

**„Analyse des Gesamtwerks von David Lynch im
Hinblick auf die Etablierung einer charakteristischen
Filmästhetik“**

Alexander Fuchs
fuchs.alex@web.de

Offenburg, den 31. August 2001

Inhaltsverzeichnis:

Kapitel 1:	
Vorwort.....	3
Kapitel 2:	
Bio- und Filmographie.....	4
Kapitel 3:	
Exemplarische Analysen.....	10
3.1 Blue Velvet.....	10
3.2 Lost Highway.....	27
Kapitel 4:	
Gestaltungselemente.....	32
4.1 Ton.....	32
4.2 Licht- und Bildgestaltung.....	36
4.3 Kamera und Montage.....	41
4.4 Inter-/ Intratextualität.....	46
4.5 Symbole.....	50
4.6 Erzählstil.....	52
4.7 Zusammenspiel der Elemente und resultierende Wirkung.....	61
Exkurs: Gewalt.....	63
Kapitel 5:	
Entwicklung.....	65
Exkurs: Film Noir.....	67
Kapitel 6:	
Schlußbetrachtung.....	69

1. Vorwort

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem filmischen Gesamtwerk David Lynchs. Das einschneidende Erlebnis, das diese Arbeit ins Rollen brachte, war das erstmalige Sehen von „Lost Highway“. Damals – wie noch heute – hatte dieser Film eine unbeschreibliche Wirkung auf mich, die noch keine Begegnung mit einem anderen Film bisher ausgelöst hat.

Abgesehen von der Licht- und Bildgestaltung ist es vor allem die Erzählform, die durch ihre außergewöhnliche Art eine magische Wirkung auf mich hat. Anfangs war mir die Handlung nicht ganz klar, es gab lediglich das Gefühl, daß gewisse Zusammenhänge existieren.

Die Beschäftigung mit Film im Allgemeinen und dessen Vertiefung innerhalb des Studiums führten mich dazu, dieses Kunstwerk analysieren und die Elemente, die es dazu werden lassen, bestimmen zu wollen. Nachdem ich in Vorlesungen den Einsatz filmsprachlicher Mittel und der damit evozierten Wirkung eingehend kennengelernt habe, soll dieses Wissen als Basis dienen, um zu klären, wie dieser Film „funktioniert“.

Dazu bediene ich mich des Strukturalistischen Ansatzes¹, dem die Annahme zugrunde liegt, daß der zu transportierende Inhalt einer bestimmten formalen Umsetzung bedarf, die Form also bedeutungsgenerierend ist.

Als Ausgangspunkt der Analyse sollen „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ dienen; „Blue Velvet“, da er einen Meilenstein im Schaffen Lynchs markiert und „Lost Highway“ aufgrund seiner persönlichen Bedeutung für mich und des zwischen den beiden Filmen liegenden Zeitraums, was die Untersuchung einer möglicherweise stattgefundenen Weiterentwicklung erstrebenswert macht.

Es wird für jeweils einen prägnanten Abschnitt der genannten Filme ein Sequenzprotokoll erstellt, das im Hinblick auf den Einsatz filmsprachlicher Mittel untersucht wird.

Die dabei gewonnenen Erkenntnisse werden anhand von Beispielen auf das Gesamtwerk übertragen, womit die Lynch- typische Verwendung filmischer Gestaltungsmittel charakterisiert und ein „Stil“ faßbar gemacht werden soll.

¹ Vgl. FAULSTICH, W., Strukturalismus, 1988, S. 16 ff

Es werden Zusammenhänge zwischen den einzelnen Filmen aufgezeigt und die Frage geklärt, ob eine stilistische Entwicklung stattgefunden hat.

Bei den in der Strukturalistischen Analyse erarbeiteten Erkenntnissen bzw. deren Interpretationen handelt es sich um naheliegende Folgerungen, die jedoch nicht zwingend sind. Bei verschiedenen Personen wird die Rezeption möglicherweise divergierende Reaktionen hervorrufen. Dennoch lassen sich aufgrund der Konventionen der Einsatz von Gestaltungselementen qualitativ beschreiben und zumindest dafür typische Wirkungstendenzen, die in ihrer Ausprägung variieren mögen, aufzeigen.

2. Bio- und Filmographie

David Keith Lynch wird am 20.01.1946 in Missoula, Montana geboren. Aufgrund der Tätigkeit seines Vaters als Agrarwissenschaftler für das Landwirtschaftsministerium ist die Familie gezwungen, häufig umzuziehen. Bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr wohnt Lynch in Montana, Idaho, Washington und North Carolina, bevor er nach Washington zurückkehrt und in Alexandria die Schule abbricht, um sein Leben der Malerei zu widmen. In seinen ersten Lebensjahren lernt er dadurch viele amerikanische Kleinstädte kennen, die er in seinen Filmen wie z.B. „Blue Velvet“ aufgreift. Betrachtet man die darin vorkommende zynische Kritik an der verlogenen Idylle dieser Orte, liegt der Verdacht nahe, daß er in dieser Zeit eine Art Hass dagegen entwickelt hat, dem er auf filmische Weise Ausdruck verleiht. Es drängt sich ihm bereits in jungen Jahren der Gedanke auf, daß nicht alles so ist, wie es oberflächlich erscheint und es auch eine Kehrseite der schönen Kleinstadtfassade geben muß, was er in seinem Werk wiederholt thematisieren wird.

1964 beginnt er ein Kunststudium an der Boston Museum School, das er ein Jahr später abbricht, um mit seinem Freund Jack Fisk – später als Ausstatter für Lynch tätig – auf eine drei-jährige Europareise zu gehen. Nach zwei Wochen kehrt er jedoch aufgrund mangelnder Inspiration nach Amerika zurück.

1965 wird er in die Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia aufgenommen, was auf seine weitere Entwicklung entscheidenden Einfluß haben soll.

Dort hat er ersten Kontakt mit dem Medium Film, aus dem eine Video- Installation für eine Ausstellung hervorgeht. „Six men getting sick“ zeigt in Form eines Loops sechs kranke Menschen, deren Körper unkontrolliert an- und abschwollen. Er erhält daraufhin das Angebot finanzieller Unterstützung, mit der er 1968 „The Alphabet“ realisiert. Der vierminütige 16mm- Film, in dem Animation und Realaufnahmen kombiniert werden, schildert das Lernen als Vergiftungsprozeß¹. Darin wird der Lernvorgang einer jungen Frau als schmerzvoll dargestellt, während hingegen eine Männerstimme den umherfliegenden Buchstaben eine Ordnung geben will. Blut fließt aus den Augen der Schülerin, ihr Kopf zerfällt.

Lynch bewohnt in diesen Anfangsjahren mit seiner Frau und seiner Tochter ein heruntergekommenes Haus in Philadelphia, in dessen Nachbarschaft es „Gewalt, Hass und Dreck gibt“. „Trotzdem ging der stärkste Einfluß in meinem ganzen Leben von dieser Stadt aus.“² Aspekte dieser Lebenssituation sowie der ungeplanten Schwangerschaft seiner Freundin und Kommilitonin Peggy Reavy, die er 1967 heiratet, werden sich später in „Eraserhead“ wiederfinden lassen.

Lynch reicht „The Alphabet“ und ein Drehbuch am neu gegründeten American Film Institute ein und erhält ein Stipendium. Er realisiert damit 1970 „The Grandmother“, der erneut eine Kombination aus Animation und Realfilm ist. Der 34- minütige Film handelt von einem ängstlichen Jungen, der von seinen Eltern mißhandelt wird.

Als Bettnässer wird er von seinem Vater mehrfach bestraft; er flüchtet sich vor seinen Eltern auf den Dachboden. Dort findet er einen Sack mit Samenkörnern. Er züchtet einen Baum, aus dem eine Person hervorgebracht wird: die Großmutter. Die Harmonie, die der Junge mit seinen Eltern nicht verspüren kann, findet er in Gesellschaft der Frau auf dem Dachboden, einer zerbrechlichen Phantasiefigur, die schließlich stirbt. Bereits hier zeigen sich Elemente, die im weiteren Schaffen Lynchs große Bedeutung haben werden: die Relevanz des Tons, die familiäre Gewalt und die Flucht in eine Phantasiewelt, um dem grausamen Alltag zu entkommen.

1970 zieht Lynch nach Los Angeles. Im folgenden Jahr beginnt er die Vorbereitungen zu „Eraserhead“, seinen ersten Spielfilm, der 1977 seine Uraufführung feiert.

Die lange Produktionszeit zeigt bereits, daß dieser Film besondere persönliche Bedeutung für David Lynch hat.

¹ Vgl. RODLEY, C., The Alphabet ,1997, S. 49

² RODLEY, a.a.O., S. 62

Die Hauptperson dieses avantgardistischen Films ist Henry, der in einem scheinbar menschenleeren Industrieviertel wohnt. Das Foto einer Atomexplosion neben seinem Bett, das verkümmerte Hähnchen beim Essen wie auch das Fehlen von Vegetation deuten auf eine postnukleare Szenerie hin. Henry wird plötzlich damit konfrontiert, Vater geworden zu sein. Das Kind stellt sich jedoch als äußerst fremdartiges Wesen dar. Die Mutter kehrt zu ihren Eltern zurück und läßt Henry mit dem Nachwuchs allein, der inzwischen erkrankt ist und ihn durch ständiges Schreien daran hindert, die Wohnung zu verlassen. Er flüchtet sich in einen trostspendenden Tagtraum, in dem er in seinem Heizkörper eine Frau auf einer Bühne singen sieht. Gleichzeitig fühlt er sich zu seiner Nachbarin hingezogen; er steht nun zwischen den Frauen und dem Baby, das er schließlich tötet. Am Ende entscheidet er sich für die Frau in der Heizung und damit für seinen Traum.

Immer wieder drängt sich der Gedanke auf, daß „Eraserhead“ starke autobiographische Züge hat. Die Umgebung, in der Henry wohnt, erinnert an Lynchs Schilderungen seiner Zeit in Philadelphia. Er selber wird wie Henry sehr früh ungewollt Vater. Der gesamte Film mutet an wie eine Abrechnung mit seiner damaligen Lebenssituation, bzw. wie ein Versuch, dies alles kreativ zu verarbeiten. Lynch selber hält den Film für „perfekt“: „Es war das einzige Mal, daß ich das von einem eigenen Werk sagen konnte.“¹

Nachdem er mit „Eraserhead“ erste Erfolge feiern kann, wird Mel Brooks auf ihn aufmerksam und bietet ihm an, „Der Elefantenmensch“ zu inszenieren. Somit folgt 1980 die erste Lynch- Produktion mit einem Millionen- Budget.

Erzählt wird die Geschichte von John Merrick, der im viktorianischen England des 19. Jahrhunderts lebt. Er leidet an einem schweren Fall von Neurofibromatosis und ist daher von schweren körperlichen Mißbildungen gezeichnet. Aufgrund seiner Erscheinung wird er auf Jahrmärkten als Sensation zur Schau gestellt. Dort wird er vom Arzt Dr. Treves aufgespürt. Zunächst nutzt er Merrick, um ihn Ärztekollegen vorzuführen und damit seine eigene Karriere zu fördern. Er erkennt jedoch, daß es sich bei ihm um einen intelligenten Menschen handelt, der lediglich aufgrund seines Aussehens von der Gesellschaft isoliert ist. Treves nimmt sich seiner an und gewährt ihm im Krankenhaus „Unterschlupf“, das für ihn zu einem Zuhause wird. Er lernt das gehobene Bürgertum und die Schauspielerin Mrs. Kendal kennen.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 111

Gleichzeitig jedoch wird er vom Nachtwächter des Krankenhauses gegen Geld dessen sensationssüchtigen Freunden vorgeführt. Dem ehemaligen „Besitzer“ gelingt es, John zu entführen, um ihn auf dem Kontinent weiter zur Schau zu stellen. Er kann jedoch fliehen und kehrt zu Treves zurück. Mrs. Kendal, mit der er sich angefreundet hat, lädt ihn zu einem Theaterbesuch ein, der für ihn zum schicksalsträchtigen Ereignis wird: Er bewegt sich erstmals offen und nicht als „Kreatur“ in der Gesellschaft und wird sogar mit Applaus bedacht. Er hat sein Ziel, die Anerkennung, erreicht. Abends legt er sich schlafen, wohl wissend, daß die gewählte Körperhaltung seinen Tod bedeutet.

„Der Elefantenmensch“ wird für Lynch zum Erfolg, der mit acht Oscarnominierungen, u.a. für „Beste Regie“ und „Bester Film“, bedacht wird.

Daraus resultiert die Möglichkeit, bei „Dune – Der Wüstenplanet“ Regie zu führen. Die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Frank Herbert aus dem Jahr 1984 wird für Lynch zur Zerreißprobe. In seiner Größe und dem riesigen Budget unterscheidet er sich deutlich von seinen Vorgängern. Der Film gerät zu einem Flop bei Kritikern und Zuschauern und stürzt ihn in eine Krise.

Der Film handelt vom Wüstenplaneten Arrakis, der zur Gewinnung von „Spice“ – einer die Macht garantierenden Zauberdroge – ausgebeutet wird. Fälschlicherweise wird Herzog Altreides vom Imperator verdächtigt, nach der Vorherrschaft zu streben, weshalb er von ihm und dem bösen Baron Harkonnen verfolgt wird. Durch eine Intrige will man dessen Geschlecht auslöschen, unwissend, daß sein Sohn Paul sich als langerwarteter „Messias“ entpuppt, was deren eigenen Untergang besiegeln würde. Paul legitimiert sich mit dem Sieg über einen riesigen Sandwurm als wahrer Herr des Wüstenplaneten. Mit Hilfe der Fremten, der unterdrückten Bewohner von Arrakis, gelingt es ihm, den grausamen Harkonnen zu besiegen und den Planeten zu befreien. Erstmals fällt nach seinem Sieg wieder Regen auf dem Planeten – ein Zeichen göttlicher Zustimmung.

1986 reißt sich David Lynch aus seinem Tief und markiert mit „Blue Velvet“ einen Meilenstein in seinem Werk, der die Marschrichtung für die nächsten Filme vorgibt. Hauptperson ist die Figur des Jeffrey Beaumont, der in einen Kriminalfall verwickelt wird. Auf dem Weg zu seinem im Krankenhaus liegenden Vater findet er ein menschliches Ohr auf einer Wiese. Er gibt es bei der Polizei ab und befaßt sich trotz aller Warnungen selbst mit eigenen Ermittlungen.

Dabei ist ihm Sandy, die Tochter des Polizisten, bei dem er seinen Fund abgibt, eine Hilfe. Er stößt auf die Nachtclubsängerin Dorothy, deren Mann Don Frank Booth das Ohr abgetrennt hat. Frank hat Don und den gemeinsamen Sohn Donny gekidnappt und zwingt Dorothy damit zu erniedrigenden sexuellen Szenarien. Jeffrey fühlt sich von Dorothy angezogen, wodurch er immer tiefer in die dunklen Abgründe hinter der ansonsten bilderbuchartigen Kleinstadt Lumberton gezogen wird. Gleichzeitig kommen er und Sandy sich näher. Jeffrey gelingt es, die mörderischen Transaktionen Franks aufzudecken. In Notwehr erschießt er ihn, die Idylle scheint wieder hergestellt.

Wie bereits bei „Der Elefantenmensch“ erhält Lynch für „Blue Velvet“ eine Oscarnominierung für die „Beste Regie“, geht jedoch erneut leer aus. Statt dessen erhält er diverse Auszeichnungen der Amerikanischen Kritikervereinigung.

Anschließend konzentriert sich David Lynch auf „Industrial Symphony No. 1“, ein musikalisches Performancestück, das er 1989 mit Angelo Badalamenti an der Brooklyn Academy of Music inszeniert. Es folgen u.a. diverse Ausstellungen, die ihn erneut als Maler zeigen, sowie Werbespots für Calvin Klein.

1990 landet er mit der TV-Produktion „Twin Peaks“ einen großen Erfolg, wobei er als Ausführender Produzent, Autor und in einigen Folgen als Regisseur fungiert.

Thematisiert wird die Aufklärung des Mordes an der Schülerin Laura Palmer, die jedoch zur Nebensache gerät. Statt dessen werden wie bereits in „Blue Velvet“ die Schattenseiten idyllischer Kleinstädte, die Verwicklungen unter der Oberfläche, aufgedeckt.

Noch im selben Jahr erhält er in Cannes für seinen neuesten Film „Wild at Heart“ die Goldene Palme für den „Besten Film“, der jedoch gleichzeitig heftige Kontroversen bezüglich der Gewaltdarstellungen hervorbringt. Inhaltlich wird darin der sentimental-romantische Jugendmythos von den beiden Liebenden – hier Sailor und Lula – aufgegriffen, deren Mutter gegen die Verbindung ist und die deshalb fliehen. Lulas Mutter Marietta hetzt Sailor einen Killer auf den Hals. Er tötet ihn und wird deshalb zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Als er wieder frei ist, flüchten Sailor und Lula vor ihrer Mutter nach Kalifornien. Marietta, die mit dem Killer Santos ihren Mann umgebracht hat, weiß, daß Sailor davon Kenntnis hat, beauftragt ihren Verehrer Johnny Farragut und anschließend Santos, Sailor zu töten und Lula nach Hause zurück zu bringen.

Santos lässt nun Johnny töten und will mit dem Vietnam- Veteranen Bobby Peru Sailor zu einem Überfall überreden, bei dem er umgebracht werden soll. Dabei stirbt Bobby Peru und Sailor wird erneut inhaftiert. Nach seiner Entlassung trifft er Lula und deren gemeinsamen Sohn Pace. Er verlässt Lula und wird von einer Straßengang zusammengeschlagen. Er hat eine Engelserscheinung. Diese rät ihm, „an die Macht der Liebe zu glauben“. Er kehrt um und ist mit Lula vereint.

Nach den Erfolgen von „Blue Velvet“, „Twin Peaks“ und „Wild at Heart“ erleidet Lynch 1992 mit „Twin Peaks: Fire Walk With Me“, dem Kinoprequel zur TV- Serie, einen erneuten Rückschlag. Wir erleben die letzten sieben Tage im Leben von Laura Palmer und erfahren die Vorgeschichte zur Serie. War die Frage nach ihrem Mörder in den Fernsehfolgen nicht geklärt worden, so wird hier die Antwort gegeben.

Die Begeisterung, die Lynch 1990 auslöst, kann er mit der Kinofassung, die sich deutlich von der Serie absetzt, jedoch nicht auffrischen.

Wie schon im Fall von „Blue Velvet“ meldet sich David Lynch 1996 nach einem Mißerfolg mit einem sehr intensiven, geschlossenen Werk zurück. Der Film handelt vom Saxophonisten Fred Madison, der seine Frau Renée ermordet, weil er glaubt (oder weiß), daß sie ihn mit Dick Laurant alias Mister Eddy betrügt. Wegen des Mordes an seiner Frau zum Tode verurteilt, sitzt er im Gefängnis. Dort verwandelt er sich in Pete Dayton, einen jungen Automechaniker und wird freigelassen. Einer seiner Kunden ist Mister Eddy. Dessen Freundin ist Alice Wakefield, in die er sich verliebt. Die blonde Alice Wakefield wird – wie auch Renée Madison – von Patricia Arquette gespielt; Renée ist jedoch brunette. Alice überredet Pete, Andy, den sie „von einem Job kennt“, auszurauben und mit dem Geld zu fliehen. Ihre Fahrt führt sie zu einem Hehler in die Wüste, in dessen Hütte Alice verschwindet. Pete verwandelt sich zurück in Fred Madison und tötet Dick Laurant. Er fährt an seinem Haus vorbei und spricht den Satz: „Dick Laurant ist tot.“ in die Gegensprechanlage. Diesen Satz hat Fred Madison in der ersten Szene des Films durch die Gegensprechanlage gehört, ohne zu wissen, wer Dick Laurant ist, noch, wer ihm diese Mitteilung hat zukommen lassen.

Nach diesem düsteren Meisterwerk erscheint 1999 mit „The Straight Story“ („Eine Wahre Geschichte“) der bislang letzte Film von David Lynch, der in Deutschland zu sehen gewesen ist. Der 86jährige Alvin Straight aus Iowa, der gesundheitlich schwer angeschlagen ist, erfährt, daß sein Bruder Lyle, der in Wisconsin wohnt und mit dem er seit zehn Jahren zerstritten ist, einen Schlaganfall erlitten hat.

Da er nicht mehr Auto fahren kann, macht er sich auf seinem Rasenmäher auf die 500 km lange Reise, die für ihn zu einer Odyssee wird. Aus Liebe zu seinem Bruder nimmt er die Strapazen seiner, aller Wahrscheinlichkeit nach, letzten Reise auf sich. Unterwegs begegnet er vielen Menschen, mit denen er Zeit verbringt, denen er hilft und die ihm ihrerseits helfen. Er läßt auf dem Weg zurück zu seinem Bruder sein Leben Revue passieren.

Bereits ein Jahr später macht Lynch wieder mit einer TV- Serie auf sich aufmerksam, um die sich zahlreiche Gerüchte ranken. Daraus geht der Film „Mulholland Drive“ hervor, für den er 2001 in Cannes mit der Goldenen Palme für seine Regieleistung prämiert wird.

3. Exemplarische Analysen

Querverweise zu den entsprechenden Einstellungen der beigelegten Sequenzprotokolle werden im Folgenden mit **E BV Nr.** für „Blue Velvet“ und **E LH Nr.** für „Lost Highway“ gekennzeichnet.

3.1 Blue Velvet

Im Folgenden soll „Blue Velvet“ anhand des vorliegenden Protokolls einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Die vorliegende Sequenz ist als Schlüsselstelle des Films anzusehen. In diesem Abschnitt werden die Personenkonstellationen und die Position des Zuschauers festgelegt. Alles Weitere wird dazu in Beziehung gesetzt.

Es handelt sich dabei um die Szenenfolge, in der die Dreieckskonstellation zwischen Jeffrey, Dorothy und Frank charakterisiert wird.

Nach dem Fund des abgetrennten Ohrs trifft Jeffrey im Lauf seiner Recherchen auf die Nachtclubsängerin Dorothy. Er schleicht sich nachts in ihre Wohnung, um weitere Informationen zu sammeln. Er wird jedoch von Dorothys Heimkehr überrascht und versteckt sich im Schrank, von wo aus er sie beobachtet. Durch einen fallenden Gegenstand im Schrank wird sie auf ihn aufmerksam. Nach seinem Geständnis, ihr dabei zugesehen zu haben, zwingt sie ihn mit einem Messer, sich auszuziehen. Dorothy verführt Jeffrey.

Plötzlich jedoch klopft Frank an der Tür, der in dieser Sequenz das erste Mal gezeigt wird. Dorothy drängt Jeffrey dazu, sich wieder im Schrank zu verstecken. Frank, der Dorothy's Ehemann und Sohn entführt hat, zwingt sie, seine sexuellen Neigungen zu befriedigen. Jeffrey wird vom Schrank aus Zeuge der Geschehnisse. Nachdem Frank gegangen ist, versucht Jeffrey, Dorothy zu helfen. Sie scheint schwer verwirrt und geht ins Badezimmer. Daraufhin verläßt Jeffrey die Wohnung. Dies markiert das Ende der zu entschlüsselnden Sequenz.

Anschließend kommen sich Jeffrey und Sandy, aber ebenso er und Dorothy näher. Wir finden eine Konstellation vor, die auch in anderen Filmen Lynchs auftaucht: Jeffrey steht zwischen dem good girl Sandy und der femme fatale Dorothy; in „Lost Highway“ steht Fred zwischen seiner Frau Renée und der imaginierten – hier ausnahmsweise blonden – femme fatale Alice. In „Eraserhead“ findet sich Henry mit seiner Frau und der Nachbarin konfrontiert. Ebenso wie Henry und Fred ihre Situation allein meistern müssen (Henry wird verlassen, Renée wird ermordet), ist auch Jeffrey bei seiner Entwicklung auf sich allein gestellt.

Jeffrey gerät tiefer in den Abgrund und wird schließlich selbst Opfer der Gewalt von Frank. Es gelingt ihm dennoch, Zusammenhänge innerhalb des Rätsels aufzudecken. In Notwehr erschießt er Frank. Jeffrey und Sandy sind vereint, Dorothy hat ihren Sohn wieder; ihr Mann wird jedoch von Frank getötet.

