

Burkhardt Wolf

## Die Zeit und die filmischen Formen. Medienpathologien in David Lynchs Lost Highway

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19654>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wolf, Burkhardt: Die Zeit und die filmischen Formen. Medienpathologien in David Lynchs Lost Highway. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Psychopathologie der Zeit, Jg. 8 (2021), Nr. 1, S. 69–88. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19654>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/zfk-2020-150106/html>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Die Zeit und die filmischen Formen. Medienpathologien in David Lynchs *Lost Highway*

**Burkhardt Wolf**

»[M]an kann nicht verlangen, daß alle mit gleich regelmäßigen Sprüngen den regelmäßigen Sprüngen der Zeit folgen.«

Franz Kafka, Brief an Ernst Eisner (1909)

## Von der Seelenbewegung zum Zeit-Bild

Ein Kino der Nerven- und Geisteskranken gab es, seit die Bilder laufen lernten. Bereits für sein Buch *Animal Locomotion* (1887) nahm Eadweard Muybridge, der US-amerikanische Pionier der Serienphotographie, die Gangarten neurologischer Patienten auf, während Albert Londe – mit seinen Mehrfachkameras und im Verfahren der Chronophotographie – an der Pariser Salpêtrière die Verlaufsformen epileptischer und ›hysterischer‹ Anfälle dokumentierte. Dass das Verhältnis von physiognomischen und motorischen ›Abnormitäten zu den endogenen geistigen Abnormitäten noch dunkel‹ war (Sommer 1899: 10), focht die Heroen der hysterischen Ikonographie ebenso wenig an wie Robert Sommer, als er 1897 den Kinematographen an der Gießener psychiatrischen Klinik einführte. Wie er forderte, sollten nun statt ›der schönen Worte, mit welchen wir uns über die Unbeschreiblichkeit vieler Erscheinungen hinweggetäuscht haben‹, apparativ festgehaltene ›Haltungen und Bewegungen eines menschlichen Körpers, die von Geisteskranken entweder spontan oder bei der Reaction auf äussere Reize eingenommen oder vollzogen werden‹, den verborgenen Wahnsinn zutage fördern – und dies unterstützt durch die ›Möglichkeit, die Zeiten zwischen den einzelnen Aufnahmen beliebig zu verändern‹ (ebd.: 4, 11).

Um der pathologischen Seelenbewegung durch abnorme Körperbewegung auf die Spur zu kommen, hatte ein wahrhaft psychiatrisches Kino also nicht nur das Sichtbare vor der oder durch die Kamera zu inszenieren, um damit den ›schönen‹ Worten der Diagnose visuelle Evidenz zu verleihen. Vielmehr waren die Bilder durch Montage und *time-axis-manipulation* zu reorganisieren, damit sie etwas Neues hervortreten ließen. Ging es im Rahmen eines demonstrativen ›Psycho-Dramas‹ (Holl 2002: 221) – wie bei Charcot oder seinem Schüler Gheorghe Marinescu – nur darum, die etablierte Nosologie und die Hierarchie zwischen Arzt und Patienten zu bestätigen, forderte der Psycho-Film,

so er denn experimentell, mit Schnitt, Zeitlupe und Zeitraffer arbeitete, das psychiatrische Wissen durch das medientechnische heraus. Denn statt eine Bilderfolge in der Dramaturgie medizinischer Vorführungen zu präsentieren, rückte er die (gemessen an einer vorgestellten, festgelegten oder ermittelten Norm) gestörte Taktung des Motorischen in den Mittelpunkt und warf damit neue Fragen auf: Ließ diese Taktung etwa auf eine neurologische Desynchronisierung zwischen Physischem und Psychischem schließen? Verwies sie auf des Patienten persönliches, von der Welt pathologisch abgelöstes Zeiterleben? Oder verbargen sich hinter ihr einfach technische Synchronisationsprobleme?

Nicht nur, dass die Filme, solange die Kameras in den Nervenkliniken noch gekurbelt wurden, bei ihrer Wiedergabe auf die entsprechende Bildfrequenz zu bringen waren, überhaupt beruhte die Möglichkeit der Kinematographie auf der Synchronisation apparativer mit sinnesphysiologischen und kulturtechnischen Standards: Von der Nutzung der Nachbildwirkung und des Stroboskopeffekts bei der Projektion von Bildern über deren Gleichlauf mit der Tonspur bis hin zum »audiovisuellen Kontrakt« (Wedel 2013: 331), der die Identität von Körper und Stimme, Geschehen und Geräusch verbürgt, setzte das Kino mit der Evolution zum Kunst- und Tonfilm auf »Synchronismus« (Siegfried Kracauer) und auf »»naturalistische« Synchronität« (Sergej Eisenstein) – auf eine gute Gestalt und Norm der Natürlichkeit, von der dann experimentelle Ästhetiken zielgerecht abweichen konnten. Auch abseits des psychiatrischen Erkennungsdienstes setzten derartige Ästhetiken bereits in der Frühzeit des Kinos vornehmlich psychische Dynamiken und Ausnahmezustände ins Bild: mit den Personen auch deren Erinnerungen und Wunschphantasien oder gar ihre Alpträume, ihre Wahnvorstellungen und ihren rettungslosen Irrsinn (vgl. Rall 2014: 379, 387). Weil in derartigen Psycho-Filmen weniger Aktion und Handlung als Wahrnehmung und Erfahrung im Zentrum stand, lieferten sie mehr als bloß bewegte Bilder von Bewegung. Die Zeitverläufe dargestellter Bewegungen verwiesen auf gelebte und erlebte Zeit.

Das ›erkrankte‹ Seelenleben anderer mitsamt seiner Zeitstruktur *von innen her* zu erfassen, und dies nicht nur mittels Einfühlung und Einbildungskraft, sondern durch technische Bilder und Bilderfolgen – zu dieser Hoffnung bestand um 1900 schon dadurch Anlass, dass die Psychiatrie medientechnisch und der Film psychiatrisch informiert war. Zeitpathologien, die die psychische Integrität bedrohen, fasste man bis Ende des 19. Jahrhunderts vor allem als Störungen des Gedächtnisses auf, welches man als Speicher von Erinnerungsbildern und daher nach dem Modell der Photographie begriff (vgl. Janßen 2020: 340–345). Nach der Jahrhundertwende indes dominierte rasch das filmische Paradigma, so dass die Bildungen des Unbewussten, am deutlichsten Traum und Wahnsinn, als Bilderstrom erschienen, den »eine Art innerer Kinematograph« projiziert (Berton 2018: 81). Unter diesen Vorzeichen befürchteten Kritiker des Kintopps, dessen Projektionsapparate könnten die inneren Projektoren der Kinogänger in Resonanz versetzen, die Seelen der Zuschauer könnten also einen regelrechten Bilder-Wahn erleiden und sich durch technische Synchronisation von der gesunden Welt desynchronisieren.

Experimentelle Seelenforscher erkannten im Kinematographen dagegen eher ein Medium zur Exploration psychischer Dynamiken. Vor allem Hugo Münsterberg, seit 1897 der Leiter des psychologischen Labors in Harvard, begriff das Kino als eine Psychotechnik, die über Bilder Zugang zu Seele und innerer Erfahrung schafft. Denn während

traditionelle Darstellungspraktiken und Künste »the forms of the outer world, namely, space, time, and causality« voraussetzen, um Vorgänge und Pathologien des Innenlebens indirekt darzustellen, operiert der Film direkt auf Ebene der »forms of the inner world« (Münsterberg 1916: 173). Wie das Unbewusste und sein Bilderstrom ist auch der Film weder an reale Gegenwärtigkeit noch an Sukzession gebunden, sondern kann er jederzeit die Vergangenheit und Zukunft erscheinen lassen, Zeiten überlagern oder Abläufe verkehren (vgl. ebd.: 96, 126–128). Der Film dient also weniger der Repräsentation von »Wirklichkeit« als der Konstruktion von Erfahrung. Und nach Münsterbergs Maßgaben ist das Kino immer schon *transport* zwischen Psyche und Technik, laufen hier doch perzeptive, emotionale und Zeiterfahrungen auf einem »Möbiusband zwischen Innen und Außen, Körpern und Technik« (Holl 2002: 90f., 240).

