

Ruth Reiche

Die seltsame Schleife als (Bild-)Erzählform

Paradoxe Zirkularität in Duane Michals THINGS ARE QUEER und David Lynchs LOST HIGHWAY

Begreift man Narrativität als eine graduierbare Qualität eines Werkes, wobei der Grad an Narrativität von dem wechselseitigen Verhältnis werkinterner Stimuli und dem Anteil rezipientenseitiger Narrativierung bestimmt wird, dann ist das Narrativitätspotential eines einzelnen Bildes deutlich niedriger als das eines Films.¹ Doch muss ein solches Potential nicht voll ausgeschöpft werden, im Gegenteil: Das Brechen, das subtile Unterlaufen narrativer Strukturen, das Ausloten der Grenze zwischen dem Narrativen und dem Nicht-Narrativen ist unlängst zu einer Strategie geworden, der sich Künstler und Filmemacher gleichermaßen bedienen. Ein Weg, um klassisch lineare Erzählmuster aufzulösen, besteht darin, eine Geschichte ohne Anfang und Ende zu erzählen, d.h. sie zirkulär anzulegen. Um mich dieser besonderen Form des Erzählens zu nähern, möchte ich die Fotosequenz THINGS ARE QUEER (1973) von Duane Michals und David Lynchs Spielfilm LOST HIGHWAY (USA 1997) gegenüberstellen. Beide Werke zeichnen sich trotz ihrer unterschiedlichen Medialität durch eine gemeinsame Struktur, eine paradoxe Zirkularität, aus. Doch wie erzeugt Michals die paradoxe Zirkularität in THINGS ARE QUEER? Wie geht Lynch vor? Und was bezwecken sie mit einer solchen Form der (Bild-)Erzählung?

Duane Michals THINGS ARE QUEER

Die Fotosequenzen Michals bestehen aus mehreren Einzelaufnahmen, die einen Ablauf bilden, und können somit als eine Ausdrucksform begriffen werden, die zwischen Fotografie und Film angesiedelt ist.² Das Format führt deshalb unweigerlich zu einem Vergleich mit dem Film, hin zu einer Erörterung, was das Filmmische an ihnen darstellt, d.h. hin zu einer Betrachtung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden beider Medien. So führt beispielsweise Rüdiger Joppien aus, dass in einer Fotosequenz „nur wenige für das Handlungsgeschehen unerlässliche Bilder aus dem Gesamtverlauf herausgenommen werden“³, es sich bei

deren Bildern quasi um Ausschnitte aus einem imaginären Film handelt. Marco Livingstone dagegen empfindet die Einzelbilder einer Fotosequenz als Stillleben, die „mit Standbildern aus einer Filmrolle nichts zu tun“⁴ haben. Welcher Auffassung man auch folgen mag, in beiden Fällen ist es der Rezipient, der die gezeigten Bilder in einen Zusammenhang bringt, in dessen Kopf sie sich zu einer Geschichte formen. Das Narrativitätspotential einer Fotosequenz, begriffen als Mischform zwischen Fotografie und Film, ist dementsprechend geringer als das bewegter Bilder, aber deutlich höher als jenes von Einzelbildern. Wohl aus diesem Grund wählte Michals eine Folge von Bildern als sein Ausdrucksmittel und wurde damit zum Wegbereiter eines neuen Formats.⁵ Er äußert sich dazu folgendermaßen:

„Ich war unbefriedigt mit dem Einzelbild, weil ich es nicht zu einer weiteren Aussage umbiegen konnte. In einer Sequenz deutet die Summe der Bilder an, was ein einzelnes nicht zu sagen vermag.“⁶

Gerade in THINGS ARE QUEER verzichtet Michals jedoch auf einen Handlungsverlauf, insofern weniger eine Zustandsveränderung des Dargestellten erfolgt, als dem Betrachter nach und nach ein weiteres Stück des Offs offenbart wird. Die hierbei suggerierte Linearität erweist sich als ein Trugschluss, führt uns diese Strategie doch wieder zum Ausgangsbild zurück, so dass wir eine Bildfolge ohne Anfang und Ende als Kreisform präsentiert bekommen.



(Abb. 1) Duane Michals, THINGS ARE QUEER (1976)

THINGS ARE QUEER besteht aus neun Einzelbildern (siehe Abb.1). Das erste Bild zeigt ein einfaches, etwas schmutziges Badezimmer mit Badewanne, Waschbecken, Toilette und Bidet. Nach links ist der abgebildete Raum durch eine niedrige Kachelmauer begrenzt. Über dem Waschbecken hängt eine gerahmte Fotografie. Im zweiten Bild begegnet uns dieselbe Szenerie – in Bildausschnitt und Blickwinkel allerdings leicht variiert – erneut, doch steht nun ein einzelnes haariges Männerbein vor dem Waschbecken, das im Vergleich zu diesem überdimensional groß wirkt und einem Riesen zu gehören scheint. Im dritten Bild bekommen wir dieselbe Szenerie aus größerer Entfernung gezeigt, so dass wir nicht nur das Bein, sondern den ganzen Mann sehen. Er steht gebeugt zwischen den Sanitärgeräten, die nun nicht nur im Vergleich zur Größe des Mannes, sondern auch im Vergleich zur Größe des Raumes und der sich in ihm befindlichen Gegenstände, Bücher und Koffer, klein erscheinen. Nach links erstreckt sich der Raum weiter in die Tiefe,

nach rechts ist er durch ein Schaufenster begrenzt. Das vierte Bild zeigt ein aufgeschlagenes Buch, dessen linke Buchseite von einem Daumen fixiert wird. Auf dieser Buchseite befindet sich eine Abbildung, bei der es sich um *Bild 3* handelt. Beim fünften Bild ist der Bildausschnitt nochmals vergrößert, so dass der Leser des Buches als Rückenfigur ins Bild kommt. Der Fokus liegt hier weiterhin auf dem Buch, auf das wir über die rechte Schulter des Mannes blicken, denn die Umgebung verschwindet in Unschärfe. Auf dem sechsten Bild ist dieser Mann dagegen in einer Totalen zu sehen. Er schreitet durch einen dunklen Tunnel, an dessen Decke eine kleine Lampe vergeblich für Helligkeit zu sorgen sucht. Der Bildraum wird aus diesem Grund vielmehr durch das einfallende Licht am Ende des Tunnels erhellt, auf das der Mann zuschreitet, wodurch er als schwarze Silhouette erscheint. Auf dem siebten Bild erblicken wir eine gerahmte Fotografie, an einer Wand hängend. Bei jener handelt es sich um *Bild 6*. Auf dem achten Bild sehen

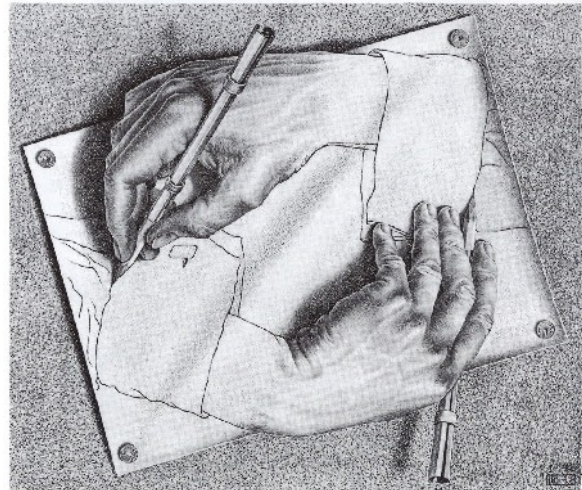
wir ebendiese gerahmte Fotografie über einem Waschbecken, dem Waschbecken aus *Bild 1*, hängen. Das neunte Bild schließlich gleicht völlig dem ersten.

