

Elemente des *Film noir* in den Filmen *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986) und *Lost Highway* (1996) von David Lynch

Jörg Sternagel, Kiel

Inhaltsverzeichnis:

1) Einleitung.....	1
2) <i>Der Film noir</i> - eine Definition.....	1
3) Genre und <i>Film noir</i> .....	4
4) Elemente des <i>Film noir</i> in <i>Eraserhead</i> , <i>Blue Velvet</i> und <i>Lost Highway</i> .....	5
4.1 Ästhetik.....	6
4.2 Handlungsstruktur und Charaktere.....	8
5) Schlußbetrachtung.....	10
6) Anhang.....	11
7) Impressum.....	12

## 1) Einleitung:

“In *Film noir*, there is a beguiling and magnetic mood, there is so much darkness and there is so much room to dream !

There are mysteries and there are people in trouble, and uneasiness.“ (1)

Diese schwärmerische Definition des *Film noir* von David Lynch verdeutlicht sein Interesse für dieses in jeglicher Beziehung vielschichtige „Genre“, das bis heute auf eine Vielzahl von Filmen einen großen Einfluß ausgeübt hat und aus dem immer wieder Elemente entnommen werden - so auch von David Lynch in seinen Filmen *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway*.

Doch bevor Bestandteile des *Film noir* aus den drei genannten Filmen von Lynch untersucht werden können, ist es notwendig, dieses „Genre“ mit seiner Vielschichtigkeit im folgenden genauer zu definieren und seine Merkmale und Besonderheiten aufzuzeigen.(2)

Weiterhin ist es unerlässlich auf das Problem „Genre und *Film noir*“ einzugehen, da der *Film noir* in der Literatur vielfach nicht als ein Genre im klassischen Sinn definiert wird.

## 2) Der *Film noir* - eine Definition:

Die wesentlichen stilistischen Vorläufer des *Film noir* sind der deutsche Film-Expressionismus, der französische Poetische Realismus und Hollywoods Gangsterfilm der 30er Jahre.

Der Terminus *Film noir* wurde 1946 von dem französischen Filmkritiker Nino Frank geprägt, um einen neuen Trend in Amerikas *wartime cinema* zu beschreiben. Amerikanische Filme wurden in Frankreich während des Zweiten Weltkrieges nicht gezeigt und Frank reagierte im Juli und August 1946 auf den Start von fünf amerikanischen Thrillern in Paris, von denen er und andere Kritiker der Meinung waren, daß sie eine Vielzahl von „narrative, stylistic and thematic departures from the Hollywood cinema of the prewar years“ bedeuteten. (3)

Diese Filme waren *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) und *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1945).

Der Begriff *Film noir* diente als unmittelbare Verbindung zwischen diesen Thrillern und der Tradition der amerikanischen ‘*hard-boiled` crime fiction*, die in der Figur des *tough, ‘hard-boiled` private investigator* Sam Spade nach Dashiell Hammett ihren Ursprung hatte. (4)

In Frankreich erschienen diese Geschichten ab 1945 in der von Marcel Duhamel herausgegebenen *Série noire*. (5)

Die ersten drei Filme waren Adaptionen von amerikanischen *'hard-boiled' crime novels*, geschrieben von den Autoren Dashiell Hammett, Raymond Chandler und James M. Cain, die anderen beiden von Romanen mit *'hard-boiled'*-Elementen, geschrieben von Vera Caspary und J.H. Wallis.

Das Konzept des *Film noir* galt in der französischen Filmkritik als neu und progressiv; es hatte seinen Ursprung in Hollywoods *wartime and postwar cinema* und läßt sich mit den Filmen *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) und *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) zeitlich eingrenzen. In der angloamerikanischen Filmkritik kam der Begriff erst in den späten 60er Jahren auf. Seitdem etablierte sich der *Film noir* als ein Terminus für diese bestimmte Stilrichtung im amerikanischen Film.

Der *Film noir* zeichnet sich durch folgende stilistische Elemente aus, die in verschiedenen Filmen in unterschiedlicher Gewichtung Verwendung finden:

Er handelt immer von einer Krisensituation - in ihm spielen Verbrechen, Unglücke und schicksalhafte Verstrickungen eine Rolle. Diese Krisen sind meistens psychologisch motiviert und lassen den Transfer auf eine tiefere allgemeinere Krise gesellschaftlicher oder existentieller Art zu, wobei sie häufig den Zeitgeist widerspiegeln.