Nach der Rekonstruktion des Inhalts gilt es, die tiefere Bedeutung der Szene offenzulegen und die filmsprachliche Umsetzung zu charakterisieren.

Die ausgewählte Sequenz beginnt mit Jeffrey's Gang vom Auto zu den „Deep River Apartments“. Daß der Name als Vorzeichen für Gefahr steht, ist offensichtlich und eine erste Warnung; gemeint ist der Jordan, über den der Weg in den Tod führt. Und tatsächlich werden Don und Frank hier ihr Leben lassen. Aufgegriffen wird diese Analogie in „Straight Story“: Alvin steht kurz vor dem Ziel seiner Odyssee, als er einen großen Fluß überquert, der auch hier als Sinnbild für den nahen Tod steht. Statt durch einen Schnitt zwischen außen, der Tür und dem richtigen Stockwerk die Handlung gerafft darzustellen, wird in einer ca. 1- minütigen Sequenz Jeffrey bis zum Eindringen in Dorothy's Wohnung begleitet. Der Gang durch das Treppenhaus entspricht Jeffrey's Einstieg in eine andere Welt, was durch die Kamerafahrt in das abgetrennte Ohr bereits auf symbolischer Ebene angekündigt wurde.

Dabei begibt er sich nicht nur inhaltlich auf die dunkle Seite der Stadt; es gibt kein Licht im Treppenhaus, eine Soundcollage aus tiefen, brummenden Tönen unterstützt die beängstigende Atmosphäre. Diese Einstellungsfolge wirkt lange und bedrückend, es gibt keine „Lichtblicke“, die Gefahr, die von diesem Gebäude ausgeht, ist förmlich zu spüren. Jeffrey versinkt mit seiner schwarzen Kleidung nahezu im Dunkeln. Es besteht die Gefahr, daß auch er in den bevorstehenden Erfahrungen und der dunklen Seite seiner selbst untergeht. Er droht, ein Teil der Dunkelheit zu werden.

Im Stockwerk von Dorothys Wohnung befinden sich an den Wänden einige Lichter; seitlich ziehen sich schräge Schatten die Gänge entlang, die geheimnisvoll und bedrohlich wirken. Das spätere Motiv des „Schauens“ wird in Einstellung E BV 5, in der er um die Ecke sieht, vorweggenommen. Bereits zu Beginn des Films wurde das Thema durch den winkenden Feuerwehrmann etabliert. Es macht den Rezipienten seiner Zuschauerrolle bewußt; er wird durch das Winken in die Handlung integriert, Distanz ist nicht garantiert. In E BV 28 wird dies fortgeführt, indem wir uns mit Jeffrey in den Schrank begeben. Wir betrachten nicht neutral distanziert, sondern in direkter Gesellschaft, sind Teil des Geschehens.

Die Kamera zeigt den Flur wie eine Überwachungskamera aus erhöhter Position. Jeffrey probiert einige Schlüssel und betritt die Wohnung. Der erste Abschnitt ist damit abgeschlossen. Eine Schwarzblende trennt den Einstieg von den weiteren Erfahrungen, die Jeffrey erwarten.

Daß Sandy, das good girl, draußen im Auto bleibt, ist logisch, da Jeffreys Entwicklung und seine Konfrontation mit dem Bösen thematisiert werden. Der Held muß die Gefahren allein überstehen. Sandy bleibt somit auch räumlich distanziert.

Jeffrey befindet sich nun im ersten Zimmer. Das Brummen, das zur Einstimmung diente, das den Zuschauer in eine alarmierte Grundhaltung versetzen sollte und den Flur als unheimlichen Ort charakterisiert, ist verschwunden. Die Bedrohung scheint reduziert, sich anschließende sphärische Töne unterstreichen jedoch die Spannung und Brisanz von Jeffreys Aktion. Wie auch im Flur ist es nun in der Wohnung sehr dunkel; lediglich sein Gesicht ist beleuchtet. Diese nicht- naturalistische Lichtführung tritt in „Lost Highway“ erneut auf¹.

¹ Vgl. Analyse S. 26

Durch die Dunkelheit wird eine düstere Atmosphäre geschaffen, durch das erkennbare Gesicht ein Bezugspunkt für den Zuschauer gesichert. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit auf das Gesicht und seine Mimik gelenkt.

Jeffrey schaut sich in der Wohnung um. Durch die Zwischenschnitte, in denen dem Zuschauer das Erblickte aus Jeffreys Perspektive offenbart wird, werden wir in seine Position gesetzt. Wir sehen bereits hier mit seinen Augen (E BV 10, 12, 14).

Daß sein Blick ins Kinderzimmer etwas Wichtiges sieht, macht die Rhythmisierung deutlich, wodurch beim Zuschauer erhöhte Aufmerksamkeit erzeugt wird¹.

Beim Einblick ins Zimmer ertönt das Klingen eines Kinderxylophons. Der Umschnitt auf eine Mütze wird ebenso unterlegt; desgleichen Jeffreys Türschließen und Wegdrehen (E BV 13 – 15). Insgesamt ertönt somit eine kleine, jeweils an die Schnitte angepaßte Kindermelodie, die das Zimmer charakterisiert und das Fehlen eines spielenden Kindes noch verstärkt. Jeffrey fällt beim Türöffnen ein Lichtstrahl aufs Gesicht, der beim Schließen wieder verschwindet. Dadurch wird der Szene eine erhöhte Relevanz beigemessen; beim Zuschauer bleibt dieses Bild haften. Kurz bevor Jeffrey die Wohnung wieder verläßt, sieht er sich das Foto unter der Couch an (E BV 185). Jeffreys Bemerkung bezüglich des Huts läßt direkt an die auffällige Lichtgestaltung obiger Szene denken, womit der Sinnzusammenhang rekonstruiert werden kann².

Während seiner „Erkundungstour“ sehen wir ihn stets in Halbnaher Einstellung. Es wird eine Nähe zu ihm geschaffen.

Diesem Herumstöbern wird Sandy gegenüber geschnitten, durch einen harten Schnitt, wie es auch ein harter Kontrast zwischen den gezeigten Welten ist.

Die Wechsel von Jeffrey zu Sandy und zurück (E BV 2, 16, 19, 21, 23) verdeutlichen den Unterschied zwischen Dorothis Wohnung bzw. Jeffreys Neugier für das Dunkle und der heilen Welt, symbolisiert durch Sandy, das blonde Mädchen in der rosa Kleidung, das unschuldig wirkt und dem „Helden“ zur Seite steht.³ Die Art der Ausleuchtung unterstützt diesen Sachverhalt: Sandy ist gut ausgeleuchtet und somit ohne Probleme zu erkennen. Es gibt an ihr keine dunklen Überraschungen, im Gegensatz zu Jeffrey und der Wohnung, die unvollständig beleuchtet sind wie auch die Wohnungen in „Eraserhead“ und „Lost Highway“. Beide haben ihre dunklen Ecken, in die man keinen Einblick hat, und in denen Unbekanntes lauern kann.

¹ Vgl. MIKUNDA, C., Wirkung der Rhythmisierung, 1986, S. 195

² Vgl. „Hut“, S. 24

³ Vgl. Sternagel, J., Good girl, 1998, S. 3

Sandy stellt das genaue Gegenteil von Dorothy, der femme fatale mit schwarzen Haaren, markantem Make-up und roten oder schwarzen Kleidern mit tiefem Ausschnitt dar. Somit ist die klassische Konstellation der Frauenrollen des Film Noir geschaffen: dem good girl steht das bad girl gegenüber; der Held steht zwischen beiden.

Durch die verbindende Montage zwischen Jeffrey und Sandy wird klar, daß sie in der Nähe und besorgt um ihn ist, er hat jederzeit die Möglichkeit, sich für sie und gegen seinen Entdeckungstrieb zu entscheiden. Sandy ist noch da, er hat seine dunklen Erfahrungen noch nicht gemacht. Die Kamera verstärkt diesen Bezug, indem Sandy vom Beifahrersitz aus in Halbnaher Einstellung gezeigt wird. Es wird eine Blickachse Kamera – Sandy – Haus bzw. Jeffrey geschaffen.

Während Jeffrey sich seines Biers entledigt, sieht Sandy, wie zwei Personen auf das Haus zugehen. Die Naheinstellung läßt ihre Angst um Jeffrey spürbar werden, der Blick von oben außerhalb der Fahrertür blockiert förmlich den Weg zum Haus, sie ist im Auto eingeschlossen und hat lediglich die Möglichkeit, wie abgesprochen zu hupen. Nach dem Warnsignal startet sie das Auto. Ein sphärischer, windartiger Ton verstärkt die Tatsache, daß Jeffrey jetzt (mit dem Ton, der so aus Dorothys Wohnung stammt, z.B. in E BV 9) allein gelassen wird.

Nachdem somit die Ballance zwischen Sandy und der Wohnung wegfällt, ist er nun ganz auf sich allein gestellt. Die Möglichkeit des Rückzugs ist dadurch nicht mehr gegeben. Damit der Zuschauer jedoch nicht den Schluß zieht, daß Sandy den „Helden“ im Stich läßt, bleibt einerseits die gute Ausleuchtung bestehen, die sie als vertrauenswürdige Person erscheinen läßt; hinzu kommt das „Ich drück´ dir die Daumen, Jeffrey.“ (E BV 23). Das good girl hat getan, was es konnte, der Held muß sich nun selbst beweisen, sich seiner Entwicklung stellen – allein.

Dieses Motiv wird, nachdem es in „Eraserhead“ ebenso war – Henry mußte sich mit dem Baby auseinander setzen, nachdem er von Mary verlassen wurde – in „Lost Highway“ variiert. Hier jedoch hat Fred diese Situation herbeigeführt. Er hat seine Frau getötet und anders als in obigen Beispielen zerbricht der „Held“ daran.

Waren der erste (E BV 1 – 7) und zweite Abschnitt (E BV 8 - 23) von längeren Einstellungen (10 - 20 s mit kurzen Zwischenschnitten) und einem langsameren Erzählstil geprägt, erhöht sich nun die Schnittfolge. Mit dieser Methode erzeugt Lynch nach der Einstimmungssequenz auf klassische Weise Spannung.

Jeffrey befindet sich nun wieder im ersten Raum, als er Schritte hört. Der Schnitt und die Überraschung der Heimkehr Dorothys werden durch ein Brummen auf der Tonebene bedrohlich gesteigert. Das Brummen geht in ein Crescendo über, man hört das Türschloß und ein verstärktes Lichtschaltergeräusch, das dem Zuschauer genauso durch Mark und Bein geht wie Jeffrey. Wir blicken auf seine Füße, dann springt er aus dem Licht in das Dunkel des Schrankes. Mit dem Schließen der Schranktür hinter sich bricht das Geräuschcrescendo ab, Jeffrey hat die erste Gefahr gebannt. Mit dem Eintritt in das Schrankversteck ändert sich die Haltung der Kamera gegenüber Jeffrey. Ab jetzt erscheint er in einer profiligen Nahaufnahme (E BV 28). Es wird eine größere Nähe erzeugt, die mit der Enge im Schrank korrespondiert. Der Zuschauer ist mit Jeffrey im Schrank. Die klaustrophobische Stimmung wird durch die schwache Beleuchtung und die enge Kadrange verstärkt. Jeffrey atmet aufgeregt. Nach dem Schreck vom Lichtschalter kann der Zuschauer mit ihm fühlen und ist erleichtert, daß er sich vorerst retten konnte. Die Identifizierung ist endgültig vollzogen. Das durch die Türrippen tretende Licht wirft Streifen auf Jeffreys Gesicht. Er erhält dadurch etwas Zwielfichtiges; die hellen und dunklen Streifen zeigen die beiden Seiten seiner Identität: die brave Seite des Jungen, der seinen kranken Vater vertritt und die Seite, die aus Neugier in eine Wohnung einbricht.

Wir sehen nun das erste Mal in dieser Sequenz die Wohnung erleuchtet. Die Starre der Einstellung zeigt, daß wir mit Jeffreys Augen aus dem Schrank in den Raum blicken. Bevor Dorothy jedoch zu sehen ist, werden wir bereits durch die roten Wände gewarnt. Das Rot suggeriert Gefahr, aber auch Leidenschaft, Wildes und Unzähmbares, Zügelloses. All dies wird Jeffrey in dieser Sequenz begegnen.

Der Raum ist nur schattenhaft ausgeleuchtet, eine Stehlampe wirft – wie schon aus Henrys Wohnung in „Eraserhead“ bekannt – einen Lichtkreis an die Decke.

Darüber hinaus gibt es lediglich eine Tischlampe. Es wird schon rein optisch eine bedrückende Atmosphäre ausgestrahlt. Unterstützt wird das durch die ruhigen, mystischen Töne; der sphärische Ton aus dem Treppenhaus kommt hinzu. Dies zeigt, daß auch von Dorothy eine Bedrohung ausgeht. Jeffrey beobachtet sie, die Lichtstrahlen auf seinen Augen unterstreichen das Thema „Sehen“.

Dorothy geht auf den Schrank zu, Streicher unterstützen die Gefahr.

Jeffrey zieht sich in die Schrankecke zurück, verschwindet komplett im Schwarz, taucht ein – ein Motiv, das in „Lost Highway“ aufgegriffen wird¹ – ; er ist zwar anwesend und hat die Macht zu sehen, bleibt aber unentdeckt. Bereits hier wird Jeffreys Identifikation mit der Dunkelheit als Möglichkeit für den weiteren Handlungsverlauf angedeutet.

Als das Telefon klingelt, eilt Dorothy hin. Sie nimmt den Hörer ab, die Streicher verschwinden schlagartig. Dem Gespräch wird eine große Bedeutung beigemessen und nichts soll davon ablenken. Außer dem Gespräch herrscht Stille. Wieder wurde hier erst Spannung aufgebaut und dann schlagartig durch ein Ereignis – in E BV 27 ist es die Tür, hier das Telefon – abgebrochen. Der Zuschauer wird unter ständigen Druck gesetzt; es herrscht ein konstanter Wechsel von Bedrohung und Abkühlung. Durch das Telefonat wird bereits das Rätsel mit dem Ohr größtenteils aufgeklärt. Jeffrey hätte somit sein Ziel erreicht. Später wird er dennoch in die Wohnung zurückkehren, das Lösen des Falls ist zur Nebensache verkommen.

Die Wechsel zwischen dem Sehen des Raums aus Jeffreys Perspektive und dem Anblick Jeffreys in Nahaufnahme ziehen den Zuschauer auf seine Seite; er fühlt mit, bangt um ihn, ist eins mit ihm; die Distanz ist aufgehoben.

Dorotheys Satz "Ich singe gern Blue Velvet" (E BV 39) hat die Funktion eines foreshadows. Im Folgenden wird Dorothy sich wieder Frank hingeben, um das Leben ihres Mannes zu schützen. Es nimmt Franks Fetisch vorweg und somit die Szene, die Jeffrey beobachten wird. Das Motiv des Samt durchzieht den gesamten Film. Der Vorspann zeigt einen Vorhang aus blauem Samt; Seesslen sieht darin ein Symbol für in der Nacht (blau) verdientes Geld (Samt)²; Dorothy singt abends im Slow Club. Schließlich trägt Frank ein Stück davon bei sich und setzt es bei der Ausübung seiner sexuellen Neigungen ein. Daß Dorothy für ihren Mann und Sohn diese Qualen auf sich nimmt und sich unterwirft, deutet die Obersicht beim Telefonat an.

Sie legt auf. Der Rezipient wird mit ihrem Leid und ihrer Verzweiflung durch eine Großaufnahme und das unnötig lange Verweilen der Kamera konfrontiert. Man ist allein mit ihr; die Distanz, die noch vor dem Telefonat herrschte, ist verschwunden; wir sind in die Handlung involviert.

Sie holt etwas unter dem Sofa hervor, geht auf Knien auf die Kamera zu und legt sich auf den Boden.

¹ Vor dem Mord an Renée geht Fred ins Bad, dabei verschwindet er vollständig in der Dunkelheit, in den tiefen Abgründen seiner Seele.

² Vgl. SEESLEN, G., Blue Velvet, 2000, S. 78

In Verbindung mit der Übersicht ist es, als ob sie sich dem Zuschauer ergibt. Sie kriecht vor uns auf dem Boden, mitleidig blicken wir auf sie herab. Nach dem Telefonat setzt wieder ein windartiges Geräusch ein. Dorothy zieht ihre Perücke ab und geht ins Bad. Durch dieses Abnehmen der Perücke zeigt sie ihr wahres Ich, sie ist nicht die verführerische Sängerin, sondern die gebrochene Frau. Sie wird abgekämpft und müde gezeigt, die Laszivität, das Nachtclubimage, auf das Jeffrey bei ihrem Auftritt angesprochen hatte, sind Fassade.

Auf dem Weg ins Bad ertönt eine ruhige Oboe, die ihre Einsamkeit und Verlorenheit skizziert. Ihr Mann und Sohn sind in der Gewalt von Frank, der sie sexuell nötigt; sie ist erschöpft, am Ende.

Mit Perücke und Kleid hat sie die Rolle der dominanten, verführerischen Frau, die die Männer im Griff hat, abgelegt. Die Oboe wird zum Leitmotiv, das ihre Seelenwelt charakterisiert. Das im Hintergrund stets beleuchtete Badezimmer, am Ende des Flurs, dient immer wieder als Refugium für sie; dort gibt es keine Gewalt, ist sie ganz allein. Lynch setzt hier Framing ein, der Flur bzw. die Badtür werden als Rahmen im Filmbild genutzt, wodurch Distanz gewahrt wird. Diese Distanz gibt dem Raum Sicherheit, Unantastbarkeit, verstärkt jedoch gleichzeitig die Rolle des unbemerkten und ungebetenen Lauschers¹.

Dorothy nähert sich mit rotem Kleid und Perücke dem Schrank und holt ein blaues Kleid heraus, das sie anzieht. Nachdem man darin einen Gegenstand fallen hört, ergreift sie ein Messer und geht auf den Schrank zu.

Die Befürchtung, jetzt entlarvt zu werden, ist riesig. Zunächst werden die Schnitte nach dem Fallgeräusch kürzer, dann geht sie links ex; sie verschwindet aus Jeffreys Blickfeld. Ein hohes Geigenmotiv setzt ein und sorgt für Spannung und Nervosität (E BV 59 - 62). Als Dorothy den Schrank öffnet, erschrecken wir mit Jeffrey. Nicht nur er, sondern auch wir, die wir ja mit ihm im Schrank sind, werden ertappt.

Jeffrey ist dabei – wie bisher – profilig zu sehen. Beim Öffnen der Tür wird sein Gesicht schlagartig beleuchtet, während der Rest im Dunkeln bleibt. Diese erneut nicht-naturalistische Ausleuchtung dient dem Zweck, die überraschende Wirkung zu verstärken. Ausschließlich sein Gesicht ist zu sehen. Dadurch zwingt Lynch unseren Blick auf ihn, darauf, seinen Schock wahrzunehmen, zu spüren.

Auf der Tonebene unterstreicht ein Pauken crescendo (E BV 64) die letzten Sekundenbruchteile vor der Enttarnung. Dann wird hart umgeschnitten.

¹ Vgl. KATZ, S., Framing, 1998, S. 350

Wir sehen nun das Geschehen von außerhalb (E BV 65). Dorothy schreckt zurück und droht mit dem Messer. Nach dem Crescendo folgen auf den Umschnitt, in dem die Tür nochmals geöffnet wird, Posaunen. Daß die Gefahr aber noch längst nicht gebannt ist, verheißen die fortgeführten Geigen.

Die Dominanz Dorothys, die daraus resultiert, daß sie Jeffrey entdeckt und ein Messer hat, wird durch die Anordnung der Protagonisten gestützt. Sie steht drohend über dem knienden Jeffrey. Zusätzlich versetzt sie ihm eine Stichwunde. Die pointierte Posaune im Zurückschrecken zeigt, daß sie von sich selbst überrascht ist. In dieser Einstellung E BV 66 wird die Rezeptionshaltung des Zuschauers gefestigt. Das ursprüngliche Mitleid mit Dorothy (E BV 45) ist verschwunden. Sie verletzt Jeffrey; die Kamera rückt achsial von ihr ab und näher zu Jeffrey. Wir werden auf die Seite des Einbrechers gezogen, der nun das Opfer ist und nicht mehr sie.

Wurde bisher Vieles über die Bildgestaltung, die Anordnung der Protagonisten zueinander vermittelt, weshalb es die ersten 64 Einstellungen kaum Dialoge gibt, so fordert Dorothy ihn nun auf, sich auszuziehen.

Sie wird zur akuten Bedrohung, ist die dominante Figur, gibt Befehle.

Jeffrey wird durch die Nennung mit seinem Namen vom Objekt, das unbemerkt im Schrank war, zum Subjekt und ist er ihr nun – nackt und mit einem Messer bedroht – völlig ausgeliefert. Sobald er vollständig entkleidet ist, bricht die Musik ab (E BV 77). Erst 36 Einstellungen später wird wieder Musik zu hören sein.

In dieser Phase wird die Konstellation Dorothy – Jeffrey durchgespielt, von der durch keinerlei Musik abgelenkt werden soll. In E BV 76 steht sie noch drohend vor dem knienden Jeffrey. Im Vergleich zu E BV 74 rückt die Kamera dabei in der Achse wieder leicht von ihm ab.

Auf ihre Anweisung hin, steht Jeffrey auf. Nun ist die Rangordnung umgedreht: sein Rücken nimmt einen Großteil des Filmbilds ein, Dorothy ist nun klein vor ihm.

Doch obwohl er das optische Übergewicht hat, filmisch als der Mächtige erscheint – zusätzlich durch leichte Untersicht betont –, bleibt Dorothy die handlungssteuernde Person. Sie beginnt – auf Knien – seinen Bauch zu küssen. Als er handelt, seine Hände auf ihre Schultern legt, bedroht sie ihn energisch. Sie hat die Zügel in der Hand. Später wird sie Franks Anweisungen folgen müssen, jetzt ist sie die Mächtige, der der Mann gehorchen muß (E BV 96). Sie fordert ihn auf, zur Couch zu gehen (E BV 100).

Jeffrey verschwindet dabei hinter Dorothy, die mit ausgestrecktem Arm und Messer in der Hand hinter ihm läuft. Über ihm hängt das Damoklesschwert. Jetzt ist Dorothys Dominanz auch optisch offensichtlich.

Sie setzt sich auf seinen Schoß, das Messer weiterhin in der Hand, und küßt ihn. Dieses Mal ist es in Ordnung, daß er sie berührt. Auf dem Bett ist die Berührung gut, sie erinnert an Don, daran wie es war und wie es wieder sein sollte. Dorothy ist auf Jeffrey, auf dem Boden war sie unter Jeffrey, als er sie berührte. Der Boden ist durch die „Vergewaltigungen“ Franks negativ belegt. Eine Berührung auf dem Boden kommt einer Berührung durch Frank gleich und das bedeutet für Dorothy reine Qual, wogegen sie sich hier mit Messer und Drohungen wehren kann. Deshalb lenkt sie ihn zur Couch. Sie will das Gefühl, alles wäre wie früher mit Don – sei es auch mit Gewaltandrohung wie im Fall von Frank. Jeffrey nimmt Dons Platz ein.

Die Dominanz Dorothys wird durch die Bilddiagonale Jeffrey – Messer – Dorothy gestützt. Das Messer glänzt dabei bedrohlich und sticht damit betont aus der Dunkelheit heraus, während ihr Gesicht nicht zu sehen ist (E BV 101). Es wird optisch betont, daß sie eine Waffe benötigt, um ihre Überlegenheit zu wahren. Mit dem Klopfen an der Tür schreckt Dorothy hoch und drängt Jeffrey, zurück in den Schrank zu steigen.

Mit E BV 103 beginnt der dritte Abschnitt. Jeffrey befindet sich wieder im Schrank und wir uns mit ihm. Wieder ist er profilig in Großaufnahme zu sehen. Beim ersten Mal war Jeffrey nur Beobachter. Sein Ziel war es, Näheres über Dorothy herauszufinden. Nun hat er sie geküßt, sie ihn, er ist emotional stärker involviert, fühlt sich zu ihr hingezogen. Jetzt muß er jedoch mit ansehen, wie sie von Frank zur Befriedigung seiner sexuellen Neigungen genötigt wird. Genauso wie er keine Möglichkeit haben wird, einzugreifen, geht es auch dem Zuschauer; er ist im Schrank gefangen, durch die Kamera dazu verdammt, hinzusehen.

