

Joanna Barck

Fire Walk With Me!

Ein Gang durch die Bildräume eines Regisseurs

Der Künstler, dessen „Bildräume“ ich in diesem Text begehen möchte, ist auch hierzulande alles andere als ein No-name, doch ist er nur wenigen als bildender Künstler, vielmehr als Filmregisseur bekannt. Abhilfe sollte mit einer Werkschau und dem aufwendig gestalteten, reichlich bebilderten Katalog geschaffen werden: Am Samstag, den 21. November 2009 eröffnete das Max Ernst Museum des LVR (Landesverband Rheinland) in Brühl bei Köln/Bonn eine Ausstellung mit dem Titel *Dark Splendor. Der Untertitel Raum. Bilder. Klang* verweist auf die Vielfalt der ca. 150 dort versammelten Exponate: Collagen, Fotografien, Gemälde, Grafiken, Raum- und Klanginstallationen. Der Künstler, den die Ausstellung präsentiert – man hat es sicherlich schon erraten –, ist kein geringerer als David Lynch.

Tatsächlich bemühte man sich im Max Ernst Museum, einen kunsthistorischen Blick auf seine bildende Kunst zu werfen, auch wenn dem Regisseur Lynch dabei noch einiges an Raum, wenn auch nicht in der Ausstellung, so doch im Katalog zugestanden wird. Man mag einwenden, daß es gar nicht anders möglich ist, schließlich sind der bildende Künstler und der Regisseur ein und dieselbe Person. Und im Gegensatz zu seinen filmischen Protagonisten ist Lynch kaum mit schizoiden oder schizophrenen Wesenszügen ausgestattet. Das hat alles seine Richtigkeit, und doch würde ich, sei es auch nur vorläufig, den bildenden Künstler von dem Regisseur separieren wollen. Mag dieses Unterfangen auf den ersten Blick etwas konstruiert erscheinen, so notwendig ist es meiner Ansicht nach, um nach Lynchs bildnerischem Weg, nach seinen piktoralen, aus der Beschäftigung mit der Malerei kommenden Inspirationen zu fragen. Ich plädiere für den (chronologischen) Versuch, Lynch als bildenden Künstler genauso ernst zu nehmen, wie er die Kunst ernst nimmt. Denn Lynch ist kein Hobbykünstler, der vom Film zu Malerei oder Fotografie gekommen wäre, sondern einer, der das Fach mit Schwer-

punkten in Malerei, Fotografie und Bildhauerei studierte. Daß er auch als Filmemacher ein bildender Künstler, vor allem ein Maler, geblieben ist (womit sich der Kreis schließt), wollte uns die Brühler Ausstellung nahebringen, die, präsentiert in enger Zusammenarbeit mit der Pariser „Fondation Cartier pour l'art contemporain“, eine deutsche Premiere war.

2007 sorgte Paris und eben jene, die Brühler Ausstellung unterstützende „Fondation Cartier“ mit der bisher größten, 600 Exponate umfassenden Werkschau *The Air is on Fire* dafür, daß David Lynchs Kunst in Europa keine unbekanntere Größe mehr war und ernst genommen wurde. Aber auch die kleinere Brühler Ausstellung gab einen recht guten Einblick in das jüngere Œuvre des Künstlers. Einige der Werke schuf Lynch eigens für diese Ausstellung, so z.B. die Klangkompositionen, die an den zahlreichen interaktiven Klangstationen gehört werden können. Seiner Arbeitsweise der Retardierung und der Diskontinuität in der Narration entsprach auch die Anordnung der Arbeiten, die sich gegen die Chronologie ihrer Entstehungszeit wendet und auf Lynch selbst zurückgeht. So sah man jüngste Arbeiten neben älteren oder einfach undatierten hängen. Sie waren eingebettet in Räume, die Lynch teilweise selbst gestaltet hatte, und wurden von Klängen begleitet, die gleicherweise auf Lynch zurückgingen – der Ton wurde somit zum wesentlichen Mitakteur der Bilder, was die in den Ausstellungsräumen verteilt stehenden Klangstationen unterstrichen.

Auch auf die Gefahr hin, Lynchs Anliegen der Suspension der Chronologie selbst zu sabotieren, möchte ich mich der Frage nach seiner künstlerischen Entwicklung – nach seiner „Berufung“ als Maler, aus dem erst der Regisseur hervorgegangen ist – auf eine konventionelle Weise nähern: An den Anfang stelle ich die Frage nach seiner ersten künstlerischen Ausbildung und nach jenen Quellen, die ihm laut Selbstaussagen fortwährend Motive und Geschichten für seine Kunstwerke liefern. Was mich dabei vor allem motiviert, ist

die Fährte, die er mit seiner Selbstdarstellung als Künstler auslegt, deren Ursprung scheinbar in seiner Kindheit und Studienzeit liegt. Ich nehme diese Spur auf, um einerseits nach den bewußten oder unbewußten Inszenierungsstrategien und andererseits nach den stilistischen Vorbildern zu fahnden. Mich auf diese Weise Lynchs bildnerischem Werk zu nähern, haben die vielen von ihm selbst ausgestreuten Aussagen provoziert, die alle in jene frühe Zeit weisen, wo „die Geschichte vom Künstler“ begann.

Auch wenn ich für die anfängliche Separierung zwischen dem bildenden Künstler und dem Regisseur plädiere, möchte ich diese nicht als eine kategorische und unüberwindliche Schneise postulieren. Vielmehr werde ich mich am Ende meiner Untersuchung der Frage nähern, ob und wenn ja inwiefern Lynchs künstlerisches Œuvre zum Verständnis seines filmischen Werks beiträgt.

„Als Kind habe ich dauernd gemalt und gezeichnet“ – Lynchs Wege zur Kunst

Geboren am 20. Januar 1946 in Missoula/Montana in den USA, ist David Lynch in den kleinstädtischen Weiten jenes amerikanischen Landes aufgewachsen, das sich heutzutage nur noch geographisch und sozio-ökologisch als das der „unbegrenzten Möglichkeiten“ darstellt. Die häufigen Wohnungswechsel, bedingt durch den Beruf des Vaters – er war Agrarwissenschaftler –, führten den jungen Lynch an kleinstädtische, gleichzeitig (auf den ersten Blick) behütete Orte der 1950er und 60er Jahre. „Ich bin in einer Art Ei aufgewachsen“¹, sagt Lynch von seiner Kindheit, die er im kleinstädtischen Milieu wie Boise, der Hauptstadt von Idaho, oder auf Farmen im Nordwesten der USA, umgeben von großen Weizenfeldern verbrachte. Dieses „Ei“ war offenbar fragil oder durchlässig genug, um seine Phantasie anzuregen und ihm andere Sichten auf die Welt um ihn herum zu ermöglichen. Das weite Land einerseits und die enge Bürgerlichkeit der Kleinstädte andererseits wurden zur Folie, vor der er seine Themen (Malerei) und Orte (Film) entwickelte. Denn Lynch hat es schon während seines Kunststudiums verstanden, die schizoiden Zustände seines Lan-

des in die individuellen Psychosen des Einzelnen und vice versa zu übersetzen. Die psychotischen Tiefen hinter den ordentlich gestalteten Fassaden und Vorgärten bürgerlichen Daseins hervorzuholen und ästhetisch auszuloten, wurde zu seinem Hauptprojekt, dem er im wesentlichen bis heute treu geblieben ist.

Das Kunststudium nahm er 1964 zum erstenmal auf, als er von der High School in Alexandria (an der Ostküste) zu der Boston Museum School wechselte. Bereits nach einem Jahr war er von der Museum School enttäuscht und beschloß nach Europa zu gehen. Wie amerikanisch oder auch nur jugendlich-naiv Lynch damals war, läßt sich an seiner Wahl des Ortes ersehen, den er in Europa auswählte: In der „Wiege der Kunst“, der Alten Welt, wollte er Malerei bei Oskar Kokoschka studieren. Er ging nach Salzburg, wo Kokoschka 1953 zusammen mit Friedrich Welz die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst als „Schule des Sehens“ gründete. In Kokoschkas Amtszeit bis 1964 wuchs die „Schule“ beträchtlich in ihrem internationalen Rang und konnte viele namhafte Künstler und Architekten als Dozenten gewinnen. Zum Zeitpunkt, als Lynch vorhatte, die „Schule“ zu besuchen, war Kokoschka nicht mehr ihr Leiter, sondern Hermann Stuppäck, der von 1964 bis 1980 das Rektorat führte. In Parenthese ist an dieser Stelle die bittere Ironie dieses Wechsels anzumerken, denn Stuppäck war im Zweiten Weltkrieg der ranghöchste Wiener NS-Kulturfunktionär (seit 28. Februar 1932 Mitglied der NSDAP). Lynch wird diese Tatsache wohl nicht bekannt gewesen sein, vielleicht hätte sie sein Interesse an Salzburg und der Alten Welt dann doch noch in eine andere Richtung geführt. Oskar Kokoschka begegnete er in Salzburger „Schule“ jedenfalls nicht.

„Es war mir in Salzburg einfach zu gemütlich. Es war schön und steril und wenig anregend“², so Lynch lakonisch. Paris – seine nächste Station – war dagegen vorhersehbarer, doch auch hier hielt den Kunststudenten nichts, so daß er zu seiner nächsten und letzten Station – der letzten Chance, die er der Alten Welt einräumte – aufbrach; er fuhr mit dem Orientexpress nach Athen. Es verwundert nicht, daß er es in seiner von Eidechsen besuchten Kellerwohnung nicht lange aushielt. Am Ende wurde das, was als eine dreijährige Studienreise geplant war, eher eine seltsam anmutende Tour von ca. 15 Tagen. Unwillkürlich fragt man

sich, warum Lynch nicht wenigstens in Paris länger blieb (bei Athen und Salzburg wundert man sich weniger). Lynch selbst gibt meiner Ansicht nach eine gute Begründung dafür: „Ich wurde mit Europa einfach nicht warm. Ich dachte dauernd: Hier soll ich also malen. Aber es gab dort für die Bilder, die mir vorschwebten, überhaupt gar keine Inspiration.“³ Offenbar suchte Lynch keinen akademischen Studienort und vielleicht sogar nicht einmal einen Austausch mit anderen Künstlern. Was er hingegen auf jeden Fall suchte, war eine „Inspiration“ für Bilder, die ihm bereits vorschwebten. Bei seinem Unterfangen ging es ihm also um Anregungen zur Verwirklichung jener Bilder, die in seiner Ideenwelt bereits konturiert waren. Mit anderen Worten: Lynchs Reise war eine Suche nach Stimmungen, nach visuellen Stimulanzen, nach fesselnden Situationen – das war die eigentliche Funktion der vermeintlich zum Kunststudium aufgesuchten Orte. Man muß dem jungen Studenten Lynch ein schlechtes Gespür oder zumindest eine schlechte Kenntnis der europäischen Besonderheiten attestieren, hätte man ihm für seine Zwecke dann doch eher Wien, Palermo oder Lissabon empfohlen. Und so verwundert es auch nicht, daß gerade die Fahrt mit dem Orientexpress für ihn zu der einzigen inspirierenden Europaerfahrung wurde.⁴

Zurück in Amerika nahm Lynch sein begonnenes Kunststudium zuerst jedoch nicht wieder auf, statt dessen zog er es vor, schlechte und schlecht bezahlte Jobs, die kaum das Lebensnotwendigste sicherten, zu verrichten. Dieses Sich-Treibenlassen scheint einer gewissen Logik zu folgen, denn Lynch war offenbar jemand, der es vermied, Entscheidungen zu treffen. Doch möglicherweise beginnt an dieser Stelle bereits der Künstlermythos, den Lynch später vorantreiben wird, und der weniger den geniehaften Streich postuliert als vielmehr den Zufall als die entscheidende Größe anführt. Die Entscheidung für Lynchs nächsten Schritt im Leben fällt schließlich eine verstopfte Toilette, die er irgendwann nicht mehr saubermachen wollte und konnte. Lynch entschied sich wieder – und dieses Mal offenbar ernsthaft – für das Kunststudium an der Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia. Daß er in seiner trostlosen Jobphase offenbar nicht aufhörte zu malen und zu zeichnen, davon zeugt seine schnell zusammengestellte Bewerbungsmappe,

mit ihm 1965 zu der Aufnahme an der Akademie verhalf.

