Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: "Les infos du paradis" : ist David Lynch (wirklich) wichtig? : eine Parkett-Umfrage = (why) is David Lynch important? : a Parkett inquiry

Autor: Bordaz, Jean-Pierre / Wiesel, Miriam / Wettstein, Brigit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680750

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«LES INFOS DU PARADIS»

Ist David Lynch (wirklich) wichtig?

EINE PARKETT-UMFRAGE

ERASERHEAD

Die Redaktion dankt Jean-Pierre Bordaz und Miriam Wiesel für ihre redaktionelle Mitarbeit in Frankreich und Deutschland.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.

Blue Velvet hat mich beim ersten Mal ziemlich verwirrt. Zum einen war ich fasziniert, zum anderen empfand ich den Film als ein Machwerk: Die starken Vegrösserungen erinnerten mich an Werbung und die erotisch-perverse Geschichte an Anschauungsunterricht für Jugendliche, was es im Sex so für abseitige und gefährliche Bereiche gibt. Erst beim zweiten Mal wurde mir klar, dass David Lynch ein Meisterwerk geschaffen hatte, dass der ganze Film auf einer Metaebene abläuft – und Hinweise hierfür gibt es zur Genüge. Lynch war es gelungen, diese zweite Realität, also die Metaebene, als Realität zu zeigen, beide Ebenen gewissermassen transparent übereinanderzulegen.

Das wurde noch viel deutlicher in *Wild at Heart*. Hier entstand ein Film über den Film, in dem alle grossen Themen, die einst das Kino attraktiv, spannend machten, plötzlich auf die Zitatebene rutschten, allerdings enorm gekonnt und nicht, wie das bei Godard ja manchmal vorkommt, mit erhobenem Zeigefinger. In *Wild at Heart* reflektiert sich die Filmsprache selbst, geschmeidig und überraschend, in einer Weise, dass man sich selbst in seinen Gefühlen überrascht.

In *Blue Velvet* war es das provozierende, in gegenläufige Stränge strukturierte Thema als einziges Thema, in *Wild at Heart* ist es ein einziger Strang mit prototypischen Sequenzen aus vielen Themen. Der Film ist merkwürdig ungreifbar, die dicht verwobene Zweifachcodierung macht ihn abwesend und anwesend zugleich. Ich glaube, dass im Film der Wegfall der innovativen Sprache – eine der grossen Herausforderungen unserer Zeit – besser aufgefangen werden kann als in der bildenden Kunst. Vielleicht erscheint mir das auch nur so, weil ich über den Film weniger Bescheid weiss als über die Kunst. Parallel zum Wegfall der innovativen Sprachen verläuft die Ausblendung des Erotischen. Tritt es in Erscheinung, dann eben auch nur auf der Metaebene, aber nicht mehr, logischerweise, als ein persönliches Moment emotionaler Erfahrung.

Dennoch ist der Film offener, zugänglicher für Dinge, die in der Kunst schier unmöglich geworden sind. Die Position, aus dem Standpunkt der Metaebene zu operieren, hat zum einen mit Selektion, zum anderen mit sich selbst beobachtender, oft quälender Zensur zu tun. An die Stelle des Fliessens ist die, im Sinne von Lévi-Strauss verstandene, «Bricolage» getreten. Dass David Lynch in *Wild at Heart* trotz «Bricolage» den Fluss aufrechterhalten hat, ist ein grosses Verdienst und verweist auf die Möglichkeit des Films als Film. Sein Diskurs über das Erotische wird selbst erotisch.

David Lynch ist zweifelsohne ein Künstler, ein grosser Künstler. Ich glaube, er versucht zu erreichen, was Jeff Koons als bildender Künstler strategisch realisieren möchte. Deshalb bin ich gespannt auf den Film von Jeff Koons, *Made In Heaven*. Ich habe einige Standphotos gesehen, die einen explizit pornographischen Charakter besitzen. Gerade das interessiert mich. Jeff Koons hat sicher nicht die Absicht, einen pornographischen Film zu machen, aber er will die Voraussetzungen schaffen, in denen sogenannt pornographische, also *Hard Core*-Momente als beglückende und selbstverständliche Sequenzen in Erscheinung treten. Wenn ihm das gelingt, wäre er doch der erste Filmemacher, der dieses Paradox gelöst hätte. Ich kann mir vorstellen, dass seine Quasi-Naivität in der Lage ist, eine Art ritualisierte, wenn auch haarsträubend-glaubwürdige Naivität herzustellen, in welcher die unermessliche Liebe den

voyeuristischen Akt pornographischer Natur nicht nur zulässt, sondern geradezu bedingt. Ein Film, der wie ein Märchen funktioniert.

Der Erfolg von *Blue Velvet* und *Wild at Heart* zeigt, dass eine jüngere Generation ganz anders mit Bildern umgeht, als das bisher der Fall war: Zum Beispiel steht nicht das Produkt in einem Werbespot im Vordergrund, sondern der Spot selbst. Wer immer ins Kino geht, kann das am Grölen und Pfeifen feststellen, wenn man den Betrachter für dumm verkauft. David Lynch arbeitet konsequent und systematisch mit der Doppel-Codierung und schafft es, attraktive und spannende Filme zu machen.

ROBERT ROSENBLUM ist Kunsthistoriker und Kritiker. Er lehrt an der New York University.

Neulich hat mich jemand darauf hingewiesen, dass ich unlängst, als ich wahrscheinlich immer noch im Banne von *Twin Peaks* stand, an einer Dinnerparty bei Alex Katz bemerkt hatte, seine *Nachtbilder* erinnerten stark an David Lynch. Dass ich – oder irgend jemand anders – mich auf diesen für seine eindrücklichen, unheimlichen Filme bekannten Regisseur beziehe, um ein Bild zu beschreiben, ist ein sicheres Zeichen dafür, dass David Lynch eine persönliche Sphäre geschaffen hat, die das allgemeine Bewusstsein so nachhaltig beeinflusst hat, dass ihr mittlerweile eine weit über die Filme hinausgehende Bedeutung beigemessen wird. Ein solcher Tribut würde auch seinem grossen Vorgänger Alfred Hitchcock gebühren. Er hat mich einst dazu inspiriert, ein eigenartiges Gemälde von Gustave Caillebotte (ein 1880 entstandenes Interieur, das eine Frau zeigt, die mit dem Rücken zum Betrachter am Fenster steht und zu einem Hotelzimmer auf der anderen Strassenseite hinüberstarrt, während ihr Ehemann, der gerade etwas liest, sie augenscheinlich ignoriert) mit einem Standphoto aus einem seiner Thriller zu vergleichen, wo durch das Einfrieren eines ganz alltäglichen Augenblicks plötzlich eine unheilvolle Stimmung heraufbeschworen wurde. Hitchcocks Art, die finstere, unheimliche Seite des amerikanischen Alltags aufzudecken, mag heute malerisch und altmodisch, wenn auch immer noch unverändert effektvoll wirken, wenn man sie mit Lynchs gekonntem Blosslegen der grotesken Kehrseite der amerikanischen Volksseele vergleicht. Wohl deshalb verwenden wir immer häufiger Lynchs Namen, um unsere Reaktion auf die merkwürdige Atmosphäre auszudrükken, die viele moderne Bilder hervorrufen. So mögen Katz' *Nachtbilder* auf den ersten Blick friedvoll und ruhig erscheinen, wenn wir jedoch Lynchs Filme gesehen haben, kann schon der Anblick eines hellerleuchteten Fensters im obersten Stockwerk eines Wohnblocks, das jemand mitten in der Nacht anstarrt, die heimtückischsten Szenarien heraufbeschwören. Und liegt nicht die Vorstellung nahe, Lynch könnte bei einem Bild von Eric Fischl Regie führen, das die gelassenen, hygienischen Gesichter von amerikanischen Teenagern zeigt, auf denen sich plötzlich psychisch-unterirdisch rumorende Erdbeben abartiger sexueller Begierden abzeichnen? Es ist offensichtlich, dass Lynch sich durch seine Leistungen als Filmemacher nicht nur einen Namen gemacht hat, sondern bereits zu einem stehenden Begriff geworden ist, der beschreibt, wie gruselig ein typisch amerikanischer Ort sein kann.

SHARON WILLIS hat umfassend über Film und Sexualität geschrieben. Sie unterrichtet an der Abteilung für Fremdsprachen, Literatur und Linguistik der Universität von Rochester und arbeitet zurzeit am Werk *Public Fantasies: Sexual and Social Difference in Contemporary Popular Cinema*.

David Lynchs Bedeutung liegt darin begründet, dass er die kollektiven gesellschaftlichen Phantasien unserer Kultur zum Ausdruck bringt. Durch seine Vorliebe für das Perverse und das Gewicht, das er dem Stil beimisst, hilft er mit, die gesellschaftlichen Rassen- und Geschlechterängste als private Phantasien zu tarnen, für die sich kein Zuschauer verantwortlich zu fühlen braucht. Wieso, könnte man fragen, beginnt *Wild at Heart* damit, dass ein weisser Mann auf ungemein brutale Art einen Schwarzen umbringt? Und weshalb war die Rasse der ermordeten Figur für die unzähligen Kritiker, die sich mit dem Film befassten, durchwegs kein Thema? *Wild at Heart* besteht aus einer Reihe von Effekten – Schockeffekten und Gruseleffekten –, die als die persönliche Handschrift des Regisseurs betrachtet werden können. Die spektakulären pyrotechnischen Elemente des Films sorgen dafür, dass jeder Schlag, den uns die entsetzliche physische Gewalt versetzt, durch die aufdringliche Penetranz des «Stils», die Ironie und den etwas makabren Humor, die für Lynchs Werke so typisch sind, gedämpft wird. Ironie einerseits und Technik andererseits regulieren die emotionalen Schocks, die wir erleben. Da das Schockierende dieser brutalen Bilder hauptsächlich auf ihrer scheinbaren Echtheit beruht, sind wir versucht, einen Ableugnungsmechanismus in Gang zu setzen: «Ich weiss, dass dies nicht wirklich geschieht, aber . . .» Wir werden durch perfekt fabrizierte Illusionen verführt. Doch die scheinbare Echtheit des verspritzten Bluts in der ersten Szene führt zu einer weiteren Verleugnung. Diese Sequenz lässt uns an Rassenkonflikte und die Angst und Wut weisser Menschen denken, doch unsere Gedanken werden durch die verführerischen technischen Zaubereien abgelenkt. Der Reiz solcher Bilder liegt in der Faszination, die «wirkliche» Effekte auf uns ausüben, und auch in ihrer Fähigkeit, jeden Gedanken an die realen sozialen Verhältnisse auszuradieren, die der durch sie heraufbeschworenen Gefahr und Angst zugrunde liegen. Lynchs Filme verführen uns nicht, weil sie Phantasien in Szene setzen, sondern weil bei ihnen die technische Inszenierung von Phantasien und nicht ihr Inhalt oder Kontext im Vordergrund steht.

LAURIE SIMMONS ist Künstlerin und lebt in New York.

Die ersten fünf Minuten von *Blue Velvet* enthalten alles, was für mich den Reiz

von Lynchs Werken ausmacht. Man nimmt etwas Vertrautes, Behagliches, typisch Amerikanisches und dreht dann die visuelle Lautstärke höher. Das Ganze ist überhitztes Technicolor, jedes Einzelbild würde ein hervorragendes Standphoto abgeben. Jedes Detail ist perfekt, es riecht nach Gefahr und Versagen.

JEAN-PIERRE BORDAZ ist Kunstkritiker und Konservator im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, in Paris.

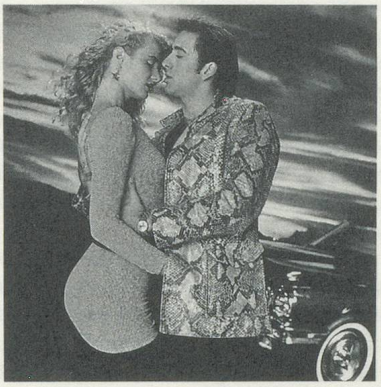
In allen seinen Filmen – so auch in *Wild at Heart* – beruft sich Lynch auf Film- und Formgeschichtliches und stützt sich im Umgang mit dem Monströsen und Unheimlichen auf allfällige Vorläufer. *Eraserhead* ist in diesem Sinn exemplarisch; dort werden die beunruhigenden Atmosphären eines Murnau-Films, in bestimmten Szenen auch die Kompositionseffekte eines Majakowskij oder die etwas tragischen Schattenspiele, in die Boltanski seine kleinen Figuren einbaut, heraufbeschwört.

So unheimlich und so verinnerlicht Lynchs Bilder auch sein mögen: nie folgen sie dem Aufbau des Horrorfilms oder des Psycho Thrillers und nie sind sie formal in einem Stil verankert. Gleich zu Beginn befinden sich die Helden von *Wild at Heart* in einem – echter als in Wirklichkeit anmutenden – Dekor der amerikanischen Kleinstadt im Süden. Der Zuschauer wird zum Voyeur. Einen Handlungsablauf gibt es nicht; Lynch erzählt uns eine Minimalgeschichte ohne Anfang und Ende, die allein dank ihrem früheren Bestehen, mittels Träumen, Phantasien und Nachbildern, zum Ausdruck kommt. Deshalb kommt diese sehr zwanglose und freie Ästhetik erst dann wirklich zum Tragen, wenn sie von solchen gedanklichen Umwegen und vorstellbaren Erinnerungen gelenkt wird. Lynchs Bezugnahme zur Kunst ist meistens indirekt. Auf Umwegen greifen seine monströs-brutalen Bilder auf die starken Momente der amerikanischen Film- und Kunstszene zurück.

In *Wild at Heart* verpasst Lynch keine Gelegenheit, die Elemente des amerikanischen Kontexts – die traurigen, weiten Ebenen des Mittleren Westens, die minimalistische Geometrie der endlosen Autostrassen, Grenzen und Verkehrssignale, die schäbigen Motels – in ihrer ursprünglichen Formulierung wiederzugeben. Wenn sich im Liebesakt die Körper zu einem einzigen zusammenwinden, evoziert deren verzerrte Gymnastik Bellmers Puppen.

Das Alltägliche in seiner nackten Brutalität (Jean Genet) verbindet die Aussenseiter untereinander. Hat vielleicht das machtvolle und kranke Amerika heute in Lynch seinen romantischen Exorzisten gefunden?

LULA AND SAILOR IN WILD AT HEART



DANIELA SALVIONI ist Direktorin der Galerie Stein Gladstone in New York.