Entscheidend dabei ist, daß die nächsten 60 Einstellungen die Realzeit wiedergeben; kein Zeitsprung verschafft Erlösung, wir sind gezwungen, alles von Anfang bis Ende mitzuverfolgen.

Das Geschehen hat rituelle Form. Frank tritt ein, verlangt fluchend seinen Drink (E BV 104). Dorothy setzt sich auf den ihm gegenüber eingerichteten Stuhl; vorher macht sie die Lampe aus und eine Kerze an. Die heutige Vorstellung kann beginnen. Dorothy ist die Darstellerin, Frank der Anweisungen gebende Zuschauer.

Dieses Szenario ist „eingeprobt“, sie hat das, was uns jetzt gezeigt wird, bereits oft mitgemacht. War sie vorhin noch die Dominante, sind die Rollen hier vertauscht; Frank hat Macht über sie.

Der Blick wird auf Franks Gesicht gelenkt; nur sein Kopf ist leicht beleuchtet, Dorothy ist vollständig im Dunkeln. Die Starre der Kamera und die Totale Einstellung zeigen, daß wir erneut mit Jeffreys Augen aus dem Schrank das Geschehen verfolgen. Er ist jetzt im Schrank kaum zu erkennen. Die Lichtstreifen auf den Augen sind schwächer als zuvor. Er ist weniger auffällig, es ist leichter, zuzusehen. Ebenso wird der Zuschauer aufgrund der vorhin erzeugten Identifikation mit Jeffrey in eine vermeintlich gesicherte Position gesetzt. Wir sind anwesend, keiner kann uns bemerken; gleichzeitig scheinen die Grenzen seiner Identitäten zu verschwimmen, was die Thematik des Films verbildlicht: die Fähigkeit des Menschen zum Guten und Bösen, wie auch daß eine strikte Abgrenzung beider Seiten voneinander nicht immer möglich ist.

Durch die räumliche Konstellation der Protagonisten und deren Rollen entsteht eine Blickkette: Wir sehen Jeffrey, wie er Frank beobachtet, der Dorothy betrachtet.

Durch die mimische Spiegelung in Franks Gesicht, sieht Jeffrey Dorothy. In diesem Moment sind die beiden eins, beobachten beide Dorothy; Jeffrey nutzt somit die Macht Franks mit.

Daß Dorothy nicht – wie in der Sekundärliteratur, z.B. bei Anne Jerslev, häufig gedeutet – mit Frank ein sadomasochistisches Verhältnis hat, sondern Qualen leidet, macht ihre Reaktion deutlich: Frank befiehlt ihr, ihn nicht anzusehen (E BV109); sie wendet sich hilfesuchend ab. Vielleicht blickt sie zum Schrank und somit zu Jeffrey ? Ihr Anblick in Großaufnahme konfrontiert, dieses gequälte Gesicht zeigt, daß sie nur noch angewidert ist, von sadomasochistischem „Vergnügen“ fehlt jede Spur.

Nach den vergangenen 227 Sekunden in 35 Einstellungen Stille setzt nun wieder nach dem Geräusch von ausströmendem Gas eine Folge bedrohlicher Töne ein. Einstellung E BV 113 markiert damit auch einen entscheidenden Punkt im ödipalen Kontext der Sequenz. Nachdem Frank ein Gas inhaliert hat, wiederholt er mit höherer Stimme: „Mami“. Er kniet vor Dorothy, verläßt also seine erhobene, dominante Position und ordnet sich nun seinerseits ihr unter. Hier herrscht eine Analogie zur Szenerie zwischen Dorothy und Jeffrey; sie hat sich im Laufe der wiederholten Qualen Franks Eigenheit angeeignet (Vgl. E BV 76 - 78).

Wir sehen Frank in einer Nahaufnahme über Dorothys Schulter. Die Kamera fährt hinter ihrem Rücken entlang und endet erneut auf Frank, diesmal in einer Großaufnahme. Auf der einen Seite war er noch „Daddy“, nach der Metamorphose – durch das Inhalieren des Gases – ist er nun das „Baby“. Die Kamerafahrt zeigt die Verbindung auf zwischen den beiden Seiten Franks – Anfangs- und Endpunkt der Fahrt – sowie Dorothy, die dazwischen steht. Wir erhalten die Dreieckskonstellation Daddy – Baby – Mami.

Obwohl Frank vor Dorothy kniet und die Rolle des „Baby“ innehat, gibt er die Anweisungen – wie zuvor Dorothy (E BV 80 - 101) – , schreit sie sogar laut fordernd heraus, während hingegen sie sich mit einer Waffe Nachdrücklichkeit verschaffen mußte.

Es schließt sich eine Folge von 10 kurzen Einstellungen an (jeweils 1 - 3 s), die Schnittfolge steigt, Spannung wird erzeugt. Alle drei Beteiligten werden eingebracht: der winselnde Frank, der beobachtende Jeffrey und die gequälte Dorothy. Nicht eine einzelne Person ist wichtig, sondern die Gesamtkonstellation. Alle drei sind integraler Bestandteil der Szenerie.

Frank schlägt ihr ins Gesicht, da sie ihn angesehen hat. Der Blickkontakt ist verboten. „In diesen Augen [Dorothys Augen, Anm. d. A.] könnten sich zahllose Dinge spiegeln, die ihn aus der Bahn werfen könnten. Er müßte seiner Perversion ins Auge blicken, und das macht keinen Spaß. Man will seinen Neigungen fröhnen, ohne daran erinnert zu werden.“¹ Dabei fällt ihr Kopf nach hinten ins Genick, sie hängt wie ein angeschlagener Boxer auf dem Stuhl; Frank läßt sich dadurch jedoch nicht stören. Er hat sie in seiner Gewalt, es geht hier ausschließlich um ihn. Ihr Kopf befindet sich gut ausgeleuchtet in der linken unteren Bildecke, sonst herrscht Schwarz. Die Dunkelheit, verkörpert durch Frank, hat sie in die Ecke gedrängt, beherrscht sie, hält sie am Boden.

Dorothy steckt ihm nun ein Stück blauen Samt in den Mund. Der Fetisch gehört zum Ritual, läutet das Finale ein. Frank inhaliert erneut und beginnt zu winseln; Geigen setzen ein. Nun wird er handgreiflich und wechselt damit von der rein verbalen Aggression zur physischen. Er wirft sie zu Boden und legt sich über sie. Die Bedrohung und Dominanz der verbalen und inhaltlichen Seite hat ihr Pendant in der Bildgestaltung und Kameraposition: Er ist über ihr, im Dunkeln; sie unten, sich wehrend, das Gesicht erleuchtet. Die Kamera befindet sich auf seiner Höhe.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 196

Dorothis erleuchtetes Gesicht schafft erneut einen Anziehungspunkt für den Blick des Zuschauers; durch die Kameraposition werden wir gezwungen, auf sie herab zu sehen. Sie ist Frank hilflos ausgeliefert.

Nach der Rolle als Baby zeigt er seine gefährliche Seite. Dadurch wird er für den Zuschauer zum unberechenbaren Bösewicht; sein Handeln paßt in kein Muster, seine Identität ist unklar, er wechselt zwischen harmloser Unterwürfigkeit und extremer physischer und verbaler Gewalt. Frank ist die Bedrohung, die aus der Dunkelheit kommt, die schwer zu fassen, aber allgegenwärtig ist. So wie Dorothy Jeffrey drohte, sie nicht anzufassen (E BV 96), verbietet Frank ihr, ihn anzusehen. Diese Warnung gilt auch für Jeffrey – er wird in die Drohung zwischengeschnitten – und den Rezipienten; es ist die Ermahnung, wegzusehen, denn noch hat er nicht alles gesehen, das Schrecklichste hat er noch nicht mitbekommen. Würde er der Warnung folgen, wegsehen und sich in der Schrankecke verstecken, bliebe ihm und uns Einiges erspart. Doch das tut er nicht und somit muß er die Konsequenzen tragen. „Das ist das Thema von >Blue Velvet<. Man nimmt etwas wahr, und wenn man der Sache auf den Grund zu gehen versucht, muß man mit dem Ergebnis leben.“¹

Frank holt etwas aus seiner Tasche. Wie schon in E BV 112 erfährt man durch den Ton, um was es sich handelt, bevor man es in der folgenden Einstellung zu sehen bekommt. Es wird eine bildliche Assoziation evoziert. Durch die Verbindung des Geräuschs mit der Vorstellung erhält die Bedrohung eine viel intensivere Wirkung, als wenn die potentielle Waffe lediglich gezeigt würde. Es handelt sich um eine Schere, mit der er – begleitet von die Bedrohung steigernden tiefen Tönen – über Dorothis Körper herumpfuchelt. Man weiß zwar nicht, was er damit vor hat, aber das ständige Scherenklappern macht nervös, ängstlich, ist nicht einzuordnen.

Der Rezipient wird an die Szene beim Gerichtsmediziner erinnert, der konstatiert, daß das gefundene Ohr mit einer Schere abgetrennt worden sei.

Da Dorothis Gesicht ständig gut ausgeleuchtet ist, fühlt man mit ihr und sich ebenso bedroht. Wurde anfangs Mitleid mit ihr erzeugt (E BV 45), der Rezipient dann aber von ihr abgeschreckt (E BV 66), so wird sie nun erneut in der Opferrolle gezeigt.

Durch die helle Ausleuchtung wird sie klassisch als die Gute gekennzeichnet, Frank im Dunkeln, in Schwarz gekleidet, ist der Böse.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 188

Franks Ausspruch „Daddy kommt nach Hause“ wird im Folgenden sechs Mal wiederholt. Er ist seit dem zweiten Inhalieren wieder in der Vaterrolle. Einerseits ist er sozusagen – nachdem er als Baby in Abwesenheit des Vaters die Mutter „verführt“ hat – nun wieder nach Hause gekommen und vergreift sich an ihr, andererseits ist das „Kommen“ Synonym für den nahenden orgiastischen Abschluß des Rituals. Die Geige, das Scherengeräusch und die ständigen Wiederholungen versetzen in einen schockartigen Taumel. Zunehmende Schnittgeschwindigkeit, kürzere Einstellungen (max. 3 s) sorgen für eine Steigerung. Ständig wird Jeffrey zwischengeschnitten, der alles hilflos mit ansehen muß.

Frank steckt Dorothy nun auch ein Stück Samt in den Mund. Ein Crescendo läßt die Situation ihrem eskalierenden Ende entgegengehen. Er steckt sich auch ein Stück in den Mund, während sie sich windet. Wieder herrscht er sie an, ihn nicht anzusehen. Jetzt, da er sich in höchster Extase befindet, will er sich auf keinen Fall selber sehen. Das letzte „Nach Hause“ erfolgt leicht zeitversetzt (E BV 148/ 149). Nun legt er sich auf sie und beginnt übertriebene Kopulationsbewegungen. Beide voll bekleidet, und überzogen in der Darstellung, zeigt es Franks Impotenz. Als „Baby“ will er die Mutter, als „Daddy“ ist das nicht mehr möglich, er ist unfähig, die Tat zu vollenden. Die Krankhaftigkeit Franks zeigt sich in einer deformierten Sexualität. Wie in E BV 66 setzt eine pointierte Posaune ein, was den Bewegungen eine verstärkte Intensität verleiht. Rhythmisiert wird geschnitten und die Posaune auf den jeweiligen Anblick gelegt¹. Erst sehen wir Frank in einer Halbnahen, dann Dorothy, das Opfer, zuletzt wieder Frank, dessen Stöhnen immer lauter wird. Die dritte Posaune ist das „Homecoming“; nach dem Forte klingt der Ton rasch aus, das Stöhnen wird leiser, Frank hat seinen „Höhepunkt“.

Dies wird hier als gewalttätiger Akt gebrandmarkt, bei dem der Frau die Rolle des dominierten, gequälten Opfers aufgezwungen wird.

Frank wird langsamer und steht auf, Dorothy nimmt den Stoff aus dem Mund.

Dachte man, ihr Martyrium sei hier zu Ende, wird man eines Besseren belehrt. Der Schlag in ihr Gesicht trifft den Zuschauer ebenso unerwartet wie sie. Wir sehen Frank dabei in einer Halbnahen; sehen ihn, durchschauen ihn jedoch nicht; jederzeit ist bei ihm mit allem zu rechnen. Sie ist von ihm abgewendet, er kriecht ex.

Details wurden ausgelassen, wir haben durch die Kameraeinstellungen die Distanz des Voyeurs gewahrt.

¹ Vgl. Rhythmisierung / „Xylophon“, S. 11

In den Einstellungen E BV 147 - 161 werden wir jedoch direkt in die Handlung mit einbezogen: Halbnaher Einstellungen konfrontieren mit den Regungen der Beteiligten. Frank, der sich mit dem Schlag selbst an der Hand verletzt hat, pustet die Kerze an der Wand aus. Die Vorstellung ist für heute zu Ende. Dabei wiederholt er den Satz „Jetzt ist es dunkel.“ aus Einstellung E BV 106 zu Beginn der Sequenz. Die tiefen, bedrohlichen Töne sind verschwunden; ruhige Geigen lassen vermuten, daß das Ritual zu Ende ist. Er steht nun über der noch liegenden Dorothy. Er hat bekommen, was er wollte, sie hingegen ist am Boden zerstört. Diese Konstellation zeigt: es ist bisher immer so geschehen und es wird auch so weitergehen. Der Schwenk mit Frank im Aufstehen verleiht seiner – eigentlich eher schwächtigen – Statur Gewicht. Er dreht sie auf den Rücken und macht ihr hämisch ein „Kompliment“: „Du bleibst am Leben.“ (E BV 165). Er ist befriedigt, sie hat getan, was nötig war, um das Leben ihrer Familie zu verlängern. Um ihre „Dienste“ für sich zu sichern ermahnt er sie, es „für Van Gogh“ zu tun. Er droht, Don zu töten, falls sie sich ihm nicht weiter hingibt. Dieser Vergleich mit dem Maler läßt den Zuschauer noch mehr Abscheu gegen Frank verspüren, da er seinem Opfer das Ohr abgeschnitten hatte und sich nun auch noch darüber lustig macht. Er steht über den Dingen, Gewalt ist sein Mittel zum Zweck, er ist unantastbar.

Er verläßt die Wohnung, die Kamera bewegt sich zur noch immer am Boden liegenden Dorothy herab. Durch diese Bewegung senken wir aus Mitleid und Scham vor dem Erlebten den Kopf. Wir sind schockiert, daß wir uns nicht abgewendet, sondern wie Jeffrey gespannt zugesehen haben. Lynchs Manipulation hat funktioniert und ihre Wirkung gezeigt. Er hat den Blick des Rezipienten gelenkt und ihn durch das Fehlen von – das Geschehen raffenden – Schnitten durch die gesamte tour de force gezwungen. Nun schauen wir auf das Ergebnis herab.

Dorothys Verlorenheit, ihr Elend und das Fehlen von Hilfe werden durch die Totale verstärkt. Wir sehen sie nicht in einer Naheinstellung, sondern ganz aus der Distanz des Voyeurs, mitten im Zimmer, am Boden, allein.

Jetzt kommt Jeffrey aus dem Schrank und hilft ihr zur Couch. Er wird durch einen Lichtkreis angestrahlt, ebenso wie die Decke, mit der er sie zudeckt. Er ist ihr Lichtblick in der Dunkelheit, die einzige Möglichkeit, sie aus der Hölle zu reißen. Durch die aufsteigende Diagonale Jeffrey links unten und Bad rechts oben erleuchtet, werden er und das Zimmer als Hoffnungsträger verbunden.

Das Bad ist nach wie vor das unangetastete Refugium, das im Hintergrund Hoffnung verspricht und in das sich Dorothy zurückziehen kann.

Als Jeffrey gehen will, versucht sie, ihn davon abzuhalten. Sie nennt ihn Don und ergreift seine Hand. Sie ist so verwirrt, daß sie nach der durchlebten Qual denkt, sie habe nun endlich alles überstanden und im Gegenzug ihren Mann zurück. Sie umarmt ihn. Beide werden in einer intimen Naheinstellung profilig gezeigt. Nun ist die Hierarchie umgekehrt: in der Diagonalen sind Dorothy links unten und Jeffrey rechts oben angeordnet (Vgl. E BV 101). Diese läßt ihren Kopf nach hinten fallen, ähnlich E BV 123, zieht ihr Kleid beiseite und bietet ihm an, sie zu berühren (E BV 171). Dorotheys Gesicht ist dabei hell erleuchtet, während Jeffreys Gesicht im Dunkeln ist. Nachdem Dorothy vorhin das Opfer war, gibt sie nun wieder den Ton an. Eben noch die gebrochene Frau, veranlaßt sie nun vermeintlich Don, sie anzufassen. Sie atmet erregt, wir werden durch die Detailaufnahme ihres Mundes und der geschlossenen Augen darin bestätigt, daß sie die Berührung nun genießt. Man sieht wahres Verlangen, sie fühlt endlich wieder, was sie so lange vermißt hat. Dadurch ist es um so erschreckender, daß sie nun Jeffrey auffordert, sie zu schlagen. Er wiegelt schockiert ab; sie springt auf. Jeffrey ist nun unten rechts, Dorothy links über ihm – wieder wird die Rangordnung, die Beziehung der Protagonisten zueinander, über die Komposition entlang der Bilddiagonalen ausgedrückt. Die Naheinstellung zeigt Intimität; zunehmend erschöpft bittet sie ihn an, sie zu schlagen. Wie schon in E BV 65 und E BV 150 ff ertönen langgezogene Posaunen. Sie steht auf und geht ex, Jeffrey zögert und verläßt dann auch das Bild. Die Kamera schwenkt mit ihm und endet mit der Badezimmertür am rechten Bildrand.

Das Bad ist hell beleuchtet, ebenso die Decke auf der Couch – Jeffrey ist weg (Vgl. E BV 170). Die Verbindung mit Jeffrey und dem Bad als mögliche Rettungsinstanzen ist aufgebrochen; nur das Bad bleibt Dorothy nun noch zum Rückzug in die Sicherheit. Die Traurigkeit der Situation – sie kann nicht mehr auf die Rettung durch Jeffrey/ die Rettung Dons hoffen – wird durch getragene Posaumentöne illustriert.

Jeffrey zieht sich in einer helleren Ecke des Zimmers an. Er hat sich entschlossen, zu gehen, die Dunkelheit wird verlassen, folglich steht er im Hellen. Allerdings ist sein Kopf hinter der geöffneten Schranktür nicht zu sehen; er ist in Gedanken noch bei seinen Erlebnissen im Schrank. Diese Erfahrung wird ihn noch lange beschäftigen. Dorothy ist auf dem Weg ins Badezimmer nur als Silhouette zu sehen.

In Verbindung mit der Oboe aus E BV 51 verleiht das ihrer Gestalt enorme Traurigkeit. Sie ist quasi nur noch ein Schatten ihrer selbst. Sie ist wieder allein, einsam. Über Jeffreys Schulter wird nochmals ein Bezug zwischen ihm, Dorothy und dem Badezimmer hergestellt (E BV 180); dieses Mal herrscht jedoch Distanz, sie hat sich zurückgezogen, keine Antwort. Er senkt den Blick, die Töne klingen aus, in der Stille hört man Dorothy „Don“ sagen. Er zögert und geht dann ex; Dorothy fleht „... hilf mir“. Sie hatte gehofft, Don sei zurück und würde ihr helfen, nun jedoch sieht sie sich darin enttäuscht.

Jeffrey zieht das Bild unter der Couch hervor. Dadurch erlangt der Zuschauer Gewißheit: Don ist ihr Ehemann, Donny ihr Sohn; ihm gehört der Hut aus E BV 14¹. Wir blicken abschließend in einer Totalen, wodurch die Distanz zum Geschehen wieder hergestellt ist, richtung Bad und hören mit Jeffreys Stimme ein geflüstertes „Hilf mir“. Er geht die Treppe herab, begleitet von der bekannten Geräuschkulisse. Er kommt aus dem Dunkeln auf die Kamera zu, als wolle er den Rezipienten direkt ansprechen, und bleibt stehen (E BV 189). Das Licht auf ihn wird immer stärker, wir sehen ihn frontal in einer Naheinstellung und blicken damit auf uns. Die Blickrichtung Jeffreys ist gleich der Kameraachse, womit der Grad der Identifikation maximal wird.² Die Reflexion des Erlebten wird erzwungen.

Tiefes Brummen wird von langsamem Zischen ergänzt – eine Traumcollage wird eingeleitet.

Handelte es sich bei den Ereignissen in Dorothys Wohnung nur um einen Traum ?

Nach seinen Erlebnissen ist Jeffreys Weltbild zerstört und der Zuschauer hat – durch die anfangs inszenierte Identifikation mit ihm – den Einbruch der Gewalttätigkeit in die heile Vorstadtwelt ebenso fassungslos erlebt. Das Ergebnis ist eine nachhaltige Verunsicherung. Er wurde innerhalb weniger Minuten mit Ereignissen konfrontiert, die er niemals erwartet hätte und gezwungen, sie wahrzunehmen.

Lynch hat in dieser Sequenz gezeigt, daß er es meisterlich versteht, die Wahrnehmung des Rezipienten raffiniert und kunstvoll zu steuern.

Betrachtet man nun den gesamten Film, so stellt diese Szenenfolge den ersten gewaltsamen Höhepunkt dar.

¹ Vgl. S. 11, „Lichtstrahl“

² Vgl. KATZ, S., a.a.O., S. 356

Der Film lebt dabei vom Unterschied zwischen der eingangs etablierten heilen Welt und den in dieser Szenenfolge erstmals eingeführten Abarten von Franks Welt. Im Grunde handelt es sich bei der vorgestellten Sequenz um die abstoßendste des gesamten Films. Daß sie – aufgrund des Inhalts – verstört aber gleichzeitig auch zu faszinieren weiß, liegt an der Umsetzung. Durch die Darstellung der Stadt Lumberton als friedliche Idylle entsteht ein wirkungsvoller Kontrast. Die Haltung der Kamera bewirkt zusätzlich eine Identifikation des Zuschauers mit Jeffrey, so daß die gesamte Rezeption der Szene anders gesteuert wird, als wenn man die Szene neutral präsentiert bekäme. So jedoch ist man emotional viel stärker involviert, wird gezwungen, das Gesehene und die eigene Haltung zu reflektieren.

Da in dieser Sequenz der ödipale Subtext, der den gesamten Film durchzieht, überdeutlich wird, sei hier eine Zusammenfassung gegeben:

Jeffrey kehrt nach Lumberton zurück, um die Position des kranken Vaters einzunehmen. Frank schneidet Dorothys Ehemann ein Ohr ab, was als Kastration gedeutet werden kann – besonders interessant ist daran, daß obig Franks Impotenz illustriert wurde –, und nimmt dessen Stelle ein; zusätzlich jedoch auch die des „Babys“. Jeffrey schläft mit Dorothy, der Mutter, und erschießt Frank, den Vater, womit er die Rolle des Sohnes innehat. Am Ende der Sequenz hält Dorothy ihn jedoch für Don. Somit besetzen Frank und Jeffrey beide im Laufe des Films beide Rollen: die des Ehemanns und die des Sohns.

Frank selbst sagt an einer Stelle zu Jeffrey: „Du bist wie ich“. Es wird – wie auch in „Eraserhead“ und „Twin Peaks“ – eine völlig kaputte Familie etabliert, die stark mit der der Beaumonts und Williams´ kontrastiert.

3.2 Lost Highway

Nach der ausführlichen Untersuchung von „Blue Velvet“ soll nun als zweites exemplarisches Beispiel „Lost Highway“ einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Der schizophrene Musiker Fred Madison ermordet seine Frau Renée. Er zerbricht an seiner Tat und flüchtet sich in ein imaginiertes anderes Ich. Davon handelt der erste Abschnitt des Films.

Im Zweiten erleben wir den Mechaniker Pete Dayton, der sich in eine Frau verliebt, die Renée sehr ähnlich ist. Nach und nach ereignen sich ihm unerklärliche Dinge. Schließlich führt der zweite Handlungsstrang wieder zu Fred.