In David Lynchs Fächerwahl überwogen zunächst noch die klassischen Kunstrichtungen. An erster Stelle stand die Malerei, gefolgt von der Fotografie und Skulptur. Seine Studienzeit an der Pennsylvania Academy war vom typischen Idealismus eines jungen Kunststudenten der späten 1960er Jahre gekennzeichnet. So berichtet Lynch später halb im Ernst: „An erster Stelle kam die Kunst. In einem Künstlerleben heiratet man nicht, man hat keine Familie. Du hast Studio, Modelle, trinkst viel Kaffee, rauchst viel und arbeitest meistens nachts. Deine Wohnung riecht nach Ölfarbe, du siehst hinter die Dinge, und dein Leben ist voller Ideen. Und du bist kreativ.“⁵ Lynch hatte mit seiner Ortswahl diesmal Glück, denn die an der Akademie unterrichtenden Dozenten und seine Kommilitonen – wie bspw. der Maler James Havard – brachten ihm, wie Lynch sich ausdrückte, „das Gefühl für die Malerei“ bei, so daß er sich frei fühlte, „so etwas wie einen eigenen Stil“⁶ zu entwickeln. In dieser Zeit entstanden Lynchs erste großformatige Gemälde, auch Action Paintings aus schwarzer, über die Leinwand gegossener Farbe, auf die oder in die er geometrische, kantige Formen einfügte. Es entstand eine Serie von Zeichnungen, auch sie zeigte komplex miteinander verwobene geometrische Gebilde, die er INDUSTRIAL SYMPHONIES nannte.

Philadelphia – genauer: die Gegend, in der Lynch seine erste Wohnung bezog – entsprach ganz und gar dem, was er für die richtige Inspiration hielt, die ihm die Orte in Europa nicht geboten hatten. Es war zualtererst eine heruntergekommene Industriegegend, wo „Fabriken, Rauch, Eisenbahnen, Kneipen, Arbeiter“ sich aneinander reihten und wo „man seltsame Geschichten in ihren Gesichtern lesen [konnte]“⁷. Lynchs Wohnhaus lag nahe einem typischen „Diner“ („wo Pop mit seinem Sohn Andy wohnte“) und unweit des Hauses, das ehemals Edgar Allan Poe bewohnt hatte. Dazwischen lag ein Leichenschauhaus, das Lynch anfänglich häufiger besuchte, wenn es „Neueingänge“ gab. Mit Schlips (zwei übereinander, das sollte ihm Glück bringen) und Anzug beobachtete er die Szenen der Einlieferung, wenn die Leichen in durchsichtigen Plastiksäcken mit langem Reißverschlüssen in das Leichenschauhaus hineingebracht wurden. Die Ge-

gend, die Menschen, die Szenen – all das erzählte Lynch Geschichten, lieferte ihm motivischen und narrativen Stoff, dessen Spur sich in seinen Bildwerken nachverfolgen läßt. Die „lächelnden Todestaschen“, wie Lynch die Leichensäcke nannte, begegnen uns später in seiner TV-Serie *TWIN PEAKS*, die Zeichenserie *INDUSTRIAL SYMPHONIES* wurde in das Musical *INDUSTRIAL SYMPHONY I* eingebaut und viele kleinere Details aus der Studienzeit in Philadelphia fanden wie zufällig ihren Einsatz oder ihre „Vollendung“ in späteren Werken.

Was sich scheinbar so ungezwungen aus diesen kleinen Puzzlestücken zu einem größeren Werk zusammenbauen läßt, gehört sachlich betrachtet zu einer klassischen Inszenierung eines Künstlerlebens, angereichert mit den notwendigen Mythen über jene Entwicklung, die aus dem Kunststudenten später den berühmten Regisseur machen wird. Das erste Gebot im Codex eines Künstlermythos ist die *Erwählung*: Nicht der Künstler arbeitet an seinem Talent und seiner künstlerischen Anerkennung, auch wenn er sich schon als kleines Kind der Kunst zuwandte, sondern eine fremde, nicht selten eine „höhere Macht“ bestimmt sein Genie, oder etwas abgemildert ausgedrückt: Sie (oder jemand) entdeckt die künstlerische Begabung im ahnungslosen Menschen. So auch bei Lynch, der seine Neigung zur Malerei zwar schon im Kindesalter selbst erspürte, seine Entwicklung jedoch von zufälligen ‚Umständen‘ bestimmt sah. Sei es das Leichenschauhaus, die Plastiksäcke, die Behinderung seiner Tochter Jennifer (sie wird mit Klumpfüßen geboren und gleich nach der Geburt bis zur Hüfte eingegipst) – sie finden alle Eingang in sein künstlerisches Œuvre. Mehr noch: nicht Lynch verwendet sie nach Bedarf und Inspiration, sie sind es vielmehr, die sich ihm aufdrängen und sein Werk bestimmen.

Diese und ähnliche Mythenbildung ist in Künstler- wie in Regisseurkreisen nicht ungewöhnlich, wenn auch bei letzteren etwas seltener vorzufinden. Der italienische Regisseur und bildende Künstler Pier Paolo Pasolini bspw. erzählt die Entstehung seines Films *IL VANGELO SECONDO* (Das 1. Evangelium – Matthäus, I 1964) als eine Geschichte von bedeutsamen Zufällen, die einer göttlichen Fügung gleichen. Die Filmidee kam ihm, als er in einer privaten Unterkunft neben seinem Kopfkissen die Bibel ‚fand‘ und nachts das Evangelium zu lesen begann. Auch hier passierte etwas ‚wie zufällig‘,

in Wahrheit ist diese nachträglich konstruierte Begegnung mit der Bibel mythisch aufgeladen. Pasolini spricht an dieser Stelle selbst von „irrationalen Drang“ zur Verfilmung des Evangeliums.⁸ Die schicksalhafte Aufladung des Erwähltheits wird besonders deutlich bei der Besetzung der Jesus-Hauptrolle, die auf einen bis dahin unbekanntem jungen Mann, den Studenten Enrique Irazoqui, fällt. Auch diese Wahl ist dadurch gekennzeichnet, daß Pasolini den richtigen Schauspieler für die Jesusfilmrolle nicht suchte, sondern von ihm gefunden wurde: Nachdem die für die Rolle vorgesehenen (professionellen) Schauspieler abgesagt hatten bzw. Pasolini in der Frage nach der richtigen Rollenbesetzung noch unentschieden war, traf er eines Abends, so die Legende, den auf ihn im Treppenhaus wartenden Irazoqui. Pasolini soll wie gefesselt gewesen sein von der Art und der Physiognomie des Mannes und wußte sofort, daß er in ihm den ‚echten‘ Christusschauspieler vor sich hatte. Wie sich alsbald herausstellte, war dieser Mann ein spanischer Wirtschaftsstudent, der, von Pasolinis Buch *Ragazzi di vita* begeistert, den Autor bloß kennenlernen wollte.⁹

Diese Art der Mythenbildung ist vor allem deswegen interessant, weil sie das – unbewußte – Bedürfnis des Künstlers nach seiner Erwählung zum Ausdruck bringt. Künstlermythen und Erweckungswünsche entstehen immer aus der teils buchstäblichen Dunkelheit heraus. Ob durch Zufall, Schicksal, höhere Macht – etwas oder jemand leitet die Wende im Leben des Auserwählten ein und erhellt damit den bisher im Verborgenen gelegenen Zukunftsweg. Dies geschieht unvorhergesehen und in einer auf den ersten Blick als normal und unauffällig zu bezeichnenden Situation. Ein besonderer Lichteinfall, eine zufällige Begegnung mit einer Person oder einem Gegenstand, ein Geräusch – sie alle können zu Zeichen der Erwählung erhoben werden. Indem sie für die sich auserwählt wähnende Person mythisch aufgeladene Momente schaffen, verlieren sie gleichzeitig ihre vorhergehende Banalität.

Auch Lynch berichtet von einem solchen Erweckungsmoment, der ihn allerdings nicht zur Kunst – das ist eher prosaisch durch seine bloße Neigung entstanden –, sondern von der Malerei zum Film brachte. Die Szene, die für ihn entscheidend wurde, sollen wir

uns folgendermaßen vorstellen: Als Lynch eines Tages an einem seiner damaligen „schwarzen Gemälde“ arbeitete, soll er in den schwarzen Farbschichten eine Bewegung wahrgenommen haben und hörte Geräusche, die scheinbar der gleichen Quelle entsprangen. Dieses Erlebnis brachte ihn dazu, die Malerei in die Kinese der Filmbilder zu transferieren.¹⁰

Vergleicht man diese Geschichte mit der von Pasolini, so wird das Bemerkenswerte an Lynchs Erweckungsmythos noch einmal deutlich, denn hier ist es die *Malerei*, die *aus sich selbst heraus* zur Bewegung und Animation drängt. Sie ist es, die zum bestimmenden Part in Lynchs Leben wird, und sie ist es, die den Film (das Filmbild) zum engen Anverwandten wenn nicht sogar zu ihrem legitimen Nachfolger kürt. In diesem Erweckungsmythos wird der Film also zur bewegten Malerei, die in ihm zu sich selbst kommt. Das ist durchaus bemerkenswert, denn Lynch wiederholt nicht das Postulat des technischen Fortschritts nach Marshall McLuhan, wonach das jeweils neuste Medium das alte beinhalte, sondern wendet es so um, daß das ältere Medium – die Malerei – im Grunde immer schon das neue – der Film – war.

Prädikat: „Verstörend“ ... Oder doch „Wunderschön“?

Schnell hat man angefangen, Lynchs künstlerische Arbeit als verstörend und verstört zu beschreiben und mit Attributen zu belegen wie mystisch, dunkel, beklemmend, morbide. Interessanterweise benutzt Lynch hingegen lieber das Adjektiv „wunderschön“, *beautiful*, das er ausgiebig und auf Verschiedenes anwendet. *Beautiful* kann seine eigene Arbeit genauso sein wie eine Prothese, Armeisen auf einem Stück Fleisch (in einem seiner Bilder) oder ein Bild von Max Ernst. Mit der Vergabe dieses Adjektivs spart Lynch nicht, aber man entdeckt recht schnell, daß es sich hierbei nicht bloß um eine Floskel handelt, der sich man wiederum in den USA häufiger bedient.

Die Genealogie des *beautiful* liegt in der allmählichen Abwandlung des Begriffs des Schönen: von seiner einst ethisch-ästhetischen Komponente in der griechisch-antiken Welt (Platon) über die künstlerische

Ordnung zum Schönen (Alberti) in der Renaissance bis hin zu der extremen Veränderung im Verständnis des Schönen in der Folge der Erfahrungen im Ersten Weltkrieg. So wurde das Schöne endgültig zu einer Hülle ohne Inhalt abgestuft oder im besten Fall als unerfüllte bzw. enttäuschte Hoffnung und subjektive Empfindung gewertet (Expressionisten, Surrealisten). Zwischen Alberti und Benn liegen das 18. und 19. Jahrhundert, die einerseits die Ästhetik als philosophische Disziplin hervorbringen (Hegel) und andererseits die (Spät-) Romantik mit den Versuchen, die menschlichen Empfindungen und Handlungen in der Tiefe der seelischen Regungen auszuloten. Das Häßliche, Bedrohliche und Finstere oder auch das Nichtwahrnehmbare wurden in die Nähe jener Empfindung gerückt, die im Begriff des „Schaurig-Schönen“ zum Ausdruck kommt. Basierte das Schöne ehemals auf künstlich-künstlerischer Ordnung und Harmonieprinzipien, so zeigt dieses neue Begriffspaar das Schöne losgelöst von einer wie auch immer gedachten Regelmäßigkeit und statt dessen in Verbindung zum Häßlichen und Individuellen: das Schöne im Häßlichen oder das Häßlich-Schöne – für einen Renaissance-menschen wäre es mindestens ein Paradoxon. Die Attraktion (lat. *ad trahere* = zu sich hin ziehen, anziehend), die das Häßliche und das Schaurige auf die Betrachter immer noch ausübt, war zunächst noch angelegt zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen dem Weggucken und dem Hinschauenmüssen. Autoren wie Franz Kafka, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann und Charles Dickens oder Maler wie William Blake, Johann Heinrich Füssli, Alfred Kubin und Francisco Goya erwähnen ich an dieser Stelle stellvertretend für alle anderen Künstler des „Schaurig-Schönen“, deren Ästhetik auf Erschrecken und Destabilisierung zielt. Es ist offensichtlich, daß die Zielsetzung dieser Ästhetik nicht in der Revitalisierung des klassischen Schönen, sondern in der Darstellung des Sublimen lag.

