

Georg Seeßlen

# David Lynch und seine Filme

6. erweiterte und überarbeitete Auflage

**SCHÜREN**  
**arte**  
E D I T I O N

# Inhalt

## **Reiseberichte aus der Hölle 7**

Industrie und Sehnsucht (7) Eine Kino-Revolte (9) Ein Besuch in Lynchville (10)

## **Die Geburt des einsamen jungen Mannes 16**

THE ALPHABET (16) Sketches From a Life (1) (16) Die weibliche Sprache und die männliche Natur (17) THE GRANDMOTHER (18) Porträt des einsamen jungen Mannes als Monster (22) Sketches From a Life (2) (23)

## **Henry Spencer verliert den Kopf: ERASERHEAD 25**

Die Geburt (25) Grand Guignol (26) Der revoltierende Familienroman (28) Zeit/Raum (30) Sketches from a Life (3) (33) Die Angst des nicht zu Ende geborenen Mannes vor der Sexualität (34) Zwei Spuren in der Filmgeschichte (36)

## **Der Ausgestoßene und seine Sehnsucht: THE ELEPHANT MAN 40**

Ein weiteres Abenteuer des einsamen jungen Mannes (40) John Merrick wird geboren (40) Die Industrie und das Monster (44) John Merrick wird ein Fall (45) Referenz-Mythen (47) John Merrick wird ein Mensch (49) Die Bewegungsstruktur von THE ELEPHANT MAN (53) John Merrick, die Liebe und der Tod (54) Das Kranke und die Gesellschaft (59)

## **Der Messias und sein Scheitern: DUNE 62**

Der Wüstenplanet (62) Ein Beginn (63) Vater/Sohn/Faschismus (65) DUNE als politische Metapher (67) Eine Schöpfungsgeschichte (69) Der Auftritt der Bösen (71) A Fake Renaissance (74) Fünf Minuten Filmkritik (76)

## **Die Liebe, in der Hölle gesucht: BLUE VELVET 80**

Die Farbe Blau (80) Das schwarze Märchen (82) Good Girl Meets Bad Girl (85) Who is Who in Lumberton (89) A Joyride (92) Die schrecklichen Eltern (94) Mann und Frau in Lynchville (96) Der schwache Vater und die Todesgöttin (98) Ein Liebesbrief für den Vater (99) BLUE VELVET Unseen (100)

## **Diesseits des Regenbogens: WILD AT HEART 102**

David Lynch und Jean-Luc Godard drehen Filme für die Nach-Zeit des Kapitalismus (102) Rebellion der Zeichen (102) Elvis Meets Marilyn (107) Europäischer Exkurs (109) Stille auf Stille, Blut auf Marmor (110)

## **Point of (No) Return: TWIN PEAKS 112**

Der einsame junge Mann blickt in den Spiegel (112) Ein neues Format (112) Crime Time (113) Death of a Homecoming Queen (114) Ein seltsamer Ort (117) Lynch, der Sadologe (119) Die Menschen von Twin Peaks (121)

## **Ein postmodernes Welt-Bild aus den USA 122**

David Lynch und das amerikanische Mittelalter (122) Americana (124) Kunst und Moderne (125) Dekonstruktionen (126) Hyperreality (127) Doppelte Codierung (127) Der doppelte Familienroman: Lynch und Spielberg (129)

## **Die Passion der Laura Palmer: TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME 134**

Von Twin Peaks zu Deer Meadow (134) Das revoltierende Sühneopfer (139) Schwarze Pädagogik (141) Against Interpretation (143)

## **Der einsame junge Mann verschwindet 145**

Western-Exkurs: THE COWBOY AND THE FRENCHMAN (145) Was bisher geschah (146) INDUSTRIAL SYMPHONY NO. 1 (147) Abschied vom Lynch-Helden (149) ON THE AIR (149) HOTEL ROOM (150)

## **Ein endlos geflochtenes Band: LOST HIGHWAY 152**

Das Grauen der Bilder (152) Wie starb Dick Laurent? (155) On second thought (166)

## **Geradenwegs zum Mount Zion: THE STRAIGHT STORY 175**

Der nicht zu Ende geborene Mann wird erwachsen (175) Endgültige Geburt – oder endgültige Verdammnis (179) Von Laurens zum Mount Zion, oder von Hier nach Dort (181) Das zweite Ende des Erzählens (197) Alvins Amerika: Ein Land, das keines ist (200) Das Reale und die Realität (202)

## **Vom tiefen Fluss zur Stadt der Träume: MULHOLLAND DRIVE 206**

## **Die Methode Lynch: Zeichen und Wunder 225**

Kontraste (225) Die nichtlineare Erzählweise (226) Fotografie, Poesie, Malerei (226) Innen/Außen (227) Destruktion des Mythos (227) Bild/Ton-Montage (228) Die Musik (229) Verbildlichung, Architektur, Landschaft (230) Licht und Schatten (233) Rhapsodische Wiederholungen (233) Cinéma pur/impur (234) Pier Paolo Pasolini ›sieht‹ David Lynch (234) McGuffins, magische Objekte (235) Der Körper des Kinos (237) Die Gewalt der Tonspur (237) Das kosmische Rauschen (238) Das doppelte Fading (240) Das Schöne (240)