Die Personen im *Film noir* handeln überwiegend emotional und planen ihre Handlungen zunächst nicht. Ihr Umfeld, aus dem die Motive der Helden entspringen, ist von Entfremdung und Verunsicherung geprägt.

Die Charaktere im *Film noir* sind im allgemeinen ambivalente, gebrochene und zynische Personen, Einzelgänger, Gescheiterte und Pessimisten. Doch verkörpern sie immer den Typ des *tough guy*, der so leicht durch nichts erschüttert werden kann. Das Genre prägt hiermit Charaktere wie die der *tough guys* und der *misfits in society*, Außenseiter der Gesellschaft. Ebenso prägt es seine weiblichen Charaktere - die Frauenbilder sind nicht nur auf einen Stereotyp beschränkt, sondern vielseitig:

Frauen im *Film noir* sind überwiegend aktiv; sie sind intelligent und einflußreich, manchmal zerstörerisch und beziehen ihre Macht und Stärke aus ihrer Sexualität. Das bedeutet, daß sie ihre Attraktivität berechnend einsetzen, um eigennützige Ziele zu verfolgen und Vorteile zu erlangen. Egoismus und eine gewisse Lebensgier sind ihre herausragendsten Charaktereigenschaften. Hierbei muß zwischen den verschiedensten Frauentypen/-bildern unterschieden werden:

Es gibt die sog. *spider woman*, wie sie z.B. durch Gloria Swanson als Norma Desmond in Billy Wilders *Sunset Boulevard* von 1950 dargestellt wird.

Sie stellt die wirklich dunkle bzw. perverse und dekadente Seite der Sexualität im *Film noir* dar. Dieses zeigt sich äußerlich an ihren klauenartigen Händen, der dunklen Sonnenbrille und dem bizarren Zigarettenhalter.

Vor allem Zigaretten werden so zu Hinweisen auf eine dunkle und amoralische Sinnlichkeit der Frau im *Film noir*. Auch der Besitz von Waffen ist ein Symbol für ihre weibliche Macht. Die *femme fatale* wiederum (im Gegensatz zu der *femme fragile*) zeichnet sich durch ihre einzigartige, oft geheimnisvolle Schönheit aus, die sie berechnend einsetzt - wie z.B. Cora (Lana Turner) in Tay Garnetts *The Postman Always Rings Twice* von 1946. Eine Steigerung der *spider woman* und der *femme fatale* stellt der *vamp* dar:

Dieser Frauentyp strebt nach Unabhängigkeit und versucht die Männer zu dominieren, wie z.B. Phyllis aus Billy Wilders *Double Indemnity* von 1944.

Die Stärke und Dominanz dieser Frauentypen wird im *Film noir* durch bestimmte Kameraeinstellungen und Ausleuchtungen herausgestellt.

Im Gegensatz zu diesen Frauenbildern gibt es die sog. *nurturing woman*, die dem Helden fürsorglich beiseite steht, wie z.B. die Buchhändlerin in Howard Hawks' *The Big Sleep* von 1946. Dieser Typus ist im *Film noir* überwiegend durch schöne, blonde Frauen, den *blondes*, repräsentiert, die sich dem Helden unterordnen. Sie werden auch als *good girls* bezeichnet.

Letzter Frauentyp ist der des *good, bad girls* wie Wolfenstein / Leites ihn benannt haben. (6) Bei diesem Charakter ist zu Beginn des Films noch nicht klar, auf wessen Seite er steht. Dies ist z.B. bei den Sternwood-Schwestern aus *The Big Sleep* der Fall.