Die vorliegende Sequenz ist dem ersten Abschnitt entnommen. Fred und Renée liegen gemeinsam auf dem Bett, er erzählt ihr einen Traum. Später wird man den Rückschluß ziehen können, daß er seine Frau umgebracht hat.

Der Film ist in Form einer Schleife aufgebaut. Das Filmende führt an den Anfang; von da an wiederholt sich alles. Die Erzählstruktur ist sehr verworren und genau das macht den Reiz aus. Mit jedem Sehen des Films kommt man dem Geheimnis näher, bisher nicht bemerkte Zusammenhänge tun sich auf, man ist in der Lage, die Chronologie der Ereignisse nachzuvollziehen. Die genaue zeitliche Abfolge ist unklar, da wir nicht wissen, wo wir uns in der Schleife befinden und aus welcher Phase wir Informationen erhalten. Im Anschluß an diese Sequenz wird Frank morgens allein im Wohnzimmer sitzen. Die Polizei nimmt ihn fest; wegen Mordes an seiner Frau wird er zum Tode verurteilt. Im Gefängnis verwandelt er sich in Pete Dayton; der zweite Handlungsabschnitt beginnt.

Die ausgewählte Sequenz beginnt mit einer Frontalaufnahme Freds. Er liegt auf dem Rücken im Bett und beginnt, seinen Traum der vorangegangenen Nacht zu erzählen. Die Beleuchtung erinnert an „Blue Velvet“: es herrscht komplette Dunkelheit, das Gesicht ist jedoch normal ausgeleuchtet (E LH 1; E BV 8¹).

Wieder wird unser Blick durch die Lichtgestaltung gelenkt. Ebenfalls aus „Blue Velvet“ bekannt ist das sphärische, windartige Geräusch, das mit dem Erzählen Freds einsetzt (E BV 48). Aus den vorherigen Filmen wissen wir, daß Gefahr droht. Die Kamera schwenkt leicht mit seiner Kopfbewegung zu Renée. Bereits in Einstellung E LH 2 befinden wir uns im Traum. Ausschließlich sein Gesicht ist zu sehen, er geht aus einer Halbnahen in eine Nahaufnahme der Kamera entgegen; tiefes Brummen ertönt, Freds Atmen ist zu hören. Wieder bewirkt das Licht – hier in Verbindung mit seiner Atmung – , daß wir ausschließlich auf ihn konzentriert sind. Die Direktheit seines Anblicks – das blasse Gesicht, hart ausgeleuchtet, wie Dorothy in „Blue Velvet“ (E BV 45), wirkt verstört, angeschlagen – zieht in ihren Bann. Fred geht durch das Haus, im Off erzählt er den visualisierten Traum. Im Hintergrund hören wir Renée entfernt hallend nach Fred rufen.

¹ Vgl. Blue Velvet, S. 10

In Kenntnis des Gesamtfilms läßt sich der Hall des Rufs so erklären, daß sie in ihm eine Veränderung bemerkt und beunruhigt ist; sie sucht den „wahren“ Fred, der sich von ihr entfernt hat und sich aus Eifersucht in einen Mörder verwandeln wird. Mit dieser emotionalen Entfremdung korrespondiert die akustische Distanz. Der Hall verstärkt dabei den Traumcharakter, Gesagtes tritt in den Hintergrund.

Nun wird hart auf einen Kamin geschnitten (E LH 3); es kann sich dabei nur um ein Sinnbild handeln. Feuer spielte bereits in den vorangegangenen Filmen eine große Rolle, besonders in „Wild at heart“. Dort charakterisierte es das Wilde, Unzähmbare, aber auch die Gefahr. Auch in diesem Fall nimmt es warnende Funktion ein: etwas droht außer Kontrolle zu geraten, wie ein starkes Feuer. Diese Bedrohung wird auf der Tonebene durch ein verstärktes Flammengeräusch gestützt. Nach den ersten beiden ruhigen Einstellungen knallt dem Rezipienten förmlich die Bedrohung entgegen. Doch ebenso schnell ist es auch wieder vorbei. Ein harter Schnitt leitet wieder zu Fred über, der weiter durch das Haus geht. Wieder ruft Renée nach ihm. Es ist nur noch Freds Atmen zu hören, was nun in der Stille und nach dem lauten Flammensound den Zuschauer intensiver trifft. In Einstellung E LH 4 wird der Traumcharakter optisch geprägt: das Haus ist weiterhin komplett dunkel, wir bewegen uns durch tiefes Schwarz; Fred ist in einer Großeinstellung zu sehen. Daß er sich überhaupt vorwärts bewegt, wird nicht durch ihn, sondern ausschließlich durch Licht an der Wand, das im Hintergrund durch das Bild wandert, deutlich. Kleine Lampen sind somit die einzigen Indikatoren für Bewegung, Freds Miene läßt keinerlei Rückschlüsse auf körperliche Aktivität zu; er sieht wie versteinert aus.

Die schwachen, unscharfen Lichtpunkte im Bildhintergrund, vorn sein abgekämpftes Gesicht und sonst absolute Dunkelheit verleihen der Bewegung einen schwebenden Charakter, wir taumeln im Traum, ein eigenartiges Gefühl stellt sich ein.

Wieder wird mit einem harten Schnitt ein Gegenstand eingefügt: wir sehen einen Schrank, hinter dem seitlich heller Rauch hervor kommt. Fred erzählt, daß er Renée nicht finden konnte; lautes Brummen und Dröhnen begleiten seine Aussage.

Seine Frau hat ihn betrogen, er erkennt sie nicht wieder, da sie sich dadurch für ihn verändert hat. Er sucht die Frau, die er geheiratet hat. Daß sich beide voneinander entfremdet hatten, strahlt die gesamte Atmosphäre des Filmanfangs aus: sie bewegen sich wie in Trance aneinander vorbei, haben sich nichts zu sagen, wahren Distanz. Die Sterilität des Hauses spiegelt die emotionale Kälte zwischen ihnen wider.

Der Rauch kann als Bild für die Wirrungen zwischen Fred und Renée gesehen werden. In seinem Traum irrt er umher, sie ruft nach ihm. Sie suchen sich, doch finden nicht mehr zueinander, die Sicht ist blockiert – wie in einem Nebel.

Gleichzeitig wird die Warnung des Feuers mißachtet, der Rauch – Resultat des Feuers – zeigt, daß sich die Gefahr weiter ausgebreitet hat; die durch Musik und Sound erzeugte emotionale Steigerung der Situation hat ihr Äquivalent auf symbolischer Ebene. Das Schrecklichste ist nun nicht mehr aufzuhalten. Fred geht weiter. Geigen stimmen ein, klassisches Mittel, um die Spannung zu steigern und Gefahr vorwegzunehmen. Wir blicken auf einen Flur (E LH 7). Kurz bevor Fred zum Schlafzimmer gelangt, passiert er einen roten Vorhang. In der Lynch- Symbolik ein weiteres Zeichen für Gefahr – die letzte Warnung. Dann entdeckt er sie im Bett, die Kamera vollzieht seinen Blick nach: vom Vorhang zum Bett, dann vom Boden nach oben auf Renée. Die Kamera ist dabei verwackelt, der Taumel, den die optische Umsetzung aus E LH 4 und E LH 6 verursachte, ist nun stärker. Die Handkamera zeigt eine emotionale Steigerung, Fred zittert, ist aufgewühlt, gleich wird er seine Frau umbringen.

Er bemerkt, daß nicht sie im Bett liegt (E LH 9), Geigen steigern die Spannung, die Bedrohung nimmt Überhand. Sie sehe aus wie Renée, sei aber nicht sie. Sie hat sich verändert, deshalb muß sie sterben. Die Kontrolle geht komplett verloren, der Wahnsinn siegt. Die Kamera rast auf die schreiende Renée zu, die schützend die Hände vor ihr Gesicht legt. Der Rezipient stürzt sich aus Freds Sicht auf sie. Das sogartige Geräusch, das auf den Hinzoom gelegt ist, erzeugt einen Blutausch; Fred tötet seine Frau im Wahn.

Wie bereits in „Blue Velvet“ zeigt Lynch, wie durch die perfekte, harmonische Kombination von Inhalt, Kamerabewegung und Ton bzw. exakt an den Schnitt angepaßter Ton eine immens gesteigerte Wirkung erzielt werden kann.

Nach der Nahaufnahme Renées wird schlagartig zurück in die Realität gewechselt (E LH 10). Wir sehen Fred in einer Halbnahen, er atmet, wie aus einem Alptraum erwacht. Er hat seine Tat aus einem früheren Schleifendurchlauf aufgrund seiner Psychose verdrängt und nun die Erinnerung daran als Traum noch einmal erlebt. Wie durch einen Sog verschwindet der Ton mit dem Schnitt. Wir sehen ihn dabei von Renées Seite aus. Sie richtet sich nun auf. Ihr Gesicht ist im Dunkeln, hohe Geigen zeigen erneut, daß wir noch nicht alles gesehen haben.

Er dreht sich zu ihr, tiefes Brummen und sein erschöpftes Atmen lassen uns erkennen, daß ihn der Traum schwer mitgenommen hat. Er hat seine Tat, seinen Bluttausch erneut durchlebt, ist davon gezeichnet.

Renées Kopf ist entlang der aufsteigenden Bilddiagonalen geneigt. Sie nimmt dabei in einer GroßEinstellung die gesamte Kadrage ein; die Geigen klingen schnell aus. Der Anblick hat eine beruhigende Wirkung, als ob sie sich tröstend zu Fred beugen will. Entsprechend erleichtert wendet er sich ab, dann wieder zu ihr. Wir blicken erneut zu Renée, der leichte Brummtton macht nervös. Schlagartig sehen wir an der Stelle ihres Gesichts das des Mystery Man, grünlich beleuchtet. Die Nahaufnahme steigert den Schock, ein Soundgemisch aus Dröhnen, Geigen und verfremdetem Schreien verstärkt den Schreck. Erst beruhigt, wird man überraschend mit einer Schreckensvision Freds konfrontiert. Der Mystery Man taucht hier das zweite Mal auf. Er scheint ein Hirngespinst Freds zu sein. Er ist sein teuflisches Ich, das entweder die Morde für ihn ausführt, oder ihn dazu treibt. Da Fred dies dort noch nicht klar ist, bzw. er den Mord an ihr verdrängt oder in seinem Wahn gar nicht registriert hat, ist er überrascht, ihn nun hier zu sehen und macht hastig das Licht an. Er blickt zurück zu ihm, nun jedoch sieht Renée ihn fragend an.

Freds Traum hat uns die Sekunden vor dem Mord geschildert. Aufgrund der Schleifenform der Story hat er sie bereits getötet. In diesem Durchgang denkt er, der Mord, an den er sich erinnert, sei ein Traum gewesen. Deshalb ist er wegen des Mystery Man so erschrocken. Da dieser jedoch in Verbindung mit seinen Morden auftritt, wird deutlich, daß es kein Traum, sondern Realität ist, der Mystery Man ist als Zeuge anwesend. Da er sie in diesem Schleifendurchgang noch nicht ermordet hat, liegt sie neben ihm. Sie weiß nichts von seinen Problemen, deshalb schaut sie ihn verwirrt an, während er erschöpft in ihre Richtung blickt.

Nachdem wir Renée abschließend wie zum Abschied noch einmal in einer Großaufnahme gesehen haben, wird in Schwarz übergeblendet.

Am nächsten Morgen ist Fred allein im Haus. Er ist abgekämpft, in Schwarz gekleidet, gezeichnet von den Ereignissen; Renée ist nicht zu sehen.

Die Schilderung des Traums zeigt somit die Sekunden vor dem Mord mit dem Wissen der Tat aus einer vorherigen Schleife und gleichzeitig ist sie die Erklärung, daß er sie nach der beschriebenen Szene im Bett nun wirklich getötet hat.

4. Gestaltungsmittel

In diesem Kapitel sollen die in der exemplarischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse nochmals aufgearbeitet werden. Im Folgenden wird Lynchs Einsatz der filmsprachlichen Mittel anhand weiterer Beispiele aus dem Gesamtwerk illustriert. Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, unter die Oberfläche des Lynchschen Oeuvres einzutauchen und einen Einblick zu verschaffen. Die lückenlose Erfassung der verwendeten Gestaltungsmittel ist aufgrund deren facettenreichen Einsatzes jedoch weder angestrebt noch gewährleistet.

4.1 Ton

Im Lauf der Analyse wurde bereits deutlich, daß die Tongestaltung bei „Blue Velvet“ – wie auch bei allen anderen Filmen Lynchs – eine bedeutende Rolle spielt. Jeffreys Eintauchen in die Welt von Frank und Dorothy beginnt mit dem Betreten des Gebäudes in der Lincoln Street. Er begibt sich damit in nicht vorhersehbare Gefahren. Die Bedrohung, das Unheimliche, die potentielle Gefahr werden – neben der spärlichen Ausleuchtung – durch den Ton geschaffen (E BV 3 - 7). Es handelt sich dabei um Collagen aus tiefem Brummen, Rauschen und dumpfen Tönen. Die Art der Töne, die das Haus als Bedrohung charakterisieren, sowie deren Herkunft sind nicht einzuordnen. Die Kombination aus Orientierungslosigkeit im Dunkeln und ungewöhnlichen Tönen versetzt in Alarmbereitschaft, macht nervös. Lynch nutzt die Psychologie des Menschen, den leise, wechselnde Geräusche mehr fesseln als lautere; potentielle Gefahr wird signalisiert.¹ Diese Form der Geräuschkulisse läßt sich z.B. in „Eraserhead“, „Elephant Man“ und „Lost Highway“ wiederfinden. „Eraserhead“ ist komplett mit dieser Form des Soundteppichs unterlegt. Das verlassene Industrieviertel, in dem Henry wohnt, ist davon geprägt. Die gesamte Szenerie erhält dadurch etwas Unheimliches. Man fühlt sich unbehaglich, kann sich nicht einfach zurücklehnen beim Schauen, sondern ist ständig auf etwas gefaßt. „Lost Highway“ greift diesen Sound ebenso als Atmosphäre generierendes Element für das Haus der Madisons auf.

¹ Vgl. MIKUNDA, C., a.a.O., S. 125

„Ein Haus ist ein Ort, an dem Unheil droht, und der Ton beruht auf dieser Vorstellung.“¹ Der Ton verstärkt hier die sterile, wenig anheimelnde Atmosphäre der Wohnung, was wiederum mit der erkalteten Beziehung zwischen Fred und Renée korrespondiert.

In allen Beispielen zeichnet Lynch ein Bild von Wohnungen bzw. Häusern der Protagonisten, das jede Form der Gemütlichkeit dementiert, Unwohlsein hervorruft und Gefahr andeutet. Daß die Geräusche diese beunruhigende Wirkung hervorrufen, liegt daran, daß sie nicht einzuordnen sind. Das Gemisch aus Pochen, Rauschen und Brummen entstammt keiner natürlichen Quelle; der konstante Fluß wird zusätzlich kleinen Veränderungen unterzogen. Ziel dieser Soundcollagen ist es, die Atmosphäre zu verstärken, die durch Licht- und Bildgestaltung geschaffen wird. „Es geht darum, Klänge zu finden, die passen und auch wieder nicht passen. Sie stehen in keinem direkten Zusammenhang, aber sie verstärken die Emotion, die Atmosphäre“². Diese Atmosphäre wiederum ist ein weiterer Bestandteil, der die hermetische Filmwelt, die Lynch konstruiert, stützt.

Zum gleichen Zweck werden Dialoge mit geheimnisvollen Tönen unterlegt.

„Gespenstisches fasziniert mich – das, was man „Raumton“ nennt. Der Ton, den man hört, wenn Stille herrscht, zwischen Wörtern oder Sätzen. Es ist eine heikle Angelegenheit, denn in diesen scheinbar stillen Tönen können Gefühle eingebracht werden und es kann ein Bild einer größeren Welt entstehen.

All das ist wichtig, um diese Welt zu erzeugen.“³

Neben Soundcollagen und Raumton nutzt Lynch den pointierten Einsatz von Instrumenten. So z.B. setzt er Posaunen gezielt auf entscheidende Stellen, um den Schreck, die Gewalt, die Bedrohung der Szene zu intensivieren. Zuerst tritt dies in E BV 65 auf. Jeffrey wird im Schrank entdeckt. Zunächst wird die nahende Gefahr klassisch durch Geigen angekündigt, dann folgt als weitere Steigerung ein Pauken crescendo und schließlich dröhnen als Zeichen für Jeffreys und Dorothys Schreck beim Öffnen der Tür Posaunen. Der Schock wird für den Rezipienten spürbar. Ebenso korrespondiert die Posaune in forte mit Dorothys Zurückschrecken in E BV 66.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 302

² RODLEY, C., a.a.O., S. 67

³ RODLEY, C., a.a.O., S. 96 f

Die Töne gehen durch Mark und Bein; sich der Wirkung zu entziehen ist unmöglich. Aufgegriffen wird dieses Element in E BV 150. Dort werden der Gewalt Franks und der Qual Dorothys in dieser Art Nachdruck verliehen. Durch den rhythmisierten Einsatz wird diese Steigerung sogar noch weiter geführt.

In „Lost Highway“ wird zum selben Zweck das Mittel variiert. Hier wird an Stelle einer Posaune mit Hilfe eines Gemisches aus Geigen, Dröhnen und einem sogartigen Geräusch in E LH 9 die Eskalation der Situation ausgedrückt. Fred tötet seine Frau im Wahn, der Ton trägt dem in seiner Unordnung Rechnung; das Forte kurz vor der Tat zeigt, daß es kein Stoppen gibt. In E LH 15 trifft ihn förmlich der Schlag, als er neben sich statt seiner Frau das Gesicht des Mystery Man erblickt. Erneut wird dies durch eine undefinierbare Collage, die der Posaune aus „Blue Velvet“ in nichts nachsteht, ausgedrückt. Grundlage dafür sind die vorausgehenden, bedrohlichen Geräusche, die konventionell Gefahr ankündigen. Dieses „Aufbauen“ erklärt Lynch wie folgt: „Die Macht des Kinos ist einfach unglaublich! [...] Man baut und baut, und es entsteht allmählich etwas, aber nur, weil der Vorlauf stimmt. Man kann Klänge nicht aus dem Nichts kommen lassen.“¹

Diese Töne sind es, die den Zuschauer treffen und ihn nicht mehr loslassen. In „Eraserhead“ erzielt Lynch mit dem Babygeschrei Ähnliches: Ebenso wie Henry werden wir damit förmlich gequält. Wir können uns gegen dieses beinahe schmerzende Geräusch nicht wehren und können somit seine Verzweiflung nachvollziehen.

„Wild At Heart“ setzt ebenso Ton ein, der das Herz des Zuschauers trifft². Das Anreißgeräusch der Streichhölzer wird verstärkt (wie auch das Feuer in „Lost Highway“ in E LH 3) und brennt sich somit ins Gehör. Der Flamme wird Macht verliehen, wodurch eine Analogie zum Hausbrand und dem Tod von Lulas Vater aufgebaut wird.

Mit „Blue Velvet“ beginnt Lynch, einem weiteren Tonelement große Bedeutung für seine Filme beizumessen. Dort nutzt er erstmals Musiktitel, die aufgrund ihres Textes zum integralen Bestandteil der Story werden. Dies wendet er hier gleich zweifach an: Roy Orbisons „In dreams“ und „Love letters“ von Ketty Lester.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 303

² Vgl. SEESLEN, G., a.a.O., S. 213

„In dreams“ kommt an zwei Stellen des Films vor, jedoch in zwei unterschiedlichen Bedeutungen. Zunächst singt Ben das Lied für Frank. Hier stimmen Lied und Bedeutung überein, es ist eine Liebeserklärung, von der Frank sichtlich gerührt ist. Später spricht Frank Jeffrey den Liedtext vor, als er ihn auf einen „joyride“ mitnimmt. Dort erhält das Stück eine diametral entgegengesetzte Bedeutung. Text und Szenerie klaffen auseinander und schaffen dabei eine völlig neue Wirkung. Der schmalzige Schlagertext mutiert zu einer teuflischen Drohung.

In „Wild at heart“ nutzt Lynch erneut die Möglichkeit, eigentlich „harmlose“ Musik im Zusammenspiel mit einer bedrohlichen Szenerie zum ins Unermeßliche gesteigerten Horror zu verwandeln. Dort unterlegt er die Szene, in der Lula und Sailor an einen Unfallort kommen und auf ein im Sterben liegendes Mädchen treffen, mit einer Kindermelodie. Sherilyn Fenn irrt dabei mit gebrochenem Schädel auf der Suche nach ihrem Geldbeutel durch die Dunkelheit. „Achtzig Prozent des Horrors in dieser Szene kommt von der Musik. Sie schafft die Emotion.“¹

Diese Emotion erzeugt auch „Love letters“ gegen Ende von „Blue Velvet“. Jeffrey betritt Dorothys Wohnung, in der der tote Don und der starr stehende, blutüberströmte „gelbe Mann“ in einer skurrilen Szenerie angeordnet sind.

Im Kontrast mit dem Dargestellten erzeugt das Liebeslied eine surreale Wirkung. Gleichzeitig wird durch den Text erklärt, daß Frank für die Morde verantwortlich ist. Er hatte Jeffrey mit einem „Love letter“ gedroht – einer Kugel aus seiner Pistole. Diese erklärende Funktion – „oft erklärt einem ein Musikstück den ganzen Film“² – wird in „Lost Highway“ fortgeführt.

Zunächst dient David Bowies „I’m deranged“ als Titelstück. Durch den Titel wird Freds Geisteszustand charakterisiert und somit der Filmablauf erklärt. Fred ist geistig „verwirrt“ – die Mittellinie konkretisiert dies zu schizophren³ – ; deshalb gibt es zwei Handlungsstränge mit unterschiedlichen Protagonisten, die am Ende zusammengeführt werden, da sie zwei Seiten einer Person sind. Aufgrund der Form des Films wird das Titelstück am Ende wiederholt, womit der Kreis auch akustisch geschlossen wird. Das Ausbleiben einer Variation des Titelstücks verdeutlicht, daß es keine nachhaltige Entwicklung des Protagonisten gibt⁴. Fred wird immer wieder die gesehenen Stadien durchlaufen.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 33

² RODLEY, C., a.a.O., S. 170

³ Vgl. „Symbole“, S.57

⁴ Vgl. FAULSTICH, W., Einführung Filmanalys, 1994, S. 156

Des weiteren wird Lou Reeds „This perfect moment“ genutzt, um als Unterlegung für das erste Treffen zwischen Alice und Pete zu erklären, daß es gefunkt hat. Zwischen den beiden wird hin- und hergeschnitten; es herrschen warme Farben und elegante Bewegungen; in Verbindung mit dem Liedtext entsteht Verzauberung pur, beide sind hoffnungslos von einander angezogen. Man fühlt sich von den düsteren Szenen zuvor weit entfernt und schwelgt mit den Protagonisten. „Einen Song in einen Film schneiden kann jeder. Ich finde es cool, wenn der Song nicht nur Untermalung ist. Er muß Elemente enthalten, die unbedingt zur Geschichte gehören wollen. Auf abstrakte oder lyrische Weise. Dann wird der Song unentbehrlich und ist durch keine andere Musik zu ersetzen.“¹

Daß jedoch der Einsatz von Liedern auch die entgegengesetzte Wirkung erzielen kann, zeigt Lynch am Ende von „Blue Velvet“. Hier wird nicht die Handlung verstärkt, sondern es werden alle Eindeutigkeiten in Frage gestellt. Daß die Familien Beaumont und Williams stante pede in ihre trügerische Idylle zurückkehren, macht in Anbetracht des Erlebten bereits stutzig. Doch nachdem Frank tot ist und Dorothy ihren Sohn zurück hat, singt sie „I still can see Blue Velvet“. Dies zeigt, daß sie über das, was sie erlebt hat, nicht hinweg ist, es stellt aber auch in Frage, ob Lumberton nun wirklich eine friedliche Kleinstadt ist. „Blue Velvet“ – Symbol für Franks Vergewaltigungen und allgemein das Böse hinter der Fassade – ist immer noch gegenwärtig, schlichtweg Realität.

Die Musikstücke gehen hier somit weit über das einfache Unterlegen mit Musik hinaus, es wird zusätzlich Bedeutung erzeugt.