## **Abschied und Neubeginn: INLAND EMPIRE 242**

## **Anhang 261**

Filmografie (261) Bibliografie (268) Zitierte Literatur (278)

# Reiseberichte aus der Hölle

## Industrie und Sehnsucht

Ein Vogel sitzt auf dem Zweig eines Nadelholzbaumes, den Kopf nach oben gereckt; eine kleine, absurde Verbindung von Niedlichkeit und Heroismus. In seiner Pose ähnelt dieser Vogel sehr den Menschen, wie sie sich ins Zeug werfen und aufplustern und doch immer klein bleiben.

Ein Traumvogel ist das; mit einem Vogel beginnen die Träume; Vögel kommen geflogen, haben Botschaften im Schnabel, nicht bloß von der Mutter einen Gruß. Im Hintergrund ahnen wir einen See, tiefe Wasser.

Ein harter, tiefer Gitarrenton setzt mit dem so einfachen Thema ein, während eine Überblendung auf die rauchenden Schornsteine erklärt, wo wir sind: dort, wo sich Industrie und Traum begegnen.

Das Orchester hebt nun triumphieren an, während wir ein Detail dieser Industrielandschaft in der Natur sehen: nicht die Säge, die wir vielleicht erwartet hätten (weil hundertundeins Filme mit dieser Schnittfolge begonnen haben: Wald, Tier, Fabrik, Säge – als wäre damit die Zivilisationsgeschichte des Menschen hinreichend beschrieben), sondern eine funkensprühende Maschine zum Schleifen der Sägezähne. Die Industrie ist auf die Natur gefolgt.

Nach einer weiteren Überblendung auf die Schleifmaschine erscheint, worauf wir gewartet haben, der erklärende Titel: Wir sind in Twin Peaks. Wir sind in einem Film von David Lynch.

»Jedesmal, wenn wir in die Höhle des Kinos hinabsteigen«, sagt Italo Calvino, »begegnen wir der Geschichte unseres Lebens.« Die vier Einstellungen, mit denen Lynch sein monumentales Fernsehwerk beginnen lässt, ergeben gewiss eine Orts-

beschreibung, jeder Western begann so, aber zugleich sind sie, in ihrer Spannung zwischen dem Gewohnten und dem Abweichenden, auch eine Einladung, diesen Abstieg und diese Begegnung mit der eigenen Geschichte zu vollziehen.

Schon mit dem ersten Bild, dem Vogel (wir kennen es schon aus BLUE VELVET und wissen, dass nur das Abgründigste damit verbunden sein kann), ist alle Gewissheit verloren. Die größte Künstlichkeit und der größte Vorrat an »Natürlichkeit« sind miteinander verbunden. Die Natur ist nicht natürlich und die Kunst ist nicht künstlich.

Und auch die gewohnte Dramaturgie der Annäherung hat durch dieses simple, kleine Bild eines Vogels vorweg ihren Knacks bekommen. Es wird uns nicht mehr möglich sein, uns naiv einer Sache anzunähern, vom Fernen zum Intimen, Totale, Nah-, Detailaufnahme und dann: von außen nach innen, wie es unserer Wahrnehmung angemessen ist. Mit diesem Blick auf den Vogel sind wir stattdessen in eine Intimität gefallen, die uns keine vollständige Distanz mehr erlauben wird.

Unwiderruflich sind wir mit diesen Bildern und der suggestiven Musik von Angelo Badalamenti, die auch wiederum nur Spannungen aufbaut, wo wir Kommentare zu erhalten gewohnt sind, in etwas hineingezogen worden: ein Rätsel, schön und bedrohlich zugleich.

Wir sehen ein Stück eines mächtigen Baumes auf einem Wagen, gestützt von einer trickreichen Konstruktion; dahinter drei Tannenbäume, im Gegenlicht; eine Nummernkombination ist auf dem Holz angebracht.

Sanft, aber doch schnell wird überblendet auf ein anderes statisches Bild, in

dem noch einmal die Gegensätze miteinander verbunden sind. Eine leere Straße vollführt im unteren linken Bilddrittel eine Kurve, die zugleich zurück und, möglicherweise, nach unten führt. Drei entnadelte Bäume bilden eine Diagonale, die diese Bewegung noch verstärkt; dazwischen errichtet ein Strommast eine eigene Ordnung. Dominierend, rechts im Vordergrund, ein Schild, das beinahe die Landschaft wiederholt, die wir sehen. Darauf steht: *Welcome to Twin Peaks*. All das in sehr herbstlichen, fahlen Farben. In der Ferne sehen wir die Berge, die dem kleinen Ort nahe der Grenze der Vereinigten Staaten zu Kanada den Namen geben.