Die ästhetische Kategorie des Sublimen hat Edmund Burke zum erstenmal und grundlegend in seiner philosophischen Schrift *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* von 1757 (deutsch: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*) dargelegt. Burke trennt strikt das Sublime

von der Kategorie des rein Schönen. Zu Beginn des siebten Kapitels „Of the Sublime“ heißt es denn auch: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or disconcerting about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied that the ideas of pain are much more powerful than those which enter on a part of pleasure.“¹¹

Das Sublime ist eine Form von Schrecken, Erschrecken, Greuel oder Schmerz ohne körperliche Bedrohung, das stärkere Gefühle erzeugt als das Wohlgefallen (am/des Schönen). Es ist, die Lust oder das Entzücken am (Selbster-) Schrecken. Man kann es mit dem Begriff des Erhabenen nur dann fassen, wenn man das Erhabene im Sinne des Unerreichbaren, des Großen, teils Heiligen und dem Wesen nach Unermesslichen begreift, das ein Gefühl der Ehrfurcht neben dem Erstaunen evoziert. Und so heißt es weiter bei Burke im selben Kapitel: „In all these cases, if the pain and the terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and if the terror is not conversant about a present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing a delight; not pleasure but a sort of delightful horror; a sort of tranquillity tinged with terror; which, as it belongs to self-preservation, is one of the strongest of all the passions. Its object is the *sublime*.“¹²



Abb. 1: David Lynch, *SNOWMEN* (aus der Fotoserie, 1990er)

Diese Art des *delightful horror* oder der „mit Horror gefärbten Ruhe“ scheint dem sehr gut zu entsprechen, was Lynch als „beautiful“ bezeichnet: angesichts des Sublimen mischen sich Anziehung und Abstoßung, Wechsel der Gefühle, Verwirrung, Schrecken und Lust zu einer komplexen Empfindung. Das Sublime selbst scheint weniger von Menschenhand als von einer unbekanntem Größe (Gott, Natur, etwas dazwischen) zu stammen. Von der Suche nach dem Sublimen zeugen gleicherweise Lynchs Fotoserie mit dem Titel *SNOWMEN* (Anfang 1990er Jahre) wie auch die digitalen Fotocollagen *DISTORTED NUDES* (2004, Digitaldrucke) (Abb. 1, 2). Hierbei von verstörend zu sprechen, kann nur in dem Sinne gelten, wie Burke die Verstörung im Kontext des Sublimen darlegt. Die Tatsache, daß es gerade die wohlbekanntesten Objekte sind, die sich vor dem beobachtenden Auge allmählich in etwas verwandeln, das bisher an ihnen nicht sichtbar war, verursacht bei dem Betrachter ein Schaudern, das zwischen Lust und Grauen liegt. Lynchs *SNOWMEN* erzeugen diese Wirkung gerade dadurch, daß uns das Motiv einerseits als ein harmloser Spaß im Winter bekannt ist, andererseits die Fotos genau aus dieser vermeintlichen Harmlosigkeit etwas durchscheinen lassen, das uns irritiert und eben erschauern läßt (Abb. 1). Die Wirkung ist uns nicht fremd, doch „es“ in Worte zu fassen, fällt schwer. Warum?



Abb. 2: David Lynch, o.T., aus der Serie *DISTORTED NUDES* (2004)

Schneemänner in unterschiedlichen Gradationsstadien des Schnees sind im Prinzip nichts, was auf uns Eindruck macht – zunächst jedenfalls. Aber eine bestimmte Darstellung, das heißt eine bestimmte Inszenierung dieser Schneeobjekte kann bewirken, daß wir nicht nur anfangen, sie anders zu sehen, sondern ihnen gegenüber mißtrauisch werden. Waren sie einst vertraut, niedlich, witzig oder bloß harmlos, so entwickeln sie sich allmählich über verschiedene Abstufungen hin mal zu melancholischen Wesen, mal zu hinterhältigen, im Kern bösen Geschöpfen, denen man nicht näher kommen möchte. Unsere Verunsicherung resultiert aus dem Umstand, daß sie ihre friedliche Gestalt noch nicht ganz aufgegeben haben, obwohl die einsetzende Schneeschmelze und Verunreinigung ihre Form mutieren und ihre ‚Gesichtszüge‘ verrutschen läßt. An dieser Stelle beginnen wir Lynch intuitiv zu verstehen, wenn er immer wieder darauf verweist, daß „die Dinge nicht so sind, wie sie scheinen“. Lynchs Beobachtungen begannen im Haus und Garten, in dem noch friedlich umzäunten Refugium seiner Kinderzeit, das er alsbald begann, mit anderen Augen zu sehen: „Meine Kindheit bestand aus eleganten Einfamilienhäusern, Alleen, [...] grünem Gras und Kirschbäumen. Amerikanischer Mittelstand wie im Bilderbuch. Aber aus dem Kirschbaum tropft eine zähe Masse [...] und Millionen Ameisen krabbeln darauf herum. Ich erkannte, daß man bei genauerem Hinsehen unter dieser Idylle *immer* rote Ameisen entdeckt.“¹³ Deutlicher als Lynch es hier sagt, kann man es nicht fassen: Es ist die Potentialität der Objekte, jenes Sublime, das uns erschauern läßt und unsere Phantasie ankurbelt.

Stefanie Dickmann macht in diesem Zusammenhang zu Recht auf die Darstellungen von Clowns aufmerksam und hebt die gleiche instabile Wirkmächtigkeit in der Inszenierung dieser Figuren hervor.¹⁴ Auch ihrer bemächtigen sich häufig Künstler und Regisseure, zu den berühmtesten Clown-Darstellungen mit Doppelcharakter gehören die Verkörperungen von Jack Nicholson in dem US-amerikanischen Spielfilm *BATMAN* und Cindy Sherman als Clown in der Serie der *CLOWN-PORTRÄTFOTOSERIE*.

In der Idylle lauert der Horror – wir erkennen ihn bloß nicht auf Anhieb. Das Wissen darum, gepaart mit der Unfähigkeit, etwas daran zu ändern, ängstigt und fas-

ziniert uns zugleich. Man kann wohl ohne Übertreibung behaupten, diese Einstellung stellt das Fundament dar, auf dem alle Werke Lynchs, ob Bilder oder Filme, entstehen. Wir haben es hier mit einem fernen Nachhall des mittelalterlichen *Memento mori* zu tun: „Gedenke meiner im Leben“, spricht der Tod zu den Betrachtern jener Bilder, auf denen er als Totenkopf inmitten dem Leben frönender Dinge abgebildet ist (Abb. 3). Auch andere Objekte können die Memento-mori-Funktion übernehmen: Reptilien im allgemeinen, Frösche im besonderen, Fliegen und Maden, die Metamorphosen der intakten Körper verursachen, ein Stundenglas, das die kurze Zeitspanne des Lebens abmißt, fragile und von der Zerstörung bedrohte Gegenstände, die Kerze und der Dochtabschneider, der sie bald löschen wird, u.v.m. Sie alle ergänzen die lebendige Schönheit der porträtierten Personen, Tiere und Pflanzen um eine ihnen komplementäre Seite. In der antiken und jüdisch-christlichen Tradition besitzt der Memento-mori-Satz eine ethisch-moralische Aussage, denn man soll angesichts der eigenen Sterblichkeit sich die Nichtigkeit der weltlichen Güter, die man anhäuft, vergegenwärtigen und sich auf gute Taten besinnen. Gewendet verweist der Satz auf die andere Seite der Dinge (und Personen), welche unseren Augen zwar verborgen, den Dingen aber immer schon eingeschrieben ist (der Tod, das Böse, die Niedertracht etc.). Es sind schön-schaurige Vanitas-Stilleben, wenn im schönsten Bouquet Insekten kriechen oder das Porträt des schönen Mannes beim Zuklappen des Diptychons einen Totenschädel zeigt (wie bei



Abb. 3: Adriaen van Utrecht, *Vanitas Stilleben* (ca. 1642)

Jan Gossaert gen. Mabuse), die dem Betrachter dieses Andere im Bekannten eindringlich vor Augen führen.

Lynch ist ein geschickter Vanitas-Künstler. Auch wenn diese Seite deutlicher in seinen Filmen zum Ausdruck kommt,¹⁵ subtiler eingebracht ist sie hingegen in der SNOWMEN-Fotoserie, weil der Symbolismus dieses Sujets nicht eindeutig ist. Auch paart sich hier der Gedanke des Vergehens und der Unbeständigkeit stärker mit dem Horror, weil die Bedrohung, die sich beim längeren Betrachten der Fotos einstellt, nicht klar zu fassen ist. Die Weise, in der Lynch hier das Sublime erzeugt, ist ein seltsam sanfter *Sfumato*, obwohl das klare Sujet des grau-weißen, dunkel gesprenkelten Schnees und der Siedlungshäuser eigentlich den klassischen *Chiaroscuro*-Effekt erfordern würden, der die Helldunkelkontraste dramatisch herausgearbeitet hätte. Doch Lynchs Fotoserie zeichnet sich stärker durch das ‚Rauchige‘ und Weichgezeichnete aus. Dabei ist der Effekt nicht der gleiche wie bei dem Erfinder dieser Technik, Leonardo da Vinci, der Landschaften und Veduten in ein milchiges Licht tauchte, um ihre Konturen weicher zu machen und einen traumhaften Eindruck zu evozieren. Bei Lynchs SNOWMEN hingegen paart sich ein Schwarzweiß-Sujet mit der für seine Darstellung sozusagen falschen Technik – mit dem Ergebnis der Sublimierung der Schneemänner.

Der Burkesche „delightful horror“, den wir bei der Betrachtung empfinden, speist sich fernerhin aus der gezielten Entgrenzung des Objekts. Man ist sich schnell des fehlenden Zauns bewußt, der (wenn auch nur scheinbar) den Abstand zu den Schneemännern hätte sichern können. Auch die Frontalität der aufgenommenen Objekte unterstützt den Eindruck der Unmittelbarkeit. In dieser spezifischen Darstellung vertauschen Subjekt und Objekt ihre Rollen: Die Schneemänner erwidern scheinbar unseren Blick und machen uns wiederum zu ihren Objekten. Um so länger wir den Schneemännern ins Auge blicken, desto stärker wird das Unbehagen, belauert zu werden, denn der zurückgegebene Betrachterblick des zum Subjekt gewendeten Objekts macht uns nervös.

Anders funktionieren hingegen die Fotocollagen mit dem Titel DISTORTED NUDES, die am häufigsten als „verstörend“ beschrieben werden. Doch was ist an ihnen tatsächlich „verstörend“? Wir haben es hier mit Colla-

gen zu tun, die im gewissen Sinne immateriell sind, denn sie basieren auf bereits ‚materiallosen‘ da digitalisierten Fotografien. Hierbei bediente sich Lynch alter Pornographiefotos aus der Zeit zwischen 1850 und 1930. In einem Interview verweist er explizit auf die Publikation *1000 Nudes* von Michael Koetzle (Köln 1994), die die *Sammlung pornographischer Photographie* von Uwe Scheid vorstellt.¹⁶ Eine Auswahl dieser Fotos dient Lynch also als ‚Arbeitsvorlage‘, die im digitalen Arbeitsmodus zweifach bearbeitet wird: Lynch scannt die Printreproduktionen zunächst ein, um sie anschließend im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop zu modifizieren. An diesem Punkt angelangt, passieren die ehemals materiellen Fotografien aus Scheids Sammlung bereits eine zweifache Schleife von Immaterialisierung und Re-Materialisierung. Des Photoshops bedient sich Lynch im Sinne von Collagieren, indem er es nicht zur Verschönerung von fotografischen Fehlstellen und unliebsamen körperlichen Mängeln, sondern zur Re- und Neukombination ganzer Figuren und Bildkompositionen einsetzt. Sein Eingreifen mit dem digitalen Pinsel oder Stift (brush, pencil), wie die Instrumente des Programms heißen, oder die partielle Weichzeichnung und Unschärfeproduktion (blurring), die er innerhalb der Bilder vornimmt, sind in der expressiven Art ihrer Anwendung gleichzusetzen mit dem Ausschneiden und Zusammenmontieren, das man aus der klassischen Collage kennt. Max Ernst war ein herausragender Techniker in der Zusammenführung ungleicher Teile zu einem – der Oberfläche nach – perfekten Ganzen, wovon seine Bilderbücher *La femme 100 têtes* oder *Une semaine de bonté* und *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* zeugen. Sie sind meiner Ansicht nach Anverwandte der DISTORTED NUDES.

Wenn ich hier Lynchs Nähe zu Max Ernst unterstreiche, so meine ich damit vor allem die Idee, das Sublime mittels der Collage zum Ausdruck zu bringen, die beiden eigen ist. Obwohl Ernsts Arbeiten weniger auf schockierende Motive und schockierte Betrachter aus waren, sind sie dennoch erfüllt von einer beklemmenden Burleske. Wie Ernst (und andere Surrealisten) bringt auch Lynch nicht unmittelbar miteinander Zusammenhängendes zueinander, schafft Mischwesen und Anamorphosen, indem er unterschiedlichen Objekten einen gemeinsamen Raum gibt. Erst in diesem

neuen Einheitsraum entwickeln sich Synergien, verfremden sich Objekte gegenseitig und erzeugen Möglichkeiten neuer Sinngebung.

„Es ist interessant zu beobachten, wie Dinge, die offenbar nichts miteinander zu tun haben, dennoch zusammenhängen. Und das bringt dich zum Nachdenken. Wie stehen diese Dinge, die doch anscheinend so weit voneinander entfernt sind, miteinander in Verbindung?“, fragt sich Lynch. Und weiter: „Das setzt ein drittes Ding voraus, das die ersten beiden sozusagen vereint. Also dachte ich mir: Offensichtlich muss es einen Weg geben, einen Zusammenhang herzustellen, denn es gibt ja dieses Konzept vom Einheitlichen Feld. Es kann kein Fragment geben, das nicht mit den anderen in Verbindung steht.“¹⁷

Auch wenn diese Gedanken nicht unmittelbar zu den *DISTORTED NUDES* gehören, geben sie doch Lynchs Interesse an dem „dritten Faktor“ wieder, an dem ‚Zusammennähen‘ oder mit einem Ausdruck Jacques Lacans gesprochen, der in der Filmtheorie Karriere gemacht und von Slavoj Žižek auf Lynchs Filmwerk angewandt worden ist: an der *Suture*¹⁸. Dieses Zusammenbringen von autonomen (disparaten) Objekten bei gleichzeitiger Verweigerung eben jener glättenden Naht begründet Lynchs Filmdiegeese, in den digitalen Collagen aber geht es ihm um eine Clusterung der Objekte zu einem neuen amorphen Körper oder einer neuen Situation.

