

1. Vielfältige Körperästhetiken in David Lynchs Werk

David Lynch, geboren 1946, ist ein amerikanischer Regisseur und wichtiger zeitgenössischer Künstler. Seit Ende der Sechzigerjahre hat er ein umfangreiches und sehr heterogenes Gesamtwerk geschaffen, das fast alle Formen der bildenden Kunst (Gemälde, Fotografien, Drucke, Skulpturen etc.) umfasst. Davon wurden bisher fast nur seine Filme vielfach untersucht, und auch diese noch nicht in Bezug auf die Darstellung von Körperlichkeit, die sich im Laufe der Zeit grundlegend verändert hat.

Er bedient sich stets einer komplexen Bildsprache, was oft für eine teils verstörende Wirkung seiner Werke sorgt. Sein Werk ist verschlüsselt. Daher ist, vor allem über seine Filme, bereits eine kaum mehr zu überblickende Menge an Literatur verfasst worden¹, die sich an Analysen versucht.

Ihn nur als Regisseur zu begreifen, wird ihm und seinem umfangreichen Werk nicht gerecht. Um zu einem umfassenden Verständnis von David Lynchs Darstellung von Körperlichkeit und Körperästhetiken zu kommen, müssen auch seine Bilder und Fotografien hinzugezogen werden, denn sie stellen eine Radikalisierung dessen dar, was in seinen Filmen oft nur angedeutet wird (wie zum Beispiel Bilder der Auflösung, Zerstückelung, Deformation, Amputation etc.).

Ein möglicher Einstieg in den Diskurs ist es, „Schönheit als besondere Form der Perfektion“ zu sehen. Ihr Gegenteil „ist nicht das Hässliche, sondern das Groteske“. Georg Seeßlen konstatiert, dass „Schönheit und Groteske des Körpers [...] in verschiedenen, positiven oder negativen Wechselbeziehungen“ vorkommen und es „nicht die definitive Abweichung von der idealen Form“ ist, „die [...] die heftigste Wirkung auslöst, sondern die wahrnehmbare Auflösung der Form, die Metamorphose“². Eben dieses Element, die Metamorphose, die Veränderung, ist ein Grundbestandteil des Grotesken.

Lynchs Werk ist gekennzeichnet von seiner polarisierten Darstellung von entweder makellos schönen Körpern oder disparaten, dysfunktio-

1 Vgl. Kapitel 2. Forschungsstand.

2 Seeßlen, *Bewegungsbild*, 239.

nalen Körpern. Letztere stellt er meist grotesk oder surreal dar. Diese ästhetischen Kategorien sollen zunächst, im Bezug auf die Darstellung von Körpern in der Kunst, definiert werden.

In Abgrenzung zur klassizistischen Körperdarstellung ist die groteske Darstellung geprägt von „der Hyperbolik des grotesken Leibes und den Strategien seiner Deformation und Defiguration“³.

In Michail Bachtins Konzept der (frühneuzeitlichen) Groteske steht immer der Körper „in seiner kreatürlichen Gesamtheit“ im „Zentrum aller Beziehungen“:

Es handelt sich um den kollektiven Körper, der in seinem elementaren und universalen Zusammenhang gezeigt wird. Der groteske Körper ist der obszöne, der fressende und ausscheidende, der gebärende und der sexuelle, der gewalttätige und der Gewalt erleidende, in jeder Hinsicht der hyperbolische Körper. Er löst sich synekdochisch in seine Einzelteile auf und wächst doch immer wieder über sich hinaus, nimmt Tierform an oder verwandelt sich in Gegenstände. Er bleibt beständig auf Monstrosität bezogen.⁴

Zentrale Merkmale des grotesken Stils sind für Bachtin also „Übertreibung, Hyperbolik, Übermaß und Überfluß“⁵. Die Darstellung fokussiert sich auf alles, was vom Körper absteht oder in sein Inneres führt. Charakteristisch ist auch, dass die „Grenzen zwischen Körper und Welt und zwischen verschiedenen Körpern [...] in der Groteske völlig anders als in klassizistischen oder naturalistischen Motiven“⁶ verlaufen, zum Beispiel „hervortretende Augen“, die von „rein körperlicher Anspannung zeugen“. Das Zentrum des grotesken Gesichtes ist jedoch der Mund, der „aufgerissene Mund“, für den alles andere nur Umrandung ist: „Umrandung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.“ Dieses Geöffnete, Verschlingende macht den grotesken Körper zu einem werdenden, „nie fertig[en] und abgeschlossen[en]“, der stets „im Entstehen begriffen“ ist, der die Welt „verschlingt“ und

3 Kremer, *Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon*, 212.

4 Ebd., 215.

5 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 345.

