



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die klangliche Ästhetik im Werk von David Lynch.
Eine Untersuchung der Verhältnisse zwischen Bild und
Ton am Hauptbeispiel *Blue Velvet*“

Verfasser

Georg Janosievics

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Mein Dank geht an meine Familie,
Univ.-Prof. Dr. Calella, Mag. Daniela Schadauer,
Lisbeth Habusta, Franz Hannek
und Prof. Dr. HP Hutter.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	6
2. David Lynch - Leben und Werk.....	8
3. Alan Splet und Angelo Badalamenti.....	17
3.1. Alan Splet	17
3.2. Angelo Badalamenti.....	19
4. Blue Velvet - Handlung.....	20
5. Die Ebene des Sound Designs	23
5.1. Geschichte, Tendenzen und Theorie des Sound Designs.....	23
5.2. Die Ebene des Sound Designs in Blue Velvet.....	28
5.2.1. Wind	32
5.2.2. Die negative Atmosphäre.....	35
5.2.3. Elektrizität	41
5.2.4. Feuer	43
5.2.5. Maschinengeräusche	45
5.2.6. Atemmaske.....	47
5.2.7. Zusammenfassung der Analyse.....	49
6. Die Ebene der Filmmusik	50
6.1. Geschichte der Filmmusik.....	50
6.1.1. Die klassische Hollywood Filmmusik der 30er und 40er Jahre	50
6.1.2. Kritik an klassischen Kompositionstechniken und der Verwendung von Filmmusik.....	52
6.1.3. Neue Tendenzen der 50er und 60er Jahre	54
6.1.4. Die Filmmusik der 70er Jahre	55
6.1.5. Pop und Kunstmusik im Film der folgenden Jahrzehnte.....	56
6.1.6. Das moderne Autorenkino	57
6.1.7. Theoretische Überlegungen zur Analyse von Filmmusik.....	58
6.2. Die Ebene der Filmmusik in Blue Velvet	61
6.2.1. Songs	64
6.2.1.1. „Blue Velvet“ (Bobby Vinton / Isabella Rossellini).....	64
6.2.1.2. „In Dreams“ (Roy Orbison)	70
6.2.1.3. „Love Letters“ (Ketty Lester).....	74
6.2.1.4. „Mysteries of Love“ (Julee Cruise).....	76
6.2.2. Badalamentis Kompositionen für den Film	80

6.2.2.1.	Main Title	81
6.2.2.2.	Blue Velvet und Shostakovich	83
7.	<i>Filmprotokoll</i>	88
8.	<i>Fazit und abschließende Worte</i>	94
9.	<i>Quellenverzeichnis</i>	96
 Anhang		
	Vita	100
	Abstract	101

1. Einleitung

„People call me a director, but I really think of myself as a soundman.“¹

David Lynch

Mein privates und wissenschaftliches Interesse am Filmschaffen des Regisseurs David Lynch beruht auf der unkonventionellen Herangehensweise und der visionären bildlichen sowie akustischen Umsetzung von Inhalten und Stimmungen. Bild und Ton bilden dabei stets eine untrennbare Einheit, die durch bestimmte Charakteristika geprägt ist und eine unverkennbare Stilistik aufweist. Das filmische Werk David Lynchs lässt sich zudem in einer Art von selbstgeschaffener Grauzone zwischen Mainstream- und Kunstfilm verorten. Die Formulierung „Klangliche Ästhetik“ im Titel meiner Arbeit bezieht sich sowohl auf die Ebene der verwendeten Filmmusik als auch auf den speziellen Umgang mit der Tonspur im Kontext des Gesamtwerkes. Der Ansatz meiner Beschäftigung mit diesem Thema beruht auf der folgenden Überlegung: Anhand welcher Kriterien lässt sich die Klangästhetik bzw. der Stil eines Regisseurs im Umgang mit Musik und Geräuschen als Teil einer Gesamtkomposition erfassen und näher analysieren? Im Zuge meiner Arbeit werde ich versuchen, ein möglichst umfassendes Konzept herauszuarbeiten, nach dessen Richtlinien eine Annäherung an diese interdisziplinäre Thematik ermöglicht wird. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der möglichst konkreten Analyse des Sound Designs sowie der Filmmusik und den Verhältnissen zwischen Bild- und Tonebene. Zu Beginn werde ich zwecks Einführung auf das Leben und Werk David Lynchs eingehen und jene beiden Personen näher beleuchten, die maßgeblich an der Konzeption und Umsetzung der klanglichen Ästhetik von *Blue Velvet* beteiligt waren; Alan Splet und Angelo Badalamenti. Da im Verlauf meiner Analyse immer wieder auf einzelne Szenen des Filmes verwiesen wird, halte ich eine kompakte Zusammenfassung des Plots im Vorfeld für unumgänglich. Anschließend folgt bereits die Auseinandersetzung mit der Ebene des Sound Designs. In diesem Kapitel werde ich mich der Geschichte und Theorie der Tongestaltung widmen und im Anschluss einzelne, für Lynch typische, Klangobjekte auf ihre Funktion und Bedeutung hinsichtlich des filmischen Kontextes untersuchen. Auch im Kapitel zur Filmmusik werde ich einleitend die Geschichte, unterschiedliche Tendenzen und theoretische Überlegungen bezüglich der Analyse von Filmmusik erläutern. Danach erfolgt, unterteilt in die beiden Unterkapitel „Songs“ und

¹ Davison, Annette: *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot 2004, S. 170.

„Kompositionen für den Film“, die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material und ihrer jeweiligen Bedeutung für den Film, die ebenfalls anhand funktionaler Kriterien untersucht wird.

Die musikwissenschaftliche Relevanz dieses Themas ergibt sich aus der Tatsache, dass die Beschäftigung mit Filmmusik im universitären Bereich bis dato immer noch eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielt und dementsprechend marginal behandelt wurde. Um die klangliche Ästhetik in ihrer Gesamtheit zu erfassen, muss der Geräuschebene jedoch gleichermaßen Aufmerksamkeit geschenkt werden, da auch die Musikalisierung der Tonspur ein essentielles Gestaltungsmittel Lynchs darstellt und die unterschiedlichen Klangobjekte mittlerweile viele Funktionen übernommen haben, die noch vor einigen Jahrzehnten ausschließlich der Musik zugeordnet wurden. Filmmusik und Sound Design sind also im gleichen Maße an der Verwirklichung von Lynchs Visionen beteiligt und verschmelzen im Zuge der Montage zu einer unverwechselbaren Gesamtkomposition aus Bild und Ton, die ich schlussendlich anhand eines Filmprotokolls veranschaulichen möchte.