Die Fotosequenz THINGS ARE QUEER endet mit demselben Bild, mit dem sie begonnen hat, so dass wir wieder von vorne zu ‚lesen‘ beginnen. Ein unendlicher Kreislauf entsteht, aus dem es kein Entrinnen gibt. Im Gegensatz zu klassischen Erzählstrukturen, die dem Paradigma von Chronologie und Kausalität folgen, findet sich hier also eine Schleife, genauer: eine *seltsame Schleife*. Bei seltsamen Schleifen handelt es sich um eine paradoxe Struktur, die es real nicht gibt und die über einen gewöhnlichen Loop, d.h. über eine wiederholte Präsentation desselben Materials, hinausgehen. Eine anschauliche Definition einer solchen Schleife liefert uns Douglas Hofstadter:

„Was ich mit *seltsamer Schleife* meine, ist [...] nicht ein physischer Kreis, sondern eine abstrakte Schleife, in welcher in der Reihe von Zuständen, die die Kreisbewegung ausmachen, ein Wechsel vollzogen wird von einer Ebene der Abstraktion (oder Struktur) zu einer nächsten, was sich zwar wie eine Aufwärtsbewegung in einer Hierarchie anfühlt, sich aber letztlich als Schließung eines Kreises herausstellt. Man landet also, obwohl man das Gefühl hatte, sich vom Ausgangspunkt immer weiter weg zu bewegen, erschreckenderweise wieder an dem Punkt, von dem man ausgegangen war.“⁷

Kunstwissenschaftlern dürfte die seltsame Schleife vor allem aus den Bildern M.C. Eschers bekannt sein. Eschers Lithographie ZEICHNENDE HÄNDE (1948) stellt das Prinzip einer seltsamen Schleife gekonnt zur Schau (siehe Abb. 2): Man sieht eine rechte Hand, die den Ärmel eines Hemdes zeichnet, aus dem die linke Hand ragt, welche aber wiederum den zu der rechten Hand gehörigen Hemdsärmel zeichnet. Eine Hand zeichnet also die andere, bringt die sie zeichnende Hand erst hervor. Wie ist ein solch unmögliches Konstrukt möglich? Ganz einfach: Es liegen hier zwei Ebenen vor, zum einen die Ebene der *Zeichnung* (Hemdsärmel), zum anderen die Ebene des *Zeichners* (Hand).⁸ Der Ebenenwechsel von der Ebene der *Zeichnung* zur Ebene des *Zeichners* vollzieht sich zweimal in einer je stetigen Aufwärtsbewegung von der zweidimensional wirkenden Zeichnung des Hemdsärmels zur dreidi-

mensional wirkenden Hand. Das hat zur Folge, dass die beiden zeichnenden Hände jeweils hierarchisch übereinander stehen, die Ursache für die Existenz der einen Hand zugleich deren Erzeugnis ist, obwohl ein derartiger Zirkelschluss faktisch nicht möglich ist. Die beiden Ebenen sind folglich paradox verschränkt, was das Gefühl einer Aufwärtsbewegung evoziert, obwohl es sich um eine kreisförmige Anordnung handelt, die einer solchen Aufwärtsbewegung entgegensteht.



(Abb. 2) M.C. Escher, Zeichnende Hände (1948)

Escher gelingt die paradoxe Verschränkung zweier Ebenen aufgrund seines naturalistischen Zeichenstils, der uns die dargestellten Hände im Gegensatz zu den noch unfertigen Hemdsärmeln als dreidimensionale Objekte wahrnehmen lässt. Wie aber erzeugt Michals die paradoxe Zirkularität in THINGS ARE QUEER? Das Charakteristikum einer *seltsamen Schleife* besteht darin, wie wir mit Hofstadter gelernt haben, Zirkularität trotz des Gefühls einer Aufwärtsbewegung in einer Hierarchie zu erzeugen. In Michals THINGS ARE QUEER ist beides gegeben, sowohl Zirkularität als auch das Gefühl einer kontinuierlichen Bewegung in eine Richtung, die zwar nicht als Aufwärts-, jedoch als Rückwärtsbewegung deutlich zu spüren ist: Abgesehen von dem Unterschied zwischen *Bild 1* (ohne Bein) und *Bild 2* (mit Bein), fährt die Kamera immer ein Stück weiter zurück, offenbart uns immer ein Stück mehr vom Off. Wir erkennen, dass *Bild 2* nur ein Ausschnitt aus *Bild 3* ist, es sich bei *Bild 3* um eine Abbildung in einem Buch handelt, dass das Bild in *Bild 6* mit demjenigen in *Bild 1* identisch ist, bis wir am Ende wieder beim leeren Badezimmer, bei *Bild 1*, angelangt

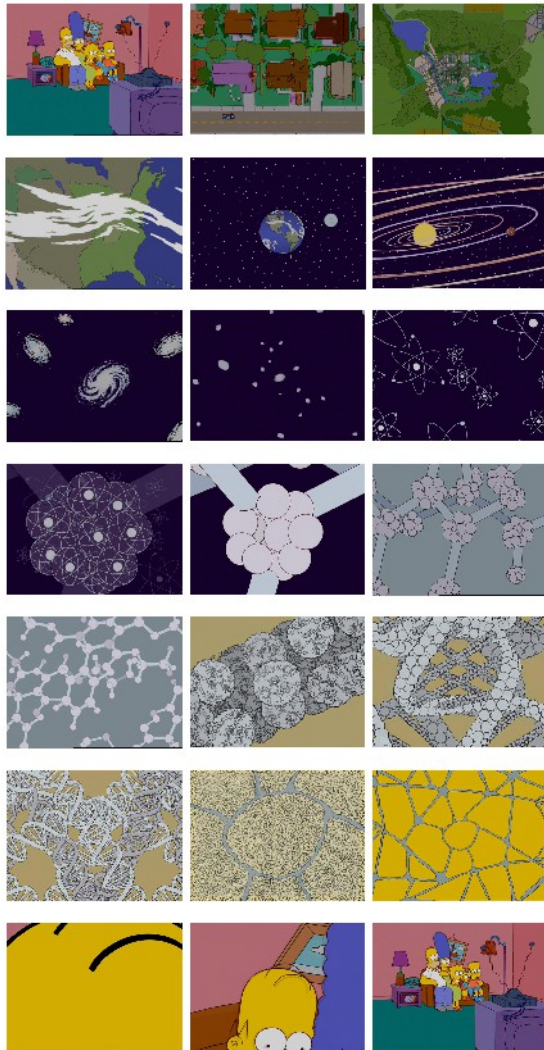
sind. Durch den Eindruck eines stetigen Zurückweichens der Kamera entsteht dabei das Gefühl einer kontinuierlichen Bewegung nach hinten, weshalb es für uns so überraschend ist, am Ende wieder beim Ausgangsbild zu landen. Um einen derartigen Kreislauf zu erzeugen, muss, wie am Beispiel Eschers demonstriert, ein Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen vorliegen. Bei THINGS ARE QUEER liegt ein solcher Wechsel von *Bild 3* zu *Bild 4* und von *Bild 6* zu *Bild 7* als Wechsel von der *Ebene des Abbilds der Wirklichkeit* zur *Ebene des Bildes im Abbild der Wirklichkeit* vor. Ich spreche hier bewusst von der *Ebene des Abbilds der Wirklichkeit*, da wir zwar wahrnehmen, dass es sich bei *Bild 3* bzw. *Bild 6* um Fotografien handelt, wir beim erstmaligen Betrachten aber noch nicht unbedingt bemerken, dass es sich bei *Bild 3* bzw. *Bild 6* nur um ein Bild im Bild handelt.⁹ Der Knackpunkt dieser beiden Ebenenwechsel liegt dabei nicht wie bei Escher in einer Variation der Plastizität der Bildgegenstände, sondern im Eindruck des Zurückweichens der Kamera, eines Herauszoomens aus dem Bild.

