

ADRIAN GMELCH · JONATHAN EDERER

# DAVID LYNCH BEGREIFEN

Kunst – Kino – Kreativität



**B**

BÜCHNER

# DAVID LYNCH BEGREIFEN

Für Henri.  
Für Benjamin, Magdalena und Sarah.

**ADRIAN GMELCH · JONATHAN EDERER**

# **DAVID LYNCH BEGREIFEN**

Kunst – Kino – Kreativität



**BÜCHNER-VERLAG**  
Wissenschaft und Kultur

Adrian Gmelch · Jonathan Ederer  
David Lynch begreifen  
Kunst – Kino – Kreativität

ISBN (Print) 978-3-96317-377-6

ISBN (ePDF) 978-3-96317-947-1

Copyright © 2024 Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn

Bildnachweis Umschlag: © artwork by Frank Schulz | [www.schulz-illustrator.de](http://www.schulz-illustrator.de)

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

# Inhalt

<b>Der unbegreifliche Mr. Lynch?</b>	<b>7</b>
<b>KAPITEL 1: Mensch und Künstler</b>	<b>13</b>
Berufung	14
Künstlerleben	24
Inspiration	35
Lynch-Mob	47
Genuss	59
Heim	69
Fetisch	81
Frau	90
<b>KAPITEL 2: Wirkungsstätten</b>	<b>99</b>
Philadelphia	100
Los Angeles	107
Paris	119
Łódź	131
<b>KAPITEL 3: Kunst und Praxis</b>	<b>143</b>
Malerei	144
Fotografie	157
Design	165
Werbung	179
Lithografie	187
Musik	193
Meditation	203

<b>KAPITEL 4: David Lynchs Welt begreifen</b>	<b>213</b>
Idee	214
Kontrast	224
Groteske	234
Humor	246
<b>KAPITEL 5: Mit David Lynch die Welt begreifen</b>	<b>257</b>
BOB	258
Geist	271
Körper	280
Natur	294
Tier	307
Identität	321
Sprache	332
Traum	345
<b>Lynchesk</b>	<b>355</b>
<b>Anhang</b>	<b>361</b>
Abbildungsverzeichnis	361
Quellenverzeichnis	363

# Der unbegreifliche Mr. Lynch?

»Life is very, very complicated,  
and so films should be allowed to be, too.«

DAVID LYNCH

Zu David Lynch wurde viel geschrieben. Und das muss zu Beginn eines jeden Buches über ihn gesagt werden. Als Disclaimer, um sich nicht unmittelbar selbst zu diskreditieren. Um zu signalisieren: Wir wissen, dass wir hier kein Neuland betreten. Wir sind uns der Herausforderung bewusst, Neues zum Diskurs beitragen oder wenigstens neue Blickwinkel eröffnen zu müssen, um relevant zu sein.

Zu Lynchs Werk gibt es wissenschaftliche Abhandlungen, umfangreiche Essay-Bände, Analysen in sämtlichen medialen Formaten. Und vor allem sein Hang zum Grotesken, zum Surrealen, zum Absurden, den viele als sperrig empfinden, ist es, der eine so große Faszination auf so viele Menschen ausübt. Auf den Mainstream, auf Cineasten, auf ambitionierte Youtuber und auf Akademiker aus sämtlichen Disziplinen. Das bedeutet nicht zuletzt: Lynch und sein Werk wurden gleichsam zu Tode analysiert. Präziser: sein filmisches Werk wurde es.

Warum also ein Buch über jemanden schreiben, über den schon so viel geschrieben wurde? Was haben wir zu sagen, das noch nicht gesagt wurde?

Um Geschriebenes und Gesagtes nicht bloß wiederzukäuen, ist es unser Anspruch, das originäre, biografische, kulturtheoretische Material, das uns zur Verfügung stand, durch unsere Wahrnehmung hindurch zu formen, und zu einem persönlichen Konzept von Lynch und seinem Werk zu synthetisieren.

Für *David Lynch begreifen* haben wir Bücher zu Rate gezogen, die aus Lynchs eigener Feder stammen. *Catching the Big Fish* (2006) etwa. Oder die 2018 erschienene Biografie *Room to Dream*, die er gemeinsam mit der US-amerikanischen Journalistin Kristine McKenna geschrieben hat. Besonders haben uns die zahlreichen Interviews und Gespräche mit Lynch interessiert, die Menschen aus aller Welt mit ihm geführt haben. Wir haben Lynchs Bildbände studiert und Ausstellungen besucht. Haben nicht nur seine Spielfilme, sondern auch seine

Werbe- und Kurzfilme geschaut. Seine Musik gehört. Haben vor allem dasjenige fokussiert, das aus unserer Sicht in der Lynch-Rezeption bislang zu kurz kam – und haben uns dabei auch die folgenden Fragen gestellt: Was zeichnet Lynch, den Designer, aus? Was den Musiker? Den Maler und den Fotografen? Was den Sounddesigner?

Und obwohl wir uns der Kontroverse bewusst sind, ein Kunstwerk mittels biografischer Versatzstücke des Künstlers zu interpretieren, haben wir uns dafür entschieden, die intensive Betrachtung seines Werkes mit Biografischem anzureichern. Seine Weltanschauung durch den Filter seiner Kunst hindurch zu begreifen. Und andersrum.

Wenn Lynch zum Beispiel in einem Interview sagt, dass er regelmäßig betet, dann verändert das den Blick auf seine Kunst. Religiöse Symbole und Motive in seinem Werk sind jetzt womöglich anders zu gewichten. Selbstredend, dass es sich hierbei nur um *einen* von vielen Blickwinkeln handelt. Und doch ist es erst das Einnehmen dieser Perspektiven, die sich aus einer Wechselwirkung von Biografischem und Interpretatorischem eröffnen, das eine erweiterte Meditation über Lynch ermöglicht, der nicht nur Künstler, sondern auch Mensch ist.

Von diesem Menschen etwas zu lernen, das lag uns am Herzen, und ist daher zentrales Anliegen dieses Buches. Dieser Zugang resultiert in einem Text, der Elemente einer wissenschaftlichen Abhandlung, eines Handbuchs und einer Biografie in sich vereint. In einem Buch, das einen ganzheitlichen Blick auf Lynch zulässt, ohne sich in ein Genre-Korsett zu zwingen. In einem Buch, das Bezüge innerhalb Lynchs Werk, zu anderen Künstlern und zur Lebenswelt herstellt und eine essayistische Entdeckungsreise durch sein Leben, kreatives Schaffen und Denken darstellt, die nicht beim Film endet, sondern dort erst beginnt.

David Lynch verstehen – es gibt nicht wenige, die sagen, dass das gar nicht möglich sei. Und damit haben sie wohl teils recht. Und doch ist es legitim, die Frage zu stellen, was ein Künstler mit seiner Kunst ausdrücken will: Warum Lynchs Kunst auf uns so wirkt, wie sie eben wirkt.