2. David Lynch - Leben und Werk

Dieses Kapitel soll sowohl biografische Auskünfte über David Lynchs Leben und Werdegang geben, als auch zeigen wie er sich im Laufe der Jahre die verschiedensten Bereiche der Kunst zu eigen machte und daraus eine Symbiose kreierte, die ihn von der Malerei über den Film bis hin zu Musik und Sound Design führte und schließlich zum Gesamtkunstwerk führte, das sich hinter dem Namen David Lynch verbirgt. Es werden chronologisch Filme und Projekte im Zeitraum ihrer Entstehung erwähnt, auf die ich in späteren Kapiteln erneut Bezug nehmen werde. Des weiteren wird beschrieben, wann und unter welchen Umständen David Lynch und seine für die klangliche Ästhetik essentiellen Wegbegleiter (Alan Splet & Angelo Badalamenti) aufeinandertreffen. Aus musikwissenschaftlicher Sicht ebenfalls nicht irrelevant ist die Tatsache, dass Lynch sich im Laufe seiner Karriere auch rein musikalischen Projekten widmete. Auch hierfür werden im folgenden Text einige Beispiele angeführt um die Entwicklung vom Maler über den Filmemacher bis hin zum Musiker zu skizzieren.

Der am 20. Jänner 1946 in Missoula, Montana geborene David Keith Lynch ist der breiten Öffentlichkeit wohl am ehesten als Regisseur von Spielfilmen wie beispielsweise *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Lost Highway* oder *Mulholland Drive* bekannt. Bei eingehender Betrachtung seines Werdeganges und der Auflistung seiner zahlreichen, teils spartenübergreifenden Projekte wird jedoch schnell deutlich, dass David Lynch durchaus als „Allround-Künstler“ bezeichnet werden kann.

Sein Tätigkeitsfeld umfasst neben der Regiearbeit ebenso die Bereiche der Darstellenden Kunst (Malerei, Drucke, Skulpturen / Bildhauerei & Fotografie), der Musik und Poesie, bis hin zur Gestaltung animierter Trickfilme, der teils eigens gefertigten Ausstattung seiner Filmsets oder seinen Kurzauftritten als Schauspieler. Zudem zeigt sich Lynch verantwortlich für diverse Werbespots namhafter Großfirmen und Künstler, Musikvideos, Kurzfilme und TV-Serien. Neben seiner künstlerischen Arbeit vertreibt der passionierte Kaffeetrinker / Zigarettenraucher über seine Webseite [davidlynch.com/coffee](http://www.davidlynch.com/coffee) offiziell eigene Kaffeesorten, rief die David Lynch Music Company² ins Leben und engagiert sich weltweit für die Verbreitung Transzendentaler Meditation (<http://www.davidlynchfoundation.org/>).

Vom Zeitpunkt seiner Geburt in Montana bis zur letzten Station seiner Jugend in Alexandria, Virginia wechselt der junge David Lynch samt seiner Familie immer wieder den Wohnort.

² www.davidlynch.com (13.09.2012).

Grund dafür ist der Beruf des Vaters, welcher sich auf wissenschaftliche Untersuchungen der Natur und ökologische und ökonomische Wechselwirkungen spezialisierte. Dieser Umstand führt die Familie durch verschiedene Staaten wie Idaho, Washington, South Carolina und schließlich nach Virginia.³

*„Meine Kindheit bestand aus eleganten Einfamilienhäusern, Alleen, dem Milchmann, Burgenbauen im Garten, Flugzeuggebrumm, blauem Himmel, Gartenzäunen, grünem Gras und Kirschbäumen. Amerikanischer Mittelstand wie im Bilderbuch. Aber aus dem Kirschbaum tropft eine zähe Masse, manchmal schwarz, manchmal gelb und Millionen Ameisen krabbeln darauf herum. Ich erkannte, dass man bei genauem Hinsehen unter dieser Idylle immer rote Ameisen entdeckt.“*⁴

Bereits in seiner Kindheit zeigte Lynch eine große Affinität zur Bildenden Kunst. Seine wachsende Hingabe für die Techniken des Malens und Zeichnens veranlassen ihn schließlich auch dazu, während seiner Highschool-Periode zusätzlich Wochenendkurse an der Corcoran School of Art in Washington D.C. zu belegen.

Direkt nach Abschluss der Highschool im Jahre 1964 begibt er sich an die Boston Museum School. Doch sein dortiger Aufenthalt währt nicht lange – David entschließt sich mit seinem Freund und künstlerischem Weggefährten Jack Fisk (später selbst Regisseur und Ausstatter beim Film) nach Salzburg zu reisen um dort unter der Leitung von Oskar Kokoschka zu studieren. Aufgrund ihrer nicht erfüllten Erwartungshaltung brechen die beiden ihr europäisches Abenteuer nach nur zwei Wochen ab um wieder in die Vereinigten Staaten zurückzukehren.⁵

*„I went to Salzburg to study with Kokoschka. I was gonna go to school there. And I was planning to stay for three years, but it was all so beautiful and so clean that I became very worried, because I didn't feel like it was giving me something for painting.“*⁶

Nach seiner Rückkehr sieht sich Lynch gezwungen, mit diversen Nebenjobs seinen Lebensunterhalt zu finanzieren, bis er gegen Ende des Jahres 1965 an der Pennsylvania

³ Vgl. Seesslen, Georg: David Lynch und seine Filme. Marburg 1997, S. 20 und S. 26.

⁴ Rodley, Chris (Hrsg.): Lynch über Lynch. Frankfurt am Main 1998, S. 27.

⁵ Vgl. Fischer, Robert: David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1992, S.21f.

⁶ *Mysteries of Love*. Regie: Jeffrey Schwarz In: *Blue Velvet*. Regie: David Lynch. DVD, MGM / Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2007, Gesamtdauer: ca. 71 Minuten, 0.13.33-0.13.59.

Academy of Fine Arts aufgenommen wird.⁷ Nun beginnt eine der prägendsten Perioden im Leben und Schaffen von David Lynch. Zuvor noch von der sauberen Oberflächlichkeit Salzburgs enttäuscht, erhält er in Philadelphia jene Impulse, die fortan den Stil seiner Werke entscheidend beeinflussen.