Indes wird das Materielle im Digitalen teils hervorgehoben, nämlich als Simulation der Verätzungen oder Störung des belichteten Films, teil wieder annulliert – dann nämlich, wenn die digitalen Collagen als kristalline Fotos ohne materielle Spuren des ‚Vernähens‘ erscheinen. „Ganz schön brutal, oder?“, stellt Kristine McKenna fest, die Lynch im Rahmen seiner Pariser Werkschau interviewte.¹⁹ Brutal, obszön, verstört und verstörend? Die Erfahrung der Brutalität resultiert aus der Übertragung der künstlerischen Handlung, die der Künstler mit Schere, Messer, ätzender Flüssigkeit oder, nur halb so verletzend, mit einem Radiergummi am Kunstobjekt vollzieht, auf eine mögliche Handlung am lebenden Objekt und Körper. Daß Lynch im digitalen Verfahren ganz ohne ‚Blut und Fleisch‘ auskommt, wird dabei genauso außer acht gelassen wie die Tatsache, daß es keine Verlinkung zwischen Fotografie (Gemälde, Skulptur) und dem realen, lebenden Körper

gibt. Im eigentümlichen Pawlowschen Reflex des Betrachters wir die künstlerische Verletzung der Bildoberfläche – erst recht wenn es sich dabei um die Darstellung des menschlichen Körpers oder, noch drastischer, wenn es sich um das Gesicht handelt – gleichgestellt mit dem vermeintlich unausgelebten Wunsch des Künstlers, das Dargestellte realiter mißhandeln zu wollen. Auf diese Weise ‚mutiert‘ der Künstler zum Täter, was auf eine gewisse Weise wieder zutrifft. Die nachträgliche Bearbeitung eines (Kunst-) Objekts mit künstlerisch-technischen Mitteln hat eine lange Tradition, nehmen wir bspw. die Verschönerungsretusche in der Fotografie. Ihre Genealogie aufzuzeigen würde einen zu langen Exkurs im Rahmen dieser Abhandlung darstellen, eingehen möchte ich jedoch auf Vorläufer dieses fotografischen Stils und Sujets und Lynchs mögliche Vorbilder.

Der amerikanische Fotograf Joel-Peter Witkin findet in diesem Kontext am häufigsten Erwähnung (Abb. 4).²⁰ Was Lynchs *DISTORTED NUDES* und Witkins Fotos gemeinsam haben, ist das Sujet der nackten oder teils entblößten Frau und die Art der Fotobearbeitung: die Einritzung, Übermalung und Ätzung. Auch Witkin zählt zu den modernen Surrealisten und bezeichnet Max Ernst als sein großes Vorbild (neben Giotto). Ein anderer, Lynch im Grunde näher stehender Künstler, der jedoch in diesem Kontext nur vereinzelt zur Sprache kommt,²¹ ist der 1949 in New Orleans/Louisiana verstorbene Gewerbefotograf John Ernest Joseph Bellocq (auch E. J. Bellocq), auf den sich wiederum Witkin beruft. Für den Vergleich mit Lynchs *DISTORTED NUDES* bieten sich Bellocqs *STORYVILLE PORTRAITS*, die ihn bekannt machten (Abb. 5). Es handelt sich dabei um überarbeitete pornographische Photographien aus dem namensgebenden Prostituiertenmilieu von Storyville, einem Vergnügungsviertels von New Orleans. Um 1912 entstanden, entsprechen sie in etwa den von Lynch verwendeten Fotoreproduktionen aus der Sammlung Scheid. Bellocq begnügte sich jedoch mit dem Auskratzen der Frauengesichter, wobei diese Tätigkeit sicherlich nicht zum Anonymisieren der – man möchte unwillkürlich von „Opfern“ sprechen – Prostituierten gedacht war. Anders als bei den anderen Künstlern waren diese Aufnahmen nicht zur Veröffentlichung gedacht und wurden nur im kleinen Freundeskreis vorgeführt.

Abb. 4: Joel-Peter Witkin, *Interrupted Reading* (1999)Abb. 5: E. J. Bellocq, aus der Serie *STORYVILLE PORTRAITS* (um 1912)

Darüber hinaus möchte ich auf die Arbeiten von Arnulf Rainer und John Deakin – der Fotograf aus dem engen Kreis um Francis Bacon, dessen Fotoarbeiten wiederum von Bacon selbst überarbeitet wurden – hinweisen, auch wenn sie in Lynchs Collagen nur einen Nachklang haben.

Ob es die eigenen Ausradierungen der ehemals geliebten (seltener verstorbenen) Person aus einer Fotografie oder die historischen, meist religiös-politisch motivierten Ikonoklasmen, die weniger ‚gewalttätig‘ erscheinenden Palimpseste oder die künstlerischen Eingriffe in bestehende Bildwerke sind – sie alle haben eines gemeinsam: der An- und Eingriff richtet sich vorwiegend auf das abgebildete Gesicht und erzeugt beim Betrachter eine tiefe Emotion. Offenbar wird mit diesem Eingriff ein Tabubruch begangen, denn das Gesicht ist eine kulturell determinierte Fläche, die dem Subjektivierungsmechanismus, wie überhaupt der Einschreibung des Humanen, unterliegt. Das Gesicht übernimmt dabei die Funktion eines Substrats, das für die gesamte Person steht, so daß ein Eingriff in seine Oberfläche gleichbedeutend ist mit dem Angriff auf die Integrität der Person, unabhängig davon, ob es sich dabei um einen tätlichen Angriff auf einen Menschen oder auf ein Bild von ihm handelt, denn dieses übernimmt stellvertretend die gleiche Aufgabe.²²

Die Lynchs digitalen Collagen attestierte Brutalität speist sich aus diesem kulturell tief motivierten Bild-Abbild-Komplex. Übersehen wird dabei, daß es sich bei der künstlerischen Praxis der Überarbeitung nicht um eine zerstörerische Handlung der Annullierung, sondern ganz im Gegenteil um eine schöpferische, das heißt um eine herausbildende, eine erzeugende Aktion handelt. Hier wird etwas neues erschaffen und nicht zerstört. Von dieser Warte aus betrachtet, muß man sich noch einmal fragen, was die *DISTORTED NUDES* zum Ausdruck bringen. Daß die Aufmerksamkeit zunächst auf die ‚Verstörung‘ gelenkt wird, hängt bereits mit der Titelgebung zusammen: Deformiert und entstellt oder verzerrt sind also die Nackten, die Lynch uns zeigt. Aber ist diese Deformierung an sich verstörend oder verweist sie nicht vielmehr auf etwas darüber oder darunter liegendes? An diesem Punkt angelangt, beginnt die (Selbst-) Entlarvung unseres voyeuristischen, vielleicht auch chauvinistischen Blicks. Denn das, was zumindest einige von uns als *nicht*

verstörend, vielleicht sogar als ästhetisch empfinden würden und was Lynch vermeintlich so gräßlich macht, ist schlußendlich nichts anderes als reine kommerzielle Pornographie. Scheinbar hat sie den Stachel des Obszönen verloren, offenbar weil wir gelernt haben, die Fotos historisch zu sehen. Wir können diese Pornographien als künstlerische oder bloß possierliche Fotos betrachten, weil sie (1) eine Patina des Alten und Altmodischen, des Skurrilen haben, (2) unsere zeitgenössische Pornografie weitaus aggressiver und ‚unkünstlerischer‘ ist und (3) weil ihre Vermarktung im Kunstkontext (Ausstellungen, Publikationen, Poster etc.) unseren Blick von den tatsächlichen Subjekten der Darstellung weglockt und eine Dekontextualisierung vorantreibt. Festzuhalten ist jedoch, daß die eigentliche Deformation dieser nackten weiblichen Körper weit vor Lynchs künstlerischer Überarbeitung begonnen hat. Gerade die zum Teil brutalen Überarbeitungen in den *DISTORTED NUDES* führen das vor Augen, was in den ursprünglichen Fotos bereits angelegt ist, nämlich die Gewalt an den zum Gebrauch dargebotenen Körpern. Dem sich schockiert gebenden Menschen haftet immer ein moralisches Urteil an – um so ‚schockierender‘ sollte uns die Tatsache vor Augen stehen, daß uns die Deformation von Pornographie mehr angeht als die Pornographie selbst.

Auch wenn diese Interpretation nur eine Möglichkeit darstellt und darüber hinaus nicht bei allen Collagen gleichermaßen durchschlagend ist, so bildet doch das ‚Entlarven‘ eine durchgehende Zielsetzung dieser künstlerischen Technik, die mit Überarbeitung, Überblendung und Subversion arbeitet. Der Duktus in Lynchs Œuvre spricht unisono von einer Suche nach der Welt hinter der Oberfläche, die uns Dinge wie Menschen gleichermaßen hartnäckig als vermeintlich einzige wahre Ansichten anbietet. Aber, so der berühmte Satz aus *TWIN PEAKS*, „Die Dinge sind nicht das, was sie scheinen“. Den Bruch in dieser ersten Erscheinung herbeizurufen, um das wie auch immer geartete Dahinter zu visualisieren, davon zeugt jede künstlerische Arbeit Lynchs, ob Film oder Gemälde.

In den am stärksten überformten Collagen aus der Serie der *DISTORTED NUDES* aber auch in einigen anderen Digiprints wie bspw. *EMILY SCREAM #1* (2008, Epson Digigraphie) ist eine andere Tendenz zu entdecken, die

ich im Kontext der Séancen und der sich daraus entwickelten „okkulten Photographie“ sehe. Bei den spiritistischen Sitzungen, wie sie vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts in Mode waren, kam schon früh die Photographie zum Einsatz; man nannte sie die *Fluidalphotographie* oder allgemeiner: die *spiritistische Photographie*. Kurz zusammengefaßt ging es dabei um zweierlei: einerseits um die Beglaubigung der Existenz von Übersinnlichem und um die damit zusammenhängende Rehabilitierung jener als Betrüger verschrieenen spirituellen „Medien“. ²³ Andererseits ging es um die ‚Erforschung‘ einer mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbaren aber als nicht minder existent angenommenen Welt. Interessanterweise präsentiert sich diese spiritistische Welt auf den photographischen Aufnahmen nicht als ein Jenseits voller „dunkler Schatten“, sondern als eine parallel im Diesseits existierende neblige und von weißen oder strahlenden Gestalten bevölkerte Welt. Ein überaus beliebtes Motiv, dem gleichermaßen etwas Obszönes und Schockierendes anhaftet, ist die Darstellung des sogenannten Ektoplasmas (Abb. 6), einer Substanz, die Geistwesen ausscheiden sollen, um sich auf diese Weise zu materialisieren und telekinetisch Gegenstände oder Personen zu bewegen. ²⁴ Schlüpfrig und ein wenig unappetitlich wirken diese auf den *Fluidalfotos* sichtbaren Gebilde, weil sie aus den Körperöffnungen der in Trance versetzten Medien herausquellen und sich zu verselbständigen scheinen. Da hilft es auch wenig zu wissen, daß es sich hierbei meistens um Watte oder Gaze handelt.

Die Ähnlichkeit dieser ‚nebulösen‘ Gestalten mit jenen auf Lynchs Bildern wie *EMILY SCREAM* und *LIGHT CIGARETTE #1* oder *WOMAN THINKING #2* (alle von 2008 und in Epson Digigraphie) (Abb. 7) ist frappierend, beruht aber wie ich meine nicht nur auf der vergleichbaren Bildästhetik oder der fotografischen Technik. Sie steht vielmehr im Dienste einer doppelten Funktion des Hintergehens. Diese zielt darauf ab, eine Deformation der Personen und Gegenstände zu erreichen und das Feld der Sichtbarkeit auf etwas hin zu öffnen, das aus dem unsichtbaren Hintergrund heraus die Welt mitbestimmt. Diese Wechselwirkung muß nicht zwingend spirituell oder mystisch aufgeladen sein und so ist sie bei Lynch immer ein Schwellenergebnis, das heißt, sie bietet Möglichkeiten verschiedener assoziativer Wege

und Querverbindungen, ohne das eine oder das andere auszuschließen. In Lynchs Sinne sind diese Darstellungen mit all ihren Bezügen sicherlich eher *beautiful* als verstörend und doch sind sie verstörend, insofern sie unsere reguläre Sicht unterlaufen.