Dies ist zunächst das perfekte Bild für *Heimat*, genauer gesagt: für die Ankunft eines Fremden dort. Diese Landschaft ist auch ein Körper, der Körper einer Frau (dazu müssen wir nicht einmal wissen, dass *Twin Peaks* auch ein amerikanischer Ausdruck für Brüste ist), ein wärmer und verbergender Leib, der den Fremden magisch anzieht, so wie er Alan Ladd in *SHANE* (MEIN GROSSER FREUND SHANE; George Stevens, 1953) angezogen hat, der hinunter ins Tal reiten musste, um die Leiden, aber auch das Wesen einer Familie und einer Gemeinschaft zu erfahren.

David Lynch macht Filme für eine Welt, die an Shane nicht mehr glauben kann, die von Angst, von Erlösungsbedürfnis, von harter Arbeit aber immer noch genauso geplagt wird wie jene Bewohner des Tals, in das Shane einst als kleiner Messias mit dem Revolver geritten kam.

Die Architektur der Welt, das Innen und Außen, ist nicht mehr so eindeutig bestimmbar, das Paradox erklärt sehr viel mehr als die Regel. So beginnt *TWIN PEAKS* mit einer Bildfolge, die die Konstruktion eines Mythos (der sinnvolle Zugriff des Menschen auf die Natur) entkonstruiert. Denn was in diesen miteinander verbundenen Bildern fehlt, ist der Mensch; der Widerspruch, der im Mythos (sagen wir im Bild

des schwitzenden Mannes, der den Baum fällt, während seine Frau das Vieh tränkt und einen liebevollen Seitenblick auf das Kind im Gras wirft) durch den Menschen selbst überwunden wurde, tritt in dieser Montage wieder hervor. Der Ort Twin Peaks ist ein Zustand, der eigentlich menschenleer und vor allem ohne Geschichte ist.

Die Abwesenheit des Menschen in diesen Bildern bezeichnet eine verzauberte, eine in den Schlaf gefallene Welt, in deren Zentrum Dornröschen liegen und auf den erlösenden Kuss warten könnte, aber wir wissen es besser. Dieses Dornröschen wird nicht wachgeküsst, sondern ermordet, es wird nicht vom Schlaf erlöst, sondern erst in ihm; alles ist verkehrt herum in Lynchville.

Aus dem statischen Bild von Twin Peaks und einem Zugang zu diesem durchaus verwunschenen Ort wird auf einen gewaltigen Wasserfall überblendet, den wir von oben herab sehen. Damit ist ein anderer Diskurs eröffnet: der zwischen dem Feuer (das funkensprühende Gerät) und dem Wasser; lange sehen wir das Wasser hinabstürzen in einen tiefen Grund.

Dann wird überblendet auf einen Fluss, in dem sich Baumstämme spiegeln. Das Wasser ist nicht blau, sondern von einem leicht ins Violette schimmernden, hellen Rot. Als habe sich schon ein wenig Blut darin aufgelöst, und als müsste gerade Abend werden. Dann folgt die Kamera dem ruhigen, aber durchaus mächtigen Strömen dieses Flusses, er führt von links nach rechts (also in unserer Bildvorstellung in die Zukunft hinein); kaum merklich nun der Übergang zwischen dem Vorspann der Serie und dem eigentlichen Beginn des ersten Teiles. Am Ufer des Flusses gibt es Menschen; bald wird Laura Palmers Leiche gefunden.

Wenn in der Bildfolge des Beginns die verwunschene Landschaft von Twin Peaks tatsächlich einen weiblichen Körper beschreibt, so wird der Vorgang, den wir in gerade acht Einstellungen erlebt haben,

nichts anderes sein können als die Geschichte von einer Zeugung und Geburt. Aber am Ende des Geburtsvorgangs steht nichts anderes als der Tod.

Ohne dass es einen Satz Dialog, einen Fetzen Handlung oder auch nur einen darstellenden Menschen gegeben hätte, haben wir in der Titelsequenz die faszinierende Spannung und eigentlich die Konstruktion der ganzen Serie erfasst.

### Eine Kino-Revolte

»Filmemachen«, sagt David Lynch, »muss unter die Oberfläche gehen, sonst macht es keinen Spaß.« Und seine Filme gehen sehr direkt, ganz physisch unter die Oberfläche. Aber was mag darunter liegen; ist ›Oberfläche‹ nicht auch das Gegenwärtige des Kinos? Und müssten wir ›dahinter‹ nicht vor allem eine bizarre Spiegelung erkennen?

Lynch erneuert das Kino (aus dem Geist der Malerei) in einer Geste der Befreiung. »Was Lynch zu einem erneuernden Filmer macht, ist die Tatsache, dass es ihm gelingt, eine Reihenfolge von Bildern in Gang zu setzen, die sowohl vollkommen unzusammenhängend und übertrieben wirken als auch vollkommen verständlich sind«, schreibt der holländische Kritiker Arjan Mulder. Hinzuzufügen wäre vielleicht, dass zur Faszination der Filme auch gehört, wie scheinbar einfach sie oft sind; dass ihre Konstruktion stets sichtbar ist und wir ihnen dennoch verfallen; dass das einzelne Motiv sich nie in einer ›ganzen‹ Handlung verbirgt, ja, im Gegenteil, mit Gewalt aus dem Korsett der Dramaturgie ausbricht und wir dennoch in einer durch und durch glaubhaften Welt sind.