„Die Gegend hatte eine wahnsinnige Atmosphäre. Es war ein Industriegebiet mit den merkwürdigsten Leuten, den dunkelsten Nächten, Fabriken, Rauch, Eisenbahnen, Kneipen, Arbeiter – man konnte seltsame Geschichten in ihren Gesichtern lesen. [...] Um uns herum gab es Gewalt, Haß und Dreck“⁸

Während seines vierjährigen Aufenthaltes in Pennsylvania besucht Lynch für zwei Jahre die Academy, heiratet seine erste Frau Peggy Reavey, wird Vater und unternimmt neben der Malerei erste Schritte in Richtung Filmkunst.⁹

“One day I was sitting in a big studio room at the Pennsylvania Academy of Fine Arts. [...] I was in my cubicle; it was about three o’clock in the afternoon. And I had a painting going on, which was a garden at night. It had a lot of black, with green plants emerging out of the darkness. All of a sudden, these plants started to move, and I heard a wind.”¹⁰

Zu diesem Zeitpunkt entstand in Lynch der Wunsch, seinen Malereien mittels Bewegung und Klang zusätzliches Leben einzuhauchen. Ein Wunsch, den er alsbald in die Tat umsetzt und in seinem ersten „animierten“ Gemälde *Six Figures getting sick* (1967) zum Ausdruck kommt. Hierbei handelte es sich um eine mit Geräuschen (Polizeisirenen) unterlegte Projektion eines sich bewegenden Bildes, welches abgefilmt und anschließend in einer Endlosschleife vorgeführt wurde.¹¹

„Meine ersten Meter Zelluloid habe ich nur deswegen belichtet, weil ich sehen wollte wie sich ein Gemälde bewegt. Immer wenn ich mir die Bilder ansah, die ich auf der Kunstakademie malte, verband ich damit in meinem Kopf ein Geräusch, und ich wünschte

⁷ Vgl. Rodley, Lynch über Lynch, S. 48.

⁸ Fischer, David Lynch, S. 25 und S. 28.

⁹ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 26.

¹⁰ Lynch, David: *Catching the big fish. Meditation, Consciousness, and Creativity*. New York 2006, S.13f.

¹¹ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 29.

*mir, dieses Geräusch wirklich hören zu können, ich wollte diese Dinge sich bewegen sehen, wollte eine Stimmung fühlen.*¹²

Jenes Zitat soll, besonders im Hinblick auf Lynchs späteres Schaffen, lediglich den schon früh ausgeprägten Hang zur Verbindung von Bild und Ton unterstreichen, der für seine besonders charakteristische Gesamtästhetik entscheidend ist. Stets spiegelt sich in seinen Spielfilmen eine starke Bildsprache bzw. Komposition wieder, die in ihrer Konzeption bis in die Gegenwart hinein an den Wunsch, ein Gemälde zu bewegen erinnert. Der Ton dient ihm dabei selten der bloßen akustischen Unterstreichung des Gesehenen, sondern vielmehr der Kreation von Atmosphäre – eines weiteren Raumes, der um das Bild herum existiert und es an Emotion und Stimmung bereichert.

Auf *Six Figures getting sick* folgte alsbald David Lynchs erster Kurzfilm *The Alphabet* (1968) – ein bedeutender Schritt von der Malerei in Richtung Regie.¹³ *The Alphabet* und das Drehbuch zu seinem nächsten Projekt *The Grandmother* sicherten ihm auch ein Studienplatz plus Stipendium am AFI Center for Advanced Film Studies in Los Angeles.¹⁴ Dort angekommen trifft David erstmals auf seinen späteren Sound Designer Alan Splet, der ihm bereits während der Arbeit an *The Grandmother* (1970) hilfreich zur Seite steht.¹⁵ Diese Begegnung markiert einen weiter essentiellen Abschnitt in der Entstehungsgeschichte der lynch'schen Filmästhetik, da Alan Splet von nun an maßgeblich an der Tongestaltung zahlreicher Werke des Regisseurs beteiligt ist.

*„Alan und ich waren überzeugt, dass das Bild den Ton diktiert. Aber das ist nicht unbedingt gesagt. Manchmal hört man einen Sound, und plötzlich bringt der ein Bild hervor. Oder aus einem Musikstück entsteht eine ganze Szene. Da gibt es keine Regeln [...]“*¹⁶

Auch Frank Daniel, damaliger Mentor am Center for Advanced Film Studies, bereicherte rückblickend David Lynchs spätere Herangehensweise bezüglich der Kombination von Bild und Klang: *„Daniel erzählte uns von der Rolle des Tons, unterschwelliger Geräusche etwa oder der Wiederholung bestimmter Sound-Effekte [...]“*¹⁷

¹² Fischer, David Lynch, S. 30.

¹³ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 31.

¹⁴ Vgl. Rodley, Lynch über Lynch, S. 58.

¹⁵ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 38.

¹⁶ Rodley, Lynch über Lynch, S. 67.

¹⁷ Fischer, David Lynch, S. 40 und S. 42.

Diese beiden erwähnten Phänomene – „unterschwellige Geräusche und die Wiederholung von Sound-Effekten“ – sind charakteristisch für die Tonebene diverser Lynch-Produktionen – darauf werde ich jedoch später im Kapitel „Sound Design“ genauer eingehen.

Anfang des Jahres 1972 beginnt David Lynch mit den Vorbereitungen zu seinem ersten Langspielfilm *Eraserhead*.¹⁸ Dem fertigen Werk, welches später vom unverständenen Underground-Phänomen zum Kultfilm aufstieg, ging jedoch ein langwieriger Entstehungsprozess voraus. Knapp 5 Jahre sollte es dauern bis *Eraserhead* schließlich erstmals 1977 an der Los Angeles Film Exposition (Filmex) öffentlich aufgeführt wurde.¹⁹ Während dieser Schaffensperiode hatte Lynch oftmals mit Geldproblemen und Zeitmangel zu kämpfen die den Fortschritt seines Projektes verlangsamten. Des öfteren übernachtete er gar direkt am Set – in der Kulisse des Hauptprotagonisten Henry (dargestellt von Jack Nance). Neben seiner Scheidung von Peggy Lynch trugen auch die vom AFI aufgestellten Deadlines zunehmend zur psychischen Belastung des Regisseurs ein, der aufgrund der Umstände mehrmals mit dem Gedanken spielte, das Projekt vollends aufzugeben.²⁰ Abseits der zahlreichen technischen, logistischen und dramaturgischen Erfahrungen, die Lynch in jenen 5 Jahren sammeln konnte, entwickelte er ebenfalls sein Gespür für die Gestaltung der sprachlichen Ebene, des Dialogs.