Stereotypisierte Frauenbilder nehmen somit im *Film noir* eine bedeutende Rolle ein. (7)

Die männlichen Helden der meist komplexen Plots sind in das Geschehen verstrickt oder sind ihm sogar ausgeliefert. Selten handeln sie souverän; deshalb lassen sie sich kaum als Helden im ursprünglichen Sinne bezeichnen. Z.B. trägt ein Privatdetektiv in einem *Film noir* nur unter größten Anstrengungen (wenn überhaupt) zur Klärung der Ereignisse bei. Ein Marlowe stellt hier einen ganz anderen Typus dar als z.B. ein Holmes oder Poirot, die die *Great Detectives* des englischen Kriminalromans repräsentieren. Auch sind die Helden keiner anderen Sache verpflichtet als ihrer eigenen - ein Marlowe arbeitet unabhängig, ist nicht verheiratet und auch sonst in jeglicher Hinsicht ungebunden.

Signifikant für den *Film noir* ist außerdem der Schauplatz seiner Handlungen:

Die Großstadt ist generell der Hauptort des Geschehens. Doch nicht ihre Boulevards, Prachtstraßen und noblen Stadtviertel bilden den überwiegenden Rahmen, sondern Hinterhöfe, schäbige Hotelzimmer, Bars, Hafengebiete, Industriegelände etc.

Diese Orte spiegeln die Gefühlslage der Protagonisten wider; sie dienen ihnen oftmals als bloße Durchgangsstationen, zeigen ihre Rast- und Heimatlosigkeit auf.

Entsprechend dieser dunklen Umgebung und dem krisenhaften, existentialistischen Weltbild der Charaktere entwickelt sich die Handlung nicht geradlinig, vielmehr wird sie zumeist in Rückblenden aus der Sicht einer handelnden Person oder eines Erzählers im Off kommentiert.

Das typische Hollywood Happy-End gibt es in diesem Genre selten. Vor allem in späteren Filmen entfernen sich die Protagonisten gegen Ende eher voneinander.

Die stilisierte Gewaltdarstellung im *Film noir* weicht bereits erheblich von der seiner Vorläufer ab:

„Verglichen mit dem *film noir* der 40er und 50er Jahre erscheint der Gangsterfilm der 30er Jahre eher harmlos.“ (8)

Ein Vergleich der Gewaltdarstellung in einem *Film noir* und einem zeitgenössischen Film läßt wiederum den *Film noir* ungleich harmloser erscheinen.

Filmtechnisch gesehen ist die Lichtgestaltung des *Film noir* bemerkenswert - diese weicht von anderen Genres ab. Merkmale sind hier z.B. die Betonung der Helldunkelbereiche auf eine kontrastreiche Art und Weise, die jedoch keinen Unterschied zwischen der Ausleuchtung der Personen und der ihrer Umgebung macht. Auch das Seitenlicht, das die Personen in eine unwirklich erscheinende Atmosphäre taucht, ist charakteristisch. Es entstehen Schatten, die ein Klima der Enge und Gefährdung schaffen. Dieses wird von bestimmten Kameraeinstellungen unterstützt: Ober- und Untersichten aus verschiedensten Winkeln drücken die Bedrohlichkeit der Figuren aus.

Dieses beschriebene Konzept des *Film noir* hat in den letzten dreißig Jahren in vielen Filmen in unterschiedlichem Ausmaß Verwendung gefunden. In der Literatur zu diesem Thema ist es umstritten, ob dieses Konzept dem des Genres zugeordnet werden kann und ob der *Film noir* somit als ein Genre zu definieren ist:

### 3) Genre und *Film noir*:

Das Konzept des Genres ist ein Konzept der Produktionen Hollywoods. Ein Genre wird als eine Kategorie oder als ein Typus definiert; die verschiedenen Genres unterscheiden sich untereinander in Stilmerkmalen, in der Filmtechnik oder der Handlung. Viele Filme werden,

noch bevor ein Regisseur oder Schauspieler engagiert worden ist, in dem Rahmen eines bestimmten Genres wie z.B. *Western* oder *Comedy* geplant und geschrieben.

Der Ursprung der Genres liegt im Theater, den Groschenromanen und den Zeitschriften der 20er Jahre. Die Handlung in einem Genrefilm basiert auf ein bestimmtes Grundmuster von sechs bis zwölf Kategorien, die variiert werden. Diese Kategorien werden als *genre codes* bezeichnet:

“Genres develop codes of character type, visual style, and narrative progression. Spectators become familiar with these codes (...)“ (9)

Ein Genrefilm bezieht sich somit auf andere Filme und folgt dem Prinzip der Intertextualität, indem er bestimmte *codes* übernimmt. Dieses Prinzip definiert das Genre im klassischen Sinn.

