven’t we?
 Fred: I don’t think so, where was it you think we met?
 Mystery Man: At your house, don’t you remember?
 Fred: No. No, I don’t... are you sure?

¹² Vgl. McGowan, „Finding Ourselves“, S. 45–57 und Žižek, *Art*, S. 24: „Fred desires insofar as ‚desire is the desire of the Other,‘ i.e., he desires, perplexed by Renee’s obscure desire, interpreting it endlessly, trying to fathom ‚what does she want?‘“

Mystery Man: Of course. As a matter of fact, I'm there right now.
 Fred: What do you mean? You're where right now?
 Mystery Man: At your house.
 Fred: That's fucking crazy, man.
 Mystery Man: Call Me. Dial your number. Go ahead.
 Mystery Man: [durch das Telefon] I told you I was here.
 Fred: How'd you do that?
 Mystery Man: Ask me.
 Fred: [in das Telefon hinein] How did you get inside my house?
 Mystery Man: You invited me. It is not my custom to go where I am not wanted.
 Fred: Who are you?
 [Mystery Man lacht teuflisch]
 Mystery Man: [durch das Telefon] Give me back my phone.
 Mystery Man: It's been a pleasure talking to you.¹³



Abb. 4

Der Mystery Man lässt sich hier als Doppelgänger Freds deuten, der die mörderische und destruktive Seite seiner Persönlichkeit repräsentiert. Durch seine zunehmende Entfremdung von und gleichzeitige Obsession mit seiner Frau hat Fred das Böse sinnbildlich in sein Haus bzw. seine Psyche eingeladen. Die Videobänder, die der Mystery Man den Madisons schickt, sind demnach Zeugnis von Freds stetig anwachsendem Mordgedanken, der in der dritten Videokassette kulminiert.¹⁴ In diesem Sinne ist der Mystery Man tatsächlich der ‚Regisseur‘ des Mordes, dessen unheimliche Präsenz letzteren maßgeblich vorantreibt. Unterstrichen wird dies ferner durch die Einstellungsperspektive der Videobänder, welche durch eine extreme Aufsicht gekennzeichnet sind, sowie der Tatsache, dass Fred und Renée oftmals einen fragenden Blick nach oben werfen: Beides suggeriert, dass sie Marionetten im teuflischen Spiel des Mystery Man sind, d.h. des destruktiven Unbewussten Freds.¹⁵ Dass der Mystery Man die böse Seite Freds repräsentiert, wird ferner durch die musikalische

¹³ Lynch, *Lost Highway*, 00:28:00.

¹⁴ Vgl. zu dieser Lesart des Mystery Man Seeßlen, *David Lynch*, S. 169, Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 211, Olson, *David Lynch*, S. 439f. und 450 sowie Žižek, *Art*, S. 23, der den Mystery Man als objektiv registrierende, neutrale Projektionsfläche von Freds unbewussten Trieben versteht.

¹⁵ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 242–244.

Untermalung angedeutet. So ist der Titel von Barry Adamsons Instrumentalstück, „Something Wicked This Way Comes“, ein Zitat aus William Shakespeares *Macbeth*. Mit diesen Worten deutet die zweite Hexe zu Beginn des vierten Aktes die Ankunft Macbeths an, der im Laufe des Stücks zunehmend zum Tyrannen wird und daher das Böse verkörpert.¹⁶ Im Hinblick auf *Lost Highway* lässt sich diese Referenz zum einen direkt auf Fred beziehen, der bei Andys Party zu Gast ist und später seine Frau ermorden wird; zum anderen kann dies in einem weiteren Sinne auch auf den Mystery Man bezogen werden, d.h. auf das Böse, das Fred in sein Haus eingeladen hat.

Mit der dritten Videokassette erreicht Freds Begehren nach Renées Geheimnis, d.h. das idealisierte Wunschobjekt vollständig besitzen zu wollen, schließlich seinen Höhepunkt.¹⁷ Bevor Fred das Videoband abspielt wirft er erneut einen suchenden Blick nach oben, als ob er sich der nun folgenden Tat – oder bereits erfolgten Tat; auch hier werden durch das Film-im-Film-Motiv Ursache und Wirkung kunstvoll invertiert – erneut beim Regisseur (dem Mystery Man) vergewissern wolle. In einer zunehmend schneller werdenden Schnitffrequenz, die zwischen einer in extremer Aufsicht durch die Räume und Flure des Hauses fahrenden Kamera einerseits und dem das Video betrachtenden Fred andererseits changiert, werden wir Zeuge vom Mord an Renée im Schlafzimmer. In einer Reihe von kurzen Schnitten ist dabei ein blutverschmierter Fred inmitten der verstümmelten Körperteile Renées zu sehen. Es scheint, als versuche Fred (vergeblich) Renées Geheimnis nun in ihrem Körper zu finden – ein obsessiv-destruktiver Akt, um an den mysteriösen Kern seines Verlangens zu gelangen oder diesen gar zu zerstören, um das unerfüllbar-schmerzhaft Begehren zu überwinden.¹⁸ Die Sequenz endet schließlich mit einem weiteren Schnitt, der Freds Verhör durch die Polizei zeigt: der Film im Film wurde zur Realität des Films; das Innere wurde zum Äußeren.

An dieser Stelle muss kurz auf Freds Metamorphose eingegangen werden, die in vielfacher Art und Weise gedeutet werden kann.¹⁹ Eingeleitet wird diese Sequenz durch ein flimmerndes blaues Licht, das Lynch häufig in seinen Filmen verwendet, so etwa im *Red Room* bzw. der *Black/White Lodge* aus *Twin Peaks* oder im *Club Silencio* aus *Mulholland Drive*. Es indiziert die Präsenz einer Zwischenwelt, in welcher konventionelle raumzeitliche Gesetze aufgehoben sind bzw. jenen neuralgischen Punkt, an welchem sich alternative Welten verschränken, das Übernatürliche einbricht sowie Innen und Außen im besonderen Maße zusammenfallen. Wir sehen, wie zu Beginn des Filmes, eine Fahrt den dunklen Highway entlang und wie Pete wartend am Straßenrand steht. Darauf folgt ein erneuter Schnitt zu Fred, der sich blutend am Boden wälzt und den deformierten Kopf hält. Dieser öffnet sich schließlich, die Kamera zoomt hinein und ein harter Schnitt beendet diese Sequenz. Die Verwandlung in

¹⁶ Vgl. Shakespeare, *Macbeth*, Akt IV, Szene 1.