„Ich brauchte eine ganz bestimmte Sprechweise. Sie entstand bei den Proben. Es gab viele Sprechweisen, die völlig falsch gewesen wären. Also arbeitet man so lange, bis sie zur Figur und zur Atmosphäre passt. Man probiert Phrasierungen, laut und leise, dieses und jenes. Man kann den Dialog auch als eine Art Toneffekt oder musikalischen Effekt betrachten.“²¹

Kurze Zeit später gerät David Lynch an den Darsteller, Regisseur und Drehbuchautor Mel Brooks. Dessen Begeisterung für den jungen Filmemacher führt schließlich zur gemeinsamen Kooperation. Lynch soll *The Elephant Man* verfilmen.²²

Im Gegensatz zum experimentellen Arbeitsprozess an seinem Erstlingswerk *Eraserhead* sieht sich David Lynch nun schlagartig mit der Aufgabe konfrontiert, sich im Rahmen einer professionellen Mainstream-Filmproduktion behaupten zu müssen.

¹⁸ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 46.

¹⁹ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 62.

²⁰ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 53 und S. 60.

²¹ Rodley, Lynch über Lynch, S. 96.

²² Vgl. Rodley, Lynch über Lynch, S. 112.

Trotz persönlicher Selbstzweifel aufgrund der veränderten Umstände wird *The Elephant Man* nach seinem Kinostart im Jahre 1981 ein Publikumshit und zudem für 8 Oscars nominiert.²³

Der Name David Lynch erhält somit Einzug in die Filmindustrie und der Erfolg von *The Elephant Man* verschafft ihm kurz darauf weitere Angebote.

George Lucas bietet Lynch die Möglichkeit beim dritten Teil seiner *Star Wars*-Reihe Regie zu führen, doch Lynch entscheidet sich stattdessen für die Verfilmung von Frank Herberts Romanvorlage zu *Dune – der Wüstenplanet*.²⁴ Aufgrund der Komplexität des Stoffes und des epischen Umfanges stellt sich die filmische Realisierung von *Dune* als bedeutend schwieriger heraus als bei Lynchs bisherigen Werken. Das von zahlreichen Kürzungen und Kompromissen betroffene Endprodukt scheitert und bleibt weit hinter den allgemeinen Erwartungen zurück, da Lynch das Mitspracherecht der Produzenten berücksichtigen musste und so seine eigene Vision nicht vollends verwirklichen konnte. Das folgende Zitat verdeutlicht die persönlichen Folgen für den Regisseur:

*„Wie heißt es so schön: Niemand macht absichtlich einen schlechten Film. Ich wurde sehr depressiv und verlor jede Lust am Filmemachen. Ich hatte Angst, stellte alles in Frage, mein Selbstvertrauen schwand. Es war sehr schlimm.“*²⁵

Doch Dino de Laurentis, der schon bei *Dune* als Produktionsfirmenchef fungierte und weiterhin von Lynchs Fähigkeiten überzeugt war, verschafft ihm die Möglichkeit, nun erstmals nach *Eraserhead* wieder eines seiner eigenen Manuskripte zu verfilmen.²⁶

Es folgte *Blue Velvet*. Der 1986 veröffentlichte Spielfilm spiegelt die Realisierung David Lynchs ganz eigener Vorstellungen und Inhalte wieder – dies nach einer Zeit der Kompromisse und Unsicherheiten. *„Blue Velvet is a whole new ballgame, I’m back into a place where it feels so good about film and about my way of working.“*²⁷ Während der Arbeit an *Blue Velvet* trifft Lynch erstmals auf den Komponisten / Pianisten Angelo Badalamenti, der von nun an sein engster Vertrauter in Sachen Filmmusikkomposition wird und für den sogenannten „Lynch-Sound“ ebenso unverzichtbar wird wie der Sound Designer Alan Splet für die Geräuschkulisse.²⁸ *Blue Velvet* sollte zwar die letzte gemeinsame Station der erfolgreichen Kooperation zwischen Lynch und Splet werden – Letzterer stirbt 1995 an den

²³ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 86.

²⁴ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 87.

²⁵ Fischer, David Lynch, S. 108.

²⁶ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 136.

²⁷ *Mysteries of Love*, 0.22.55-0.23.03.

²⁸ Vgl. Kaul, Susanne und Jean-Pierre Palmier: David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. München 2011, S. 53f.

Folgen eines Krebsleidens²⁹ – doch ihr gemeinsam erarbeitetes Klang-Konzept und die daraus gewonnenen Erfahrungen wurden von Lynch stets weiterentwickelt und leben bis dato in seinen Arbeiten weiter. Dieser Film, der sowohl Begeisterung als auch negative Kritik von Seiten der Medien und der Zuschauer hervorruft, überschattet Lynchs vorangegangenen Misserfolg und entwickelt sich rasch zum Kultstreifen. Die Oscar- und Golden Globe Nominierungen für Drehbuch und Regie im Jahre 1987 sprechen für sich.³⁰

1988 betritt Lynch neues Terrain – er wagt den Schritt vom Autorenkino zum TV-Format. Neben einem amüsanten Episoden-Kurzfilm (*The cowboy and the frenchman*) liefert er dem Fernseh-Sender ABC gemeinsam mit Mark Frost das Exposé zur Serie *Twin Peaks*.³¹ Die TV-Serie wird rasch zum Kultphänomen. Für den großen Erfolg von *Twin Peaks* erhalten Lynch und Frost 1991 drei Golden Globes. Angelo Badalamenti Musik zur Serie (darunter die beiden bekannten Stücke „Laura Palmer Theme“ und „Love Theme“) wird mit Gold ausgezeichnet.³²

Jener Zeitraum zählt zu den wohl produktivsten Phasen im künstlerischen Werdegang David Lynchs, denn zeitgleich zu den Arbeiten an *Twin Peaks* dreht er seinen nächsten Spielfilm *Wild at Heart* (1990 Goldene Palme Cannes)³³ und betätigt sich zunehmend im musikalischen Sektor. 1989 produziert er zusammen mit Angelo Badalamenti und der Sängerin Julee Cruise, die ebenfalls an der Musik zu *Blue Velvet* beteiligt war, das Album „Floating into the Night“.³⁴

*„Es wäre sicher vermessen, wenn ich mich als Musiker bezeichnen würde, aber Musik ist überaus wichtig für mich. Ich bin über die Malerei zum Film gekommen, und ich glaube, man kann sagen, dass ich über die Tongestaltung zur Musik gekommen bin. [...] Ich interessiere mich sehr für Mood-Musik – das ist der Grund, weshalb ich Brian Eno so mag. Toneffekte, die zur Musik werden. Ich möchte einen Klang biegen und formen, und ich würde sehr gern ein Album mit dieser Art Musik produzieren [...]“*³⁵

²⁹ Vgl. www.lynchnet.com/absent (18.09.2012).