Fragen dieser Art beschäftigen die Fans, das Feuilleton und die Wissenschaft, seit Lynch in den 1970er Jahren die Bühne betrat. Und noch stärker, seit er mit seinem ersten Langfilm *Eraserhead* (1977) auf sich aufmerksam machte und mit *The Elephant Man* (1980) weltberühmt wurde. Dass diese Fragen in jeder Generation aufs Neue gestellt werden, liegt vor allem daran, dass Lynchs Werk eine

Chiffriertheit zugrunde liegt, die überdurchschnittlich viele Deutungsmöglichkeiten in sich trägt. Und daher auf eine Weise zeitlos ist. Sich niemals vollständig auflösen lässt. Und genau das ist das Interessante an ihm.

Eine zentrale These unseres Textes lautet, die Deutungsvielfalt und die Unauflösbarkeit der Verrätselung akzeptieren zu müssen, um mit Lynch und seinem Werk in eine fruchtbare Beziehung zu treten. Das schließt ein, zu akzeptieren, dass Lynch nicht vollständig zu verstehen ist. Und dieses Akzeptieren führt zur Erkenntnis, Lynch nicht verstehen zu müssen, um sein Werk schätzen zu können. Zur Erkenntnis, dass Empfinden und Intuition eine oft viel wichtigere Rolle spielen als eine allgemeingültige Deutung.

Ultimatives Verstehen ist auch aus unserer Sicht nicht möglich. Und deshalb haben wir uns dazu entschieden, den Begriff des Verstehens aus dem Zentrum unseres Konzepts zu verbannen, um auf diese Weise einen neuen Zugang zu Lynch, seinem Werk und seiner Rezeption zu finden. Stattdessen wollen wir *David Lynch begreifen*. Und zwar im Sinne des Wortes: mit Begriffen (ähnlich wie Lynch es selbst in *Catching the Big Fish* getan hat), die es uns und unseren Lesern erlauben, Lynch besser greifen zu können. Das, was er macht, fühlen zu können, ohne es zerdenken zu müssen.

Die von uns gewählten Begriffe lassen sich in zwei Kategorien unterteilen: Entweder handelt es sich um solche, denen es immanent ist, Lynch zu beschreiben, weil sie spezifisch auf seine Person oder sein Werk anwendbar sind. Der Begriff *BOB* etwa, der in Lynchs TV-Serie *Twin Peaks* (1990–1991; 2017) einen bösen Geist bezeichnet und mittels dem wir im gleichnamigen Begriffskapitel Lynchs Verständnis vom Bösen und dessen Abbildungsspektrum beschreiben. Zum einen handelt es sich also um Begriffe, die Lynch beschreiben.

Begriffe der zweiten Kategorie helfen uns dabei, Lynch zu beschreiben, ohne dass sie stellvertretend für ihn oder Teile seines Werkes stehen. Denn hypothetisch sind sie auch auf andere Personen oder Sachverhalte anwendbar. Sie sind universeller Natur. *Körper* oder *Frau* zählen zu diesen Begriffen. Zum anderen handelt es sich also um Begriffe, mit denen wir Lynch beschreiben.

In der Praxis stellte sich heraus, dass sich die meisten Begriffe nicht vollständig in nur eine der beiden Kategorien einordnen lassen. Viele von ihnen sind Mischformen. Zum Beispiel, wenn sie einerseits klar universell zu verstehen sind, andererseits aber eng mit Lynch verzahnt sind: der Begriff der *Idee* etwa, der

im universellen Sinne einen Einfall meint, bei Lynch aber auch für eine Methode zur Beschreibung der Reflexion auf seine künstlerische Praxis steht.

Je länger wir die Begriffe gegeneinander abgewogen haben, desto klarer wurde, dass es nicht sinnvoll ist, eine strikte Zweiteilung der Begriffe vorzunehmen, weshalb wir uns dazu entschieden haben, die Begriffe zu clustern. Das Ergebnis ist eine Gliederung unserer Begriffe in fünf Kapitel, die wir je mit einem kurzen Einleitungsgedanken versehen haben. Im ersten Kapitel greifen wir nach Lynch, dem Künstler und Menschen. In Kapitel 2 besuchen wir seine Wirkungsstätten. In Kapitel 3 betrachten wir sein mannigfaltiges Schaffen und seine Praxis als Künstler, wobei wir nicht explizit, also in Form eines eigenen Begriffs, auf den Film eingehen werden – dieser kommt an anderen Stellen bereits ausreichend zur Geltung. Seine Werbefilme, seine Designarbeiten, seine Musik, seine Gemälde und seine Fotografien bilden wir hingegen vollumfassend ab, indem wir sie nach stilistischen Motiven gliedern. Anders bei seinem lithografischen Werk, das sehr umfassend ist und wir daher punktuell beleuchten. In Kapitel 4 liefern wir interpretatorische Ansätze und in Kapitel 5 reflektieren wir das Geschriebene, indem wir die Wirkung seines Schaffens in einen Raum außerhalb der bloßen Fiktion fließen lassen: die Lebenswelt.

Die von uns gewählten Begriffe bilden Lynch selbstverständlich nicht objektiv oder ganzheitlich ab. Vielmehr formieren sie sich gemeinsam zu einem persönlichen Zugang, um Lynch zu begreifen. Und dieser individuelle Zugriff ist es auch, mit dem wir unseren Lesern in diesem Buch eine ausgewogene Mischung aus Information, Interpretation und Reflexion präsentieren können.

Unser Stil ist ein essayistischer. Ein erforschender, bemüht um Dichte und Informativität, manchmal ein tastender: Ausgehend von einer Fragestellung bewegen wir uns stilistisch frei über das Feld, das sich durch den jeweiligen Begriff abstecken lässt.

Zwar ist es aus unserer Sicht sinnvoll, das Buch einmal von vorne bis hinten durchzulesen. Uns war es aber zudem ein Anliegen, jeden Begriff autark zu gestalten. Das bedeutet, dass jeder Begriff auch für sich steht und auch jedes Kapitel für sich gelesen werden kann. Das schließt nicht aus, die Begriffe miteinander in Beziehung zu setzen – im Gegenteil: Unter jedem Begriff werden unsere Leser Querverweise auf andere Begriffe entdecken, die wir mit dem Symbol (→) markieren. Und so bildet der Aufbau unseres Buches zwar einerseits ein Cluster,

das punktuelles Lesen zulässt. Bei der Lektüre aber offenbart sich ein Netz, das begrifflich gesponnen ist. Und indem wir Lynch in dieses begriffliche Netz hüllen, verleihen wir ihm eine Gestalt, die wir selbst gezeichnet haben. Und zwar ohne uns akademische Zwänge aufzuerlegen. Auf saubere Zitation und Quellenangaben achten wir dabei genau.

Dadurch, dass wir unkonventionelle Zusammenhänge in unseren Gedankengängen nicht kappen, sondern verdrahten, versuchen wir, Lynch selbst gerecht zu werden. Denn so wie er es in seinem Leben als Künstler praktiziert, wollen auch wir unseren Ideen bedingungslos nachspüren. Ideen, die uns durch Intuition und Assoziation in den Sinn kommen, wenn wir uns durch sein Werk wühlen. Sie werden von uns in Begriffen abgebildet und vernetzt – und erst in dieser Form können sie uns dabei helfen, Lynch und sein Werk zu begreifen.