Unter einem *Zoom* wird im Allgemeinen „the use of a zoom lens, or other means, to enlarge part of the frame to fill the whole frame, or the reverse process“¹⁰ verstanden. Betrachtet man die einzelnen Bilder von THINGS ARE QUEER, dann wird allerdings deutlich, dass Michals nicht einfach die Zoomfunktion seiner Kamera betätigte und auch keine durchgängige Kamerafahrt unternahm, wie man alternativ annehmen könnte, sondern jedes Foto einzeln arrangiert ist. Träfe einer der beiden erstgenannten Fälle zu, dann müsste es sich bei *Bild 2* um einen vergrößerten Ausschnitt von *Bild 3* handeln. Dies ist aber nicht der Fall, die Perspektive ist eine leicht andere. Ebenso verhält es sich bei *Bild 7*, *Bild 8* und *Bild 9*. Besonders augenfällig wird das Arrangieren der Bildgegenstände aber an *Bild 4* und *Bild 5*, insofern hier die Position des Daumens verändert wurde. Dessen Position wurde, wie ich vermute, aus bildimmanenten Gründen verändert, nicht um Handlung wie etwa das Umblättern einer Seite, zu suggerieren. Wäre der Daumen bei *Bild 4* in gleicher Weise wie bei *Bild 5* positioniert, dann sähe man nur die oberste Spitze des Nagels, umgekehrt sähe die Daumenposition von *Bild 4* bei *Bild 5* falsch aus. Auch scheint mir, *Bild 4* hätte nicht unmittelbar durch ein Zurückzoomen aus *Bild 3* entstehen kön-

nen. Ich vermute vielmehr, dass es sich bei der Abbildung im Buch in *Bild 4* um eine eingeklebte Fotografie handelt, da zum einen die Abbildung nicht mit dem Text bündig ist und zum anderen ein Schatten am unteren Rand der Abbildung zu erkennen ist. Dies bedeutet, dass Michals *Bild 3* erst hat entwickeln und in ein Buch kleben müssen, um zu *Bild 4* zu gelangen. In Michals Fotosequenz liegt folglich kein echter, sondern lediglich ein suggerierter Zoom vor. Läge ein echter Zoom vor, dann könnten wir es nicht mit einer seltsamen Schleife zu tun haben. Denn, wie ich nun an einem prominenten Couchgag der von Matt Groening ins Leben gerufenen TV-Serie THE SIMPSONS (USA 1989-heute) demonstrieren möchte, kann eine solche nie vorliegen, wenn ein Zoom tatsächlich möglich ist, da ein echter Zoom keinen Ebenenwechsel erlaubt, der zu einer paradoxen Zirkularität führt.

Im Couchgag, der den drei Folgen THE ZIFF WHO CAME TO DINNER (Staffel 15/Folge 14; USA 2004; R: Nancy Kruse), ON A CLEAR DAY I CAN'T SEE MY SISTER (Staffel 16/Folge 11; USA 2005; R: Bob Anderson) und ETERNAL MOONSHINE OF THE SIMPSON MIND (Staffel 19/Folge 9; USA 2007; R: Chuck Sheetz) vorausging und als eine Parodie auf Charles und Ray Eames' Kurzfilm POWERS OF TEN (1977) gelesen werden kann, wird eine seltsame Schleife gebildet, indem ebenso wie bei Michals der Eindruck eines Zooms erzeugt wird (siehe Abb. 3). Ausgehend von dem üblichen Innenraumszenario – Familie Simpson sitzt auf der Couch im Wohnzimmer vor dem Fernseher – fährt die Kamera, die im Medium des Zeichentricks freilich nur eine simulierte ist, immer weiter zurück. Wir entfernen uns von Springfield, dem Heimatort der Simpsons, entfernen uns vom amerikanischen Kontinent, der Erde und von unserem Sonnensystem bis wir schließlich nach einer Fahrt durch Homers Körper wieder bei der anfänglichen Szenerie ankommen. Es gibt dabei einen Wendepunkt in der Kamerafahrt, einen Wechsel von der Ebene des Sonnensystems hin zur mikrophysikalischen Ebene der Atome. Ermöglicht wird dieser folgenreiche Ebenenwechsel, indem die Galaxien, die nach einem weiteren Entfernen der Kamera zu weißen Punkten verschwimmen, eine Atomhülle erhalten und damit als Atomkerne wahrgenommen werden. Ausgehend von diesen ‚Atomen‘ kann sich die Kamera dann wieder problemlos weiter entfernen. Es folgen Eiweiß-

strukturen, DNA, Gehirnzellen, Hautzellen, Homers Kopfhaut, Homers Kopf und schließlich die komplette Familie Simpson auf der Couch.



(Abb. 3) Couchgag THE SIMPSONS

Bei Michals THINGS ARE QUEER stellt sich derselbe Sachverhalt etwas komplizierter dar, da hier nicht nur der Eindruck eines kontinuierlichen Herauszoomens erzeugt wird, sondern zudem Bilder im Bild verschachtelt sind. Wie oben beschrieben handelt es sich bei *Bild 3* um ein Bild im Bild in *Bild 9*. Mit einem Zoom gelänge man also, nähme man an, dass es sich bei den einzelnen Bildern nicht, wie gezeigt, um arrangierte Fotografien handelt, sondern tatsächlich ein Bild mit Bildern im Bild das Ausgangsmaterial stellt, von *Bild 2* zu *Bild 9*. Man gelänge allerdings nicht von *Bild 1* zu *Bild 9*, da sich *Bild 1* und *Bild 2* im Bildmotiv

unterscheiden. Doch läge lediglich ein mehrfaches Bild im Bild ohne diesen Sprung vor, dann wäre eine Produktion durch Zoom theoretisch möglich. Warum also handelt es sich bei THINGS ARE QUEER dennoch um eine seltsame Schleife?

Wie Joppien feststellt, kann die Sequenz „auch rückwärts gelesen werden, um durch mehrere Stadien der Vergrößerung zum Ausgangspunkt zurückzukehren“¹¹, doch vermindert das Rückwärtslesen meines Erachtens den seltsamen Schleifeneffekt: Liest man die Sequenz rückwärts, dann erliegt man weniger der Illusion, dass es sich beim ersten und letzten Bild um dasselbe Bild handelt, sondern erkennt mit Leichtigkeit, dass man immer weiter in das Bild hineingeführt wird, es sich bei *Bild 1* und *Bild 9* nicht um dasselbe Bild, sondern bei *Bild 1* um ein Bild im Bild handelt, *Bild 1* also lediglich einen Ausschnitt aus einem größeren Bild, nämlich aus *Bild 9* darstellt. Beim Vorwärtslesen wird man dagegen gleich zweimal überrascht, dass es sich bei der vorhergehenden Fotografie um ein Bild im Bild handelt. Dies sind die beiden beschriebenen Ebenenwechsel. Erst dadurch also, dass man *Bild 1* und *Bild 9* als ein und dasselbe Bild wahrnimmt und ersteres nicht als Ausschnitt aus letzterem, entsteht nicht, wie dies beim Rückwärtslesen der Fall ist, der Eindruck einer unendlich in die Tiefe laufenden Spirale, sondern eine paradoxe Zirkularität.