³⁰ Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 53f.

³¹ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 145-149.

³² Vgl. Fischer, David Lynch, S. 164.

³³ Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 65.

³⁴ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 221.

³⁵ Fischer, David Lynch, S. 217.

Am 10. November 1989 bringt Lynch an der Brooklyn Academy of Music seine *Industrial Symphony No. I: Dream of the Broken Hearted* zur Aufführung, welche am besten als eine Mischung aus Theater, Musical und Videoperformance beschrieben werden kann und erneut Lynchs Regie, Badalamentis Kompositionen und Julee Cruises Gesangsperformances vereint. Im Jahr 1990 dreht David Lynch seinen ersten TV-Werbespot für Yves-Saint-Laurent. Die Musik hierfür entstammt wieder der Feder Angelo Badalamentis.³⁶ Nach Beendigung der *Twin Peaks*-Reihe beschließt Lynch einen Nachfolge-Spielfilm mit dem Titel *Fire walk with me* zu produzieren, welcher als Prolog zur Serie zu verstehen ist und die Geschehnisse vor dem eigentlichen Beginn schildern soll. Der Film scheitert jedoch und wird nach seiner Premiere bei den Filmfestspielen in Cannes 1992 verrissen, da er lediglich für eingeweihte *Twin Peaks*-Anhänger verständlich ist.³⁷

Ob sich Lynch aufgrund des erneuten Misserfolges zwischenzeitlich wieder einem rein musikalischen Projekt zuwandte, bleibt zwar Spekulation, doch 1993 nimmt er mit Badalamenti und Cruise ihr zweites gemeinsames Album „The Voice of Love“ auf.³⁸

Ganze vier Jahre sollten bis zur Realisierung des nächsten Spielfilms vergehen.

Nach einer knapp zweijährigen Entstehungsphase kommt Anfang 1997 *Lost Highway* in die Kinos – ein Werk, das Lynch in punkto Regietätigkeit erneut Auftrieb verleiht.³⁹

Neben Angelo Badalamentis Eigenkompositionen, verwendet Lynch, ähnlich wie bei *Wild at Heart*, auch hierbei häufig kompilierte Werke aus dem Bereich der Popular- und Kunstmusik. Während die ausgewählten Stücke zu *Blue Velvet* und *Wild at Heart* zeitlich gesehen großteils in den 1950ern und 1960ern verortet werden können, so ist die Musik im Falle von *Lost Highway* mehr denn je in der zeitgenössischen Popkultur verankert: Er benutzt Songs von Marilyn Manson, Rammstein, David Bowie oder den Smashing Pumpkins.

1999 erscheint mit *The Straight Story* Lynchs bisher untypischstes Werk in Spielfilmlänge. Waren seine bisherigen Filme im Grunde ausnahmslos von mystischen Geheimnissen, psychischen Abgründen und kontroversen Ereignissen geprägt, erscheint *The Straight Story* dagegen als klassisch linear-erzählter, freundlicher Familienfilm, für dessen Verleih sich gar die Walt Disney Company verantwortlich zeigt.⁴⁰

³⁶ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 225-229.

³⁷ Vgl. Fischer, David Lynch, S. 232-239.

³⁸ Vgl. Seesslen, David Lynch und seine Filme, S. 212.

³⁹ Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 91.

⁴⁰ Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 103.

Was nach dem Erfolg der *Twin Peaks*-Reihe als kommende TV-Serie gedacht war, entwickelte sich im Zeitraum 1998-2001 zu Lynchs nächstem Spielfilm *Mulholland Drive* und führt in zurück zu seiner gewohnt mystisch-düsteren und geheimnisdurchtränkten Filmsprache. Sein neuestes Werk, welches gleichzeitig auf ironische Weise die Mechanismen der Hollywoodindustrie beschreibt, bringt David Lynch nach längerem wieder diverse Auszeichnungen ein, unter anderem eine Oscar-Nominierung als bester Regisseur und die Goldene Palme von Cannes.⁴¹

Lynch beginnt sich zunehmend mit der digitalen Filmtechnik auseinander zu setzen – so entstehen diverse Kurzfilmprojekte, die über das Medium Internet an die Anhängerschaft gelangen. In jener digitalen Phase dreht er seinen bis dato letzten Langspielfilm *Inland Empire* (2006), der nach seiner Premiere gleichermaßen mit positiven als auch negativen Kritiken überhäuft wird.⁴² Im Rahmen dieses Projektes zeigt sich Lynch neben Regie und Script auch für den Schnitt, die Kameraführung und alleinig für den Bereich des Sound Designs verantwortlich. Ein großer Anteil der für den Film gewählten Musikstücke stammen von Lynchs Lieblingskomponisten Krzysztof Penderecki – doch auch der Regisseur selbst ist mit vier eigens komponierten Stücken am Soundtrack beteiligt.⁴³

2011 wagt David Lynch den nächsten musikalischen Schritt. Er veröffentlicht das gemeinsam mit dem Musiker und Toningenieur Dean Hurley produzierte Album „Crazy Clown Time“ auf dem er seine Texte erstmals selbst vorträgt. (Erschienen auf Sunday Best Recordings / Pias America)⁴⁴

Ausgehend von meiner Beschäftigung mit der Person und dem Schaffen David Lynchs werde ich nun anschließend auf seine beiden wichtigsten künstlerischen Partner in den Bereichen Musik und Sound eingehen, die maßgeblich am Erfolg des Regisseurs beteiligt waren. Die Entstehungsphase von *Blue Velvet* ist in dieser Hinsicht einzigartig, da sie einerseits den Endpunkt der Zusammenarbeit zwischen Lynch und Alan Splet markiert und andererseits die Kooperation mit dem Komponisten Angelo Badalamenti einläutet.

⁴¹ Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 116f.

⁴² Vgl. Kaul und Palmier, David Lynch, S. 130f.