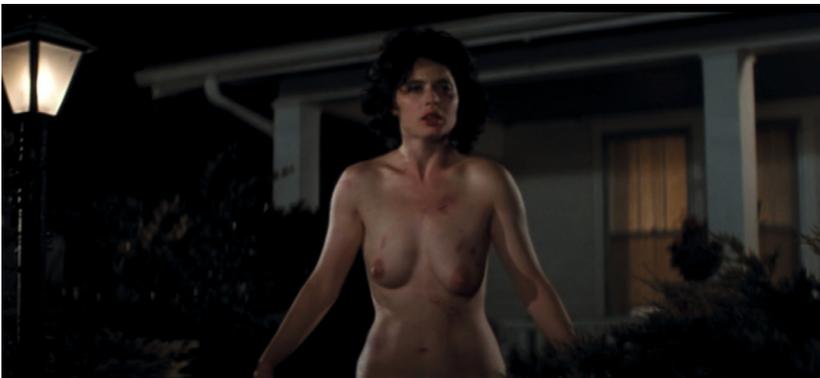
# Kapitel 1: Mensch und Künstler

Wer ist David Lynch? Woher kommt er und was treibt ihn an? Was sind seine Bedürfnisse, was fasziniert ihn? Und was macht ihn zu dem, der er ist: ein leidenschaftlicher Künstler und ein faszinierender Mensch. Um diese Fragen zu beantworten, wollen wir zunächst ein Panorama zeichnen, in dem seine Herkunft, sein Alltag gleichermaßen zur Geltung kommen wie die vielen Menschen, mit denen er arbeitet und die ihn inspirieren. Aus diesen biografisch gefärbten Grundlagen leiten wir dann motivische Tendenzen ab, die seinem Werk zugrunde liegen und deren Ausprägungen es sind, denen wir in Lynchs Werk immer wieder begegnen. Da wären die Frauen, denen er in seinen Darstellungen stets eine enorme Bedeutung beimisst. Da ist der Genuss in sämtlichen Ausprägungen, der auch ihn als Menschen auszeichnet, dessen Markenzeichen es ist, eine Zigarette im Mund und einen Kaffee in der Hand zu haben. Nicht zu vergessen sind Motive wie der Vorhang, den Lynch in seinem Werk zu einem Fetisch erhebt. Oder die Bedeutung der eigenen vier Wände und dass sich das, was sich hinter ihnen abspielt – die wahre Natur des Menschen – unserem Blick meist entzieht. Und dass wir nach der Erklärung für das Unheimliche bei uns selbst suchen müssen.

## Berufung

»For an artist to be interesting to us he must have been interesting to himself. He must have been capable of intense feeling, and capable of profound contemplation.«

ROBERT HENRI



Es war schon ziemlich spät, aber an diesem Abend, irgendwann Mitte der 1950er Jahre, war der kleine David Lynch noch draußen unterwegs. Dunkel war es und bis heute weiß er nicht genau, warum – aber an diesem Abend hat sein Vater nicht nach ihm und seinem Bruder gerufen. »John! David!« Nein, keine Ermahnung, ins Haus zu kommen. Lynch hatte deshalb ein komisches Gefühl.

War sein Dad noch auf der Arbeit?

Knapp 70 Jahre später spricht er von diesem Abend, als würde er von einem Alptraum erzählen: »I don't know what we were doing, but across Shoshone Avenue out of the darkness comes this ... kind of like a strangest dream.« Heute ist er ein alter Mann, aber das, was er an jenem Abend in Alexandria im Bundesstaat Virginia erlebt hatte, das beschäftigt ihn immer noch. An jenem Abend, als er zum ersten Mal in seinem Leben eine nackte Frau sah. (→ Frau)

Lynch erinnert sich an ihre blasse, weiße Haut – »the color of milk«. Sie war schön, sagt er. »I think her mouth was bloodied«<sup>1</sup>. Es schaudert einen, als er das Wort »bloodied« ausspricht. Auf eine ganz seltsame Weise sei sie dann die Straße entlang gewandelt, auf der sich die beiden Jungs herumtrieben. Und Lynch kam es so vor, als sei sie eine Riesin. »She came closer and closer and my brother started to cry.«

Heute glaubt Lynch, sich daran zu erinnern, dass die Frau sich auf den Bordstein gesetzt und geweint hat. »It was very mysterious like we were seeing something other-worldly.« Und obwohl die Gestalt so unheimlich war, wollte Lynch ihr helfen. Er wollte, dass es ihr wieder gut geht. Doch er war klein und er wusste nicht, was zu tun war.

An diesem Punkt hat Lynchs Geschichte ein Ende. Er weiß nicht mehr, wie sie weitergeht, und wir stellen uns die Frage: Begegnete er dieser Frau, die ihm wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt vorkam, etwa doch nur im Traum?

Unabhängig davon, ob die Geschichte wahr ist oder nicht: Während Lynch von der nackten Frau erzählt, kommen uns die Frauenfiguren in den Sinn, die er in seinem Werk so schrecklicher Gewalt ausgesetzt hat. Wir denken an Laura Palmer (Sheryl Lee) aus der Serie *Twin Peaks* (1990–1991), die von ihrem Vater vergewaltigt und ermordet wurde. An Rita (Laura Harring) aus *Mulholland Drive* (2001), die nur knapp einen Autounfall überlebt. An Dorothy Vallens (Isabella

1 Die Episode aus Lynchs Kindheit wird auch in seiner Biografie *Room to Dream* (2018) beschrieben.

Rossellini) aus *Blue Velvet* (1986), die vom psychopathischen Gangster Frank Booth (Dennis Hopper) brutal misshandelt wird. Auch an seine Lithografien: *Murdered Woman In Burning Car* (2012) heißt eine zum Beispiel. Oder *Falling Woman* (ca. 2008–2009). Die Titel sprechen für sich. Und auch an *I Take You to My House* (2013), das Lynch auf koreanisches Papier gezeichnet hat und auf dem ein Mann zu sehen ist, der eine regungslose, nackte Frau davonträgt.<sup>2</sup>

Und obwohl Lynch Generalisierungen nicht mag – »it's dangerous, I think, to say that a woman in a film represents all women, or a man in a film represents all men« – in all diesen Frauen scheint jene Frau mit dem blutverschmierten Mund angelegt zu sein. Diese jenseitige Erscheinung, die sich in den 1950ern vor den Augen zweier heillos überforderter Kinder manifestierte und sich auf einen Bordstein in der Shoshone Avenue setzte.