David Lynchs LOST HIGHWAY

Die seltsame Schleife in Michals THINGS ARE QUEER funktioniert allein auf der visuellen Ebene durch die Suggestion eines Zooms. Seltsame Schleifen lassen sich aber auch auf der Handlungsebene realisieren – so geschehen in Lynchs LOST HIGHWAY (USA 1997). Georg Seeßlen beschreibt den Spielfilm als einen „Thriller mit logischen Schleifen, die nicht mehr in einer linearen Erzählweise aufzulösen sind“¹² und als einen „Film, der vielleicht am ehesten mit Douglas Hofstadters Buch über *Goedel, Escher, Bach* zu verstehen ist, als cineastische[n] Versuch über Selbstbezüglichkeit und das endlos geflochtene Band“¹³. Ihn sich mithilfe von Hofstadter zu nähern und auf diese Weise der „immanenten Un-Logik des Films“¹⁴ auf die Schleife zu kommen, an der laut Jürgen Felix „[j]eder Versuch einer konsistenten Rekonstruktion der darge-

stellten Geschichte(n) scheitert“¹⁵, soll deshalb im Folgenden versucht werden.

Dick Laurent ist tot. Diese Botschaft empfängt Fred Madison zu Beginn des Films über seine häusliche Sprechanlage. Er kennt jedoch weder einen Dick Laurent, noch weiß er, wer ihm diese Nachricht zukommen lässt. Fred lebt zusammen mit seiner Ehefrau Renée in einem luxuriösen Haus, doch sind sie sich fremd geworden, haben einander nichts zu sagen. In den Tagen nach Erhalt der mysteriösen Botschaft findet Renée einen Umschlag mit einem Videoband auf der Eingangstreppe liegen. Das Band zeigt Außenaufnahmen ihres Hauses. Als sich derartige Videobotschaften wiederholen und das Haus nicht mehr nur von außen zeigen, schalten sie die Polizei ein. Auf einer Party bei Andy, einem Freund oder möglicherweise sogar Geliebten Renées, den sie vor langer Zeit bei *Moke's* kennengelernt hatte, kommt ein geheimnisvoller Mann, der Mystery Man, auf Fred zu, der, wie wir später erfahren, die Videos dreht. Im Gespräch mit Fred behauptet er zum einen, sie würden sich schon kennen, zum anderen, er befände sich gerade in Freds Haus, wobei er Fred letztere Behauptung mit einem Telefonanruf überprüfen lässt. Am nächsten Morgen taucht ein weiteres Video auf, zeigt Fred neben der brutal ermordeten Renée knien. Fred ist der Hauptverdächtige, Urteil: Tod durch elektrischen Stuhl. Im Gefängnis plagen Fred furchtbare Kopfschmerzen, er erhält ein Schlafmittel. Am nächsten Morgen findet der Wärter statt Fred Madison den jungen Pete Dayton in dessen Zelle vor. Da dieser bisher nur wegen eines Autodiebstahls mit dem Gesetz in Konflikt geraten war, wird er freigelassen, jedoch ununterbrochen von zwei Polizisten observiert. Nach seiner Rückkehr wird Pete von Eltern und Clique freundlich aufgenommen, doch scheinen alle mehr über sein Verschwinden zu wissen als er selbst. Pete arbeitet in einer Kfz-Werkstatt. Deren bester Kunde ist Mr. Eddy, ein Gangsterboss und Pornoproduzent. Mr. Eddys attraktiver Geliebten Alice Wakefield, die das blonde Pendant zu Freds Ehefrau Renée darstellt, ist Pete schon bald verfallen. Als Mr. Eddy hinter das Verhältnis der beiden zu kommen droht, schweben sie in höchster Gefahr und wollen fliehen. Da beide nicht genügend Geld besitzen, um sich absetzen zu können, entwickelt Alice den Plan, Andy, über den sie Mr.

Eddy seinerzeit kennengelernt hatte, auszurauben. Alice verabredet sich mit Andy, Pete lauert ihm auf und zieht ihm eine Pistole über den Schädel. Andy stolpert, fällt kopfüber auf die geschliffene Glaskante seines Couchtisches und stirbt an einer Spaltung seines Schädels. Alice sammelt kaltblütig alle Wertgegenstände ein, die sie auf die Schnelle findet, anschließend fahren sie zu einem Hehler, dem Mystery Man, in die Wüste. Er ist jedoch nicht zu Hause. Sie müssen warten, lieben sich. Nach dem Geschlechtsakt verschwindet Alice im Haus des Hehlers. Pete, nun wieder verwandelt in Fred, folgt ihr. Alice ist nicht dort, der Mystery Man steht stattdessen vor ihm. Als sich Fred bei ihm nach Alice erkundigt, reagiert dieser unerwartet aggressiv. Sie sei nicht Alice, sondern Renée, *wenn sie gesagt hat, sie heiße Alice, dann hat sie gelogen.* Fred flüchtet mit dem Wagen, fährt zum *Lost Highway Hotel*. Renée schläft dort mit Dick Laurent in Zimmer Nr. 26. Nachdem Renée das Hotel verlassen hat, entführt Fred Dick Laurent und fährt mit ihm in die Wüste. Dort kommt es zu einem Kampf, in dessen Verlauf der Mystery Man Dick Laurent tötet. Fred fährt daraufhin zu seinem Haus, äußert über die Sprechanlage die anfängliche Botschaft *Dick Laurent ist tot* und flüchtet mit seinem Wagen schließlich vor den zwei Pete observierenden Polizisten auf einen Highway.

Auch wenn die Handlung auf den ersten Blick nicht viel Sinn ergibt, scheint sie nicht willkürlich, so dass wir glauben, „es gäbe eine geheime Ordnung der Dinge jenseits von Linearität und Kausalität zu entdecken“¹⁶. Man hat den Drang das Rätsel zu lösen. Dementsprechend viele Interpretationen gibt es. Der Film lässt sich etwa „als Entäußerung eines schizophrenen Bewusstseins lesen, als eine Entfremdungsphantasie, als Radikalisierung des Psychothrillers, als Diskurs über Formen der Wahrnehmung, als rückwärts erzähltes Märchen, als Revision des ödipalen Familienromans“¹⁷. Die typischen *Lynchismen*¹⁸ wie überbetonte Dialoge, dunkle Räume, unbestimmte uterale Geräusche, lange Flure erscheinen dabei als die Basis der Erzählung, sind gleichsam als Kompositionsmaterial zu verstehen, nicht als Inhalt im eigentlichen Sinn.¹⁹ Es gibt keinen erzählten Inhalt mehr, sondern nur noch zum Inhalt gewordene Form.²⁰

Die Form ist eine Schleife, eine seltsame Schleife: Gegen Ende des Films tritt dasjenige Ereignis – der Tod Dick Laurents – ein, über das zu Beginn des Films bereits berichtet wurde. Wir gelangen am Ende des Films jedoch wieder an den Anfang ohne dass ein merklicher Zeitsprung vorstättend, d.h. es können keine Rückblenden als Erklärung für einen nur scheinbaren Kreislauf dienen. Damit ist das Hauptcharakteristikum einer seltsamen Schleife gegeben: Wir haben das Gefühl einer kontinuierlichen Vorwärtsbewegung in der Zeit, kommen aber trotz dieses Gefühls wieder beim Ausgangspunkt, d.h. in der Vergangenheit, an. Bei Eschers *ZEICHNENDEN HÄNDEN* und Michals *THINGS ARE QUEER* lagen Ebenenwechsel vor, die eine solche paradoxe Zirkularität ermöglichten. Auch bei Lynchs *LOST HIGHWAY* gibt es derartige Ebenenwechsel, nämlich die sich im Gefängnis vollziehende Verwandlung von Fred Madison in Pete Dayton und die Rückverwandlung von Pete in Fred in der Wüste. Durch die erste Metamorphose tauchen wir in Petes Leben ein, neue Figuren, Mr. Eddy und dessen blonde Geliebte namens Alice, werden eingeführt. Die Figuren sind aber nur scheinbar neu, denn Lynch spielt mit den Identitäten seiner Protagonisten: Mr. Eddy aus Petes Geschichte ist zugleich Dick Laurent aus Freds Geschichte und bei Alice handelt es sich um Renée, wobei deren Identität spätestens in dem Moment als Alice im Wortlaut Renées erzählt, sie habe Andy bei *Moke's* kennengelernt, offensichtlich wird. Mit dem durch die Verwandlung von Fred in Pete vollzogenen Ebenenwechsel geht aber nicht nur unser Glaube an fest umrissene Identitäten zugrunde, sondern auch trotz des suggerierten Fortlaufens der Handlung ein Zeitsprung einher, denn wir befinden uns an dieser Stelle an einem Zeitpunkt, in dem der anfänglich für tot erklärte Dick Laurent in seiner Verkörperung als Mr. Eddy noch lebt. Bis zur zweiten Metamorphose wird die Handlung dann so weit vorangetrieben, dass die Ermordung Dick Laurents nach der Verwandlung Petes zurück in Fred durchaus folgerichtig erscheint, die Handlung in ihrer Gesamtheit jedoch einer paradoxen Zirkularität unterliegt.