¹⁷ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 00:38:35–00:40:15.

¹⁸ Vgl. O'Connor, „Pitfalls“, S. 19f. und McGowan, „Finding Ourselves“, S. 59f., die auf Freds vergebliche und destruktive Suche nach diesem Geheimnis in Renées Körper hinweisen.

¹⁹ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 00:47:32–00:49:00.

Pete Dayton ist damit im wahrsten Sinne des Wortes eine ‚Kopfgeburt‘.²⁰ Vertreter der vorwiegend realistischen Erklärung deuten die Verwandlung als Folge eines schizophrenen Schubs angesichts der Traumatisierung durch den Mord. Fred kann diesen sowie seine Todesstrafe nicht akzeptieren, verdrängt beides und flüchtet sich in eine neue Identität.²¹ Stärker psychoanalytisch gerichtete Lesarten hingegen sehen den Mord nicht als faktisch an, sondern als Ausdruck des inneren, psychischen Konflikts Freds hinsichtlich seiner defizitären Beziehung zu Renée; die folgende Metamorphose zu Pete ist dabei eine Externalisierung des Konflikts, in welchem sich Fred als Pete inmitten der Zwänge eines ödipalen Dreiecks imaginiert. Beides sind demnach Akte der Verschiebung, d.h. nicht der Mord ist das ausschlaggebende Moment, sondern Freds unerfüllbares Verlangen, Renées Geheimnis/Begehren in einer Reihe von (erfolglosen) imaginären Projektionen zu verstehen bzw. zu besitzen.²² Diese zweite Interpretationslinie soll nachfolgend weiterverfolgt werden, indem der zweite Teil des Films als eine invertierte Wiederholung der defizitär-prekären Beziehung zwischen Fred und Renée gelesen wird.

Auf den ersten Blick scheint Pete tatsächlich ein idealisiertes *alter ego* Freds zu sein: Die Eltern des Automechanikers sind coole Rocker, er ist jünger und – zunächst – sexuell erfolgreicher als Fred, wie seine Beziehungen zu Sheila und Alice suggerieren. Gleiches gilt für die Raumdarstellung. Während im ersten Teil ein architektonischer Minimalismus und dunkle, nahezu monochromatische Töne dominierten, zeichnet sich der zweite Teil durch satte Farben sowie den vermehrten Einsatz von Totalen und Weitaufnahmen aus, die mit der klaustrophobisch-bedrohlichen Enge des ersten Teils kontrastieren. Entgegen des mysteriösen und dunklen ersten Teils wird Pete damit inmitten einer hellen, vordergründig harmonischen, Hollywood-Ästhetik verortet.²³ Renée erfährt dabei gleichermaßen eine Idealisierung in Form ihrer erblondeten Doppelgängerin Alice: Zwar ist die *femme fatale* Alice nicht weniger geheimnisvoll als Renée, jedoch geht sie mit Pete eine leidenschaftliche Affäre ein – ein Genießen des geheimnisvollen Wunschobjekts, das Fred zuvor verwehrt war. Diesem Genießen steht jedoch – dem klassischen Muster des ödipalen Dreiecks folgend – ein gewisser Mr. Eddy bzw. Dick Laurent entgegen, der Alice für sich einfordert. Dick Laurent nimmt dabei, wie schon der Vorname suggeriert, die Funktion des Phallus ein.²⁴ Diese ödipale Konstellation wird bereits durch die Bildgestaltung des ersten Treffens zwischen Pete und Alice angedeutet:²⁵ Mr. Eddy/Dick

²⁰ Vgl. zu dieser ‚Kopfgeburt‘ Kaul/Palmier, *David Lynch*, S. 99 und Seeblen, *David Lynch*, S. 172. Siehe hierzu auch McGowan, „Finding Ourselves“, S. 60, der in dem sich öffnenden Kopf eine vaginale Öffnung zu erkennen meint.

²¹ Vgl. etwa Kaul/Palmier, *David Lynch*, S. 91f., Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 210 oder Olson, *David Lynch*, S. 445f.

²² Vgl. Žižek, *Art*, S. 19f., Seeblen, *David Lynch*, S. 168 und 171, O’Connor, „Pitfalls“, S. 28 und McGowan, „Finding Ourselves“, S. 60.

²³ Vgl. McGowan, „Finding Ourselves“, S. 54 und 62f. zur kontrastierenden Raumdarstellung im Hinblick auf Fred und Pete.

²⁴ Vgl. zum ödipalen Dreiecksverhältnis zwischen Dick Laurent, Alice und Pete exemplarisch Žižek, *Art*, S. 19f., Seeblen, *David Lynch*, S. 172 und McGowan, „Finding Ourselves“, S. 64f.

²⁵ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 01:10:00–01:11:55.

Laurent fährt seinen Cadillac zur Reparatur in Petes Werkstatt. Als dieser aussteigt, sehen wir aus Petes Sicht kurz die Beifahrerin Alice bevor Dick Laurent wieder in das Bild hineintritt. Demnach gibt es in dieser Einstellung drei Bildebenen, in welcher Laurent bezeichnenderweise zwischen Pete und Alice steht (vgl. Abb. 5) und damit das zu überwindende Hindernis repräsentiert. Die dabei einsetzende Tiefenunschärfe, wodurch Alice in den Hintergrund rückt und nur eine nebulöse Erscheinung für Pete bleibt, verdeutlicht nochmals die Dominanz von Dick Laurent.