Ob Lynch mit all diesen Frauenfiguren bewusst oder unbewusst ein Gefühl zum Ausdruck brachte, das seit dieser Begegnung mit der nackten Frau in ihm schlummerte? Ob sich Lynch dazu berufen fühlte, ihr Trauma und das Schicksal so vieler Frauen, die Gewalt erfahren haben, in seiner Kunst abzubilden? (→ Frau) Als Lynch den Filmemachern Olivia Neergaard-Holm, Rick Barnes und Jon Nguyen für *David Lynch. The Art Life* (2016) die Geschichte von der nackten Frau erzählt, sitzt er in einem Raum aus Steinwänden in seinem Haus in Los Angeles, Kalifornien. Ein silbernes Mikrofon hängt vor ihm von der Decke herab. Die Wände im Raum sehen aus, als wären sie gespachtelt, und vor ihm glüht eine blutorangene Lampe, die eher aussieht wie ein Lampion. Durch die hohen Fenster mit den schwarzen Rahmen hindurch filmt die Kamera Lynch dabei, wie er alleine in diesem Kämmerlein sitzt, seine Hände zu einem Kreis geformt hat und in seiner eigenen Vergangenheit wühlt. Wie werden aus gewöhnlichen Menschen Künstler, fragen wir uns, wenn wir Lynch da so sitzen sehen. Wie werden aus ihnen bedeutende Maler, Schriftsteller, Regisseure, die auch nach ihrem Tod weiterleben, weil sie sich in ihrer Kunst verewigt haben?

Natürlich gibt es da diejenigen von ihnen, die kreativ wurden, weil sie Traumatisches erlebt haben. Der große Regisseur Alfred Hitchcock etwa, der für Filme wie *Vértigo* (1958) oder *Marnie* (1964) bekannt ist, war ein einsames Kind. In der Schule war er ein Einzelgänger und seine Kreativität kam in der

2 All diese Lithografien sind in David Lynchs Bildband *Someone Is in My House* (2016) abgebildet.

Not zum Ausdruck, der harten Wirklichkeit zu entkommen. Schon damals war er von etwas dicklicher Statur und zeichnete lieber Karten, erfand lieber selbst Spiele, als mit seinen Mitschülern zu spielen. Und als ihn sein Vater einmal mit dem Hinweis, seinen Sohn für fünf Minuten in einer Zelle einzusperren, in eine Polizeistation brachte, schädigte das den kleinen Alfred so sehr, dass er seine Angst vor Ordnungshütern später in vielen seiner Filme verarbeiten musste. Aus dieser Angst heraus entwickelt sich womöglich auch der Wunsch, diese Angst an den Zuschauer weiterzugeben. Schön zu sehen in der Szene aus seinem Film *Psycho* (1960), in der Marion Crane (Janet Leigh), auf dem Highway in Richtung ihrer finalen Destination Bates Motel unterwegs, von einem grimmig dreinschauenden Polizisten mit Sonnenbrille kontrolliert wird.

Ja, solche Geschichten gibt es. Und sie verkaufen sich gut. Denn solche Geschichten erklären scheinbar leicht, warum Künstler so ticken, wie sie ticken. Warum sie in ihrer Kunst so seltsame Sachen machen: Jemand, der einen Film wie *Psycho* dreht, muss doch selbst ein Psycho sein! Ergibt Sinn. Oder?

Nein, natürlich nicht. Kausalitäten zwischen dem Trauma des Künstlers und seinem Werk herzustellen, ist reine Spekulation. Nichts beweist solche Zusammenhänge. Und interessanter wird es ohnehin, wenn sich die Stimmung der Werke von Künstlern biografisch kaum erklären lässt. Von Künstlern etwa, die eine tolle Kindheit hatten und deren Kunst von abgründiger Ästhetik geprägt ist. Die zwar einschneidende Erlebnisse hatten, die negativ waren – als Kind einer nackten Frau mit blutverschmiertem Mund zu begegnen, zum Beispiel –, deren früheres Leben aber ansonsten recht glücklich verlief.

Lynch beschreibt seine Kindheit selbst als eine »mixture of darkness and light«. Dieses Spannungsverhältnis schildert er dem Herausgeber des Interviewbandes *Lynch on Lynch* (1993), Chris Rodley, der ihm die Frage stellt, warum sich seine ersten Kurzfilme *The Alphabet* (1968) und *The Grandmother* (1970) so anfühlen, als würde Lynch sich auf etwas Reales beziehen – als ob er etwas zu verarbeiten hätte: »Ich hatte eine idyllische Kindheit. Mich stört dabei nur, dass viele Psychopathen behaupten, sie hätten eine glückliche Kindheit gehabt. Dann sage ich mir, »Moment mal, hatte ich wirklich eine glückliche Kindheit?« Die Antwort ist ziemlich einfach: Ich hatte eine sehr glückliche Kindheit.«

Hat Lynch also vielmehr die Befürchtung, in sich selbst Düsteres zu entdecken, gerade weil er eine glückliche Kindheit hatte? Denn eine glückliche Kind-

heit scheint Menschen Lynchs Erfahrung nach ja nicht vor psychopathischen Wesenszügen zu schützen. Doch der Reihe nach: Woran denkt Lynch überhaupt, wenn er von einer idyllischen Kindheit spricht?

Als David Keith Lynch am 20. Januar 1946 in der Stadt Missoula im Bundesstaat Montana im Nordwesten der USA geboren wurde, war kein halbes Jahr vergangen, seit der amtierende US-Präsident Harry S. Truman je eine Atombombe über den japanischen Städten Nagasaki und Hiroshima abwerfen ließ. (→ BOB) Der Zweite Weltkrieg war vorbei und die hohe Nachfrage an Konsumprodukten sicherte den USA einen Wohlstand, von dem fast jeder Bürger profitierte. Dieser Wohlstand zeigte sich in Form einer gelebten Leichtigkeit, die von der Bevölkerung ausging, und die Leichtigkeit wiederum war der Nährboden für eine idyllische Vorstellung des amerikanischen Traumes, die bis heute das kulturelle Wesen der westlichen Gesellschaft prägt. Lynchs Biografin Kristine McKenna beschreibt die ästhetische Ausprägung dieses Zeitgeists wie folgt: »Moms in cotton shirtwaist dresses smiling as they pull freshly baked pies out of ovens; broad-chested dads in sport shirts cooking meat on a barbecue or heading off to work in suits; the ubiquitous cigarettes – everybody smoked in the 1950s; classic rock n roll; diner waitresses wearing cute little caps; girls in bobby sox and saddle shoes, sweaters and pleated plaid skirts.«

Nein, seine Kindheit war keine Kindheit, wie Hitchcock sie hatte. Lynch wuchs in einem Paradies auf: »Das Leben schien so optimistisch und hoffnungsvoll, die Autos sahen fabelhaft aus – und es war die Geburtsstunde des Rock 'n' Roll«, schwärmte er 2013 in einem Interview mit dem Magazin der Süddeutschen Zeitung und in *Lynch on Lynch* ist dann auch nachzulesen, wie Lynch dieser Zeit nachtrauert: »Es lag etwas in der Luft, das heute völlig fehlt. Es war ein irres Gefühl, und nicht nur, weil ich ein Kind war. Es war wirklich eine Zeit voller Hoffnung, und es ging aufwärts statt abwärts. Man hatte das Gefühl, dass einem alle Türen offenstehen. Die Zukunft leuchtete.«

Als besonders prägend empfand Lynch die Zeit in Boise, Idaho. Hier, am Parke Circle Drive wuchs er gemeinsam mit seinen Geschwistern John und Martha in den Jahren zwischen 1955 und 1960 auf. Seine Mutter war Edwina (1919–2004) und sein Vater Donald Walton Lynch (1915–2007). Und Lynch schwärmt von ihnen allen.