Nachdem uns aus Europa beständig «Kunst»-Filme (von Godard, Tavernier, Fassbinder) vorgesetzt wurden, schien David Lynchs *Eraserhead* (1977) aus dem linken Feld zu kommen. Mehr als jeder andere Film war er ein Zeichen dafür, dass hinter den wichtigen Filmen der Gegenwart mehr stecken musste, irgend etwas, das gleichzeitig nicht in John Waters Kitschfilmen versandete. Während die Handlung aus einem Science-Fiction-Film stammen könnte – seltsame Wesen mit überraschend gewöhnlichen Problemen –, lässt die düstere Unterschwelligkeit, die Lynch ihr verleiht, die New Yorker Punks im Vergleich dazu menschliche Züge annehmen. *Blue Velvet* (1968) ist fast genau das Gegenteil. In diesem Film kommen völlig durchschnittliche Menschen in extreme, wenn auch nicht absolut unfassbare Situationen. *Wild at Heart* (1990) mit seinen übertriebenen, gestylten Charakteren und der banalen Handlung liegt irgendwo dazwischen. In jedem Film offenbart Lynch jedoch eine deutliche Affinität zu Fellini, indem er die Fremdartigkeit des Daseins – in seinem Fall ein weitaus makaberer Surrealismus – unterstreicht. Doch hiermit ist er ganz amerikanisch.

ROBERT FISCHER ist Kulturkritiker, er lebt und arbeitet in Zürich.

Clip-Kunst der globalen Vorstadt: Die Filme von Lynch interessieren mich einmal darum, weil sie sehr präzis die Änderungen im Umgang mit dem «Bewegten Bild» – *«the Moving Image»* als Überbegriff für Film, Fernsehen und Video – unter dem Einfluss von neuen visuellen Kommunikations-Technologien und innerhalb eines geänderten sozialen und urbanistischen Umfelds dokumentieren. Gehen wir einmal davon aus, dass die Wohnstruktur der post-industriellen Gesellschaft heute eine globale Vorstadt ist; ohne echte soziale, wirtschaftliche oder kultische Zentren mit dem Fernsehen als verbindendem Element. Die «geschichtslose» Vorstadt hat in den 35 Jahren, seit sie zunächst in den USA in Erscheinung getreten ist (auf dem europäischen Kontinent erst während der 60er Jahre), eine eigene Kultur entwickelt, in der das Einkaufszentrum und das Fernsehen die Angelpunkte sind. Die Kultur des «global suburb» hat indessen ihre spezifischen Motive entwickelt, die von diesen Angelpunkten bestimmt sind: in der Musik *(Heavy Metal)*, der Literatur (Stephen King oder die *Heroic Comics)*, im Film *(Gore*, Horror, *Splatter)*. Die kulturellen Vorbilder der Vorstadt-Jugend – einer Jugend, die in den anonymen Schlafstätten geboren und aufgewachsen ist – weisen nun durchgehend einen regressiven Charakter auf: Es handelt sich um Gestalten aus einer fiktiven Vorgeschichte *(Conan)*, Parallel-Geschichte

(Der Exorzist) oder Nach-Geschichte *(Starwars)*. Das kollektive Unbewusste der globalen Vorstadt hat auch bereits mythologisch Neu-Schöpfungen produziert (Freddy Krüger, *Leatherface* und die ungeformten Gestalten, für die es eben einen Exorzisten braucht). In dieser gesetzlosen, gewalttätigen – im wahrsten Sinn psychotischen – Welt überlebt nur der Stärkste (Schwarzenegger, Stallone) oder eventuell der Schlauste (Clint Eastwood oder Harrison Ford als Indiana Jones). Mit diesem kurzen Überblick über die Kultur der globalen Vorstadt haben wir die Motive aufbereitet, aus denen Lynch seine Fiktionen zusammenstellt. Der formale Aufbau bezieht sich auf die gleichen visuellen Signale wie Fernsehen, Comics, Rock-Stars, *Showbiz,* Werbungen, *Soaps, Sit-Coms & Game-Shows:* plakativ, effekthascherisch, wirkungsvoll, verzerrt, überdreht, brutal. Der visuelle Wortschatz ist weniger durch die traditionelle Filmphilologie als vielmehr durch die Clip-Ästhetik gegeben – die sich, wie ich meine, als die wahre Revolution der 80er Jahre in der visuellen Kommunikation etabliert hat. MTV hat am 1. August 1980 zu senden begonnen. Ich sehe *Wild at Heart, Blue Velvet* oder *Eraserhead* als *feature-length* Clip-Filme aus der globalen Vorstadt. Thema, erzählerische Struktur und formale Gestaltung sind der Ausdruck kultureller Werte, die sich nicht mehr an den von der bürgerlich-postindustriellen Grossstadt bestimmten *High-Culture* und Ansätzen orientieren. Wenn Lynchs Filme von den intellektuellen und Kultur-Flaneuren der historischen Zentren mit gemischten Gefühlen aufgenommen werden, mag das daran liegen, dass die meisten von ihnen die Global-Suburb-Kultur schlicht nicht kennen – wenn gar nicht ver-kennen.

BEAT STREULI ist Künstler. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf; zur Zeit hält er sich in New York auf.

Wild at Heart, abgesehen von der komplexen Lynchschen Trickkiste für Cinéphile, ist in erster Linie einfach von schillernder Schönheit; eine Ode an Liebe und Sex, und – mit etwas

FRANK AND DOROTHY IN BLUE VELVET

Abstand – an die wollüstigen Qualitäten des Rauchens, denen hier endlich einmal wieder Recht und Geltung verschaffen wird.

Nun gehören Liebe und Zigaretten beide zu den Dingen, in deren Ermangelung man zeitweise alles mögliche unternimmt, um in ihren Besitz zu gelangen. Hat man sie, entsprechen sie eher selten den Erwartungen – sind ganz im Gegenteil erstrangige Ursachen für Leid, Herzflimmern und gar Tod: Genau das führt Lynch in cinémascopischer Breite vor. Und trotzdem schafft er eine der überzeugendsten aktuellen Hymnen an die Kraft der Liebe (und den Genuss des Rauchens . . .).

Die Gegensätze ziehen sich bis zur Implosion an, definieren sich erst gegenseitig – Liebe und Tod, Wunschvorstellungen und Realität. Die ununterbrochen vorgeführten Ideale von Glück, Schönheit und Erfolg sind nichts als unerfüllbare Klischees; *Wild at Heart* ist aus lauter Klischees zusammengebraut, insofern ein Märchen wie *Dick Tracy,* nur ohne dessen Distanz schaffende Karikierung. Und ohne Abgrenzungsmöglichkeit zu einer realeren Ebene passiert plötzlich der paradoxe Sprung dahin, wo «wahre Empfindungen» möglich und essentiell erscheinen.

Brennendes Verlangen, Sehnsucht nach Sehnsucht als schmerzhaft wirkliche Empfindungen in einer anästhesierten Welt, der Glaube an die Kraft des Wunsches, auch wenn alle Tatsachen dagegen sprechen: der (nicht nur) amerikanische Traum, in dem Wünschen erstaunlicherweise ab und zu wohl wirklich noch hilft, ist zwar nur mehr ein Klischee – aber gleichzeitig auch das Licht, das das ganze Desaster so schillern lässt, dass nicht mehr alles verloren erscheint.

LYNNE COOKE ist freischaffende Publizistin und Kuratorin. Zurzeit arbeitet sie an der *Carnegie International*-Ausstellung, die im Herbst 1991 in Pittsburgh eröffnet wird.

Jetzt, da David Lynch seine Filme nicht mehr an phantastischen oder historischen Schauplätzen, sondern an realen Orten spielen lässt, scheint er den paradigmatischen Schauplatz gefunden zu haben. Seine in *Dune* durch die unheimliche Breite des Themas erstickte und in *The Elephant Man* durch die Feinheiten des viktorianischen Tableaus beengte Vision erweitert sich nun, da er das kleinstädtische Amerika zum Inhalt seiner Filme macht. *Wild at Heart, Twin Peaks, Blue Velvet:* Bei jedem dieser Werke dient ein klassisches Genre als Vehikel für eine unerwartet vielfältige und beunruhigende Rekonstruktion einer biederen amerikanischen Realität, indem ihre intimen Merkmale und Eigentümlichkeiten fasziniert ausgekostet werden. Lynch schwelgt nicht einfach nur in der Verrücktheit, Perversion und Erregung, die sich unter ihrer traditionellen Oberfläche verbirgt, sondern durchleuchtet sie durch eine neue Metapher.

In Lynchs Welt verhilft die Natur nicht zu Genugtuung, Erlösung oder Auferstehung. Sie wird jedoch auch nicht, wie so oft, als feindliche Wildnis dargestellt. Das menschliche Eindringen in die Landschaft führt zu einer symbiotischen Beziehung, einer gegenseitigen Abhängigkeit, bei der jeder vom anderen lebt, was beiden Parteien genauso schadet wie nützt. Der Abszess oder Karbunkel tritt bezeichnenderweise in den Randzonen zutage – in der Sägemühle, wo eher gemetzelt denn produktiv gearbeitet wird, am Flussufer, wo Lauras Leiche angeschwemmt wird, auf dem verlassenen Feld, wo das abgetrennte Ohr entdeckt wird, am Rande der Wüste, wo die Landstrasse die unerwünschten Durchreisenden ausspuckt. In diesem Übergangsbereich zwischen den Vorposten des menschlichen Lebensraums und den kümmerlichen Überresten der Natur herrscht immer eine gespannte Atmosphäre und meist ein Zustand der Zerstörung. Indem er seine Aufmerksamkeit auf das Hinterland anstatt auf die Grossstadt oder die weit entfernte

Wildnis konzentriert, gelingt es Lynch, ökologische Probleme aufzuzeigen, Probleme, die genausoviel mit der Gesundheit des Geistes wie mit der des Planeten zu tun haben. Da in jedem funktionierenden Ökosystem auch Räuber und Parasiten ihren berechtigten Platz haben, muss, wer seine Funktionsweise verstehen will, die verschiedenen Abhängigkeiten und Wechselbeziehungen objektiv untersuchen. Wenn aber moralische Werturteile hier nicht am Platz sind, wie erkennt man dann, wo sich das Krankhafte manifestiert? Und welches ist die geeignetste Sprache, um dies zum Ausdruck zu bringen?

JEFF KOONS ist Künstler und lebt in New York.

Ich respektiere David Lynch sehr, weil er weiss, wie man rosa getönte Brillen gut trägt. Aber zu Ihrer Frage «Warum ist David Lynch wichtig?» fällt mir meine persönliche Philosophie ein: «Jeff Koons glaubt nicht an hochkultivierte oder wichtige Leute.»

KEN LUM ist Künstler in Vancouver.

Rücksicht auf Kinder ist wichtig
Gewalt in Amerika ist wichtig
Aids ist wichtig
Spazieren auf dem Mond ist wichtig
Der Regenwald am Amazonas ist wichtig
Japan ist wichtig
Die Unruhen in der Sowjetunion sind wichtig
Schutzräume sind wichtig
Der Holocaust ist wichtig
George Bush ist wichtig
Der Unterschied zwischen armen und reichen Nationen ist wichtig
Die Atombombe ist wichtig
Kultur ist wichtig

Eine Münze finden ist unwichtig
Die Viertelsfinale der nationalen Hockeyliga sind unwichtig
Die Mensa Society ist unwichtig
Glatzen sind unwichtig
Ein Fischmesser ist unwichtig
Künstlicher Torf ist unwichtig
Die amerikanische Videorecorder-Industrie ist unwichtig
Anastasia Tschaikowsky ist unwichtig
Die Abdankung Papst Johannes Paul I ist unwichtig
Lebensmittelfarbe ist unwichtig
Sich um der Sorgen willen sorgen ist unwichtig
Frühstück im Bett ist unwichtig
Kanada ist wichtig und unwichtig
Die Fussballweltmeisterschaft ist wichtig und unwichtig
Eine Notlüge ist wichtig und unwichtig
Der Wirtschaftsgipfel der sieben wichtigsten Industrienationen ist wichtig und unwichtig
Das Amt des Vize-Präsidenten der Vereinigten Staaten ist wichtig und unwichtig
Zhao Ziyangs Absetzung ist wichtig und unwichtig
Talk Radio ist wichtig und unwichtig
Das Mittagessen auslassen ist wichtig und unwichtig
Das Grippevirus ist wichtig und unwichtig
Gute Tischmanieren sind wichtig und unwichtig
Der Militärputsch auf den Fidschi-Inseln ist wichtig und unwichtig
Der Kaffeepreis ist wichtig und unwichtig
David Lynch ist wichtig und unwichtig

PETER EISENMAN wurde letztes Jahr von der Zeitschrift *Vanity Fair* zum «David Lynch der Architektur» ernannt.

Ich höre oft die Bemerkung «Ich komme nicht dahinter!», wenn von David Lynch die Rede ist – genau das ist es ja gerade. Lynch stellt die herkömmlichen Vorstellungen bezüglich Form und Erzählweise auf den Kopf. Er spielt mit Zeit, Raum, Farbe und Sequenz und zwingt uns so, auf eine neue Art zu sehen und zu hören. Das Beunruhigendste daran ist jedoch, dass er dies innerhalb von traditionellen Genres und Formen wie der Seifenoper oder dem Road Movie tut. Wir verbringen unser ganzes Leben damit, zu lernen, wie man dahinter kommt. Lynch gewöhnt uns dies ab.

CARLO McCORMICK lebt und schreibt in New York City. Er ist stellvertretender Chefredakteur der Zeitschrift «Paper».

Es ist immer wieder erstaunlich, wenn ich, der ich ernsthaft versuche, keinen Geschmack zu haben – oder das zu haben, was andere möglicherweise als grauenhaft schlechten Geschmack bezeichnen würden –, etwas entdecke, das einen derartigen Widerwillen in mir weckt, dass ich es richtiggehend zu hassen beginne. Es gibt so viele schlechte Filme, von denen ich begeistert bin, und eine ganze Menge mittelmässiger Kunst, die ich interessant finde; woher kommt es dann, dass ich Lynch nicht ausstehen kann? Nein, nicht daher, dass seine Filme schlecht sind, sondern eher, weil sie schlechte Kunst sind.