⁴³ Vgl. *Inland Empire*. Regie: David Lynch. DVD, Concorde Home Entertainment 2007, Gesamtdauer: ca. 173 Minuten, 2.43.20-2.52.20.

⁴⁴ Vgl. Prato, Greg: David Lynch's first Solo Album is on „Crazy Clown Time“. In: www.rollingstone.com/movies/news/david-lynchs-first-solo-album-is-on-crazy-clown-time-20110817 (08.10.2012).

3. Alan Splet und Angelo Badalamenti

3.1. Alan Splet

Alan R. Splet wurde am 31. Dezember 1939 in Philadelphia, Pennsylvania geboren und zeigte bereits sehr früh eine starke Affinität zu Musik, Klängen und elektronischem Equipment. Splet konstruierte beispielsweise seine eigene Radiostation in der elterlichen Garage und fertigte mit Begeisterung hochqualitative Live-Aufnahmen an. Das Cellospiel und seine profunden Kenntnisse der klassischen Musik gingen Hand in Hand mit der Suche nach Klängen und der anschließenden Kombination und Kreation verschiedenster Geräusche. 1968 begann er auf Anfrage von Bob Collum bei der Industrial Film Company Calvin-Defrenes als tontechnischer Assistent zu arbeiten.⁴⁵

David Lynch und Alan Splet trafen im Jahr darauf erstmals aufeinander, als Lynch um Hilfe bei der Vertonung seines Kurzfilmes *The Grandmother* ansuchte. Doch Bob Collum, der zuvor schon an *The Alphabet* beteiligt war, konnte aufgrund von Zeitmangel den Auftrag nicht annehmen und stellte Lynch seinen neuen Assistenten zur Seite.⁴⁶ David Lynch schildert seinen ersten Eindruck von Alan Splet mit den folgenden Worten:

*“This guy was about 6.1 or 2, as thin as a small piece of bamboo, and a shiny black suite. [...] He smiled and came toward me and when I shook his hand, I felt the bones in his arms rattle – that was Alan Splet.”*⁴⁷

Da Lynch die bereits bestehenden Klängen aus dem Archiv der Firma als unpassend diagnostizierte, fingen die beiden an, mit minimalsten Mitteln selbst Soundeffekte zu produzieren.

*„And for the next [...] 63 days, at least 10 hours a day, Alan and I built effects. [...] and it was one of the greatest experiences I’ve had, and Alan and I bonded and he truly is one of my very, very best friends.”*⁴⁸

⁴⁵ Vgl. <http://www.intro2soundsaic.wikispaces.com/Alan+Splet+Sound+Designer> (21.10.2012).

⁴⁶ Vgl. *Alan Splet Tribute*. Regie: o.N. In: *Der Club der toten Dichter*. Regie: Peter Weir. DVD, Touchstone Home Entertainment 2003, Gesamtdauer: ca. 11 Minuten.

⁴⁷ *Alan Splet Tribute*, 0.08.18-0.08.40.

⁴⁸ *Alan Splet Tribute*, 0.09.25-0.10.20.

Als Lynch *The Grandmother* als Arbeitsprobe für das American Film Institute in Washington D.C. einsandte, wurde nicht nur der Regisseur selbst an selbigem aufgenommen – beeindruckt von der klanglichen Ästhetik des Films erhielt Splet eine Anstellung als Leiter des dortigen Sound Departments. In den darauffolgenden Jahren arbeiteten die beiden zusammen an Lynchs erstem Langspielfilm *Eraserhead*, welcher 1976 fertiggestellt wurde. Nach dieser teils sehr experimentellen Phase wurde Splet 1978 erstmals als professioneller Sound Designer zur Klanggestaltung von Carroll Ballards *Black Stallion* eingesetzt, für die er postwendend einen Oscar erhielt.⁴⁹

Auch wenn Splet zwischenzeitlich mit anderen Regisseuren kollaborierte, so war es doch jene Konstellation mit Lynch, die stets eine unverwechselbare Mischung aus Bild und Ton zu Tage förderte. Gemeinsam schufen sie die Soundebenen zu Lynchs nachfolgenden Spielfilmen wie *The Elephant Man*, *Dune* und *Blue Velvet*.

Das folgende Zitat Lynchs beschreibt in kurzen Worten die Arbeits- und Herangehensweise Alan Splets im Umgang mit seinem Tonmaterial:

„[...] He was a creative engineer, so he was like a one-man-band, 'cause he knew all the equipment and how it worked. [...] So when Al goes out collecting sounds, you can bet, they're gonna be technically super high quality and they're going to capture a deep [...] truth of each sound – I don't know how he does it, and he finds out what people like and then goes to work and gets those things.“⁵⁰

“I tend to amplify what you see on the screen [...] to heighten the picture by sort of interpreting what's there. The sound may or may not correspond with the visible movements of the things on screen. Instead, it kind of adds to it to create a mood, an atmosphere. [...]”⁵¹

⁴⁹ Vgl. <http://www.intro2soundsaic.wikispaces.com/Alan+Splet+Sound+Designer> (21.10.2012).

⁵⁰ *Alan Splet Tribute*, 0.04.11-0.05.36.

⁵¹ Gentry, Ric: Alan Splet and the Sound Effects for Dune. In: www.davidlynch.de/dunecinemat.html (23.10.2012).

3.2. Angelo Badalamenti

Angelo Badalamenti, geboren 1937 in Brooklyn, New York, studierte Komposition, Piano und Horn an der Eastman School of Music, sowie an der Manhattan School of Music.

Vor und während seinem Eintritt in die Welt der Filmmusik arbeitete er sowohl als Live-Pianist und Musiklehrer, als auch als Songwriter und Orchestrator für verschiedenste Künstler. Seine ersten Beiträge zum Genre der Filmmusik stammen aus den frühen 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts; er komponierte die Scores zu *Gordon's War* (1973) und *Law and Disorder* (1974).⁵²

Doch erst die eher zufällige Begegnung zwischen David Lynch und Badalamenti während der Dreharbeiten zu *Blue Velvet* sollte sich als wahrer Startschuss seiner Filmmusik-Karriere und einer Jahrzehnte andauernden engen künstlerischen Partnerschaft herausstellen.