Für die Philosophie der reinen Zeit waren derartige Apparaturen der Zeitdarstellung und Zeiterfahrung allerdings bloße Augenwischerei. Im »Kunstgriff des Kinematographen«, »abstrakte und einfache Bewegung zu extrahieren« und »diese in den Apparat zu verlagern«, um dann das in Einzelbilder zerstückelte »Werden künstlich wieder zusammensetzen«, sah Henri Bergson die Zeit auf den mess- und teilbaren *temps* reduziert (Bergson 2013: 346). Während Münsterberg dem Bild eine »temporale Gestaltqualität« zusprach, die »niemals teilbar, niemals meßbar, niemals quantitativ bestimmbar« sei (Münsterberg 1918: 263, 265), konnten Filmbilder in Bergsons Sicht allenfalls eine Illusion von Bewegung erzeugen und mussten sie die *durée* als subjektive Eigenzeit und ununterbrochenen Strom des Werdens verfehlen. Unter diesen Vorzeichen blieb die Philosophie und Psychiatrie der Zeitpathologien, gerade wenn sie auf den Gegensatz von *durée* und *temps* oder von »erlebnisimmanenter« und »erlebnistranseunter« Zeit (Erwin Straus) abstellte, fortan ohne Bezug zum Kino – auch wenn etliche Patienten und Patientinnen ihr erkranktes Zeiterleben als Kinovorführung beschrieben (vgl. Klippel 1997: 164f.; Jaspers 1946: 177). Dessen ungeachtet entwickelte der Film, besonders seit den 1960er Jahren, als die Hochzeit der Debatten zu Zeitpathologien abflaute, ein zusehends komplexes Denken der Zeit, ihrer Paradoxien und Pathologien – ein Denken in Bildern, das vielleicht gerade durch die älteren, vom Modell des Films abgewandten Theorien gestörter Temporalität auf den Begriff zu bringen ist.

Vor diesem Hintergrund beschrieb Gilles Deleuze in den 1980er Jahren die Filmgeschichte als in Bildern fortgesetzte Philosophie der Zeit und revidierte dabei Bergsons Verwerfung des Kinos gerade dadurch, dass er dessen Gedächtnistheorie in filmische Formen übersetzte. Im Falle einer Wahrnehmung (und mit ihr verknüpfter Aktionen) stellt sich, wie es in Bergsons *Matière et mémoire* (1896) heißt, nicht nur »ein einfacher Kontakt des Geistes mit dem gegenwärtigen Gegenstand« her (Bergson 2015: 171). Vielmehr ist jede Wahrnehmung von Erinnerungsbildern durchdrungen, die die augenblickliche Situation zu interpretieren und mit vergangenen Erfahrungen zu verbinden helfen. Das Gedächtnis selbst ist jedoch keineswegs abhängig von gegenwärtigen Anlässen, denn die Erinnerungsbilder »materialisieren« (und die Wahrnehmungen »inkarnieren«) nur jene »reine Erinnerung«, die stets virtuell, d.h. real, obschon nicht immer aktuell existiert (ebd.). Losgelöst vom Materiellen und von den Erfordernissen des Aktuellen, bahnt die vergeistigte Erinnerung den Zugang zur Zeit selbst. Unter diesen Vorzeichen konnte Bergson, wie Deleuze sagt, nur deshalb gegen das Kino polemisieren, weil er es

– nach dem Modell photographischer Einzelbilder – allein mit dem Wahrnehmungsakt in Verbindung brachte. Filmbilder jedoch sind, selbst in ihrer einfachsten Form als Wahrnehmungs-Bilder (denen sich dann entsprechende Bewegungs-Bilder anschließen) immer schon mit (vorangegangenen) ›Erinnerungsbildern‹ durchsetzt, in deren Lichte die erscheinende Gegenwart die Vergangenheit enthält.

Immer schon geben sie ein »indirektes Bild« der Zeit (Deleuze 1990: 49). Und mehr noch: Mit jenen sukzessive komplexeren Bildtypen, die in der Geschichte des Kinos entstanden sind, eröffnet sich, wie Deleuze sagt, ein zusehends unvermittelter Zugang zur Dauer. Wird etwa eine Perception nicht mehr in Bewegungen fortgesetzt, dann kommt es zu einer intensiven Überlagerung zwischen den Wahrnehmungs-Bildern und den sie begleitenden Erinnerungsbildern; statt körperlicher werden nun Ausdrucksbewegungen sichtbar und das Geschehen folgt nicht mehr der vorgespurten Bahn bestimmter Reaktionen auf bestimmte Wahrnehmungen, sondern es eröffnet sich ein Möglichkeitsraum unterschiedlicher Anschlüsse. Deleuze spricht in diesem Fall von einem ›Affekt-Bild‹. Vom ›Zeit-Bild‹, dem direkten Erscheinen der Dauer und der Vergeistigung des Kinos handelt er, sobald sich ein Film ganz vom sensomotorischen Band der sukzessiven Aktion und narrativen Handlung löst, um einen Kreislauf zwischen aktuellen (gegenwärtigen) und virtuellen (vergangenen oder künftigen) Bildern in Gang zu setzen, in dem das augenblicklich Sichtbare nicht mehr als fester Ausgangspunkt oder psychologischer Fixpunkt des Geschehens gelten kann. Vom Normalfall lebensweltlicher Wahrnehmung aus betrachtet, kommt die Dauer dann mittels temporaler Pathologien zur Darstellung und im Modus der Derealisation oder Depersonalisation. Sich der Zeit anzunähern, heißt letztlich weniger, eine Folge von narrativen Episoden zu durchlaufen als eine »Folge von Geisteszuständen« (Deleuze 1991: 227).

## Die endlose Bewegung in *Lost Highway*

Eben diesen Parcours, den das Kino seit seinen Anfängen angetreten hat, um Psychopathologien als Zeitpathologien zu erfassen, durchläuft der Film *Lost Highway* (1997) von David Lynch. Gestörte Bewegungs- und Aktionsreihen verweisen hier auf derangierte Seelenregungen; anormales Zeiterleben wird durch Psychotechniken offenbar und zugleich ausgelöst; und Zeit erfassen die Bilder nur mehr vordergründig chronologisch, auf Ebene der Handlung und Narration, während sie auf ihrer virtuellen Rückseite die Dauer offenbaren. An die Stelle von Aktion und Erzählhandlung tritt hier eine komplexe ›Folge von Geisteszuständen‹, weshalb Lynchs Screenplay den Film als »graphic investigation into parallel identity crises« bezeichnet und sein filmisches Universum als eine »world where time is dangerously out of control« (Lynch 1995: I). *Lost Highway* beginnt im Stile eines *film noir*: ein Mann im Halbdunkel vor einer Gegensprechanlage, aus der die rätselhaften Worte »Dick Laurent is dead« zu hören sind. Nach einer Einstellung, die das Haus nachts und von außen zeigt, wird der Mann als der Saxophonist Fred Madison eingeführt, der mit seiner Frau Renée eine offenkundig kritische Phase durchlebt: Zu seinem Konzert in L.A. Downtown will sie nicht mitkommen, ist aber, als er vom Club aus argwöhnisch anruft, daheim nicht zu erreichen. Am folgenden Morgen findet Renée vor der Eingangstüre ein Videoband. Sie sichten es gemeinsam und sind ratlos, weil es

nur kurz das Haus in Außenperspektive zeigt. Abends im Bett versagt Fred beim Sex, was ihm ein tröstendes Tätscheln (als sanfte und umso gründlichere Kastrationsgeste in *slow motion*) einbringt, woraufhin er von einem Alptraum erzählt: Im Flur des Hauses hört er Renée »Where are you?« rufen, sieht sie dann im Bett liegen, erkennt sie aber als bloße Wiedergängerin ihrer selbst. Morgens wartet eine weitere Videokassette vor der Türe, die wieder Außenaufnahmen zeigt, dann aber eine Kamerabewegung in das Haus, durch den Korridor und bis hin zum schlafenden Ehepaar. Verängstigt verständigt Renée die Polizei, die jedoch, bei ihrem Ortstermin, keinerlei Spuren eines Einbruchs finden kann.