Abb. 6: Ektoplasmaphotographien (um 1929)



Abb. 7: David Lynch, *EMILY SCREAM* (2008)

Monster versus Mutationen

Ohne die biographische Komponente über Gebühr strapazieren zu wollen, kann man doch davon ausgehen, daß das Interesse, das der junge Lynch zunehmend für die sogenannten düsteren Themen, für die Ausweglosigkeit von Lebenszuständen aufbringt, daß die Trostlosigkeit und Traurigkeit, in der seine Figuren verharren, am Anfang der Entwicklung durch seine eigene Lebenssituation begünstigt wurde. Seine Philadelphia-Jahre waren von großer Armut, zumal der junge Kunststudent bereits eine kleine Familie zu versorgen hatte, und psychischer wie physischer Unsicherheit geprägt. Lynch und seine Familie, seine Ehefrau Margaret (Peggy) Reavey war ebenfalls Kunststudentin, lebten in der ärmsten Gegend von Philadelphia, um sich ein größeres Haus mit Ateliers für beide leisten zu konnten und um den Preis der Sicherheit, wie Lynch selbst berichtet: „Das Gefühl, dauernd in Gefahr zu sein, war extrem, und man lebte in ständiger Angst. Dreimal wurde bei uns eingebrochen. Um uns herum gab es Gewalt und Haß und Dreck. Ein kleines Mädchen fleht ihren Vater an, nach Hause zu kommen, und er hockt am Straßenrand. [...] Aus diesem Klima heraus ist später *ERASERHEAD* entstanden.“²⁵

Obwohl diese psychisch wie physisch drückende Umgebung und die in dieser Gesellschaft gemachten Erfahrungen sicherlich Lynchs künstlerische Themenwahl stimulierten, sollte man auch die andere Seite seines Lebensgefühls nicht außer acht lassen, denn die Familie bezeichnet sich in dieser Zeit als glücklich, künstlerisch kreativ und produktiv.²⁶ Mir scheint, als ob es gerade diese Mischung aus externer Existenzbedrohung und innerer Zufriedenheit war, die die Kunst David Lynchs prägte und bis heute in gewisser Weise kennzeichnet. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum die Deformationen, die Lynch an seinen Bildobjekten vornimmt, so anders wirken als die Francis Bacons, auch wenn Lynch selbst sich mehrfach auf sein großes Vorbild beruft. Und obwohl Lynch genauso daran interessiert ist, die sichtbare Hülle der Dinge zu unterlaufen, geht ihm die Brutalität und Erbarmungslosigkeit (auch gegen sich selbst) ab, mit der sein künstlerischer „Held“ Bacon die Körper seziert und deformiert, bis dem Schmerz, der Trauer und der Wut ein fremdartiges, amorphes Wesen ent-

steigt, das die Betrachter in seiner Eindringlichkeit und verkörperter Marter (oder Gewalt) anspricht. Die so bis zur Unkenntlichkeit getriebene Verformung, Verzerrung, Aushöhlung und Auflösung der festen (Körper-) Konturen gebiert Ungeheuer, die dem Betrachter suggerieren, immer schon da gewesen zu sein – auf der Lauer hinter der Oberfläche oder von außen kommend.

Einige von Lynchs Arbeiten zitieren unverkennbar das frühe Vorbild Bacon und bezeugen gerade dadurch das differente Interesse, das sich nicht um entfesselte Monster dreht. Lynchs Figuren sind verhaltener, dubioser und in gewisser Hinsicht transfiguraler. Sie zeugen von labilen, regressiven Zuständen, in denen jener Moment im Zentrum steht, an dem das Reale anfängt, seine Konturen zu verlieren. Dies sind innere psychotische Zustände, die Lynch in schleichender Verunsicherung gegen das klar umrissene Reale austauscht und so die festgefügteten Relationen aufsprengt. Tatsächlich kann man in seinen Gemälden trotz ihrer starken Baconschen Ausdruckskraft immer auch eine melancholische Stimmung spüren, die deutlich an Edward Hopper erinnert.



Abb. 8: David Lynch, *WELL... I CAN DREAM, CAN'T I?* (2004)

Der surrealistische Pasticheur

Lynch selbst spart nicht mit der Nennung seiner kunsthistorischen Vorbilder, seiner – wie er sich ausdrückt – „Lieblinge“ oder „Helden“. In seiner Studienzeit waren es unter anderem Jackson Pollock, Franz Kline, Jack Tworkov. Später und dauerhafter, wovon seine heutigen Bilder zeugen, kamen Edward Hopper und Francis Bacon hinzu. Auf Max Ernst (stellvertretend für einige andere Surrealisten) habe ich schon hingewiesen und man könnte noch mindestens zwei weitere Künstler wie Edward Kienholz und Joseph Beuys hinzufügen. All die tatsächlichen, die möglichen und die von Lynch selbst genannten Künstler ergäben eine längere, teils recht disparate Liste des „Who-is-who“ der Kunstgeschichte. Alles nur kunstwissenschaftliche Übertreibung? Ich möchte mich der Antwort auf diese Frage über den Begriff der *Pastiche* nähern.

Als bildender Künstler zeigt David Lynch meiner Ansicht nach alle Merkmale, die ihn als einen Stil- und Motivkombinierer auszeichnen. Damit meine ich nicht die enge Auslegung des Begriffs *Pastiche*, der zu verkürzt als eine Nachahmung oder Referenz- und Zitationsweise in Bezug auf ein vorhergehendes Werk oder einen bestimmten Künstler verstanden wird. *Pastiche* im erweiterten Sinne ist vielmehr eine Clusterung von Stilen (und Motiven), die sich zu einem Neuen verbinden, ohne dabei ihre jeweiligen Ursprünge zu verlieren. So verstanden stellen die großformatigen Gemälde Lynchs sowohl ihre stilistische Provenienz als auch ihre Eigenständigkeit aus. Gekennzeichnet durch diese Paradoxie ist Lynch, wenn man so will, ein moderner Surrealist – ein Erneuerer des Surrealismus im besten Sinne. *André Breton hat im Ersten Manifest des Surrealismus von 1924 das Anliegen dieser sich damals neu formierenden Gruppe von Künstlern, Literaten und Philosophen folgendermaßen formuliert: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität. Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen.“* Diese für Traum und Wirklichkeit beanspruchte Auflösung der

Gegensätze läßt sich ohne weiteres übertragen auf eine Grenzauflösung zwischen Stilen und Gattungen. Um das anschaulich zu machen, was ich als „surrealistischen Pastiche“ bezeichne, möchte ich Lynchs Gemälde mit dem Titel *WELL... I CAN DREAM, CAN'T I?* (2004, Mischtechnik auf Giclée-Druck) genauer vorstellen (Abb. 8). Die Darstellung ist figural reduziert, so daß man zunächst meint, die Szene schnell überblickt zu haben. Zunächst sieht man eine nackte, auf einer Ottomane ausgestreckte weibliche Gestalt. Sie hat die Beine von sich gestreckt und auseinander gespreizt. Ihre beschuhten Füße hängen über die Liege hinaus und werfen einen tiefen, scharf abgezirkelten Schatten auf eine gepunktete Fläche, die an einen Linoleumboden oder einen psychedelischen Teppich erinnert. Das violette Seidenhöschen der Frau hängt, fast abgestreift, nur noch an ihrem linken Oberschenkel. Man entdeckt den unter ihrem Kopf eingeklemmten Telefonhörer, der zu dem altmodischen rosafarbenen Wahlscheibentelefon gehört. Schließlich sieht man auch den Revolver, den die Frau in ihrer Linken hält – die Waffe scheint entsichert zu sein, der Zeigefinger liegt auf dem Abzug. Dennoch scheint die Hand entspannt auf dem nackten Bauch zu liegen, wobei der angewinkelte Arm die prallen Brüste im Bogen umspannt und sie dadurch betont. Der rechte Arm ist nach oben ausgestreckt und unterstreicht durch diese typische Entspannungsgeste die träumerische Situation, die uns der titelgebende Satz *„Well... I Can Dream, Can't I?“*, der in einer mittelalterlichen Manier als eine Bildinskription über der Ottomane erscheint, suggeriert. Unter dem Körper der Frau breitet sich ein dunkler ‚Schatten‘ aus; eine Art pastoser Belag, der wahlweise Schweißfilm, Blut oder vielleicht auch nur ein Stück Stoff symbolisieren könnte.

Unsere Aufmerksamkeit wird jedoch zunehmend von dem weit geöffneten, rot umrandeten Mund gefesselt, der in der Parallelität der Richtung, der Form und der Machart mit der Vagina der Frau verbunden steht. Beide sind tiefe, oval ausgezirkelte Löcher, die an Augen und magische Zeichen erinnern. Im Lacanschen Sinne beginnt sich unserer Blick, den wir darauf richten, gegen uns zu wenden, so daß wir den Eindruck gewinnen, es sind diese Partialobjekte,²⁷ die uns anschauen. Allmählich beginnen wir, uns zu fragen, was hier eigentlich geschieht. Sehen wir eine Prostituierte,

die Telefonsex verkauft und sich selbst dabei befriedigt? Aber mit einem Revolver? Oder handelt es sich hier um eine Gewaltszene, eine Vergewaltigung mit Mord, wobei der toten Frau die Waffe nachträglich in die Hand gelegt wurde? Oder Selbstmord? Dabei strahlt die Szene auch etwas friedliches und ruhiges aus, was zum einen durch die Leere des Raums und die amorphen Umrisse der Gegenstände, zum anderen durch die entspannte Pose und schließlich durch den über der Szene schwebenden Satz vom Träumen erzeugt wird. Und dennoch können wir nicht umhin, an diesem ‚Frieden‘ zu zweifeln: Jede unserer gefaßten Ansichten wird sogleich durch etwas anderes im Bild konterkariert – die Vagina und der Mund werden zu Einschußloch und totem Schlund, angesichts der Pistole verwandeln sich die mögliche Selbstbefriedigung und die Träumerei in Aggression, der Schlag Schatten deutet nicht mehr auf eine wärmende, sondern auf eine unbarmherzig sengende Sonne und so weiter. Auch der Satz, der mit einem hoffnungsvoll forschen „well“ beginnt, zeigt seine Tücke am Ende, wenn er in eine – durchaus nicht nur rhetorische – Frage umkippt: „can't I?“ Und schließlich ist man sich gar nicht mehr sicher, ob dieser Raum einen Privatraum oder eine Bordellszene darstellt, vielleicht dann doch mehr eine Bühne... vielleicht eine Traumbühne? Um so länger man sich der Betrachtung des Bildes überläßt, desto mehr disparate Interpretationsmöglichkeiten bieten sich an. Nichts scheint stabil zu sein, alles beinhaltet schon immer das Gegenteil von dem, was man zu sehen vermeint.

Kunsthistorisch, als „Gemälde“ betrachtet, verhält sich das Dargestellte in einer gewissen Weise ähnlich, denn man entdeckt darin einige stilistische Vorbilder. Da wäre zum Beispiel Roy Lichtenstein (und auch Jackson Pollock), an dessen Siebdrucke die Raumgestaltung und die „poppige“ Stimmung des Bildes erinnern. Oder Francis Bacon, der sich ähnlich ins Amorphe auflösende Gestalten schuf und gleichzeitig eine die Körper ergreifende Brutalität auslöste – auch das runde Bett oder die Liege gehören zu den bei ihm häufig wiederkehrenden Orten der monströsen Metamorphosen. Die Einbindung von realen Requisiten, der relief- bis hochreliefartige Farbauftrag und die plastische Ausgestaltung der Figuren scheinen ein Nachhall Robert Rauschenbergs zu sein. Schließlich

die starke, an einen sonnigen Tag erinnernde Ausleuchtung, zu der der scharf konturierte Schlagschatten gehört, aber auch der Stillstand, die Ruhephase, in der die Szene wie eingefroren verharrt – sie lassen wiederum an Edward Hopper und einige Surrealisten denken, wie bspw. an René Magritte, der darüber hinaus seine Bilder gleichermaßen mit Worten komplementierte, die das Dargestellte in Zweifel ziehen und zu ihrer Verrätselung beitragen.

Trotz all dieser hier nur kurz von mir skizzierten möglichen Inspirationsquellen, Vorbilder und Vorlagen ist Lynch kein Imitator. Disparates fügt sich bei ihm zu einem neuen Ganzen zusammen, worin man durchaus einen eigenen Stil erkennen kann. Ich verweise an dieser Stelle noch einmal auf Pasolini, der sich selbst als einen Pasticheur und als einen Künstler „ohne Stil“ bezeichnete (und sicherlich mehr damit kokettierte als tatsächlich an ‚Stillosigkeit‘ seiner Filme dachte). Auch er wandte die Methode der Zusammenführung unterschiedlicher Stilrichtungen an, um zu etwas Neuem und Eigenständigem zu kommen. So auch David Lynch, der gerne auf seine Lieblingsmaler verweist und sich dadurch scheinbar in ihren Einflußbereich begibt. Die große Klammer aber, die all die disparaten Kunstrichtungen und Künstlerstile zusammenbringt und Lynch gleichwohl zu seinem eigenen Pastiche-Stil verhilft, bleibt die surrealistische Idee des Sublimen.