In dieser Welt werden all die Fragen gestellt, die sich in jeder anderen Welt auch stellen. Wer bin ich? Woher komme ich? Wo ist die Grenze zwischen Ich und Welt? Was ist ›Frau‹ und was ist ›Mann‹? Warum heißt *leben* schuldig werden, und wem oder was gegenüber zum Teufel entwickle ich dieses Gefühl von Schuld? Warum ist

die Lust nicht ohne die Angst zu haben, und warum wird die Angst immer wieder mit Lust gezeugt? Warum gibt es Macht und warum Ohnmacht?

Nur eine Frage, die Grundfrage der bürgerlichen Gesellschaft im Zeitalter der Moderne vielleicht, gibt es in Lynchville nicht mehr (wenngleich es noch Protagonisten gibt, ironisch geliebt vom Autor, die sie stellen), nämlich die Frage nach der Beziehung zwischen dem ›Normalen‹ und dem ›Kranken‹ als voneinander geschiedene Zustände der menschlichen Existenz. Das System aus Angst, Schuld und Lust selbst gibt der Neurose Gestalt; in *Twin Peaks* oder in *Lumberton*, wo *BLUE VELVET* spielt, ist jeder auf seine Weise verrückt, und ebenso gut könnte man sagen, es sei hier vollkommen normal, verrückt zu sein. Die Fassade verhüllt nicht mehr, wie in der klassischen Enttarnungsgeschichte, den Wahn, sie ist bereits ›Sprache‹ des neurotischen Systems.

Freilich ist dieses System der Neurose in sich dynamisch, es produziert Gewalt und Schmerzen. In David Lynchs Filmen sehen wir unentwegt Menschen zu, die sich nach Liebe verzehren und die doch nur andere quälen können.

Was er abbildet, ist nicht nur die Hölle, sondern ein System des Bösen. Und die Konstruktion seiner Filme ist eine Suche nach den Ursachen des Bösen, die konsequent verfehlt wird, die aber gleichzeitig das Wirken dieses Bösen immer genauer entwickelt und präzise darstellt.

Lynch begibt sich unter die Oberfläche der Märchen und der Wahrnehmungssysteme der *Popular Culture*, nicht nur, um hinter der glänzenden Oberfläche stets das Böse zu entdecken, sondern auch, ein weiteres Paradox seiner Methode, um etwas durchaus Materielles aus den Träumen und Alpträumen zu gewinnen, eine Einsicht in die Struktur der menschlichen Beziehungen. So ist dieses Buch eine Art Reise in das Innere des Bösen im Industriezeitalter, und wie bei jeder Reise gibt es gesi-

chertes Terrain, Oasen der Rationalität und gefährvollere Gebiete, Elemente der Interpretation, der Spekulation und gar auch wilder Phantasie.

Dieses Buch wurde nicht geschrieben, um die Filme von David Lynch besser zu verstehen (was immer das sein mag: verstehen); vielmehr werden sie selbst ein wenig als Mittel nutzbar gemacht, unsere Mythen- (und also Wirklichkeits-)Produktion in einem bestimmten Stadium von Zerfall und Konstruktion zu durchmessen. Was als Assoziationsmaterial geboten wird, sollte nicht als ›Interpretation‹ missverstanden werden; es geht vielmehr darum, Anschlüsse für die Diskurse zu finden, was ein Bewusstsein der Bilder sein könnte.

Und weil David Lynch, seinen gelegentlichen Koketterien zum Trotz, alles andere als ein ›naiver‹ Künstler ist, werden wir ihn, anders als es bei den kollektiven Träumen der *Popular Culture* angebracht wäre, aus denen er immer wieder Material gewinnt, als ›Autor‹ respektvoll zu Rate ziehen, während wir uns gleichzeitig lustvoll und frivol über die Institution des Autors als Autorität hinwegsetzen (und im Übrigen werden wir davon ausgehen, dass Lynch, wenn er über sich selbst und seine Arbeit spricht, höchstens indirekt die Wahrheit sagt).

### Ein Besuch in Lynchville

Seinem Gegenstand gleicht dieses Buch insofern, als es eher komponiert als ›erzählt‹ ist. Es stellt verschiedene, miteinander verflochtene Fragen an eine mehr oder minder geschlossene Bilder- und Zeichenwelt, und weil sich in jeder Methode der Beantwortung (der Beschreibung, der Analyse, der Kritik) erst recht die jeweils gerade anderen Fragen stellen, so ist die Trennung der Diskurse nur im Bewusstsein ihrer Untrennbarkeit praktikabel; man wird eine Frage nie als erledigt ansehen, sondern einigermaßen beharrlich immer wieder, unter immer neuen Aspek-

ten und in immer neuen Verbindungen, auf sie zurückkommen.

Wie ist eine Bildwelt, als Aussage oder Struktur, als Sprache oder ›Religion‹, zu beschreiben? Anders gefragt: Wie schreibt man überhaupt über Film?