Abb. 5

Neben seinen konkreten Warnungen an Pete, das verbotene Objekt (Alice/Renée) nicht zu begehren, ist in diesem Zusammenhang auch die sogenannte *tailgating*-Sequenz hervorzuheben:²⁶ Laurent unternimmt mit Pete eine kleine Rundfahrt, die durch das zu dichte Auffahren eines Dränglers gestört wird. Daraufhin drängt Laurent den Drängler von der Straße, schlägt ihn mit seiner Pistole ins Gesicht und zitiert Verkehrsstatistiken, wonach zu dichtes Auffahren eines der häufigsten Ursachen von Verkehrsunfällen sei. Diese, auf den ersten Blick grotesk-komisch wirkende Sequenz ist insofern von besonderer Signifikanz, als der choleric Dick Laurent hier erneut seine Rolle als symbolisches Gesetz und patriarchalische Autorität unterstreicht. So gibt es, nicht nur für das Autofahren, „goddamn rules“,²⁷ die einzuhalten sind.²⁸

Mit der Konstruktion dieses ödipalen Dreiecks hat Fred folglich das Innere veräußerlicht, indem er seine eigene Impotenz und Destruktivität auf die Zwänge eines externen Objekts (Mr. Eddy/Dick Laurent) projiziert, das ihm das Genießen verbietet.²⁹ Wie Seeßlen hierzu treffend feststellt, ist diese ödipale Identitätskonstruktion insofern zutiefst schizophoren, als „der Prinz und der Drache in Wahrheit der selben Person entsprungen sind“,³⁰ d.h. im ersten Teil ist Fred der Drache, der Renées Untreue nur durch den Mord verhindern kann; im zweiten Teil hingegen ist Pete der

²⁶ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 00:58:35–01:04:44.

²⁷ Ebd., 01:02:50.

²⁸ Vgl. zu dieser Deutung der *tailgating*-Sequenz Žižek, *Art*, S. 22.

²⁹ Vgl. ebd., S. 19f.

³⁰ Seeßlen, *David Lynch*, S. 172.

Prinz, der Alice von Mr. Eddy befreien muss.³¹ In anderen Worten: Während Fred das geheimnisvolle Reich von Renées Begehren völlig verschlossen bleibt, kann er sich als Pete zumindest der Phantasie eines partiellen Genießens hingeben, das sein unaushaltbares Begehren zu lindern vermag. Sein Genießen ist dabei als partiell anzusehen, da es mehrfach aufgeschoben ist: Zum einen durch das Verbot Dick Laurents; zum anderen durch Laurents eigenes sexuelles Verhältnis mit Alice.³² Den eigentlichen Zweck, den diese schizophrene Identitätskonstruktion jedoch letzten Endes erfüllt, ist der Aufschiebung der Leerstelle des Begehrens. Denn Renée bzw. Alice im Besonderen sind Idealisierungen des begehrenden männlichen Subjekts, die schon von Anfang an eine Absenz bzw. interpretative Leerstelle beschreiben. Diese bringt ihr ‚Geheimnis‘ überhaupt erst hervor und verschleiert im Akt der Sublimation die grundsätzliche Absenz des begehrten Objekts. Kurz: Fred kann Renée nur dann haben, wenn er sie (Alice) in seiner Phantasie als Pete nicht (vollständig) hat, sondern nur aufgeschoben bzw. vermittelt.³³

Das wird an zwei aussagekräftigen Sequenzen besonders deutlich. Erstens in der Wiederholung von Renées Andeutung im ersten Teil, dass sie Andy bei ‚Moke’s‘ kennenlernte und er ihr einen ‚Job‘ anbot. Während dieser ‚Job‘ für Fred im ersten Teil lediglich eine geheimnisvolle Leerstelle ist, expliziert und – vor allem – idealisiert er diese als Pete im zweiten Teil.³⁴ Alice erzählt von ihrem ersten Treffen mit Mr. Eddy, das Pete mit vordergründiger Ablehnung, jedoch gleichzeitiger voyeuristischer Faszination aufnimmt. In der dazugehörigen Sequenz sehen wir, wie Alice Mr. Eddy in seinem Anwesen besucht und von seinen Leibwächtern in einen großen, barocken Saal geführt wird. Dort muss sie sich – mit einem vorgehaltenen Revolver (d.h. sich dem Phallus unterwerfend) – vor dem in der Mitte des Raumes herrisch sitzenden Mr. Eddy ausziehen. Just in dem Augenblick, in welchem sie sich zwischen Mr. Eddys Beine hinkniet und seine Wange streicheln möchte, wechselt die Kamera wieder zurück zur Erzählgegenwart und zeigt sie bei derselben Geste mit Pete (vgl. Abb. 6 und Abb. 7). Das ist insofern von besonderer Signifikanz, als es – durch die suggerierte Gleichsetzung von Pete und Mr. Eddy – Alices Erzählung als eine Projektion Petes demaskiert (welcher wiederum eine Konstruktion Freds ist und damit auf einen Aufschiebung mindestens zweiter Ordnung hindeutet). Fred phantasiert sich demnach als Pete, der wiederum sein eigenes (unerfüllbares) Begehren auf das Genießen des Anderen (Mr. Eddy/Dick Laurent) projiziert und dadurch zumindest ein gewisses Maß an Erfüllung erfährt.³⁵

³¹ Vgl. Seeßlen, *David Lynch*, S. 172.

³² Vgl. hierzu McGowan, „Finding Ourselves“, S. 64f.

³³ Vgl. ebd., S. 66f. und, in einem weiteren Sinne, Žižeks Ausführungen (*Art*, S. 15–20) zur *femme fatale*.

³⁴ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 01:27:05–01:30:37.

³⁵ Vgl. hierzu auch McGowan, *The Real Gaze*, S. 208.



Abb. 6



Abb. 7

Der Konstruktcharakter dieser Sequenz wird ferner durch die Raumgestaltung offengelegt, welche durch ihren ausufernden barocken Kitsch auf den pornographischen Charakter dieser imaginären Projektion hinweist;³⁶ pornographisch auch in dem Sinne, als es sich hier um ein banales Genießen einer visuellen Oberfläche handelt, deren inhaltlicher Kern absent ist. Das heißt, Renées ‚Geheimnis‘, welches von Anfang an eine Leerstelle des Begehrens markiert, kann in Freds/Petes Phantasie konsequenterweise nur die Form eines reinen oberflächlich-pornographischen Genießens annehmen. Diese, der Sublimation inhärente Absenz des begehrten Objekts wirkt wiederum auf Pete zurück, indem es die Rätselhaftigkeit der *femme fatale* Alice weiter unterstreicht. In diesem Sinne ist nicht Alice das Opfer der phallischen Macht von Dick Laurent/Mr. Eddy, sondern vielmehr Pete das Opfer seines eigenen phantasmatischen Begehrens, das er nicht zu kontrollieren vermag – ein Umstand, den die musikalische Untermalung dieser Sequenz durch Marilyn Mansons Coverversion von „I Put a Spell on You“ treffend kommentiert.

