

André Steiner, Universität Bremen

Identitätsdiffusion im Film

Beispiele diffuser Identität vom Stummfilm bis zur Postmoderne

Vortrag vom 17. Januar 2014, gehalten auf dem 8. Medienwissenschaftlichen Kolloquium des Nordverbunds in Bremen

1. Film und Identität – innere Bilder

Als Erfindung der ausgehenden Moderne ist der Film von Anfang an mit dem Phänomen konfrontiert, dass das moderne Subjekt zumeist nicht mit sich identisch, sondern auf mitunter tragische Weise von sich selbst entfremdet ist. Ausgehend von dieser Erfahrung versucht der vorliegende Aufsatz den Begriff der Identitätsdiffusion, der eigentlich auf den Entwicklungspsychologen Erik H. Erikson zurückgeht,¹ und, soviel ich weiß, für die Literaturanalyse erstmals von Sabine Sistig adaptiert worden ist,² als Erklärungsmodell auf weitere Beispiele aus dem Film zu erweitern. Ich möchte dies deswegen tun, weil mir scheint, dass sich wichtige strukturelle Merkmale der im Folgenden genannten Filme, die in ihrer Darstellung personaler Figurenidentität auf das Publikum verstörend gewirkt haben, damit besser verstehen lassen. Anhand der drei Filmbeispiele – *Der Student von Prag*, *Don't look now* und *Lost Highway*³ – soll daher der Frage nachgegangen werden, wie im Film als einem Medium reiner Äußerlichkeit die Innen-Ansichten eines Subjekts, d.h. seine Selbstwahrnehmung, dargestellt werden können. Mit anderen Worten soll gefragt werden, wie man Zustände sichtbar machen kann, die eigentlich nur dem erlebenden Subjekt, das von ihnen erfasst wird, zugänglich und damit von jeder Fremdwahrnehmung (Kamera) prinzipiell ausgeschlossen sein dürften?

Da der eigentliche Schauplatz der Identität, um die es hier gehen soll – dem Gefühl der Sichselbstgleichheit (qualitative Identität)⁴ –, im Medium der Innerlichkeit des fühlenden und wahrnehmenden Subjekts angesiedelt ist, müssen vom Film Einstellungen und Motive gefunden werden, die anzeigen, dass es sich dabei um „innere“ Bilder handelt.⁵ Bilder also, die allererst etwas sichtbar machen wollen, das natur-

¹ Vgl. Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze [1966]. 27. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015, hier besonders Kap. 3, *Das Problem der Ich-Identität*.

² Vgl. Sabine Sistig: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbig's „Ich“ und Peter Kurzeck's „Keiner stirbt“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 10 f.

³ Die Auswahl der Filme muss aus Platzgründen beschränkt bleiben. Bereits im Kolloquium wurde darauf hingewiesen, dass es eine Vielzahl von Filmen gibt, in denen das Phänomen eine Rolle spielt. Genannt seien hier stellvertretend *Psycho* (Hitchcock/USA 1960), *Memento* (Nolan/USA 2000) *Inland Empire* (Lynch/F, POL, USA 2006), *Pandorum* (Alvart/GBR, D 2009), *Unknwon Identity* (Collet-Serra/USA, D 2011).

⁴ Vgl. dazu Jürgen Straub: *Identitätstheorie im Übergang?* In: *Sozialwissenschaftliche Literatur Rundschau*, H. 23 (1991), 54–61.

⁵ Die Frage nach der Natur solcher inneren oder mentalen Bilder ist schon oft gestellt worden, so im Zusammenhang der Praxis bildender Kunst, die das innere Bild zur Darstellung bringen will, aber auch etwa in der Semiotik, wo innere Bilder im weiteren Sinn als Zeichen begriffen werden.

gemäß als solches in der objektiven Wirklichkeit nicht begegnet. Das Gezeigte muss also einer Perspektive zuordenbar sein, die mit dem in Frage stehenden Subjekt verbunden ist, um so verstehbar zu werden. Das Problem ist dabei immer, den genauen Ort zu bestimmen, den das innere Bild im komplexen Geschehen der Wahrnehmung des Subjekts einnimmt, die ja allzu oft in ihrer reduzierten Form als Wahrnehmung gegenständlicher Objekte in einer Umgebung durch einen Beobachter verstanden wird. Wenn man diesen Prozess der identifizierenden Wahrnehmung von Gegenständen auf Bilder und Zeichen in ihrer Bedeutungshaftigkeit erweitert, wird schnell klar, dass innere bzw. mentale Bilder bei der Erzeugung von Sinn eine wesentliche Rolle spielen. Während bei der Rekognition von Gegenständen das Gehirn offenbar ein mentales Bild gespeichert haben muss, das dann mit der aktuellen Wahrnehmung verglichen werden kann, kommt es im kreativen, d.h. Sinn generierenden Prozess mehr darauf an, durch den Umgang mit sprachlichen oder Bildzeichen einen Sinn zu erzeugen, der je nach Gestaltung vom Rezipienten interpretiert werden kann.

Nun werden die mitunter dramatischen psychischen Veränderungen, die der Begriff der *Identitätsdiffusion* beschreibt, im Grunde schon immer – wenn auch nicht explizit – als Gegenstand und Verfahren von der Literatur verwendet, so etwa in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* oder Georg Büchners *Lenz*. Dies hängt sicher damit zusammen, dass die Schrift als Verkettung sprachlicher Zeichen den vom Dichter visierten inneren Bildern viel unmittelbarer Ausdruck zu geben vermag, als dies ein optisches Aufzeichnungsmedium wie der Film es je können wird.