Wie aber lässt es sich erklären, dass Fred die Nachricht *Dick Laurent ist tot* zugleich hört und spricht, dass sich der Mystery Man gleichzeitig mit Fred auf einer Party als auch in Freds Haus befindet?

Man muss wie Seeßlen zu dem Schluss kommen, dass Fred und der Mystery Man je zweimal existieren.²¹ Zieht man an dieser Stelle das von jenem erwähnte „endlos geflochtene Band“²² als Erklärung zu Rate, dann lassen sich die Doppexistenzen meines Erachtens weiter dadurch erklären, dass sich die gedoppelten Figuren auf der je ‚anderen‘ Seite dieses Bandes, d.h. eines *Möbiusbandes*, befinden. Das Möbiusband kann als dreidimensionales Modell, d.h. als eine Art Verkörperung der abstrakten Struktur einer seltsamen Schleife betrachtet werden, insofern es sich um ein Band handelt, das aufgrund einer Verdrillung nur eine Seite aufweist. Die Verdrillung des Bandes entspricht dabei einem Ebenenwechsel, insofern sie beide Seiten zu einer verknüpft, obwohl die Form des Bandes den Eindruck zweier Seiten evoziert. Befinden sich die Figuren also an unterschiedlichen Stellen des Bandes, dann bedeutet dies, dass sie nicht doppelt existieren, sondern zu unterschiedlichen Zeitpunkten an verschiedenen Orten sind, wobei ihre jeweiligen Seinszustände durch die Schleifenstruktur paradox miteinander verzahnt werden.



(Abb. 4) Fred beim Empfangen und Sprechen der Nachricht *Dick Laurent ist tot* über die Sprechanlage seines Hauses

Dieser (Un-)Logik gemäß ist es ‚möglich‘, dass Fred die Botschaft *Dick Laurent ist tot* zugleich empfängt und spricht (siehe Abb. 4). Während sich an dieser Stelle der Kreis schließt, werden wechselseitige Bezüge zwischen den beiden Geschichten, den ‚beiden‘ Seiten des Bandes, an vielen Stellen angedeutet,

etwa wenn sich sowohl Fred als auch Pete im Spiegel anblicken (siehe Abb. 5), Pete das Saxophonspiel Freds, welches im Radio übertragen wird, nicht ertragen kann und den Sender wechselt (siehe Abb. 6), oder sich das Zimmer Nr. 26 sowohl in Andys Haus als auch im *Lost Highway Hotel* befindet (siehe Abb. 7).



(Abb. 5) Fred und Pete blicken in den Spiegel

Die uneindeutigen Identitäten und doppelten Seinszustände der Protagonisten akzeptierend, muss man sich aber dennoch fragen, wo sich denn Fred, der Bote, aufhält, während wir den Tätigkeiten desjenigen Fred folgen, der die Nachricht empfing, um das menschliche Bedürfnis nach Kohärenz vollends zu befriedigen. Der Schleifenlogik folgend, erscheint es mir plausibel anzunehmen, er fahre mit seinem Wagen auf dem Highway, flüchtend vor den zwei Polizisten. Wir sehen blaues, blitzendes Licht. Wir sehen Freds Gesicht, schmerzverzerrt. Er fährt meines Erachtens so lange, bis der andere Fred im Gefängnis in der Nacht trotz des verabreichten Schlafmittels aufgrund seiner Kopfschmerzen erwacht. Dann hält er bei Pete Dayton am Straßenrand. Im Gefängnis nun blaues Blitzlicht, Überblende von Petes Gesicht zu dem vor Wahnsinn und Schmerz geschüttelten Fred in der Zelle. Die beiden Freds erbeben gleichzeitig vor Wahnsinn und Schmerz, der eine im Gefängnis, der andere auf der Straße. So gesehen, sind die Visionen Freds bei der Verwandlungsszene im Gefängnis keine Visionen,

sondern nur die ‚andere‘ Seite des Bandes, die in einer parallelen Montage aufscheint.



(Abb. 6) Freds Saxophonspiel und dessen Übertragung im Radio

Analog lassen sich, wie ich nun zeigen möchte, nicht nur punktuell aufscheinende Widersprüche, sondern die gesamte Handlungsstruktur mithilfe des Möbiusbandes erklären. Gliedert man die Handlung in grobe Abschnitte, dann ist es möglich, diese so auf einem solchen Band zu platzieren, dass die paradoxen Verschränkungen der Filmerzählung nachvollzogen werden können. Ich schlage vor, den ersten Teil der Handlung wie folgt zu gliedern: *Dick Laurent ist tot* (innen) – Fred – Verwandlung im Gefängnis (1) – Pete (1) – Verwandlung in der Wüste (1) – *Dick Laurent ist tot* (außen). Da ich eben erläutert habe, dass der die Nachricht sprechende Fred so lange auf dem Highway fährt bis der die Nachricht empfangende Fred im Gefängnis in der Nacht an seinen Kopfschmerzen erwacht und sich schließlich in Pete verwandelt, lässt sich die Handlungskette zu einem Kreis schließen: Auf Dick Laurents Tod folgt Freds Fahrt auf dem Highway, dann kommt die Verwandlung im Gefängnis (2) – Pete (2) – Verwandlung in der Wüste (2) – *Dick Laurent ist tot* (innen). „*Dick Laurent ist tot* (innen)“ und „*Dick Laurent ist tot* (außen)“, „Fred“ und „Freds Fahrt auf dem Highway“, „Verwandlung im Gefängnis (1)“ und „Verwandlung im Gefängnis (2)“, „Pete (1)“ und „Pete (2)“, „Verwandlung in der Wüste (1)“ und „Verwandlung in der Wüste (2)“ sind folglich

jeweils zusammengehörige Gegenstücke, die sich auf gegenüberliegenden Seiten des Bandes befinden und doch zugleich auf derselben Seite.