4.2 Licht- und Bildgestaltung

Besonderes Gewicht für die Wirkung, die Lynch erzeugt, haben Licht- und Bildgestaltung. Er vermag es, der Atmosphäre durch den abgestimmten Einsatz dieser Elemente Tiefe zu verleihen.

Allgemein fällt auf, daß Lynch häufig dunkle Arrangements schafft. Statt auf Farben treffen wir häufig auf Schwarz, das Tiefe erzeugt und die Phantasie anregt. „Man sieht, wovor man Angst hat. Und das, was man liebt, wie in einem Traum.“²

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 173

² RODLEY, C., a.a.O., S. 36

Besonders in „Eraserhead“, „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ sticht dies heraus. Die Wohnungen sind unvollständig und unnatürlich beleuchtet, nur wenige Lampen schaffen etwas Helligkeit, wobei Vieles im Dunkeln bleibt. In zuletzt Genanntem reizt Lynch dies bis zum Äußersten aus. Das Haus der Madisons könnte beinahe unter Tage liegen; es gibt Bereiche, in denen keinerlei Konturen mehr sichtbar sind. Fred verschwindet vor dem Mord darin – metaphorisch für die dunklen Abgründe seiner Seele, in die er hinabsteigt. Ebenso scheint Jeffrey im Schwarz unterzugehen (E BV 3, 4, 8, 36). Die Orte erhalten dadurch etwas Unheimliches, Unangenehmes. In „Blue Velvet“ wird so die klaustrophobische Stimmung, die durch das Eingeschlossensein im Schrank und die enge Kadrange erzeugt wird, noch verstärkt. Die Ausleuchtung trägt bei Lynch weniger natürliche Züge. Im Sinne des Expressionistischen Films ist sie eher wirkungsorientiert. Sie unterstreicht die Gemütsverfassung der Protagonisten und schafft einen Großteil der unwirtlichen Atmosphäre. Ein besonders auffälliges Element ist die nicht- naturalistische Ausleuchtung der Gesichter. Gerade in „Blue Velvet“ (E BV 8, 11) und „Lost Highway“ (E LH 2, 4) stechen die hart beleuchteten Gesichter aus der kompletten Dunkelheit heraus. Dadurch wird das Gesicht nüchtern, fern jeder Starausleuchtung, in seiner Tiefe, mit allen Konturen und Fältchen gezeigt. Bei Fred wirkt der Anblick deutlich abgekämpft, erschöpft, von den Ereignissen gezeichnet. Darüber hinaus wird die volle Konzentration auf die Reaktionen, die Mimik gelenkt. Wir sollen uns auf die Charaktere einlassen, sie sind Zentrum des Interesses. In „Blue Velvet“ bewirkt diese Beleuchtung im Fall von Dorothy eine Dekonstruktion der weiblichen Mystik¹. Im „Slow Club“ ist sie die laszive, männerverführende Frau, in ihrer Wohnung wirkt sie durch das harte, nüchterne Licht abgekämpft, gänzlich unerotisch, müde – das genaue Gegenteil von ihrem Auftritt. Unterstützt wird dies durch das Abstreifen der Kleidung, ihrer zweiten Haut und somit des geschaffenen Images, der Rolle, die sie spielt.

Das Licht dient des weiteren dazu, zu polarisieren. Waren in „Blue Velvet“ die „Deep River Apartments“ praktisch kaum beleuchtet, wird durch die helle, freundliche Ausleuchtung Sandys im Auto ein Kontrapunkt geschaffen. Klassisch werden hier gut (hell) und böse (dunkel) getrennt.

¹ Vgl. JERSLEV, A., Ist Blue Velvet ein Männerfilm ?, 1996, S. 151

Diese Kodierung findet sich in E BV 134 wieder: Frank im Dunkeln, Dorothy, das Opfer, hell erleuchtet, unterstützt durch die helle Haut, die aus der Dunkelheit heraussticht (E BV 136).

Bereits in „Elephant Man“ hatte Lynch durch die Lichtgestaltung die Emotionen gelenkt. John Merrick wird mit wachsender Anerkennung durch ein Spitzlicht mit einer hell strahlenden Glanzkante um den Kopf ausgeleuchtet. Durch das verwendete Schwarz- Weiß- Material wirkt das Strahlen noch heller, John wird eine positive, liebenswürdige Aura verliehen. Keine Sympathie für ihn zu verspüren, ist unmöglich.

Ein besonders auffälliges Beispiel für die Film Noir- inspirierte Licht- und Schattengestaltung findet sich in „Lost Highway“. Alice telefoniert mit Pete. Die Großaufnahme von Mund und Teilen des Gesichts wird von unnatürlichen Schatten dominiert, durch deren figurale Spannung sie geheimnisvoll und zwielichtig zugleich wirkt. Man hat das Gefühl, ihr nicht vertrauen zu können, ihre Rolle ist nicht zu durchschauen. Ähnlich, jedoch in abgeschwächter Form findet man diesen Schatteneinsatz in der Schrankszene von „Blue Velvet“ wieder. Selbst Jeffrey ist nach dem Brave- Buben- Beginn nicht mehr einzuschätzen.

Neben diesen Aspekten nutzt Lynch Licht als Anzeichen für Unheimliches, zur Kennzeichnung von Träumen und Phantasien. In besonders intensiver Form tritt dies in „Twin Peaks“, „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ auf. In allen Fällen ist der Lichteinsatz nicht- naturalistisch. Die letzte Einstellung E BV 189 der exemplarisch analysierten Sequenz bildet den Übergang zu einer Traumphase.

Jeffrey nähert sich aus dem Dunkeln der Kamera, bleibt stehen. Auf ihn fällt ein Licht herab, das stetig zunimmt und in sehr helles Strahlen mündet.

In den anderen beiden Filmen wird dieses helle Licht von oben mit einem Blauton modifiziert, das die emotionale Kälte, die sie umgibt verstärkt. Laura sitzt dabei auf der Bettkante, wie auch Fred in seiner Gefängniszelle. Sie hat eine Vision, er erlebt den Sprung in seine imaginierte zweite Identität. Wirkt helles Licht nach Dunkelheit eigentlich wie eine Erlösung, „göttliche Erleuchtung“ oder wie ein Zeichen für Besserung der Situation, hat dies bei Lynch eher surreale Züge.

Daß die Licht- und Schattengestaltung auch wertende Funktion hat, soll ein Beispiel aus „Elephant Man“ zeigen: Als die Schauspielerin erstmals John besucht, tut sie dies ausschließlich ihres Ansehens wegen, John ist zweitrangig.

Dies wird durch die Umsetzung deutlich: Sie betritt das Zimmer, die Türrahmen fungieren als Bühnenbegrenzung, sie wird wie von Scheinwerfern hart angestrahlt – alles ist nur ein Auftritt, eine weitere Rolle. Ihr Interesse ist zumindest hier noch aufgesetzt, was sich später ändert. Sie wird zu einer entscheidenden Figur für die Etablierung Johns in der (höheren) Gesellschaft.

Ebenfalls in diesem Film findet sich ein Beispiel, in dem Lynch durch Licht, Schatten und die Anordnung der Protagonisten mehr als nur ein einfaches Gespräch zeigt. Anfangs sehen wir Merrick und Treves im Dachzimmer. Hinter ihnen verläuft an der Wand parallel zum Bett eine Schattenkante. John wird in dieser Unterhaltung derart in Obersicht gezeigt, daß er sich völlig unterhalb der Lichtfläche an der Wand befindet. Mit zunehmender Akzeptanz sehen wir erneut diese Einstellung, in der die Hell-/ Dunkelkante deutlich das Bild zeichnet. Wir befinden uns nun auf der Höhe von John, blicken nicht mehr auf ihn herab. Er befindet sich jetzt deutlich im Lichtbereich. Er ist aus dem Schatten ins Licht getreten, steht nun auf einer Ebene mit Treves. Er muß sich nicht mehr verstecken, hat den Sprung aus der abschirmenden Dunkelheit ans Tageslicht geschafft.

Somit drückt Lynch durch zwei Einstellungen mehr aus, als viele Dialoge dies könnten.

Der Bildgestaltung kommt in Zusammenhang mit dem Einsatz von Licht eine ebenso entscheidende Rolle zu. Die Analyse von „Blue Velvet“ machte bereits deutlich, daß dort Vieles über die räumliche Anordnung vermittelt wird, häufig über den Einsatz von Diagonalen (E BV 101, 170, 171, 173, E LH 13). Einerseits wird damit ein spannungsgeladenes Bild geschaffen, andererseits wird z.B. in der ausgewählten Sequenz von „Blue Velvet“ die Hierarchie, die Machtverteilung der Protagonisten, aufgezeigt. Der ständige Wechsel der Rollen von Jeffrey, Dorothy und Frank wird u.a. durch einen Wechsel in der Anordnung entlang der aufsteigenden Bilddiagonalen umgesetzt. Besonderen Reiz erhält durch die gewichtete Anordnung von Jeffrey und Dorothy beispielsweise E BV 78. Er ist dabei von hinten – nur in Shorts gekleidet – dominant zu sehen, durch die Größe das Bild sprengend; sie kniet vor ihm, klein. Der sexuelle Kontext wie auch die stets hierarchische, nie gleichrangige Beziehung der Personen werden wieder in einer einzigen Einstellung deutlich.

Durch diese Kombination wird Sex als Machtmittel gebrandmarkt, es gibt nie gleichgestellte Partner, immer ist einer dominant, während der andere am Boden gehalten wird.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für Lynchs expressive Bilder liefert E BV 123. Das gesamte Bild ist schwarz, in der linken unteren Ecke sehen wir Dorothys hell erleuchtetes Gesicht. Die Dunkelheit – verkörpert durch Frank – ist erdrückend, übermächtig, hält das Opfer am Boden, in die Ecke gedrängt. Durch dieses eine Bild wird die gesamte „Beziehung“ zwischen den beiden komplett beschrieben.

Anhand dieser exemplarischen Beispiele läßt sich zeigen, daß Lynch sehr eindringliche, tiefe Bilder schafft, mit denen er mehr als nur die Unterlegung von Dialogen liefert. Vielmehr sind sie die wahren Bedeutungsträger; für die Entschlüsselung der Filme und deren Anliegen sind sie als Interpretationsquelle unverzichtbar. Er schafft Atmosphäre, charakterisiert Beziehungen, verbildlicht Entwicklungen, wertet und stützt den Kontext.

Interessant ist ferner die Wahl der Farben. Begann Lynch mit Schwarz- Weiß, setzt er mit „Blue Velvet“ erstmals stark gesättigte Farben ein, um die Kodierung der unterschiedlichen Bereiche Lumbertons intensiv und spürbar vollziehen und der Idylle von Anfang an einen surrealen, unnatürlichen Charakter verleihen zu können. Nach selbigem Prinzip – jedoch leicht abgeschwächt – verfährt er bei „Lost Highway“. Pete findet sich zunächst in einer idyllischen Situation wieder, bis er mit der gefährlichen Seite Freds konfrontiert wird. Ansonsten arbeitet er besonders in „Eraserhead“, „Lost Highway“, und „Blue Velvet“ eher mit desaturierten Farben und dunklen Tönen, die die Tristesse der Lebensräume unterstreichen und die Situation noch unerträglicher machen. In „Straight Story“ geht Lynch in sofern neue Wege. Hier dominieren warme Farben, von übertriebener Farbgebung keine Spur. Alles wirkt harmonisch, wir scheinen uns fern der Lynch- typischen Bedrohung zu bewegen. Die Intensität der gelb- roten Töne strahlt Wärme aus und stützt somit das Motiv der Reise: die Liebe Alvins zu seinem Bruder.

4.3 Kamera und Montage

Richtet man den Fokus auf die Kameraarbeit in den Filmen von David Lynch, fallen einige Punkte auf, die ständig wiederkehren: das lange Verweilen der Kamera auf den Protagonisten, die Detailaufnahmen von Körperteilen, die langsamen Hinzooms und das Eindringen unter die Oberfläche. Dieses Motiv erscheint in „Blue Velvet“ exemplarisch und stellt das formale Pendant zur Intention des Films dar: „Der Film will ja unter die Oberfläche einer angeblich friedliebenden Wohngegend in einer amerikanischen Kleinstadt dringen.“¹ Dies wird in der Exposition mit dem Eintauchen in den Rasen erstmals umgesetzt. Wir verlassen das Offensichtliche und nähern uns dem Unbekannten und dem Verdrängten. Hier wird die Existenz einer Schattenseite offenbart. Fortgeführt wird dies mit dem Eindringen der Kamera in das abgetrennte Ohr, das als Pforte anzusehen ist, durch die Jeffrey in eine andere Welt gelangt. Ebenso wird diese Welt durch eine Fahrt aus seinem Ohr heraus wieder verlassen. Das Ohr als Eingang zum Kopffinnern und das Austreten aus Jeffreys Kopf läßt auch die Vermutung zu, daß alles nur ein Gedankenspiel war. Wir haben nur seine Phantasie erlebt, die durch den Fund des Ohrs angekurbelt wurde. Ebenso verhält es sich mit „Eraserhead“. Auch hier wird die Interpretationsmöglichkeit nahegelegt, daß es sich nur um ein Gedankenkonstrukt, eine Kopfgeburt gehandelt hat. Im Prolog erscheint etwas, das aussieht wie ein Planet. Die Überblendung mit Henrys Kopf könnte bedeuten, daß es sich um sein Gehirn handelt. Die Kamera senkt sich auch hier herab und dringt in die Oberflächenstruktur ein. Wir erleben Gedanken, Henrys Phantasie oder Erinnerungen. Vielleicht wird uns ein Traum vermittelt. Die Darstellung der Vereinigungsszene mit seiner „Traumfrau“ am Filmende stützt diese Sichtweise. Dieses Eindringen wird zum ästhetischen Prinzip erhoben. In „Elephant Man“ taucht die Kamera in das Sehloch der an der Garderobe hängenden Maske von John ein. Wir wollen mehr von ihm erfahren, dringen soz. in ihn, in seinen Kopf ein.

Ähnlichem Zweck dient die Verwendung langsamer Hinzooms. Wir nähern uns damit allmählich und vorsichtig dem Mittelpunkt des Interesses. Wir werden herangeführt, unser Blick wird aus der Totalen, in der die Umgebung, die Zusammenhänge sichtbar sind, auf das gelenkt, was damit in Wechselwirkung steht.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 187

Jeffrey wurde von Frank auf einen „joyride“ mitgenommen, anschließend sitzt er auf seinem Bett. Die Kamera nähert sich ihm langsam aber unaufhaltsam, so daß wir seine Mimik erkennen können. Unterbrochen wird diese Fahrt von Erinnerungsfetzen an das Erlebte. Die Montage zeigt die Gedanken, die ihn beschäftigen, das was bei ihm hängengeblieben ist, sich bei ihm eingebraunt hat. Gleichzeitig haben wir die Möglichkeit, seine Reaktion zu verfolgen. So wie seine Gedanken fließen, kommen wir ihm näher. Analog wird in „Twin Peaks: Fire Walk With Me“ eine Fahrt auf Laura durch den Anblick Donnas unterbrochen. Die Einstellungen auf sie bleiben unverändert; wir sind nur auf Laura konzentriert, lassen uns auf sie ein. Des weiteren wird, wie in „Blue Velvet“, durch die Annäherung ihre Mimik sichtbar, während Erinnerungen die Bewegung unterbrechen und die Gedanken als Ursachen ihrer Reaktion zeigen. Dieses Mittel, den Blick zu lenken, nutzt Lynch vielfach.

In „Elephant Man“ nähert sich die Kamera langsam Treves Gesicht, als er das erste Mal John erblickt. Angefangen in der Totalen sieht man die Szenerie und den selbstsicheren Treves; Endposition der Fahrt ist sein Gesicht in Großaufnahme, das jede Regung erkennen läßt. Durch ihn sehen wir indirekt John; selbst der Arzt hat so „Etwas“ noch nicht gesehen. Wir werden durch die Kamera aus der Distanz des Zuschauers in den Film gezogen, indem wir mit den Reaktionen und Emotionen der Protagonisten konfrontiert werden. Die Dauer der langsamen Fahrt entspricht dabei der Zeit, die vergeht, bis Treves ihn sieht; seine steigende Neugier und schließlich auch seine Betroffenheit werden spürbar.

Darüber hinaus werden in „Elephant Man“ zwei dieser Fahrten durch Parallelmontage verbunden. Zum einen nähern wir uns dem Nachtwächter, der in der Kneipe das Angebot macht, zahlungswillige Kunden zu Merrick zu führen. Im Gegenzug werden wir stetig näher an John herangeführt. Erstere Bewegung lenkt uns auf das amoralische Verhalten und evoziert das Bedürfnis, sich gerade entgegengesetzt zu bewegen. Statt dessen werden wir noch näher geleitet. Die zweite Bewegung zeigt John. Die Parallelmontage verbindet das Angebot mit dem Opfer, die Kamerafahrt polarisiert. Wir werden vom Einen abgestoßen und zum liebenswürdigen Merrick hingeführt. Der Zuschauer wird in seiner Rezeptionshaltung derart gelenkt, daß er automatisch mit John fühlt, Sympathie für ihn empfindet.

Ebenso wie in „Blue Velvet“ (E BV 66) die Kamera von Dorothy leicht Abstand gewinnt und sich auf die Seite von Jeffrey stellt, werden wir hier in unserer Rezeptionsweise beeinflusst. Es wird unterschwellig vorgegeben, auf wessen Seite der Betrachter stehen soll. Erst dadurch ist es möglich, daß die Szene, in der John sein Bett für den „Todesschlaf“ vorbereitet, derart bedrückend wird. Wieder nähern wir uns ihm langsam. Die Totale des Zimmers zeigt uns, daß er als Mensch anerkannt ist und auch dementsprechend leben kann. Wir wissen, was kommen wird und bewegen uns auf ihn zu, als ob wir ihn aufhalten oder uns von ihm verabschieden wollten. Der Zuschauer ist längst durch die Kamera involviert.

Lynch lenkt mit der Kamera unsere Blicke. Neben den Hinzooms – er bewegt sich nicht weg, sondern will den genauen Blick erzwingen – setzt er dazu Detailaufnahmen ein. Wir sehen Dorothys Mund und Augen in E BV 172. Dieser Anblick zeigt ihr Verlangen. Nach den Mißhandlungen durch Frank, die wir aus der Distanz erlebt haben, werden wir nun ganz direkt mit ihrer Begierde konfrontiert. Nach dem Vorlauf kommt diese Entwicklung überraschend; die Kadrage verstärkt dies zusätzlich. Waren wir nach der Darstellung der Vergewaltigungsszene Dorothys Qualen sicher, sind wir nun verwirrt, ihren Mund im Detail zu sehen, nachdem Jeffrey sie geschlagen hat. Ihr Mund ist blutig, dennoch lasziv, zeigt Genuß. Wie auch Frank zeichnet sie sich nach den anhaltenden Torturen durch eine deformierte Sexualität aus. Gleichzeitig wird uns das Ergebnis von Jeffreys Entwicklung offenbart. Nachdem er sich anfangs dagegen gewehrt hatte (E BV 173), schlägt er sie nun doch. Daß er dies jedoch bereut und ungeschehen machen möchte zeigt die folgende Collage seiner Gedanken. Erneut sehen wir den Mund groß; er erträgt es nicht, zweifelt an sich.

Die Detailaufnahmen von Auge und Mund kehren häufig wieder. In „Elephant Man“ sehen wir das Foto von Johns Mutter, ihre Augen im Detail, ebenso der Mund von Alice in „Lost Highway“ und Lulas Blick, als Sailor ihre Beziehung beendet. Jedes Mal werden wir direkt auf die Emotionen der Protagonisten aufmerksam gemacht, wodurch wir der Handlung nicht mehr anteilnahmslos begegnen können. Daß auf diese Weise jedoch nicht nur Mitgefühl erzeugt wird, erleben wir in „Wild at heart“. Wir sehen überdeutlich die kaputten Zähne von Bobby Peru. Man möchte angewidert wegsehen. Da die Kamera sich nicht abwendet, ist dies jedoch nicht möglich.

Der Zuschauer muß das gleiche Erleben wie Lula; kann sich nicht in der Distanz des Rezipienten wahren. Diese Szene beinhaltet zusätzlich das ungewöhnlich lange Verweilen der Kamera auf den Protagonisten. Wie in der Schrankszene in „Blue Velvet“ gibt es keinen Schnitt, der vom Anblick trennt. In „Twin Peaks: Fire Walk With Me“ werden wir bei der Obduktion gezwungen, das Gesicht der Leiche ausgiebig zu betrachten. Einerseits erkennt man sie durch das Einprägen später in einem Rückblick wieder, andererseits sieht man sie nicht mehr nur als unbekanntes Opfer. „Ich will, daß der Zuschauer berührt wird von der Macht, die vom Ringen zwischen Leben und Tod ausgeht“¹. Wir werden direkt betroffen vom Anblick des Opfers. In E BV 45 von „Blue Velvet“ ermöglicht dieses lange Verweilen ebenso die Entwicklung von Anteilnahme, von Emotion. Wir sehen Dorothy nach dem Telefonat. Zusätzlich zur Übersicht und der Großaufnahme, in der ihr die Hilflosigkeit ins Gesicht geschrieben steht, haben wir lange Zeit, sie zu betrachten, können gar nicht anders, als mit ihr zu fühlen, sie als Opfer zu bedauern.

In diesen Momenten werden wir allein gelassen mit den Protagonisten, die Zeit scheint still zu stehen. Des gleichen verweilt die Kamera gegen Ende des Films an der Stelle von Dons Kopf, an der das Ohr abgetrennt wurde. Dadurch erkennen wir, um wen es sich handelt, erfahren sein Schicksal, werden aber abschließend auch nochmals an die Grausamkeit in Lumberton erinnert, bevor wir in die Idylle zurückkehren. Somit wird der Kontrast zwischen den beiden Seiten der Stadt – wie am Anfang bereits dargestellt – ins Gedächtnis gerufen. Dadurch erscheint das Ende zusätzlich unglaublich.

„Eraserhead“ und „Lost Highway“ bedienen sich dieses Elements, um in Verbindung mit den langsamen Bewegungen der Darsteller den schwerfällig fließenden Rhythmus zu erzeugen, der die gezeigte Realität, aus der die Protagonisten ausbrechen wollen, als trist, mühsam und schleppend charakterisiert.

Während der Hinzoom den Blick vorsichtig und eher unauffällig auf Entscheidendes lenkt, stößt die Detailaufnahme direkt darauf.

Blicken wir auf die Montagepraxis Lynchs fällt zunächst der Einsatz von Traumcollagen auf, in denen häufig Groß- und Detailaufnahmen vorkommen. Diese entsprechen den Ausschnitten der Realität, die im Kopf der Protagonisten hängen geblieben sind.

¹ WILCKENS, P., Abgründe der Gewalt, 1996, S. 58

Sie sind für das Verständnis des Films, der Zusammenhänge entscheidend. Dies ist z.B. im Anschluß an obig erwähnten „joyride“ in „Blue Velvet“ der Fall. Mit Hilfe dieser Collagen werden Zusammenhänge geschaffen, die die eigentliche Montage des Films nicht liefert. Durch die Montage wird Jeffreys Vater direkt mit Frank in Verbindung gesetzt. Es liegt somit die Interpretation nahe, daß er seinen Vater als ähnlich gewalttätig, unberechenbar und gefährlich betrachtet. Dieses dunkle Bild paßt insofern in die Story, als daß er am Ende dessen Rolle übernimmt – er sprengt in gleicher Art den Garten wie sein Vater in der Exposition –, gleichzeitig im Verlauf der Handlung seine dunkle Seite zum Vorschein kommt und Frank ihn als sein Spiegelbild bezeichnet, Jeffrey sei so wie er. Dadurch werden alle drei auf eine Stufe gestellt, sie sind in gewisser Weise eins.

In „Blue Velvet“ sind diese Gedanken bzw. Träume als solche zu erkennen; E BV 189 z.B. leitet sie durch das heller werdende Licht, das keiner natürlichen Quelle entstammt und somit lediglich dramaturgische Bedeutung haben kann, ein. In „Eraserhead“ werden sie in harten Schnitten parallel montiert, so daß eine Unterscheidung zwischen Realität und Traum schwerfällt, vielmehr werden sie gleichgestellt, haben für Henry den selben „Realitätscharakter“.