Hier wäre zu ergänzen, dass beim gegenwärtigen Stand der Technik die aufgezeichneten Bilder zwar durch Montage und auch numerisch manipuliert werden können. Gleichwohl müssen sie, sofern sie nicht für sich selbst stehen, etwas abbilden, und

Dann auch in der Neurobiologie, wo das „Bild im Kopf“ als Resultat einer hochkomplexen Verschaltung neuronaler Erregungsmuster erscheint. Schließlich in der Philosophie, die das innere Bild als Vorstellung zum Gegenstand der Analyse machte und es traditionell mit einem inneren Sehen als spezifischen Modus der Wahrnehmung in Verbindung brachte. Vgl. zur Thematik die Aufsätze von Wolf Singer: *Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung* und Winfried Nöth: *Bildsemiotik*, beide in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009. Außerdem Gerald Hüther: *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. 2., Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 7–31, sowie Ernst Tugendhat: *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen*. 6. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, 16 f.

das soll in diesem Fall ein inneres, d. h. eigentlich unbeobachtbares subjektives Erleben sein. Es versteht sich, dass dies nicht generell auf alle Sequenzen, der im Folgenden selektierten Filme zutrifft, sondern nur für diejenigen, die, sofern zwischen Zeit und Identität ein unlösbarer Zusammenhang besteht,⁶ quer zur gewohnten zeitlichen Sukzession stehen. Es wird also um die Szenen gehen, in denen die zeitliche Kontinuität aufgebrochen und für eine andere Temporalität durchlässig wird, die sich in Form von Antizipationen ankündigt. Was diese Antizipationen, die „zugleich Ausdruck und Form der Zeitlichkeit des menschlichen Bewusstseins“ sind,⁷ im Einzelnen bedeuten, will ich in den Einzelanalysen ausführen.

2. Identitätsdiffusion – Begriff

Der Begriff meint eigentlich, wie Michael Ermann schreibt, den „Verlust[...] eines tragenden Identitätsgefühls.“ Dieser Zustand tritt in krisenhaften Lebensphasen auf, so in der Adoleszenz und kann auch durch schicksalhafte Brüche im Lebenslauf ausgelöst werden. „Diffusion (von diffundere „ausgießen, verstreuen, ausbreiten“),“ so Ermann weiter, „bedeutet dabei, dass das Identitätsgefühl zerfließt und ein Zustand der Orientierungslosigkeit entsteht.“⁸

Ein solches Gefühl des Identitätsverlusts, ob während der Adoleszenz oder danach, kennt sicher jeder aus Momenten der Verwirrung, die jedoch gewöhnlich vorübergehend sind: Man hat sich in einer unbekanntem Stadt verlaufen, sich in einem Menschen getäuscht und kann es nicht fassen. Die Kontinuität des Selbsterlebens droht in diesen Situationen verloren zu gehen und das Gefühl des Vertrautseins mit sich macht dem oft unbehaglichen einer bedrohlichen Fremde Platz, für die man keine Worte findet. Das, was in solchen Momenten in einem vorgeht, entzieht sich auf seltsame, mitunter zugleich provokante Weise der Sprache und es bedarf daher besonderer künstlerischer Intuition, um dafür angemessene Bilder und Erzählverfahren zu finden.

⁶ Vgl. dazu besonders Sistig, *Wandel der Ich-Identität* (Anm. 2), Kap. 2, *Identität und Zeit*, 19–23.

⁷ Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Bd. 1. Hamburg: Felix Meiner 1990, 149.

⁸ Michael Ermann: *Identität, Identitätsdiffusion, Identitätsstörung*. In: *Psychotherapeut* 56(2011), 135–141, hier: 138. Auch Ermann bezieht sich in seinem Aufsatz auf Erikson.

3. Analogie zur Filmrezeption

Dabei ist entscheidend, dass im jeweiligen Film/Text eine Diskontinuität auftritt, die den Raum der Darstellung (in seiner Bedeutung) aufspaltet, dergestalt dass die beiden damit erzeugten Ebenen in der rezeptiven Wahrnehmung mehr oder minder frei kombiniert werden können. Dass dies vom Rezipienten selbst geleistet werden muss, hängt damit zusammen, dass nur so der transitorische Charakter von Ich-Identität im Rezeptionsvorgang als Effekt inferentieller Sinnzuweisung erfahrbar wird.⁹ Denn wie ich etwas wahrnehme resp. interpretiere, trägt entscheidend dazu bei, welchen Sinn das Gesehene für mich annimmt.

Weil der Raum des Erzählens in den betreffenden Filmen nicht mehr nur linear strukturiert ist, sondern sich krümmt, sich umstülpt oder sich in- oder gegeneinander verschiebt, als bestünde er aus Versatzstücken einer potenziell unendlichen Geschichte innerhalb eines relativistischen Raum-Zeit-Gefüges, sind eine Vielzahl von Interpretationen möglich und erlaubt, sofern sie am Material plausibilisiert werden können. Je nach Sichtweise (Perspektivierung) können, abhängig davon, welche Relationen im Sinngefüge des Werks dem einzelnen Rezipienten signifikant erscheinen, in den Filmsequenzen bestimmte Sinnverkettungen selektiert werden. Dabei ist besonders aufschlussreich, wie der Bruch personaler Figuren-Identität, der Phasenübergang oder Moment des Zustandswechsels im künstlerischen Medium realisiert wird, d.h. welche Konstruktionen in Form von Bildern bzw. Erzählverläufen von den Autoren in Szene gesetzt werden, um den Effekt der Teilung des eigentlich Unteilbaren zu simulieren.

⁹ Inferentielle Sinnzuweisung meint in diesem Zusammenhang, dass der Betrachter eigenes, zum Inhalt passendes Wissen sowie implizit gegebene oder vorausgesetzte Inhalte, die zum Verständnis des Films nötig sind, selbst ergänzen muss. Filminhalt und inferentiell hinzugefügtes Wissen verschmelzen dabei im Gedächtnis und sind bei einer späteren Rekonstruktion nicht mehr unterscheidbar. Der Rezipient muss dabei also verschiedene Ebenen, die sogar ontologisch different sind, wie die Welt innerhalb des Films mit der Welt außerhalb davon, in der er sich selbst befindet, in Austausch miteinander bringen. Man könnte auch sagen, dass der Rezipient sich dabei in dem Sinne verändert, dass seine bisherigen Erfahrungen mit der Welt gewissermaßen das Material darstellen – also seine Sehgewohnheiten, seine Zeitwahrnehmung (in diesem Fall besonders wichtig!) – das nun vom Film manipuliert wird. Vgl. dazu *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Hadumod Bußmann. 4., durchgesehene u. bibliografisch ergänzte Aufl. Stuttgart: Kröner 2008, 289.

Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die oben genannten Filme hinsichtlich der Frage untersuchen, wie in ihnen Zeitdarstellung und Identität auf der Figurenebene zusammenhängen. Dabei soll auch der Frage nachgegangen werden, ob die Filme ein der Narration übergeordnetes Erklärungs- bzw. Sinnschema anbieten, vor dessen Hintergrund das erzählte Geschehen verstehbar wird, das also im Einklang mit der traditionellen Vorstellung von Identitätsbildung durch die Identifikation mit einem übergeordneten „Sinngaranten“¹⁰ zu sehen wäre, von Sistig auch mit dem von Odo Marquard entliehenen Term „Neo-Essenz“ bezeichnet.¹¹

4. Filmanalysen

4.1. Der Student von Prag

Der Student und Fechter Balduin (Conrad Veidt) in Henrik Galeens *Der Student von Prag* (D 1926 [1913]) ist vermutlich das erste Beispiel der Darstellung einer diffusen Identität in der Filmgeschichte.¹² Der Verlust seiner kohärenten Identität erfolgt, nachdem Balduin sein Spiegelbild für viel Geld an den Betrüger und Hochstapler Scapinelli (Werner Krauß) verkauft hat. Er hofft vermutlich, mit dem Geld in die adlige Gesellschaft von Prag aufgenommen zu werden. Sein Konterfei tritt dabei aus dem Spiegel heraus und begleitet Scapinelli aus dem Zimmer. Von nun an wird es Balduin in schicksalhaften Situationen wieder begegnen. So während eines geheimen Treffens mit seiner Geliebten, der Komtesse Margit (Agnes Esterházy), die dem Baron Waldis (Ferdinand von Alten) versprochen ist. Als dieser von dem Treffen erfährt, kommt es zum Duell. Doch Balduin, der als bester Fechter von Prag Margits Vater versprochen hat, den Baron zu schonen, kommt zu spät. Sein Doppelgänger hat Waldis bereits getötet. Weil Balduin scheinbar sein Wort gebrochen hat, wendet sich Margit von ihm ab. Sein Spiegelbild erscheint wieder und verfolgt ihn durch die Stadt.

Der Entfremdungsprozess ist nun so weit fortgeschritten, dass er sich selbst nicht wiedererkennt, sondern in der mysteriösen Erscheinung einen Feind erblickt, den es zu erschlagen gilt. Doch seine Schläge gehen ins Leere. Das Spiegelbild, das in

¹⁰ Sistig, *Wandel der Ich-Identität* (Anm. 2), 67.

¹¹ Ebd.

¹² Folgt weitgehend dem Drehbuch des Originals [1913] von Hanns Heinz Ewers.

Form von Überblendungen im Bild erscheint, verschwindet im Moment der Aggression, wie von Zauberhand entfernt. Dieser durch Überblendung und erneute Abblendung entstehende Effekt kann zu den ersten wirklich gelungenen Tricks der Filmgeschichte gezählt werden. Balduin wird daran jedoch schließlich irr. Seine Verwirrung erreicht einen Höhepunkt, als das Konterfei ihn bis in das eigene Zimmer verfolgt und dabei auch Hindernisse wie ein geschlossenes Torgitter spielend überwindet. Er greift nun zum letzten Mittel und schießt auf den Doppelgänger, als dieser gerade vor den Spiegel tritt, aus dem er einst hervortrat. Dabei zerspringt der Spiegel, die Erscheinung verschwindet und Balduin windet sich tödlich getroffen zwischen den Scherben.

Die Schlüsselszene des Films, die man auch als filmische Vorwegnahme von Lacans Spiegelstadium verstehen kann – indem das imaginäre Selbstbild zerstört wird, verliert der Protagonist sein Leben bzw. seine Identität, was in diesem Fall das Gleiche ist – verdichtet noch einmal die Unlösbarkeit des Konflikts. Balduin hat sich auf einen symbolischen Tausch eingelassen, Geld gegen Leben, um so den sozialen Aufstieg zu schaffen, der ihm allein durch seine Fechtkunst nicht erreichbar scheint. Von dem Moment an aber diffundiert sein Ich. Er weiß nun nicht mehr, wo es ihm in Gestalt seines Spiegelbildes noch entgegentreten wird. Die Bedrohung besteht darin, dass sich Anteile des eigenen Ichs seiner Kontrolle entziehen. Zugleich erlebt er so etwas wie eine unmögliche Gleichzeitigkeit: Er sieht sich selbst außerhalb seiner selbst. Das Ichgefühl löst sich, weil es sich nicht mehr eindeutig zuordnen lässt, von ihm ab. Es kommt zur Selbsttötung, weil das Bewusstsein für das Eigene auf der einen und das Fremde, Bedrohliche auf der anderen Seite ausgetauscht ist und daher verwechselt wird. Dass die tödliche Bedrohung ihre Wurzeln im eigenen Verhalten hat, wird von Balduin nicht erkannt. Sobald er in den Tauschhandel des Spekulanten Scapinelli einwilligt, wird er zum Spielball unbekannter Kräfte, die Macht über ihn gewinnen, indem sie sein Vertrauen missbrauchen. Zwar gewinnt er stets beim Spiel ums Geld, seine erotischen Bedürfnisse und seelischen Empfindungen sind jedoch im Gegenzug längst an den Mammon „verkauft“. Lebenssinn wird hier mit der Akkumulation von Reichtum gleichgesetzt, entsprechend der Maxime der von extremen Klassengegensätzen geprägten kapitalistischen Gesellschaft seiner Zeit.