Abends auf einer Poolparty Andys, eines Freundes von Renée, wird Fred von einem ominösen Partygast angesprochen (die Filmcredits nennen ihn den »Mystery Man«), angeblich ein Freund »Dick Laurents«. Sie würden sich kennen, sagt er, Fred hätte ihn in sein Haus eingeladen, wo er im Übrigen auch jetzt gerade sei. Den ungläubigen Fred nötigt er, mit einem Mobiltelefon auf dem eigenen Festnetz anzurufen, wo dann tatsächlich der Mystery Man abhebt. Alarmiert eilt Fred mit Renée nach Hause. Dort irrt er durch den Korridor, glaubt sich beobachtet, trifft aber auf niemanden. Am Folgemorgen findet er ein drittes Video vor, sieht es an und erkennt, neben den bekannten Einstellungen, sich selbst, wie er Renée bestialisch verstümmelt. Rasch wegen Mordes verurteilt, hat er in seiner Todeszelle heftige Kopfschmerzen und Visionen von einer Highway-Fahrt, ehe ein Schlund sichtbar wird, der, wie es scheint, das Filmbild selbst verschlingt. Morgens sitzt ein anderer Mann in der Zelle, den die Polizei als den jungen Automechaniker Pete Dayton identifiziert. Von seinen Eltern nach Hause geholt, geht Pete wieder zur Arbeit und trifft dort auf den Mafioso Mr. Eddy. Für Pete ist er eine Art zweiter Vater, der Polizei jedoch ist er als »Dick Laurent« bekannt.

Seine Geliebte Alice, die Renée (mit Ausnahme ihres blonden Haars) wie ein Zwilling gleicht, bahnt eine passionierte Affäre mit Pete an. Als jedoch Mr. Eddy Verdacht schöpft und er (gemeinsam mit dem Mystery Man) Pete am Telefon unverhohlen droht, organisiert Alice einen Fluchtplan: Ihren Freund Andy, der sie einst Mr. Eddy vorgestellt und sie damit in dessen Porno-Ring gebracht hat, überfallen sie in seinem Haus, um sich dann mit dem Erbeuteten bei einem Hehler neue Identitäten zu beschaffen. Vor dessen Hütte in der Wüste haben sie Sex, den Alice jedoch mit den Worten »You'll never have me« unterbricht. Anstelle Petes und Alices befinden sich am Schauplatz nun der Mystery Man und Fred. In einem Motel observiert er Renée (anstelle von Alice) beim Ehebruch mit Mr. Eddy/Dick Laurent, den er gewaltsam entführt, ehe ihn der Mystery Man im Beisein Freds erschießt. Während die Polizisten in Andys Haus allerorten Petes Fingerabdrücke sowie ein Photo mit Andy, Laurent und Renée finden (auf dem Pete zuvor noch Renée und Alice sehen konnte), fährt Fred zu seinem Haus. Dort klingelt er, spricht in das Intercom die Worte »Dick Laurent is dead« und flüchtet, von der Polizei verfolgt, auf den Highway. Hier erlebt er, am Filmende und bei voller Fahrt, eine abermalige Verwandlung.

Diese letzte Einstellung schließt wieder an die Autobahnfahrt im Vorspann an. Das gesamte Geschehen ist also von dem gerahmt, was Deleuze als Bewegungs-Bild begreift, besteht doch dessen Charakteristikum darin, »aus Transportmitteln oder Bewegungsträgern die Bewegung, ihre gemeinsame Substanz, oder aus Bewegungen das Bewegtsein, ihre Essenz, herauszulösen.« (Deleuze 1990: 41) Eben diese freigesetzte Bewegung, die Deleuze als malerische Errungenschaft Francis Bacons beschrieben hat, wird in der Schlusssequenz



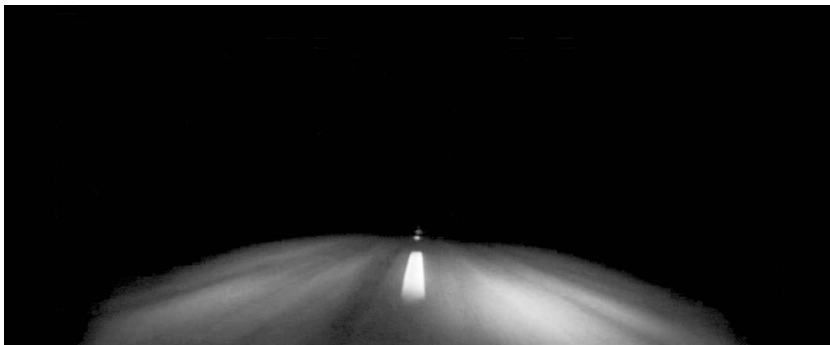
Abb. 1: Die kinematographische Verwandlung als Essenz von Bewegung.

Freds ›baconisierten‹ Kopf erfassen [Abb. 1] und damit nicht nur seine Verwandlung ins Bild setzen, sondern auch die metamorphotische Kraft des Kinos allgemein. Das Kino nämlich »reproduziert keine Welt, sondern konstituiert eine autonome, mittelpunktlose Welt, erzeugt Brüche und Disproportionen und richtet sich an einen Zuschauer, der selbst nicht mehr Zentrum seiner eigenen Wahrnehmung ist« (Deleuze 1991: 56). Oder anders gesagt: Es setzt jene Brüche und Metamorphosen, Disproportionen und Desynchronisationen ins Bild, die die Wahrnehmung im Übergang von der ›normalen‹ Lebenswelt zur Welt der Medien oder im Transfer zwischen diversen medialen Sphären desorientieren. Lynch hat in seinem Screenplay von einem »terrifying ride down the lost highway« gesprochen (Lynch 1995: I), und tatsächlich lässt der *close-up* auf die Autobahn [Abb. 2] jeden festen Standpunkt verlieren, wie überhaupt eine Autofahrt – mit dem Motor als »projector« und der Windschutzscheibe als »screen« – das destabilisierende Dispositiv des Kinos in Szene setzt (Virilio 2007: 105f.). Entsprechend zeigt die Eingangssequenz nicht nur rasenden Stillstand auf dem Highway, sondern auch das unregelmäßige Pendeln um den Mittelstreifen – die Instabilität des kinematischen Projektors ebenso wie des kinematographischen Erlebens, so als wäre Fred immer schon ›neben der Spur‹, weil »deranged« (wie David Bowies Titeltrack heißt), und so, als befände sich diese Welt immer schon in einer ›para-noischen‹ Abweichung knapp ›neben dem normalen Verstand‹.

Von seiner widersprüchlichen Handlung her (und zudem im Sinne einer ›verstehenden‹ Psychiatrie) rekonstruiert, erzählt *Lost Highway* die Geschichte eines impotenten Mannes, der seine Frau als untreue, ja ruchlose *femme fatale* phantasiert und dem »der psychisch und physisch unbefriedigende Coitus [...] eine mächtige Quelle für die Entstehung des Eifersuchtwahns« (Jaspers 1910: 573) geworden ist. Derart in die Psychose gestürzt, ermordet Fred Renée und halluziniert dann eine zweite Existenz und Welt, in der die Beziehung zur Frau nicht mehr aus inneren Gründen scheitert, sondern aufgrund der Konkurrenz zum väterlichen Mr. Eddy, einer ödipalen Konstellation wegen also, gefährdet und eben deshalb von unersättlichem Begehren getrieben ist. Dass gerade die wahnhafte Welt des zweiten Filmteils realistischer wirkt als das düstere Szenario des ersten, erhellt die phantasmatischen Anteile von ›Realität‹, jenseits derer ›das Reale‹ des Psychischen wirksam ist. Als der sexuelle Akt zuletzt auch Pete unmöglich wird, geht der Film wieder in Freds Welt über. Nebeneinander stehen also zwei Formen des »Noir Horror« (Lynch 1995: I): der Alptraum von perverser Sex, Betrug und Mord, vor dessen Folie jedoch der entsublimierte Alptraum des Alltäglichen als noch schlimmer erscheint

(vgl. Žižek 2002: 13, 15f., 21, 42). Das Verhältnis der beiden Welten in *Lost Highway* hat die Filmkritik und Filmwissenschaft anhand eines Möbiusbands beschrieben, mit dem man, in linearer Progression auf ein und derselben Oberfläche, unweigerlich auf deren Kehrseite gelangt. So gesehen beschreibt der Film die endlose Bewegung auf einem endlos geflochtenen Band (vgl. Seeßlen 2000: 156; Buckland 2009: 56). Zugleich jedoch sind die beiden Welten, ohne als spiegelverkehrte Seiten miteinander synchronisiert zu sein, durch diese Topologie ineinander eingelagert: Vergangenes und Gegenwärtiges oder Ursache und Wirkung, aber auch Realität und Imagination, Objektives und Subjektives, Aktuelles und Virtuelles gehen immer wieder ineinander über.