1. Zunächst ist der Film, wie jedes ästhetische Projekt, als *magische Autobiografie* zu verstehen. Eine magische Autobiografie entsteht stets dort, wo nicht nur das ›Gesprochene‹ (*parole*), sondern auch die ›Sprache‹ (*langue*), die ein Kunstwerk verwendet, in einen autobiografischen Kontext gestellt ist; deshalb ist sie geradezu das Gegenteil einer *psychologischen Autobiografie*: Die magische Autobiografie will uns nichts über das Leben des Autors mitteilen, auch dann nicht, wenn selbst Details penibel aus einer mehr oder minder nachprüfbaren, konkreten Lebenswirklichkeit stammen. Sie spricht im Gegenteil über die Welterfahrung; und sie beteiligt uns an der Komposition der Elemente einer Biografie, die aus erfahrenen und erfundenen, aus geträumten und erlebten Dingen zugleich besteht. Am Ende ist die magische Autobiografie vielleicht so etwas wie eine mythische Käseglocke über einem ästhetischen Ich, die uns in ihrer Transparenz teilhaben lässt an dem schwierigen und schönen Prozess, Innen- und Außenwelt miteinander zu synchronisieren.

Und aus dieser magischen Autobiografie heraus spricht ein Film von Fellini, von Bergman, von Pier Paolo Pasolini, von Herbert Achternbusch auf so beglückende Weise von der Welt, wie die psychologische Autobiografie, die in einer Allerweltsprache von nichts anderem als vom Ich reden kann, auf so glücklose Weise die Sprache verzehrt. Die magische Autobiografie ist also keineswegs eine ästhetisch angereicherte und verborgene psychologische Autobiografie, sondern ihr methodisches Gegenteil; ihr Zauber besteht in einer Mischung aus Transparenz und Geheimnis.

Im Zentrum der magischen Autobiografie steht für gewöhnlich etwas Unaus-

sprechliches, eine tiefe Verletzung oder ein Wissen, das sich nicht mitteilen lässt. So erhält sie ihren ästhetischen Reiz durch eine oft sehr prekäre Arbeit von Verdecken und Enthüllen, von der Notwendigkeit, etwas zu sagen, das nicht gesagt werden darf. Sie ist eine kreative, kritische und selbstreferenzielle Arbeit am Tabu.

Spätestens nach dem Erfolg von *TWIN PEAKS* hat sich die mehr oder minder professionelle Psychologie zumindest in den USA auf die magische Autobiografie des David Lynch gestürzt, um ihr verborgenes Zentrum zu enthüllen. Man förderte eine Traumatisierung durch einen frühkindlichen, inzestuösen Missbrauch zutage. Aber dieses Zentrum ist nicht das Ende, sondern der Beginn der Erkenntnis; wenn David Lynchs Filme die eines traumatisierten Menschen sind, so machen noch längst nicht alle traumatisierten Menschen Filme wie die von David Lynch.

In der Umkehrung der psychologischen Biografie, die ihren Gegenstand entlarven will, auf mehr oder weniger freundliche Art, führt die Akzeptanz der magischen Autobiografie zu einer Veränderung des Blicks: In David Lynchs Filmen sehen wir die Welt, ein wenig zumindest, aus den Augen eines verstörten, von Angst geplagten, missbrauchten Kindes, das so sehr unter dem Trauma leidet wie unter der Tatsache, dass die Welt ihre trügerische Ruhe, ihre glänzende Fassade nicht verliert; ein Kind, das gleichsam den Verrat an seiner Geburt durch eine Art Wiedergeburt aus eigener Kraft und durch die endlose Sehnsucht nach der Rückkehr ins Jenseits der Geburt kompensieren will.

Wichtig bei der Exploration der magischen Autobiografie ist es daher wohl, sich nicht allzusehr auf die materiellen Deckerinnerungen einzulassen (wollen wir wirklich die Feuersymbolik in Lynchs Filmen auf die Vorlieben des Knaben David für mordsgefährliche Sprengkörper reduzieren, bei denen auch einmal einem Freund ein Körper-

teil abgerissen – und glücklicherweise wieder angenäht – wurde; wissen wir mehr über die Szene mit dem Unfall in *WILD AT HEART* durch die Kenntnis von einem tatsächlichen Autounfall eines Freundes, der, gewiss, nicht ohne traumatische Erinnerungen blieb?). Eine magische Autobiografie ist viel mehr als die Wiedergabe und Verarbeitung eigener Erlebnisse, viel mehr auch als einfach nur ein ›autobiografischer Traum‹; sie ist Traum und Traumdeutung in einem, Sprache und Gesprochenes. Die magische Autobiografie ist, wenn man so will, bereits ein zweites Leben.

Das Ziel der magischen Autobiografie geht über die Rekonstruktion des eigenen Lebens hinaus; sie ist magische Rekonstruktion des Körpers, und wenn wir Anordnungen von Räumen, Farben und Bewegungen im Werk eines Regisseurs betrachten, lässt sich daraus immer auch ein Anagramm des Körpers gewinnen (des idealen, mystischen Körpers, um genau zu sein). Aber auch dieser Körper ist insofern magisch, als er die Trennung von ›Fleisch‹ und ›Seele‹ vollständig überwunden hat. Der in der magischen Autobiografie beschriebene Körper ist auch eine dynamische Seelenlandschaft.