Diese Traumabschnitte durchziehen das gesamte Oeuvre. So z.B. erleben wir in „Elephant Man“ vier „Mindscreen – Sequenzen“¹, in denen wir in die tieferen Schichten Johns abtauchen. Dabei wird das brodelnde, gedemütigte Innere offengelegt, das sonst nicht hervortreten kann. Wir sehen angsterfüllte und aggressive Bilder. So können wir direkter an Merricks Situation teilhaben, ihn besser verstehen.

Nutzte Lynch in „Eraserhead“ die Parallelmontage, um Realität und Gedanken direkt zu verknüpfen, arbeitet er in „Blue Velvet“ mit bedeutungsgenerierenden Schnitten. Durch einen assoziativen Schnitt verbindet er Verbrechen und Gesetz miteinander: der Gerichtsmediziner erklärt, das Ohr sei mit einer Schere abgetrennt worden, das nächste Bild zeigt das Durchschneiden einer Polizeiabsperrung am Fundort mit einer Schere. Somit wird vorweggenommen, daß ein Polizist in den Fall verwickelt ist, und in der Tat steht der „gelbe Mann“ in Verbindung mit Frank.

¹ Vgl. JERSLEV, A., a.a.O., S. 101

In „Elephant Man“ verbindet eine Assoziationsmontage Treves mit einem Schwenk vom Feuer auf den Nachtwächter und illustriert somit verstärkt seine Wut auf eben diese Person.

Analog wird der Ambulanzfahrer in „Twin Peaks“ mit einem kläffenden Hund montiert. Die Situation erhält dadurch eine Steigerung, daß nicht nur der Fahrer sondern auch der Hund wild kläffen, weshalb Leland schließlich die Nerven verliert. Gleichzeitig wird der Fahrer durch diese Analogie als Warnung gekennzeichnet. Später wird man erfahren, daß er gegen das Böse kämpft, das von Leland Besitz ergriffen hat und ihn seine Tochter töten läßt.

Lynch setzt die Montage ferner ein, um zu polarisieren. Während John in seinem Zimmer am Modell der Kirche bastelt, wird in einer Parallelmontage die Ärztebesprechung bezüglich seines weiteren Verbleibs im Krankenhaus gezeigt. Dabei wird der Arzt, der ihn in Rage als „Zirkustier“ bezeichnet, als die eigentliche Kreatur gebrandmarkt. Er ist das schreckliche Wesen, nicht John, der liebenswürdig und in Seelenruhe beschäftigt ist.

4.4 Intra-/ Intertextualität

Intratextualität bezeichnet den Verweis auf das eigene Oeuvre. Dabei werden inhaltliche Aspekte aufgegriffen und gegebenenfalls variiert.

Daß Lynch dies als Stilmittel einsetzt und damit unterschiedliche Ziele verfolgt, soll im Folgenden geklärt werden. Im Zusammenhang mit Oeuvre- internen Verweisen stößt man unweigerlich auf „Blue Velvet“, auf den – insbesondere die Eingangssequenz – häufig zurückgegriffen wird. Wir finden darin eine wunderbare Kleinstadtidylle vor, in der Jeffreys Vater den Rasen sprengt und ein Hund mit dem Wasserstrahl des Gartenschlauchs spielt. In „Lost Highway“ wird zweifach darauf verwiesen: Zum Einen beginnt der zweite Abschnitt des Films (nach dem behäbigen ersten Teil nun ein hellerer, farbenprächtiger) mit eben jener Idylle im Garten, „alles – die Musik, die Farben, der Gartenzaun, der Hund und die Eleganz der Kamerabewegung – erinnert an „Blue Velvet“¹.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 305

In „Blue Velvet“ wird dieser Ort als Flucht vor der Realität gebranntmarkt. Nach all den schrecklichen Ereignissen und trotz der gemachten Erfahrungen wird zu der trügerischen Idylle zurückgekehrt und damit versucht, die Existenz einer Schattenseite zu leugnen bzw. zu ignorieren. In dieser Hinsicht scheint es nur logisch, daß Lynch diese Darstellung wählt, um den zweiten Abschnitt von „Lost Highway“ einzuleiten. Fred Madison bringt seine Frau und deren Liebhaber um und flüchtet sich in ein schizophrenes zweites Ich. Daß dessen „Realität“ und seine Bedeutung – nämlich daß alles in bester Ordnung ist und Fred mit dieser Identitätsflucht seine Taten ungeschehen gemacht hat – nur eine Illusion sind, daß es sich auch hier wieder um die vermeintliche Idylle mit der verdrängten Schattenseite handelt, wird allein durch diese Referrenz deutlich. Zu Beginn des zweiten Abschnitts weiß man noch nicht, wer die Person auf der Liege ist. Durch die formale und somit auch inhaltliche Verknüpfung wird der Zuschauer aber bereits alarmiert und in einen Zustand erhöhter Aufmerksamkeit versetzt. Diese Form der Selbstbezüglichkeit wird hier zur Aufmerksamkeitssteuerung genutzt und bietet gleichzeitig einen Anhaltspunkt zum Verständnis des Films, indem die Konstellation der männlichen Hauptpersonen qualitativ angedeutet wird. Ebenso ist die Schlußfolgerung möglich, daß Jeffrey – das Bindeglied zwischen Familienidylle und Untergrund – mit Pete in Verbindung gesetzt wird. Auch er ist – als Hälfte einer schizophrenen Persönlichkeit – Teil der dunklen Seite, nämlich der des Mörders Fred, und Teil der vermeintlich friedlichen Welt, die Fred sich einbildet. Diese Verbindung wird auch in der Szene bestärkt, in der Pete ohne erkennbare Motivation zum Zaun geht und auf die Seite des Nachbarn schaut. Er geht dazu im Bild nach links – der Konvention nach also in der Zeit zurück – und daß dies ein Schritt in die Vergangenheit bedeutet, wird dadurch klar, daß er auf dem anderen Grundstück den Hund aus der Gartensequenz von „Blue Velvet“ sieht. Er blickt von der Chronologie der Entwicklung des Lynchschen Helden her in seine eigene Vergangenheit. Als Jeffrey wurde er in „Blue Velvet“ durch die Konfrontation mit der dunklen Seite von Lumberton erwachsen. In „Lost Highway“ wird er mit der dunklen Seite in sich selbst konfrontiert. Nachdem die Identität der Figur „Pete“ auf diese Weise angedeutet wird, verfährt Lynch derart konsequent, daß er das Verschwinden von Pete am Ende durch einen weiteren Bezug auf das eigene Werk „erklärt“.

Henry aus „Eraserhead“ sieht als einzige Problemlösung für sich das Auslöschen seines Lebens. Dies wird (wie der Titel nahelegt) dadurch illustriert, daß die vom Radieren zurückbleibenden Partikel als Staub hinter ihm aufgewirbelt werden. Somit wird über die Assoziationskette Radierer – Radiererpartikel – Henry dargestellt, daß er sein Ziel erreicht hat. Dieses Motiv wird in der Wüstensequenz gegen Ende des Films in „Lost Highway“ aufgegriffen. Alice und Pete lieben sich im Sand. Dieser wird aufgewirbelt und rieselt in einer hell erleuchteten Staubwolke – wie in „Eraserhead“ auch – durch das Bild. Kurz darauf ist Pete verschwunden und wir sehen nun wieder Fred. Diese optische Analogie legt eine inhaltliche Verbindung nahe. Man kann also davon ausgehen, daß Pete, das geschaffene zweite Ich, wie auch Alice Wakefield nun wieder ausgelöscht werden und die Handlung zu Fred Madison zurückkehrt. Lynch nutzt folglich innerhalb dieses schwer durchschaubaren Films zweimal die Möglichkeit, dem Zuschauer durch Intratextualität eine Interpretationsmöglichkeit anzubieten.

Als weiteres Beispiel soll ein Bezug zwischen „Blue Velvet“ und der TV- Serie „Twin Peaks“ angeführt werden: Auf dem Weg ins Krankenhaus zu seinem Vater bzw. auf dem Heimweg hält Jeffrey an einer Wiese an, auf der eine Flasche auf einem Baumstumpf steht. Er versucht, die Flasche mit Steinen zu treffen, was ihm nicht gelingt. Dabei stößt er jedoch auf ein abgeschnittenes Ohr. Dieses Motiv wird in der TV- Serie komödiantisch variiert. Nach seiner im Film durchlebten Entwicklung ist der Lynchsche Held nun FBI- Agent (beide werden von Kyle MacLachlan dargestellt), der einen Mordfall zu lösen hat. Er versucht durch einen skurrilen Test im Wald, den Täter zu ermitteln: Auf einer Tafel stehen die Namen der Verdächtigen; wie in „Blue Velvet“ steht eine Flasche auf einem Baumstumpf. Agent Cooper wirft Steine auf die Flasche und der Name, der ausgesprochen wird, wenn er die Flasche trifft, soll der des Täters sein.

War in „Blue Velvet“ das Werfen nur Ablenkung und führte durch Zufall auf einen Kriminalfall, so nutzt Jeffrey nun – vermeintlich erwachsen – dieses Werfen als abstruse Investigationsmethode. Inhaltlich verbunden durch einen Kriminalfall und die Auflösung, stellt es hier eine Karrikatur der früheren Entwicklung dar. Dies und die Tatsache, daß diese Methode nicht zum gewünschten Ergebnis führt, passen jedoch in das Schema der TV- Serie, die sich durch einen skurrilen Sinn für Humor auszeichnet.

Daß der Einsatz der Intratextualität auch zum Spiel mit den Zuschauererwartungen genutzt wird, soll folgendes Beispiel zeigen:

Die bereits angesprochene Eröffnungssequenz aus „Blue Velvet“ dient auch für „The Straight Story“ als Referrenz. Zu Beginn von „The Straight Story“ wird man mit einem eleganten, langsamen Abwärtsschwenk durch den Garten eines idyllischen Kleinstadthauses, wie wir es bereits aus „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ kennen, bedeutungsvoll an ein Gebäude herangeführt. Man fühlt sich an die vorherigen Filme erinnert¹ und ist in Alarmbereitschaft versetzt. Man sieht sich in seiner Befürchtung bestätigt, als man vom Innern des Hauses einen dumpfen Schlag hört, gerade als die Nachbarin von ihrer Liege ins Haus gegangen ist, um sich etwas zu essen zu holen. Wir sind also allein mit unserem Wissen aus der Vergangenheit, daß die Darstellung – Garten, langsamer Abwärtsschwenk, und zusätzlich der dumpfe Schlag – nichts Gutes bedeuten können. Erst als ein Freund das Haus nach vergeblichem Klingeln durch den Hintereingang betritt, erfahren wir, daß die Befürchtungen übertrieben sind und Lynch uns auf eine falsche Fährte gelockt hat. Alvin ist lediglich gestürzt und kann nicht wieder allein aufstehen. Die Vorahnung, die uns ergriffen hat und Schlimmstes befürchten ließ, wird hier durch die von der Intratextualität evozierte Assoziation verstärkt.

Man kann sagen, daß David Lynch mit Hilfe der Selbstbezüge sein Werk zu einer geschlossenen Einheit modelliert. Innerhalb dieser Welt bietet er durch Analogie zu bereits Bekanntem die Möglichkeit, Zugang zum Verständnis seiner Filme zu finden, nutzt dies jedoch auch aus, um den Zuschauer zu täuschen.

Ein weiterer Aspekt der Bezüge von Filmen untereinander ist die Intertextualität, das Verweisen auf Filme der Filmgeschichte. Diese Möglichkeit nutzt Lynch erstmals bei „Elephant Man“. John Merrick, der körperlich schwer entstellt ist, wird mit Quasimodo, dem Glöckner von Notre Dame, der ein ähnliches Schicksal erleidet, in Verbindung gesetzt. Die Isolation vom Rest der Gesellschaft und die Integration als vollwertiges Mitglied als Ziel verbinden die beiden Filme. Wie auch Quasimodo wohnt John Merrick – in der obersten Ecke des Krankenhauses – kurz unter dem Glockenturm, bevor er mit steigender Akzeptanz ein weniger abgelegenes Zimmer zur Verfügung gestellt bekommt.

¹ Vgl. SCHIFFERLE, H., Einleitung, 1999, S.36

Überdeutlich wird der Zusammenhang dadurch, daß das Zimmer den Blick auf den oberen Teil des Kirchturms freigibt und John ein Modell der Kirche baut. Durch die Intertextualität wird der Film etabliert, es wird gezeigt, daß sich an der Schaulust der Menschen und der von ihnen betriebenen Ausgrenzung andersartiger Mitmenschen nichts geändert hat. Dadurch erhält die Botschaft des Films eine Verstärkung. War es bei „The Elephant Man“ der inhaltliche Bezug, so geht Lynch bei „Blue Velvet“ noch einen Schritt weiter und gleicht zusätzlich den Namen seines Protagonisten an. In „Das Fenster zum Hof“ („Rear Window“) von Hitchcock wird Jeff Jeffries durch seine Schaulust Zeuge eines Mordes und gerät wegen seiner Neugier in das Visier von Mördern. Bei Lynch heißt der Protagonist Jeffrey und auch hier spielen Schaulust und Voyeurismus eine entscheidende Rolle. Beiden Filmen ist gemein, daß die „Helden“ eine Katharsis erleben und anschließend in ihren Alltag zurückkehren, als sei nichts gewesen¹. Durch den Bezug zu „Rear Window“ kann Lynch sein Filmende untermauern. Er weist darauf hin, daß es nicht bloß seinem Weltbild entspricht, daß das Wissen um das Böse verdrängt und in den unbekümmerten status quo ante übergeblendet wird, als habe man die negativen Erfahrungen gar nicht erst gemacht.

4.5 Symbole

David Lynchs Stil ist stark geprägt vom Einsatz von Symbolen, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen. Da diese eine Lynch- eigene Bedeutung innehaben, werden sie in der Sekundärliteratur häufig als „Lynchismen“ bezeichnet.

Diese Symbole kehren – in gleicher oder variiertes Form – stets wieder und haben ähnlich der Intra- und Intertextualität Bedeutung hinsichtlich der Interpretation der Filme.

Daß besonders „Blue Velvet“ ein Film ist, der auf dem unterschiedlichen Einsatz von Metaphern aufbaut, wird hier im Folgenden erläutert.

Die gesamte Kriminalgeschichte wird auf metaphorischer Ebene in die Handlung eingeflochten. In der Eingangssequenz senkt sich die Kamera auf den Rasen herab und taucht in das Gras ein. Dort kämpfen Insekten, große Käfer, gegeneinander.

¹ Vgl. FISCHER, R., Filmvergleiche, 1994, S. 83

Unter der idyllischen Oberfläche gibt es versteckt das Ungeziefer, die Kriminellen, wie Frank und damit auch das Abgründige, die Entführung und Mißhandlungen. Dieses Motiv wird bei Jeffreys Fund aufgegriffen: das abgetrennte Ohr wird mit dem „Ungeziefer“ der Stadt gefunden, hier sind es Ameisen. Im Lauf seiner Ermittlungen verkleidet er sich als Schädlingsbekämpfer, um sich zu Dorothys Wohnung Zutritt zu verschaffen. In Notwehr tötet er schließlich Frank - der Kammerjäger hat damit seine Arbeit getan. Überspitzt wird dies durch den Vogel, der am Ende einen Käfer im Schnabel hat, dargestellt. Der „Sendbote der Liebe“ hat die Gewalt besiegt. Die kitschige Idylle vom Anfang und der Einsatz eines ausgestopften Vogels ironisieren dieses Bild jedoch im gleichen Zug und machen klar, daß alles nur eine Illusion ist. Mit der Tötung Franks schließt sich auch der Kreis um eine weitere Metapher: symbolisierte die Fahrt ins Ohr Jeffreys Eintritt in eine andere – ihm bisher unbekannte – Welt, so befreit er sich daraus mit dem Schuß auf Frank; die Kamera verläßt rückwärts sein Ohr. Er kann in die heile Welt, zu seinem Elternhaus, zurückkehren.

Ebenso wie das Insektenmotiv über den gesamten Film gedehnt wird und die Handlung skizziert, erklärt der Einsatz von Sinnbildern auch in anderen Beispielen das Gesehene: daß Jeffreys Vater einen Herzinfarkt erleidet, wird durch den umgeknickten Gartenschlauch nahegelegt. Die Arterien sind dicht, das Herz erhält nicht genug Blut – Folge: Herzinfarkt. Der bereits obig dargelegte Subtext – Jeffrey kommt nach Hause, vertritt den Vater und muß erwachsen werden – wird in der Einleitungssequenz illustriert: der Vater liegt zusammengebrochen am Boden, ein Baby kommt angekrabbelt. Dieses Baby steht für Jeffrey, der im Folgenden heimkehrt. Daß seine Entwicklung erfolgreich war, zeigt sich am Ende des Films: er sprengt in der Pose seines Vaters an der gleichen Stelle den Rasen; er hat dessen Position eingenommen.

Sinnbildliche Eigenheiten Lynchs und typische wiederkehrende Bilder sind z.B. die deformierten Menschen, wie in „Blue Velvet“ in Form des „kastrierten“ Don oder der in seiner Sexualität entartete Frank. In „Wild at heart“ nimmt Bobby Peru diese Funktion ein, der durch seine verrotteten Zähne und seine widerliche Art abstößt. In „Straight Story“ ist es die übergewichtige Nachbarin, die trotz ihrer Körperfülle weiter Süßes in sich hinein stopft. Im Lauf der Jahre ist dabei ist jedoch eine Abmilderung zu verzeichnen.

In den Frühwerken „Eraserhead“, „Elephant Man“ und „Dune“ sind die Deformierungen des Babys, John Merricks und die des Botschafters noch viel ausgeprägter.

Ebenso wiederkehrend sind die Geburtsbilder, die sich im Vorspann von „Eraserhead“ und „Twin Peaks“ sowie „Elephant Man“ finden lassen.

Signifikante Bedeutung bei Lynch hat das Doppelgängermotiv. Laut Freud erweckt dies Unheimlichkeit und äußert sich im gleichzeitigen Auftreten zweier identischer Personen oder einer Person, die sich so stark mit einer anderen identifiziert, daß sie zweifelt, wer sie wirklich ist. In „Blue Velvet“ äußert Frank, daß Jeffrey genau wie er sei, in „Lost Highway“ fällt es schwer zu sagen, wer real ist – Fred oder Pete – , zwei Seiten einer Person. Oft ist die Verdopplung Zeichen für Gefahr. In „Twin Peaks“ sieht sich Leland als Bob, dem personifizierten Bösen, im Spiegel bzw. Fred in „Lost Highway“, bevor sie töten. Sie sehen sozusagen ihre eigene Bösartigkeit im „Spiegel der Seele“.

Überspitzt wird dieses Motiv in „Twin Peaks“: im Vorspann sehen wir das Ortsschild mit den Zwillingbergen, die sich dahinter ebenfalls zeigen und es treten Paare auf, die starke Ähnlichkeit miteinander haben: Laura und Maddie, sowie die Agents Cole und Cooper; über dem gesamten Ort schwebt eine Bedrohung, aus der u.a. der Mord an Laura resultiert. Verdopplungen finden sich auch in „Elephant Man“ mit John und Treves, der am Ende stirbt, vor dem Theaterbesuch sowie in „Straight Story“ in Form der streitsüchtigen Zwillinge, die Alvin's Rasenmäher reparieren. Auch er befindet sich auf seiner letzten großen Reise.

Bereits in der Analyse von „Lost Highway“ wurden weitere Motive erwähnt: das Feuer und der rote Vorhang – beide erneut Zeichen für Gefahr, Bedrohung, Unzähmbares.

4.6 Erzählstil

Anhand der Analyse von „Lost Highway“ und der Schwierigkeit, die ausgewählte Sequenz im Hinblick auf Chronologie und Bedeutung adäquat in den filmischen Gesamtkontext einzuordnen, wird ein wichtiges Charakteristikum der Filme von Lynch deutlich: der außergewöhnlich ambitionierte Erzählstil.

Hält sich Lynch bei „The Elephant Man“, „Blue Velvet“, „Dune – Der Wüstenplanet“ und „The Straight Story“ an die Konventionen des Erzählfilms, so experimentiert er bei „Eraserhead“, „Wild at heart“ und „Lost Highway“.

„Elephant Man“, „Dune“ und „Straight Story“ sind die Filme des Oeuvres, die aufgrund ihrer Struktur am verständlichsten sind. Da der zu transportierende Inhalt eine adäquate formale Umsetzung verlangt, erscheint diese Lösung naheliegend, während hingegen die anderen Filme einer komplexeren Form bedürfen, um die angestrebte Wirkung zu erzielen. „Elephant Man“ und „Straight Story“ geben Ereignisse nach einer wahren Begebenheit wieder und verlaufen dementsprechend chronologisch. Wie auch „Dune“ beginnt „Eraserhead“ mit einem Prolog, der in die Thematik einführt. In ersterem werden Zeit und Raum, sowie die inhaltlichen Grundlagen etabliert. Hier hat der Prolog also quasi die Funktion des establishing shot übernommen. Anschließend folgt der Film der Struktur des zu Grunde liegenden Romans von Frank Herbert aus dem Jahr 1965. Zweiterer erklärt in seinem symbolisch kodierten Prolog den gesamten Film.

Obigen Filmen stehen Werke wie „Eraserhead“, „Wild at heart“ und „Lost Highway“ gegenüber, die durch ihre ungewöhnliche Erzählstruktur eine formale Analogie zum Inhalt bieten. Auch hier gilt der Grundsatz der vom Inhalt vorgegebenen Umsetzung. „Lost Highway“ besteht aus zwei scheinbar unabhängigen Handlungssträngen, die sich aneinander anschließen und am Ende zusammenfinden. Jeder Teil erfordert dabei die Umsetzung, die für den Inhalt, die Bedeutung adäquat ist, die für Schlüssigkeit sorgt und die Aussagetendenz unterstreicht. Zu bemerken ist jedoch, daß es sich in diesem Fall nicht um einen Stilwechsel, sondern um einen Wechsel der Figuren und Schauplätze handelt; die Anforderungen werden vom jeweiligen Teil des Films diktiert¹.

Hauptmerkmal ist dabei der bedeutungsvolle Einsatz konträrer Elemente. Der erste Abschnitt ist sehr streng, schwer, langsam und qualvoll für den Zuschauer, ebenso wie für die Protagonisten. In den langsamen Bewegungen und den statischen Kameraeinstellungen erinnert er an „Eraserhead“. Die Lynch-typischen Soundcollagen und die Sterilität des Hauses der Madisons sorgen für eine Atmosphäre, die eine Beklemmung auslöst, ähnlich der, die Dorothys Wohnung in „Blue Velvet“ verursacht.

¹ Vgl. RODLEY, C., a.a.O., S. 301

Der zweite Teil ist leicht im Ton, schneller im Rhythmus, farbenfroh. Fred im ersten Teil ist müde, ausgebrannt; Pete ist jung, schlaksig und sexuell sehr aktiv. Mit ihm ändern sich die Optik, das Tempo und die gesamte Atmosphäre. Dieser Kontrast verdeutlicht, daß es sich um zwei komplett verschiedene Welten handelt. Im ersten Abschnitt wird die grausame Realität, in der Fred lebt, offenbart. Der anschließende Part zeigt die im Wahn imaginierte Welt, in die er sich vor seinen Problemen flüchtet, und ihn als jungen Pete, der bei Frauen gut ankommt.

Im ersten Abschnitt spürt der Zuschauer das Grauen in Freds Leben. Es ist eine Qual, die Minuten zu überstehen. Mit Pete jedoch beginnt ein neues Leben, in das Fragmente aus Freds Welt einbrechen, bis es schließlich zur Rückverwandlung kommt, Pete verschwunden und Fred zurück ist. Wir befinden uns damit wieder in der Realität, die uns am Anfang des Films gezeigt wurde.

Ähnlich setzt Lynch den Kontrast in „Blue Velvet“ ein: Die Welt der Beaumonts und Williams wird überzogen idyllisch dargestellt. Dem wird die hoffnungslos perverse, abgründige Welt, verkörpert durch Frank, gegenüber gestellt.