Eine zweite zentrale Sequenz in diesem Zusammenhang, die zugleich auch einen entscheidenden Wendepunkt in Petes Entwicklung markiert, ist der Raub und anschließende Mord in Andys Haus.³⁷ Um den Fängen Mr. Eddys entkommen zu können, plant Alice einen Bekannten namens Andy auszurauben, die Ware an einen Hehler in der Wüste zu verkaufen und anschließend die Stadt zu verlassen. Hierfür soll Pete nachts in Andys Haus einbrechen, während sie ihn im Schlafzimmer ablenkt. Die *mise-en-scène*, die der Zuschauer sieht, als Pete das Haus betritt, erweist sich dabei als hochgradig semantisch aufgeladen: Pete erblickt im Wohnzimmer eine riesige Leinwand, auf welcher ein Pornofilm läuft, der Alice – sichtlich genießend – beim *coitus a tergo* zeigt (vgl. Abb. 8). Im Hintergrund ist dabei der choralähnliche Anfang von Rammsteins „Heirate mich“ zu hören. Die Leinwand ist hier im doppelten Sinne eine Projektionsfläche, da sie zugleich Petes psychische Prozesse – d.h. den sprichwörtlichen Film, der in seinem Kopf abläuft – wiedergibt.

³⁶ Vgl. zur Raumdarstellung in dieser Sequenz die hervorragende Analyse von Nieland, *David Lynch*, S. 58f.

³⁷ Vgl. Lynch, *Lost Highway*, 01:38:02–01:42:00.



Abb. 8

Als er Andy bewusstlos schlägt und die leicht bekleidete Alice ins Wohnzimmer kommt, wird letztere im Rahmen einer extremen Perspektivenverzerrung in höchst suggestiver Weise zusätzlich mit dem Pornofilm verbunden (vgl. Abb. 9). So ist auch hier das Verhältnis von Innen und Außen mehrfach, möbiusbandartig, invertiert: Der auf der Leinwand laufende Pornofilm reflektiert demnach nicht nur Petes abstoßend-fasziniertes Verhältnis zu Alice, sondern auch die (äußere) Handlungsebene, die gleichermaßen Petes (innerer) Imagination entspringt.

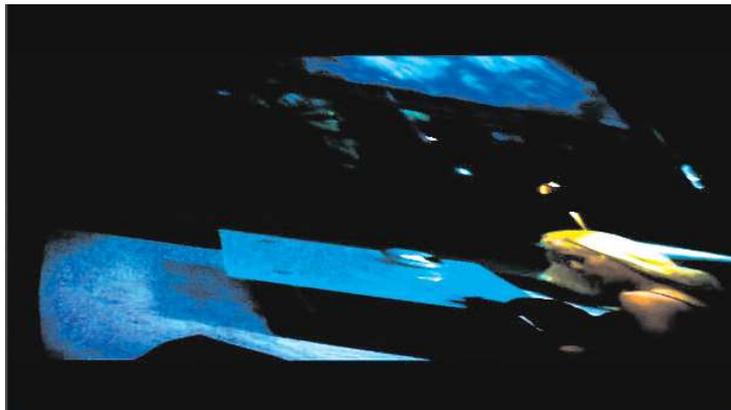


Abb. 9

Insgesamt zeigt sich, dass Alice ein Phantasma Petes ist, das in letzter Konsequenz nur die Absenz des begehrten Objekts verdeckt, die Leerstelle seines idealisierten Begehrens. In diesem Sinne nimmt auch der bereits erwähnte Song von Rammstein („Heirate mich“), in welchem der nekrophile Sprecher vergeblich versucht seine tote Frau zu besitzen bzw. wiederherzuholen, eine kommentierende Funktion ein:³⁸ Ist Freds Heraufbeschwörung seiner ermordeten Frau (bzw. des von vornherein absenten Objekts) im Rahmen seiner phantasmatischen Projektionen als Pete nicht gleich-

³⁸ Vgl. hierzu folgende Textauszüge aus dem Song „Heirate mich“ der Gruppe Rammstein: „Man sieht ihn um die Kirche schleichen // seit einem Jahr ist er allein // die Trauer nahm ihm alle Sinne // schläft jede Nacht bei ihrem Stein [...] Mit meinen Händen grab ich tief // zu finden was ich so vermisst // und als der Mond im schönsten Kleid // hab deinen kalten Mund geküsst // Ich nehm dich zärtlich in den Arm // doch deine Haut reißt wie Papier // und Teile fallen von dir ab // zum zweiten Mal entkommst du mir“.

ermaßen ein zutiefst nekrophiler Akt, in welchem das begehrte Objekt genau dann in seinen Händen zerfällt, wenn er ihm zu nahe kommt?

Wenngleich Fred im Rahmen seiner imaginären Projektion(en) als Pete zumindest ein partielles bzw. indirektes Genießen erfährt, so bleibt Renées Mysterium dennoch in ihrer blonden Doppelgängerin weiterhin bestehen. So ist Freds neue Identität als Pete, in welcher er sich in ein ödipales Dreieck phantasiert, bereits in sich höchst widersprüchlich: Einerseits gestattet dies es ihm, wie zuvor ausgeführt, die Möglichkeit eines partiellen bzw. aufgeschobenen Genießens des unerreichbaren und begehrten Objekts; andererseits hindern ihn diese Widerstände (d.h. der Phallus in Gestalt des Dick Laurent/Mr. Eddy und, in erneut aufgeschobener Form, Andy) an einem vollständigen Genießen des Wunschobjekts, was wiederum Alices Mysterium und Unerreichbarkeit sowie Petes Begehren ins Extreme steigert. So wird Petes leidenschaftliche Affäre mit Alice bereits früh von der Präsenz Mr. Eddys überschattet, der Alice „somewhere“³⁹ mitnimmt und sie dadurch an einem geplanten Treffen hindert. In der darauffolgenden Sequenz wird Petes Obsession mit der *femme fatale* Alice höchst wirkungsvoll inszeniert:⁴⁰ Pete sitzt in seinem Zimmer und Alices Kopf schwirrt buchstäblich um seinen eigenen. Im Rahmen eines assoziativen Schnitts wird Alice dabei mit einer die Wanddecke hochlaufenden Schwarzen Witwe gleichgesetzt. Untermalt wird diese Sequenz durch Marilyn Mansons „Apple of Sodom“, dessen eindringlicher und sich mehrmals wiederholender Refrain („I’ve got something you can never eat“) Pete schmerzvoll daran erinnert, dass er das verbotene Objekt Alice nicht vollständig besitzen bzw. genießen kann.