Der *Film noir* wird vielfach nicht als ein Genre in diesem Sinne angesehen, da er sich nicht ausschließlich durch immer wieder kehrende Handlungsmotive und -schauplätze auszeichnet bzw. eindeutig klassifizieren läßt, wie das z.B. bei den Genres *Gangsterfilm*, *Western* und *Comedy* der Fall ist. Dadurch wird der *Film noir* oftmals als eine Bewegung und/oder als eine bestimmte Stilrichtung definiert, die eine Periode in Hollywoods *wartime and postwar cinema* markiert. Hierbei hat fast jeder Autor/Kritiker seine eigene Definition des *Film noir*, die einhergeht mit individuell abweichenden Filmographien und zeitlichen Abgrenzungen. Die unterschiedlichen Definitionen führen zwangsläufig zu der Frage, wieviel Elemente des *Film noir* ein Film beinhalten muß, um als ein *Film noir* bezeichnet werden zu können. (10)

Es ist somit problematisch, den *Film noir* als ein Genre im klassischen, engeren Sinn zu definieren, doch unterliegen seine Filme in dem erwähnten Zeitraum alle bestimmten, vielfältigen Konzepten/*codes* und ästhetischen Eigenarten - eine Tatsache, die die Definition des *Film noir* als ein Genre im weiteren Sinn zuläßt.

#### 4) Elemente des *Film noir* in *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway*:

Im Universum des David Lynch hat das Konzept des *Film noir* mit seinen ästhetischen Eigenarten einen wichtigen Platz eingenommen. Lynch entwirft Welten, deren Ursprünge sich unter anderem in der Ästhetik des *Film noir* finden. Der Einfluß des *Film noir* auf Lynchs Werk ist vor allem in *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* überdeutlich. In allen drei Filmen hat Lynch auf den Ebenen *Ästhetik* und *Handlungsstruktur/Charaktere* in unterschiedlichem Ausmaß Elemente des *Film noir* einfließen lassen:

#### 4.1 Ästhetik

Die Filme zeichnen sich durch ein bestimmtes Ensemble von Handlungsschauplätzen aus; dieses ist mit der für den *Film noir* charakteristischen Ausleuchtung von Lynch in Szene gesetzt.

In *Eraserhead* herrscht die gesamte Spielzeit über eine beklemmende, düstere Atmosphäre, in der sich Protagonist Henry Spencer bewegt. Diese wird allein schon durch die Tatsache erzeugt, daß der Film im klassischen Schwarzweiß gedreht ist. Der Film enthält neben Elementen aus dem *Film noir* Elemente des *Horror-* und *Fantasy*genres. Die Montage ist traditionell; die Szenen sind langsam geschnitten. (11)

Der Handlungsschauplatz in *Eraserhead* ist ein Industriegebiet, das der Handlung des Films den Rahmen gibt, ihm eine „*fantastic imagery, industrial-Gothic atmosphere*“ verleiht. (12)

Als Vorbild für diesen Schauplatz diente Lynch Downtown Los Angeles und die Umgebung des LA River:

“This famous metropolis, for Lynch, had a great black and white mood to it, something like out of a Raymond Chandler novel or a *film noir* like *Double Indemnity* (1944) made by his favourite director Billy Wilder. To this end, Lynch captured the dark, forbidding mood synonymous with all *film noirs*, and evoked in it his own film by actually shooting some of the exteriors in Downtown LA (...)“ (13)

Diese gesamte Szenerie mit ihren dunklen, vielfach in Nebelschwaden gehüllten Straßen, Lagerhallen, Hinterhöfen und Eisenbahnschienen ist schattenhaft ausgeleuchtet; nur das spärliche Licht einiger Laternen, das auf dem Asphalt, den Gleisen und Henrys weißem Hemd und weißen Socken reflektiert wird, verhindert eine undurchdringbare Dunkelheit. Diese Außenaufnahmen mit ihrer spezifischen Ausleuchtung sind charakteristisch für *Eraserhead* und den *Film noir*:

“*Eraserhead* has the look of the 40`s and 50`s, with the only difference being that Lynch goes one step further by staging the entire film at night with some scenes taking place in an almost completely darkened landscape.