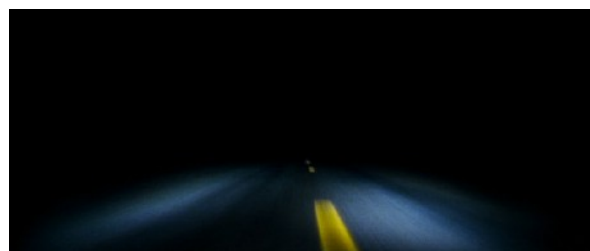
(Abb. 7) Zimmer Nr. 26 in Andys Haus und im *Lost Highway* Hotel

Konventionsbrüche in Film und Fotografie

Der Titel von *LOST HIGHWAY* ist metaphorisch zu verstehen.²³ Er steht für eine Art der Erzählung, die den Weg klassischer Paradigmen des Erzählens verlassen hat, in der „kein roter Faden [die Handlung durchzieht], sondern ein durchbrochener gelber Mittelstreifen, der am Ende wieder zum Anfang zurückführt“²⁴ und dessen Doppelstreifen, den wir während der ersten Verwandlungsszene gezeigt bekommen, in Analogie zur titelgebenden Metapher die Parallelität verschiedener Seinszustände symbolisiert (siehe Abb. 8). Mit der seltsamen Verschleifung des Plots wird die Einheit von Zeit und Raum zerstört, da sie weder Chronologie noch Kausalität der Ereignisse erlaubt: Im zyklischen Ablauf der Handlung ist Vergangenes zugleich auch Zukünftiges, das Verhältnis von Wirkung und Ursache uneindeutig, insofern das, was uns als Wirkung einer Handlung erscheint, sich zugleich immer auch als ihre Ursache erweist, folglich also „[a]lles aufeinander [verweist], ohne ein schlüssiges Ganzes zu bilden“²⁵. Aufgrund seiner Selbstbezüglichkeit, die den Film als ein sich selbstreproduzierendes System erscheinen lässt²⁶ wird der Film weniger greifbar, abstrakter, entzieht sich mit seinen Widersprüchen der menschlichen Logik. Er erhält im Gegenzug jedoch eine beson-

dere Qualität, auf die es Lynch ankommt, wenn er sich wie folgt äußert:

„Ich denke niemals darüber nach, wie ich ein Publikum zu einer Reaktion bringen könnte. Ich sage, Inspiration ist eine Sache, die durch Filme bewirkt werden kann. Ich glaube aber nicht, dass Filme Leute aufklären, auch nicht, dass sie Leute ändern – Filme sind nicht stark genug, um das zu tun. Dennoch sind sie immer noch außerordentlich mächtig. Und sie können noch stärker sein. Aber dafür müssten sie noch abstrakter werden, weniger linear, weniger narrativ.“²⁷



(Abb. 8) Mittelstreifen und Doppelstreifen des sinnbildlichen Highways

So wie Lynch die Konventionen des klassischen Erzählkinos mit der nonlinearen Schleifenstruktur untergräbt, wendet sich Michals gegen jene der Fotoreportage.²⁸ Fotoreporter fangen das Leben in den Slums, die Folgen des Krieges, die sozialen Missstände in unserer Gesellschaft ein, möchten die Wirklichkeit größtmöglich objektiv, authentisch und spontan dokumentieren. Dass es Michals nicht um fotografische Dokumentation geht, sondern um viel Persönlicheres, wird deutlich, wenn er sagt:

„Ich fotografiere nur das, was mir vertraut ist, und das ist mein Leben. Ich behaupte nicht, dass ich die Situation und die Gefühle der Schwarzen kenne oder die der gelangweilten Vorstadtfamilien oder der Transvestiten.“²⁹

Michals Fotosequenzen unterscheiden sich damit im Sujet von der Fotoreportage, weichen darüberhin-

ausgehend aber auch in der Herangehensweise von einer Auffassung der Fotografie ab, die dem Fotografen nur die Aufgabe des Auswählens eines Ausschnitts der Realität überlässt.³⁰ Michals wartet nicht auf den so genannten *entscheidenden Augenblick*³¹, wählt keinen Ausschnitt aus einer gegebenen Realität, sondern inszeniert seine Fotografien, erschafft seine eigene imaginäre Welt:

„Keine meiner Fotografien würde existieren, wenn ich sie nicht erfunden hätte. Das sind keine zufälligen Begegnungen, die man auf der Straße hat. Ich bin verantwortlich. Ob Bresson anwesend war oder nicht, diese Leute haben ihr Picknick an der Seine abgehalten. Sie waren ein historisches Ereignis.“³²

Für Henri Cartier-Bresson „besteht die Fotografie im gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt“³³. Während Bresson die Wirklichkeit folglich als Quelle der Fotografie betrachtet, die sich „in einer solchen Überfülle dar[bietet], daß man nur hineinzugreifen braucht, um vereinfachend und sichtlich etwas herauszuholen“³⁴, hat Michals den Drang das Unfotografierbare zu fotografieren:

„Ich glaube an das Unsichtbare. Ich glaube nicht an das Sichtbare. Ich glaube nicht an die endgültige Wirklichkeit von Dingen um uns. Für mich ist Wirklichkeit in der Intuition und der Phantasie und der leisen Stimme in meinem Kopf, die sagt: Ist das nicht außerordentlich?! Die Dinge unseres Lebens sind Schatten der Wirklichkeit, wie auch wir selbst Schatten sind. Die meisten Photographien befassen sich mit dem Offensichtlichen. Sie glauben und akzeptieren, was ihre Augen ihnen sagen, und die Augen wissen nichts. Das Problem ist: aufzuhören, das zu glauben, was wir alle glauben, daß die Wirklichkeit dazu da ist, um fotografiert und dokumentiert zu werden – und damit zu beginnen, auf unser Inneres zu blicken als Urquelle photographischer Erfahrung.“³⁵

Ist das nicht außerordentlich?! Ja, das fragt man sich unmittelbar, wenn man THINGS ARE QUEER betrachtet. Michals erschafft hier eine fiktive Welt, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht. Das tut auch Lynch. Nichts verhält sich in LOST HIGHWAY so wie wir es gewohnt sind. Die Gegenwart wird zur Vergangenheit,

die Folge zur Ursache, zwei Personen werden zu einer Person, sind identisch, obwohl sie es nicht sind. Fiktionale Erzählungen zielen meistens darauf ab, die Illusion hervorzurufen, die fiktive Welt existiere tatsächlich, sei nicht fiktiv, sondern real. Doch sowohl Lynch als auch Michals arbeiten mit illusionsstörenden Strategien, die nicht nur vordergründig auf eine Minderung des Narrativitätsgrades zielen, sondern vielmehr den Status der Realität, den Wirklichkeitsbezug von Bildern an sich in Frage stellen.

Wer mit dem Medium der Fotografie arbeitet, muss in der Regel keine großartigen Strategien entwickeln, um den Eindruck einer Wiedergabe von Wirklichkeit zu erzeugen, da die „Leute an die Realität von Fotografien glauben“³⁶, wie Michals treffend feststellt. Dasselbe trifft auf den Film zu. Aus diesem Grund unterminieren Michals sowie Lynch die Glaubwürdigkeit der Fotografie in THINGS ARE QUEER bzw. der Filmerzählung in LOST HIGHWAY, insofern Fotosequenz und Film es nicht dabei belassen, Fiktion zu sein, sondern ausstellen, dass sie fiktional sind. Michals arbeitet mit märchenhaften Relationen von Groß und Klein, mit einer mehrfachen Verschachtelung von Bildern und nicht zuletzt mit der seltsamen Schleife als strukturgebender Form, um eine derartige Illusionsstörung einzuleiten und so auf die Unglaubwürdigkeit des Mediums Fotografie verweisen. Bei Lynch dagegen ist es die „Ununterscheidbarkeit von Erinnerung, Videoaufzeichnung und erlebter Wirklichkeit“³⁷, die er in der Form einer seltsamen Schleife zelebriert, „wobei der Zuschauer ebenso wenig weiß, auf welcher Ebene der Abbildung er sich bewegt, wie die Figuren selbst“³⁸, die die gewohnten Strukturen des Films aufbricht und die Bezüglichkeit der Bilder von jedweder Wirklichkeit auf diese selbst überträgt.