Seine Eltern hatten sich während des Studiums in North Carolina an der Duke University kennengelernt. Edwina, die vorher Sundholm hieß und finnische Wurzeln hatte, arbeitete als Sprachlehrerin und blieb später zu Hause bei den Kindern. Sein Vater war ein bekannter Agrarwissenschaftler.

Doch wie im Leben eines jeden Jugendlichen gab es auch schwierigere Phasen. Das Jahr, in dem Lynch die neunte Klasse der High School besuchte, war für ihn das schlimmste Jahr seines Lebens, sagt er. Er war mit seiner Familie von Boise nach Alexandria in Virginia gezogen – »I can't explain how upset I was, and it was the end of an era«. Die neue Umgebung gefiel ihm nicht: »Virginia seemed very dark.« Er vermisste die Natur in Boise, die einen an die von Twin Peaks erinnert<sup>3</sup>. Und er vermisste seine Freunde. Es war eine Zäsur in seinem Leben. Die Idylle von damals konnte Lynch nur noch nostalgisch greifen und von nun an sollte nichts mehr sein, wie es war.

In Alexandria traf sich Lynch eine Zeit lang mit einem Jungen, der eher in die Kategorie »bad guy« fiel. Als Anführertyp beschreibt ihn Lynch. Als eine kleine Version des in den 50er und 60er Jahren berühmten Schauspielers Rock Hudson. Als »Mr. Cool«, der viele Freundinnen hatte und die Zigarettenpackung im Ärmel seines T-Shirts einwickelte. Gemeinsam tranken sie Alkohol und in der Nacht schlich Lynch sich aus dem Haus, um sich mit ihm herumzutreiben. Einmal, da trank er so viel Gin, dass er einen Filmriss hatte. Er lag auf dem Rücken im Garten eines Nachbarn, als er zu sich kam. Wie er nach Hause kam, weiß er nicht.

Diese Zeit mit Mr. Cool war für Lynch eine Zeit, die von Ziellosigkeit geprägt war. Und das hatte einen Grund: Lynch konnte sein Leben zu diesem Zeitpunkt nicht ausstehen – »I didn't like my life, and I liked the idea of doing strange things, sort of. I liked it and I didn't like it.« Je älter Lynch wurde, desto chaotischer nahm er die Welt um sich herum wahr. Er selbst sagt später: »the world outside, it's too random. I lose a bit of control thinking of the word [sic!]

---

3 Der fiktive Ort Twin Peaks, in dem die gleichnamige Serie vorwiegend angesiedelt ist, liegt im Bundesstaat Washington im Nordwesten der USA. Washington grenzt im Norden an Kanada und im Westen an den Bundesstaat Idaho, in dem auch Boise liegt. Die Natur in beiden Bundesstaaten zeichnet sich durch riesige Nationalparks aus, in denen es bis zu 50 Meter hohe Bäume, schäumende Wasserfälle und ein Wanderwegenetz gibt, das tausende Kilometer fasst.

outside.« Sich diesem Chaos hingeben, das einen zu erdrücken droht? Seltsame Dinge tun, anstatt sein Leben in Ordnung zu bringen und auf ein Ziel auszurichten? Auch Lynch blieb in seiner Pubertät nicht davor verschont.

Es war die Malerei, die ihm den Weg aus der Krise zeigte. Sie war wie ein innerer Drang, der Übermacht des Lebens da draußen, dem Chaos mit Papier und Pinsel Einhalt zu gebieten. Ein Drang, als erstes an die Oberfläche gebracht dank einer Ausschreibung für einen Malwettbewerb in einem Magazin. Lynch wollte sich selbst etwas beweisen, malte etwas und sendete das Bild ein.

Das Ergebnis gefiel dem Magazin so gut, dass ein Mitarbeiter der Familie Lynch eines Abends einen Besuch abstattete, um ihnen die frohe Botschaft von Davids Sieg zu überbringen. Zwar war der Gewinn, dieses »fake scholarship«, wie Lynch das Stipendium später nennt, nicht viel wert. Doch es hatte symbolischen Charakter. Für Lynch selbst, vor allem aber für seine Eltern, die längst begriffen hatten, dass es ihrem Sohn in dieser Zeit nicht gut ging. Und so unterhielten sie sich mit dem Magazin-Mann über das Talent ihres Sohnes und wie sie ihn dabei unterstützen können, den richtigen Weg einzuschlagen. Einen Weg ohne die bösen Jungs und den Alkohol. Stattdessen einen Weg, auf dem seine Kreativität voll zur Geltung kommen könnte.

Lynchs erste Ehefrau Peggy Reavey (\*1947) sagt etwas sehr Bemerkenswertes über Donald und Edwina Lynch: »[I]f any of their kids had an idea for something they wanted to make or learn about, it was taken absolutely seriously.« Es ist etwas Besonderes, wenn Kinder in einer Gesellschaft, deren Normen von Erwachsenen vorgegeben sind, als deren gleichwertige Mitglieder angesehen werden. Wenn das, was sie hervorbringen, nicht als kindisch abgetan, sondern wertgeschätzt wird. Dadurch schöpfen Kinder Selbstvertrauen, von dem sie auch im Erwachsenenalter zehren. Die für die Kreativität hinderliche Mauer, die für gewöhnlich zwischen einer Idee und deren Umsetzung steht, wird durch die Ernsthaftigkeit gegenüber der kindlichen Kreation eingerissen (→ Idee): »It moved from being in your head to something out in the world real fast.« Dass Lynch damals wie später dazu in der Lage war, seine Ideen, ohne von äußeren Zwängen beeinflusst zu werden, durch die Malerei auszudrücken, ist also auch ein Resultat dieses elterlichen Zugeständnisses gegenüber seinem Schaffen, als er noch ein Kind war. Denn egal, was es war, es wurde umgesetzt: »Projects! The word ›project‹ was so thrilling to everyone in my family. You get an idea for a

project, and you get your tools together, and tools are some of the greatest things in the world.«

Ein weiterer wichtiger Baustein dieser künstlerischen Selbstsicherheit waren die moralischen Werte, die ihm sein Vater vermittelte. Regel Nummer eins: Du behandelst die Menschen nicht schlecht! Und Regel Nummer zwei: Wenn du etwas tust, dann musst du es gut tun! Diese Werte sickerten tief in Lynchs Person und seine Arbeitspraxis ein, da ist sich Reavey sicher: »David has impeccable standards when it comes to craft, and I'm sure his father had something to do with that.«