Abb. 2: *Projector, screen* und ein »terrifying ride down the lost highway«.



## Die Flucht ins Virtuelle

Freds Flucht und Verwandlung wurde wiederholt als »psychogene Fugue« gedeutet (vgl. Kaul 2012: 236f.). Im psychiatrischen Referenzhandbuch DSM-IV von 1994 wird eine solche Fugue als unvermittelte Flucht vor unlösbaren Problemlagen beschrieben, die mit einer »dissoziativen Identitätsstörung« einhergeht: mit Amnesie und Depersonalisation, weshalb es bei den Betroffenen oft zum Wechsel des Milieus, der Tätigkeit und des Namens kommt (vgl. DSM 1994: 477–483).<sup>1</sup> In *Lost Highway* setzt diese Erklärung an der Stelle an, da Fred sich selbst über Dick Laurents Tod informiert und dann die Flucht aufnimmt – dort also, wo sich die beiden Enden des Möbiusbands aneinander fügen und sich mittels der Gegensprechanlage Kontinuität herstellt. Den Punkt jedoch, an dem die Oberseite des Bands *unvermittelt* in die Unterseite übergeht, wo »eine Art Kurzschließung« oder »eine kleine innere Acht« wirksam ist (Lacan 2011: 172), bezeichnet Freds Verwandlung während seiner Haft. Auch diese Episode lässt sich psychopathologisch auflösen, nämlich anhand jenes »haftspezifischen Wahnsyndroms«, das wegen des mit ihm verbundenen zeitlich komplexen Wahnerlebens bis heute diskutiert wird, selbst wenn es in die Klassifikation des DSM nicht eingegangen ist (vgl. Gößling 2004: 13, 96). Unter dem Titel der »Haftpsychose« war das Syndrom bis ins mittlere 20. Jahrhundert noch durchaus prominent,<sup>2</sup> und zurück reicht die psychiatrische und juristische Debatte über die pathogenen Momente einer Einzel- oder Isolationshaft bis ins 19. Jahrhundert

- 
- 1 Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass sich Lynch zur Entstehungszeit des Films mit dem Prozess um O. J. Simpson und dessen vermeintlicher Amnesie und Fugue befasst hat.  
 2 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Armin Schäfer in diesem Heft.

und die Zeit seiner Gefängnisreformen: Bei den Gefangenen hatte man damals Spielarten des »Verfolgungs-, Unschuld- und Begnadigungswahns« entdeckt, wobei umstritten blieb, ob es sich um bloße Simulationen zur Hafterleichterung handelte oder um »das Versenken in eine schönere Traumwelt mit reichlichster Wunscherfüllung« (Kraepelin 1915: 1506, 1508), um eine Abwehrpsychose gegen die drohende Strafe, deren heftige Wahnsymptomatik mit prägnanten Amnesien und temporalen Desorientierungen einhergeht. Bergsonianisch, etwa mit Eugène Minkowski, könnte man das Syndrom als Indiz dafür verstehen, dass in einer Haft die vitalistische Aktivität, jene Realisierung gelebter Dauer, die vom bloßen Sein ins Werden führt, gestört und blockiert, damit aber auch die chronologische Zeit abstrakt wird (vgl. Minkowski 1970: 63, 83f.). Die »Synchronizität des Werdens«, das »im Gesunden natürliche Zusammengehen des eigenen Werdens und des Weltwerdens«, wird also bei der Inhaftierung, wie Victor-Emil von Gebattel resümiert, »in eine Synchronizität universeller Bewegungslosigkeit umgewandelt«, und die Zeit »nimmt teil an der allgemeinen Weltentfremdung, sie ist derealisiert« (Gebattel 1954: 136, 140).<sup>3</sup>

Der in Lynchs Film zentrale Wahn mag im Verständnis der älteren Psychiatrie als exemplarische Psychopathologie der Zeit erscheinen, in den Begriffen von Deleuzes bergsonianischer Filmtheorie führt er indes zum reinen Bild der Zeit. Die Haftepisode inszeniert nämlich Fred in der Todeszelle, wie er nicht nur von Kopfschmerzen gepeinigt wird, sondern auch von der Härte des Bettes und dem Flackern des Lichts, von Geräuschen und einer regelrechten Bilderflut. Was *Lost Highway* hier zeigt, ist Bewegungslosigkeit, derealisierte Zeit und wie sich »eine Person ihren visuellen und akustischen (oder auch taktilen, kutanen, synästhetischen) Empfindungen ausgeliefert fühlt, die ihre Fortsetzung im Bereich der Motorik verloren haben« (Deleuze 1991: 79). Anders als im klassischen Kino wird dieser Verlust nicht »mit expliziten Erinnerungs- oder Traumbildern« ausgeglichen. Vielmehr ereignet sich, wie Deleuze zum Zeit-Bild sagt, »eine Art Verweltlichung [*mondialisation*] oder ›Verweltung‹ [*mondanisation*], von Depersonalisierung oder Pronominalisierung der verlorenen oder verhinderten Bewegung« (ebd.: 83). In der Haftepisode gibt es keine übergeordnete Instanz, die (wie etwa der psychiatrische Blick auf den Psychotiker) eine höhere Perspektive auf das Geschehen eröffnen könnte; jedes transzendente Moment wird hier konsequent ›verweltlicht‹. Und statt dem Inhaftierten (etwa durch die Konvention der Rückblende) Erinnerungen, Wunschträume oder Halluzinationen zuzuschreiben, ergreift der Bilder-Wahn die erzählte Welt von innen her, wird er ›verweltet‹ und nicht als imaginärer Zeit- und Weltenwechsel abgegrenzt. Mit Pete als ›Pronomen‹ Freds schreitet die Handlung linear voran – und ist im selben Zug bereits auf ihrer eigenen virtuellen Kehrseite. Beschreibt also *Lost Highway* eine Fluchtlinie, dann zunächst – in der *noir*-Handlung eines flüchtigen Helden – die der reinen Bewegung, zuletzt aber – mit der Verwandlung als Flucht vor dem Tod – die vom Bewegungs-Bild zum Bild der reinen, aller Handlungslogik übergeordneten Zeit. Damit einher geht wohlgerne keine Flucht nach innen, keine Flucht in ein psychologisches Gedächtnis und Bewusstsein, das imaginär in eine bessere Vergangenheit oder Zukunft versetzen würde, sondern vielmehr eine horizontale Flucht auf Ebene der Wirklichkeit, welche, wie zusehends merklich wird, sich immer schon in aktuelle und virtuelle Bilder teilt.

.....  
3 Zu Gebattel vgl. den Beitrag von Cornelius Borck in diesem Heft.