Als sich zeigte, dass es Isabella Rossellini zu sehr an gesanglichen Fähigkeiten mangelte um Dorothy Vallens Version des gleichnamigen Bobby Vinton-Klassikers zufriedenstellend zu interpretieren, kontaktierte der damalige Produzent Fred Caruso seinen Kollegen Badalamenti und bat ihn um Hilfe. Badalamenti schaffte es nicht nur in der Rolle des Vocal-Coaches Rossellini die bestmögliche Performance zu entlocken und schlussendlich mittels Montagetechnik einen brauchbaren Take zusammenzustellen – er vertonte ebenfalls das von Lynch geschriebene Kurzgedicht „Mysteries of Love“, welches von Julee Cruise eingesungen wurde und schrieb auf Anfrage des Regisseurs auch gleich den gesamten Score des Films.⁵³

Von diesem Zeitpunkt an zeigt sich Angelo Badalamenti bis hin zu *Mulholland Drive* (2001) für die Musik zu David Lynchs Spielfilmen und der TV-Serie *Twin Peaks* (1990) verantwortlich, die ihm unter anderem einen Grammy Award einbrachte.

Neben weiteren zahlreichen bedeutenden Nominierungen, wie etwa jene für den Emmy oder den Golden Globe, erhielt er bei den World Soundtrack Awards 2005 die Auszeichnung des Composer of the Year Award und 2008 den Lifetime Achievement Award. In jüngster Vergangenheit wurde sein Schaffen im Bereich der Filmmusik 2011 bei den ASCAP Film & Television Awards in Los Angeles mit dem Henri Mancini Lifetime Achievement Award gewürdigt. Abseits seiner Tätigkeit im Filmgeschäft kollaborierte Angelo Badalamenti mit zahlreichen Künstlern innerhalb der Musikindustrie – darunter fallen Namen wie etwa David

⁵² Vgl. <http://www.angelobadalamenti.com/mobile.html> (17.10.2012).

⁵³ Vgl. *Mysteries of Love*, 0.54.23-1.00.08.

Bowie, Michael Jackson, Paul McCartney, Nancy Wilson, Nina Simone oder Marianne Faithfull.⁵⁴

„Angelo Badalamenti's haunting music is praised for dark, dreamy melodies that evoke passionate emotions.“⁵⁵

4. Blue Velvet - Handlung

Da ich mich im Verlauf meiner Arbeit immer wieder auf die Handlung von *Blue Velvet*⁵⁶ beziehen werde, folgt nun eine komprimierte Zusammenfassung der filmischen Ereignisse.

Zu den verträumt-romantischen Klängen von Bobby Vintons Song „Blue Velvet“ wird die vordergründige Atmosphäre des Schauplatzes Lumberton mittels szenischer Darstellung im Zeitlupentempo eingefangen – blauer Himmel, rote Rosen und gelbe Tulpen vor einem weißen Gartenzaun, ein freundlich winkender Feuerwehrmann und brave Schulkinder beim sicheren Überqueren der Straße. Ein Mann bewässert in aller Ruhe seinen Rasen – bis in plötzlich ein Schlaganfall zu Boden gehen lässt. Die daran anschließende Kamerafahrt durch das Gras zeigt dem Publikum mittels extremer Nahaufnahme, was sich unter der sauber zurecht gestutzten Oberfläche befindet – ein Meer aus schwarzen, sich wild durcheinander bewegenden, fressenden Käfern.

Der College-Student Jeffrey Beaumont macht sich auf um seinem Vater nach dessen Anfall einen Krankenhausbesuch abzustatten und findet auf dem Rückweg ein abgetrenntes Ohr. Er nimmt es an sich und begibt sich zur Polizeiwache. Nach einem kurzen Gespräch mit Inspektor Williams und der Analyse des Leichenbeschauers wird der Fundort systematisch aber erfolglos nach weiteren Hinweisen abgesucht.

Abends macht sich Jeffrey von einer bis dahin unbekannten Neugier getrieben auf den Weg zu Inspektor Williams Haus. Die Unterredung verläuft jedoch unbefriedigend und endet mit dem Anweisung, die Geschehnisse streng vertraulich zu behandeln. Nach beiderseitiger Verabschiedung trifft Jeffrey vor dem Haus des Inspektors auf dessen Tochter Sandy, die vom

⁵⁴ Vgl. <http://www.angelobadalamenti.com/mobile.html> (17.10.2012).

⁵⁵ <http://www.angelobadalamenti.com/mobile.html> (18.10.2012).

⁵⁶ *Blue Velvet*. Regie: David Lynch. DVD, MGM / Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2007, Gesamtdauer: ca. 120 Minuten.

Falle des abgetrennten Ohres weiß und ihm weitere Informationen in die Hände spielt. Im „Deep-River“-Appartement-Komplex an der Lincoln Street wohnt angeblich eine Nachtclub-Sängerin, die in jene Sache verwickelt zu sein scheint.

Tags darauf verschafft sich Jeffrey, als Kammerjäger verkleidet, Zutritt zur Wohnung von Dorothy Vallens, der mysteriösen Unbekannten. Als ein weiterer Besucher im gelben Sakko an der Tür klopf und Dorothy in eine kurze Unterredung am Hausflur verwickelt, stiehlt Jeffrey unbemerkt den Zweitschlüssel zum Appartement. Noch am selben Abend besuchen Jeffrey und Sandy zusammen den Slow Club und wohnen einem Auftritt Dorothys bei – in ein blaues Samtkleid gehüllt singt sie ihre Version von „Blue Velvet“.

Die beiden brechen jedoch vor dem Ende der Show auf und fahren erneut zu den Deep River-Appartements. Jeffrey benutzt den entwendeten Schlüssel um in Dorothys Wohnung nach Hinweisen zu suchen, wird jedoch überrascht und kann sich nur noch in den Kleiderschrank flüchten. Nach einigen voyeuristischen Augenblicken bemerkt Dorothy den Eindringling und zwingt ihn, sich zu erkennen zu geben. Als es an der Tür klopf, schickt sie Jeffrey von Angst erfüllt zurück in den Schrank. Von hier aus wird er Zeuge einer verstörenden Vergewaltigungsszenerie – durch die Schlitz der Schranktür beobachtet er einen Mann namens Frank, der sich herrschsüchtig und brutal über Dorothy hermacht, sie demütigt und so schnell wieder verschwindet wie er gekommen ist. Jeffrey verlässt sein Versteck um ihr zu helfen. Dorothy wehrt sich zwar zunächst dagegen, doch als nun die beiden ebenfalls intim miteinander werden, wird schnell deutlich welche Spuren die Begegnungen mit Frank hinterlassen haben. Dorothy befindet sich in einer mentalen Grauzone zwischen Realität und Wunschdenken, nennt Jeffrey „Don“ und äußert innigst den Wunsch erneut geschlagen zu werden. Als Jeffrey dies ablehnt und sich entschließt die Wohnung zu verlassen, findet er den fehlenden Hinweis auf Dorothys Unglück – sowohl ihr Mann Don als auch ihr Sohn wurden von Frank entführt.