Sein Vater, der Wissenschaftler, war es auch, der Lynch dazu ermutigte, der Beschaffenheit der Dinge auf den Grund zu gehen. Lynch erzählt: »Ich erkannte, dass man bei genauerem Hinsehen unter dieser Idylle *immer* rote Ameisen entdeckt. Weil ich in einer heilen Welt aufwuchs, empfand ich das andere als Kontrast.« (→ Kontrast) Aus Lynch wurde kein Wissenschaftler. Trotzdem scheut er sich nicht davor, unter die Oberfläche zu schauen, von der er dank seines Vaters wusste, dass sie nicht unbedingt darüber Aufschluss gibt, was sich darunter verbirgt. Er verschloss seine Augen nicht vor dem Unbekannten. Oder vor der dunklen Seite der Existenz, die er bereits in seiner Kindheit wahrnahm und als »wild pain and decay« beschreibt. Stattdessen versuchte Lynch schon als Kind, dieses Unbekannte an die Oberfläche zu befördern: »Ich erkannte, daß es unter der Oberfläche eine zweite Welt gibt, und noch mehr andere Welten, wenn man tiefer gräbt. Ich wußte es als Kind, aber ich konnte es nicht beweisen. Es war nur so ein Gefühl. Ein blauer Himmel und Blumen sind etwas Friedvolles, doch daneben gibt es eine zweite Macht – wilder Schmerz und Verwesung.«

Es handelt sich bei der Zutat der »darkness« in Lynchs Kindheitsmischung also weniger um verborgene psychopathische Wesenszüge in seinem Innern, von denen Lynch befürchtet, dass sie an die Oberfläche gelangen. Vielmehr geht es ihm darum, den Stein hochzuheben, um das krabbelnde Getier darunter zu sehen. Darum, die Blume nach dem Verblühen nicht wegzuerwerfen, sondern ihr dabei zuzusehen, wie sie zerfällt. Es ist die Neugier eines Kindes, die das Dunkle in Lynchs Werk aus biografischer Perspektive erklären kann: der Verfall und der Schmerz, den Lynch bereits in jungen Jahren in seiner Umgebung als essenziellen Bestandteil des Lebens auf dieser Welt wahrnimmt. Phänomene, von denen er weiß, dass es sie gibt, obwohl sie sich vor seinem Blick verbergen.

Doch nicht nur sein Vater war wichtig für Lynchs Entwicklung. Auch seine Mutter Edwina tat ihr Bestes, um seine Kreativität zu fördern. Zum Beispiel hat sie sich immer geweigert, dem kleinen David Malbücher vorzulegen, in denen er nur in den vorgefertigten Formen malen konnte. Sie dachte offensichtlich, das würde seine Kreativität einschränken. Sie hatte gesehen, dass David viel malte, dafür ein Talent hatte. Sie erkannte seine natürliche Begabung und das wollte sie unterstützen, indem sie ihm die maximale Freiheit dafür einräumte: »I had the feeling, she thought, I had something really good in me. You know, a high potential«, sagt Lynch über seine Mutter. Mit anderen Worten: Edwina Lynch hatte erkannt, wozu ihr Sohn in der Lage ist – wozu er berufen ist.

Lynch wusste, dass Donald und Edwina ihn bei allem unterstützten, was er tat. Und das gab ihm die Freiheit, alles zu tun. Nichts, was er tat, wurde belächelt oder infrage gestellt. Stattdessen bekam er für all das, woran er arbeitete, Zuspruch und uneingeschränktes Vertrauen. Beide, sein Vater und seine Mutter, haben seine Begabung erkannt und wollten ihm alles bieten, damit er seiner Berufung folgen konnte.

Die Schule? Die half ihm dabei nicht. Im Gegenteil. Es kam seiner Malerei zugute, dass er die Schule vernachlässigte. »I never studied«, erzählt er in *David Lynch. The Art Life*. »I never did anything. I hated it so much. I hated it – like powerful hate.« Er hasste diese strenge Institution. Er wollte nicht wiederholen, was die Lehrer ihm vorplapperten. Er wollte kein Malen nach Zahlen. Er wollte malen. Sein Freund Jack Fisk erinnert sich, wie er Lynch Mitte der 1960er besuchte, als dieser an der Boston's School of the Museum of Fine Arts studierte. In seinem Appartement hingen massenhaft Bilder, die er gemalt hatte. Für Fisk war klar: »One reason he was able to produce so much was because he stayed home and painted instead of going to school. School was a distraction for him.«

Viel wichtiger als die Schule waren für seine Karriere sein Freund Toby Keeler und dessen Vater Bushnell Keeler (1924–2012), der in Georgetown, einem Stadtteil von Washington D.C. Virginia, ein Malerstudio hatte. Lynch sagt: »[Toby] erzählte mir, sein Vater sei Maler – was mein Leben völlig veränderte.« Und weiter: »He was living the art life and painting all the time.« Eine Begegnung, die wie ein Katalysator war (→ Künstlerleben): Bushnell Keeler bot Lynch an, einen Raum in seinem Studio anzumieten. Lynchs Vater zahlte ihm die Hälfte der Miete, wenn Lynch sich einen Job suchte, um die andere Hälfte zu bezahlen.

Und zusammen mit seinem Freund Jack Fisk begann er, dort zu malen – laut Lynch trotz der vielen Kakerlaken »a great place to paint«.

Wer oder was Lynch zum Malen berufen hat – und später auch zum Filmmachen? Dass sich darauf in der Biografie keine eindeutige Antwort finden lässt, das hat schon McKenna aufgeschrieben: »You can dissect someone's childhood searching for clues that explain the person the child grew up to be, but more often than not there is no inciting incident, no Rosebud<sup>4</sup>.« Kein hermeneutisches Heureka. Auch bei Lynch nicht. Kein großes Leitmotiv, das die Stränge seines Werks und seines Lebens zusammenhält. Das seine Kreativität mit seiner Biografie kausal verkettet.

Vielmehr ist seine künstlerische Berufung ein Resultat sozialer und kultureller Wechselwirkungen: die blutende Frau, die fürsorglichen Eltern, der Mann vom Malwettbewerb. Lynch sagt über den Autor Robert Henri, dessen Buch *The Art Spirit* (1923) er auf Empfehlung von Bush Keeler las: »It was great finding somebody who wrote about being a painter – suddenly you didn't feel alone anymore.« Wer Lynch damals war? Um es mit der Allegorie von McKenna zu halten: »He wasn't one of the boys buying a T-shirt with an irrelevant drawing on it. He was the boy who was making them.« Und das ist noch Jahrzehnte später so.

Über den Verstand eines Kindes sagte Lynch einmal: »Da sind vielleicht 75 Prozent Phantasie und 25 Prozent Wirklichkeit.« Rückt das die Geschichte mit der blutenden Frau in ein anderes Licht? Sicher ist: Nicht nur seine Kunst ist verrätselt. Auch Lynch selbst ist es. Eine einfache Antwort gibt es nicht bei ihm. Auch nicht, wenn wir nach seiner Berufung fragen.

---

4 Rosebud ist der Schlüsselbegriff in Orson Welles' Film *Citizen Kane*, der auf die verlorene Kindheit des Protagonisten verweist.