Zeit ist hier nicht mehr eine Frage psychologischer Perspektiven oder persönlicher Erlebnisse. »Zeit ist«, wie Deleuze mit Bergson sagt, »nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist, ganz im Gegenteil, die Innerlichkeit, in der wir sind und leben« (ebd.: 113) – eine Innerlichkeit und Immanenz, die sich bei Lynch als Sphäre der Medien zu erkennen gibt. Fred hasst Kameras, wie er den herbeigerufenen Polizisten erklärt, will er sich doch an Geschehenes so erinnern, wie er es erinnert, nicht unbedingt, wie es sich zugetragen hat. Doch liefern die Photo-, Video- und Film-Bilder offensichtlich nicht nur objektive Dokumentationen, denen sich das subjektive Gedächtnis entgegenstellt. Sie können auch in Freds Wahrnehmungen und Phantasien eindringen, mit ihnen (wie im Fall des ersten Videos) vielleicht koinzidieren oder aber Fred (wie im dritten Video, beim Schlafen und beim Mord) von außen erfassen. Immer wieder unentscheidbar ist deshalb, ob und wie die Filmbilder Fred fokalisieren, ob und wie also das ›Kamera-Bewusstsein‹ mit dem seinen zusammenfällt. Bei Freds Bericht von seinem Alptraum etwa ist nicht mehr klar, ob die Filmbilder diesen Alptraum einfach visualisieren oder aber selbst jener Alptraum sind, in dem Fred von einem Alptraum berichtet – und danach den Mystery Man im Gesicht Renées entdeckt. Erinnerung und Innerlichkeit laufen stets Gefahr, sich an die Medien zu veräußern. Das zeigt sich auch am Haus der Madisons: Einerseits wie eine Festung von der Umwelt baulich abgeschottet, andererseits mit einem *closed-circuit*-System sicherheitstechnisch abgeschirmt, wird das Heimische im selben Maß zum Heimlichen, wie es intensiverer Selbstbeobachtung und -kontrolle unterliegt – so als wäre distinktive Selbstsegregation in Selbstinhaftierung übergegangen. Spätestens als die Videokassetten auftauchen, die Polizei aber keinerlei Spuren eines Einbruchs finden kann, regt sich der Verdacht, dass die Bedrohung von innen kommt. Das Heim ist damit unheimlich geworden, doch rührt »das Unheimliche nicht aus der Wiederkehr eines Vergangenen, sondern aus der Gleichzeitigkeit eines sowohl Da- wie Anderswoeins« (Vogl 1998: 45).

Medien wie Video oder Telefon sind es, die in *Lost Highway* die Grenze zwischen An- und Abwesendem, Ding und Abbildung oder Realem und Imaginärem verwischen, indem sie eine Welt der Simulation, des Wechselspiels von Aktuellem und Virtuellem eröffnen. Wenn im Laufe des Films dann dieselben Dinge, Worte und Personen in unterschiedlichen Welten wiederkehren, werden sie gerade dadurch unheimlich, dass sie keine Kopien sind, nicht nur Duplikate, Zitate oder Doubles, die auf ein Original als Bezugspunkt referieren, sondern – um mit Bergson zu sprechen – ›Materialisierungen‹ oder ›Inkarnationen‹ jener Welten, die die Medien als virtuelle nebeneinander stellen. In diesem Sinne ist Pete kein einfacher Doppelgänger Freds. Ausgehend vom Begriff der ›dissoziativen Identitätsstörung‹, mit dem im DSM-IV von 1994 das vormalige Konzept ›multipler Persönlichkeiten‹ revidiert wurde (vgl. Hacking 1998: 17, 20, 266) und den man sogleich auf die Wirkung neuer Medien bezogen hat,<sup>4</sup> sollte man vielmehr sagen: Fred und

---

4 Die Projektion diverser *personae* in unterschiedliche Welten wurde 1997, gerade als *Lost Highway* in die Kinos kam, als Effekt der Medien bezeichnet: als Konsequenz jener digitalen Räume, die uns als »dwellers on the threshold between the real and the virtual« bestimmen (Turkle 1997: 80). Zum Konzept der Identität als modulares oder Multikomponentensystem und der Personalität als intentionales Zentrum von Bedeutungswelten, wie es in der Psychiatrie und Neurologie der 1990er Jahre vertreten wurde, vgl. Emrich 1992: 21, 32f.

Pete sind keine unterschiedliche ›Existenzen‹, sondern zwei ›Präsenzen‹, die sich durch zwei verschiedene, aber miteinander verknüpfte Narrative zueinander situieren. Diese Narrative ranken sich um Renée und Alice, die zwei ›Präsenzen‹ der einen Frau. Im Fall von Dick Laurent liegt die Sache ein wenig komplizierter: Für Fred zunächst nichts als der Name irgendeines Toten, wird er für Pete als Mr. Eddy zur Vaterfigur, die ob ihrer exzentrischen Obszönität zumindest dafür bürgt, dass es grenzenloses Genießen gibt. Während er für Pete ein Exponent des Ödipalen ist, der sein unerschöpfliches Begehren ermöglicht und zugleich stützt, enthüllt sich Fred, nun Grenzgänger zwischen den beiden Universen, das Geheimnis dieser Autorität: ein falscher Name des Vaters und die Manipulation des Begehrens anderer. Dass das Geheimnis des unbegrenzten Genießens ein bloßes Medienphantasma ist und sich in der wiederholten Schaulust an selbstfabrizierten Pornos erschöpft, wird in der abschließenden Wüstenszene deutlich: Der Mystery Man reicht Mr. Eddy/Dick Laurent sein Bildtelefon, auf dass er sich nochmals beim Betrachten von Obszönitäten selbst betrachten kann – und exekutiert ihn als impotenten Voyeur. Wenn aber der Tod Dick Laurents (dessen Namensinitialen die von David Lynch sind) zuletzt und zuerst durch das ›Intercom‹ mitgeteilt wird, kommt einerseits, mit dieser unheimlichen Wiederholung, ein dunkler Trieb zur Sprache. Andererseits beginnt und endet alles mit den Medien.

## Der psychomediale Prozess

Um mehr als nur ein psychopathologisches Phänomen dreht sich deshalb die Gefängnis-szene in *Lost Highway*. Haftpsychosen hat Karl Jaspers bereits 1910 als Reaktionen darauf beschrieben, dass den Betroffenen mit ihren Haftbedingungen »etwas Fremdes ›aufgepfropft‹« wird, was einen »Anfall« oder eine »Intensitätssteigerung« bereits vorhandener Tendenzen provozieren kann, aber nicht »zu einer dauernden unheilbaren Veränderung« führt. Hiervon hat Jaspers den pathologischen »Prozeß« unterschieden. Auch bei diesem wird »der Persönlichkeit etwas Heterogenes aufgepfropft«, das sie allerdings »nicht wieder los wird« (Jaspers 1910: 607), das also ihr Werden und Erleben unwiderruflich verändert haben wird. In diesem Sinne mag der inhaftierte Fred einem intensivierten Wahnerleben ausgesetzt sein; in folgenreiche Haft genommen wurde er jedoch nicht erst im Gefängnis, sondern bereits zuhause – nämlich vom ›Heterogenen‹ der Medien, deren Wirkung und Wirklichkeit ihm derart ›aufgepfropft‹ wurden, dass es zu einem Bruch in Persönlichkeit und Entwicklung gekommen ist, die Bruchstücke von Person und Zeit aber (wie bei jeder Pfropfung) über Interfaces, nämlich die der Medien, neu zusammengefügt wurden. Fred steht so gesehen in einer Reihe mit zahllosen Psychotikern, die sich in den Netzwerken technischer Schaltungs- und Übertragungstechniken gefangen glauben, ihre Psychopathologien mithin als Medienpathologien erleben: sei es Daniel Paul Schreber, der berühmteste aller Medienparanoiker, seien es jene Schizophrenen, denen nach Victor Tausks Beschreibung von 1919 ein »Beeinflussungsapparat« mittels ›unsichtbarer Drähte‹ Bilder vormacht, Gedanken und Gefühle überträgt, physische Reaktionen auslöst oder gar ihren Körper verwandelt (vgl. Tausk 1969: 355f.). Anders als in der Analyse des Freudianers Tausk sind derartige Apparate in *Lost Highway* nicht bloß krankhafte Externalisierungen dessen, was dem Prozess psychotischer Selbstentfremdung endogen zugrunde liegt.



Abb. 3/4:  
Weltenwechsel  
qua einer  
Photographie.

Indem sie unablässig Bilder liefern, Affekte generieren und Metamorphosen auslösen, sind Medien hier reale Agenten der Welt- und Daseinsstiftung. Lynchs Kino steht damit in eben jenem psychomedialen Horizont, den seit den 1960er Jahren besonders Jacques Lacan theoretisch ausgearbeitet hat: Unweigerlich sind wir, wie Lacan 1972 feststellte, »die Subjekte von Instrumenten, die vom Mikroskop bis hin zum Radio und zur Television, zu Elementen [unserer] Existenz werden« (Lacan 1986: 89).