In this respect, *Eraserhead* takes the *film noir* to its stylistic limits.“ (14)

Das Apartmenthaus, in dem Protagonist Henry Spencer wohnt, gleicht mit seiner dunklen, einfach möblierten Vorhalle und der ebenfalls dunklen Wohnung Henrys der Materialästhetik des *Film noirs*. Die klare Anordnung der Räume und Requisiten erinnert an eine Theaterbühne, die Ausleuchtung an den *Film noir*: Die Vorhalle des Apartmenthauses ist nur mit zwei Lampen rechts und links vom Fahrstuhl ausgestattet. Die Ausleuchtung ist hier so gestaltet,

daß der Fahrstuhl wie ein schwarzes Loch erscheint, das bedrohlich wirkt, als Henry darauf zugeht.

Die Wohnung Henrys ist wiederum mit zwei Lampen versehen: Einer schwachen Deckenlampe und einer Stehlampe, deren Schirm nach oben gerichtet ist und die so das Licht in einem Halbkreis an die Decke wirft. Damit ist das Zimmer äußerst sparsam ausgeleuchtet und wirkt sehr dunkel und schattenhaft. Fast das gesamte Inventar liegt im Halbdunkeln oder ganz im Dunkeln, wobei Henry sich nur durch sein weißes Hemd von der Dunkelheit abhebt.

Das Apartment hätte auch ein Domizil Philip Marlowes sein können; die gesamte Atmosphäre in dem Haus erinnert an die von Norma Desmonds Villa in Wilders *Sunset Boulevard*. (15)

In *Blue Velvet* steht bereits der Vorspann in der Tradition des *Film noir*: Ein blauer Vorhang mit schwarzen Falten ist zu sehen, der „an die Oberfläche eines nächtlichen Sees kurz vor einem Sturm“ erinnert. Die Musik im Hintergrund, bestehend aus Streicherpassagen, verstärkt die düstere und „geheimnisvoll-bedrohliche“ Stimmung, die hier schon zu Beginn des Films kreierte wird. (16)

Das Apartmenthaus Dorothys, die *Deep River Apartments*, in *Blue Velvet* ist wie das in *Eraserhead* ebenfalls ein *film noir*-typischer Schauplatz. Das Haus liegt in einer Straße, die durch ihre sparsame Beleuchtung und ihre raschelnden Bäume bei Nacht nicht gerade einladend wirkt, eine Art Boulevard der Dämmerung. Diese bedrohliche Atmosphäre wird in das Innere des Hauses übertragen und verdeutlicht in der Szene, in der der Protagonist Jeffrey zum zweiten Mal Dorothys Wohnung betreten will: Jeffrey gelangt nur durch ein im extremen Halbdunkeln gelegenes und damit spärlich ausgeleuchtetes Treppenhaus dorthin, da der Fahrstuhl im Apartmenthaus nicht funktioniert. Jeffrey versinkt hierbei förmlich in diesem Treppenhaus. Der Flur des Hauses ist von kleinen Deckenlampen dezent und nur punktuell ausgeleuchtet, der überwiegende Teil bleibt im Dunkeln. Jeffrey taucht durch seine schwarze Kleidung in diese Dunkelheit ab, doch sind sein Gesicht und seine Hände auf Grund der Deckenlampen deutlich zu erkennen. Dies ist diejenige Szene in *Blue Velvet*, die die *Film noir*-Atmosphäre im gesamten Film am signifikantesten aufzeigt. Nicht funktionierende Fahrstühle, schwach ausgeleuchtete Flure, dunkle Treppenhäuser und Protagonisten, die in ihnen förmlich versinken, finden sich in fast jedem *Film noir*. Die Wohnung Dorothys ist wiederum bemerkenswert ausgeleuchtet: Durch eine Tischlampe mit grünem Schirm und eine Deckenlampe, deren Schirm nach oben hin geöffnet ist und die somit ihr Licht in einem Halbkreis an die Decke wirft, ist das Zimmer, dessen Wände und Teppichboden in einem

unwirklich erscheinenden Rot gehalten sind, schattenhaft ausgeleuchtet. Die Atmosphäre ist dadurch bedrückend. Lynch bedient sich hier, wie auch bereits in *Eraserhead*, der Lichtgestaltung des *Film noir*.