In THINGS ARE QUEER erinnert das Spiel mit den Größenverhältnissen in *Bild 2* und *3*, wie auch Joppien feststellt, an Lewis Carrolls Erzählung *Alice's Adventures in Wonderland* (1865).³⁹ Alice schrumpft und wächst dort nach dem Genuss verschiedener Lebensmittel. Wir lesen Carrolls Erzählung als eine fantastische Geschichte, bei deren Ereignissen es sich zudem um Traumereignisse handelt. Aus diesem Grund sind wir angesichts der wunderlichen Geschehnisse nicht verunsichert, denn wir empfinden eine Erzählung dann als glaubwürdig, wenn sie die Gesetze ihres

Genres nicht verletzt.⁴⁰ Von Fotografien erwarten wir demgemäß, dass sie Realität, zu der jedoch sicherlich keine Riesen zählen, abbilden. Dies kann als das Gesetz des ‚Genres‘ betrachtet werden, das Michals mit dem Spiel der Relationen in THINGS ARE QUEER bricht. Bei dem zu groß geratenen Mann auf *Bild 3* handelt es sich, wie wir in *Bild 4* erfahren, um den Riesen aus dem Märchen *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* der Gebrüder Grimm.⁴¹ *Bild 3* ist also eine Abbildung in einem Märchenbuch, eine Märchenillustration, was eine Erklärung für die obskuren Größenverhältnisse darstellt. Unser Vertrauen in die Glaubwürdigkeit des fotografischen Mediums wird mit diesem Schritt jedoch nur scheinbar wiederhergestellt, insofern Michals uns zugleich vorführt, dass das, was wir eben noch für die Aufnahme einer Szenerie hielten, lediglich die Aufnahme einer Fotografie ist, unser eben gewonnenes Vertrauen also sofort wieder untergraben wird. Michals zeigt uns in THINGS ARE QUEER nicht die Realität, sondern Abbilder, Bilder im Bild, die ähnlich wie bei René Magrittes *Die Beschaffenheit des Menschen* (1933) die Wirklichkeit ersetzen.⁴² Diese Bilder im Bild sind es schließlich wiederum, die den Eindruck einer paradoxen Zirkularität erwecken, insofern ihre Verschachtelung beim ersten Betrachten nicht erkannt wird, so dass *Bild 1* und *Bild 9* für dasselbe Bild gehalten werden.

Bei Lynch ist es nicht die Referenz auf ein Märchen, sondern die Figur des Mystery Man, die die seltsamen Verschleifungen der Handlung motiviert, und es sind die Videobänder, die gleichsam als ‚Film‘ im Film die Wirklichkeit ersetzen. Fred antwortet deshalb auf die Frage, weshalb er keine Videokamera besäße, dass er sich an die Dinge lieber auf seine Art erinnere, *nicht so wie sie passiert sind*. Die Objektivität der Videoaufzeichnungen, die ihn u.a. neben der grausam zugerichteten Leiche seiner Frau zeigen, wird mit der zyklischen Struktur der Erzählung jedoch in Frage gestellt, denn bei einem erneuten Durchlauf des Films steht Renée wieder lebendig an Freds Seite. Die paradoxe Zirkularität, die in LOST HIGHWAY vorliegt, beruht jedoch nicht wie bei Michals auf dem Prinzip von Bildern im Bild, deren Bildteile durch einen ‚Zoom‘ nach und nach sichtbar werden, sondern auf den wechselseitigen Metamorphosen von Fred in Pete sowie von Renée in Alice. Die Fotografie, die einmal Dick Lau-

rent, Renée, Alice und Andy zeigt, einmal nur Renée zusammen mit Dick Laurent und Andy zeigt, kann hierbei als Beleg dafür gelten (Abb. 9), dass Renée und Alice tatsächlich ein und dieselbe Person sind, die sich jedoch, wie auch Fred und Pete, in ihren verschiedenen Seinszuständen zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen ‚Seiten‘ des Bandes aufhalten und so in einem unendlichen Wechselspiel gegenseitig aufeinander referieren. Dieses Wechselspiel aber scheint allein der Mystery Man zu verstehen. Wenn er Fred beim Gespräch auf Andys Party noch geduldig auf die Sprünge zu helfen versucht – *Wir sind uns schon einmal begegnet, nicht wahr? Erinnern Sie sich nicht mehr?* –, reagiert er nach der Verwandlung von Pete in Fred gegen Ende des Films auf dessen Frage hin, wo denn Alice sei, wütend, so als ärgere es ihn, dass niemand außer ihm das Spiel mit der Zeit und den wechselnden Identitäten zu begreifen scheint.



(Abb. 9) Fotografie mit und ohne Alice

Paradoxe Strukturen haben die Eigenschaft, nicht real zu sein, der Betrachter von THINGS ARE QUEER und LOST HIGHWAY sieht sich jedoch in beiden Fällen mit einer seltsamen Schleife konfrontiert. Er muss zwangsläufig folgern, die Erzählungen seien konstruiert und somit fiktional. Die seltsamen Schleifen in THINGS ARE QUEER und LOST HIGHWAY üben folglich einen metafikionalen Effekt aus. Während in THINGS ARE QUEER die Illusion gestört wird, dass Fotografien Realität abbilden und deshalb als eine Reflektion über das Verhältnis der Fotografie zur Realität wahrgenommen werden kann,⁴³

wird in LOST HIGHWAY nicht zuletzt durch die paradoxe Zirkularität der seltsamen Schleife eine Selbstbezüglichkeit der Bilder generiert, die die Grammatik des Films zur Disposition stellt.⁴⁴