Der Film als eigentlich lineare Zeitkunst vermag hier bereits in seinen Anfängen durch den technischen Trick der Überblendung eine im strengen Sinn achronologische Simultaneität zu erzeugen, die als Bild für eine diffuse Identität gelesen werden kann. An der rätselhaften Szenerie des verdoppelten Selbst wird überdies erkennbar, dass die normativen Vorstellungen von Kohärenz und Kontinuität als unabdingbare Voraussetzungen einer „gesunden“ Identität sich unter den extremen Bedingungen persönlicher Ungewissheit und Ausweglosigkeit als Konstruktionen erweisen, die ihrerseits an stabile sozio-ökonomische Lebensverhältnisse gekoppelt sind.

Nach Erik H. Erikson hat ein Individuum in diesem Sinn nur dann eine fest umrissene Identität, wenn es ihm gelingt, im Lauf der Zeit „eine stabile Synthese“¹³ innerhalb des sozialen Gefüges aufzubauen, in dem es lebt. Fraglich ist jedoch, ob eine solche klar „abgrenzbare und temporal konsistente Identität“, wie sie auch von der kognitionspsychologischen Selbstkonzept-Forschung favorisiert wird, gegenwärtig angesichts der zunehmenden Pluralisierung in allen Bereichen der Gesellschaft noch haltbar ist. Die an das Individuum durch ständiges Um- und Neulernen, den Wechsel von Berufsfeldern, Arbeitsplätzen und – damit zusammenhängend – Wohnorten und sozialen Beziehungen gestellten Ansprüche, führen dazu, dass Identität immer weniger in ein an holistischen Vorstellungen wie Kohärenz und Kontinuität orientiertes Schema passen will. Theoretiker/innen wie S. Sistig konstatieren daher, dass unter den gegebenen Bedingungen „[d]ie festen Grenzen des Ich und dessen Kontinuität in der Zeit [...] aufgehoben [seien].“¹⁴

Die an literarischen Texten von Wolfgang Hilbig („*Ich*“) und Peter Kurzeck (*Keiner stirbt*) gewonnene Einsicht, dass das Ich der Protagonisten „nicht über längere Zeit konstant bleibt“ und dass zudem „ineinander übergehende Identitäten“ entstehen,¹⁵ kann, wie schon am ersten Beispiel deutlich wurde, genauso gut auf den Film übertragen werden. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass „die Dezentralisierung des Ich-Bewusstseins der Protagonisten“,¹⁶ die als Identitätsstörung erlebt wird, gerade nicht im Sinne einer Anpassung an metastabile, diffuse Identitätsformen zu verstehen ist, sondern erst durch Regression auf eigentlich überkommene, letztlich an

¹³ Sistig, *Wandel der Ich-Identität* (Anm. 2), 10.

¹⁴ Ebd., 11.

¹⁵ Ebd., 13.

¹⁶ Ebd., 14.

metaphysische Konstrukte von Sinn festhaltende Identitätsformen zurückzuführen ist.¹⁷ Vermutlich sind das auch genau die Formen von Identität, die in der Rezeption von Filmen dann weitgehend noch wirksam sind, wenn etwa eine fehlende narrative Teleologie als störend bzw. nicht verständlich empfunden wird. Die Frage ist dann natürlich jeweils, worauf das aufgelöste Selbstgefühl der Figuren, wofür die fehlende erzählerische Teleologie wohl steht, zurückgeführt werden kann.

4.2. Don't look now

In *Don't look now* (I, GBR 1973)¹⁸ von Nicolas Roeg wird der Zuschauer Zeuge eines inkompossiblen Geschehens in Form von zwei Ereignisverläufen, die nicht zugleich wahr sein können. Nach dem Unfalltod ihrer kleinen Tochter Christine reist das Ehepaar John (Donald Sutherland) und Laura Baxter (Julie Christie) nach Venedig, wo John als Sachverständiger mit der Restauration einer Kirche beauftragt ist. Dort kommt es zu einer Reihe mysteriöser Begegnungen und Geschehnisse, die mit Christines Tod in Verbindung zu stehen scheinen. So macht Laura die Bekanntschaft der Schwestern Wendy (Clelia Matania) und Heather (Hilary Mason). Die blinde Heather behauptet, kraft der Gabe des zweiten Gesichts mit Christines Seele in Verbindung zu stehen. Als Laura von ihr erfährt, dass es Christine dort, wo sie sich jetzt befinde, gut gehe, schöpft sie, anders als John, der die seherischen Gaben des blinden Mediums ins Reich des Aberglaubens verweist, daraus neuen Lebensmut. Bei einem weiteren Treffen erzählt ihr Heather, dass Johns Leben in Gefahr sei, solange er sich in Venedig aufhalte. Ihren Vorschlag, wegen der Prophezeiung gemeinsam aus Venedig abzureisen, lehnt er jedoch ab. Als das Ehepaar kurze Zeit später mitten in der Nacht telefonisch von einer Mitarbeiterin des Internats erfährt, dass ihr Sohn sich bei einer Feuerschutzübung eine Gehirnerschütterung zugezogen hat, beschließt Laura, nach England zurückzukehren. Unterdessen entgeht John beim Studium eines Mosaiks unter dem Dach der Kirche knapp dem Tod, als ein Stück Holz sich von der Decke löst und den Aufzug, auf dem er steht, zur Hälfte herunterreißt. Voller Erstaunen erinnert er sich im anschließenden Gespräch mit dem Bischof der Kirche (Massimo Serato) Heathers Prophezeiung.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Der Film wird 1974 unter dem Titel *Wenn die Gondeln Trauer tragen* in Deutschland erstaufgeführt.