Ich spreche hier nicht von Lynchs Versagen als Regisseur schlechter Filme – «schlecht» steht hier nicht für meine Meinung, sondern dafür, dass er sich filmischer Mittel und Standpunkte bedient, die bisher immer auf unbedarfte oder Low-Budget-Filmgattungen verwiesen haben wie etwa Werbefilme, Melodramen, Filme mit Monstern, Horror-, Phantasie-, Science-fiction-, Kriminalfilme, den *film noir* usw. Ich spreche auch nicht von seinem Versagen als Künstler, sondern ich spreche von seinem Versagen als schlechter Künstler. In dieser Hinsicht verkörpert Lynch einen kolossalen Affront – sowie eine ernste Gefahr – gegen meinen Glauben an unsere ungebrochene Fähigkeit und unser Vermögen, gesellschaftlich subversiv zu sein. Was mich an Lynch stört, ist nicht seine – verzeihliche – Mittelmässigkeit und auch nicht sein Kommerzialismus oder seine *Mainstream*-Oberflächlichkeit. Die kann man ja noch akzeptieren, ja, ist von den meisten Angestellten des Hollywood-Kinos eigentlich zu erwarten. Mich stört, dass er für seine aufgemotzte, gefälschte, kannibalistische Konfitüre das Gegenkulturelle vereinnahmt und kapitalisiert. In seiner dekadenten

Hypermanieriertheit lauert das Grauen nicht mehr in der phobischen Dunkelheit des unbekannten Schrekkens, sondern präsentiert sich uns auf vulgäre Weise als eine vom Medien-Pasticcio und seelenlosen Spektakel überbelichtete Selbstparodie. Lynch fabriziert etwas vom Schlimmsten und Gefährlichsten, indem er weder die Realität noch die Fiktion, sondern etwas viel Kostbareres, Selteneres imitiert: des Aussenseiters subjektive, visionäre, anarchische Phantasievorstellungen von gesellschaftlich sanktionierten fiktiven Realitäten. Bei seinem falsch-persönlichen Filmschaffen handelt es sich um eine pure Schein-Verrücktheit, wo Brutalität und Hysterie durch eine künstlerisch aufgemachte Stilisierung und Kitsch-Ironie systematisch ihrer rohen Kraft entledigt werden. Die bei den grossen Meistern von «No-Budget»- und Undergroundfilmen – wie H. G. Lewis, Coreman und Woods – auf brillante Weise zum Ausdruck kommende Intensität und Expressivität von Übertreibung, Masslosigkeit und technischer Inkompetenz sind Lynch und seinem Publikum schlicht und einfach schnuppe. Es ist doch eine Schande, dass diese Extreme nun zu Lynchs eigenem Markenzeichen für schäbige, sinn- und schonungslose Gewalt verkommen sind, wo sie viel eher Seichtes, Halt- und Geistloses aufzeigen als das, was an unserer Welt unheimlich, grotesk und wahnsinnig sein kann. Noch viel beunruhigender aber als diese bedauerliche Tatsache ist die Möglichkeit, dass Lynchs Einfluss den einst unverfälschten und ungebändigten Bereich des Kinos unwiderruflich pervertieren und zähmen könnte.

JEFFREY IN BLUE VELVET

KATHY ACKERs neustes Buch *In Memoriam to Identity* kam letztes Jahr bei Grove Press heraus.

Vermutlich will man von mir wissen, ob Lynchs Werk eine wichtige Rolle in der amerikanischen Kultur spielt oder von Bedeutung für sie ist. Gegenwärtig wird die amerikanische Kultur, falls es solch einen ungewöhnlichen Nenner überhaupt gibt, durch Hollywood, McDonald's und all die anderen Auswüchse der multinationalen Konglomerate bestimmt.

Wenn Kultur das bedeutet, eben dieser gemeinsame Nenner, auf dem die Wirklichkeit mittels Eventualität konstruiert wird, all diese Eventualitäten, die im Traum, im sexuellen Verlangen, Begehren, in den Wunschvorstellungen – Offenbarungen von Ekstase erscheinen, wenn das also Kultur sein soll, dann gibt es wahrscheinlich keine eigenständige amerikanische Kultur mehr. Damit will ich nicht sagen, dass in den Vereinigten Staaten nicht so etwas wie Kunst und Kultur existiert. Auch wenn es momentan schlecht um unsere Kulturlandschaft bestellt ist, so haben sich, wie in dunkler Vorzeit, Stämme und Gemeinschaften gebildet, die alle ihre eigene Kultur pflegen und eine eigene Sprache sprechen. *Bikers, S/M Lesben, Chicanos, Rap-Poeten,* die (überwiegend weisse) New Yorker Kunstwelt – zahlreich sind sie, die Gruppen. Oft sprechen sie nicht die gleiche Sprache; so zum Beispiel kann sich die liberale New Yorker Linke nicht mit den Obdachlosen verständigen, denen zu helfen sie willens wäre – oder auch nicht. David Lynchs Arbeit hat ganz unbestritten Hollywoods Medienlandschaft sowohl im TV als auch im Filmbereich beeinflusst. Die Tatsache, dass ein derartiger Einfluss überhaupt möglich war, bedeutet, dass seine Arbeit, allem voran sein Zeitgeist, den Vorstellungen der Mächtigen entspricht. Die einzig interessante Frage jedoch ist, ob Lynchs Filme den Kunst- und Kulturausdruck der verschiedenen Gruppen und Gemeinschaften beeinflusst haben. Von mir aus kann die ganze amerikanische Big-Mac-Kultur zur Hölle gehen. *Eraserhead,* Lynchs Erstlingswerk, wurde zum wichtigen Kultfilm. *Blue Velvet,* den er später drehte, desgleichen, doch für ein grösseres Publikum und schwächer. Da die Regierung der Vereinigten Staaten totalitäre Züge anzunehmen scheint, ist die einzige Kunst, die jetzt zählt, jene, die zum Kult wird, und die einzige Kultur jene, die provinziell ist.

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin und Publizistin. Sie lebt in New York.

Twin Peaks brachte dem amerikanischen Fernsehen die Moral zurück. Cooper, ein exzentrischer, verweichlichter Macho-FBI-Agent mit gemässigter politischer Einstellung unternimmt den Versuch, die tief in Spiritualität und Materialität, Geist und Körper, Gnade und Gerechtigkeit, Zucker-Doughnuts und grosse Freiheit gespaltene amerikanische Seele zu heilen. Während er sich ein Stück runzelige Apple Pie in seinen schmalen Mund schiebt, erwägt er ganzheitliche Lösungen für eine schwarze Messe und wird beinahe mythisch-dichterisch: er nimmt zwar die Schwachen in Schutz, identifiziert sich jedoch als Missetäter; angesichts des Bösen weigert er sich, zweifellos unzulängliche Ethikvorstellungen preiszugeben. Und er anerkennt ein wichtigeres Gut als die Moral. Selbst soziologische Gedanken sind ihm nicht fremd; das «ehrwürdige» Amerika der WASP, das auf gutmütige Art und Weise versucht, sich die moderne Bedeutung von Rasse, Geschlecht und Klasse in seinem Streben nach einer kulturlosen, urzeitlichen Wahnvorstellung einzugestehen oder gar für sich in Anspruch zu nehmen. Er ist hinter Dobie Gillis her.

ANDREW ROSS unterrichtet Englisch an der Princeton Universität. Er ist Autor des in Kürze erscheinenden Buches *Strange Weather: Culture, Science and Technology.*

DIE EULEN SIND NICHT, WAS SIE SCHEINEN

Beinahe seit ich zum ersten Mal den Vorspann von *Twin Peaks* gesehen habe, betrachte ich diese Serie über eine Holzfällerstadt im Nordwesten

der USA als eine Stellungnahme zu ökologischen und umweltpolitischen Fragen. *Twin Peaks* ist, so glaube ich, eines der ersten Beispiele für ökologische Theatralik, doch es wird gewiss nicht das letzte sein. Eine bleibende Auswirkung von *Twin Peaks* ist bestimmt das neue Bild der nördlichen Pazifikküste, das die Fernsehserie zu einer Zeit kreiert, da die Holzindustrie dieser Region durch brennende ökologische Fragen in Bedrängnis gerät. Die politischen Diskussionen, die in letzter Zeit über dieses Thema geführt werden, haben hauptsächlich den Schutz des Fleckenkauzes zum Inhalt (obwohl dies nur eine der vielen Tier- und Fischarten ist, die durch das Abholzen der alten Wälder bedroht sind). Diese Eulenart gerät nun in *Twin Peaks* immer stärker in Verruf, da Bob, das geheimnisvolle Mörderwesen, irgendeine Verbindung zu Eulen zu haben scheint, und da gemäss *Laura Palmers Tagebuch* (der kommerziellen Version) ihre psycho-sexuelle Geschichte durch imaginäre oder reale Angriffe von Eulen in Mitleidenschaft gezogen wurde. In Anbetracht der ökologischen Herausforderung, mit der sich die Holzindustrie gegenwärtig konfrontiert sieht, überrascht es kaum, dass *Twin Peaks* in einer Holzfällerstadt spielt, deren nähere Umgebung als Hort böser, bedrohlicher Kräfte, wahrscheinlich ausserirdischer Wesen, dargestellt ist, denen Eulen (und vielleicht sogar das Holzscheit der Log Lady) tatsächlich als telepathische Kommunikanten dienen könnten. Die Eulen, so wird mehrfach betont, «sind nicht, was sie scheinen» und könnten sich somit auch als positive Kräfte herausstellen. Dennoch erscheint die Natur hier, wie meist in Lynchs Werken, als darwinistisch, feindselig und bedrohlich für die Bewohner der Kleinstadt. Dies wird schon in der Vorspannsequenz angedeutet – durch die metonymischen Verbindungen zwischen den Vögeln, die rauhe Wirklichkeit der Industrie und der durch sie verursachten Umweltverschmutzung, das unerbittliche Schärfen der Sägezähne in der Sägemühle, das Bild der Kleinstadt, die durch eine rätselhafte, geheimnisvolle Umwelt bedrängt wird, die sublime Gewalt des Wasserfalls, den verhängnisvollen Sog der Wasserstrudel und auch durch Badalamentis Titelmusik: Streichinstrumente, ein bekanntes Element aus dem Filmmelodrama, bilden hier den Vordergrund, darunter liegt eine Bassmelodie, die dem Ganzen einen unheilvollen Unterton verleiht.

Angesichts der «Bedrohung», welche die Umweltschutzbewegung für die in der Holzindustrie des Nordwestens beschäftigten Männer darstellt, kommt diese Geschichte für eine Kleinstadt, deren Holzwirtschaft durch Handlungen von lebenden und toten Frauen und mysteriöse Umweltmächte wie Eulen und Ausserirdische in eine Krise geworfen wird, wohl nicht überraschend. Es passt vielleicht auch ganz gut, dass gerade Josie, eine Asiatin, die Wirtschaft beherrscht und die Sägemühle zum Stillstand bringt, wenn man bedenkt, dass die Holzwirtschaft des Nordwestens durch das gewinnbringende Exportgeschäft schon seit Jahren vom asiatischen Markt abhängig ist. Josies Gesicht, das in den Spiegel starrt, während sie sich die Lippen schminkt, ist das allererste Bild, das die Kamera zeigt – eigentlich eine vollkommen unnötige Aufnahme, die jedoch mögliche Ursachen für die später in der Serie auftretenden Krisen erkennen lässt: Weiblichkeit, Fremdartigkeit und träumerischer Narzissmus (dieser träumerische Narzissmus ist für viele Frauengestalten in der Serie charakteristisch, besonders für Donna, die eigenwillige Romantikerin, und Audrey, den Dorfdrachen). Da eine Figur wie Josie in der Serie eine derart ausschlaggebende Rolle spielt, kann es nicht überraschen, dass sich die Rache der Männer langsam, aber sicher abzeichnet und vielleicht erst, wenn man über die blossen Tatsachen hinaussieht, in ihrem vollen Ausmass erkennbar wird, etwa so wie Hegels Eule der Minerva, die ihre Flügel erst bei Einbruch der Dunkelheit ausbreitet.

MANFRED STUMPF ist Künstler und lebt in Frankfurt.

Eraserhead war damals fast so eine Art Kultfilm, zumindest für die New Wave Generation. Es war einer der ersten Filme, die wieder in schwarzweiss gedreht wurden und die Ästhetik der 20er und 50er Jahre simulierten. *Wild at Heart* spricht im Grunde ja das gleiche Publikum an: die älter gewordene New Wave Generation. Der Film geht um mit den persönlichen Mythen, den Kultfiguren der nahen Vergangenheit, die einem aus der Kindheit, aus der Jugend der Eltern noch lebendig geblieben sind, wie Elvis, Rock'n'Roll-Kult usw.

Lynch präsentiert uns die gesammelte Liebestragik der amerikanischen Welt durch den Filter der klassischen Rock'n'Roll-Ära, dem eigentlichen Höhepunkt der amerikanischen Gesellschaft. Es geht ihm dabei jedoch um die Maske, die Illusion von Wirklichkeit als einem formal-ästhetischen Mittel, um über die Wirklichkeit zu sprechen. Er hat einen Begriff von Mitteln.

Lynch bekennt sich zum Mythos. Er formuliert und schliesst damit gleichzeitig auch die Geschichte ab. In unserer Zeit geht es nicht um eine Neuformulierung, sondern um eine Aufarbeitung der gesamten, zum Teil sehr impulsiven Strömungen des 20. Jahrhunderts. Lynch betreibt eine Art kultureller Entsorgung und Wiederaufbereitung, man könnte sagen, er ist ein gutes Klärwerk. Sein Werk besitzt insofern keinen Innovationscharakter.

BRUCE JENKINS ist der Film- und Videokurator des Walker Art Centers in Minneapolis und Dozent für Kunstgeschichte an der Universität von Minnesota. Seine Artikel über Film sind in der Zeitschrift *October* und im *Millenium Film Journal* erschienen.

DAVID LYNCH: AUSBLICKE VOM HERZEN AMERIKAS

Seit er vor bald 15 Jahren mit dem erfolgreichen Nocturne-Film *Eraserhead* erstmals die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog, führt David Lynch den amerikanischen Filmkritikern und Kinogängern die Grenzen der visuellen Ausdruckskraft mit einer für einen kommerziellen Film einzigartigen Sensibilität vor Augen. Seine Filme sind unheimliche, eindrückliche Er-

lebnisse voller Bilder (und Töne), die jeden Moment von der Leinwand herabzuspringen und die Zuschauer im Kinosessel körperlich anzugreifen drohen. Wie Kenneth Anger in seinem epochalen Werk *Scorpio Rising* feststellte, besitzt das Medium Film nicht nur wesenseigene Zauberkräfte, seine Eigenschaft als populäres Kulturinstrument erlaubt es ihm auch, die niedrigsten (und düstersten) Seiten der menschlichen Psyche direkt anzusprechen.