Abb. 9: David Lynch, o.T., *Rauminstallation* nach einer Zeichnung von David Lynch (2007)

„Die Malerei zieht sich durch alles hindurch“ – bildende Kunst und die Filmarbeit

Betritt man die Werkschau im Max Ernst Museum, so wähnt man sich einen Moment lang in der Kulisse von *TWIN PEAKS* – jener TV-Serie, mit der Lynch seinen Durchbruch in der Publikumswirksamkeit erzielte (Abb. 9). Ein gestreiftes Sofa in Schwarzweiß, daneben ein Sessel, ein roter Teppichboden, stilisierte Pflanzen und andere reduzierte Figuren zieren die Wände, zwei halbrunde Ausgänge, die zu hinteren Zimmern führen. Eine dunkle, leicht bedrohlich wirkende Geräuschkulisse und Lichtspots, die Möbel und Wandansichten aus dem vorherrschenden Dämmerlicht herausgreifen, unterstützen die Wirkung der Installation. Die Möbel sind aus Pappmaschee, wer sich darauf setzt (was natürlich nicht erlaubt ist), hinterläßt Sitzspuren, und so entpuppt sich der Hauptraum mit seinen angrenzenden Nebenräumen als ein trügerischer und damit irrealer, traumähnlicher Ort. Informiert man sich genauer, so erfährt man, daß diese Installation durchaus nicht nach einer Filmkulisse gemacht wurde, sondern nach einer (undatierten, unbetitelten) Zeichnung Lynchs. Kein Filmzitat also, aber durchaus eine filmische Inszenierung der Zeichnung: Schatten und Spots wechseln sich ab, erzeugen traumnahe Stimmungen, die aus Lynchs Filmen wohlbekannt sind. Das Zwielight, das Lynch so gerne einsetzt, um die Spannung zu steigern, symbolisiert jene Unentschiedenheit zwischen Tag und Nacht, den Schwebezustand, denn im Zwielight ist noch nichts entschieden – das Ereignis läßt auf sich warten.

Mit dieser Umsetzung der Zeichnung in eine Rauminstallation macht Lynch etwas bemerkenswertes, denn er inszeniert ein Bild als ein körperlich erfahrbares, begehbare *Raumbild*.²⁸ Betritt man diese Installation, so ist man im ganz wörtlichen Sinne „im Bilde“, und wird daran erinnert, daß Lynchs Erweckungserfahrung aus eben diesem Wunsch heraus erwachsen ist: Ein von ihm gemaltes Bild wollte bewegt und begangen werden, wollte ‚lebendig‘ erfahrbar sein. Lynch hatte bereits während seines Kunststudiums den Wunsch, seine Bilder in Bewegung und damit im Raum umgesetzt zu sehen. Was liegt näher, als an Installationen zu denken. Und tatsächlich bilden Videoinstallationen und kinetische Skulpturen den Übergang zwischen

dem malerisch-grafischen Werk Lynchs und seinen späteren Regiearbeiten.

Lynchs erste installative Arbeit war eine *kinetische Skulptur*, welche er bei dem Wettbewerb für experimentelles Zeichnen und Modellieren an der Akademie in Philadelphia einreichte. Sie war eine Maschinenkonstruktion, die an Flipper-Automaten erinnerte, mit ihr gewann er 1966 den zweiten Preis des Wettbewerbs: „Eine Kugel rollte durch eine Röhre, hopste über eine Reihe von Rampen, wurde über allerlei schwankende Brücken geleitet und schloß auf ihrem Weg ein paar Stromkreise, wodurch sich der Mund einer Frauenskulptur öffnete und ein rotes Licht anging. Dann wurde ein Streichholz angerissen, das wiederum einen Feuerwerkskörper anzündete. Der Feuerwerkskörper explodierte, und die Frauenskulptur schrie.“²⁹

Bereits ein Jahr später reichte Lynch seinen ersten, eine Minute langen Trickfilm ein, der, zum Loop zusammengeklebt, Teil einer Wandinstallation war. *SIX MEN GETTING SICK* projizierte Lynch auf eine 1,80 mal 2,40 Meter große Wand, die aus Hochreliefs bestand: insgesamt drei Gipsabformungen von den Köpfen Lynchs und Jack Fisks – des Freundes und Studienkollegen. Der Film zeigte wiederum drei Männerköpfe und ihre Mägen, die sich mit roter und violetter Flüssigkeit füllten. In Fontänen würgten alle sechs Köpfe die Farbe aus, die ihre an Farbbeutel erinnernden Mägen ansammelten, was jeweils von ohrenbetäubendem Sirenengeheul von Polizei- und Krankenwagen begleitet wurde, das vom Band eingespielt wurde.³⁰ Damit gewann Lynch den ersten Preis des Wettbewerbs.

Diese Filminstallation war tatsächlich eine Art kinetisches Gemälde. Lynch selbst hebt es deutlich hervor: „Meine ersten Meter Zelluloid habe ich nur deshalb belichtet, weil ich sehen wollte, wie sich ein Gemälde bewegt. Immer wenn ich mir Bilder ansah, die ich auf der Kunstakademie malte, verband ich damit in meinem Kopf ein Geräusch, und ich wünschte mir, dieses Geräusch wirklich hören zu können, ich wollte diese Dinge sich bewegen sehen, wollte eine Stimmung fühlen.“³¹ Ich meine, daß dieser Wunsch letztlich alle seine Filme, wenn auch auf unterschiedliche Weise, bis heute motiviert.

Sein erster gewissermaßen richtiger, da von Installationen und Filmskulpturen unabhängiger, Kurzfilm war

THE ALPHABET von 1968. Er entstand noch während der Studienzeit an der Akademie, entwickelte sich aber aus einer privaten (mißglückten) Auftragsarbeit zu einer Filmskulptur in Anlehnung an die *SIX MEN*.³² Der vierminütige Kurzfilm ist eine recht gut ausbalancierte Arbeit zwischen Trick- und Realfilm. Die titelgebende Geschichte ist, meint Lynch, „ein kleiner Alptraum über die Angst, die mit dem Lernen zusammenhängt“. Und er ergänzt: „eigentlich ein sehr dichter kleiner Film“³³. Vier Minuten braucht Lynch, um diesen ABC-Alptraum darzustellen: Ein Mädchen – dargestellt von Lynchs Ehefrau Peggy – liegt auf einem weißen Bett, Gesang ist zu hören. Kinder singen das ABC und eine Männerstimme intoniert ein Loblied auf das Lernen, ansonsten umgibt das Mädchen eine tiefe Dunkelheit. Im Animationsabschnitt des Films sehen wir, wie weiße Buchstaben im Sonnenlicht entstehen, wie eine Pflanze Buchstaben auf ein formloses Gebilde schüttelt, woraufhin dieses Gebilde zu einer roten Masse implodiert und sich auf das Bett und das Mädchen ergießt. In der Dunkelheit des Zimmers erscheinen weiße Buchstaben, nach denen das Mädchen greift, eine Frauenstimme singt ein Lied, sie habe ihr ABC gelernt. Im letzten Teil des Films packen Pflanzenranken nach dem Mädchen, das sich vor Schmerzen krümmt und beginnt, Blut zu spucken.

Konnte man *SIX MEN* noch gut als eine Absage an den abstrakten Expressionismus interpretieren, der die Gegenstandslosigkeit zu einer hohlen Geste der Form und Farbe verkommen ließ und sich in einem neuen Akademismus etablierte, so ist *THE ALPHABET* ein narrativer Film, ohne einen Kunstdiskurs zu führen. Zwar kann man lockere Bezüge zum Kubismus und vage zu Francis Bacon herstellen, doch ist der Kurzfilm vor allem überraschend eigenständig. Symbolismus, animierte Zeichnung, tiefschwarze Farbe, die Lynch als Maler so faszinierte, und die reale, jedoch gleichfalls bemalte Figur – das Gesicht des Mädchens ist weiß geschminkt – dominieren die visuelle Ebene und lassen noch einmal an Lynchs Vorstellung denken: Aus den tiefen Schichten des schwarzen Bildes entwickeln sich Figuren, sie beginnen sich zu regen und Geräusche zu machen. Hier sind es die Buchstaben, die sich aus diesem tiefschwarzen Nichts entfalten, aber auch das weiß bemalte Mädchen wirkt wie aus dem schwarzen Hintergrund ausgeschieden. Genauer be-

trachtet entwickelt sich der gesamte Film aus diesem tiefen Schwarz heraus, denn auch die Handlung spielt an keinem klar definierten, sondern an einem imaginierten Ort, oder vielleicht besser gesagt: an einem Unort zwischen (Alb-) Traum und Bildraum. Tatsächlich haben nicht nur Lynchs frühe Filme eine große Affinität zu Räumen, deren reale Existenz bezweifelt werden muß. Man denke nur an TWIN PEAKS und jene berühmt gewordenen „Weißen und Schwarzen Hütten“, in denen es einen identischen „Roten Raum“ gibt (was nahelegt, daß es sich in Wahrheit um ein und dieselbe Hütte handelt). Die Hütten ‚manifestieren‘ sich zu einer bestimmten Zeit, ansonsten sind sie in unserer normalen Welt nicht sichtbar, so daß ihr Hauptmerkmal die Paradoxie ihrer Zeit- und Ortlosigkeit ist. In ihren Räumen kann alles geschehen, denn sie sind ‚über-real‘, was sie aufregend und bedrohlich zugleich macht. Den Ursprung dieser ort- und zeitlosen Hütten sehe ich in der Erfahrung, die Lynch mit seinen ersten „schwarzen Bildern“ machte. Auch seine frühen experimentellen Filme bezeugen es: Der Ort, an dem die (nicht nur) filmischen Bilder entstehen, ist die Pastosität der schwarzen Leinwand. „Schwarz hat Tiefe. Schwarz ist wie eine kleine Pforte. Man tritt ein, und weil es dahinter immer noch dunkel ist, setzt die Phantasie ein [...]“.³⁴ Das ist Malerei und Kino zugleich.

Lynch führt jedoch noch eine weitere Kategorie der ‚Bilderorte‘ an – die Imagination oder der innere Bilderfluß –, die für ihn das Fundament für Bildentstehung darstellt: „Manchmal“, so Lynch auf die Frage hin, warum er (immer noch) malt, „vor allem wenn ich [...] mit geschlossenen Augen dasitze ... schwebe ich durch diesen speziellen Raum, in dem die Bilder von selbst auftauchen, ohne mein Zutun. [...] Die Malerei ist ein Mittel, sie auf Dauer festzuhalten. Man hat etwas, das man anschauen kann.“³⁵ Vor seinem inneren Auge tauchen diese Bilder offenbar bereits filmisch auf, denn sie erscheinen als Serie. Genau diese ‚Unorte‘ zwischen Kunstbildern, Traumbildern und psychischen Innenbildern sind es, die Lynchs Malerei und Filmschaffen gleichermaßen charakterisieren. Seine Filmbilder zeichnen sich nicht durch spezifische Ästhetisierungen aus, die das ‚Traumhafte‘ anzeigen sollen, wie bspw. die klassisch gewordenen Bildunschärfen und Verzerrungen oder auch die Farbabsetzungen

(etwa Schwarzweißsequenzen innerhalb des Farbfilms). Lynch arbeitet vielmehr mit ‚Introspektivbildern‘ – Introspektiven hinter die Oberfläche der Dinge, Fahrten in das Unterholz oder Vergrößerungen der Oberflächen.

Auch wenn Lynchs Filme (wie seine Bilder) verstärkt unter dem Eindruck von Horror und Gewalt rezipiert werden, so ist Lynch im Grunde dennoch weniger auf ein Sezieren der Dinge aus als man allgemein annehmen würde. Seine Methode ist vielmehr die der subversiven Nahaufnahme und des Perspektivwechsels. Dadurch bekommen die Details ihre übersteigerte Bedeutung, werden leinwandfüllend im doppelten Sinne, denn sie sind nicht nur de facto übergroß in Szene gesetzt, sondern vor allem so präsentiert, daß sie die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen. Dieses Absorbieren wählt Lynch als piktorale Methode aus und reichert es mit Proportionsverschiebungen an. Wenn die Hand größer wird als das Haus, wenn der Kopf die Wohnräume zu sprengen scheint, dann haben wir es nicht nur mit einer Verzerrung der natürlichen Verhältnisse zu tun, sondern auch mit einer aus der Kunst des Mittelalters oder auch der asiatischen Stile bekannten Technik der sogenannten *Bedeutungsperspektive*. Die Überdimensionierung der Personen, Gegenstände oder Details wird schließlich zu Kollisionen mit der für uns als ‚natürlich‘ etablierten Wahrnehmungsweise und erzeugt auf der anderen Seite eine Bedeutungssteigerung, die zu Konflikten innerhalb der Bildkonstruktion und der Narration führt, gleichwohl diese aber enorm anreichert. Lynchs bisher letzter Spielfilm INLAND EMPIRE (PL, USA, F 2006), dessen experimenteller Charakter vom speziellen Einsatz der Digitalkamera und der Verwendung scheinbar unpassender Objektive herrührt, ist ein gutes Beispiel für die Anwendung der Bedeutungsperspektive, aus der die semantische Verunsicherung beim Zuschauen resultiert. So benutzte Lynch dort zum Beispiel das extreme Weitwinkelobjektiv, das sogenannte *Fish Eye*, das üblicherweise bei Aufnahmen von Straßenzügen, Landschaften oder Architektur Verwendung findet und eine Übersichtsansicht besonders weitläufiger Areale liefern soll. Lynch hingegen entfremdete den Gebrauch dieses Aufnahmeobjektivs, indem er es für Großaufnahmen von Gesichtern verwendete. Das Gesicht wird dadurch stark

verfremdet, denn das Objektiv verschiebt die Dimensionen, bläht das Gesicht in gewisser Weise auf, so daß die Wangen sich vorstülpen und der Kiefer zu den Seiten hin wegdriftet (Abb. 10). Das ‚natürliche‘ Gesicht wird zu einem obskuren, teils monströsen Objekt und verweigert dabei die Spiegel- und Identifikationsfunktion, die es üblicherweise für den Zuschauer hat. Es liegt auf der Hand, daß diese Art der Verschiebung nicht nur die äußere Bildgestaltung betrifft, sondern sich in der Narration fortsetzt, sie zunehmend verschachtelt, gleichzeitig die zeitliche Kontinuität außer Kraft setzt und die psychischen Befindlichkeiten der Protagonisten mit den realen Zuständen unentwirrbar miteinander vermischt.