Nach seinem Auszug aus der Pension Europa, in der er mit Laura gewohnt hatte, kommt es zu einer rätselhaften Begegnung. Unterwegs mit einem Vaporetto sieht John seine Frau in Begleitung der beiden Schwestern in Trauerkleidung auf einem Motorschiff mit aufgebahrtem Sarg vorbeifahren. Er kann sich diese Begegnung nicht erklären, denn Laura war gerade am Morgen nach London abgereist. Auch in der Pension, die aufgrund der Winterpause bereits geschlossen hat, weiß man nichts von ihrer vorzeitigen Rückkehr. Alles deutet auf eine Halluzination hin, denn es gibt niemand, der seine Wahrnehmung bestätigen kann. John geht daraufhin zur Polizei, denn er bekommt nun Angst, dass Laura etwas passiert sein könnte. Schließlich treibt seit einiger Zeit ein Mörder sein Unwesen in der Stadt. Weil er vermutet, dass die beiden Schwestern etwas über den Verbleib von Laura wissen, gibt er eine Fahndung nach ihnen auf, nachdem seine eigenen Nachforschungen ergebnislos verlaufen sind. Unterdessen erfährt er durch ein Telefongespräch mit dem Internat, dass er sich getäuscht haben muss, denn Laura ist dort anwesend und versichert ihm persönlich, dass ihr Sohn wohlauf sei. Man verabredet ein Treffen für die Rückkehr, zu dem es jedoch nicht mehr kommen soll.

John gelingt es zwar durch die Mithilfe der Polizei, die Schwestern ausfindig zu machen. Doch als Heather in seiner Gegenwart einen Anfall erleidet, verlässt er fluchtartig das Hotel. Laura, die nach ihrer Ankunft in der Lagunenstadt vom Polizeiinspektor den Aufenthaltsort der Schwestern erfährt, kommt zu spät und macht sich in den labyrinthischen Gängen des nächtlichen Venedig vergeblich auf die Suche nach ihrem Mann. Dieser fällt indessen den Messerstichen eines zwergenhaften Wesens, das mit seinem roten Kapuzenmantel an die Öljacke der toten Tochter erinnert, zum Opfer. Während er langsam verblutet, laufen vor seinem geistigen Auge noch einmal die Schlüsselszenen des gerade gesehenen Films ab. Das Bestattungsschiff, auf dem er zuvor Laura und die beiden Schwestern gesehen hatte, war, das stellt sich nun heraus, für ihn selbst bestimmt gewesen. John hatte also seinen eigenen Tod in diesen Momenten vorhergesehen, ohne es zu wissen. Die Gegenwart seines Todes bricht ereignishaft in die Gegenwart seines Lebens ein und weist auf eine Zukunft, die ihm unabwendbar bevorsteht, ohne dass er jedoch dieses Zeichen zu lesen verstünde.¹⁹ Der gewaltsame Tod, das wird rückblickend vom

¹⁹ Man könnte daher auch sagen, dass in diesen Sequenzen eine reine Ereigniszeit zur Darstellung kommt. Vgl. zum Begriff Ereigniszeit auch Wolfgang Röd: *Erfahrung und Reflexion. Theorien der Erfahrung in transzendentalphilosophischer Sicht*. München: C.H. Beck 1991, 52–55. In diesem Fall wäre Johns Tod das Ereignis, das von ihm selbst in diesen Bildern antizipiert wird. Ereigniszeit

Ende des Films her klar, ist ihm vom Schicksal bestimmt. Weil er den Tod Christines nicht hat verhindern können, fordern nun die Mächte des Fatums als Sühne für diese Schuld sein eigenes Leben. Das, was zuvor als besondere Gabe erschien – das Vorhersehen eines zukünftigen Ereignisses –, wird nun als Verstrickung in einen Schuldzusammenhang erkennbar, der nicht durch eigenes Handeln auflösbar ist.

Die Szene der zeitlich unmöglichen Begegnung mit Laura, die als Ursache der Verwirrung seines Zeiterlebens fungiert, markiert zugleich die beginnende Auflösung seiner Identität, die sich mit seinem Tod vollendet. Da es sich um ein inkompossibles Geschehen handelt, entweder Laura befindet sich in London oder in Venedig, beides kann nicht zugleich wahr sein, stellt sich zudem die Frage nach dem Status der gesehenen Bilder. Da John für seine Wahrnehmung keinen Zeugen findet, der die unmögliche Simultaneität bestätigen könnte, deutet dies darauf hin, dass es sich um innere Bilder handelt, in denen kein vergangenes Geschehen reaktualisiert, sondern ein zukünftiges antizipiert wird, das in erster Linie ihn selbst betrifft. Die Koexistenz des Inkompossiblen²⁰ erhält erst im Blick zurück die Bedeutung, die sie im Moment der Wahrnehmung noch nicht haben kann. Erst vom Ende her wird deutlich, dass John in diesen Bildern sein eigenes Ende antizipiert.

4.3. Lost Highway

Auch in *Lost Highway* (USA, F 1997) von David Lynch kommt es zu inkompossiblen Ereignisverknüpfungen, die es dem Rezipienten schwer machen, der gezeigten Handlung zu folgen. Erzählt wird zunächst die Geschichte von Fred (Bill Pullman) und Renée Madison (Patricia Arquette), die in ihrem Haus oberhalb von Los Angeles merkwürdige Videoaufzeichnungen empfangen. Nachdem es dem bisher noch unsichtbaren Gast sogar gelingt, das Paar im eigenen Schlafzimmer zu filmen, be-

und Zeit des Subjekts kreuzen sich genau in dieser Szene. Das Subjekt erlebt etwas, das chronologisch gesehen erst nach dem Ende seines Lebens geschieht. Diese Achronologie wäre deutbar im Sinne einer Vermittlung von Fremd- und Eigenperspektive, indem nämlich John die Perspektive eines Zeugen einnimmt, die zum Zeitpunkt des Geschehens nicht mehr seine eigene sein kann. Da John zudem Wissenschaftler ist, der nicht an die Kräfte der Vorsehung glaubt, ist das Geschehen für ihn umso rätselhafter. Indem es gegen die Gesetze der physikalischen Logik verstößt, ist es nicht in sein rationalistisches Weltbild integrierbar. Dennoch hat er es mit eigenen Augen gesehen, sodass wissenschaftliche Weltauffassung und magische Korrespondenzlehre in ihm konfliktieren.