Endnoten

1. Bzgl. des Narrativitätspotentials verschiedener Medien vgl. Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hg. von Ansgar und Vera Nünning, Trier 2002, S. 23-104.
2. Vgl. Gruber, Leo Fritz: *There's Something I Must Tell You*, in: *Duane Michals. Photographien 1958-1988*, hg. v. Leo Fritz Gruber, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1989, S. 9-10.
3. Joppien, Rüdiger: *Duane Michals – Fotografie als Idee*, in: *Duane Michals. Photographien 1958-1988*, hg. v. Leo Fritz Gruber, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1989, S. 18-30, hier S. 22.
4. Livingstone, Marco: *Duane Michals. Werkübersicht*, München 1997, S. 8.
5. Vgl. Gruber, 1989, S. 9-10 und vgl. Joppien, 1989, S. 22.
6. Vgl. Gruber, 1989, S. 10.
7. Hofstadter, Douglas: *Ich bin eine seltsame Schleife*, Stuttgart 2008, S. 144. In der literaturwissenschaftlich orientierten Narratologie wird in Anlehnung an Gérard Genette eine Transgression von ontologisch distinkten diegetischen Ebenen innerhalb einer Erzählung als *Metalepse* bezeichnet. Hierbei ist es interessant, dass Brain McHale bereits 1987 *ontologische Metalepsen*, die sich von *rhetorischen Metalepsen* in Stärke und Umfang hinsichtlich des gesamten Textes unterscheiden, mit seltsamen Schleifen identifizierte. Dass Metalepsen nicht nur im Roman vorkommen, sondern prinzipiell medienunabhängig sind, macht Werner Wolf deutlich, wenn er jene als „a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds“ (Wolf 2005, S. 91) definiert. Den unterschiedlichen Ausprägungen metaleptischen Erzählens im Film geht Jan-Noël Thon in seinem Aufsatz *Zur Metalepse im Film* (2009) nach, kommt jedoch nicht auf die seltsame Schleife als Strukturprinzip paradoxer Zirkularität zu sprechen. Vgl. *Metalepsis*, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. v. David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan, London/New York 2005, S. 304; Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of „Exporting“ Narratological Concepts*, in: *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality – Disciplinarity*, hg. v. Jan Christoph Meister, Berlin 2005, S. 83-107; Thon, Jan-Noël: *Zur Metalepse im Film*, in: *Probleme filmischen Erzählens*, hg. v. Hannah Birr, Maik Reinerth und Jan-Noël Thon, Münster 2009, S. 85-110.
8. Hofstadter, 2008, S. 144.
9. Dies geben erst *Bild 4* bzw. *Bild 7* eindeutig zu erkennen. Ein sehr aufmerksamer Betrachter könnte allerdings schon bei *Bild 6* eine Schleife erahnen, da eben diese Fotografie schon als Bild im Bild in *Bild 1* zu sehen ist.
10. Salt, Barry: *Film Style and Technology. History and Analysis*, London 1992, S. 330.
11. Joppien, 1989, S. 22.
12. Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*, 4. erw. und überarb. Aufl., Marburg 2000, S. 156.
13. Ebd.
14. Felix, Jürgen: *David Lynch*, in: *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 433-441, hier S.440.
15. Ebd.
16. Liptay, Fabienne: *Auf Abwegen – oder wohin führen uns die Erzählstraßen in den ‚Roadmovies‘ von David Lynch?*, in: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, hg. von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf, München 2005, 307-323, hier S. 311.
17. Felix, 2002, S. 440.
18. Der Begriff *Lynchismen* wurde von Michel Chion geprägt. Vgl. ebd.
19. Vgl. Seeßlen, 2000, S. 160.
20. Diesen Punkt führen sowohl Seeßlen als auch Liptay an, wenn sie auf die Selbstbezüglichkeit der Bilder verweisen. Vgl. Seeßlen, 2000, S. 156 und S. 160 sowie Liptay, 2005, S. 309.
21. Vgl. Seeßlen, 2000, S. 169: „Er [Fred] existiert also am Ende, wie der Mann mit dem weißen Gesicht, der ihn auf der Party angesprochen hat, zweimal, wobei weder klar ist, welche Existenz Original und welche Abbild, welche Vergangenheit und welche Zukunft ist.“
22. Vgl. ebd., S. 156.
23. Vgl. Liptay, 2005, S. 309
24. Ebd.
25. Ebd., S. 310.
26. Vgl. hierzu Seeßlen, 2000, S. 159.
27. Fischer, Robert: *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, München 1992, S. 263
28. Vgl. Scully, Julia: *Duane Michals und die zeitgenössische amerikanische Fotografie*, in: *Duane Michals. Photographien 1958-1988*, hg. v. Leo Fritz Gruber, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1989, 13-17, hier S. 14.
29. Michals, Duane: *Reale Träume. 1976*, in: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1983, S. 230-234, hier S. 233.
30. Vgl. Scully, 1989, S. 13.
31. Vgl. Cartier-Bresson, Henri: *Der entscheidende Augenblick. 1952*, in: *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1983, S. 78-81.
32. Michals, 1976, S. 234.
33. Cartier-Bresson, 1952, S. 82.
34. Vgl. ebd., S. 79.
35. Gruber, 1989, S. 12.
36. Michals, 1976, S. 235.
37. Liptay, 2005, S. 313.
38. Ebd., S. 314.
39. Vgl. Joppien, 1989, S. 23.
40. Vgl. Liptay, 2005, S. 307 und S. 317.
41. Der Text auf der Buchseite ist gut lesbar, so dass man ihn leicht als jenes Märchen identifizieren kann. Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Märchen von einem der auszog, das fürchten zu lernen*, in: *Grimms Märchen*, hg. v. Ludwig Richter, Utting 2002, S. 14-22.
42. Betrachtet man das Werk Duane Michals, so ist schnell offenkundig, dass er von der Malerei des Surrealismus und hier insbesondere sehr von René Magritte fasziniert war, den er des Öfteren porträtierte. Vgl. Gruber, 1989, S.8 und vgl. Michals, Duane: *A Visit with Magritte*, Göttingen 2012.
43. Der Vollständigkeit halber möchte ich erwähnen, dass eine Interpretation der Fotosequenz THINGS ARE QUEER als Tropus für die *Queer Studies*, wie sie Jonathan Weinberg in seinem Aufsatz *We're here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History* (1996) vornimmt, ebenfalls möglich ist. Da die seltsamen Dinge, die sich in Michals Fotosequenz THINGS ARE QUEER abspielen, allerdings nicht sexuell konnotiert sind, empfinde ich eine Deutung dieser Sequenz hinsichtlich des Wirklichkeitsgehaltes von Fotografie deutlich einleuchtender als hinsichtlich Michals Homophilie. Vgl. Weinberg, Jonathan: *We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History*, in: *Art Journal* 55, 1996, S. 11-14.
44. Vgl. Seeßlen, 2000, S. 159.

Abbildungen

- Abb. 1 Duane Michals, THINGS ARE QUEER (1976), 9 Aufnahmen (Silbergelatineabzüge), Bildgröße je 8,6 x 12,7 cm, Courtesy of the artist, Copyright Duane Michals
- Abb. 2 M.C. Escher, Zeichnende Hände (1948), Lithografie, 28,5 x 34 cm, in: M.C. Escher. Graphik und Zeichnungen, Köln 2002, Abb. 69
- Abb. 3 Couchgag THE SIMPSONS: THE ZIFF WHO CAME TO DINNER (Staffel 15/Folge 14; USA 2004; R: Nancy Kruse), Screenshots DVD THE SIMPSONS – THE FIFTEENTH SEASON, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2012
- Abb. 4 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Fred beim Empfangen und Sprechen der Nachricht *Dick Laurent ist tot* über die Sprechanlage seines Hauses, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000
- Abb. 5 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Fred und Pete blicken in den Spiegel, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000
- Abb. 6 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Freds Saxophonspiel und dessen Übertragung im Radio, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000
- Abb. 7 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Zimmer Nr. 26 in Andys Haus und im *Lost Highway Hotel*, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000
- Abb. 8 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Mittelstreifen und Doppelstreifen des sinnbildlichen Highways, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000
- Abb. 9 David Lynch: LOST HIGHWAY (USA 1997), Fotografie mit und ohne Alice, Screenshots DVD LOST HIGHWAY, Universum Film GmbH & Co. KG, 2000

Zusammenfassung

Gegenstand meines Beitrags sind die Fotosequenz THINGS ARE QUEER (1973) von Duane Michals und David Lynchs Spielfilm LOST HIGHWAY (USA 1997). Beide Werke zeichnen sich trotz ihrer unterschiedlichen Medialität durch eine gemeinsame Form des Erzählens aus. Bei Michals bekommen wir eine Bildfolge ohne einen Anfang und ohne Ende präsentiert: Mit der Kamera immer einen Schritt weiter zurücktretend wird dem Betrachter nach und nach ein weiteres Stück des Offs offenbart, was sich jedoch bald als ein Trugschluss erweist, führt uns diese Strategie doch wieder zum Ausgangsbild zurück. Auch bei Lynch findet sich eine derartige Zirkularität, insofern sich die Handlung von LOST HIGHWAY auf den Tod Dick Laurents zuspitzt, der jedoch schon zu Beginn nicht mehr am Leben war. Es findet sich hier also in beiden Werken eine Schleife, genauer: eine *seltsame Schleife*. Bei seltsamen Schleifen handelt es sich um eine paradoxe Struktur, die es real nicht gibt. Sie untergraben das klassische Paradigma von Chronologie und Kausalität. Doch wie erzeugt Michals die paradoxe Zirkularität in THINGS ARE QUEER mit Mitteln der Fotografie? Steht dahinter ein allgemeines Prinzip, dem auch Lynch folgt? Und was bezwecken die beiden mit dieser Form des Erzählens?

Autorin

Ruth Reiche, geb. 1983, absolvierte ihr Studium der Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2009 Promotion über Erzählstrategien in Film- und Videoinstallationen an der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Darmstadt.

Titel

Ruth Reiche, Die seltsame Schleife als (Bild-)Erzählform. Paradoxe Zirkularität in Duane Michals THINGS ARE QUEER und David Lynchs LOST HIGHWAY, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (13 Seiten), www.kunsttexte.de