Twin Peaks, Lynchs Abstecher in die Welt der Fernsehserie, hat diese frevlerische (aber unterhaltsame) Kunst auch in die Wohnzimmer in ganz Amerika getragen. Lynch und sein Mitarbeiter Mark Frost, denen vom Fernsehen keinerlei Schranken auferlegt wurden, liessen die wilden Gestalten der Filme auf die kaffeetrinkende und kuchenessende Zuschauergemeinde los. Dabei gelang es ihnen, den Charakter der zur Hauptsendezeit programmierten Fernsehproduktionen um mindestens zwanzig Jahre weiterzuentwickeln: Von einer im wesentlichen in den 50er Jahren geprägten Vorstellung von Unterhaltung – *Dallas* und *Denver Clan* waren Produktionen, die auch an Vincent Minnellis schlechtestem Tag unter dessen Würde gewesen wären – bewegten sie sich zu einem Stil hin, der dem Zeitalter des Nachdenkens eher angemessen ist.

(Twin Cities, April 1991)

VITO ACCONCI ist Künstler und lebt in New York.

Für mich stellen David Lynchs Filme Gelegenheiten dar für den Körper des Heimatlosen, des Ziellosen, den Pferde reitenden Körper in den US-Western. Gewisse Szenen sind Stationen einer Reise; in *Blue Velvet* sind es Dean Stockwell, der eine Lampenfassung als Mikrophon benutzt und zu Orbisons *In Dreams* synchron seine Lippen bewegt, und Isabella Rossellini vor dem Haus, splitternackt, während alle anderen Anwesenden bekleidet sind. In *Twin Peaks* ist es der Zwerg, der von seinem Stuhl aufsteht und über den Boden im Schachbrettmuster tanzt. Bei diesen Stationen handelt es sich um Darbietungen von einigen Leuten im Film für andere Leute im Film und auch abwechslungsweise für uns Kinogänger; es ist so, als würden wir diesen anderen Leuten über die Schultern schauen. Der US-Western ist mit den High School-Aufführungen verkettet, und er ist in den amerikanischen Vorstädten beheimatet.

Die Darsteller kosten die Regeln der Darstellung aus, ob diese nun von ihnen selbst (der Darsteller als Folterknecht) oder von anderen (der Darsteller als Opfer) bestimmt wird; sie spielen ihre Rollen «bis ans bittere Ende», wie es Barbara Stanwyck in *Double Indemnity* ausdrückt. Der Westernheld, sich seiner selbst zu stark bewusst (im *Film Noir* ist er der Detektiv), der Westernheld, wissend, dass er die Hollywood-Version eines Westernheldes spielt: hier treffen sich *The Searches* und *Sunset Boulevard.* Es kommt vor, dass ich während eines David-Lynch-Films sage: «Oh come on», und zwar dann, wenn er oder jemand im Film sagt: «Oh wow!» – das Publikum reagiert mit unterdrücktem Lachen – und sagt sich: «Wie seltsam das Leben doch ist.» Es kann aber auch vorkommen, dass der Kommentator bei gewissen Szenen, wie beispielsweise den oben erwähnten, etwas verpasst und uns das Unheimliche ohne Vorwarnung überfällt; dann wird es tatsächlich unbehaglich, weil dieses Gefühl keinen Namen hat.

Ich denke da an diese Szene in *Blue Velvet* – zu kurz für eine Szene, eigentlich ist es nur eine Momentaufnahme –, die mir nicht aus dem Kopf gehen will (die mir, genauer gesagt, noch immer im Körper sitzt). Dennis Hoppers Gesicht wendet sich ab, dreht sich, weicht zurück; in einer Nahaufnahme folgt nicht etwa eine Andeutung, sondern eine deutliche Bekanntmachung: «Ich ficke alles, was sich bewegt.» – Schnitt, neue Einstellung, jemand bewegt sich, wir bewegen uns auch, vielleicht haben wir Angst, vielleicht jagen wir auch Angst ein.

STEPHEN SARTARELLI ist Mitherausgeber des *Alea* Journal of Contemporary Poetry.

VERDORBEN BIS INS INNERSTE

Als ich letzthin eine schöne rote Birne in die Hand nahm und sie in zwei Hälften schnitt, um sie mit meiner Frau zu teilen, entdeckte ich zu meiner grossen Überraschung, dass die Frucht um die Kerne herum eine nahezu perfekte, von einem zähflüssigen Gel umhüllte Kugel gebildet hatte, die sauber vom ansonsten gesunden Fruchtfleisch abgetrennt war. Das klebrige Gebilde hatte sich offenbar irgendwie vor meinem Messer retten können, so dass es nun, als ich die beiden Birnenhälften voneinander löste, aus der einen Hälfte herausstak, abgesondert in einer separaten Realität, einem Avocadostein ähnlich. Ein merkwürdiger Anblick, nicht nur, weil die Birne von aussen makellos und recht appetitlich aussah, sondern auch, weil das Kerngehäuse einer reifen Birne, anders als das eines Apfels, abgesehen von einigen Fasern und Kernkapseln ganz zuinnerst, normalerweise in etwa aus derselben Substanz besteht und auch die gleiche Konsistenz aufweist wie das Fruchtfleisch.

«Hast du schon jemals so etwas Seltsames gesehen?» fragte ich meine Frau.

«Wirf es weg», sagte sie. *«Es sieht aus wie . . . David Lynch!»*

Eine Bemerkung, die noch treffender und scharfsinniger ist, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag: Neben der Abnormität der Mutation selbst wirkt auch die Tatsache, dass sie sich unter einer Oberfläche ereignet hat, die völlig harmlos aussieht (wie die «kleinen Hühnchen» in *Eraserhead)* oder gar ausgesprochen schön ist (wie das kleinstädtische Amerika in *Blue Velvet* und *Twin Peaks),* wie ein typischer Einfall von David Lynch. Eine glänzende, kirschrote Schale mit feinen gelblichen Schattierungen, die saftiges Fruchtfleisch überzieht: Gibt es eine bessere Verpackung für die tief im Innern lauernde Perversion? Könnte es nicht Isabella selbst sein? Oder Laura Dern? Oder gar Kyle McLaughlin?

Wir assen die Birne schliesslich. Sie war selbstverständlich köstlich.

JOHN MILLER ist Künstler und Schriftsteller. Er lebt in New York.

Blue Velvet zog mich durch die nahezu vollkommene Synopsis seiner Zeitebenen in seinen Bann; seine Treibhaus-Erotik liess den Vorwurf, der Film sei frauenfeindlich, absurd erscheinen. *Wild at Heart* war völlig anders. Ich erlebte den Film von Anfang an als rassistisch und sexistisch; Lynch wirkte weniger wie ein radikaler Stilist, denn wie ein unbewusster Vertreter der Reagan-Bush-Ära. Trotzdem ist die totale Negativität von Lynchs trocken-humorigem Comic Strip *The Angriest Dog in the World* immer noch spürbar. Die Hauptrolle spielt ein Tier in einer Extremsituation: ein Hund, der so wütend ist, dass er sich nicht einmal mehr bewegen kann; ein Hund, der so fest an seiner Leine zerrt, dass sie ganz straff gespannt ist. Am Rande des Comic Strips spielen sich zwar einige kleinere Begebenheiten ab, doch der Hund bleibt immer der bewegungslose Mittelpunkt. Vom Pop-Standpunkt aus gesehen, kommt die Prämisse eines statischen Comic Strips dem Reduktivismus von Andy Warhols Film *Empire* nahe. Lynchs Hund soll eindeutig die selbstzerstörerische Wirkung von unterdrückter Wut zum Ausdruck bringen. Doch er könnte auch eine Art morbides Selbstporträt darstellen. Der Hund reisst an seinem Strick und weigert sich, sich zu bewegen. Er hat sich selbst «gelyncht» und könnte ebensogut tot sein.

CARL STIGLIANO ist Schriftsteller in New York.

Welche Adjektive mussten wir uns doch früher zur Schilderung eines Vorfalles ausdenken, und nun sagen wir einfach: «Also, heute morgen ging es in der «F»-Bahn geradezu David-Lynch-mässig zu.»
(«F»-Bahn ist die berüchtigtste U-Bahn-Strecke in New York. A. d. Ü.)

THIERRY GRILLET ist ein ehemaliger Schüler der Ecole Normale Supérieure in Paris und Produzent bei France Culture.

Gewalt – Sadismus, Masochismus und Opferzustand – sind im amerikanischen Film stets reichlich vertreten, und in den 70er Jahren sogar ein Hauptthema – man denke an Sam Peckinpahs *Straw Dogs*, an Scorsese und Robert de Niro in *Mean Streets*. Solche Formen von menschlicher Bedrohung widerspiegeln die verbreitete, sozial begründete Brutalität der amerikanischen Städte, die weitgehend aus einem historischen Missbehagen entstanden ist: als in den 70er Jahren die nackte Wahrheit über die Schaudertaten im Vietnamkrieg bekannt wurde (Bombardierung Vietnams 1968, My Lai Massaker 1969) und in der ganzen Nation eine Schockwirkung auslöste, sah Amerika seinen klimatisierten Traum einer liberalen, humanistischen Gesellschaft in die Brüche gehen. Diese Situation, in der eine puritanische Nation sich als kriegerische Zerstörungswelle erkennen musste, wurde symbolisch auf die Ebene sozialer Brutalität übertragen. So lässt sich die etwas messianische Form von Gewalt in *Taxi Driver* erklären, wo der Held im städtischen Dschungel seinen eigenen Krieg führt, oder die symbolische Gewaltanwendung in *Apocalypse Now*, wo kriegerische Brutalität in Stammes- oder «kathartische» Gewalt umgewandelt, dargestellt wird.

Bei David Lynch zeigt sich aber eine stark verinnerlichte Gewalttätigkeit, deren Ursprung verlorengegangen ist. Das trifft insbesondere zu in *Eraserhead* mit seinen zu Beginn schauderhaften, von «beunruhigender Fremdheit» inspirierten Bildern. Das Kind, das dieses Paar zur Welt bringt, entspricht dem eigentlichen Alptraum des Ehemannes. Er ist es, der die Gewalttätigkeit des abnormen Säuglings masochistisch erduldet. In *Elephant Man* herrscht eine sozial bedingte, zur Abnormalität und Monstrosität erhobene Brutalität. In *Blue Velvet* ist Gewalt ebenfalls verinnerlicht, insofern als ja Isabella Rossellini das sadistische Spiel zwischen ihr und Dennis Hopper als zweideutige Lustquelle akzeptiert.

Manchmal ist Gewalt bei Lynch der Ursprung der uneingestandenen Lust, und damit ein Hinweis auf die Doppelseitigkeit der amerikanischen Nation, die sich selbst immer wieder im Licht von Gut oder Böse darstellt.

JEREMY GILBERT-ROLFE ist Künstler und Publizist in Los Angeles.

Ich kenne zwar David Lynchs Schaffen nicht besonders gut, doch soweit ich es beurteilen kann, ist er jemand, der mit der Poesie des spiessbürgerlichen Miefs arbeitet, eine Art Galsworthy der Lumpenbourgeoisie. Als Regisseur von *Blue Velvet* und *Twin Peaks* wäre er natürlich der ideale Mann für die Regie der *Nancy, Ronnie und Frank-Geschichte*, die hoffentlich bald einmal verfilmt werden wird. Ich glaube jedoch nicht, dass seine Filme viel mehr bewirken, als den Amerikanern genau das zu sagen, was sie hören möchten, nämlich, dass auf der Rückseite der amerikanischen Psyche und Gesellschaft eine Welt existiert, die sich um Sexualität und Ehrgeiz der krankhaften Art dreht. In Wirklichkeit dreht sie sich aber um Habgier und um Rassismus in all seinen Formen, die beide in Lynchs Werken nicht wirklich in Erscheinung treten. Seine Filme bleiben dem traditionellen und bestimmt entlarvenden Wahlspruch (oder Traum) Hollywoods treu, der besagt, dass die Welt ein – zwar nicht perfekter – Ort ist, wo jeder immer alles zu haben scheint, was er «braucht», und das Thema Rasse gar nicht oder nur unterschwellig vorhanden ist. Bei der «ausserirdischen» Figur in *Twin Peaks* wird die Idee des Fremden eher psychologisiert als politisiert, was in der amerikanischen Innen- und Aussenpolitik bestimmt nicht der Fall ist. Lynch ist wie Warhol und Galsworthy ein Künstler des Establishments, der banale Menschen darin bestärkt, sich über eine Banalität erhaben zu fühlen, die in Wirklichkeit ein Spiegelbild ihrer selbst ist, indem er ihnen sagt, ihre Welt sei rüde in einer Art, die ihnen behagt, und nicht niederträchtig in einer Weise, mit der sie sich nicht auseinandersetzen wollen.

PETER NAGY ist Künstler und lebt in New York.

David Lynchs Filme sind für mich wichtig, weil sie veranschaulichen, wie stark surrealistische Aspekte den amerikanischen Alltag infiltriert haben. Fellini gelang es mit *Giulietta degli Spiriti* und *La Dolce Vita,* den zeitgenössischen italienischen Realismus abzubilden, und auch Lynchs Stärke liegt darin, dass die meisten Absonderlichkeiten, die in *Wild at Heart* aufscheinen, aus unserem täglichen Leben gegriffen sind.

CHRISTIAN BOLTANSKI ist Künstler und lebt in Paris.

Man sieht in diesem Film nur, was man wirklich sehen will. Seine Wahrheit ist die Wahrheit, die ich selbst darin gesehen habe. Was mich bei allen Filmen von David Lynch interessiert – besonders in *Wild at Heart* –, ist die Abwesenheit Gottes. Man hat David Lynch diese Frage gestellt, man hatte ihm gesagt: «Ihr Film hat weder Hand noch Fuss!» Er hat daraufhin geantwortet, das Leben habe noch weniger Hand und Fuss als sein Film.

Es stimmt, bei Lynch ist das Leben ein blosser Ablauf von Ereignissen ohne Folgen: ich denke zum Beispiel an die Szene mit dem Autounfall, der einfach so mitten in die tragischen Ereignisse hineingerät. Aber immer wieder erscheint diese Idee einer Welt ohne Ordnung, ohne Gut oder Böse, und eben: ohne Gott. *Wild at Heart* zeigt ein wichtiges aktuelles Problem, das eben durch die Abwesenheit Gottes gekennzeichnet ist, und wenn ich von «Gott» rede, so meine ich einen höheren Glauben. Die Konsequenzen dieses Films wirken wie eine Art grosses Durcheinander, das aus dieser Abwesenheit entsteht.

Blue Velvet hat mir unheimlich gefallen, denn dort ist es ein bisschen dasselbe – es gibt das Gute und das Böse eigentlich nicht. Der Schluss ist grossartig: man sieht den jungen Mann mit seiner Familie, der Grossmutter, der Schwiegermutter, und zugleich sieht man ein Vögelein, das einen widerlichen Wurm frisst. Dieser kleine Vogel ist wunderbar und kriminell zugleich, der junge Jeffrey hingegen träumt nur davon, die arme Dorothy zu schlagen. Der ganze Film scheint auf diesen jungen Mann konzentriert, der entdeckt, dass er das Dunkle in sich hat, wie eine Stadt, in der nichts läuft – diesen dunklen Teil, den wir alle in uns tragen.