6 Ebd., 357.

sich „von ihr verschlingen“⁷ lässt. Da dieser Körper von seiner Prozesshaftigkeit geprägt ist, liegt die Betonung seiner Darstellung auf dem Mund, dem Bauch als Ort der Verdauung, dem Phallus und dem Hintern als Ort der Ausscheidung. Alle anderen Körperteile und Bereiche sind zweitrangig für diese Körper, die Bachtin über Aufnahme/ Einverleibung, Verdauung, Fruchtbarkeit und Ausscheidung definiert, denn „diese Ausstülpungen und Öffnungen zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird“⁸. Daher gibt es „in einem extremen Verständnis des grotesken Motivs keinen individuellen Körper“. Geprägt von seinen „Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen“, ist der groteske Körper „eine Durchgangsstation für das sich ewig erneuernde Leben, ein unausschöpfbares Gefäß von Tod und Befruchtung“⁹. Daher sieht Bachtin ihn auch als „kosmisch und universal“¹⁰.

Auch Lynch fokussiert seine Körperdarstellung oft auf den geöffneten Mund, die Unabgegrenztheit zwischen Körper und Welt, Dialektik des Inneren und Äußeren (beispielsweise in seinem Fokus auf das Abjekte) und auf die Metamorphosen des Körpers; dennoch ist es nicht sinnvoll, seine disparaten Körper mit Bachtins Konzept des grotesken Körpers in Verbindung zu bringen, denn bei Lynch fehlt der Bezug zur Volkskultur und es fehlt das positive Element in der Darstellung. Zum Beispiel steht bei den frühneuzeitlichen grotesken Körpern ihre Generativität im Mittelpunkt. Lynch hingegen steigert seine Darstellung von Generativität und Wachstum des Körpers oft ins Albtraumhafte und legt fast mehr Augenmerk auf die Auflösung des lebendigen Körpers, als auf sein Werden¹¹. Während bei Bachtins grotesken Körpern Werden und Vergehen ungefähr gleichermaßen präsent sind, fokussiert Lynch seine Darstellung auf die Destruktion, Auflösung und Defrag-

7 Ebd., 358.

8 Ebd., 358f.

9 Vgl. *Rabelais und seine Welt*, 359.

10 Ebd., 360.

11 Zum Beispiel in der albtraumhaften Darstellung von Fruchtbarkeit und Fortpflanzung in *Eraserhead*, die in der minutenlangen Darstellung des Todes des monströsen „Babys“ endet.

mentierung des Körpers. Er lässt zwar stellenweise auch Übertreibung und Ironie in diese Destruktion einfließen¹², aber nichts daran ist fröhlich, da bei Lynch auch nirgends das Lachen als einendes, kosmisches Ganzheitsritual auftaucht, das für die grotesken, karnevalesken Körper von entscheidender Bedeutung ist. Detlef Kremer formuliert treffend, dass

Lynchs Zitation karnevalesker und insgesamt grotesker Momente weder irgendeinen Zusammenhalt mit einer lebendigen Volkskultur noch mit einer Erneuerung des kollektiven Leibes [hat]. Daran ändert auch seine Affinität zur Pop-Kultur nichts. Lynchs Zerstörung und Autopsie des kreatürlichen Körpers führen, trotz etlicher komischer und ironischer Spuren, nirgends zu einer fröhlichen oder utopischen Bestätigung der Permanenz des Leiblichen, sondern sie wecken umgekehrt deutlich apokalyptische Assoziationen. Weitgehend losgelöst vom komischen Gegenpol, nimmt die groteske Zerstörung des Körpers hier terroristische Züge an, in denen sich jedoch immer wieder beißende Komik und böse Ironie in Erinnerung bringen.¹³

Die Ästhetik der Groteske hat viele Gemeinsamkeiten mit der Ästhetik des Surrealismus beziehungsweise ist oft Teil von dieser, da das Surreale oft gleichzeitig auch grotesk ist. Der zeitlich viel später, im 20. Jahrhundert, entstandene Surrealismus hat viele Merkmale des Grotesken übernommen. So kommt im Surrealismus oft das „Groteske, Karnevaleske [...] zum Vorschein, sowie die Freude an der Maskerade und die Überschreitung von Tabus“¹⁴.

Lynch bezieht sich, auch in seiner Körperdarstellung, ebenfalls auf den Surrealismus. Am stärksten zeigt sich dies in seiner collagenhaften

12 Zum Beispiel in der Szene in *Mulholland Drive*, in der das Körperfett, das als „ungesund“ für den Körper angesehen wird, der stark übergewichtigen Frau zunächst das Leben rettet, denn die Kugel, von der sie durch die Wand getroffen wird, bleibt im Fett stecken und verletzt keine Organe. Die Szene ist mehrfach ironisch überladen, da die stark übergewichtige Frau, die kulturell als ein „Abbild des Ungesunden“ angesehen wird, in ihrem Büro, in dem sie Vitaminpräparate verkauft, die die Gesundheit fördern sollen, erschossen wird.

13 *Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon*, 215.