²⁰ Vgl. Michael Lommel: *Im Wartesaal der Möglichkeiten. Lebensvarianten in der Postmoderne*. Köln: Halem 2001, 112–128.

nachrichtigen sie die Polizei, die jedoch keine verdächtigen Spuren finden kann. Als die Polizisten Renée fragen, ob sie eine Videokamera besitzen, verneint Fred dies mit der Bemerkung, dass er sich an die Dinge lieber auf seine Art erinnere, d.h. nicht unbedingt so, wie sie passiert seien. Dies kann als erster Hinweis darauf verstanden werden, dass in der Erinnerung nie die identische Wiedergabe eines vergangenen Geschehens bereitgestellt, sondern vielmehr nur das aktualisiert wird, was in einer je gegebenen gegenwärtigen Situation von Interesse ist.

Deutbar ist eine solche Reaktualisierung aber auch als Antizipation eines künftigen Geschehens, wie am Beispiel des Traums, von dem Fred Renée nach einem leidenschaftlichen Liebesakt erzählt, gezeigt werden kann. Am Vorabend nach der Rückkehr von einem Auftritt als Saxophonspieler habe er sie, so Fred, zunächst nicht finden können und sei schließlich im Schlafzimmer auf sie gestoßen. Doch sei es zugleich nicht sie gewesen, sondern etwas anderes. Kurz darauf ist zu sehen, wie Fred aus dem Schlaf hochfährt und sich zu Renée umwendet, in deren verschatteten Zügen maskenhaft das Gesicht des Mystery-Man (Robert Blake) aufblendet, dem Fred später nach dem Besuch der Polizei auf einer Party, zu der er gemeinsam mit Renée eingeladen ist, zum ersten Mal „wirklich“ begegnet und von dem offenbar auch die Videos stammen.

Aus der Reaktualisierung des Traums wird so in der Filmsprache eine Antizipation. Damit verläuft der Zeitpfeil sozusagen in zwei Richtungen zugleich, d.h. aus dem Zeitpfeil wird ein Zyklus, eine Zeitschleife. Als der Mystery-Man auf der Party bei einem Tête-à-tête an der Bar behauptet, er sei Fred schon einmal begegnet und sei jetzt gerade bei ihm zu Hause und Fred sich davon durch das hingehaltene Mobiltelefon seines Gegenübers mit dessen Stimme am anderen Ende überzeugen kann, wird plötzlich evident, dass der Film durch die Trennung der Tonspur vom Bild, wirkungsvoller noch als zuvor schon durch die Überblendung der beiden Gesichter oder die Verdoppelung des Selbst in *Der Student von Prag*, eine Gleichzeitigkeit des eigentlich Inkommensablen zu simulieren vermag. Diese eigentlich unmögliche, zeitgleiche Anwesenheit des Mystery-Man an zwei voneinander getrennten Orten führt bei Fred zu einer traumatischen Verwirrung, die ihn veranlasst, gemeinsam mit Renée die Party vorzeitig zu verlassen.

Die Inkompossibilitäten setzen sich fort, nachdem Fred beim Abspielen eines weiteren Videos, auf dem er mit dem zerstückelten Körper Renées zu sehen ist, von der Polizei überrascht und des Mordes an seiner Frau beschuldigt wird. Nach einer alptraumhaften Sequenz von Bildern, die den von heftigen Kopfschmerzen geplagten Fred quälen – zu sehen sind blutbefleckte Leichenteile, der Mystery-Man vor einer Holzhütte, die sich nach einem Brand durch Zeitumkehr reassembliert, sowie ein junger Mann am Rand einer nächtlichen Straße, der von der Stimme seiner Freundin Sheila (Natasha Gregson Wagner) beschworen wird „nicht zu gehen“ –, kommt es in der Gefängniszelle, wo er auf seine Hinrichtung wartet, zu einer merkwürdigen Verwandlung.²¹ Am nächsten Morgen befindet sich in der Zelle nicht mehr Fred Madison. An seiner Stelle ist ein wegen Autodiebstahl vorbestrafter, junger Mann mit entstellten Gesichtszügen zu erkennen. Sein Name ist Pete Dayton. Unklar bleibt, wie es zu diesem Wechsel der Identität gekommen ist.

Im Folgenden wird aber ersichtlich, dass es Übereinstimmungen in Freds und Petes Biografien gibt, die beide, unabhängig davon, dass es sich (offensichtlich) um zwei verschiedene Personen handelt, in weitgehend identische Konflikte verwickelt zeigen. Da ist in beiden Fällen als Ausgangspunkt ein mysteriöser Gedächtnisverlust, der Fred zum Täter und zugleich zum Zuschauer seiner Tat werden lässt, während Pete sich nicht mehr daran erinnern kann, was am Abend vor seiner Inhaftierung geschehen ist. Beide werden als Symptom ihrer Persönlichkeitsveränderung von quälenden Kopfschmerzen geplagt und beide unterhalten Beziehungen zu den gleichen Personen, die, je nach dem ob sie vor der Verwandlung mit Fred oder danach mit Pete zu sehen sind, jeweils unterschiedliche Identitäten verkörpern. Im Film wird dieser Identitätswechsel durch die Doppelrollen von Patricia Arquette als Renée Madison bzw. Alice Wakefield sowie Robert Loggia als Dick Laurent und Mr. Eddy markiert.

Als die Eltern ihm einige Zeit nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis mitteilen, sie hätten ihn und seine Freundin Sheila an jenem Abend zusammen mit einem unbekanntem Mann gesehen, weiß Pete davon zwar nichts mehr. Wer dieser Mann ist, wird jedoch klar, als er im Haus seiner Eltern ein Telefongespräch entgegen nimmt,

²¹ Es liegt nahe, dass diese Sequenzen von inneren Bildern während seiner Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl, die als solche ja nicht gezeigt wird, vor Freds geistigem Auge ablaufenden. Dies wäre ein Beispiel, wenn auch im negativen Sinne, für das, was ich eingangs als filmische Darstellung von qualitativer Identität zu fassen versucht habe.

bei dem Mr. Eddy und niemand anders als der Mystery-Man am anderen Ende als Komplizen erscheinen. Ähnlich wie schon zuvor auf der Party gegenüber Fred behauptet er auch hier, dass er Pete schon einmal begegnet sei. Als dieser, wie Fred, zunächst verneint und dann verwirrt nach dem Ort der Begegnung fragt, antwortet er analog: „Bei ihnen zu Hause“.