Die magische Autobiografie erfindet in ihren Bildern den Körper. »Jeder Mensch«, sagt David Lynch, »ist eine kleine Fabrik.« Und tausend Bilder sind da, nicht nur aus den Filmen dieses Regisseurs, sondern auch aus einer Zeit, wo man in der Schule und in der Werbung immer wieder den menschlichen Körper als Fabrik sah, in der fleißige kleine Blutkörperchen, Fettzellen und Nervenstränge durch die richtige Organisation dazu gebracht wurden, irgendeinem jenseitigen, ›ganzen‹ Menschen Wohlbefinden zu verschaffen. »Jeder Mensch ist eine kleine Fabrik« – wir können diesem Satz nachspüren in den Bildern der Filme von David Lynch.

2. Das ästhetische Projekt ist als Exemplifikation und Erneuerung, Erweiterung



und Wiedergewinnung einer ästhetischen (und, wenn man so will, ›politischen‹) *Methode* zu beschreiben. »Lynchs Methode«, schreibt Thomas Petz zu ERASERHEAD, »ist eigentlich gar keine. Er reiht, gemein in seiner Seele und verwundend, einen abstoßenden Einfall an den nächsten, und dennoch kann man ihm keine Spekulation, keine Koketterie mit dem Kino vorwerfen, denn er präsentiert seine ekelhafte Fantasie rigoros, konsequent und dicht.« Vielleicht gelingt es, in der Betrachtung des Gesamtwerkes hinter der scheinbaren Nicht-Methode ein recht präzises ästhetisches Vorgehen auszumachen.

Der Film besteht stets aus zwei Codes: aus dem linearen Code der Erzählung, der in der Zeit und in der Geschichte steht, und aus dem Oberflächen-Code der Bilder, der nicht durch das ›Lesen‹, sondern nur durch die Imagination aufzunehmen ist. Die Methode der Inszenierung lässt sich so auch als eine Bestimmung des Verhältnisses von linearem und Oberflächen-Code, von Erzählung und Bildwelt beschreiben. Schon beim ersten Hinsehen erkennen wir in den Filmen von David Lynch, dass etwas mit der Erzählzeit nicht stimmt, dass die Erzählung nicht wie gewohnt und daher ›lesbar‹ in der Zeit steht (wie eine Sprache oder eine Folge von Zahlen) als eine fortschreitende Entwicklung von Story und Information, sondern dass es so etwas wie ein ›Rückwärtserzählen‹ gibt. Und es wird schnell deutlich, dass auch die gewohnte Hierarchie von Narration und Bildwelt nicht etabliert ist.

3. Der Film beinhaltet bestimmte Motive, wiederkehrende Themen; und unabhängig davon, ob die Elemente innerhalb oder außerhalb der magischen Autobiografie stehen, entwickeln sie in der Selbstreferenz eines Kunstwerkes ihr Eigenleben; ja, noch das einmal aus Zufall vielleicht Entstandene, das bloß Gefundene oder Geborgte, erhält in seinem Zusammenhang eine neue, irreversible Bedeutung, und jedes Element, das umgekehrt auf Bedeutung ausgerichtet

ist, wartet gleichsam auf seine Wiederkehr. Wir kennen diese Elemente bei David Lynch, wir nennen sie gerne die ›Obsessionen‹ im Werk eines Regisseurs, ein Tanz der Kineme, der ›Lynchismen‹, die zugleich auf eine gewisse Regelmäßigkeit (Wiederkehr) und Freiheit (Variation) deuten. Der Tanz der Kineme ist der Kunst der Komposition verwandter als der der Narration, aber auch hier geht es im Film vor allem um die Beziehung der verschiedenen Elemente. Die bekannten Lynchismen, die deformierten Menschen, die tote Industrielandschaft, die feenhaften Sängerin, das Geburtsbild, Feuer und Wasser etc. bilden sich zu einer Metasprache aus, in der vom unsprechbaren Zentrum, vom individuellen und gesellschaftlichen Tabu, gesprochen werden kann.

In fast allen Filmen Lynchs stehen nicht zu Ende geborene junge Männer im Zentrum, die auf der Suche nach Erklärungen für ihren Schmerz, für ihre Fremdheit, für ihre sonderbare Starrheit sind. Ihre Suche führt sie an den möglichen (sozialen) Ursachen vorbei, noch tiefer hinab in etwas, das noch unter dem Privaten liegt, genauso schrecklich und grenzenlos wie die Wirklichkeit. Dorthin, wo keine Beziehung und keine Erscheinung stabil ist. Die Hölle möglicherweise.