Diese, sich zunehmend steigernde Einsicht, kulminiert schließlich nach Andys Mord.⁴¹ Pete entdeckt in dessen Wohnzimmer ein Bild, das sowohl Renée als auch Alice zusammen mit Mr. Eddy/Dick Laurent und Andy zeigt. Das Bild signalisiert, dass sich Pete der phantasmatischen Verdoppelung des unerreichbaren Objekts zunehmend bewusst wird: Alice ist Renée und das Geheimnis letzterer bleibt auch in der imaginären Projektion weiterhin bestehen, d.h. auch Alice ist Pete von Grund auf entzogen. Angesichts des zunehmenden Zusammenbruchs der Wunschprojektion, bekommt Pete starke Kopfschmerzen und versucht sich torkelnd ins Badezimmer zu schleppen. Dabei transformiert sich der Flur – signifikanterweise begleitet durch ein flackerndes blaues Licht – in jenen des Lost Highway Hotels. Pete öffnet die Türe zum Zimmer 26 und sieht dort, in grellem rotem und das Bild verwaschendem Licht, die kopulierende Renée, die ihn spöttisch-lachend fragt, „Did you wanna talk to me? Did you wanna ask me, why?“⁴² Die Sequenz verdeutlicht, dass sich Freds und Petes Welt erneut verschränken; diesmal muss Pete jedoch erkennen, dass Alice und Renée lediglich zwei Seiten derselben Medaille sind. Die folgende Flucht mit Alice kann dabei als Petes letzter Versuch gewertet werden, am Trugbild des ödipalen Dreiecks festzuhalten. Denn in der Logik des Letzteren können er und Alice sich durch das Ausschalten Andys endlich dem Verbot des Vaters entziehen

³⁹ Lynch, *Lost Highway*, 01:18:28.

⁴⁰ Vgl. ebd., 01:18:59–01:20:58.

⁴¹ Vgl. ebd., 01:41:33–01:52:20.

⁴² Ebd., 01:43:08.

(bezeichnenderweise hat Pete Mr. Eddy jedoch nur über den Umweg über Andy besiegt, d.h. auch nur in aufgeschobener Art und Weise). Als sie in der Wüste auf den Hehler warten, kommt es zum letzten Mal zum Sex zwischen Pete und Alice. Vor dem gleißenden Scheinwerferlicht lieben sich die beiden begleitet vom „Song to the Siren“, d.h. exakt jenem Musikstück, das bereits im ersten Teil den scheiternden sexuellen Akt von Renée und Fred untermalte. Auch hier endet der Sex unbefriedigend und markiert die Absenz einer *jouissance*: Kurz vor dem Höhepunkt antwortet Alice auf Petes wiederholtes „I want you“, indem sie ihm „You’ll – never – have – me“ ins Ohr flüstert,⁴³ aufsteht und in der Hütte des Hehlers verschwindet. Freds Phantasiekonstrukt bricht an dieser Stelle völlig zusammen. So ist genau jener Punkt, an welchem er Alice als Pete am Nächsten ist, zugleich jener Punkt, an welchem Alices Absenz am deutlichsten wird. Nochmals: Pete kann Alice nur über den Umweg der Konstruktion eines ödipalen Dreiecks genießen; werden dessen Widerstände überwunden, so offenbart sich lediglich die bisher aufgeschobene Leerstelle seines phantasmatischen Begehrens. Pete erweist sich also in dieser Hinsicht als genauso impotent wie Fred und verwandelt sich konsequenterweise in diesen zurück.⁴⁴

Der dritte Teil des Films steht schließlich ganz unter dem Zeichen des Mystery Man. Fred tötet mit dessen Hilfe Dick Laurent und überbringt sich über die Sprechanlage seines eigenen Hauses – paradoxerweise – selbst die Nachricht, dass Dick Laurent tot sei. Der Mystery Man kann hier zunächst als zutiefst narzisstische Projektion Freds gelesen werden: Er repräsentiert Freds absolut gesetztes Wunschego – d.h. ein extrem idealisiertes *alter ego*, das in der Lage ist, die sublimatorische Repräsentation/Phantasie völlig zu kontrollieren und dadurch gewissermaßen als gottähnlicher Regisseur seiner eigenen (Phantasie-)Welt zu fungieren.⁴⁵ In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass der Mystery Man oftmals eine Videokamera bei sich hat und raumzeitlichen Beschränkungen nicht unterworfen ist (so etwa bei seiner gleichzeitigen Anwesenheit sowohl bei Andys Party als auch in Freds Haus; oder seiner Präsenz in allen Teilen bzw. Ebenen des Films). Dass der Mystery Man der Regisseur des Gezeigten sein könnte, wird insbesondere am Filmende angedeutet: Zum einen dadurch, dass er von einem Fenster aus beobachtend den Vorhang zur Seite schiebt und damit Freds Entführung von Dick Laurent aus dem Lost Highway Hotel einer Kinoaufführung gleichend rahmt (vgl. Abb. 10); zum anderen durch die Tatsache, dass er Fred nach dem Mord an Laurent eine geheime Nachricht ins Ohr flüstert, die eine Handlungsanweisung suggeriert. Der Mystery Man nimmt damit eine unheimliche Präsenz ein, die sowohl innerhalb der Handlungsebene als auch auf der äußeren, metafikionalen Ebene zu verorten ist.⁴⁶ Dennoch ist auch diese Konstruktion einer

⁴³ Lynch, *Lost Highway*, 01:51:05.

⁴⁴ Vgl. die ähnliche Deutung bei McGowan, „Finding Ourselves“, S. 65–67 und Žižek, *Art*, S. 18f.

⁴⁵ Vgl. O’Connor, „Pitfalls“, S. 20–23.