So entsteht in der Rezeption eine Vielzahl von Parallelitäten, Varianten eines Geschehens, das sich wie zuvor in Freds Leben, nun fast genauso bei Pete wiederholt. Aufgrund der Pluralität des dargestellten Geschehens kommt es beim Betrachter zu einer Diffusion der Identitäten. So erscheint Freds Frau Renée nach der Verwandlung als Alice, unterscheidbar nur durch das blondierte Haar, und ist diesmal die Geliebte von Pete und zugleich das Starlet von Mr. Eddy, der sich später als reicher Pornoproduzent namens Dick Laurent entpuppt, für den Alice als Darstellerin arbeitet.

Als der arme Automechaniker Pete und das Pornoflittchen Alice nun versuchen, sich bei Andy, der für Laurent Filme macht und auch die Party veranstaltet hat, zu der Fred und Renée anfangs eingeladen waren, zu bereichern, kommt dieser bei einem spektakulären Hechtsprung ums Leben. Die anschließende Flucht führt beide zu dem Holzhaus eines Hehlers außerhalb der Stadt, das bereits in der Bildsequenz kurz vor Freds Verwandlung zu sehen war. Hier kommt es nun zu einer überraschenden Rückverwandlung, als sie den Hehler zunächst nicht antreffen und plötzlich wieder Fred anstelle von Pete, der sich gerade noch im Scheinwerferlicht des geparkten Ford Mustang mit Alice geliebt hat, zu sehen ist.

Das Vexierspiel nimmt seinen Lauf. Der vermeintliche Hehler, den Fred danach mit aufgepflanzter Videokamera in der Holzhütte antrifft, ist wiederum niemand anders als der Mystery-Man, der auf Freds Nachfrage bezüglich Alice entgegnet, dass Alice Renée sei und dass sie lüge, wenn sie behauptete, Alice zu sein. Fred bleibt nichts übrig, als vor der bedrohlichen Erscheinung, die mehr über ihn zu wissen scheint, als er selbst (vgl. Scapinelli bzw. Heather), Reißaus zu nehmen. Nachdem er wenig später Dick Laurent im Lost Highway Hotel überwältigt, wo dieser gerade mit Renée alias Alice geschlafen hat, und ihn mit vorgehaltener Pistole in den Kofferraum seiner Mercedes-Limousine bugsiert, kommt es schließlich zum Showdown am Rand der Wüste. Wie der Hohepriester eines obszönen Bilderkults zwingt

der Mystery-Man den bereits tödlich verletzten Laurent mit einem Taschenfernseher aufgezeichnete Bilder anzusehen, die ihn während der Vorführung eines Pornofilms inmitten einer Gruppe von Freunden zusammen mit Renée im Haus von Andy zeigen. Auch er ist in diesen Momenten, wie Fred kurz vor seiner Festnahme, Zuschauer und Opfer zugleich.

Zwischenzeitlich hat die Polizei Andys Leiche gefunden und kommt Fred durch ein Foto, auf dem Renée an der Seite von Dick Laurent und Andy zu sehen ist, auf die Spur. Nachdem dieser zu seinem Haus zurückgekehrt ist, und den Satz „Dick Laurent ist tot“, den er in der Eingangsszene des Films als fremde Stimme aus der Gegensprechanlage empfangen hatte, nun selbst in die Sprechanlage diktiert, schließt sich die Zeitschleife. Gegenwart und Vergangenheit werden ununterscheidbar. Eigen- und Fremdperspektive diffundieren ineinander, indem ein Schauplatz beibehalten wird, während die Figuren plötzlich ausgetauscht werden oder sich wie im Fall von Fred oder Balduin in räumlicher Opposition zu sich selbst befinden.

Gleich darauf kommt es zu einer wilden Verfolgungsjagd, in deren Verlauf Fred eine weitere Verwandlung erleidet. Kurz bevor die Polizei ihn eingeholt hat, deformiert sich sein Gesicht abermals angesichts dessen, was ihm nun bevorsteht. In dieser Version fällt Fred die Schuld am Mord von Dick Laurent bzw. Andy zu, obwohl er nicht der tatsächliche Mörder ist, in der anderen hat er angeblich seine Frau getötet. Die Chronologie löst sich zugunsten einer Vielzahl von Möglichkeiten auf (vgl. dazu auch *Vantage Point*, Pete Travis/USA 2008), die freilich nicht zugleich wahr sein können, vielmehr in verschiedenen Versionen (oder möglichen Welten) nebeneinander existieren. Dabei erscheint das Gleiche (der dargestellten Handlung) aus verschiedenen Perspektiven jeweils anders.

5. Neue rezeptionsorientierte Formen von Identität – vom Singulären zur Pluralität

Halten wir fest, die Chronologie hilft in der Rezeption beim Aufbau kohärenter Identitäten. Wird dieser Prozess nun dadurch gestört, dass der zeitliche Verlauf der Handlung verwirrend ist bzw. eigentlich verschiedene Charaktere aufgrund der besonderen Konstellation des narrativen Plots ineinander diffundieren, kommt es zu besagten Rezeptionsproblemen. Zudem hängen beide Aspekte offenbar miteinan-

der zusammen. Wenn durch Achronologien im Handlungsverlauf die Kontinuität des dargestellten Geschehens fragwürdig wird, hat dies auch Auswirkungen auf die Kohärenz der Figuren, die sich in der Rezeption als Wiedererkennbarkeit in verschiedenen, von einander unabhängigen, räumlich und zeitlich kompossiblen Situationen, üblicherweise also an der Linearität der Erzählung festmacht.