## Künstlerleben

»The art life means a freedom to have time for the good things to happen.«

David Lynch



Die Wand, vor der Lynch in seinem Atelier in Los Angeles steht, schimmert golden. Eine klebrige, zähe Masse aus nassem Papier wölbt sich aus ihr. Ein Knubbel, an dem Lynch pausenlos herumpult. Er gibt gerade ein Interview, das kurze Zeit später Teil der Dokumentation über ihn sein wird: *David Lynch. The Art Life* (2016). Der Mann mit den weißen Haaren trägt ein schwarzes Hemd, das er zurückgekrempt hat.

»Zigaretten rauchen, Kaffee trinken, nicht heiraten und auf keinen Fall Kinder haben.« Hat man Lynch rund ein halbes Jahrhundert zuvor nach dem perfekten Leben gefragt, war das seine Antwort. Ein Leben in Freiheit und ohne Regulierung von außen. Alles, was zählte, war die Motivation aus dem Inneren. Ein Künstlerleben eben. »The art life – the way I saw it then – it didn't have room for a family life«, sagte er der Journalistin Terry Gross in einem Radiointerview im Jahr 1994. Dass er Künstler werden wollte, wusste er, sobald ihm klar wurde, dass so etwas möglich ist: von der Kunst zu leben. (→ Berufung) Doch was war dieses Künstlerleben, das sich Lynch da ausmalte?

Zigaretten, Kaffee, die für ihn Freiheit und Kunst symbolisieren – gut und schön. Im Mittelpunkt aber stand seine Arbeit. Das Malen, das er lange vor seiner Leidenschaft für den Film entdeckte und das er so sehr liebt und für das er gelegentlich sogar die Dusche vernachlässigt: »Ich will keine Zeit dafür aufwenden, mich zu waschen und anzukleiden«, erzählte er in einem Interview mit dem Magazin *Playboy*. Keine Zeit verlieren. Lieber etwas malen. Lieber etwas erschaffen. Und sei es nur, das verrunzelte Stück Schaumstoff auf der goldenen Wand mit einer zähen Paste einreiben.

Doch auch der Genuss (→ Genuss) kommt in seinem Leben als Künstler nicht zu kurz: »For seven years [every single day] I ate at Bob's Big Boy. I would go at 2:30, after the lunch rush. I ate a chocolate shake and four, five, six, seven cups of coffee with lots of sugar.« Zucker in großen Mengen, den Lynch übrigens als »granulated happiness« beschreibt. Und der ihm dabei hilft, kreativ zu sein, wie er sagt. Der Genuss einerseits und die Routine andererseits: Warum jeden Tag in dasselbe Diner gehen, dasselbe essen und trinken? Lynch: »There's a safety in thinking in a diner. You can have your coffee or your milk shake, and you can go off into strange dark areas, and always come back to the safety of the diner.«

Lynch liebt also nicht nur den Genuss und die Freiheit, sondern auch die Sicherheit. Denn die Routine im Alltag verleiht seinem Künstlerleben Stabi-

lität. Dieser gefestigte Alltag äußert sich rituell: Zum Frühstück trinkt Lynch einen Cappuccino, zum Mittagessen isst er Tomaten, Thunfisch, dazu Fetakäse mit Olivenöl. Jeden Tag. Und zum Abendessen dann Hühnchen mit Broccoli und dazu ein wenig Sojasoße. Und hin und wieder verändern sich diese Rituale. Um beim Essen zu bleiben: Lynch entwickelte einmal eine Faszination für Quinoa. Er mag es so gern, dass er dem nährstoffreichen Pseudogetreide einen 21-minütigen experimentellen Kurzfilm widmete: *Quinoa* (2007). Eine betörende Kochsession. Gefilmt in Schwarz-Weiß, untermalt mit sanften, aber treibenden Jazzklängen. Bevor er die in Meersalzwater gekochten Quinoasamen mit Broccoli, der Sojasoßenalternative Liquid Aminos der Marke Braggs und Olivenöl aus einer Schüssel isst, erinnert sich Lynch an seine Europareise im Jahr 1965 mit Jack Fisk, mit dem Lynch später unter anderem in *Eraserhead* zusammenarbeiten wird. Lynch raucht eine Zigarette und erzählt von Fisks damaliger Freundin, die noch nie Coca Cola getrunken hatte und der er deshalb am Bahnhof in Venedig eine eiskalte Cola kaufte. Und er erzählt von »frog-moths«, die er in Jugoslawien sah – froschähnlichen Motten, die davonflogen und ihn dazu inspirierten, eine Kreatur zu erschaffen, die in Episode 8 von *Twin Peaks: The Return* (2017) einem Mädchen<sup>5</sup> in den Mund krabbelt und darin verschwindet. (→ BOB)

Groteske Ideen wie diese zeichnen sich im Gegensatz zu seinen Essgewohnheiten nicht durch Routine aus, denn Lynchs Kreativität bewegt sich außerhalb fester Vorgaben. Doch die Routine ist es, die die Kreativität ermöglicht: Dank dem rituellen Verhalten dürfen seine Ideen verrückt sein. Sie können disruptiv, unheimlich und absurd sein. Die Existenz hinterfragen und chaotische Welten erschaffen. Innerhalb seines kontrollierten Safespaces, der sich durch Routine manifestiert, ist er frei.

Greg Olson beschreibt Lynchs künstlerische Praxis in seinem Buch *David Lynch. Beautiful Dark* folgendermaßen: »Control is a key concept in Lynch's psychology. The process of his life organizes the chaotic fragments of existence into artistic forms, thus dealing with explosive, threatening actions and emotions in a manageable way. An abstract, invasive force of irrational, haphazard disorder

5 Twin Peaks-Co-Autor Mark Frost liefert in seinem Buch *Twin Peaks: The Final Dossier* (2017) Hinweise darauf, dass dieses Mädchen Sarah Palmer, die Mutter der ermordeten Laura Palmer, sein könnte.

is out beyond his carefully structured zone of safety, hungry to harm him and everything he loves.« Das Unkontrollierbare macht Lynch Angst und nur durch die Kunst kann er diese Angst eindämmen.

Um seine Haut zu schützen, hat sich Lynch jetzt Gummihandschuhe angezogen und krepelt die Ärmel seines Hemdes zurück. Er malt das Schaumstoffstück an. Dass die Kamera läuft und ihn dabei filmt, stört ihn nicht. Er bespachtelt das Stück Stoff, klebt es auf eine Leinwand und geht einen Schritt zurück.

Als Lynch in der High School war, war das Buch *The Art Spirit* (1923) von Robert Henri so etwas wie die Heilige Schrift für ihn. Bushnell Keeler (1924–2012), selbst Künstler und Vater eines damaligen Freundes, hatte es ihm empfohlen. Er war es auch, der ihm den Rat gab: »If you want to get one hour of good painting in, you have to have four hours of uninterrupted time.« Lynch stellte sich die Frage, ob das nicht selbstsüchtig sei. Kam allerdings zu dem Schluss: Nein, es bedeutet einfach, dass er sich diese Zeit zugestehen muss. Zeit für sich und Zeit für das Malen. In seinem Buch *Catching the Big Fish* schrieb er hierzu eindeutig: »So anything that distracts from that path of discovery is not part of the art life«.