⁴⁶ Vgl. zur Deutung des Mystery Man als Regisseur/Puppenspieler Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 241–244, Kaul/Palmier, *David Lynch*, S. 93–96 und Michalsky, „David Lynch“, S. 400.

gottähnlichen Autoreninstanz als gescheitert zu bewerten, wie sowohl die zuvor ausgeführten defizitären Repräsentationen (in welchen Fred es niemals schafft, Renée direkt zu genießen) als auch das Filmende, welches wieder zum Anfangszustand zurückkehrt, insgesamt nahelegen.⁴⁷



Abb. 10

In einer alternativen Lesart lässt sich die allwissend-beobachtende Präsenz des Mystery Man gemäß McGowan auch als Instanz des Über-Ichs deuten, welches Freds Begehren zu zensieren versucht. Dies kündigt sich bereits im ersten Teil des Films an (so etwa im Ehebett, als Fred in Renée plötzlich das Gesicht des Mystery Man erblickt) und steigert sich kontinuierlich bis zum dritten Teil: Nach seiner Rückverwandlung zu Fred sucht dieser Alice in der Hütte des Heblers; hier findet er jedoch nur den Mystery Man vor, der ihn energisch daran erinnert, dass es keine Alice gibt. Psychoanalytisch gedeutet zwingt Freds Über-Ich ihn zu erkennen, dass Alice und Pete lediglich Phantasieobjekte seines Begehrens sind. Nachdem er dies erkannt hat, kann sich Fred nun – mit Hilfe des Mystery Man – auch des Vaters (Dick Laurent/Mr. Eddy) entledigen; denn dieser gehört gleichermaßen der Ebene der Phantasie an und ist durch die erfolgreiche Internalisierung des Gesetzes des Über-Ichs nicht mehr notwendig. In diesem Zusammenhang lässt sich das ‚Geheimnis‘, das der Mystery Man Fred ins Ohr flüstert, wie folgt lesen: Der Vater hat das Wunschobjekt auch niemals vollständig genossen bzw. besessen, da es lediglich der Phantasie des Sohnes entspringt, um seine Leerstelle des Begehrens zu füllen. In diesem Sinne ist auch der Film, den der Mystery Man dem sterbenden Dick Laurent zeigt, höchst aufschlussreich. Denn er zeigt, wie sich Dick Laurent zusammen mit Andy und Renée einen Pornofilm ansieht, in welchem Letztere mitspielt. Zentral ist hierbei, dass auch Dick Laurent hier nicht über den ersehnten Überschuss an Genießen verfügt, sondern vor allem anderen bzw. Renée bei diesem Genießen zusieht. Demnach hat auch der vermeintlich genießende Vater das Wunschobjekt lediglich in aufgeschoben-phantasmatischer Form, d.h. als Projektion. Der darauffolgende

⁴⁷ Vgl. hierzu auch O'Connor, „Pitfalls“, S. 27: „There is no simple representation in the film capable of containing his desire for power over the world itself. Pete, Alice, and the Mystery Man all fail to make Fred's mastery actual“.

Kopfschuss signalisiert schließlich, dass Fred sein eigenes Begehren zugunsten des Gesetzes des Über-Ichs erfolgreich geopfert hat.⁴⁸

Das Opfer ist jedoch nur von kurzer Zeit, wie Freds abschließende Nachricht an sich selbst zeigt: indem er versucht, sich das Geheimnis des Gesetzes selbst mitzuteilen (d.h. dass Dick Laurent nun tot ist bzw. der Vater/Phallus nicht über das Wunschobjekt verfügt) bevor er sein eigenes Begehren (im dritten Teil des Films) opfert, glaubt er Renée endlich besitzen zu können.⁴⁹ Damit öffnet er jedoch wieder die Leerstelle des Begehrens, welche er nur in aufgeschobener Form besitzen kann und weshalb der Film konsequenterweise in einer Schleifenstruktur endet. Angesichts dieses Teufelskreises ergeben auch Freds Nachfrage bei Andys Party, warum Dick Laurent nicht tot sei, und die anschließende Verwirrung angesichts Andys verneinender Antwort retrospektiv einen neuen Sinn: Durch sein obsessives Begehren eines von vornherein absenten Objekts generieren sich der Phallus und das Gesetz in Freds Psyche immer wieder aufs Neue. Der ‚Lost Highway‘, auf dem Fred endlos zu fahren verdammt ist, ist damit nichts anderes als eine verbildlichte Signifikantenkette, auf der er dem von Grund auf absenten Objekt des Begehrens im Rahmen seiner kontinuierlichen Projektionsfiguren vergeblich nachzujagen versucht.

IV. Fazit: Die Schizophrenie des Films

In einer nahezu spielerischen Nebenbemerkung gibt der David-Lynch-Experte Georg Seeßlen zu bedenken, dass der Film womöglich selbst schizophren sei: „Genausogut wie ich sagen könnte, dies sei ein Film über einen schizophrenen Mörder, könnte ich sagen, dies sei ein mörderisch schizophrener Film über einen übermüdeten Saxophonspieler“.⁵⁰ Diesen Gedanken möchte ich abschließend weiterverfolgen. Nimmt man die eingangs dargestellte Möbiusbandstruktur des Films ernst, so lässt sich diese nicht nur auf die innerfiktionale Ebene beziehen (d.h. auf die Schizophrenie Freds), sondern auch auf das (äußere) Filmganze. So ist Letzteres gleichermaßen durch eine hochgradig ambivalente, nahezu schizophrene, Identität charakterisiert sowie von der Nivellierung vermeintlich unterschiedlicher Ebenen (außerfilmische Realität/Fiktion; Bild/Trugbild; Beobachter/Beobachteter; Autor/Rezipient) affiziert. Kurz: Der Film handelt nicht nur von den Obsessionen und Projektionen seiner Figuren, sondern auch von denen des Mediums ‚Film‘ und seinen Betrachtern. Das zeigt sich zunächst an dem dichten Netz intertextueller Bezüge, die *Lost Highway* aufweist. So verweisen Kritiker etwa auf die Ähnlichkeiten zu Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) im Hinblick auf die Erzählstruktur und die Doppelgängerfiguren,⁵¹ oder Edgar G. Ulmers *film noir*-Klassiker *Detour* (1945), in welchem ein Nachtclubmusiker aufgrund unglücklicher Umstände die Identität eines anderen Mannes an-

⁴⁸ Vgl. zu dieser Deutung des Mystery Man als Instanz des Über-Ichs die hervorragende Analyse bei McGowan, „Finding Ourselves“, S. 57–59 und 67f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 68f.

⁵⁰ Seeßlen, *David Lynch*, S. 170.