In *Lost Highway*, den Lynch selbst als einen „*21st century noir horror film*“ bezeichnet, sind weniger die Außenaufnahmen im Los Angeles der 90er Jahre *film noir*-typisch als die Innenaufnahmen (17): Das Haus von Fred und Renée Madison ist in seiner Kahlheit bedrückend; es ist sparsam möbliert und wie die Räume in *Eraserhead* und *Blue Velvet* nur mit wenigen Lampen ausgeleuchtet und erscheint z.B. vom Schlafzimmer der Madisons aus als schwarzer Moloch; der Ausgang aus diesem Zimmer führt in ein schwarzes Loch, das bedrohlich wirkt und in das in einer Szene beide eintreten, um sich in dem dunklen Haus gegenseitig zu suchen. Diese Szene ist atmosphärisch sehr dicht und ist als charakteristisch für die düstere Gesamtstimmung des Films anzusehen.

#### 4.2 Handlungsstruktur/Charaktere

Im Hinblick auf die Handlungsstruktur und die Charaktere haben *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* diverse Gemeinsamkeiten, die in der Tradition des *Film noir* stehen:

Alle drei Filme verbindet ein komplexer *Plot*, der durch ein Ensemble von Charakteren bestimmt wird. Den Rahmen für diesen *Plot* schafft, wie beschrieben, ein Ensemble von Orten. Die Komplexität der Handlung basiert einerseits auf der Geschichte an sich, andererseits auf ihrer Darstellung im Film. Die Handlung wird verschachtelt gezeigt und nicht gradlinig erzählt. Dieses ist in allen drei Filmen der Fall, wobei in *Lost Highway* die Verschachtelung am deutlichsten ausgeprägt ist. Wie in einem *Film noir* lässt Lynch diese Komplexität der Handlung in den Filmen durch seine Protagonisten in einigen Szenen simplifizieren: In *Blue Velvet* gelingt es Sandy Jeffrey in seinem Wagen, während sie vor einer Kirche stehen, eine prägnante Zusammenfassung der bisherigen, nicht leicht durchschaubaren Ereignisse zu geben. Ähnliches vermochte auch Philip Marlowe in *The Maltese Falcon*, als er die sehr komplizierte Geschichte seiner Klientin problemlos seinem Partner in wenigen Sätzen darlegte. Der *Plot* in *Blue Velvet* ist der einer mysteriösen Kriminalgeschichte, die mit Elementen der Detektiv- und Gangstergeschichte bestückt ist und die, die Ausstattung des Films in betracht ziehend (z.B. die Automobile), in den 50er Jahren spielen könnte.

Die Charaktere in den drei Filmen sind mit tragenden, *film noir*-typischen Frauenrollen besetzt:

Sandy in *Blue Velvet* repräsentiert die *blonde*, die dem Helden Jeffrey unterstützend und fürsorglich beiseite steht, von Sexualität aber zunächst nichts wissen will. Erst einmal versorgt sie, Tochter des Detective Williams, Jeffrey mit Informationen zu dem Fall aus erster Hand.

Dieser Frauentypus der *blonde* findet sich in *Eraserhead* in Gestalt von Mary, die sich im Laufe des Films als sehr sensibel zeigt und dadurch mit der ganzen Problematik der Frühgeburt nicht umzugehen weiß.