Lynch erklärt dies damit, daß man „mit dieser Unbekümmertheit und Schwärmerei anfangen muß, damit der Kontrast spürbar wird, das ist für mich das Interessante daran“¹. Die dabei zu erzielende Wirkung kann sich jedoch nur aufgrund dieses Unterschieds entfalten. In beiden Filmen handelt es sich um Gegenpole, These und Antithese, in deren Gegenüberstellung die Wirkung des Werks entsteht: In „Lost Highway“ die graue Welt von Fred und die vermeintlich perfekte von Pete bzw. die Idylle Lumbertons und die Finsternis, in der Dorothy wandelt. Dieser Aspekt findet auf allen Ebenen der Umsetzung sein Pendant: Tempo, Rhythmus, Farbgebung und Lichtgestaltung sowie der Ton werden angepaßt, um jeweils vollständige, überzeugende, in sich stringente Antagonisten zu schaffen. Lynch erläutert dies anhand des Beispiels „Blue Velvet“ wie folgt: „Manche waren begeistert, andere fanden ihn widerlich und pervers. Das ist er auch, aber er hat zwei Seiten. Man braucht den Kontrast.“²

In „Wild at heart“ wird dieser Ansatz variiert: Hier kollidiert die Realität der Protagonisten ebenso mit einer Traumwelt, die hier jedoch einem Märchenfilm – dem „Zauberer von Oz“ („Wizard of Oz“) – entstammt.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 186

² RODLEY, C., a.a.O., S. 203

Diese wird nicht als eigenständiger Teil der Realität etabliert wie in „Blue Velvet“ und auch nicht als kompletter paralleler Handlungsstrang wie in „Lost Highway“. Die Traumwelt des Märchens hält ständig Einzug in die gewalttätige, schreckliche Welt von Sailor und Lula und stellt einen Gegenentwurf dazu dar. Diese utopische "Gegenwelt" steht für Sailor und Lula über der Wirklichkeit. Und gerade diese Kombination aus gewalttätiger Realität und traumhafter Märchenwelt erzeugt hier eine bedrückende Wirkung. Der Zuschauer wird in „Wild at heart“ stärker als sonst mit extremer Gewalt konfrontiert, die als konstitutives Element die Realität prägt. Dem werden die Sehnsuchtsbilder von Harmonie und Geborgenheit gegenüber gestellt.

Was Lynchs Erzählstil entscheidend prägt, ist die Aufhebung der Linearität der Zeit. Die Chronologie wird aufgebrochen. Nach und nach erhält der Rezipient Hinweise, die er zur Rekonstruktion der korrekten zeitlichen Abfolge der Ereignisse und somit zum Verständnis der schwer durchschaubaren Handlungszusammenhänge ineinander fügen muß. Dadurch erarbeitet er sich Kausalzusammenhänge, die Lynch nicht explizit schafft. Er zwingt damit den Zuschauer, den Film aktiv zu konsumieren, wodurch er ungleich stärker in den Film gezogen wird.

Bereits in der Sequenzanalyse zu „Lost Highway“ angedeutet, fügt Lynch häufig Traumsequenzen ein. Deren Funktion ist es, Ereignisse, die nicht explizit gezeigt werden, nachvollziehbar zu machen. Im gleichen Zug nutzt er in die Handlung montierte Visionen der Protagonisten. Pete irrt in Andys Haus umher und hat in einem Raum das Bild der Fred betrügenden Renée vor Augen. Im Film folgt die „wahre“ Szene erst später.

Hier ist es eine Vision Petes, die daher rührt, daß Fred in einer vorherigen Schleife das für den Zuschauer erst später folgende Ereignis bereits erlebt hat und dies nun – eigentlich eine Erinnerung – im Kopf von Pete als für ihn unverständliche Zukunftsvision erscheint.

Lynch schafft somit ein Gemisch aus Traum und Realität. Der Zuschauer muß sich selber erarbeiten, was vom Gesehenen was ist. Lynch macht damit das Geheimnis des Films deutlich. Freds psychische Verwirrung findet ihren Ausdruck in der Erzählform. Sie ist assoziativ und wechselt den Blickwinkel, entsprechend den Schüben seiner Psychose.

Die Schleifenform des Films verstärkt den Eindruck, das Schicksal wie in einem Gefängnis der eigenen Identität ertragen und akzeptieren zu müssen, so sehr man sich auch windet.

In seiner Struktur ist „Lost Highway“ „Eraserhead“ ähnlich. Auch dort wird die Chronologie aufgebrochen durch (Tag-) Träume des Protagonisten. Da diese durch einfache Parallelmontage angefügt werden, fällt es auch hier schwer, zwischen Traum und der Realität der eigenartigen gezeigten Welt zu unterscheiden. In beiden scheint alles Gesehene möglich.

In „Wild at heart“ wird diese Unterbrechung des Handlungsfortgangs beinahe zelebriert. Der Film beinhaltet eine Vielzahl von Flashbacks in Form von Gedankenblitzen der Charaktere, die durch harte Schnitte montiert werden, und wirkt somit inhomogen und lose zusammenhängend. Dadurch erhalten wir, wie bei einem Flickenteppich, Stück für Stück ein Gesamtbild. Durch die Vielzahl der Zeitsprünge entsteht ein Bild, das mit der chaotischen und ordnungslosen Welt, die im Film dargestellt wird, korrespondiert. Für Seesslen entsteht durch die Disparität der Einzelteile ein Bild unserer Zeit¹. Anne Jerslev sieht den Film gar als „zeittypischen Ausdruck für das Schicksal der Erzählung im Zeichen der postmodernen Ästhetik“². Im Gegensatz zu den Ausführungen von Lulas Mutter wird in diesen Rückblenden die wahre Vorgeschichte dargestellt. Zusätzlich erfahren wir Näheres über Sailors und Lulas Vergangenheit und über die Verbindungen der Personen untereinander. Allen genannten Beispielen ist – trotz ihrer Unterschiede in der Umsetzung – gemeinsam, daß eine uneinheitliche Szenenfolge geschaffen wird.

Die Zusammenhänge erschließen sich erst im Lauf des Films und werden nicht nach dem klassischen Prinzip von Ursache und Wirkung deutlich. Auf inhaltlicher Ebene erleben wir stets Individuen, die sich in ihrer Welt nicht zurechtfinden. Sie sind verwirrt und suchen einen Ausweg aus ihrer Misere. Diese Orientierungslosigkeit findet sich in der Struktur der Filme wieder und wird dadurch für den Zuschauer spürbar.

Neben Kontrast und Aufhebung der Linearität bedient sich Lynch bei seinem Erzählstil zusätzlich der Kombination von Genres. Aus dem Thema und der Intention des Films ergibt sich ein Genre, in dem er umgesetzt wird.

¹ Vgl. SEESSLEN, G., a.a.O., S. 106

² JERSLEV, A., a.a.O., S. 154

Dieses Genre begründet einen Mythos: In der Erzählung wird bleibendes Recht, bleibende Macht, bleibender Glaube geschaffen. Die Bewegung des Helden ist die Produktion einer Weltgewißheit. Dies führt dazu, daß der Mythos, der durch die Grenzen des Genres vorgegeben ist, zu einer reproduzierbaren Handlung führt.¹ Dadurch wiegt sich der Zuschauer aufgrund des vorliegenden Genres in einer Weltgewißheit, die es ihm ermöglicht, den groben Handlungsverlauf sowie das Ende vorherzusagen. „Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird [...]“² Somit wird durch den Schematismus der Produktion bereits alles vorweggenommen, die denkende Aktivität des Rezipienten wird überflüssig.³ Lynch widersetzt sich dieser Konvention, indem er den Rahmen der Genres sprengt und sich innerhalb seiner Filme verschiedener Elemente bedient. Dies hat eine Negation des Mythos zur Folge, da völlig neue Mischungen entstehen. Der Zuschauer hat folglich keinen Anhaltspunkt mehr, wie der Film einzuordnen ist oder was ihn erwartet. Aufgrund der Diskrepanz zu den Sehgewohnheiten bewirkt dies eine Verunsicherung; er wird aufgefordert, mit zu denken, sich unvoreingenommen auf den Film einzulassen. Und genau das ist die für Lynch wichtige Voraussetzung, um den Zuschauer durch Erzählstil, Kamera, Ton etc. in seiner Wahrnehmung im Hinblick auf die bezweckte Wirkung lenken zu können. Zuerst werden dem Zuschauer die Sicherheiten geraubt, dann kann dessen Aufmerksamkeit nach Bedarf gesteuert werden. Verstärkt tritt dieses Element in „Wild at heart“ auf. Vordergründig ein Road Movie, werden Elemente aus Komödie, Splatterfilm und Märchen eingebaut. Gerade diese scheinbar widersprüchliche Mischung läßt diesen Film zu einem der verstörendsten des Gesamtwerks werden.

Lynchs Art des Erzählens ist ferner geprägt vom Einsatz von Leitmotiven, sei es auf inhaltlicher, optischer oder musikalischer Ebene.

Auf inhaltlicher Ebene wird in „Blue Velvet“ das Motiv des blauen Samtes immer wieder aufgegriffen. Der Vorspann zeigt zum Titellied von Bobby Vinton einen blauen Samtvorhang und Dorothy singt im Slow Club in einem Kleid aus blauem Samt selbiges Stück. Frank trägt als Glücksbringer stets ein Stück von diesem Stoff bei sich.

¹ Vgl. SEESLEN, G., a.a.O., S. 211 f

² HORKHEIMER, M., Kulturindustrie, S. 133

³ Vgl. HORKHEIMER, M., a.a.O., S. 133 f

Die zentrale Funktion erhält das Material aber erst als Fetisch bei Franks Ausübung seiner sexuellen Neigungen. Es wird dabei zum Sinnbild für die Qualen, denen Dorothy ausgesetzt ist, für die Abgründe Lumbertons und wird durch das häufige Aufgreifen zur allgegenwärtigen Bedrohung. Die Perversion ist somit nicht auf einen kleinen Teil beschränkt, sie ist den gesamten Film über präsent; sie existiert in Lumberton nicht erst seit Jeffrey sie entdeckt hat.

In „Wild at Heart“ nutzt Lynch das Leitmotiv als strukturierendes Element, das gleichzeitig die Form der Erzählung symbolisiert. Feuer und das sich entzündende Streichholz – in Nahaufnahme und durch verstärktes Anreißgeräusch intensiviert – treten an Schlüsselpositionen des Films auf, entweder in Verbindung mit dem Tod von Lulas Vater oder zur Charakterisierung der Beziehung von Sailor und Lula: eine Streichholzflamme und eine Zigarette als Symbol für Sailors Individualität (wie auch seine Schlangenlederjacke) bzw. eine Flamme und zwei Zigaretten als Zeichen für die Einheit der Liebenden, für Intimität. Gleichzeitig entspricht das entzündete Streichholz der Struktur des Films.¹ Auf einen Knalleffekt – z.B. Sailors brutalen Mord an Lemon zu Beginn – folgt ein Abklingen an Intensität. Der Film gleicht dem Streichholz, das sich explosionsartig entzündet und dann langsam abbrennt. Kurz bevor es erlischt, tritt der nächste Schlag auf. So ergibt sich ein Gemisch aus schockartigen, intensiven Elementen und langsamen Passagen, die den Rhythmus des Films ausmachen. „Wild at heart“ ist vom Motiv des Feuers durchzogen – das Wilde, Unzähmbare, Chaotische der Welt wird in eine Metapher transferiert.

In „Eraserhead“ dient Blut als wiederkehrendes Element, das die Handlung und Entwicklung vorantreibt: zunächst quillt es aus dem Hähnchen als foreshadow auf die Geburt des Babys. Als Henry schließlich die Nachricht der Geburt erhält, beginnt seine Nase zu bluten und schließlich strömt in seinem Traum literweise Blut aus dem Baum auf der Bühne. Mit dem Blut wird versucht, das störende Element – das Baby – wegzuschwemmen und sich von den damit verbundenen Problemen zu lösen.

In „Elephant Man“ wird in Anlehnung an „Der Glöckner von Notre Dame“ der Nachbau der Kirche durch John Merrick zum Leitbild. Der Fortschritt ist die Entsprechung zu seiner voranschreitenden Akzeptanz in der Gesellschaft. Mit seiner vollständigen Integration ist auch das „Bauprojekt“ – er erschafft ein Gebäudeabbild und baut sich eine Existenz auf – abgeschlossen. Er hat sein Ziel erreicht und kann sterben.

¹ Vgl. SEESLEN, G., a.a.O., S. 104

„Lost Highway“ und „Straight Story“ greifen auf das gleiche Element zurück: die Mittellinie der Straße. Bei Letzterem Zeichen des Fortgangs und Wegweiser für die Reise, dient er in Ersterem als Symbol für Freds Geisteszustand. Genau wie sie zwei Fahrbahnhälften voneinander trennt, verhält es sich mit seiner Schizophrenie: er verkörpert zwei Identitäten, die von einander getrennt sind.¹ Auf der Straße ist die Linie jedoch nicht immer durchgängig. Somit besteht die Möglichkeit, daß Elemente der einen Seite in die andere dringen. So ergeht es Pete Dayton. Er wird von Visionen heimgesucht, die von Fred stammen. Als Fred sich im Gefängnis befindet, vollzieht sich die Metamorphose zu Pete. In einer Collage sehen wir, wie wir von der Fahrbahnmitte abkommen und am Rand stehen bleiben. Dort steht Pete. Fred hat sich auf die andere Seite seiner Persönlichkeit begeben.

Die Fahrt auf der Mittellinie wird stets an Schlüsselpositionen des Films aufgegriffen: bei Vor- und Nachspann, der Metamorphose, nach dem Mord an Andy und vor der Sequenz im „Lost Highway Hotel“.

Auf musikalischer Ebene nutzt Lynch Leitmotive, um Seelenzustände bzw. Beziehungen zwischen seinen Protagonisten zu charakterisieren.

Die Oboe in „Blue Velvet“ zeigt Dorotheys Trostlosigkeit und daß sie auf sich allein gestellt ist; das solo erklingende Instrument korrespondiert mit ihrer Einsamkeit. Desgleichen wird die Orgelmusik, die im Hintergrund aus der Kirche ertönt, als Sandy ihren Rotkehlchentraum erzählt, zur die Beziehung zwischen ihr und Jeffrey beschreibenden Melodie. In diesem Fall ergibt sich aus dem Erzählten, der Kirche mit der Musik und Sandys verklärtem Blick eine Mischung, die augenzwinkernd Teenie- Romanzen der 50er auf den Arm nimmt. Gleichzeitig wirkt die Situation in Anbetracht der zuvor erfahrenen Dinge illusorisch, sogar naiv. Hier jedoch wird deren Leitmotiv etabliert. Es wird in der Folge in intimen Szenen auftreten, etwa wenn sie sich küssen. Anfangs, aufgrund der Kirchenorgel sehr sakral, wird dieses Motiv in ständig variiertes Form wiederholt. Es folgt im Café, als Jeffrey ihr seine Zuneigung gesteht und unterstreicht deren Nähe beim Tanzen auf der Fete einer Freundin Sandys. Die Variation des musikalischen Themas wird im Fortgang der Handlung und somit parallel zur tiefer gehenden Verbindung der Beiden romantischer im Ton. Abschließend klingt es als Zeichen des Sieges der Liebe über die Dunkelheit an, nachdem Jeffrey Frank getötet hat. Ihre Liebe kann sich nun ungestört entfalten.

¹ Vgl. „Ton“, S. 33

Ebenso als Zeichen der Zärtlichkeit und Zusammengehörigkeit ertönt bei „Wild at Heart“ klassische Musik. Im Gegensatz dazu wird das Wilde, Ungezügelterte mit der Musik von Powermad unterlegt: zunächst dient es beim setting of atmosphere in der Anfangssequenz zur Intensivierung der Wucht und Illustration der Kontrolllosigkeit und blinden Raserei, mit der Sailor den Killer Lemon umbringt. Die Gewalt wird damit bis ins Unerträgliche gesteigert. Dem gleichen Zweck dient der pointierte Einsatz der Musik bei Sailors Schlag gegen die Toilettentür in einem seiner flashbacks.

Gleichzeitig wird die gleiche Musik für die Sexszenen des Paares gewählt. Es wird über eine leitmotivische Verknüpfung eine Verbindung hergestellt. Beides – Mord und Leidenschaft – sind in dieser Welt gleich zügellos und wild.

Eine andere Funktion hat der Einsatz musikalischer Leitmotive in „Elephant Man“. Zu Beginn hören wir die Musik des Rummelplatzes. Im Lauf des Films scheint sich John, nachdem er ein neues Zimmer und einen Anzug bekommt, etabliert zu haben. Daß dem jedoch nicht so ist, wird klar, als der Nachtwächter gegen Bezahlung seine Saufkumpane zu ihm führt, um ihn zum Erschrecken ihrer weiblichen Begleitungen zu mißbrauchen. Er wird wieder zum ekelerregenden Objekt degradiert. Der Zuschauer wird durch den Einsatz der Musik vom Anfang dazu veranlaßt, John wieder in der Rolle der Attraktion zu sehen. Die Verbindung zu seiner Vergangenheit ist hergestellt, auch nicht die neue Umgebung kann etwas daran ändern, daß er nach wie vor von Einigen als „Kreatur“ angesehen wird. Sein Ziel der Anerkennung rückt in die Ferne, er wird erneut darum kämpfen müssen.

Im Vergleich der Filme wird deutlich, daß sich Lynch auch bei der Auflösung der Filme vom klassischen Hollywoodfilm abhebt. Wie vieles Andere an „Eraserhead“ muß man auch das Ende entschlüsseln. Die Vermutung liegt nahe, daß Henry nach dem Mord am Baby auch stirbt. Er befindet sich in einem Traum, vereint mit der Frau aus der Heizung. Das helle Licht verbildlicht das Göttliche, das Jenseits, die Erlösung. In „Blue Velvet“ wird das Ende – vordergründig als Happy End gestaltet – dazu genutzt, zu zeigen, daß sich in Lumberton zwar Vieles geändert hat, manches aber immer gleich bleiben wird: das Geschehene wird verdrängt, es wird zum normalen Tagesrhythmus übergegangen. Die Gewohnheiten sind zu eingefahren, als daß sie sich ändern ließen. Der ausgestopfte „Sendbote der Liebe“, der den Käfer im Schnabel hat, setzt dem Film dabei das Sahnehäubchen an Ironie auf.

In „Wild at Heart“ geht Lynch sogar so weit, daß das Happy End als Möglichkeit nicht nur in weite Ferne gerückt, sondern in der Realität gänzlich unmöglich ist. Die gute Fee aus Oz biegt alles wieder hin, Sailor und Lula sind glücklich vereint. Ein gutes Ende ist nur noch im Märchen möglich.

„Lost Highway“ unterschlägt sogar komplett einen Abschluß der Handlung dergestalt, daß sich zwar viele Fragen klären, der Film sich aufgrund der Kreisform aber immer weiter bewegt.

Ausnahmen im Werk bilden „Dune“, „Elephant Man“ und „Straight Story“. In den beiden Letzteren erreichen die Helden ihr Ziel. Dieser Erfolg wird nicht in Frage gestellt, der Rezipient kann sich dessen sicher sein. Dieser Unterschied zu obig genannten Beispielen liegt jedoch darin begründet, daß es sich hierbei um Filme nach einer wahren Begebenheit handelt. Ähnlich verhält es sich mit „Dune“. Das Ende ist durch die Vorgabe des Romans festgelegt.

4.7 Zusammenspiel der Elemente und resultierende Wirkung

Nach der Untersuchung der einzelnen Gestaltungsmittel bleibt deren Zusammenspiel und die daraus resultierende Wirkung zu betrachten.

Allgemein läßt sich sagen, daß die Gesamtheit der Mittel die Wirkung erzielt. Nicht ein einzelnes Element ist entscheidend, alles spielt zusammen, greift ineinander.

Meist erzeugen die Filme von David Lynch beim Rezipienten ein Gefühl der Verwirrung, der Ablehnung, aber auch der Neugier und Faszination.

Die Frage ist nun, worin dies begründet liegt.

Im Genremix finden wir die Grundlage für die Orientierungslosigkeit des Zuschauers.

Die Verknüpfung unterschiedlicher Genres ist neu für ihn, er muß sich folglich auf den Film einlassen¹. Ferner zwingt ihn die meist verschachtelte Erzählstruktur dazu, mitzudenken, um Zusammenhänge rekonstruieren zu können. Tongestaltung und Ausleuchtung versetzen in Unruhe, die Kameraführung zieht in die Handlung - bloßes Zuschauen ist nicht möglich; der Rezipient wird nicht in eine überschaubare Position gesetzt, sondern hin- und hergerissen: Während Detailaufnahmen und langsame Hinzooms Nähe erzeugen, stoßen drastische Gewaltdarstellungen und abgedroschene Dialoge wiederum ab.

¹ Vgl. „Mythos“, S. 55

Des Weiteren werden scheinbar widersprüchliche Elemente miteinander verknüpft – Humor, Gewalt, diverse Genres, ein großer Sinn für Ästhetik und der Anspruch, nicht alles erklären zu wollen, sondern Raum für Abstraktionen zu lassen.

Besonderes Gewicht für die Wirkung auf den Rezipienten ist den Themen, die Lynch aufgreift, beizumessen: Verbrechen, Inzest, Verlorenheit, Gewalt, Wahn und der vergebliche Versuch der persönlichen Bindung. Sorgt dies allein bereits für Beklemmung wird sie jedoch dadurch intensiviert, daß Lynch die Themen nicht in ungreifbare, unrealistische Szenerien einbettet, sondern für jeden nachvollziehbar im Alltag wiederfindet. Dem Zuschauer ist es deshalb nicht möglich das Gesehene als weltfremd abzutun. Statt dessen wird unterschwellig die Reflektion des eigenen Selbst, der eigenen Haltung erzwungen.¹ Die Rezeption eines David Lynch- Films fordert den Zuschauer, er wird nicht nur mit dem Gesehenen konfrontiert, sondern zusätzlich mit sich selbst.

Da selbst aus den generell regen Kritiken an den Filmen von Lynch die Reaktionen auf „Wild at Heart“ noch herausstechen, sei hier stellvertretend eine Äußerung von Franz Ulrich angeführt. In seinem Festivalrückblick zu den Filmfestspielen von Cannes aus dem Jahr 1990 konstatiert er: „Man kann sich höchstens fragen, wie krank wohl eine Gesellschaft sein muß, um solche perversen Alpträume hervorzubringen und auch noch zu feiern.“² Lynch stellt derartigen Äußerungen den großen Realitätscharakter seiner Filme gegenüber: „Der Auslöser für alles Seltsame in den Filmen ist diese Welt, also kann sie gar nicht so seltsam sein. [...] Ich entdecke es überall – ich betrachte die Welt und entdecke überall um mich Absurdes.

Die Menschen tun lauter merkwürdige Dinge, das geht soweit, daß es uns meist gar nicht mehr auffällt.“³ Dies zeigt, daß nicht allein das Gesehene für die Wirkung verantwortlich sein kann. Die Irritation der Rezipienten ergibt sich vielmehr daraus, daß beinahe genießerische Darstellungen von Gewalt und orgiastischer Sex gezeigt, in deutlichem Gegensatz dazu ein bekanntes Märchen integriert und gängige Rollenklischees und Idole der 50er Jahre verwendet werden. Des Weiteren ist der Film optisch von der Ästhetik der Werbung geprägt und es gibt kein versöhnliches, ernst zu nehmendes Happy- End.

¹ Vgl. Analyse „Blue Velvet“ S. 24

² WILCKENS, P., a.a.O., S. 73

³ RODLEY, C., a.a.O., S. 269 f

Als Beispiel, das zeigt, daß Lynch jedoch nicht nur Unwohlsein und Verwirrung zu erzeugen weiß, soll „Straight Story“ dienen. Alvin ist nach seiner Odyssee am Ziel der Reise. Wir haben deren Bedeutung wie auch die Strapazen und Gefahren kennengelernt. Nun sind die Brüder wieder vereint. Alvin und der Zuschauer sind erleichtert. Durch die harmonische Kombination aus Bildgestaltung, Ton und Kamera erleben wir ein Hochgefühl der Erleichterung und Freude. Zwei Geigen, die für die beiden Brüder stehen, ertönen in friedlichem Einklang, die Freude über das Wiedersehen wird auf musikalischer Ebene verdeutlicht. Zusätzlich fliegt die Kamera getragen von der leichten Musik über die Felder, die goldgelb strahlen; wir schweben in Anbetracht dieser Schönheit mit.