⁵¹ Siehe exemplarisch Michalsky, „David Lynch“, S. 402f. oder Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 239.

nimmt und dabei von der *femme fatale* Vera immer weiter in eine Spirale der Schuld gezogen wird.⁵² Überhaupt nimmt das Zitieren klassischer Themen und Motive des *film noir* eine gewichtige, handlungstragende Rolle ein, wie vor allem das zuvor explizierte ödipale Dreieck um die *femme fatale* Alice und den Gangster Mr. Eddy sowie das klischeehafte Handlungselement des Raubs bei Andy – der dazu dienen soll, der verruchten Welt der Kriminalität zu entfliehen – verdeutlichen.⁵³ Ferner lassen sich auch bestimmte Handlungsorte auf das Inventar des klassischen *film noir* rückbeziehen, wie beispielsweise das (Lost Highway) Motel oder die rückwärts brennende Hütte des Mystery Man, welche auf das explodierende Strandhaus in *Kiss me Deadly* (1955) anspielt.⁵⁴ Im Rahmen der für den postmodernen Film kennzeichnenden Gattungshybridität erweitert Lynch dieses Inventar zusätzlich mit Gattungselementen des Horrorfilms und des Phantastischen (beispielsweise der Mystery Man oder die Metamorphosen Freds) sowie um eine Vielzahl an Bezügen zu seinen eigenen Filmen, wodurch *Lost Highway* in einem komplexen intertextuellen Bedeutungsnetzwerk innerhalb des Lynch'schen Universums verortet wird. Ähnlich wie in *Eraserhead* (1977) – in welchem Henry in der sich im Heizkörper materialisierenden Theaterbühne einen Ausweg aus seinem schmerzhaften Dasein zu sehen meint – flüchtet sich auch Fred mit seiner Metamorphose in eine vermeintlich bessere Welt.⁵⁵ Diese neue, scheinbar bessere Identität im zweiten Teil des Films ist jedoch – wie u.a. anhand der Möbiusbandstruktur des Films zuvor gezeigt wurde – nur eine Spiegelung des Horrors des ersten Teils. Darauf wird auch mit einem subtilen Bezug zur Anfangssequenz und zum Ende von *Blue Velvet* angespielt: Wie Jeffrey Beaumont liegt auch Pete Dayton auf einem Liegestuhl inmitten eines idyllischen Gartens, umrandet von einem weißen Gartenzaun. Dass diese Sicherheit und Harmonie jedoch nur reine Oberfläche ist und darunter die Abgründe der Psyche brodeln, wird dabei in beiden Filmen gleichermaßen mehr als deutlich. In diesem Zusammenhang entspricht auch die ödipale Konstellation in *Lost Highway* derjenigen aus *Blue Velvet* (Frank Booth/Jeffrey Beaumont/Dorothy), in welcher Frank Booth analog zu Mr. Eddy und Pete ein *joyride* mit Jeffrey unternimmt (wenngleich mit unterschiedlichem Ausgang).⁵⁶

Durch diese zahlreichen intertextuellen Verweise wird das Innen und Außen des Films weiter nivelliert. So suggerieren das selbstreflexive Offenlegen von Genrekonventionen (samt ihres klischeehaften Figureninventars) sowie die Bezüge zu anderen Filmen und insbesondere Lynchs eigenen Werken, dass auch *Lost Highway* selbst gewissermaßen ein ‚Identitätsproblem‘ hat: Die vermeintlich objektive Darstellung seiner Figuren und Welten sind demnach mehrfach aufgeschobene Simulakren, die den Bezug zur ‚Realität‘ verloren haben und sich stattdessen immer wieder selbst

⁵² Vgl. Olson, *David Lynch*, S. 452f. und Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 212.

⁵³ Vgl. hierzu auch Olson, *David Lynch*, S. 446f., Fischer, *David Lynch*, S. 283f. und Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 240, der auf die klischeehafte Verwendung dieser Figuren hinweist.

⁵⁴ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 238f.

⁵⁵ Vgl. Olson, *David Lynch*, S. 442 zu dieser Referenz zu *Eraserhead*.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 443, Fischer, *David Lynch*, S. 284 und Mactaggart, *Film*, S. 88 zu diesen Referenzen zu *Blue Velvet*.

perpetuieren.⁵⁷ Das heißt, der Film kann gar keine Position außerhalb der Fiktion einnehmen, da er selbst Produkt der Hollywood-Industrie und ihrer Phantasmen ist. Angesichts dieser Hyperrealität im Baudrillard'schen Sinne können die dargestellten Subjekte konsequenterweise nichts anderes sein als Projektionsflächen einer zutiefst medialisierten und entfremdeten Welt.⁵⁸

Auf einer weiteren Abstraktionsebene lässt sich in diesem Zusammenhang abschließend feststellen, dass auch die Ebenen von Beobachter und Beobachteten sowie Film und Zuschauer zusammenfallen. Das Zitieren des *film noir*-Genres mit seinem Beziehungsdreieck um die mysteriöse *femme fatale* – Archetypen, die schon längst in vielfältiger Art und Weise von der Hollywood-Fiktion in die Realität des kollektiven Unbewussten getreten sind – zeigt, dass der Film selbst dem begehrenden (Zuschauer-)Subjekt entspringt. So können Freds Obsessionen und Idealisierungen gleichermaßen dem Autor/Regisseur zugesprochen werden, der sich nicht nur in eine lange kinematographische Tradition dieses fetischisierenden Kamerablicks einreicht, sondern ganz bewusst kollektive Rezeptionserwartungen bedient. Freds hochgradig sexualisierter Blick auf den Körper von Renée/Alice, zu dem beispielsweise die Pornos oder das wiederholte *close-up* auf ihre Lippen zählen (vgl. Abb. 11), macht uns gewissermaßen selbst zum Voyeur und Komplizen (ein Verfahren, das Lynch bereits mit Jeffrey Beaumonts voyeuristischem Blick aus dem Kleiderschrank in *Blue Velvet* trickreich einsetzte).