In *Lost Highway* ist das *good girl* repräsentiert durch Sheila, die mit den Veränderungen Petes nicht zurechtkommt und vollkommen hilflos ist. Doch ist Sheila nicht blond, sondern schwarzhaarig - Lynch weicht hier vom herkömmlichen Stereotyp ab: In *Lost Highway* ist eines der *bad girls* blond. Alice Wakefield steht für dieses ungewöhnliche Frauenbild und wird von Lynch entsprechend dargestellt: Sie ist eine *femme fatale* (oder sogar: eine *femme diabolique*), deren roter Mund deswegen bei einem Telefonat mit Pete, ganz wie in einem *Film noir*, in einem *close up* gezeigt wird. Alice verkauft ihren Körper, steht Mr. Eddy zu Diensten und dreht Pornos; ein Leben, das ihr gefällt und das sie, hier ganz der *vamp*, auslebt. Besitzen läßt sie sich von Pete nicht (18) ; sie handelt nach ihrer eigenen *Façon* und setzt ihre Schönheit und Sexualität berechnend ein. In ähnlicher Weise verhält sich die dunkelhaarige *femme fatale* namens Renée gegenüber ihrem Mann Fred. Zwei Männer verfallen somit in *Lost Highway* zwei Frauen, ein *Film-noir-Double-Feature*. (19)

Eine *femme fatale par excellence* ist Dorothy in *Blue Velvet*. Sie ist eine Frau mit einer schwarzen, vollen und gelockten Haarpracht, die in vielen Szenen ein leichtes, rotes oder schwarzes und tief ausgeschnittenes Kleid sowie ein markantes Make-up trägt und mit ihren Auftritten im *Slow Club* die Männer in ihren Bann zieht. Dorothy läßt sich hier mit z.B. Rita Hayworth als *Gilda* in dem gleichnamigen Film von Charles Vidor von 1946 vergleichen. (20) Auch mit ihrer dunklen und perversen Sexualität entspricht sie dem Bild einer *femme fatale*. Eine ähnliche Ausstrahlung hat auch die Nachbarin Henrys in *Eraserhead*. Sie erscheint als eine „geheimnisvolle Schöne“, indem sie bei einem Gespräch mit Henry in ihrer Tür stehenbleibt und nur schattenhaft angestrahlt ist. Es sind einzig ihr markantes Profil, ihre langen Haare und ihr Dekolleté zu sehen. Lynch bedient sich in allen drei Filmen hinsichtlich der Frauenrollen der klassischen Paarung des *Film noir*: Dem *good girl* steht immer ein *bad girl* gegenüber.

Die männlichen Helden in *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* sind in ihrer Charakterisierung z.T. mit dem *Film noir* zu vergleichen. Henry und Jeffrey sowie Fred und Pete sind keine Helden im ursprünglichen Sinne; sie stehen nicht immer über den Dingen und

sind alle mehr oder weniger einer Frau verfallen. Dieses wird bei Henry nur angedeutet, ist bei Jeffrey, Fred und Pete aber offensichtlich. Das für den *Film noir* typische Verhaltensmuster eines *tough guys* ist nur bei Jeffrey in Ansätzen, wie z.B. in der „Heineken!“-Szene zu erkennen.

Allerdings geht er in der Aufklärung des Falles oftmals ebenso dilettantisch vor wie ein Detektiv in einem Raymond Chandler-Roman. Desweiteren liegt in *Blue Velvet* und *Lost Highway* wie in fast jedem *Film noir* das Gangstermotiv vor: Frank Booth und Mr. Eddy verkörpern hier Gangster in böser Perfektion.

#### 5) Schlußbetrachtung:

Mit seinen drei Filmen *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* zeigt David Lynch die Bedeutung des vielschichtigen Genres *Film noir* auch (oder gerade) im zeitgenössischen Film auf. Er hat sich von diesem Genre beeinflussen lassen und in seinen Filmen in unterschiedlichem Ausmaß Elemente daraus einfließen lassen.

Die Ästhetik dieser drei Filme findet ihren Ursprung unter anderem in der des *Film noir*. Die Filme sind atmosphärisch sehr dicht. Die Handlungsstruktur ist *film noir*-typisch. Der Schwerpunkt in einer Betrachtung der Charaktere in den drei Filmen hinsichtlich dieses Genres liegt bei den Frauenbildern. Für jeden einzelnen Film wurde bei dieser Untersuchung festgestellt:

In *Eraserhead* hat Lynch vor allem die technischen Stilmittel des *Film noir* verwendet. Die Ausleuchtung ist hier sehr signifikant.

In *Blue Velvet* sind sehr viele Elemente des *Film noir* enthalten. Dieser Film kann als eine Hommage an das Genre verstanden werden.