Fragt man nach den Bezügen zwischen dem filmischen Schaffen Lynchs, seiner bildenden Kunst und der Kunstgeschichte, so ist man möglicherweise überrascht, wie präzise man einige Objekte und stilistische Vorlieben ausfindig machen kann. Das gilt zumindest für seine frühen Filmarbeiten, während es sich bei seinem späteren Œuvre als weit schwieriger darstellt. Zu Recht macht Werner Spies – der Kurator der Brühler Werkschau und Herausgeber des Katalogs – auf die Dingfaszination bei Lynch aufmerksam und hebt die „objets désagréables“ hervor, die

Lynchs Arbeiten wiederum an die Werke von Ernst, Dalí, Buñuel oder Oppenheim heranrücken. Lynchs erster abendfüllender Spielfilm ERASERHEAD (USA 1977) zeigt vieles davon, allen voran die verselbständigten, ‚abscheulichen‘ Objekte wie das Brathuhn und das monströs-melancholische ‚Baby‘. Angesichts des blutenden Brathuhns, das der Protagonist bei einem Abendessen mit den Eltern seiner Verlobten tranchieren soll (Abb. 11), kann man ohne weiteres an die fetischisierten Pumps denken, die Meret Oppenheim in ihrer Objektarbeit MA GOUVERNANTE von 1936 mit einer Kordel zusammenband und mit Papierhütchen an den Absätzen auf einer Servierplatte präsentierte (Abb. 12). Die Lust am Experiment mit Blut, Gewebe, amorphen Formen und Metamorphosen, verursacht durch das Aufdecken, Aufschneiden und die Wucherungen des Gewebes, ist aus den filmischen Arbeiten Buñuels bekannt und findet sich bei Lynch wieder. Sie evoziert hier wie dort einen wohl dosierten Ekel und gehört zu der „Ästhetik des Häßlichen“ und Burkes „delightful horror“. Nehmen wir beispielsweise das herausragend animierte Baby in ERASERHEAD, um das sich schon früh Geschichten in der Film- und Fanszene zu ranken begannen, denn das Filmteam hat bis heute das ‚Geheimnis‘ um die Herstellung des Mechanismus nicht



Abb. 10: David Lynch, *INLAND EMPIRE*, Filmstill



Abb. 11: David Lynch, *Eraserhead*, Filmstill



Abb. 12: Meret Oppenheim, *Ma gouvernante* (1936)



Abb. 13: Lucas Samaras, *Photo-Transformation* (1976)

preisgegeben. Was die Figur auszeichnet, ist das Schleimig-Biomorphe, ist die Anamorphose zwischen einem menschlichen Baby, einem tierischen Fötus und einer gehäuteten Kreatur, der auch etwas Mechanisches anhaftet. Diese brüllende Kreatur stößt uns ab und fesselt uns zugleich, denn sie ist ein Rätsel, das nicht gelüftet werden soll und kann. „Das Unbegreifliche, das sich in diesem Homunculus materialisiert, steht für die Weigerung zu interpretieren“, betont Spies.³⁶ Der Versuch, dennoch zu interpretieren, ist mehr als legitim und so fragt sich Spies auch, inwiefern es sich bei diesem Wesen um das christologische Symbol des Opferlammes handeln könnte, wenn Lynch selbst *ERASERHEAD* als seinen „spirituellsten Film“ bezeichnet und ihn in den Kontext einer Bibelstelle (auch diese wird nicht verraten) rückt.³⁷

Für das Knochenlose und Biomorphe interessierten sich gleichermaßen Bacon und Picasso, organische, ausfließende Formen bevorzugte Dalí, Ernst ließ dem Fragmentarischen sein Eigenleben, Objektkünstler mit Affinitäten zum Horror (-Genre) wie Edward Kienholz (in *THE ILLEGAL OPERATION* von 1962) oder Lucas Samaras (Abb. 13) schufen Raum-Environments gespickt mit verformten Körpern und animistischen Gegenständen.

Ihre mal deutlich formulierte, mal nur schwach ausgeprägten Spuren lassen sich im frühen malerischen, grafischen aber vor allem auch filmischen Œuvre Lynchs wiederfinden. Das gleiche gilt für die Literaten und Theoretiker im Umkreis der Surrealisten und Expressionisten. Zu nennen sind unter anderem Georges Bataille, Eugène Ionesco und André Breton – auf Franz Kafka, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allen Poe hat Lynch selbst mehrfach hingewiesen. Sie alle verbindet die „Ästhetik des Häßlichen“ und die Frage nach der Funktion des Sublimen.

Mögen die kunsthistorisch-theoretischen Vergleiche und Bezugfelder einiges Wertvolle zu Verständnis und Einordnung Lynchs früherer Filme und bildender Kunst beitragen, so wenig sind sie meiner Ansicht nach von durchschlagender Kraft bei der Interpretation seiner späteren Filme. *TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME* (USA 1992) beispielsweise wartet auf mit teilweise deutlichen kunsthistorischen Zitaten, wie dem weißen Pferd, das in einer Art Vision inmitten des kleinbürgerlichen Wohnzimmers vor Laura Palmers Mutter erscheint. Unübersehbar ist sein Bezug zu dem Schimmel von Joseph Beuys aus seiner Aktion *IPHIGENIE/TITUS ANDRONICUS* von 1969 (in Frankfurt a.M. aufgeführt).

Diese Bezugnahme unterstützt auch das Buch, das die Mutter in der Hand hält, und bei dem es sich um einen Sprachführer mit dem Titel „How to Speak German“ handelt. Aber wie genau und wieweit sollen wir diesen Verweisen folgen? Führt Beuys zu einem besseren Verständnis der Filmszene oder gar des ganzen Films? Spielte der Schamanismus Beuys' für Lynch eine Rolle? Mir scheint es, als ob diese Zitate nicht als Interpretationshilfen gedacht sind. Fraglos sind sie gut gelegte Fährten, denen es sich zu folgen lohnt, doch nicht um den Preis einer interpretatorischen Eindeutigkeit oder einer Mehrung des Wissens. Was mit dem ‚Baby‘ in ERASERHEAD begann, setzt sich meiner Meinung nach in Lynchs späterem Bildschaffen fort als die Verweigerung der interpretatorischen Klarheit. Daneben sind die offene Verweise eben das, was ein guter Pasticheur beherrschen sollte, nämlich stilistische Cluster voller Anspielungen, die in dunklen (Sack-) Gassen enden. Und Lynch ist mit seiner Fähigkeit, das Sublime auf eine neue Weise zu visualisieren, meiner Ansicht nach einer der besten modernen Pasticheure.

Am Ende bleibt dem Werkschaubesucher nichts anderes übrig als zu akzeptieren, daß Lynch der bildenden Kunst, seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit als Maler, Grafiker und Fotograf bedarf, um Filme zu machen. Gleichwohl verzichtet er offenbar darauf, daraus eine enge Verklammerung zu schaffen, in der sich beide Kunstgattungen wie Siamesische Zwillinge bespiegeln. Dies mag diejenigen enttäuschen, die seine Werkschau im Brühler Max Ernst Museum besuchen, um mehr über seine Filme zu erfahren. Und es mag auch diejenigen enttäuschen, die aufgrund seines filmischen Stils Adäquates in den Bildwerken erwarteten. Daß Lynch vor allem als Regisseur und nicht als bildender Künstler berühmt geworden ist, ist sicherlich kein Zufall. Im Medium Film erreicht er eine meisterhaft ausbalancierte Darstellung von ambivalenten Verhältnissen und des hinter der Oberfläche der Dinge lauenden Horrors, mit einem Wort: des Sublimen.

Seine Filmästhetik und die spezifischen rekursiven, loopartigen Narrationsformen, sowie der der Psychoanalyse Freuds und Lacans verpflichtete Symbolismus sind moderne Antworten auf den historischen Surrealismus. Surrealist ist Lynch auch in seinen Bildwerken, doch folgt er dort stärker einem bereits be-

gangenen Weg. War es ihm im Medium Film möglich, eine Ästhetik des Labilen, psychisch Fragilen an der Schwelle zwischen Realität und Traum zu entwickeln, so zeigt sich das Medium Malerei hierfür offenbar sperriger, denn es fordert dem Maler eine größere Eindeutigkeit ab. Hier muß Lynch sich scheinbar entscheiden und seine Bildfiguren in *einen* bestimmten Zustand und in *eine* bestimmte Situation setzen. So verliert er das ‚Changieren an der Schwelle‘, was er mit anderen Ausdrucksmitteln wieder in die Bilder einzubringen versucht. Die Verzerrung, der Pathos der Geste, die plastische Hervorhebung, die Doppeldeutigkeit der Inskriptionen und der Symbolismus – die Strategien, derer sich Lynch dabei bedient, gehören zu den im Surrealismus bereits erprobten Ausdrucksmitteln, die helfen, das allzu Reale zu hinterlaufen. Es liegt auf der Hand, daß die Gattung der (Digi-, Litho-, Foto-) Graphien und Drucke mit ihren vielfältigen Möglichkeiten der Überarbeitung und des Collagierens das Labile, das Unfertige und Uneindeutige besser zum Ausdruck bringen kann.

Was würde Francis Bacon für einen Film gemacht haben, wenn er Regisseur geworden wäre, fragte sich Lynch einmal. Doch er hatte nicht vor, auf die selbstgestellte Frage eine Antwort zu geben, denn Bacon war für ihn ein Meister der Farbe und der Malerei. Hoppers Bilder hingegen haben ihn filmisch, nicht malerisch beeinflusst. Bei Lynch heißt Einflußnehmen *de facto* „ins Träumen kommen“.³⁸ Es geht um Ideen und Übersetzungen, Translationen also, die nicht immer im jeweiligen Werk sichtbar werden. Im Grunde ist Lynch ein ‚Transfer-Künstler‘ – er sucht bei der Arbeit nach Ideen für das jeweils andere Medium.