Adolf Portman hat das Modell vom ›extra-uterinen Frühjahr‹ des Menschenkinde entworfen: Der Mensch, so meint er, käme sozusagen zu früh zur Welt und müsse in seinem ersten Lebensjahr Entwicklungen durchmachen, die er sehr viel besser im Mutterleib erleben würde. Das setze ihn in einer Situation den Außenreizen aus, in der ein mit sich selbst einiges Wesen noch alle Reize über die Symbiose mit der Mutter erfahre. Es mögen nun aus dieser Verlängerung der Geburt in das Außen sehr unterschiedliche Eigenschaften folgen, die Angst vor der Einsamkeit ebenso wie die Weltoffenheit.

Die größte Gefahr in dieser Phase, in der der Mensch noch nicht zu Ende geboren, aber schon in der Welt ist, besteht in der

Zurückweisung durch die Mutter (oder allgemeiner: des Mütterlichen der Welt), die es im Lynch-Universum immer wieder gibt. In ERASERHEAD verlässt die Mutter das Kind, das sie mit seinem Geschrei peinigt; die Mutter des Elefantenmenschen konnte ihr Kind nie lieben; Paul Atreides in DUNE und Jeffrey Beaumont in BLUE VELVET scheinen kaum personale Beziehungen zu ihren Müttern zu haben, sie berühren einander nicht. Und die Mutter in WILD AT HEART will den Freund ihrer Tochter ermorden lassen.

In Lynchs Filmen geschieht die Geburt auf seltsame Weise außerhalb, eher durch die Vorstellungen der Welt als durch den Leib der Mutter. Seine Filme rekonstruieren die Suche nach dem, was bei der Geburt schiefgegangen ist, worin der ›Fehler‹ bestand. In ERASERHEAD ist das Monsterbaby auf bizarre Weise in einer Institution zur Welt gekommen und abgeholt worden, und wir wissen so wenig wie der Held, ob seine Freundin eigentlich jemals schwanger war; die Geburt wurde durch eine Panik gestört in THE ELEPHANT MAN; dass Paul Atreides in DUNE auf der Welt ist, verdankt er einem Vergehen gegen das Gebot, nur weibliche Kinder zu gebären; in BLUE VELVET hat der ›böse Mann‹ der Mutter das Kind weggenommen; in TWIN PEAKS ermordet der Vater seine Tochter.

Die ›falschen‹ Geburten und ihre Folgen mögen in der magischen Autobiografie des David Lynch ihre besondere Bedeutung haben, und sie erklären im jeweiligen Kontext die Einsamkeit und die Auserwähltheit seiner Helden. Und doch geht dieses Fragen nach den Missgeschicken der Geburt über die mehr oder minder psychoanalytisch deutbare Aufhebung der Traumalogie in einem ästhetisch reizvollen Privatmythos hinaus. Lynchs Filme heben die traditionelle Dramaturgie der (männlichen) Erzählung auf, in der das Drama auf manifeste Schritte der Initiation, auf vollendete Formen der Geburt (Trennung von der Mutter), Reife (die Konfliktlösung als

Prozess des Erwachsenwerdens) und Sozialisierung (der Schritt aus der Innenwelt in die Geschichte) ausgerichtet ist.

Lynch dagegen konfrontiert uns mit der Situation des Dazwischen; wir nehmen insbesondere die Geräusche in seinen Filmen (über eine Reihe von Vermittlungen aber auch die Bilder) aus einer gleichsam pränatalen Situation auf; das Hinauswollen aus dieser Situation des Nicht-gebohren-Seins führt auf die unterschiedlichste Weise und auf verschiedenen Ebenen in beide Richtungen, in die Welt und zurück in den geschlossenen, symbiotischen Raum der Mütterlichkeit.

Die Mikrostruktur dieser Geburtsmythologie entspricht einer Makrostruktur im Prozess von Story, History und Zivilisierung: Die Entwicklung führt in beide Richtungen gleichzeitig, in die Entfernung von den Instinkten und in ihre Restauration, in die Kultur und in die Barbarei.

4. Der Film lebt durch die Verarbeitung früherer künstlerischer und medialer Erfahrungen, als Fortsetzung bestimmter ästhetischer Traditionen oder als Revolte dagegen. Lynch und Hitchcock, Lynch und Buñuel (von dem er behauptet, außer UN CHIEN ANDALOU (EIN ANDALUSISCHER HUND; 1928) keinen Film gesehen zu haben – wir können, müssen ihm aber nicht alles glauben), Federico Fellini und die Soap Operas. Der einzelne Film steht auf den Schultern der Riesen; er sieht immer ein wenig mehr als alle vordem (oder er versteht es, auf immer raffiniertere Weise, nicht zu sehen).