In *Lost Highway* werden Elemente des *Film noir* intensiviert dargestellt - die Frauenbilder sind noch vertiefter und extremer gezeichnet und die Atmosphäre ist noch dunkler. Der Film überschneidet sich hier mit dem Genre des *Horrorfilms*.

Alle drei Filme zusammengenommen zeigen auf, daß David Lynch Welten entwirft, deren Bezug sich auch in der Ästhetik des *Film noir* der 40er und 50er Jahre finden.

Auf Grund ihres eindeutigen Bezugs zum *Film noir* müssen die drei untersuchten Filme *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* in die folgende Reihe der *modern film noirs* aufgenommen werden: (21)

*Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1973), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1983), *Once Upon A Time In America* (Sergio Leone, 1984), *Angel Heart* (Alan Parker, 1987), *Blue Steel* (Kathryn Bigelow, 1989), *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) und *Seven* (David Fincher, 1995).

6) Anhang:

- 1 Filmmaker (12/1996), Interview mit David Lynch.
- 2 Crowther, Bruce: *Film noir. Reflections in a Dark Mirror*. London: Columbus Books, 1988, S. 9 ff.
- 3 Krutnik, Frank: *In a Lonely Street - Film noir, Genre, Masculinity*. London, New York: Routledge, 1991, S. 15.
- 4 Buchloh, Paul G. / Becker, Jens Peter mit Beiträgen von Wulff, Antje und Rix, Walter T.: *Der Detektivroman: Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 4. Auflage, 1990, S. 96-107, 164.
- 5 Krutnik, S. 15.
- 6 Wolfenstein, Martha / Leites, Nathan: *Movies. A Psychological Study*. Glencoe: 3rd Edition, 1950.
- 7 Place, Janey: *Women in Film noir*. in: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): *Women in Film noir*. London: BFI Publishing, 1980, S. 35 ff.
- 8 Becker, Jens Peter: *The Myths of Violence - Die Darstellung von Gewalt im amerikanischen Gangsterfilm*. in: Buchloh, Paul G./Becker, Jens Peter/Schröder, Ralf J. (Hrsg.): *Literatur und Film. Studien zur englischsprachigen Literatur und Kultur in Buch und Film*. Kiel: Kieler Verlag Wissenschaft und Bildung, Band 2, 1985, S. 187.
- 9 Sklar, Robert: *Film - An International History of the Medium*. New York: Abrams, 1993, S.116.
- 10 Schrader, Paul (1972): *Notes on Film noir*. in: Grant, Barry Keith: *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, Volume 2, 1995; S. 214.
- 11 Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1997, S. 34.
- 12 Rolling Stone Magazine (3/1997).

- 13 Lafrance, J.D.(5/1997), *In Heaven, everything is fine*, Mike Dunn-Homepage zu *Eraserhead*: <http://www.mikedunn.com/lynch/eraser.html>
- 14 Lafance, J.D., Mike Dunn-Homepage zu *Eraserhead*.
- 15 Fischer, Robert: *David Lynch - Die dunkle Seite der Seele*. München: Heyne, 3. Auflage, 1997, S. 49.
- 16 Fischer, S. 111.
- 17 Lynch, David/Gifford, Barry: *Lost Highway - The Screenplay*. London, Boston: faber & faber, 1997, S. 4.
- 18 Lynch/Gifford, S. 122, 128-130.
- 19 Fischer, S. 283.
- 20 Wood, Michael: *America in the Movies*. New York: Basic Books, 1975, S. 51-56, 61, 69.
- 21 Palmer, R. Barton: *Hollywood's Dark Cinema: The American Film noir*. New York: Twayne, 1994, S. 178-187.

#### 7) Impressum:

##### - Kurzer Lebenslauf des Autors:

Jörg Sternagel, geboren 1973 in Paderborn, Studium der Englischen Philologie, Mittlere und Neuere Geschichte, Politische Wissenschaft auf Magister in Kiel.

##### - Kontaktadresse:

Jörg Sternagel  
Christian-Kruse-Straße 4  
24118 Kiel

Tel.: 0431/5791793

e-mail: [stu42053@mail.uni-kiel.de](mailto:stu42053@mail.uni-kiel.de)

Dieser Artikel entstand in dem Zeitraum August 1997 bis Mai 1998.