14 Schröder, *David Lynchs Lost Highway als surrealistischer Film*, 301.

Neuanordnung von Körperteilen in seinem Frühwerk¹⁵, aber auch in späteren Werkphasen. Die Kenntnis der Stilmittel dieses Genres soll nicht dazu dienen, David Lynch dort einzuordnen, sondern dazu beitragen, sein Werk davon abgrenzen und seine eigene Ästhetik deutlicher herausarbeiten zu können. Da Lynch wiederholt betonte, dass ihn die Surrealisten stark beeinflussten¹⁶, ist anzunehmen, dass er sich bewusst der Stilmittel surrealistischer Maler wie Salvador Dalí oder Max Ernst, surrealistischer Filmemacher (Luis Buñuel, Jean Cocteau) und surrealistischer Fotokunst (Man Ray, Halsman)¹⁷ bedient. Er geht aber in seiner Kunst über diese hinaus.

Der Begriff „surreal“ wurde erstmals 1917 vom französischen Dichter Guillaume Apollinaire gebraucht. Es war jedoch André Breton, der der intellektuellen, künstlerischen und literarischen Bewegung mit seinem *Manifeste du Surréalisme* (1924) einen Namen gab. Der Surrealismus betont, beeinflusst von Freuds Psychoanalyse, das Unbewusste, Traumhafte¹⁸ und Irrationale und hebt, im Zuge dessen, oft die naturgesetzliche Ordnung oder Sinneswahrnehmung auf, sodass die Grenze zwischen Realem und Phantastischem verschwimmt. Auch wenn sich der Surrealismus, als organisierte Bewegung, mit dem Zweiten Weltkrieg auflöste, überdauert von seinen vielfältigen künstlerischen Stilen, Methoden und Ansätzen dennoch ein bleibender Einfluss auf Künstler weltweit¹⁹.

Den vielfältigen künstlerischen Ausprägungen des Surrealismus gemein ist die „Ästhetik des Surrealen“, welche die folgenden Merkmale umfasst

Einbildungen und Inszenierungen des Grotesken, Absurden, Bizarren, Irrationalen, das Wunderbare und Unerklärliche, das Spiel mit Raum und Zeit, die nicht erklärbaren Korrespondenzen zwischen Räumen und Ereignissen, die Großstadt als Raum des Zufalls, das Irritationsrepertoire der Wahrnehmung, die mediale Reizgrenze, die Verunsicherung von Seherfahrung, die Veränderung der medial trainierten

15 Vgl. Lynch, *The Alphabet*.

16 Vgl. Donlon, *David Lynch Talking*, 33.

17 Hatje Cantz, *Surrealismus*. [Internet].

18 Vgl. Angerer, *Der Kunst Brockhaus*, 241.

19 Vgl. Osborne, *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, 529.

Sehgewohnheiten, die dunkle, groteske und fantastische Kehrseite des Imaginären, die Kombination disparater Gegenstände, Diskontinuitäten, Fragmentierungen und Tabuüberschreitungen.²⁰

All das sind zentrale Stilmittel des Malers, Regisseurs und Fotografen Lynch, weshalb er oft als Surrealist bezeichnet wird²¹ oder zumindest als ein dem Genre nahestehender Künstler.

Der Einfluss des Surrealismus auf Lynchs Kunst zeigt sich besonders deutlich in seiner radikalen Darstellung von Körpern²². Ganz im Sinne von André Breton, der proklamierte: „Die Schönheit wird konvulsivisch sein oder sie wird nicht sein“²³, konstruiert auch Lynch Körper abseits der klassizistischen Tradition und setzt sie Destruktion oder Rekonstruktion aus.

Lynch malt seit seiner Kindheit, studierte Kunst und sieht sich selbst als Maler. Dies ist auch das Fundament seines filmischen Schaffens. Die Figuren und Kulissen seines Films *Eraserhead* beruhen zum Beispiel auf Zeichnungen, die er vorbereitend und parallel anfertigte. Lynch filmt, wie er malt und fotografiert. Für ihn steht nicht das ‚Gesamtprodukt Film‘ im Vordergrund, sondern die künstlerische Darstellung des einzelnen Bildes.

Auf die Frage, ob er die Malerei weiterhin noch als Hauptbeschäftigung betrachte, aus der alles andere hervorgehe, findet Lynch folgende Antwort:

Ja. Die Malerei kann wahre Aussagen über alle Aspekte des Lebens machen. [...] Es gibt Dinge, die sich mit Worten nicht ausdrücken lassen. Darum geht es bei der Malerei und beim Filmemachen. [...] Die Malerei zieht sich durch alles andere hindurch.²⁴

20 Lommel, *Surrealismus und Film*, 15.

21 Werner Spies verweist hier auf die Filmkritikerin Pauline Kael, die Lynch den „ersten populären Surrealisten“ nennt. Vgl. Spies, *David Lynch – Dark Splendor*, 10.

22 In der Tradition des Surrealismus präsentiert Lynch den Körper in seinen Bildern und Fotografien als ein „*objet désagréable*“. Vgl. ebd., 39.

23 Waldberg, *Der Surrealismus*, 6.

24 Rodley, *Lynch über Lynch*, 44.