Auf die Frage des Interviewers Chris Rodley, ob es ihn belaste, ein berühmter Regisseur zu sein, wenn er seine Gemälde und Fotografien der Öffentlichkeit vorstelle, antwortet Lynch mit „Ja“. Für Lynch sind die beiden Bilderwelten – Film und Malerei – sicherlich keine beziehungslosen Monaden. Für uns jedoch muß es sich nicht immer lohnen, mögliche mediale Verflechtungen mit aller Macht herbeizurufen. Auch wenn Lynch weiß, daß der Wunsch, der Bildbetrachter möge seine Filme ‚vergessen‘, unerfüllbar ist. „Es geht immer um Ideen. Manche Ideen sind malerischer Natur, andere filmischer Natur.“³⁹

Endnoten

1. Fischer 1993, David Lynch, S. 13.
2. Ebd., S. 22.
3. Ebd.
4. In Begleitung seines Freundes nahm Lynch den Zug von Paris nach Athen. Sein späteres Projekt *RONNIE ROCKET* basiert auf den Ideen, die ihm im Orientexpress kamen.
5. Fischer 1993, David Lynch, S. 26.
6. Ebd.
7. Fischer 1993, David Lynch, S. 25.
8. Siciliano 1978/1994, Pasolini, S. 346ff.
9. Ebd., S. 348. Vgl. auch Halliday 1969/1995, Pasolini über Pasolini, S. 83.
10. Eine entschärfte Darstellung dieser mythischen Erfahrung erzählt Lynch in Robert Fischers Buch *David Lynch* 1993 (vgl. Anm. 1, S. 30), wo er darlegt, wie sehr er beim Malen daran dachte, seine Figuren würde tatsächlich aus dem Dunkel des Bildes heraustreten und die Objekte Geräusche machen.
11. Burke 1757/1844, *A philosophical enquiry*, S. 51.
12. Ebd., S. 168.
13. Lynch 1998, Lynch über Lynch, S. 27.
14. Vgl. Dieckmann, *Die korrodierten Oberflächen*, S. 203ff.
15. In *TWIN PEAKS* (USA 1990-91; TV-Serie und Kinofilm) ist der Plastiksack, in dem der tote Körper Laura Palmers eingewickelt ist, zu einem schön drapierten, an einen Schneewittchensarg erinnernden kristallinen Stoff geworden, der ihren Kopf ganz vom (vergehenden, mißhandelten) Körper abhebt. In *BLUE VELVET* (USA 1986) hingegen hintergeht die Kamera die Idylle des kleinbürgerlichen Lebens, indem sie vor der Ansicht prächtig farbiger Blumen und grün-saftigen Rasens den Herztod eines Mannes inszeniert, um später in die tiefen Erdschichten einzudringen, wo es von Gewürm wimmelt und man auch abgeschnittene menschliche Ohren findet.
16. Das Interview führte Kristine McKenna anlässlich der bereits erwähnten großen Ausstellung in Paris 2007. Nachzulesen im Katalog der Ausstellung *David Lynch. The Air is on Fire*, S. 36.
17. Lynch 2007, *Catching the Big Fish*, S. 79.
18. Žižek bezieht sich hierbei auf eine bereits bestehende Suture-Theorie, eine Theorie der „Nahtstelle“ oder der „Vernähtung“, die ein Konzept der psychoanalytischen Filmtheorie darstellt. Als Begründer gilt allgemein Jean-Pierre Oudart. Kurz zusammengefaßt beschreibt die Suture-Theorie die künstlich hergestellte Nachbarschaft zweier Standpunkte, die im Grunde keinen kausalen Zusammenhang haben, die jedoch mit den spezifischen medialen Mitteln des Films zusammengeführt werden, so daß die Zuschauer sie aufeinander beziehen. Es geht dabei vor allem um die filmische Schuß-Gegenschuß-Aufnahme, wenn der Zuschauer zunächst die (An-)Sicht einer Person B (eines Gegenstandes, einer Landschaft etc.) sieht – bspw. das Gesicht eines Gesprächspartners – und anschließend das Gesicht des Blickenden A präsentiert bekommt. Dazwischen gibt es einen Bruch in der Aufnahme wie in der Narration, den der Zuschauer – mit Hilfe der Kamera und der Montagetechnik – jedoch zu annullieren versucht. So wird A zum Subjekt der Ansicht B und vice versa, wobei es um eine Subjektivierung des Blicks im Schuß-Gegenschuß-Wechsel geht. *Suture* ist die Naht, mit Hilfe derer der Zuschauer die autonomen Ansichten „vernäht“, womit er eine Kontinuität und Kausalität zwischen beiden Aufnahmen konstruiert. Das Außen – die Bruchstelle – wird nach Innen verlagert, wo es zum Verschwinden gebracht wird: Die externe Differenz von Innen (subjektive Sicht auf die Außenwelt) und Außen (die Außen-sicht auf das blickende Subjekt) wird somit in eine interne Differenz von intradiegetischem Subjekt und intradiegetischem Objekt verwandelt. Lacans Signifikantenkette, demnach der Signifikant das Subjekt für einen anderen Signifikanten repräsentiere, steht für die Suture-Theorie Pate. (Vgl. Lacan 1959-60/1997, *The Ethics of Psychoanalysis*, S. 11ff., 40f.) Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Žižek sich auf die Theoriedarstellung nach Daniel Dayan bezieht, der sich wiederum den Vorwurf gefallen lassen muß, Oudarts Theorieansatz verzerrt wiederzugeben. (Vgl. Kritik von Bordwell 1985, *Narration in the Fiction Film*, S. 100f.)
19. Wie Anm. 16.
20. Siehe eine Ausstellung seiner Arbeiten online: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin2> [20. Feb. 2010].
21. So z.B. bei Dieckmann 2009, *Die korrodierten Oberflächen*, S. 203ff.
22. Zu dem Gesichter-Komplex in Film und Kunst siehe Barck/Löffler 2007, *Gesichter des Films*.
23. Auf die Photographie als „beglaubigendes Bildmedium“ konnte man zu diesem Zeitpunkt noch bauen, weil sie als ein objektives, da auf mechanische Belichtung basierendes Verfahren galt.
24. Hierzu siehe den mit Anschauungsmaterial reichlich versehenen Katalog *Im Reich der Phantome* 1997.
25. Fischer 1992, David Lynch, S. 28.
26. Es ist nicht nur David Lynch, der diese Meinung vertritt, sondern auch seine Tochter, die in dieser Zeit ein enges Verhältnis zu den damals noch sehr jungen Eltern entwickelt hat. Vgl. dazu Fischer 1992, David Lynch, S. 27.
27. Vgl. Lacan 1956-57/2003, *Die Objektbeziehung*.
28. Zu dem Phänomen des „Raumbildes“ (der bildlichen Räume und raumartigen Bilder) siehe Winter/Schröter/Barck 2009, *Das Raumbild*; darin speziell zu Raumbildern und Gemälden in Filmen: Barck 2009, *Der Riss im Opaken des Bildes*, S. 213ff.
29. Fischer 1992, David Lynch, S. 29.
30. Diese Arbeit existiert nicht mehr und die Beschreibungen variieren je nach Quelle. Vgl. Fischer 1992, David Lynch, S. 29 und Spies 2009, *David der Maler*, S. 36.
31. Zitiert in Fischer 1992, David Lynch, S. 30.
32. Lynch bekam 1000 Dollar von dem Millionär H. Barton Wasserman, der begeistert von *SIX MEN* war, um ihm eine Filmskulptur für sein Wohnzimmer zu entwerfen. Lynch nahm diesen Auftrag an, doch das abgedrehte Filmmaterial entpuppte sich nach der Entwicklung als schadhaft und nicht für die geplante Arbeit zu verwenden. In einer generösen Geste überließ der Auftraggeber Lynch das restliche Geld zur freien Verfügung, woraus dann *THE ALPHABET* entstand. Vgl. Fischer 1992, David Lynch, S. 30f.
33. Zitiert in Fischer 1992, David Lynch, S. 32.
34. Lynch 1998, Lynch über Lynch, S. 36.
35. Ebd., S. 31.
36. Spies 2009, *David der Maler*, S. 40.
37. Ebd.
38. Lynch 1998, Lynch über Lynch, S. 33f.
39. Ebd., S. 47.

Bibliographie

- Barck/Löffler 2007, *Gesichter des Films*
 Joanna Barck/Petra Löffler, *Gesichter des Films*, Bielefeld 2007.
- Barck 2009, *Der Riss im Opaken des Bildes*
 Joanna Barck, *Der Riss im Opaken des Bildes*. Raumbilder in Spielfilmen, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck, *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009.
- Bordwell 1985, *Narration in the Fiction Film*
 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Burke 1757/1844, *A philosophical enquiry*
 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [1757/1844], 3rd Ed., London 1761.
- Dieckmann 2009, *Die korrodierten Oberflächen*
 Stefanie Dieckmann, *Die korrodierten Oberflächen*, in: *Dark Splendor – David Lynch*, hg. v. Werner Spies, Ausst.-Kat. Max Ernst Museum des LVR, Brühl 2009.
- Fischer 1993, *David Lynch*
 Robert Fischer, *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, München 1993.
- Halliday 1969/1995, *Pasolini über Pasolini*
 Jon Halliday, *Pasolini über Pasolini*. Im Gespräch mit Jon Halliday [1969 unter dem Pseudonym Oswald Stack herausgegeben], Wien/Bozen 1995.
- Im Reich der Phantome* 1997
Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1997.
- Lacan 1959-1960/1997, *The Ethics of Psychoanalysis*
 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, New York/London 1997.

Lacan 1956-57/2003, *Die Objektbeziehung*

Jacques Lacan, Seminar IV. Die Objektbeziehung [1956-57], Wien 2003.

Lynch 1998, *Lynch über Lynch*

David Lynch, Lynch über Lynch, hg. v. Chris Rodley, Frankfurt a.M. 1998.

Lynch 2007, *Catching the Big Fish*

David Lynch, Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness, and Creativity, New York 2007.

McKenna 2007, *The Air is on Fire*

Kristine McKenna, David Lynch. The Air is on Fire, hg. v. Hervé Chandès, Ausst.-Kat. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2007.

Siciliano 1978/1994, *Pasolini*

Enzo Siciliano, Pasolini, Leben und Werk [1978], Weinheim/München 1994.

Spies 2009, *David der Maler*

Werner Spies, Dark Splendor – David der Maler, in: Dark Splendor – David Lynch, hg. v. Werner Spies, Ausst.-Kat. Max Ernst Museum des LVR, Brühl 2009.

Winter/Schröter/Barck 2009, *Das Raumbild*

Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck, Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009.

Abbildungen

Abb. 1: Pressemappe Max Ernst Museum Brühl.

Abb. 2: Pressemappe Max Ernst Museum Brühl.

Abb. 3: Postkartenreproduktion, Besitz J.Barck.

Abb. 4: Homepage unter: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin2/witkin09.html>.

Abb. 5: Aus: Dark Splendor – David Lynch, hg. v. Werner Spies, Ausst.-Kat. Max Ernst Museum des LVR, Brühl 2009.

Abb. 6: Aus: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1997.

Abb. 7: Pressemappe Max Ernst Museum Brühl.

Abb. 8: Pressemappe Max Ernst Museum Brühl.

Abb. 9: Pressemappe Max Ernst Museum Brühl.

Abb. 10: DVD INLAND EMPIRE.

Abb. 11: DVD ERASERHEAD.

Abb. 12: Aus: Margot Michaelis, Plastik-Objekt-Installation. Kunstwerke betrachten und erfahren, Leipzig 2004 (Reihe: "Thema Kunst").

Abb. 13: Aus: Lucas Samaras, Photo-Transformations: An exhibition organized by the Art Galleries, ed. Arnold B. Glimcher, California State University, Long Beach, November 17-December 14, 1975.

Zusammenfassung

Der Artikel befaßt sich mit der bildenden Kunst des vor allem als Regisseur bekannten Künstlers David Lynch. Die im Max Ernst-Museum in Brühl gezeigte große Werkschau wurde zum Anlaß genommen, um nach dem künstlerischen Anliegen Lynchs, nach seinen Kunstbezügen und künstlerischem Selbstverständnis zu fragen. Im Vordergrund steht daher die Analyse seines Œuvres jenseits seiner filmischen Tätigkeit. Zugleich thematisiert wird die Ästhetik verlassener Orte und Gegenstände, die eigentümliche Selbständigkeit gewinnen. *Woman Thinking* und *Emily Scream* (beide 2008) sind beispielsweise gelungene ästhetische Umformulierungen jener obskuren Fotos von Séancen des frühen 20. Jahrhunderts, als den Medien dieser Geisteranrufungen das Ektoplasma aus Mund und Nase gequollen sein soll. Betrachtet man Lynchs künstlerische Themen und Verfahren, so möchte man Werner Spies zustimmen, der von einer „Seelenverwandtschaft“ mit dem Surrealisten Max Ernst spricht. Verblüfft steht man vor der Serie *Distorted Nudes*, die historische pornographische Fotos digital überformen. Lynch kombiniert geschickt das Verfahren der Verstörung, das Max Ernst bei seinen collagierten ‚Märchenbildern‘ anwandte, mit der Morphologie des Gestaltlosen, wie man es aus Bildern von Francis Bacon kennt. Dabei führen Lynchs *Nudes* nicht die Zerstückelung von vermeintlich „unschuldigen“ Aktfotos vor, sondern entlarven den voyeuristischen Blick, der die historischen Frauenkörper diffamierte. Als bildender Künstler ist Lynch fraglos ein Meister des Pastiche und ein großer Manierist, der unterschiedliche Stile und Einflüsse kombiniert: Die psychoanalytischen Theorien Jacques Lacans von der symbolischen Zerstörung des Ichs in „Partialobjekte“ verbinden sich mit den Themen und Stilen eines Max Beckmann oder Max Ernst. Mit diesem Verfahren befindet sich Lynch in guter Gesellschaft mit Derek Jarman, Peter Greenaway und dem selbsternannten „Pasticheur“ Pier Paolo Pasolini – Filmregisseure, die alle übrigens von der Malerei zum bewegten Bild wechselten.

Autorin

Joanna Barck, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Orientalischer Kunstgeschichte und Volkskunde in Bonn und Köln, Promotion über die Funktion von Gemälden, deren körperliche Nachstellungen in Spielfilmen, Habilitationsvorhaben zum Phänomen der Bild-Störung in der Kunst und Film. Seit 2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Sonderforschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“ in Köln und „Medienumbrüche“ in Siegen.

Publikationen u.a.: *Raumbilder* (2010; Mitherausg.), *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern* (2008), *Gesichter des Films* (2005), *Bilder_Störung* (2010 in der „Fundus“-Reihe).

Titel

Joanna Barck, Fire Walk With Me! Ein Gang durch die Bildräume eines Regisseurs, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (23 Seiten), www.kunsttexte.de.