Um Künstler zu sein, benötigt Lynch also Zeit. Und das geeignete Material, damit aus seinen Ideen auch Kunstwerke werden können. Pinsel, Farbe, Papier. Oder eben ein Stück Schaumstoff, das er auf die Leinwand klebt. Und er benötigt mentale Vorbereitung: »You don't just start painting. You have to sit for a while and get some kind of mental idea in order to go and make the right moves.« Ist die Idee real, dann legt er los. Doch bis sie real ist, kann es dauern: »It can take a long time just to prepare something to paint on. And then you go to work.«

Den künstlerischen Schaffensprozess selbst beschreibt Lynch als einen Prozess von Aktion und Reaktion: »It's always a process of building and then destroying. And then, out of this destruction, discovering a thing and building on it.« Bauen und zerstören. Und wieder neu bauen. Die perfekte Kunst, die nur aus Ruinen entstehen kann. Die Natur (→ Natur) spielt dabei eine große Rolle. Sie fungiert als eine morphologische Stütze. Lynch orientiert sich an der Struktur biologischer Organismen und ist dadurch in der Lage, verschiedenartige Materialien zusammenzubringen und in einem neuen Licht erstrahlen zu lassen – »like baking something in sunlight«. Es sind Materialien, die von Natur

aus gegeneinander kämpfen. Die auf den ersten Blick nichts gemeinsam haben. Sich eher abstoßen als anziehen.

Lynchs Verständnis von natürlicher Materie und Reaktionsvermögen ist es, die diese Neukreationen organisch erscheinen lassen. Und er selbst versteht dieses Verständnis als eine Fähigkeit, die er sich als Künstler erst aneignen musste. Wie er das machte? Indem er einen Schritt zurückging. Vom rot bemalten Schaumstoffstück zurücktritt und dann das soeben geschaffene, organische Zusammenspiel studiert – »and suddenly, you find you're leaping up out of your chair and going in and doing the next thing. That's action and reaction.«

Im Hintergrund der Leinwand in seinem Studio ist der Wald in den Hollywood Hills zu sehen. Lynch übt jetzt mit seiner Hand Druck auf den zähen Knubbel aus. Zieht die klebrige Masse auseinander. Er versucht, den perfekten Ort auf der Leinwand zu finden, an dem die Masse gut haftet. Er teilt sie, formt sie neu, drapiert sie zu zwei Haufen. Als Zuschauer wird uns klar: Es ist einer dieser Momente, in dem man Lynch dabei zusehen kann, wie er eine Idee aus seinem Kopf in die Welt übersetzt, indem er das Material formt. In dem er agiert und reagiert. Zerstört und wieder aufbaut. Hier in diesem Augenblick ist ein Künstler zugange, der sich Zeit nimmt für sein Werk. Und für nichts anderes: »If you know that you've got to be somewhere in half an hour, there's no way you can achieve that. So the art life means a freedom to have time for the good things to happen.« Viel Zeit. Eben wie es ihm Bush Keeler damals vor vielen Jahrzehnten geraten hatte. Lynch widmete ihm seinen ersten Kurzfilm: *Sailing with Bushnell Keeler* (1967).

Es gibt Aufnahmen von Lynch, die ihn dabei zeigen, wie er inmitten von leeren Coca-Cola-Flaschen drei bunt bemalten Spielzeugvögelchen dabei zusieht, wie sie im Chor zwitschern. Mechanisch klingen sie, aber irgendwie auch lebenswürdig. Die ganze Zeit über lächelt er, erfreut sich an den Plastiktierchen. Zwischendurch schaut er immer wieder für ein paar Sekunden in die Kamera, die ihn filmt. Und dann wieder auf das fiepende Schauspiel der künstlichen Vögel. So, als würde es ihn interessieren, ob wir, die ihm dabei zusehen, das Ganze auch so toll finden wie er selbst. Als das Vogelkonzert zu Ende ist, klatscht er in die Hände wie ein kleines Kind. Sein Lächeln, das erweckt der Eindruck, könnte in diesem Moment nicht ehrlicher sein. Obwohl dieses Konzert infantil

ist, hat er sich ihm voll hingeeben. Jedes Detail, die Schnäbelchen, die fipenden Töne, all das bedeutet ihm in diesem Moment alles. (→ Humor)

Lynch lebt seine Kreativität also nicht nur im Performativen, sondern auch im Rezeptiven. Ist er von etwas begeistert, dann nimmt er sich Zeit dafür. Er lässt es andere wissen, dass er begeistert ist. Auch das beschreibt sein Künstlerleben: mit Hingabe und frei von Konventionen im Hier und Jetzt bei der Sache zu sein.

Mit den Plastikhandschuhen an seinen Händen formt und knetet Lynch weiter an dem Knubbel. Wir sehen eine absolute Hingabe, über die er In *Catching the Big Fish* schreibt: »For me, living the art life meant a dedication to painting — a complete dedication to it, making everything else secondary.« Mit sämtlichen Fasern seines Körpers gibt er sich der Kunst hin, um diese zu ihrem vollen Ausdruck bringen zu können. Und um überhaupt verstehen zu können. Aus der Sicht von Lynch ist ein Leben durch die Kunst und mit der Kunst nämlich die einzige Möglichkeit, tief in die Materie der Welt einzutauchen und dort Dinge zu entdecken, die denjenigen verborgen bleiben, die sich nicht künstlerisch zur Welt verhalten. Sein Plädoyer lautet: sich der Kunst vollends hingeben und alles, was den Künstler daran hindert, in die Materie einzutauchen, eliminieren – alles Hinderliche kann und darf nicht Teil des Künstlerlebens sein: »Really, the art life means a freedom. And it seems, I think, a hair selfish. But it doesn't have to be selfish; it just means that you need time.«

Für dieses Leben als Künstler, für die Freiheit, Filme zu drehen und Bilder malen zu können, musste Lynch kämpfen. Einmal, erinnert er sich, seien sein Bruder und sein Vater zu Besuch gewesen. Zu der Zeit, als er in Kalifornien an *Eraserhead* arbeitete – unter anderem in der Graystone Mansion, einem dem Tudorstil nachempfundenen Anwesen in Beverly Hills, in dem Lynch während der Dreharbeiten wohnte. Sinngemäß sagten Vater und Bruder: »Hör auf mit dem Filmzeug und mit der Kunst! Du hast ein Kind, besorge dir einen richtigen Job! Du verschwendest deine Zeit!«

War er also doch selbstsüchtig? Lynch trafen diese Maßregelungen dermaßen hart, dass ihm die Tränen kamen. Es erschütterte ihn in seinem Innersten, dass seine Familie nicht erkannte, dass er endlich das gefunden hatte, was ihn vollends erfüllte. Dass sie glaubten, er wäre egoistisch. Dass sie nicht sahen, dass das Künstlerleben einen Sinn hatte für ihn und dass es sich gut anfühlte.