Abb. 11

Durch die intertextuelle Tiefenstruktur des Films sowie zahlreiche metafiktionale Elemente, allen voran der Mystery Man in seiner Interpretation als Regisseur des Gezeigten, wird jedoch auch der Blick des Zuschauers entlarvend zurückgespiegelt: Indem Lynch Genrekonventionen überzeichnet und selbstreflexiv thematisiert sowie Freds obsessives Begehren und die daraus hervorgehenden Bilder als Phantasmen entlarvt, legt er nicht nur den Konstruktcharakter des Gezeigten offen, sondern auch die Obsessionen des Rezipienten. Denn auch dessen voyeuristischer Blick und Versuche, dem Gezeigten um die rätselhafte *femme fatale* Renée/Alice (und nicht zuletzt

⁵⁷ Vgl. zur Selbstbezüglichkeit der Bilder bei *Lost Highway* Seeßlen, *David Lynch*, S. 153f. und Michalsky, „David Lynch“, S. 403 und 413.

⁵⁸ Zum Konzept der Hyperrealität siehe Baudrillard, *Simulacra and Simulation*.

ihr) einen vereinheitlichenden Sinn zu verleihen, entspringen gleichermaßen dem Begehren, die mysteriösen Leerstellen zu füllen.⁵⁹ Durch seine paradoxe Struktur, der Suggestion und gleichzeitigen Unterminierung möglicher Sinnstiftungen sowie durch das selbstreflexiven Spiel mit (mitunter stark sexuell aufgeladenen) Bildern führt *Lost Highway* dem Zuschauer sein eigenes obsessives Bedürfnis der Sinnkonstruktion und die damit einhergehenden Fetischisierungsprozesse vor Augen: Der namensgebende *Lost Highway* ist auch die potentiell endlose Fahrt des Interpretens, den Zeichen und sich selbst reproduzierenden (Trug-)Bildern einen kohärent-vereinheitlichenden Sinn zu verleihen, den arbiträren Signifikationsprozess zu stoppen und auf den *einen* Sinn festzulegen. Eine Fahrt, in welcher dieser phantasmatische Sinngebungsprozess durch den Blick der Kamera zu uns zurückgespiegelt wird und wir gewissermaßen selbst beobachtet werden.⁶⁰

Filmographie

Lost Highway. Produktion: Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney, USA/Frankreich, 1997. Regie: David Lynch. Drehbuch: David Lynch, Barry Gifford. Kamera: Peter Deming. Musik: Angelo Badalamenti, Trent Reznor, Rammstein, Marilyn Manson, David Bowie u.a. Darsteller: Bill Pullmann (Fred Madison), Patricia Arquette (Renée Madison/Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (Mystery Man), Michael Masseo (Andy), Robert Loggia (Mr. Eddy/Dick Laurent).

Bibliographie

- Adamson, Barry, „Something Wicked This Way Comes“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI 2001.
- Biggs, Norman, „The Development of Topology“. In: *Möbius and His Band. Mathematics and Astronomy in Nineteenth-Century Germany*. Hg. v. John Fauvel, Raymond Flood, u.a. Oxford 1993, S. 104–119.
- Bowie, David, „I’m Deranged“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- Eder, Jens, „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“. In: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hg. v. Jens Eder. Münster 2002, S. 9–61.
- Escher, M.C., *Graphik und Zeichnungen*. München 1972.
- Fischer, Robert, *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*. München 1997.
- Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band*. Stuttgart 1985.

⁵⁹ Vgl. hierzu auch Jacques Lacans Beobachtungen hinsichtlich der engen Verflechtung, die zwischen dem Akt des Interpretierens und dem Begehren besteht (Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, S. 176).

⁶⁰ Vgl. zu dieser Inversion des Kamerablicks auch McGowan, *The Real Gaze*, insbesondere S. 209f.

- Kaul, Susanne u. Jean-Pierre Palmier, *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. München 2011.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*. New York u. London 1998.
- Mactaggart, Allister, *The Film Paintings of David Lynch. Challenging Film Theory*. Bristol u. Chicago, IL 2010.
- Manson, Marilyn, „Apple of Sodom“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- , „I Put a Spell on You“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- McGowan, Todd, „Finding Ourselves on a *Lost Highway*. David Lynch’s Lesson in Fantasy“. In: *Cinema Journal*, 39.2 (2000), S. 51–73.
- , *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany, NY 2007.
- Michalsky, Tanja, „David Lynch: *Lost Highway* – Ein filmischer Beitrag zur Medientheorie“. In: *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. Hg. v. Thomas Hensel, Klaus Krüger, u.a. München 2006, S. 397–418.
- Nieland, Justus, *David Lynch*. Urbana, IL u.a. 2012.
- O’Connor, Tom, „The Pitfalls of Media ‚Representations‘. David Lynch’s *Lost Highway*“. In: *Journal of Film and Video*, 57.3 (2005), S. 14–30.
- Olson, Greg, *David Lynch. Beautiful Dark*. Lanham, MD u. Plymouth 2008.
- Rammstein, „Heirate mich“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- , „Rammstein“. In: *Lost Highway (Soundtrack)*. Interscope 1997.
- Seeßlen, Georg, *David Lynch und seine Filme*. Marburg 2003.
- Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg 2001.
- Shakespeare, William, *Macbeth*. Hg. v. Kenneth Muir. London 1967.
- Stewart, Ian, „Möbius’s Modern Legacy“. In: *Möbius and His Band. Mathematics and Astronomy in Nineteenth-Century Germany*. Hg. v. John Fauvel, Raymond Flood, u.a. Oxford 1993, S. 120–160.
- This Mortal Coil, „Song to the Siren“. In: *It’ll End in Tears*. 4AD 1984.
- Tom Dieck, Tammo, *Topologie*. Berlin 2000.
- Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch’s ‚Lost Highway‘*. Seattle, WA 2000.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Escher, *Graphik*, Abb. 40
- Abb. 2: Escher, *Graphik*, Abb. 69
- Abb. 3: Lynch, *Lost Highway*, 00:15:48
- Abb. 4: Lynch, *Lost Highway*, 00:28:00
- Abb. 5: Lynch, *Lost Highway*, 01:10:39
- Abb. 6: Lynch, *Lost Highway*, 01:30:27
- Abb. 7: Lynch, *Lost Highway*, 01:30:30
- Abb. 8: Lynch, *Lost Highway*, 01:38:13
- Abb. 9: Lynch, *Lost Highway*, 01:41:24
- Abb. 10: Lynch, *Lost Highway*, 01:57:40
- Abb. 11: Lynch, *Lost Highway*, 01:18:20

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Ribler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekinno* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopscychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.