Darin liegt auch die Stärke von David Lynchs Werken, da zeigt sich der grosse Unterschied zu anderen amerikanischen Filmen, in denen die Bösen immer von den Guten besiegt werden und stets das Leben überwiegt. Bei David Lynch hat jeder Mensch das Schlechte in sich. In *Blue Velvet* wird Dorothy gefoltert, aber das macht sie glücklich, und Lynch nimmt als Voyeur daran teil. Auch da wirkt er mit. Es ist nicht ein Film zum Fürchten, sondern ein Film, der einen anwidert, weil man die dunkle Seite in sich selbst entdeckt. *Salò* von Pasolini zeigt die Schönheit erst am Schluss. Man sieht Gefolterte, und zugleich andere Leute, die mit dem Fernrohr zuschauen ... und man wird selbst zum Voyeur, gerade wie in einem Film von David Lynch.

RALF-RAINER RYGULLA, ehemals Verlagslektor, Anthologist, Diskjockey und Texter, ist heute Geschäftsführer einer Frankfurter Diskothek. Veröffentlichungen: *Fuck you, Underground Poems; Acid,* Neue amerikanische Szene (zus. mit R. D. Brinkmann) u. a.

Die Bilder von *Blue Velvet* und *Wild at Heart* erinnern mich eher an Russ Mayer als an ... sagen wir Ridley Scott. Das *B-Movie* Ambiente kommt harmlos daher, die vertraute Oberfläche ist konsumfreundlich glatt, es herrscht gutes Wetter wie in den unzähligen Billigproduktionen aus den staubigen Tälern um Hollywood. Aber das hämische Grinsen des Durchblickers, des Bescheidwissers lässt nicht lange auf sich warten. Der Moralist hebt selbstgefällig den Stein, und die Asseln und Würmer darunter winden sich und sondern Angstschleim ab. Das ist ein Ausgangspunkt für einen guten Film, und die beiden Filme sind gut, auf eine Weise, wie sie von einem grossstädtischen Publikum erwartet wird, *shocking* auf einem hohen Niveau, aber gerade dieses Niveau reicht nur für eine feuilletonistische Auseinandersetzung mit dem Genre des Menschlich-Gruseligen.

DAVID LEVI STRAUSS ist Publizist und Kritiker. Er lebt in San Francisco.

Obwohl David Lynch erst fünf Filme und eine Fernsehserie gedreht hat, ist er bereits ein bedeutender Mainstream-Regisseur, keineswegs jedoch ein radikaler. Er zerrt und dreht nur etwas an den Konventionen herum, sorgfältig darauf bedacht, sie nicht an der Wurzel zu packen. Lynchs bezwingendste Leistung ist der Tanz zwischen Ironie und Manieriertheit, Feigheit und Vergessen. In seinen besten Zeiten (bei *Blue Velvet)* erinnert er mich an Michael Powell, so wie er 1960 war, doch das Beste an *Blue Velvet* war reiner Zufall. Mit Hopper und Lynch prallten zwei Welten aufeinander, und Hopper riss (zusammen mit Dean Stockwell) den Film an sich. In seinen schlechtesten Zeiten vertritt Lynch eine Art Junge Republikanische Postmoderne und steht damit in perfekter Übereinstimmung mit der Reagan-Bush-Pejorokratie und dem wachsenden amerikanischen Militär- und Sicherheitsstaat. Wenn Krieg die Gesundheit des Staats bedeutet, bedeutet Gewalt gegen Frauen dann die Gesundheit des Marktes? Der wütendste Hund der Welt zerrt ohnmächtig an seiner Leine und pisst sich selbst voll.

ROB PRUITT und JACK EARLY sind Künstler und leben in New York.

David Lynch ist wichtig, weil er die Dinge wie eine Stubenfliege aus allernächster Nähe betrachtet und Dinge hört, die nur unser Chihuahuahündchen mit seinen riesigen, spitzen Ohren wahrnehmen könnte.

BARBARA BLOOM ist Künstlerin und lebt in New York und Berlin.

DIE BANALITÄT DES BÖSEN

Vielleicht gelingt es mir, die Stimmung jener Jahre zu beschreiben, wenn ich erzähle, dass kein einziger Besuch bei meiner Schwiegermutter stattfand, ohne dass ich die Augen nicht von einem gerahmten Gedicht, einem sogenannten Haussegen, der in der Eingangshalle ihres Hauses in Hartford, Connecticut, hing, abgewendet hätte.
Gott segne alle Winkel dieses Hauses
Die Schwelle möge nur dem Glück
Einlass gebieten
Gesegnet seien Heim und Herd
Gesegnet sei jeder Ruheplatz
Gesegnet sei das kristallne Fenster
welches das Strahlen der Sterne hereinlässt
Gesegnet sei jede Türe, die sich
Fremden wie auch Verwandten weit
öffnet.
Dieser Spruch erzeugte bei mir Gänsehaut, war das doch genau die Art von «ironischem Detail», worauf sich die Reporter nach einem Leichenfund stürzen würden. In meiner Nachbarschaft in Kalifornien liess niemand die Türen segnen, die Freunden und Verwandten offenstanden. Paul und Thommy Scott Ferguson hiessen die beiden Fremden, die an Ramon Novarros Türe im Laurel Canyon klingelten. Der Fremde, der an der Türe von Rosemary und Leon LaBianca in Los Feliz läutete, hiess Charles Mason. Es gibt Fremde, die klopfen an die Türe und erfinden einen Grund, hereingelassen zu werden: Wegen einer angeblichen Panne beispielsweise wollen sie ihrer Garage telefonieren. Andere wiederum öffnen einfach die Türe und spazieren herein, und man begegnet ihnen dann in der Eingangshalle. Ich kann mich erinnern, dass das einmal vorkam; ich fragte den Mann, was er wolle. Wir sahen einander einen Augenblick, der eine Ewigkeit zu dauern schien, an, als plötzlich mein Mann auf der Treppe erschien. *«Chicken Delight»,* sagte er schliesslich, doch wir hatten kein *Chicken Delight* bestellt, und er hatte auch keins dabei.

Aus *White Album* von Joan Didion

«Ich hab' was geträumt in derselben Nacht, in der wir uns das erste Mal getroffen haben.
Ich hab' geträumt von unserer Welt
Aber in dieser Welt war es dunkel, weil es keine Rotkehlchen gab.
Die Rotkehlchen waren das Sinnbild für Liebe.
Und eine ziemlich lange Zeit war da nichts anderes als diese Dunkelheit.
Und dann auf einmal kamen Tausende von Rotkehlchen plötzlich angeflogen
Und auf ihren Flügeln brachten sie dieses blendende Licht der Liebe mit.
Und es schien so, als ob diese Liebe
Das einzige sei was wirklich wichtig ist in dieser Welt.
Und so war es.
Ich glaube, das heisst,
Erst wenn die Rotkehlchen kommen wird alles gut.»

– Sandy Williams, *Blue Velvet.*

Er sah keinen Grund, weshalb der Teufel alle wohlklingenden Melodien haben sollte.

– Reverend Rowland Hill

«Das habe ich getan»,
sagt mein Gedächtnis.
«Das kann ich nicht getan haben»,
sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich.
Endlich – gibt das Gedächtnis nach.

– Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse.*

«Die Ozonschicht verglüht.
Eines schönen Morgens
Wird die Sonne aufgehen
Und wie ein Röntgenstrahl
Ein grosses Loch in die Erde brennen.»

– Lula, *Wild at Heart*

«Die ganze Welt ist herzverrückt und hirnverbrannt.»

– Lula und Sailor, *Wild at Heart*

Das ist alles, was wir vom Menschen erwarten können.
Diesseits des Grabes:
Das Gute an ihm ist – zu wissen, dass er schlecht ist.

– Robert Browning, *The Ring and the Book*

Denn an sich ist nichts weder gut noch schlecht;
Das Denken macht es erst dazu.

– William Shakespeare, *Hamlet*

Wie weit die kleine Kerze Schimmer wirft!
So schein die gute Tat in arger Welt.

– William Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig.*

«Es ist eine fremde, seltsame Welt, nicht wahr?»

– Sandy und Jeffrey, *Blue Velvet.*

PHILIP BROPHY ist Filmemacher und Schriftsteller in Melbourne.

DAVID UND TIM

Zwei Jungen, die in der Schule nebeneinander sitzen. Der eine blättert in einer *Marshall Cavendish Pictorial History of Art.* Er heisst David Lynch. Der andere ist dabei, das *Reader's Digest Book of Great People* auseinanderzunehmen. Er heisst Tim Burton.

David bricht die Schule ab, erhält Geld vom American Film Institute, um damit einen Film zu drehen über einen Typen, der sein Haar wie David Thomas kämmt, und der beim Anblick seines eigenen Spermas in Ohnmacht fällt: *Eraserhead.* Tim dreht seine ersten Trickfilme in den Disney Studios. David schiebt Cocteau für eine Weile beiseite, stöbert ein paar Jacques-Tourneur-Streifen auf und stösst sogar auf einige Hammer & AIP Poo-Filme; er mischt tüchtig und dreht *The Elephant Man.* Tims Schulden bei Disney sind endlich abbezahlt. Er darf *Frankenweenie* drehen – ein Kurzfilm über ein Kind, das seinen toten Bullterrier für

einen wissenschaftlichen Versuch wieder lebendig werden lässt.

David wendet sich erneut den Intellektuellen zu und lässt das barbarische England zugunsten seriöser Science Fiction fallen. Dabei lernt er die Spielregeln im Umgang mit den Hollywood-Tycoons in der verdorbenen Atmosphäre der Aufnahmestudios. Frank Herbert, H. R. Giger . . . und Sting? Der Film erhält den Titel *Dune*. Tim, der ein bescheidenes Budget einhalten muss, dreht ein anspruchsloses postmodernes Meisterwerk mit dem äusserst beliebten Samstagmorgen-Kindershow-Star Pee Wee Herman. Als Jeff Koons Pee Wees Vorgarten sieht, meint er, es sei Kunst.

In der Zwischenzeit entdeckt David, dass die Sandwürmer in *Dune,* die ihn ein Vermögen gekostet hatten, unbewusst die Traumfabrik Hollywood symbolisieren. Er entschliesst sich, auf das Spiel einzusteigen, und hält sich an die unfehlbare Formel, Schleimiges mit surrealistischer Verfremdung zu mischen. *Blue Velvet* wird von den Kritikern gelobt und als postmoderner Kitsch missverstanden, doch was soll's. Tim macht sich gar nichts aus Davids Slum-Kultivierung; er leiht sich Davids Surrealismus aus, vermischt ihn mit Ed Roth und *Mad* und bringt *Beetlejuice* mit grossem Werbeaufwand in die Kinos. David geht auf Nummer sicher und spielt damit, sich selbst zu spielen, und spuckt *Wild at Heart* aus. Eine Schein-Hommage an *Niagara* von George Stevens, *The Fugitive Kind* von Sidney Lumet und *Written on the Wind* von Douglas Sirk. Tim wird grossunternehmerisch und überzeugt Jack Nicholson, Jack zu spielen und ihn schlecht zu spielen, und spuckt *Batman* aus. Eine Schein-Hommage an *Iron Man* von Stan Lee und *Dark Night* von Frank Miller.

Auf seinem Höhenflug entdeckt David das Fernsehen und vollbringt Wunder, indem er Leute, die nie fernsehen, vor den Fernseher lockt, um sich seine Serie anzuschauen – und sie glauben macht, er habe das Fernsehen mit *Twin Peaks* erfunden. Auf seinem Tiefflug kehrt Tim in Pee Wees Vorgarten zurück und lässt Johnny Depp in *Edward Scissorhands* Hecken schneiden.

Daheim in seinem herrschaftlichen Landsitz entspannt sich David zur Musik der *Cocteau Twins* auf CD. Eine Zeichnung von Robert Wilson ziert die Wand. Daheim in seinem herrschaftlichen Landsitz entspannt sich Tim bei der Durchsicht seiner in Schachteln geordneten DC-Kreditkartenbelege. Auf dem Sofa liegt ein zerfledderter TV Guide.

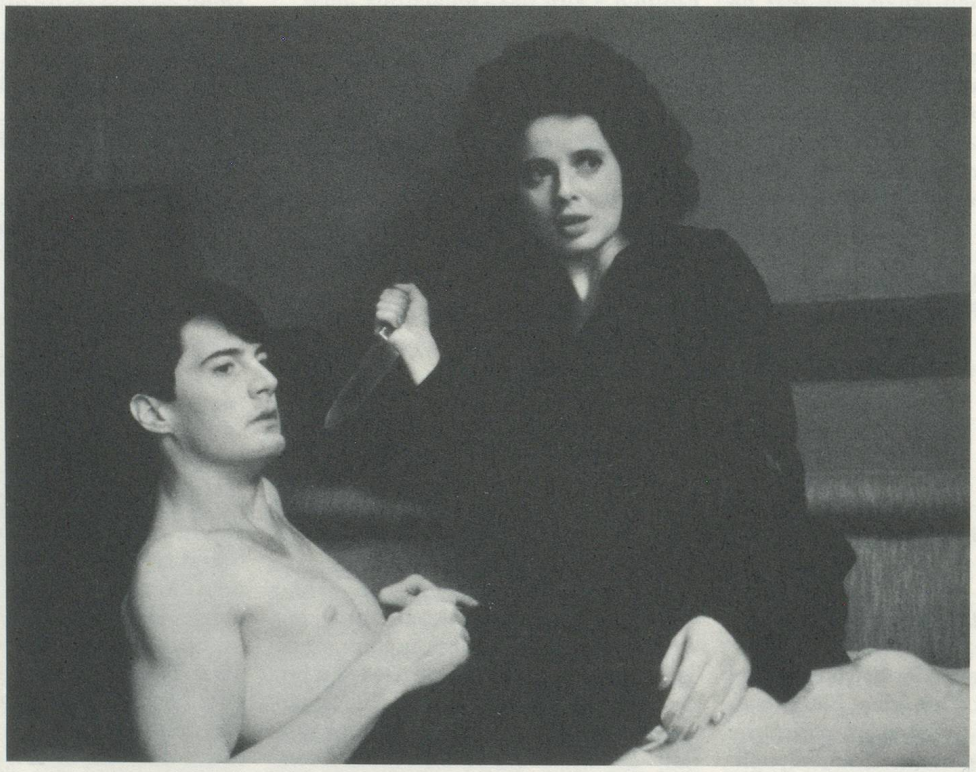
STEPHEN COX ist Bildhauer in London.