Wie Medien Welt und Subjektivität setzen, aber auch kollabieren lassen können, zeigt sich in *Lost Highway* besonders an Bild- und Übertragungstechniken. Wenn Pete etwa auf das Photo stößt, das neben Mr. Eddy, Andy und Alice auch Renée zeigt, steht er an der Grenze zu Freds Welt und erwartet seine Verwandlung; wenn die Polizisten dann dasselbe Photo sicherstellen, das nurmehr Dick Laurent, Andy und Renée zeigt, ist der Film zur anderen Seite des Möbiusbands gewechselt, auf der Alice nur mehr virtuell zugegen ist [Abb. 3/4]. Die Videos wiederum, die die Madisons sukzessive zugestellt bekommen, zeigen keine Vergangenheit und keine externalisierten Erinnerungen Freds, sondern liefern



Abb. 5–8: Die Metamorphose vom Film- zum Videobild.

Simulakren, denen das wirkliche Geschehen zu folgen hat. Bei Betrachtung der Tapes gehen die Film- in die Videobilder über [Abb. 5–8], und wenn die Kamera später auf die bei Andy projizierten Pornos mit Alice bzw. Renée schwenkt, kippt der Kader regelrecht um – so als sei die filmische Wirklichkeit in die Bildmedien ihrer Handlung gestürzt [Abb. 9–12]. Videos übernehmen hier die Welt- und damit auch die Subjektregie. Deshalb ist Fred vom Spiegelstadium, der Selbstvergewisserung durch sein imaginäres Gegenüber, in ein ›Videostadium‹ (Jean Baudrillards »*video stage*«; vgl. Bailey 2016: 49) gelangt: Statt Selbstvergegenwärtigung zu liefern, versetzen die ihm zugestellten Videos Fred in eine Desynchronisierung von sich selbst – in die ängstliche Erwartung dessen, was geschehen sein, was er getan haben und wer er eigentlich sein könnte oder wird. Obschon sie nur ihm und seinen Phantasien gelten, wurden Fred diese Bilder offenkundig aufgepfropft und wurde sein Blick von einem anderen appropriiert. Doch nicht nur durch Bilder, auch durch Worte wird Fred von sich selbst getrennt. Indem sie die Botschaft »Dick Laurent is dead« überträgt, ermöglicht die Wechselsprechanlage, dass Fred, über alle Türschwellen, Zeiträume und Weltgrenzen hinweg, sich selbst eine Nachricht expediert. Und mehr noch: Es sind ihre Grundfunktionen »Talk, Listen, Door« [Abb. 13], die das Geschehen



Abb. 9–12: Der Sturz des Filmbilds.

Abb. 13: Das Intercom als Schaltzentrale des Filmgeschehens.



virtualisieren und es derart aus allen kausalen und chronologischen Ordnungen befreien (vgl. McCarthy 2017: 35–42).

Das Telefon ist es dann, das das Sprechen und Hören von der Türe und schließlich vom Haus und jedweder Örtlichkeit loslöst: Als der eifersüchtige Fred am heimischen Apparat Renée zu erreichen sucht, soll der Anruf nur überprüfen, ob sie zuhause ist; hätte sie abgehoben, wäre die Frage »Where are you?« sinnlos gewesen. Doch wird eben diese Frage zur ontologischen »Grundfrage«, sobald mit Mobiltelefonen nicht mehr Orte adressiert werden, an denen gewisse Personen sind oder auch nicht sind, sondern die Personen selbst, die sich irgendwo befinden, also immer schon »an ihrem Platz« fehlen (vgl. Ferraris 2014: 2). In diesem Sinne ist Renées ängstliche Frage »Fred, where are you?« zu verstehen, die sie in seinem Alptraum wiederholt an ihn richtet: Fred fehlt an seinem Platz, weil es »seinen Platz« nicht mehr gibt, er also immer schon »außer sich« ist. Genau dies demonstriert ihm der Mystery Man: Fred sagt, er kenne ihn nicht, geschweige denn, dass er ihn jemals zu sich nach Hause eingeladen hätte, doch hebt dann eben derjenige ab, mit dessen Mobiltelefon Fred bei sich zuhause anruft. Annulliert ist das Konzept der Identität, des Daseins als Bei-sich-Sein durch den Mystery Man. Schließlich ist er zugleich fort und da, steht er neben Fred und fordert ihn auf, ihn selbst zu fragen, woraufhin er am Telefon antwortet und Fred zuletzt von dort befiehlt: »Give me back my phone!« Dass ein Abwesender als Anwesender spricht und sich die dislozierte Stimme in imaginäre Präsenz übersetzt, ist der Normalfall des Telephonierens. Angsterregend wirkt aber die umgekehrte Situation, dass jemand in unmittelbarer körperlicher Nähe als Abwesender zu mir spricht. Selbst ein Medieneffekt, hat sich dann die Stimme durch Desynchronisation (etwa verzögerte telekommunikative Übertragung) so weit vom Körper des Sprechenden gelöst, dass sie ihm nicht mehr zuzuschreiben ist. Umgekehrt bedeutet das: Die Stimme allein gibt keinen Aufschluss mehr über den Ort ihres Sprechers. Im Zeitalter des Mobilfunks könnte er weit entfernt, am anderen Ende der Welt, oder auch buchstäblich »ent-fernt«, direkt hinter meinem Rücken stehen. Sprecher sind nichts weiter als »Präsenzen« akusmatischer Stimmen.

Medien erweisen sich in *Lost Highway* als Instrumente oder Organe einer Welt, deren Konstruktion undurchschaubar bleiben muss. »Dasein« bedeutet hier unweigerlich, dislozierenden und desynchronisierenden, derealisierenden und depersonalisierenden Prozessen ausgesetzt zu sein. Das Unbewusste ist deshalb nichts Persönliches und Intimes mehr. Es ist, als »medial Unbewusstes«, gewissermaßen »extim« geworden. Hiervon zeugt

in Lynchs Film nicht zuletzt die Genese der herrschenden Stimmungen und Affekte, insbesondere der Angst. Vielleicht kann man in *Lost Highway*, mit Blick auf die beiden Filmhälften, von zwei unterschiedlichen Angst-Universen sprechen: Was Freds bedrückender, weil herabgestimmter und spannungsloser Existenz fehlt, ist »ein stützender Bezug für das Begehren« (Lacan 2008: 451). Genau diese Stütze verschafft die mit den Videos aufkommende Angst: Freds Welt wird, katalysiert durch Bild- und Übertragungsmedien, zusehends unheimlich und die Zeit intensiviert sich zu einer solchen der ängstlichen Erwartung. Im zweiten Teil ist es dann das phantasmatisch potenzierte Begehren, das als »Heilmittel für die Angst« (ebd.) wirksam ist: Dem Mangel jenes Mangels, welcher allem Begehren zugrunde liegt, wird hier durch eine ödipale Situation und durch ein *noir*-Szenario abgeholfen, in dem es zwar Bedrohungen (v.a. durch den Mafioso Mr. Eddy) gibt, denen aber, weil sie klar bestimmbar sind, einfach zu entkommen ist. Doch besteht diese Fluchtmöglichkeit nur, solange Petes Welt nicht ihr dunkles Geheimnis, nicht ihre verborgene Kehrseite erkennen lässt. Angst, nicht bloß Unbehagen oder Furcht, ist hier also an der Grenze beider Welten situiert: dort, wo ihre imaginären Bestandteile auf ihre virtuellen Pendanten (etwa Alice auf Renée) hin durchsichtig werden und wo die Worte (wie eine von Alice wiederholte Rede Renées) als »verschoben, verrückt, verkehrt und verwandelt« erscheinen (Lacan 2011: 85). Verkörpert wird diese Angst durch den Mystery Man [Abb. 14], weil er als Agent des psychomedial Unbewussten in beiden Welten zugegen ist, weil er deren Zeitstrukturen manipuliert, Identitäten vergibt oder zerstört und sogar Verwandlungen einleitet. Angst ist, wie Freud und Lacan sagen, ein Randphänomen. Angst ist ein Signal, das an der Grenze des Ichs gegeben wird, sobald dessen Bestand durch »extime« Kräfte wie den Trieb oder durch das gefährdet wird, was nicht erscheinen darf, weil es in die »Randzone eines Bedeutungsverlusts« führt (Lacan 2011: 329). Diese Randzone ist bei Lynch stets mit Depersonalisierung und Derealisierung verknüpft. Topologisch betrifft sie die Punkte, an denen sich die Enden des Möbiusbands verbinden oder das Band sich selbst umkehrt.