Damit verbunden mag eine interaktive Verbindung zwischen der populären Mythologie und der ›Privatmythologie‹ der Arbeit sein, die ein Künstler leistet (er ist, vielleicht mehr noch als ein Schöpfer, ein Transporteur von Ideen und Fantasien). Lynch benutzt vorhandene narrative Modelle, Märchen, Kriminalfilm, Science fiction, Horror, sogar den Western, um sie konsequent gegen den Strich zu führen,

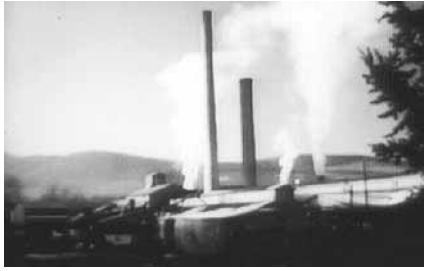


Abb. 2a–d Lynchismen I: Industrielandschaften in *TWIN PEAKS* (2a), *THE ELEPHANT MAN* (2b) und *ERASERHEAD* (2c.d)

aber auch, um verborgene Aussagen zu aktualisieren und nicht zuletzt für eine ästhetische Geste des Ignorierens; so wie Lynch sich gelegentlich durch die Mythologie von Genres und amerikanischen Kultursystemen hindurcherzählt, so erzählt er auch manchmal an den Genre-Mythologien konsequent vorbei, und eine Reihe der Autoren und Regisseure, die er nicht zu kennen vorgibt, ergeben das Modell bewusster Negation.

Ebenso verhängnisvoll für den Kritiker wie auch unabdingbar und beglückend für den ästhetischen Prozess ist, dass die Trennung dieser Elemente einer anderen Rationalität gehorcht als die des Kunstwerkes selbst. Das Wesen des Kunstwerkes ist, dass das, was hier getrennt behandelt werden muss, damit es überhaupt Sprache, Begriff und Bewusstsein werden kann, im Werk selbst gerade dadurch wirkt, dass es voneinander nicht zu trennen ist, dass das eine sich über das andere deckt wie in einer endlosen Schleife; ja, dass seine eigentliche Schönheit eben genau in dem Moment

entsteht, wo das Geflecht all dieser Elemente so dicht wird, dass der Versuch des Auftrennens undenkbar und, vor allem, unsprechbar geworden ist. Der Oberflächencode lässt sich nicht mehr so einfach dem linearen Code der Sprache unterwerfen.

5. Der Film ist Reaktion auf den ›Zeitgeist‹, ein Kommentar zur politischen und kulturellen ›Stimmung‹ seiner Entstehungszeit. Bei Lynch wird uns dies immer wieder begegnen als ästhetische Reaktion auf die Entfremdungsprozesse in der amerikanischen Politik und Kultur von der Ermordung Kennedys bis hin zur bleiernen Zeit der Reagan- und Bush-Administration. Wir können den Lynch-Helden beschreiben als den nicht zu Ende geborenen, einsamen jungen Mann, der seine politischen Referenz-Mythen verloren hat und daher die gesellschaftliche Fassade durchstößt, weil er sie ernst nimmt, und weil er seine Identität sucht, die auf der Oberfläche nicht zu erhalten ist.

›Postmodern‹ sind Lynchs Filme insofern, als sich die einzelnen Elemente nicht



Abb. 3a–d Lynchismen II: Deformationen in ERASERHEAD (3a), THE ELEPHANT MAN (3b) und DUNE (3c,d)

mehr hintereinander und ineinander zu verbergen suchen, um am Ende als großes Ganzes und Verpflichtendes zu erscheinen; das Auseinanderfallen der einzelnen Elemente wird vielmehr erst wirklich zelebriert. So können wir Lynchs Filme als Einheiten linearer Codes (die Geschichte des nicht zu Ende geborenen Mannes und seines Kampfes um Identität als *work in progress*) und Oberflächencodes im Zustand des Zerfalls, als dekonstruktive Arbeit auffassen und in diesem Prozess unsere eigenen Codes kritisch überprüfen.

Zu einem besonderen Problem in der Rezeption der Filme David Lynchs ist die Darstellung der Gewalt und die ›Kultur des Verbotenen‹ geworden; seine Filme überschreiten immer wieder wohlgesetzte Konventionen, ohne freilich wirklich ›Skandal‹ zu machen und ohne neue Konventionen zu etablieren. Kaum ein Filmemacher vermittelt so sehr wie Lynch, dass die Darstellung von exzessiver Gewalt ›richtig‹ und ›notwendig‹ sei. Wir würden, darin

besteht Einigkeit, seine Weltsicht ohne diese Bilder nicht verstehen. Noch bei Peter Greenaway lässt sich trefflich darüber spekulieren, wie ›kontrapunktisch‹ Gewalt erscheint, bei Lynch dagegen steht sie im Zentrum. Und wenn Kunstwerke neben der Suche nach Identität auch Versuche darstellen, fundamentale Fragen der Gesellschaft zu beantworten, so wird die Frage nach der Gewalt in Lynchs Filmen in einen philosophischen Rang erhoben. Es ist die Frage, wie authentisch und notwendig die Gewalt für die postmoderne Gesellschaft sein wird. Die Gewalt in Lynchs Filmen ist indes nicht das soziale Problem, das vom einzelnen gelöst werden könnte oder das ihn zumindest zur moralischen Reaktion herausforderte; ebensowenig ist sie der Weg in *Story* und *History* zum Wandel der Verhältnisse. Sie ist vielmehr der Übergang vom Äußeren zum Inneren, das Eindringen in den Körper der Welt, die fundamentale Welterfahrung; Leben und Gewalt sind eins.