Ich reiste ans andere Ende der Welt, um Twin Peaks zu sehen.

(Übersetzung aus dem Deutschen: Irene Aeberli, Brigit Wettstein.)

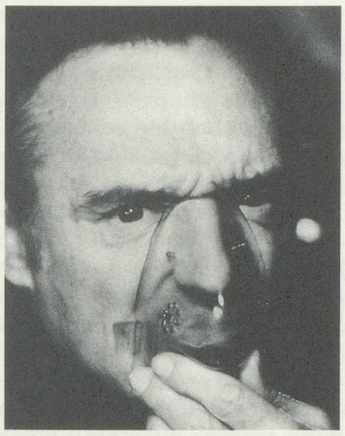
(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller.)

JEFFREY AND DOROTHY IN BLUE VELVET



(Why) Is David Lynch Important?

A PARKETT INQUIRY



FRANK IN BLUE VELVET

The editors wish to thank Jean-Pierre Bordaz and Miriam Wiesel for their editorial contributions to the inquiry from France and Germany.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt am Main.

The first time I saw *Blue Velvet,* it threw me off. It fascinated me, but it also seemed contrived. The extreme close-ups reminded me of commercials, and the erotically perverted plot was like an educational guide to the perils and aberrations of sex. It took a second viewing, however, to realize that David Lynch had created a masterpiece; there is ample evidence for a meta-level that runs through the entire film. Lynch has succeeded in presenting this second reality, this meta-level, as reality by transparently superimposing the two levels.

His meta-filmic treatment is even more apparent in *Wild at Heart.* This is a movie about a movie in which all the great themes that once drew the crowds suddenly shift to the level of quotation with extreme finesse and not, as in some of Godard's films, with a wagging finger. The film language in *Wild at Heart* is self-referential, supple, and so startling that sometimes one's own feelings even come as a surprise.

Blue Velvet consists of many disturbing strands, all on one theme, that run counter to each other: *Wild at Heart* pursues one single strand with prototypical sequences on many different themes. The film is strangely elusive; the densely interwoven dual code makes it both absent and present at once.

I think that the loss of innovative language – one of the great challenges of our times – can be more easily parried in film than in the fine arts. The loss of innovative language goes hand-in-hand with the fade-out of eroticism. Eroticism appears only on a meta-level, if at all, and of course, no longer as a personally defined emotional experience. Even so, films are more receptive, more accessible, to things that have become virtually impossible in art. Operating from a meta-standpoint entails selection on the one hand, and self-observing, agonizing censorship on the other. The flow has been replaced by what Lévi-Strauss calls "bricolage." David Lynch's ability to sustain the flow despite bricolage is a great achievement and underscores the potential of film as film. His discourse about eroticism is itself erotic.

David Lynch is undoubtedly an artist, a great artist. I think his objectives in film are similar to Jeff Koons's strategy in the fine arts. This makes me extremely curious about the film Koons is planning to make, *Made in Heaven.* The few stills I saw of it were explicitly pornographic – a very interesting point, because Jeff Koons certainly had no intention of making a pornographic film. His objective was to explore the parameters that would allow so-called pornographic (hard-core) elements to appear as delightful and self-evident sequences. If he succeeds, he would indeed be the first film-maker to resolve this paradox. I can imagine that his quasi-naiveté is capable of producing a kind of ritualized naiveté of hair-raising credibility, in which infinite love not only allows but positively fosters the voyeuristic and pornographic act. The film would function like a fairytale.

The success of *Blue Velvet* and *Wild at Heart* indicates that we are dealing with a new generation and a very different approach to images, demonstrated, for instance, by the fact that interest in commercials as such has eclipsed the products they advertise. Go to the movies and listen to the boos and laughter when a commercial tries to take the audience for a ride. David Lynch consistently and systematically exploits a duality of code and still manages to make alluring, thrilling films.

ROBERT ROSENBLUM is an art historian and critic who teaches at New York University.

I was recently reminded that not long ago, and probably still under the spell of *Twin Peaks,* I commented during a

dinner party at Alex Katz's that his NIGHT PAINTINGS looked "very David Lynch." That I, or anybody else, would reach for the name of this unforgettable, eerie movie director in order to describe a painting is a sure sign that David Lynch has mapped out a personal territory cutting so deeply into the public experience that we recognize it as existing far outside the world of his films. It's a tribute that could be paid as well to his great ancestor, Alfred Hitchcock, who once inspired me to compare an odd painting by Gustave Caillebotte – a domestic interior of 1880 that shows a standing woman, back to us, peering out the window to a hotel room across the street while her husband, reading, apparently ignores her – to a still from a Hitchcock thriller, where the pinpointing of the most prosaic moment could suddenly be fraught with a sinister potential. Of course, Hitchcock's unveiling of the dark and scary side of Americana may now seem quaint and archaic, if still indelibly powerful, when compared to Lynch's disclosure of the grotesque underside of grass-roots American surfaces. That may be the one reason why we begin to reach for his name to update our responses to the strange vibrations many recent paintings set into motion. So it is that Katz's NIGHT PAINTINGS may look placid and uneventful on the face of things, but after our exposure to Lynch's films, the record of one lit window in the upper storey of an apartment house stared at in the middle of the night may be enough to set into motion the most stealthy scenario. And couldn't we find Lynch directing a painting by Eric Fischl in which the placid, hygienic faces of American teenagers unexpectedly register subliminal earthquakes of warped sexual appetites? It's clear that apart from his own achievement as a filmmaker, Lynch has become the most useful of household words to describe, among other things, how creepy a place as American as cherry pie can be.

SHARON WILLIS teaches comparative literature, French, women's studies, and film at the University of Rochester. She is currently working on *Public Fantasies: Sexual and Social Difference in Contemporary Popular Cinema.*

If David Lynch is important, it is because his work reads the collective social fantasies of our dominant culture. Its premium on the perverse, coupled with its emphasis on style, helps to disguise social anxieties about race and gender as private fantasies, and therefore as something for which no spectator feels responsible. Why, we might ask, does the recent *Wild at Heart* open with a white man's extraordinarily brutal murder of a black man? And why was the race of this murdered character consistently overlooked in the enormous critical attention the film received? *Wild at Heart* is composed of effects – shock effects and "weird" effects – and these are taken as the director's personal signature. In the film's spectacular pyrotechnics, every shock of horrific physical violence is cushioned by the explicit obtrusiveness of "style," and by the irony and slightly "sick" jokes so characteristic of Lynch's work. Irony, on one level, and technology, on another, regulate the affective shocks we undergo. Since most of the shock of these violent images has to do with their verisimilitude, we are lured by a structure of disavowal: "I know this isn't real, but nevertheless . . ." We are seduced by the manufacture of perfect illusions. But in the verisimilitude of brains spilled on the floor in the opening scene is another disavowal. This sequence reminds us of race, racial conflict, and white people's anxiety and rage, but only to deflect our attention through the lure of technical wizardry. The pleasure of such images, then, has to do with our fascination with "real" effects, and their ability to cancel out any reference to the social world from which they nevertheless borrow their charge of danger and anxiety. Lynch's films seduce us not because they stage fantasies, but because they emphasize the technical staging of fantasy, rather than its content or context.

LAURIE SIMMONS is an artist who lives in New York.

The first five minutes of *Blue Velvet* have everything I'm drawn to in David Lynch's work. Take something comforting, familiar, essentially American, and turn up the controls, the visual volume. It's overheated technicolor and every frame would make an exquisite still. Every detail is picture-perfect and it reeks of danger and failure.

JEAN-PIERRE BORDAZ is an art critic and curator at the Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris.

All Lynch's films contain references to cinematic and artistic history, and *Wild at Heart* is no exception. On each occasion, Lynch adapts his treatment to the type of strangeness or monstrosity he is portraying. Thus *Eraserhead* recreates the disturbing atmosphere of a Murnau film while some of the scenes evoke the compositions of Mayakovsky or the tragic undertones of the shadow world in which Boltanski encloses his little figures. Lynch's images have become increasingly frightening and interiorized, but they never conform to the generic codes of horror or fantasy. They are never formalized, fixed within a set style. At the beginning of *Wild at Heart* the protagonists are seen in a hyper-realistic small southern town. We become voyeurs. Lynch has voided the film of narrative, or rather the story he tells is minimal, almost without a beginning or an end. Its expressive force derives solely from a prior existence which manifests itself through dreams and recurring images. Its free aesthetic only comes into its own when shaped by the meanderings of thought and the limits of figuration. There is always an element of distance in Lynch's dealings with art, and it is no doubt in his images of violence and monstrosity that he comes closest to other powerful works of American cinema and art.

In each scene of *Wild at Heart,* Lynch reintroduces the elements of the American landscape – the sad grand plains of the mid-West, the minimalist geometry

of endless roads, frontiers and signs, the sordid motels – in their original, unadulterated form. In the act of love, bodies bend and merge with a gymnastic suppleness recalling Bellmer's doll. Daily life, with all its violence and brutality (Genet), is what bonds these marginals. It is as if present-day America, a land both strong and ailing, had found in Lynch its exorcist, an exorcist and romantic.

DANIELA SALVIONI is the director of SteinGladstone, New York.

After a steady diet of "arty" European films (all of Godard, Tavernier, Fassbinder), David Lynch's *Eraserhead* (1977) seemed to come out of left field. More than any other movie it signalled that there was something worthwhile beyond high modern film, which at that same time did not devolve into John Water's campiness. If its plot is not uncommon to science fiction movies – odd-looking beings having surprisingly normal problems – Lynch's dark undertones made it resonate downtown as punk with a human face. *Blue Velvet* (1986) is much its inverse; here, ordinary characters are set in extreme, albeit not entirely inconceivable, situations. *Wild at Heart* (1990) falls somewhere in between with exaggerated, highly stylized characters acting out a banal plot. In each case, however, Lynch displays a clear affinity with Fellini in underscoring the strangeness of life, though his is a far more Gothic surrealism – but, then, he is an American.

ROBERT FISCHER is a cultural critic who lives and works in Zurich.

Lynch's films interest me because they present a very precise documentation of what is happening to the moving image under the influence of new visual communication technologies and in a transfigured social and urban context. To begin with, the inhabitants of postindustrial society live in a global suburb that no longer has any real social, economic, or cultic centers; television is the unifying element. Since their rise in the United States 35 years ago (in Europe they date from the '60s), the suburbs have developed a culture of their own based on shopping malls and television, which have generated the motifs that characterize global suburbia's music (heavy metal), literature (Stephen King or *Heroic Comics),* and films (horror, blood, and gore). Young people born and raised in anonymous bedroom suburbs have reverted to regressive cultural models: figures from a fictional pre-history (Conan), a parallel history *(The Exorcist)* or a post-history *(Star Wars).* The collective subconscious in the global suburb has already produced mythological neo-creations (Freddy Kruger, Leatherface, and inchoate figures that have of course to be exorcised). In this lawless, violent – quite literally psychotic – world, only the fittest (Schwarzenegger, Stallone) or possibly the cleverest (Clint Eastwood or Harrison Ford as Indiana Jones) survive. This brief survey of culture in the global suburb suffices to bring out the motifs upon which Lynch bases his fictions. Formally, he also exploits all the sloganizing, gimmicky, effective, distorted, overstated, and brutal visual signals that typify television, comics, rock stars, showbiz, commercials, soaps, sit-coms, and game shows. His work is not couched in the visual vocabulary of traditional film philology but rather in clip-aesthetics, which, I think, constitutes the real revolution of the '80s in visual communication: MTV started broadcasting on August 1, 1980. To me, *Wild at Heart, Blue Velvet,* or *Eraserhead* are feature-length clip films of the global suburb. Subject matter, narrative structure, and formal design express cultural values that are no longer subject to the laws of high culture as defined by bourgeois, postindustrial urban society. If the intellectual and the cultural flaneurs in historical centers approach Lynch's films with mixed feelings, it may well be because they are simply ignorant of the global suburb and its culture, or, indeed, actively ignore it.

BEAT STREULI is a Düsseldorf-based artist who presently lives in New York.

Apart from Lynch's complex bag of tricks for movie buffs, *Wild at Heart* is simply a film of shimmering beauty; an ode to love and sex, and – with a certain remove – to the sybaritic pleasures of smoking which have finally come into their own again.

Now love and cigarettes both qualify as things in life for which you will sometimes go to extraordinary lengths to get if you don't have them. But once you have them, they rarely live up to expectations – in fact, they are primary causes of suffering, heartburn, and even death. This is exactly what Lynch demonstrates in cinemascopic breadth, at the same time creating one of the most compelling contemporary hymns to the power of love (and the joy of smoking . . .)

Opposites – love and death, wishful thinking and reality – attract and define each other to the point of implosion. The endlessly flaunted ideals of happiness, beauty, and success are nothing but unobtainable clichés; *Wild at Heart* is pure cliché, a fairytale like *Dick Tracy,* but without the detachment of caricature. Unable to remain aloof, we are forced to make a sudden paradoxical leap into a realm where true feelings seem possible and essential.

Burning desire, longing for longing as painfully real sensations in an anesthetized world, faith in the power of wishes even in the face of opposing fact: the (not exclusively) American dream, in which, amazingly enough, wishing sometimes still works, is just another cliché but at the same time its light casts a strange glimmer over the whole disaster in such a way that not everything seems lost anymore.

LYNNE COOKE is a writer and curator currently working on the forthcoming *Carnegie International* to be held in Pittsburgh in the fall of 1991.

As legendary and historical settings are replaced with regional environs, David Lynch seems to have found his paradigmatic site. Smothered by the gargan-

tuan scope of the subject in *Dune* and, conversely, almost hemmed in by the niceties of Victorian tableaux drama in *The Elephant Man,* Lynch's vision expands assuredly when it turns to small-town America. *Wild at Heart, Twin Peaks, Blue Velvet:* in each case a classic genre provides the vehicle for an unexpectedly rich and haunting reconstruction via a fascinated savouring of the intimate details and peculiarities of homespun America. Far more than simply revelling in the craziness, perversion and disturbance below its conventional surfaces, Lynch examines it by way of a fresher metaphor. In his world, nature provides no point or restitution, release, or resurrection. Nor is it accorded the equally familiar role of hostile wilderness. Human incursions into the landscape result in a symbiotic relationship, an interdependence in which each feeds off the other to their mutual disadvantage as much as to their advantage. Thus it is literally on the fringes – at the mill which is the site of carnage rather than of productive work, on the river bank where Laura's body is washed up, in an abandoned field where the severed ear is espied, on the edges of the desert where the highway disgorges its unwanted transients – that the abcess or carbuncle is typically located. This crossover area between the outposts of human habitation and the vestigial remnants of nature is always fraught, and generally a scene of destruction. By focussing on the hinterland over the metropolis or the remote wilderness, Lynch is able to pose the problems in terms of an ecology, an ecology that has as much to do with the health of the mind as with that of the planet. And, since in any viable ecosystem predators and parasites have their necessary place, anyone who seeks to understand its workings must explore these dependencies and interrelationships dispassionately. If ethical judgments have no function here, how is the place where a pathology manifests itself determined? And what are the most appropriate terms to use in accounting for it?