## Am Rande des Zeit-Bilds

Jene Stellen, an denen sich im Film das Bild und der Ton oder auch diverse Perspektiven und Räume, Zeiten und Welten aneinanderfügen, kann man (mit Jean-Pierre Oudart) als *suture* bezeichnen. Diese »Naht« ist im klassischen Kino mit seinen »organischen«



Abb. 14:  
Der mysteriöse Agent der Medien.



Abb. 15: Das Reale als Rest.



Abb. 16: Der Schlund als Ab-Ort der Metamorphose.

Schnitten, seinen raumzeitlich oder narrativ kohärenten Übergängen weitgehend invisibilisiert. Sobald sich aber, wie bei Lynch, die Naht durch Desynchronisierungen oder Fehlanschlüsse öffnet, droht die Integrität des filmischen Universums verloren zu gehen. Petes Kopfschmerzen, die auftreten, als er Freds Jazzmusik im Radio hört oder Renée neben Alice auf dem Photo sieht, markieren die Undichtigkeit jener Naht, die die zwei Teile von Lynchs Film zusammenhält. Allgemein könnte man sagen: Angst entsteht, sobald sich an einem Rand etwas zeigt, das die Nähe des Realen signalisiert und »die Konstitution des Spiegelbildes« namens Ich unterbricht (ebd.: 138). In *Lost Highway* gibt es mindestens drei Fälle, in denen die *suture* des Films (oder der beiden Welten) fadenscheinig wird: *Erstens* wird die Nähe des Realen (jenseits der Bilder und Worte) akustisch oder visuell signalisiert, sei es durch einen diegetisch unverortbaren Tiefton,<sup>5</sup> sei es durch einen im *close-up* präsentierten amorphen, sinn- und beziehungslosen »Rest«, etwa verendende Insekten in einem Lampenschirm [Abb. 15]. *Zweitens* rücken jene Punkte der Wandlung und Kurzschließung, an denen sich das Möbiusband des Films umkehrt, als ein topologisches Phantasma ins Bild, das man (seit Schelling und bis hin zu Freud und Sartre) mit der Situation der Angst verbindet: eine gleichsam vaginale Öffnung, die als Abgrund oder Kluft den Moment einer Verschlingung, Nichtung und Umstülpung visualisiert [Abb. 16]. Es sind *drittens* abgelöste und abgetrennte, für die menschliche Gegenwart

5 Zur Bestimmung dieses Tons beruft sich Žižek auf die »contemporary cosmology, which speaks of the noises at the borders of the universe. Such noises are not simply internal to the universe; they are the remainders, the last echoes, of the Big Bang that created the universe itself. But the primordial noise, the last remainder of the Big Bang, is constitutive of space itself. It is not a noise ›in‹ space, but a noise that keeps space open as such« (Žižek 1994: 115).

aber fundamentale Quasi-Objekte (Lacan nennt sie ›Objekte a‹ oder *objets angoisse*), die die Begegnung oder Identifikation mit dem anderen untergraben: etwa der Blick, der mit den Videos eigenmächtig wird und darauf deutet, dass Fred samt seiner Phantasien immer schon von einem anderen gesehen wurde; oder die Stimme, die sich am Telefon verselbständigt und den Ort des anderen, damit aber auch den eigenen Ort verunsichert.

Welche zeitlichen Dimensionen aber sind mit der Situation der Angst verknüpft? Und wie lässt sich jener Zeitpunkt bestimmen, an dem Angst ins Wahnhafte und Pathologische übergeht? Minkowski leitet die Angst von jener Situation ab, in der der Mensch an seiner Aktivität gehindert und damit von der Dauer und Zukunft abgeschnitten ist; der Zustand der Erwartung oder Hoffnung auf Befreiung hält ihn paradoxerweise in einer Gegenwart gefangen, die ihn ängstigt und zu verschlingen droht (vgl. Minkowski 1970: 87f.). Doch könnte man auch umgekehrt behaupten, der Zeitmodus der Erwartung entstehe aus der Angst, die ein Vorgefühl davon ist, sich in Zukunft nicht mehr hier und als der, der man nun ist, anzutreffen. Schließlich bin ich, wie Sartre sagt, »derjenige, der ich sein werde, nach dem Modus, es nicht zu sein«, und schließlich ist Angst das »Bewußtsein, seine eigene Zukunft nach dem Modus des Nicht-seins zu sein« (Sartre 1993: 96). Im von Minkowski beschriebenen Fall, der in *Lost Highway* der Haft-Situation entspricht, entsteht pathologische und bedingte Angst durch die Desynchronisierung von Welt und Werden; Sartre hingegen schildert die normale und unbedingte Angst, die aus der Desynchronisierung mit sich selbst entsteht, was die Zeitstruktur von Lynchs Film insgesamt charakterisiert. Angst ist also nicht nur mit verlorener Freiheit und Krankhaftigkeit verknüpft, sondern auch mit jener Freiheit, die allein den Kranken genommen ist: die Freiheit zum ›Selbst-Entwurf‹, die den Geängstigten von sich selbst trennt und ihn deshalb in den ›Schwindel der Freiheit geraten lässt. Zeit wird hier also gerade nicht als kontinuierliche Dauer, sondern als ekstatischer Augenblick erlebt, als ›Außer-sich-sein‹, als Sprung in die Sphäre der eigenen Möglichkeit – oder, wie man mit Blick auf *Lost Highway* sagen kann, als Wechsel auf die andere, die virtuelle Seite des Bandes.<sup>6</sup>

Beim Vorgriff auf eine Zukunft, die damit allererst zum Potential wird, kollabiert die Realitätsordnung und das Kommende wirkt plötzlich bedrohlich, weil der Zeitpfeil (die Temporalität der Sukzession) »brüchig« geworden ist. Doch erst wenn dieses Brüchigwerden »einem intersubjektiven *Anderen* zugeschrieben« wird (Kupke 2009: 60), ist die Angst paranoid. Angst betrifft letztlich das Zeitparadox des Subjekts: durch Desynchronisierung *von sich selbst zu sich selbst* zu gelangen, und sich den Sprung, mit dem es sich allererst als Subjekt setzt, selbst zuzurechnen. Nur wenn die Synthese mit sich selbst misslingt, sich die eigene Präsenz (wie in *Lost Highway* medienbedingt) multipliziert und das Subjekt zudem jenen Sprung, den es zur Trennung von sich selbst wagt, einem

6 Angst geht bei Lynch zumeist mit dem Übertritt von einer medialen Sphäre in die andere einher, und nicht selten tritt bei diesem Transfer das Medium oder die Mediendifferenz selbst hervor, was sich als psychomedialer Bruch, als Disproportion, Desynchronisation oder allgemein als ›Störung‹ manifestiert. Zeigen sich hier also nicht nur ›Psycho-‹, sondern regelrechte ›Medienpathologien‹, liegt es nahe, diese weniger im Sinne der älteren Psychiatrie als ›Krankheiten‹ (samt spezifisch ätiologischer und biomedizinischer Bedingungen) zu beschreiben denn vielmehr als ›Störungen‹ im Sinne des DSM: als Dysfunktionen in der (unweigerlich medial angeschlossenen) Sphäre des Psychischen und Physiologischen.

mysteriösen Anderen (wie hier dem Mystery Man als Personifikation medialer Macht) zuschreibt, mündet die Zeit der Angst ins Pathologische. Lynchs Kino ist kein Kino des Wahns, sondern eines der Angst, das den Wahn als deren dunkle Kehrseite zeigt – und auch nur als solche zeigen kann. Der Wahn ist die virtuelle Gestalt der Angst. Was jedoch das Verhältnis zwischen diesen ›Geisteszuständen‹, ihrer Aktualität und Virtualität regelt, weil es sie beide durchdringt und umhüllt, sind bei Lynch allemal die Medien – die, wie Lacan sagt, ›Instrumente‹ der Subjektivierung.