Wie dieses perfekte, bei Lynch meist intuitiv erzeugte, Zusammenspiel entsteht, erläutert er wie folgt: „Erst beseitigt man alles Störende, dann setzt man das, was der Sache förderlich ist, zusammen, bis es ein Ganzes ergibt. Eine Figur, die durch eine Szene läuft, eine Idee hier, ein Geräusch da, ein Wort hier, ein Blick da, ein Musikeinsatz rührt die Leute zu tränen. [...] Allerdings muß jedes Element stimmen. Wie in einer Symphonie.“¹

Exkurs: Gewalt

Neben obigen Elementen spielt im Bezug auf die Zuschauerwirkung die oft kritisierte Darstellung von Gewalt eine entscheidende Rolle.

Sie ist in den Filmen von David Lynch allgegenwärtig, ob nun in „Eraserhead“, „Blue Velvet“, „Lost Highway“ oder ganz besonders in „Wild at heart“. Es geht jedoch nicht darum, die Gewalt verherrlichend darzustellen. „Ich bilde Gewalttätigkeit ja nie realistisch ab, sondern rücke sie ein kleines Stück – nicht zu weit, nur eine Spur – ins Poetische.“²

Durch den Einsatz von Gewalt zeigt sich die Unfähigkeit der Protagonisten und damit auch der sie umgebenden Welt, Probleme auf andere Art zu lösen. Die Gewalt ist zum konstitutiven Bestandteil der Welt geworden, die sich ferner durch Verbrechen und gestrauchelte Menschen auszeichnet.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 303

² WILCKENS, P., a.a.O., S. 58

Sie ist einem ordnenden Prinzip entzogen. Man darf den Aspekt der Gewalt dabei jedoch nicht isoliert betrachten. Entscheidend ist, ob sie für die Geschichte, die Figuren und den Ort jeweils angemessen ist; die Situation und der Einsatz müssen durch das Werk gerechtfertigt sein.

Lynch zeichnet besonders in „Blue Velvet“ und „Wild at heart“ das Bild einer gewalttätigen, amoralischen Welt, die einen größeren Realitätscharakter hat, als die harmonische, heile Welt. Diese wird als Traum, als lächerliche Utopie abgestempelt. Ohne die Darstellung der Gewalt auf die dargebotene Weise wäre es jedoch nicht möglich, dieses Bild zu erschaffen und gleichzeitig blieben uns Lynchs Weltsicht sowie seine zynische Gesellschaftskritik verschlossen. Er zeigt damit Entwicklungstendenzen der amerikanischen Gesellschaft auf und daß er damit richtig liegt, zeigt die Eskalation der Gewalt in Amerika zur Zeit von „Wild at heart“. „... es lag eine Paranoia in der Luft, und die Leute ließen sich anstecken. [...] Jeder spürt es. Im Straßenverkehr passiert es immer wieder – die Leute rasten aus. Und nicht mal zu Hause kann man ausspannen: Im Fernsehen kommt noch mehr, es häuft sich und häuft sich.“¹

Der gegenwärtigen Entwicklung steht er dabei noch kritischer gegenüber. „Wir sind vom Wilden zum Wahnsinn gelangt. Der Weltenkitt hält nicht mehr.“² Darüber hinaus trägt die allgegenwärtige Gewalt in „Wild at heart“ oft skurrile Züge, was den Schrecken noch zusätzlich steigert. Der Kopfschuß Perus sowie die Hand des verwundeten Bankiers, die vom Hund weggeschnappt wird, haben trotz oder gerade wegen der Direktheit Slapstick- Appeal. Dieser scheinbar unbekümmerte Umgang mit Gewalt ist wohl Hauptgrund für die zahlreiche Kritik. Nicht die Gewalt schockiert, sondern die Form der Darbietung. Wie auch in der allgemeinen Wirkung der Lynchschen Filme ist hier jedoch die Kombination der unterschiedlichen gestalterischen Mittel signifikant für das Ergebnis. Die Anfangssequenz stößt ab, schockiert. Dies geschieht aber nicht nur dadurch, daß Sailor Lemon brutal tötet, sondern indem die Kamera dies schonungslos dokumentiert. Es wird sich genähert, das Ergebnis – der zertrümmerte Kopf – lange und nüchtern gezeigt; so sieht eben die Realität der dargestellten Welt aus.

¹ RODLEY, C., a.a.O., S. 277

² RODLEY, C., a.a.O., S. 266

Die Intensität wird dabei über die Tonebene noch gesteigert. Die brachiale Musik von Powermad und der ansatzlose und deshalb doppelt überrumpelnde Gewaltausbruch Sailors harmonieren perfekt. Trotz all der Gewalt in Lynchs Filmen wird diese auf ästhetische Weise gezeigt, und umgeht damit die verherrlichende, reißerische Darstellung, die ihm fälschlicherweise oft angelastet wird.

Ebenso zeigt sich in diesem Film eine weitere Facette der Gewalt: die Gewalt auf verbaler Ebene. Peru „vergewaltigt“ Lula zwar, aber nicht körperlich. In „Blue Velvet“ hört man von Frank beinahe ausschließlich Kraftausdrücke und wie obig findet die Vergewaltigung Dorothys „nur“ verbal statt.

(Ende Exkurs)

5. Entwicklung

Auffällig am Gesamtwerk ist, daß im Lauf der Filmreihe der männliche Held eine Entwicklung zu durchlaufen scheint. Anfangs handelt es sich um junge Männer, die noch nicht gefestigt sind. Henry, selbst noch kindlich, wird plötzlich Vater, John Merrick muß überhaupt erst Fuß fassen, Paul in „Dune“ sowie Jeffrey in „Blue Velvet“ werden gerade erst erwachsen – Paul dadurch, daß er der lang erwartete „Messias“ sein soll und Jeffrey durch die Konfrontation mit seiner dunklen Seite. In „Wild at heart“ ist er bereits erwachsen, die Welt um ihn hat sich ebenso weiterentwickelt. Die Idylle, die neben der verdrängten Schattenseite existierte, ist komplett verschwunden. Die nun dargestellte Welt ist von Grund auf chaotisch, amoralisch und gewaltdtätig.

In „Twin Peaks“ wird der Held – in Fortsetzung zu „Blue Velvet“ – als FBI- Agent offiziell mit der Aufklärung eines Kriminalfalls beauftragt. Fred aus „Lost Highway“ verkörpert erneut ein fortgeschrittenes Stadium: er muß erstmals in der Lynch-Historie erfahren, daß nicht die ihn umgebende Welt die Ursache seiner Probleme ist, sondern er selbst. Mit „Straight Story“ geht die Entwicklung weiter und gleichzeitig in die entgegengesetzte Richtung: Alvin hat alles erlebt und ist in seiner Person gefestigt. Im Gegensatz zur Entwicklung der vorangegangenen Helden bewegt er sich jedoch auf den Tod zu.

Thematisch variiert Lynch jeweils sein Hauptanliegen: den Kampf zwischen Gut und Böse. Dies erleben wir immer wieder in Gestalt des Helden, der versucht, seine Probleme zu lösen, wobei er mit den Widrigkeiten der Welt konfrontiert wird. Ebenso kehrt das Thema, in der „Hölle“ Liebe zu finden, stets wieder, bis in „Straight Story“ diese Liebe zum Grund für die gesamte Odyssee wird. In allen Filmen wird dabei unter die Oberfläche des Alltäglichen geblickt, denn „darunter steckt das, was mich am Leben interessiert: die Dunkelheit, das Ungewisse, das Erschreckende, die Krankheiten“¹. Dieser Welt stellt er häufig eine märchenhafte, utopische als Gegenentwurf beiseite.

Abgesehen von „Dune“ klingt das Thema der gespaltenen Familie bzw. deren Stellenwert in der heutigen Kultur zumindest an. Dies trifft auf „Eraserhead“ und „Blue Velvet“ zu, führt über „Wild at heart“, in dem Marietta den Freund ihrer Tochter verführen will, zu „Twin Peaks“, in dem Leland seine Tochter mißbraucht und schließlich sogar tötet. Mit „Lost Highway“ wird dies fortgesetzt, wobei „Straight Story“ wiederum eine andere Richtung offenbart: Die Trennung zwischen den Brüdern will Alvin ohne Rücksicht auf Verluste beseitigen und nimmt dafür alle Strapazen in Kauf.

Mit der Veränderung der Protagonisten hält auch eine Modifikation in der Umsetzung Einzug. Die ersten beiden Filme zeigen sich in Schwarz- Weiß. War „Eraserhead“ ein sehr eigenwilliger, expressiver Film, entwickelt Lynch seinen Stil in „Elephant Man“ weiter. Mit „Dune“ bewegt er sich aufgrund von Thematik, Zeit der Handlung und Produktionsumstände in eine neue Richtung. Bis einschließlich „Dune“ unterscheiden sich alle Filme in Inhalt, Zeit der Rahmenhandlung und Genre.

Mit „Blue Velvet“ schafft er einen Meilenstein, der die Stoßrichtung bezüglich Thematik und stilistischer Umsetzung für die folgenden Jahre vorgibt. Er beginnt damit eine Periode postmoderner Filme, die er mit „Wild at heart“ fortsetzt, in dem er sich jedoch durch die Werbeästhetik und drastischere, ästhetisiertere Gewaltdarstellungen, die für den amerikanischen Film Anfang der Neunziger typisch sind, wieder fortbewegt.

Mit „Twin Peaks“ markiert er das Ende der postmodernen Phase. Die Ironie, der Humor gehen verloren; der Film unterscheidet sich dadurch signifikant vom Charme der TV- Serie.

¹ WILCKENS, P., a.a.O., S. 56

Wurden in „Blue Velvet“ und „Wild at Heart“ die Figuren durch Gewalt und die verborgene Kehrseite der Welt getrieben und fanden am Ende zusammen, stellt „Twin Peaks“ einen Gegenentwurf dar. Laura Palmer befindet sich fern tröstender Elemente. Der spielerische Umgang mit Klischees und Skurrilität hat hier zugunsten von Bösartigkeit und Schrecken weichen müssen.

„Lost Highway“ treibt diese Entwicklung voran. Der gesamte Film ist todernst, gute Feen oder Märchenelemente gibt es erst gar nicht. Daher erscheint er insgesamt als dunkelster, hoffnungslosester Film, der keine Luft zum Atmen läßt. Hier schafft Lynch erstmals wieder eine Welt, die in ihrer Geschlossenheit und Kälte der von „Eraserhead“ am nächsten kommt. Hier führt er jedoch alles eine Spur weiter: die Dunkelheit wirkt noch düsterer, erdrückender, die Ausweglosigkeit der Protagonisten erreicht einen neuen Höhepunkt. „Lost Highway“ ist damit der definitive, pure Horror, es gibt keinen Ausweg, keine Hoffnung, der Misere zu entkommen. In seiner Konsequenz stellt er dabei den Höhepunkt im Gesamtwerk dar.

Mit „Straight Story“ verläßt der diesen Weg auf dem Zenit und geht in eine völlig andere Richtung. Thematisch folgt nach der Geschichte der Spaltung nun eine der Vereinigung. Er distanziert sich dabei vom pessimistischen Blick der Vorgängerfilme und schafft ein homogenes Werk, das vor Liebenswürdigkeit und Charme glüht. Die warmen Farben – absolutes Novum, da selbst bei „Wild at heart“, einem Road- Movie die Wärme der Sonne nie so wirkt, wie sie genretypisch sollte – korrespondieren mit der Story, die voll Eleganz und Bewunderung die Odyssee Alvins dokumentiert. Mit der Gewißheit, daß der Held sein Ziel wirklich erreicht, knüpft Lynch an „Elephant Man“ an und gliedert den zunächst komplett Oeuvre- fremd erscheinenden Film damit – neben Elementen wie Symbolik und dem perfekten Zusammenspiel der Gestaltungselemente – in das Gesamtwerk ein.

Exkurs: Film Noir

Wie bereits in der Analyse zu „Blue Velvet“ angedeutet, stoßen wir dort, wie auch in „Eraserhead“ und „Lost Highway“ auf Elemente des Film Noir.

Es findet – wie so oft bei Lynch – eine Konfrontation zwischen Psyche und Außenwelt bzw. Seelenleben und gesellschaftlicher Moral statt.

Diese Elemente greift er mit Henry in „Eraserhead“, Leland in „Twin Peaks“ und Fred in „Lost Highway“ auf. Besonders bei den beiden Letztgenannten wird der Zug verstärkt, daß das Subjekt nicht mehr Herr der Dinge ist. Es ist seines Körpers entfremdet – Leland ist mit Bob, dem ultimativ Bösen, infiziert; Fred ist schizophren – und seines sozialen Gewissens beraubt: Leland mißhandelt seine Tochter und tötet sie; Fred tötet seine Frau.

Zentrum der Betrachtung sind dabei wie im Expressionistischen Film der Konflikt zwischen äußerer Realität und dem entfremdeten Subjekt, wobei die Sichtweise, von Visionen und Halluzinationen geprägt, übernommen wird.¹

Die Einflüsse des Film Noir spiegeln sich in „Blue Velvet“, „Lost Highway“ und „Eraserhead“ wieder, wobei dies bei den ersten beiden weiter ausgereizt wird.

Die Ästhetik der Bilder ist primär von Licht- und Schattengestaltung geprägt, ein minimales Grundlicht wird von Hell- Dunkelkontrasten gestützt, die Handlung spielt oft nachts, die Ausleuchtung schafft keine Totalität sondern parzelliert. Wir finden eine komplexe narrative Struktur mit verschachtelter chronologischer Ordnung vor.² Dies trifft für „Eraserhead“ insbesondere aber für „Lost Highway“ zu. Dies ist als formales Äquivalent zur Desorientiertheit der Figuren zu sehen.

Film Noir- typisch ist „Blue Velvet“ auch dadurch, daß asymmetrische Arrangements (E BV 123) und auffällige Diagonalen (E BV 101, 171, 173) der Komposition Spannung verleihen. Dadurch, daß aufgrund des Blicks aus dem Schrank das Blickfeld beschränkt ist (E BV 59), wird die typische klaustrophobische Stimmung verstärkt.³

Die Story kreist i.d.R. um ein Verbrechen, mit dessen Aufklärung der Held beauftragt wird. Im Lauf der Ermittlungen verstrickt er sich dabei immer tiefer in das Geschehen.

„Eraserhead“, „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ ist dabei gemein, daß moralisch ambivalente, sogar psychisch deformierte Charaktere das Zentrum des Geschehens bilden.

¹ Vgl. ROTHER, R., Expressionistischer Film, 1997, S. 92

² Vgl. ROTHER, R., a.a.O., S. 92

³ Vgl. ROTHER, R., a.a.O., S. 121

(Ende Exkurs)

6. Schlußbetrachtung

Bei der Betrachtung des Gesamtwerks fällt zunächst dessen Geschlossenheit auf. Die einzelnen Filme ergeben – so unterschiedlich sie auch sein mögen – ein hermetisches Werk, ein eigenes Universum. Dies liegt zum einen daran, daß in Form der Intratextualität ständig Bezüge untereinander hergestellt werden; Symbole wiederholen sich, Ereignisse lassen sich durch Kenntnis der anderen Filme einordnen, Zusammenhänge werden ersichtlich.

Darüber hinaus handelt es sich stets um einen männlichen Helden, der sich behaupten muß. Zunächst sind dies Henry und John, später Paul und Jeffrey usw. bis hin zu Alvin in „Straight Story“. All diese Protagonisten werden mit Problemen konfrontiert, die abstrahiert den Kampf zwischen Gut und Böse darstellen.

Des weiteren kehren stets Schutzengel wieder, die als Gegenpol zu den Widrigkeiten der grausamen, perversen Welt fungieren und für eine Welt ohne Angst, Gewalt, Einsamkeit und Finsternis stehen.¹ Diese lassen sich in „Twin Peaks“ als Vision Lauras, bei „Eraserhead“ als Frau in der Heizung und in „Wild at heart“ als gute Fee, die Sailor zu Lula zurückführt, finden. Der Eindruck einer eigenen Welt wird ferner durch das wiederholte Auftreten z.B. folgender Elemente gestützt: die Industrielandschaften, die Theateranalogien und die Musik mit dem Gesang sanfter Mädchenstimmen.

Analog zu dieser Hermetik auf gestalterischer und inhaltlicher Ebene greift Lynch wiederholt auf die gleichen Schauspieler und Crewmitglieder, wie z.B. Harry Dean Stanton, Jack Nance, Kyle MacLachlan, Sheryl Lee und Alan Splet, zurück.

Was einen Film von David Lynch neben obig genannten Aspekten auszeichnet, ist daß er sich nicht vor seiner Umwelt verschließt. War „Eraserhead“ noch ein rein persönlicher Film, der auffällige Parallelen zu seiner Biographie aufweist und als Vergangenheitsbewältigung gesehen werden kann, greift er mit „The Elephant Man“ gesellschaftlich Relevantes auf.

¹ Vgl. RODLEY, C., a.a.O., S. 112

Er verurteilt Schaulust und die Ausgrenzung „andersartiger“ Menschen und brandmarkt gleichzeitig die vermeintlich „Normalen“, die deren Ausgrenzung betreiben, als eigentliche „Kreaturen“.

In „Blue Velvet“ scheint er erneut mit den in seiner Kindheit gesammelten Erfahrungen in Kleinstädten sowie der Verlogenheit der vorgefundenen Idylle aufräumen zu wollen. Dies geschieht jedoch nicht mit erhobenem Zeigefinger, sondern in Form von Metaphern, die in die Handlung eingeflochten werden:

In der Einleitungssequenz wird mit dem „Star Spangled Banner“ eine „magische Dreiheit der Farbe“¹ etabliert – blau: Himmel; rot: Rosen; weiß: Gartenzaun. Diese Dreiheit gibt es jedoch nur dort und am Ende, wo in umgekehrter Reihenfolge diese Bilder aufgegriffen werden. Dazwischen gibt es diese farbliche Kodierung auch, aber in negativer Konnotation – blau: Samt, folglich Frank, Nacht und Dorotheys Augenlider; rot: Blut und Dorotheys Lippen; weiß: Dorotheys Haut. Das ideale Zusammenspiel der Farben gibt es also nur in der idealen Welt, für die die Familien Beaumont und Williams stehen. Nur in dieser Negation der Realität und Geringschätzung der Gefahren, haben die US- Flagge und damit ihre Mythen und Ideale Bestand, nur dort kann das gewünschte Bild Amerikas existieren. Diese Kritik an der amerikanischen Gesellschaft zeigt sich erneut am Filmende: Trotz aller Erfahrungen und der Gewißheit, daß es auch in Lumberton eine Schattenseite gibt, wird zur Idylle zurückgekehrt. Die Negation der Kenntnis des Bösen und die mangelnde Bereitschaft, dies zu akzeptieren, werden angeprangert.

Mit „Wild at Heart“ führt er diese Tendenz fort, indem er das Zeitgeschehen und den Zeitgeist reflektiert: „Ich las das Buch, und es war genau das Richtige zum richtigen Zeitpunkt. Der Roman und die Gewalt in Amerika vereinten sich in meinem Kopf und lösten viele unterschiedliche Dinge aus.“²

Neben der Gewaltbereitschaft greift er in seiner optischen Umsetzung mit der Anlehnung an die Ästhetik der Werbung die übertriebene Konsumorientierung der amerikanischen Gesellschaft auf. Die Werbung hat einen derartigen Einfluß auf das tägliche Leben erlangt, daß selbst das Tanken und Zigarette Rauchen wie in einem Werbeclip anmuten. Es ist nicht mehr entscheidend, was man ist, sondern was man hat.

¹ SEESSLEN, G., a.a.O., S. 78

² RODLEY, C., a.a.O., S. 261

„Wild at Heart“ enthält Verweise auf die amerikanische Populärkultur und bildet schließlich eine bunte Ansammlung von Klischees. Lynch zeichnet ein Bild Amerikas, das nur noch aus Trugbildern besteht.

Mit „Twin Peaks“ und „Lost Highway“ wendet er seinen Blick wieder der familiären Seite zu. Daß die Gesellschaft vollends verkommen ist, äußert sich darin, daß Gewalt, Mißhandlungen und der Wahnsinn bereits in die Familie Einzug gehalten haben: Leland tötet seine Tochter, Fred seine Frau. In beiden Fällen ist man noch nicht einmal in den eigenen vier Wänden geschützt.

Beobachtet man im Gesamtkontext die generelle Umsetzung der Filme, fällt auf, daß sich das Werk im Bezug auf die einzelnen Filme durch einen enormen Stilwillen auszeichnet. Jeder Film erhält seine eigene, stringente Umsetzung, es wird eine komplette Welt geschaffen, die dadurch entsteht, daß sich alle Mittel, wie Kamera, Licht, Bildgestaltung etc. gegenseitig stützen.

In „Eraserhead“ wird diese Welt durch ihre Tristesse, die langsamen Bewegungen der Personen und die sonderbaren Ereignisse ausgezeichnet.

Für „Blue Velvet“ nutzte Lynch – sonst eher untypisch, aber für diesen Film absolut passend – stark gesättigte Farben, um die traumhafte Idylle zu erzeugen, die wie in „Lost Highway“ mit einer gegenteiligen Welt kollidiert.

Mit „Straight Story“ verläßt er die ansonsten charakteristische Optik und prägt dem Film in seinem langsamen, bedächtigen Rhythmus, der dem Alvin angepaßt ist, dennoch seinen Stempel auf.

Es fällt schwer, im Fall von David Lynch von einem wirklichen „Stil“ zu sprechen. Da die jeweilige Umsetzung eines Films von der Thematik und der Aussageabsicht vorgegeben wird, unterliegt sie vielfachen Veränderungen.

Da aber – wie in dieser Analyse bereits ausgeführt – Elemente wie der perfekt abgestimmte Einsatz verschiedener Stilmittel oder die intensive Wirkung des Tons, jedoch in allen Filmen auftreten, und sich zusätzlich Themen wiederholen, läßt sich sagen, daß in jedem der Filme, trotz der Unterschiede in der Darstellung, Lynchs Handschrift unverkennbar wiederzufinden ist.

Literaturverzeichnis:

- Faulstich, Werner Die Filminterpretation
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988
- Faulstich, Werner Einführung in die Filmanalyse
Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994
- Katz, Steven D. Die richtige Einstellung
Frankfurt/ Main: Zweitausendeins, 1998
- Mikunda, Christian Kino spüren
München: Verlag Filmland Presse, 1986
- Arnheim, Rudolf Film als Kunst
Frankfurt/ Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1974
- Barg, Werner C. /
Plöger, Thomas Kino der Grausamkeit
(Peter Wilckens – Die Abgründe der Gewalt /
David Lynch´ Kino - Idylle)
Frankfurt/ Main: BJF, 1996
- Fischer, Robert Bilder der Gewalt
Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren, 1994
- Faulstich, Werner /
Korte, Helmut Fischer Filmgeschichte Band 5: 1977 – 1995
Frankfurt/ Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995
- Rodley, Chris David Lynch – Lynch über Lynch
Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren, 1997
- Anne Jerslev David Lynch – Mentale Landschaften
Wien: Passagen- Verlag, 1996
- Seesslen, Georg David Lynch und seine Filme
Marburg: Schüren Verlag, 2000

Rother, Rainer Sachlexikon Film
Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1997

Horkheimer, Max / Dialektik der Aufklärung
Adorno, Theodor W. Frankfurt/ Main

Sternagel, Jörg Elemente des Film Noir in den Filmen „Eraserhead“,
„Blue Velvet“ und „Lost Highway“ von David Lynch

zusätzliche Quellen:

Kracauer, Siegfried Theorie des Films

Schnell, Ralf Medienästhetik

Schnell, Ralf Gewalt im Film

Monaco, James Film verstehen

Behring, Heiner Kollektive Tagträume – Die Ästhetik des deutschen
Nachkriegsfilms 1945 - 1949

Röll, Franz Josef Mythen und Symbole in populären Medien

Rosenbaum, Jonathan Mitternachtskino

epd- Film
(Hans Schifferle)

Lexikon des Internationalen Films 1999/ 2000 (CD- ROM)

www.davidlynch.de