JEFF KOONS is an artist and lives in New York.

I respect David Lynch very much because he knows how to wear rose colored glasses well. But your question: "Why is David Lynch Important?" brings to mind one of my own personal philosophies, that is "Jeff Koons doesn't believe in sophisticated or important people."

KEN LUM is an artist and lives in Vancouver.

Respecting children is important
Violence in America is important
AIDS is important
Walking on the moon is important
The Amazon rainforest is important
Japan is important
Civil unrest in the Soviet Union is important
Shelter is important
The Holocaust is important
George Bush is important
The difference between rich and poor nations is important
The atomic bomb is important
Electricity is important
Culture is important

Finding a penny is unimportant
The National Hockey League Quarterfinals is unimportant
The Mensa Society is unimportant
Male baldness is unimportant
A fish-knife is unimportant
Artificial turf is unimportant
The American videocassette recorder industry is unimportant
Anastasia Chaikovsky is unimportant
The abdication of King Edward VIII is unimportant
Food coloring is unimportant
Worrying for the sake of worrying is unimportant
Breakfast in bed is unimportant
Canada is important and unimportant
The World Cup of Soccer is important and unimportant
A white lie is important and unimportant
The Group of Seven economic summit is important and unimportant
The Vice-Presidency of the United States is important and unimportant
The deposition of Zhao Ziyang is important and unimportant
Talk radio is important and unimportant
Skipping lunch is important and unimportant
The common cold is important and unimportant
Proper dinner etiquette is important and unimportant
The military coup in Fiji is important and unimportant
The price of coffee is important and unimportant
David Lynch is important and unimportant

PETER EISENMAN was dubbed "The David Lynch of Architecture" last year in *Vanity Fair.*

I often hear people say about David Lynch, "I don't get it!" – that is precisely the point. Lynch disturbs the conventional expectations between form and narrative. He blurs time, space, color and sequence so that we can no longer see and hear in the same way. But what is the most disturbing of all, he does this within traditional genres and forms; the soap opera, the road movie, and so on. All our lives are spent learning how to get it: Lynch un-learns us.

CARLO McCORMICK lives and writes in New York City. He is Associate Editor of Paper Magazine.

As one who actually tries to have no taste, or what many might call acutely bad taste, it's always surprising when I happen to find something that truly offends me enough to hate it. There are so many bad films that I adore, and so much mediocre art that I find interesting, so why is it then that I cannot stand Lynch? It's not because his films are bad, but rather because they are bad art.

Lynch's failures, either as a director of bad movies – "bad" here connoting not my opinion but his own adoption of cinematic devices and attitudes historically relegated to low-budget, low-brow, or hierarchically B-grade film

genres such as horror, melodrama, exploitation, fantasy, monster, sci-fi, crime, noir and mondo – or as an artist, are not the issue; however his failure as a bad artist is. In this way Lynch represents a monumental affront, as well as a serious threat, to my faith in our own continued ability and capacity to be socially subversive. My problem with Lynch is not his mediocrity, which is forgivable, nor his commercialism and mainstream superficiality, which is acceptable and even to be expected in most Hollywood corporate employees such as he; it is his co-opting, capitalizing and colligating of the counter-cultural into his own campy, counterfeit, cannibalistic confiture. Within his decadent hypermannerism, horror no longer lurks in the phobic darkness of unknown terror, but parades vulgarly before us as a self-parody under the over-exposing lights of media pastiche and soulless spectacle. Lynch perpetrates the worst, most dangerous kind of fabrication, impersonating neither reality nor fiction but something far more precious and rare: the subjective, visionary, idiosyncratic and anarchic outsider's fantasies of socially sanctioned fictional realities. In his faux-personal filmmaking, weirdness is strictly token, while brutality and hysteria are systematically sapped of their raw power by artsy stylization and kitsch irony. The intensity and expressiveness of exaggeration, excess and technical incompetence so brilliantly evident in the best underground and no-budget masters – such as H. G. Lewis, Coreman and Woods – is entirely lost on Lynch and his audience. It is a shame that these extremes have now merely become Lynch's own brand of cheesy, senseless ultra-violence, where they seem far more indicative of what is shallow, gratuitous and inane than of what can be scary, grotesque and insane about this world we live in. Beyond this lamentable fact, however, is the much more worrisome possibility that Lynch's impact will irrevocably pervert and tame that once pure and savage realm of cinema.

STILL FROM TWIN PEAKS

KATHY ACKER's most recent novel, *In Memoriam to Identity,* was published last year by Grove Press.

I presume that I am being asked whether Lynch's oeuvre is important to or in our American culture. At this moment, American culture, if there is such a single community, is defined by Hollywood, McDonald's, and the other appearances of the multi-nationals.

If culture is that discourse, that community discourse, which attempts to construct actuality through possibility, those possibilities announced in dreams, sexual longings, desire, fantasies, all the revelations of ecstasy – if culture is this, there is possibly no more single American culture.

That is not to say that there is no such thing as art and culture in the United States. Even if our landscape at this moment seems to resemble that of the Dark Ages, there are, as in the medieval Dark Ages, tribes and communities that each possess their own language and culture. Bikers, S/M lesbians, Chicano, rap poets, the New York art world (quite white)... the tribes are many. The languages of these tribes often do not overlap; for example the liberal left in New York City cannot communicate to the homeless whom they may or may not want to help.

Concerning David Lynch's work: It is undeniable that in TV and in film Lynch has made an impact on media-Hollywood culture; that he has been allowed to make such an impact is also a sign that his work, at least his zeitgeist, fits in with the demands of the reigning powers. But whether Lynch's oeuvre has affected the arts and cultures of the various communities and tribes is the only interesting question. Because, for me, the MacDonald's culture of the United States can go to hell.

Eraserhead, Lynch's first film, had a strong cult following; *Blue Velvet,* a later film, a larger but a weaker one. Given the United States' government's turn toward totalitarianism, the only art that now matters is that which has a cult following and the only culture, that which is provincial.

JEANNE SILVERTHORNE is an artist and writer who lives in New York.

Twin Peaks brought morality back to American TV. An eccentric centrist effeminately macho FBI agent Cooper attempted to heal the deep schism in the American psyche, between spirituality and matter, mind and body, mercy and justice, sugar doughnuts and the great outdoors. Shoving sclerotic apple pie past a stiff upper lip, he contemplated holistic solutions to a *noir* mess. He was mythical: though protecting the vulnerable he identified with the transgressor; he refused to abandon an ethic clearly inadequate in the face of evil. And he recognized a greater good than morality. He was also sociological; "decent" WASP America goodnaturedly trying to acknowledge, even enlist, the modern forces of race, gender, class in his pursuit of a dark primeval hallucination. He was Ahab after Dobie Gillis.

ANDREW ROSS teaches English at Princeton University and is the author of the forthcoming *Strange Weather: Culture, Science and Technology.*

THE OWLS
ARE NOT WHAT THEY SEEM

Almost from the first time I saw the

opening credits of *Twin Peaks,* I have been inclined to watch this show about a Northwestern logging town as a commentary about environmental and ecological questions. If *Twin Peaks* is one of our first examples of ecological camp, as I think it is, then it surely will not be the last. One of the enduring effects of *Twin Peaks* is surely its influential reshaping and reimagining of the Pacific Northwest at a time when urgent ecological questions are being asked about the timber economy of that region. Recent political debate about these issues has centered on the protection of the northern spotted owl (although it is only one of the many animal and fish species threatened by the clearcutting of old-growth forests). It is this owl which increasingly got a bad press in *Twin Peaks* since Bob, the mystery killer entity, seems to be associated with the owls in some way, and since, according to *Laura Palmer's Diary* (the commercial version), Laura's own psycho-sexual history was haunted by attacks by owls, imaginary or otherwise. In the light of the current ecological challenge to the timber industry, it is hardly surprising that *Twin Peaks* takes place in a lumber town where the surrounding environment is depicted as harboring threatening, evil forces, likely aliens, for whom owls (and perhaps even the Log Lady's log) may indeed be serving as telepathic communicants. The owls, we are repeatedly told, "are not what they seem," and may on the other hand turn out to be benign agents in the narrative. Nonetheless, the environment is one in which Nature, in Lynch's work generally, is seen as Darwinian, hostile, and complicit with the threat to human life in a small town. This is evocatively suggested by the opening credit sequence – the metonymic links there are between the birds, the brute facticity of industry and its pollution, the inexorable sharpening of the teeth in the sawmill, the shot of a small town beseiged by the shrouded, secretive environment, the sublime violence of the waterfall and the ominous undertows concealed in the eddies, all reinforced by Badalamenti's theme music, where the strings on top are a familiar referent from film melodrama, and the bass melody below is a sinister undertone.

In the light of the ecology movement's "threat" to the male workforce of the Northwestern logging industry, it is perhaps no surprise to come across this story about a small town whose lumber economy is thrown into crisis by actions involving women, both alive and dead, and by mysterious environmental forces that involve owls and aliens. Perhaps it is also fitting that it is Josie, an Asian woman, who has power over the economy, and who halts the mill, since the Northwestern timber industry has been dependent on the Asian market for its highly profitable export business over the last decade. It is Josie's face, staring into a mirror as she applies her lipstick, that composes the very first shot in the pilot – a completely gratuitous shot, but one which suggests an origin for many of the resulting crises in the show: femininity, foreign-ness, and dreamy narcissism (dreamy narcissism being the mold for many of the other female characters in the show, especially Donna, the willful romantic, and Audrey, the village vixen). With a figure like Josie in charge of so many determinants of the show, it is no wonder that the masculine revenge of the show will be slow but sure, and perhaps only fully apparent after the fact, rather like Hegel's Owl of Minerva which only spreads its wings at dusk.

MANFRED STUMPF is an artist who lives in Frankfurt am Main.

Eraserhead was something of a cult film, at least for the New Wave generation. It was one of the first films to revert to black-and-white cinema and to simulate the aesthetics of the '20s or the '50s. *Wild at Heart* basically appeals to the same audience: now an older New Wave generation. It treats of personal myths, of the cultural figures we remember from our own childhood or from our parents' past, like Elvis, rock 'n' roll . . .

Lynch presents us with the accumulated tragedy of love in an American world through the filter of the classical rock 'n' roll era, which is, in a sense, the climax of American civilization. But it is the mask that attracts him, the "illusion of reality" – a formal, aesthetic means of speaking about reality, which he uses with unadulterated mastery.

Lynch accedes to myth, thereby formulating and, at the same time, finalizing history. In our age, it is not a matter of reformulating, but of processing the trends of the 20th century, including today's highly impulsive ones. Lynch engages in a kind of cultural disposal and reprocessing; in this sense he is an effective purification plant, rather than an innovator.

BRUCE JENKINS is the film and video curator at the Walker Art Center in Minneapolis and a lecturer in art history at the University of Minnesota. His writings on film have appeared in *October* and *Millenium Film Journal.*

A VIEW FROM THE HEARTLAND

Since his emergence nearly a decade and a half ago with the success of the midnight movie *Eraserhead,* David Lynch has represented for American film critics and filmgoers alike the limits of visual expressiveness, of a singular sensibility enacting its will within a mainstream movie. His films are, after all, creepy and intense experiences filled with imagery (and sounds) that threaten at any moment to pierce the screen and physically assault us in our seats. As Kenneth Anger had discovered in his epochal *Scorpio Rising,* the film medium not only possesses innate incantory powers, but its status as popular culture allows it to speak directly to the baser (and darker) side of the human psyche.

Twin Peaks, Lynch's detour into episodic television, has extended this transgressive (but entertaining) enterprise into living rooms across the country. Untamed by television, Lynch and collaborator Mark Frost unleashed upon a normal coffee-drinking, pie-chomping community the array of wildmen who had peopled his films. And in the process they advanced the look of primetime programming by at least two decades from an essentially 1950's notion of spectacle – their predecessors *Dallas* and *Dynasty* mired

in a mise-en-scène unworthy of Vincent Minnelli on an off day – to a style more consonant with an era of reflection. *Twin Cities, April 1991*

VITO ACCONCI is an artist who lives in New York.

I think of David Lynch's movies as occasions for the homeless body, the wandering body, the body-on-horseback in the American United States Western. Certain scenes – in *Blue Velvet,* Dean Stockwell lip-synching Roy Orbison's *In Dreams* using a light-fixture as a microphone; Isabella Rossellini naked outside the house, everyone else clothed; the *Twin Peaks* dwarf leaving his chair to dance over the checkerboard floor – are stopping places on a journey. The stops are performances, enacted by some people in the movie in front of other people in the movie, and then in turn for us – the movie-goers – as if we're watching over those other people's shoulders. The American United States Western is combined with the American United States high-school play; the American United States Western is domesticated into the American United States suburb.

The performers live up to the rules of performance, whether these are determined by himself/herself (the performer is a torturer) or by others (the performer is a victim); the performers play out the rules to "the end of the line," as Barbara Stanwyck says in *Double Indemnity.* The Westerner too conscious of himself/herself (the Westerner transformed into the *film noir* detective), the Westerner aware of himself/herself as a Hollywood version of a Westerner: the juncture of *The Searches* with *Sunset Boulevard.*

Sometimes, during a David Lynch movie, I say "Oh come on;" it's when he (or someone in the movie) is saying "Oh wow" – the commentary that snickers with the audience and says "Oh gosh, isn't life weird." But sometimes, other times, as in those scenes mentioned above, the commentator misses something, and the weirdness comes on unannounced, and then it's really weird, because it has no name.

And then there's the scene – too short to be a scene, really, it's only an "instant" – that I can't get out of my head (more precisely, out of my body): We're back in *Blue Velvet;* Dennis Hopper's face turns, swings, moves into camera view; his face is close, his voice is close, but this is a bulletin, not an intimation: "I'll fuck anything that moves" – there's a cut, the scene changes, someone's moving, and so are we, and we might be scared, and we might be scary, too.

STEPHEN SARTARELLI is the co-editor of *Alea,* a journal of contemporary poetry and writing.

ROTTEN TO THE CORE

Taking in hand a handsome red pear the other day, and slicing it down the middle in order to share it with my wife, I found, to my great surprise, that at the core, around the seeds, the fruit had formed a near perfect sphere enveloped in a viscous gel and cleanly separate from the otherwise healthy pulp. In fact that gooey ball had somehow escaped my knife, so that when I parted the two halves of the pear, there it was, sticking out of one half, discrete in its separate reality, like an avocado pit. An odd sight, not only because on the outside the pear was immaculate and quite appetizing, but because usually the core of a ripe pear, unlike that of an apple, is of more or less the same substance and consistency as the pulp, except for those last few fibers and seed casings at the very center.