Das damit akute Zusammentreffen »eines Denkens, das ›außer sich‹ ist«, mit einem »Ungedachten im Denken« (Deleuze 1991: 355) hat Deleuze als letzte Gestalt der Zeit im Filmbild beschrieben, als letzte Etappe der kinematographischen ›Folge von Geisteszuständen‹. Zeit präsentiert sich im Film nicht, wie man Bergson verstehen könnte, als gänzlich autonome, unmessbare und unteilbare Dauer; unablässig teilt sie sich »um den Preis einer Wesensveränderung« und erweist sich derart, hinter dem Aktuellen und Objektiven, als »Virtualität« und als das »Subjektive« (Deleuze 1997: 56, 59). Dass sich in der subjektiven *durée* eine mediale Zeit zur Geltung bringt, eine virtuelle Sphäre der Simulakren, an der der Held, nach Deleuzes Beobachtung, weniger durch Wahrnehmungen als durch Aufnahmen partizipiert (vgl. Deleuze 1991: 13; Volland 2009: 146), demonstriert dann ein Kino wie das von David Lynch. Doch so, wie der Held sich hier nicht mehr einfach in seinem Spiegelbild stabilisieren kann und das Medium der Identifikation im ›Videostadium‹ temporalen Eigensinn entwickelt, ist nunmehr auch das Kino selbst einer Metamorphose ausgesetzt: Gerade in den Verwandlungsszenen, die die Implosion analoger Zeitlichkeit verbildlichen, gerät der Film an die Grenze seiner Montage und *suture*. Die digitale Bildmanipulation, mit der ein neues Modell der Zeitkonstruktion im Bild selbst ermöglicht wird, hat Lynch bis 1997, bis zu *Lost Highway*, strikt abgelehnt, dann aber als neue Bedingung des Kinos verstanden. So wie hier die ›neuen Medien‹ (insbesondere Video und Mobiltelefon) für die Psychonarration und ihre zeitlichen Formen als »a kind of structuring absence« wirken (Jerslev 2014: 283), wirkt für den Film selbst das Morphing – als Konstruktion von Zeit und Virtualität, ganz jenseits vom *temps* und der *durée*.

*Dieser Beitrag hat ein peer-review-Verfahren mit double-blind-Standard durchlaufen.*

## Literatur

- BAILEY, Steve (2016): *Performance anxiety in media culture. The trauma of appearance and the drama of disappearance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BERGSON, Henri (2013): *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Felix Meiner.
- BERGSON, Henri (2015): *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Felix Meiner.
- BERTON, Mireille (2018): »Das Kino im Dienst moralischer Gesundheit. Hugo Münsterberg und zeitgenössische Hygiene-Diskurse«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 27:1, 81–92.
- BUCKLAND, Warren (2009): »Making Sense of Lost Highway«. In: Ders.: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester: Wiley-Blackwell, 42–61.

- DELEUZE, Gilles (1990): *Kino 1: Das Bewegungs-Bild*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles (1991): *Kino 2: Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles (1997): *Henri Bergson zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg: Junius.
- DSM (1994): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4. Aufl., Washington: American Psychiatric Association.
- EMRICH, Hinderk Meiners (1992): »Einheit der Person und Ich-Spaltung: Zur Systemtheorie der Subjektivität«, in: *Persönlichkeit und psychische Erkrankung*, hg. v. Andreas Marneros/Michael Philipp, Berlin [u.a.]: Springer, 18–35.
- FERRARIS, Maurizio (2014): *Where Are You? An Ontology of the Cell Phone*, New York: Fordham University Press.
- GEBSATTEL, Viktor Emil von (1954): »Störungen des Werdens und des Zeiterlebens im Rahmen psychiatrischer Erkrankungen«. In: Ders.: *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin [u.a.]: Springer, 128–143.
- GÖSSLING, Jörg (2004): *Zur Entität der sogenannten »Haftpsychose«*, Berlin, Univ.-Medizin, Diss., 2004.
- HACKING, Ian (1998): *Rewriting the soul. Multiple personality and the sciences of memory*, 2. Aufl., Princeton/NJ: Princeton University Press.
- HOLL, Ute (2002): *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin: Brinkmann & Bosc.
- JANSSEN, Sandra (2020): »Zeit haben, Zeit erleiden, Zeit sein. Psychopathologische Eigenzeiten 1880–1950«. In: *Ästhetische Eigenzeiten der Wissenschaften*, hg. v. Michael Gamper, Hannover: Wehrhahn-Verlag, 337–376.
- JASPERS, Karl (1910): »Eifersuchtswahn. Ein Beitrag zur Frage: ›Entwicklung einer Persönlichkeit‹ oder ›Prozeß?‹«. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 1:1, 567–637.
- JASPERS, Karl (1946): *Allgemeine Psychopathologie*, 4. Aufl., Berlin/Heidelberg: Springer.
- JERSLEV, Anne (2014): »David Lynch Between Analogue and Digital: *Lost Highway*, *The Straight Story* and the *Interview Project*«. In: *Impure cinema. Intermedial and intercultural approaches to film*, hg. v. Lúcia Nagib/Anne Jerslev, London: I.B. Tauris, 282–299.
- KAUL, Susanne (2012): »Was in *Lost Highway* nicht gezeigt wird«. In: *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, hg. v. Achim Geisenhanslüke/Rasmus Overthun, Bielefeld: Transcript, 231–240.
- KLIPPEL, Heike (1997): *Gedächtnis und Kino*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- KRAEPELIN, Emil (1915): *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, 3. Teil, 4. Band: *Klinische Psychiatrie*, Leipzig: Barth.
- KUPKE, Christian (2009): *Der Begriff Zeit in der Psychopathologie*, Berlin: Parodos.
- LACAN, Jacques (1986): *Das Seminar 1972–1973. Buch XX: Encore*, Weinheim/Berlin: Quadriga.
- LACAN, Jacques (2008): *Das Seminar 1960–1961. Buch VIII: Die Übertragung*, Wien: Passagen.
- LACAN, Jacques (2011): *Das Seminar 1962–1963. Buch X: Die Angst*, Wien: Turia + Kant.
- LYNCH, David (1995): *Screenplay Lost Highway*, <https://www.scriptslug.com/script/lost-highway-1997> (16.01.2021).
- MCCARTHY, Tom (2017): »The Prosthetic Imagination of David Lynch«. In: *Typewriters, Bombs, Jellyfish*, New York: The New York Review of Books, Inc, 35–42.

- MINKOWSKI, Eugène (1970): *Lived Time. Phenomenological and Psychopathological Studies*, Evanston: Northwestern University Press.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916): *The photoplay. A psychological study*, New York: Appleton and Company.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1918): *Grundzüge der Psychologie*, 2. Aufl., Leipzig: Barth.
- SARTRE, Jean-Paul (1993): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt.
- SESSLER, Georg (2000): *David Lynch und seine Filme*, 4. Aufl., Marburg: Schüren.
- SOMMER, Robert (1899): *Lehrbuch der psychopathologischen Untersuchungs-Methoden*, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg.
- TASK, Victor (1969): »Über die Entstehung des ›Beeinflussungsapparates‹ in der Schizophrenie (1919)«. In: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 23, 354–384.
- TURKLE, Sherry (1997): »Multiple Subjectivity and Virtual Community at the End of the Freudian Century«. In: *Sociological Inquiry* 67:1, 72–84.
- VIRILIO, Paul (2007): *Negative Horizon. An Essay in Dromoscopy*, London, New York: continuum.
- VOGL, Joseph (1998): »Grinsen ohne Katze. Vom Wissen virtueller Objekte«. In: *Orte der Kulturwissenschaft. Fünf Vorträge*, hg. v. Hans-Christian v. Herrmann/Matthias Middell, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 41–53.
- VOLLAND, Kerstin (2009): *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- WEDEL, Michael (2013): »Risse im ›Erlebnis-System‹. Tonfilm, Synchronisation, Audiovision um 1930«. In: *Kulturtechniken der Synchronisation*, hg. v. Christian Kassung/Thomas Macho, Paderborn: Wilhelm Fink, 309–338.
- ŽIŽEK, Slavoj (1994): *The metastases of enjoyment. Six essays on woman and causality*, Reprint, London [u.a.]: Verso 1994.
- ŽIŽEK, Slavoj (2002): *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, 2. Aufl., Seattle: Walter Chapin Simpson Center.

## Filmographie

LOST HIGHWAY, Regie: David Lynch, USA/Frankreich: Asymmetrical Productions, 1997, 135'.

## Abbildungen

Filmstills aus: LOST HIGHWAY, Regie: David Lynch, USA/Frankreich 1997.