Nun lässt sich das Zeiterleben des Rezipienten, das ich eingangs mit Worten wie Krümmung, Umstülpung oder Verschiebung beschrieben habe, auch als rhizomatische Struktur im Sinne von Deleuze/Guattari und Umberto Eco verstehen. Wenn, wie Eco sagt, im Rhizom „die Möglichkeit widersprüchlicher Schlüsse“ besteht,²² sowohl p als auch $\neg p$ zugleich wahr sein kann, so werden damit die verwirrenden „Anschlüsse“ der Zeitschleifen in *Lost Highway* über das Arbeitsgedächtnis beim Filmsehen analysierbar. Folgt man dieser Überlegung, so wird verständlich, wie im Filmerleben aufgrund der genannten Gedächtnisstruktur Persönlichkeitsanteile während der Rezeption ineinandergleiten bzw. von einer auf die andere Position changieren. So können die Figuren Fred (p) und Pete ($\neg p$), obwohl es sich im Film um verschiedene Personen handelt, aufgrund der genannten Übereinstimmungen innerhalb der verwirrenden Pluralität des Geschehens wechselseitig füreinander stehen. Weil beide Figuren unter Verwirrungszuständen leiden, die ihre Identität diffus werden lässt, ähneln sich auch die Versatzstücke aus ihrem Leben in den beiden Handlungssträngen.

Indem der Zuschauer nun versucht, die Pluralität von Figur und Geschehen im Sinne einer kohärenten Identität zu re-essentialisieren und damit scheitert, ergibt sich als Konsequenz das Zerfließen dieser Identitäten. Dies wiederum erklärt sich aus dem Festhalten an überkommenen Vorstellungen davon, wie sich Individuation und Identität in einer globalisierten Postmoderne konstituieren. Unverwechselbare Einzigartigkeit oder Besonderheit im emphatischen Sinn weichen dabei mehr und mehr einem Identischen innerhalb des Pluralen, das sich viel mehr an situative Kontexte als an unveränderliche Persönlichkeitsmerkmale oder Charaktereigenschaften gebunden erweist. Identität wird gewissermaßen depersonalisiert, verliert

²² Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter. 4., Aufl. Leipzig: Reclam 1999, 106. Syllogistisch umgeformt ergibt sich folgendes Schema: „Wenn Patricia Arquette Renée Madison ist (p), dann kann sie nicht zugleich auch Alice Wakefield sein ($\neg p$)“, und „Wenn Robert Loggia Dick Laurent ist (p), dann kann er nicht gleichzeitig Mr. Eddy sein ($\neg p$) usw.“

den Charakter einer unveränderlichen Substanz und gewinnt stattdessen Ereignischarakter. Das Abweichende wird aufgewertet, die Norm egalisiert. Das, was ich zu Beginn als Gefühl der Sichselbstgleichheit im Sinne der Kontinuität des Selbsterlebens in den Bereich der Innerlichkeit des Ichs verlegt hatte, erweist sich nun als nicht eindeutig zuschreibbar, als weder innen noch außen, vielmehr als komplexes Geflecht von Beziehungen, die über die Darstellung eines Geschehens im Film hergestellt werden.

Auf diese Weise können aus der Beschreibung eines empirischen Phänomens, das eigentlich jeder Mensch aus eigener Erfahrung kennt, genau die Effekte und Strukturen abgeleitet werden, die im ästhetischen Gebilde jene Wirkung erzeugen, welche im Rezipienten den gleichen Verlust an Orientierung hervorbringt resp. nacherlebbar macht, von dem auch die Figuren im jeweiligen Werk betroffen sind. Denn was den Protagonisten der genannten Filme nicht gelingt, nämlich die Re-Essentialisierung der eigenen Identität durch Anschluss an eine übergeordnete Sinnstruktur (Haltgeber) als Neo-Essenz, gilt in analoger Weise für den Nachvollzug in der Rezeption. Wird das verwirrte Zeiterleben der Figuren durch achronologische (simultane oder zyklische) Zeitverläufe dargestellt, so erzeugt dies auch beim Rezipienten zunächst inkohärente Assoziationen eines scheinbar sinnlosen Geschehens, das, wenn es dabei bleibt, als ungenügend empfunden wird. Bei genauerem Hinsehen erweist sich dann allerdings, dass es sich jeweils um ein kunstvolles Spiel mit den Bedingungen des Films als Zeitkunst auf der einen und den Sehgewohnheiten des Publikums auf der anderen Seite handelt. Die lineare Verlaufsform wird zyklisch, d.h. multioptionale Verläufe mit jeweils anderen Verkettungen werden in der Rezeption möglich.²³ Das Perzept ist dabei auch als A-posteriori-Prozess beschreibbar, also als ein Effekt, der sich erst am Ende der Rezeption in Form einer Synthese einstellt.

Der Film reagiert damit vermutlich auch auf das wirkliche Leben, wo es mehr und mehr um die Erfahrbarkeit und das Offenlassen von Möglichkeiten als um endgültige Festlegungen zu gehen scheint. So belegen neuere soziologische Studien, dass Uneindeutigkeit und Unentschlossenheit in entgrenzten, weitgehend subjektivierten

²³ Für Michael Lommel ist dies gleichbedeutend damit, dass wir in mehreren Gegenwart gleichzeitig existieren, ja sogar mehrere Leben leben. Vgl. Lommel, *Wartesaal der Möglichkeiten* (Anm. 20), 99.

Arbeits- und Anerkennungsverhältnissen als strategische Haltungen durchaus sinnvoll sein können.²⁴ Dabei scheint die Identität der Subjekte stets im Werden begriffen. Ein solcher Zustand tendenziell dauerhafter Identitätsdiffusion ist jedoch gerade nicht als psychopathologisch zu bewerten, vielmehr weichen die Subjekte bewusst strategisch endgültigen Determinationen aus, um sich auf diese Weise in einer sich laufend verändernden Welt Möglichkeiten für neue Wege in der Zukunft offen zu halten, die andernfalls kurzfristigen Entscheidungszwängen zum Opfer fielen.

²⁴ Vgl. dazu etwa die Bachelorarbeit von Clara Schließler: *Identität und Anerkennung im Berufsfeld Theater. Identitätsstrategien zum Umgang mit prekären Anerkennungsverhältnissen in der Spätmoderne. Eine Fallrekonstruktion*. Universität Bremen 2013 [unveröffentlicht].