"Now isn't that the strangest thing you've ever seen?" I said to my wife.

"Take it away," she said. "It looks like . . . David Lynch!"

A comment even more apt and penetrating than may at first appear: for in addition to the strangeness of the mutation itself, the fact that it had occurred beneath a surface so innocuous in appearance (like the "little chicken" in *Eraserhead),* or even downright beautiful (like Small Town America in *Blue Velvet* or *Twin Peaks),* seemed like pure Lynch. A bright cerise-red skin with fine yellow shades encasing a luxuriant pulp: what better vessel for the perversion lurking within? Might it not be Isabella herself? Or Laura Dern? Or even Kyle McLaughlin?

We did end up eating the pear. And it was, of course, delicious.

JOHN MILLER is an artist and writer who lives in New York.

Blue Velvet captivated me by offering an almost perfect synopsis of its times; with its hothouse eroticism, the charge that it exploited women seemed preposterous. *Wild at Heart* was entirely different. From the very outset it struck me as an undertaking which was both racist and sexist; Lynch came to appear less a radical stylist than an unwitting paragon of the Reagan/Bush era. Nonetheless, the utter negativity of Lynch's deadpan comic strip "The Angriest Dog in the World" still holds up. It features a certain animal-as-extremist: a dog so angry it can't even move, a dog straining on its leash so hard that it's completely taut. If minor events occur on the cartoon's periphery, this dog remains its immobile center. In Pop terms, the premise of a static comic strip approximates the reductivism of Andy Warhol's film *Empire.* Obviously, Lynch's dog is meant to parody the selfdestructiveness of unexpressed rage. But it also suggests a kind of morbid self-portrait. Pulling to the end of its tether, it refuses to budge. Having "lynched" itself, the dog might just as well be dead.

CARL STIGLIANO is a writer who lives in New York.

What adjectival efforts were required to characterize a situation before we were able to say for example, "It got very David Lynch on the 'F' train this morning."

THIERRY GRILLET, a former student of the Ecole Normale Supérieur, is a producer at France Culture.

Violence – sadism, masochism, victims – is a staple theme of American cinema, particularly in the '70s. Sam Peckinpah's *Straw Dogs* and the films Scorsese made with de Niro *(Mean Streets)* are notable examples. These films reflect the urban, social violence resulting from the historic crisis that ensued when Vietnam made the air-conditioned dream a nightmare with its terrible vision of absolute violence: revelations of the carpet bombing of 1968 and the My Lai massacres of 1969 had America in a state of shock. The trauma felt by this Puritan nation when it saw itself in the role of murderer was symbolically transposed into scenes of social violence: the "Messianic" violence of *Taxi Driver,* whose hero wages his own private war in the urban jungle, and the symbolic violence manifest in *Apocalypse Now,* in which an attempt is made to redeem warlike violence as tribal or "cathartic" violence.

In Lynch's films, however, violence is internalized, its source has been lost. The nightmarish violence of *Eraserhead* is inspired by a "disturbing strangeness"; the baby born to the couple embodies the husband's nightmare. It is he who masochistically experiences the violence of this monstrous nursling. In *Elephant Man,* social violence is elevated to the level of abnormality, monstrosity. In *Blue Velvet,* the violence is again interiorized, since the sadistic interplay between Dennis Hopper and Isabella Rossellini is for the latter a source of ambiguous pleasure.

This taboo pleasure in violence apparent in Lynch's films reflects the dual nature of the American nation, which regularly represents itself in terms of good and evil.

JEREMY GILBERT-ROLFE is an artist and writer who lives in Los Angeles.

I don't really know David Lynch's work very well but as far as I can see he is a person who works with the poetics of suburban sleaze, sort of a Galsworthy of the *lumpenbourgeoisie.* As the director of *Blue Velvet* and *Twin Peaks* he should of course be the obvious choice to direct the I-hope-soon-to-be forthcoming *Nancy and Ronnie and Frank Story.* But I don't think that in the end the work does much more than tell Americans what they already want to hear, namely that the underside of the American psyche and of American society is a world which revolves around sex and ambition of a deformed sort. In actuality, however, it revolves around greed and the deformations of racism – neither of which really appear in Lynch's works, which cleave to the traditional, and surely very revealing, Hollywood device (or dream) of a world which, though flawed, is a place where everyone always seems to have all that they 'need,' and where the notion of race is absent or blurred. In the 'alien' character in *Twin Peaks,* the notion of the foreign is psychologized rather than politicized as it most certainly is n o t in the domestic politics or foreign policy of the United States. Like Warhol and Galsworthy, Lynch is an artist of the Establishment, who helps the banal to feel superior to a banality which is in fact a mirror image of themselves, and does so by telling them that their world is naughty in the way they want it to be naughty rather than evil in a way that they are quite unwilling to confront.

PETER NAGY is an artist who lives in New York.

For myself, David Lynch's films are important because they illustrate how aspects of surrealism have infiltrated the daily lives of Americans. Just as Fellini pictured a contemporary Italian realism with *Juliet of the Spirits* and *La Dolce Vita,* Lynch's strength is in the fact that much of the weirdness in *Wild at Heart* is taken from our everyday lives.

CHRISTIAN BOLTANSKI is an artist and lives in Paris.

What we see in a film is what we need to see. The truth is the truth we saw. What interested me in David Lynch's films, and particularly in *Wild at Heart,* is the absence of God. Someone mentioned this to Lynch. They said "So, your film has neither a beginning nor an end?" He replied that his film has more of a beginning and an end than life does.

It's true that Lynch sees life as a random set of events: take that out-of-the-blue car crash scene, with all those tragic events in the middle.

And the world always seems to be without order, without either good or evil and, above all, contrary to the believer's view, without God. *Wild at Heart* articulates a crucial modern problem: the absence of God, and by "God" I mean some supreme belief. This absence is what is responsible for the chaos shown in the film.

I loved *Blue Velvet* because in that film – and this is much the same thing – there isn't really any good or evil. The ending is remarkable, with the young man surrounded by his family, his grandmother and his mother-in-law, and that little bird we see eating some repulsive worm. This little bird, which is quite marvellous, is at the same time a criminal. As for young Jeffrey all he can think of is beating wretched Dorothy. The whole film seems to be summed up in this young man who discovers the darkness inside himself, like a town where nothing happens, that dark place we all have within us.

That is the beauty of David Lynch's films, and what makes them so different from other American films where the good guys always overcome the bad and life always prevails. Each character has blackness within. In *Blue Velvet,* Dorothy is tortured, but she is happy to be, and Lynch himself is involved as a kind of voyeur. He is active there, too. The film does not frighten, it disgusts, because it shows us our own dark side. What makes Pasolini's *Salò* beautiful is its ending. We see people being tortured and at the same time other people watching through binoculars – voyeurs, just like ourselves, like the voyeurs we become in a film by David Lynch.

STEPHEN COX is a sculptor who lives in London.

I crossed continents to watch *Twin Peaks.*

RALF-RAINER RYGULLA, former editor, anthologist, disc jockey, and copywriter, is currently the manager of a disco in Frankfurt. His publications include *Fuck You, Underground Poems* and *Acid, Neue Amerikanische Szene* (with R. D. Brinkmann).

The images in *Blue Velvet* and *Wild at Heart* remind me more of Russ Mayer than, for instance, of Ridley Scott. The Grade-B-movie ambience seems harmless enough, the surface has the usual consumer-friendly gloss, and the weather is good as in the hundreds of cheapies that come off production lines in the dusty valleys around Hollywood. But the supercilious sneer of the know-it-all insider soon cracks the veneer. The moralist righteously grabs the first stone and the wood lice and worms underneath squirm, excreting slime in an agony of fear. This is a point of departure for a good film, and both films are good in a way that meets the expectations of a cosmopolitan audience; high-class shock, so high class, in fact, that it's just good enough for the feuilletonist treatment of commerce in human horror.

DAVID LEVI STRAUSS is a writer and critic who lives in San Francisco.

David Lynch is an important mainstream director (after only four movies and a TV series), but not a radical one, by any means. He only bends and tweaks conventions, careful never to disturb their roots. The most compelling Lynch spectacle is the dance between irony and camp, cowardice and oblivion. At his best *(Blue Velvet),* Lynch reminds me of Michael Powell in 1960, but the best of *Blue Velvet* was an accident. Hopper and Lynch were two worlds colliding, and Hopper (with Dean Stockwell) took over the movie. At his worst, Lynch represents a kind of Young Republican postmodernism, perfectly in sync with the Reagan/Bush pejorocracy and the expanding U.S. military/security state. If war is the health of the state, is violence against women the health of the market? The Angriest Dog in the World strains impotently against his leash, and pisses all over himself.

ROB PRUITT and JACK EARLY are artists who live in New York.

David Lynch is important because he sees things very closely like a house fly and hears things only "Chicken," our chihuahua with big pointy ears, could hear.

PHILIP BROPHY is a filmmaker and writer who lives in Melbourne.

DAVID AND TIM

Two kids in school, sitting next to each other. One kid is flicking through a *Marshall Cavendish Pictorial History of Art.* His name is David Lynch. The kid next to him is defacing the *Reader's Digest Book of Great People.* His name is Tim Burton.

David leaves school and gets money from the American Film Institute to make a movie about a guy who combs his hair like David Thomas and who would faint at the sight of his own sperm, *Eraserhead.* Tim goes on to try his hand doing animation over at the Disney studio. David leaves Cocteau alone for a moment and catches a few Jacques Tourneur flicks. Even happens across some Hammer & AIP Poe movies. Mixes them up for *Elephant Man.* Tim's dues at Disney are finally paid off. They let him make *Frankenweenie* – a short about a kid who revives his dead bull terrier for a science project.

David gets back to the high brow and drops the horror of Gothic England for the wonder of serious sci-fi. He also learns about shooting big bucks in the studio crap game. Frank Herbert, H. R. Giger . . . and Sting? They call it *Dune.* Tim sticks to a low budget and makes a humble pomo masterpiece with the help of a very popular Saturday morning kid's show host – Pee Wee Herman. Jeff Koons sees Pee Wee's front garden and calls it art.

SAILOR AND BOBBY PERU IN WILD AT HEART

Meanwhile, David discovers that the sand worms he spent millions on for *Dune* were subconscious symbols of the Hollywood movie system. He decides to play from the inside. Comes up with no-can-fail formula of mixing sleazy pulp with neo-surrealist alienation. *Blue Velvet* is lauded and generally misconceived as postmodern camp, but what the heck. Tim couldn't give two bits for David's arthouse slumming and scoops up huge dollops of David's surrealism, mixes it up with Ed Roth and *Mad* magazine and splashes *Beetlejuice* across cinemas.

On a roll, David plays it safe by playing at playing David and throws up *Wild At Heart.* Phantom credits to George Stevens's *Niagara,* Sidney Lumet's *The Fugitive Kind* and Douglas Sirk's *Written On the Wind.* On a roll, Tim goes mega-corporate, gets Jack Nicholson to play Jack playing Jack badly and throws up *Batman.* Phantom credits to Stan Lee's *Iron Man* and Frank Miller's *Dark Night.*

Flying high, David hits TV and performs magic by getting people who never watch TV to watch it – and believe that David invented the medium with *Twin Peaks.* Flying low, Tim goes back to Pee Wee's front garden and gets Johnny Depp to trim the hedges for *Edward Scissorhands.*

Back in his stately manor, David relaxes by listening to the *Cocteau Twins* on CD. A Robert Wilson sketch adorns the small wall. Back in his stately manor, Tim relaxes by reading his boxed set of EC reprints. A defaced TV Guide lies crumpled on the sofa.

BARBARA BLOOM is an artist who lives in New York and Berlin.

THE BANALITY OF EVIL

It will perhaps suggest the mood of those years if I tell you that during them I could not visit my mother-in-law without averting my eyes from a framed verse, a "house blessing," which hung in a hallway of her house in West Hartford, Connecticut.

God bless the corners of this house,
And be the lintel blest –
And bless the hearth and bless the board
And bless each place of rest –
And bless the crystal windowpane that lets the starlight in
And bless each door that opens wide, to stranger as to kin.

This verse had on me the effect of a physical chill, so insistently did it seem the kind of "ironic" detail the reporters would seize upon, the morning the bodies were found. In my neighborhood in California we did not bless the door that opened wide to stranger as to kin. Paul and Thommy Scott Ferguson were the strangers at Ramon Novarro's door, up on Laurel Canyon. Charles Mason was the stranger at Rosemary and Leno LaBianca's door, over in Los Feliz. Some strangers at the door knocked, and invented a reason to come inside: a call, say, to the Triple A, about a car not in evidence. Others just opened the door and walked in, and I would come across them in the entrance hall. I recall asking one such stranger what he wanted. We looked at each other for what seemed a long time, and then he saw my husband on the stair landing. "Chicken Delight," he said finally, but we had ordered no Chicken Delight, nor was he carrying any.

From *The White Album* by Joan Didion.

"I had a dream. In fact it was the night I met you.
In the dream, there was our world,
And the world was dark because there weren't any robins.
And the robins represented love.162/4
And for the longest time there was just this darkness.
And all of a sudden, thousands of robins were set free
And they flew down and brought this blinding light of love.
And it seemed like that love,
Would be the only thing that would make any difference.
And it did. So I guess it means,
There is trouble til the robins come."
– Sandy Williams, *Blue Velvet*

"It is a strange world." "Isn't it?"
– Sandy and Jeffrey, *Blue Velvet*

There is nothing good or bad,
But thinking makes it so.
– William Shakespeare, *Hamlet*

"The ozon layer's burning up.
One of these mornings,
The sun is gonna come up
And burn a hole clear through the planet
Like an electrical X-ray."
– Lula, *Wild at Heart*

He did not see any reason why the devil should have all the good tunes.
– Reverend Rowland Hill

"This whole world's wild at heart and weird on top."
– Lula and Sailor, *Wild at Heart*

LULA AND BOBBY PERU IN WILD AT HEART

How far that little candle throws his beams!
So shines a good deed in a naughty world.
– William Shakespeare, *The Merchant of Venice*

That's all we may expect of man, this side the Grave:
His good is – knowing he is bad.
– Robert Browning, *The Ring and the Book*

"I have done that"
Says my memory.
"I cannot have done that"
Says my pride, and remains adamant.
At last – memory yields.
– Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*

Translation from the German: Catherine Schelbert.
Translation from the French: Charles Penwarden.