Am nächsten Tag erwacht Jeffrey aus einem Alptraum und trifft sich mit Sandy um ihr seine Erlebnisse zu berichten. Entgegen ihrer Warnung, sich nicht weiter in das gefährliche Spiel verwickeln zu lassen, geht er abends erneut zu Dorothys Wohnung - die beiden vertiefen ihre Beziehung. Nach Dorothys darauf folgendem Auftritt im Slow Club, dem auch Frank samt seiner zwielichtigen Entourage beiwohnt, heftet sich Jeffrey an die Fersen der Männer.

Tags darauf berichtet er Sandy die Ergebnisse seiner Spionagearbeit; Frank und der Mann im gelben Sakko, allem Anschein nach ein korrupter Polizeibeamter, arbeiten zusammen.

Nach erneutem nächtlichen Liebesspiel zwischen Dorothy und Jeffrey, werden die beiden von Frank und seiner Gefolgschaft überrascht und gezwungen mit ihnen auf eine „Spritztour“ zu begeben. Bei Ben, einem weiteren Verbündeten Franks und Repräsentanten der Unterwelt, wo auch Dorothys Sohn gefangen gehalten wird, machen sie halt und fahren anschließend weiter aus der Stadt wo Jeffrey von Frank zu Roy Orbisons Song „In Dreams“ bewusstlos geschlagen wird und erst in den frühen Morgenstunden wieder zu sich kommt.

Jeffrey entschließt sich nun endlich, die Ergebnisse seiner Nachforschungen an Inspektor Williams weiterzureichen und ihm persönlich von den vorangegangenen Ereignissen zu berichten. Anschließend verabredet er sich mit Sandy für den kommenden Abend.

Die beiden gehen zusammen aus, gestehen sich auf einer Party ihre gegenseitige Liebe und werden auf der Heimfahrt von einem Wagen verfolgt. Nach einer wilden Jagd durch die Straßen kommen die beiden Wagen vor Jeffreys Haus zum Stillstand – doch der Verfolger entpuppt sich lediglich als Sandys eifersüchtiger Ex-Freund. In diesem Moment steht plötzlich Dorothy vor ihnen – nackt, geistig verwirrt und offensichtlich misshandelt wendet sie sich hilfesuchend an Jeffrey. Sie bringen sie zum Haus von Inspektor Williams, wo Sandy erstmals vom Verhältnis zwischen Jeffrey und Dorothy erfährt und unter Tränen zusammenbricht.

Schon bald darauf versöhnen sich die beiden und Jeffrey begibt sich ein letztes Mal zu Dorothys Appartement. Er findet zwei Leichen vor – den Mann im gelben Sakko und Dorothys Mann. Zeitgleich dazu ereignet sich an anderer Stelle ein Feuergefecht zwischen der Exekutive und den Vertretern der Unterwelt. Als Jeffrey sich aufmacht um den Ort des Schreckens zu verlassen, trifft er an der Treppe auf Frank und flieht zurück in die Wohnung. Er nimmt die Waffe des Mannes im gelben Sakko an sich und versteckt sich dort, wo alles begonnen hat – im Wandschrank. Jeffrey beobachtet Frank beim Durchsuchen der gesamten Wohnung, der sich schließlich triumphierend dem Wandschrank nähert und ihn öffnet. Im selben Moment betätigt Jeffrey den Abzug und schießt Frank eine Kugel durch den Kopf. Inspektor Williams erscheint kurz darauf am Tatort und bestätigt: „It’s all over, Jeffrey.“

Der Schluss des Films gleicht seinem Beginn; Harmonie, blauer Himmel, gelbe Tulpen und rote Rosen vor einem weißen Gartenzaun, der freundliche Feuerwehrmann und zu guter letzt - Dorothy endlich glücklich vereint mit ihrem Sohn. Doch die letzte nondiegetische akustische Botschaft „...and i still can see blue velvet through my tears“, aus der von Dorothy

gesungenen Version des Titelliedes lässt erkennen, welch gravierende Spuren die vorangegangene Tragödie für immer im Geiste der beteiligten Charaktere hinterlassen hat.

5. Die Ebene des Sound Designs

Bevor ich analytisch auf das Sound Design von *Blue Velvet* eingehe, möchte ich an dieser Stelle grundlegende Begriffe sowie Tendenzen der akustischen Gestaltung aufzeigen und die Entwicklungsgeschichte des Umgangs mit der filmischen Geräuschebene skizzieren. Zu diesem Zwecke beziehe ich mich großteils auf Jean Martins Artikel *Die Emanzipation der Geräusche im Film*⁵⁷ und Barbara Flückigers Buch *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*⁵⁸.

5.1. Geschichte, Tendenzen und Theorie des Sound Designs

Strebt man eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Sound Design an, wird schnell deutlich, dass es im Vergleich zur Filmmusik einerseits an Literatur mangelt, andererseits wird der Begriff an sich häufig nicht exakt definiert bzw. unterschiedlich interpretiert. Während die Berufsbezeichnung Filmmusikkomponist allgemein anerkannt und eindeutig zuzuordnen ist, taucht der Begriff Sound Designer in unterschiedlichsten Sparten der Tongestaltung auf. Der Sound Designer im industriellen Bereich ist beispielsweise für die klanglichen Eigenschaften eines Produktes verantwortlich – Audio Designer hingegen beschäftigen sich mit der Konzeption und dem Aufbau von Tonanlagen, sowie mit der Entwicklung einzelner Komponenten.⁵⁹ Der Aufgabenbereich des Sound Designers im filmischen Kontext wird von Barbara Flückiger folgendermaßen definiert:

„Die Tätigkeit des Sound Designers umfasst die Erarbeitung eines tonästhetischen Gesamtkonzepts für die Bereiche Sprache und Geräusch, die Kommunikation mit dem Komponisten, die Kreation von einzelnen Klängen und ihre Montage [...]

⁵⁷ Martin, Jean: Die Emanzipation der Geräusche im Film. In: Epd Film. Zeitschrift des Evangelischen Pressedienstes, 1998, 15. Jg./Hft. 7, S. 26-33. Online abrufbar unter: http://www.soundbasis.eu/writing/emanzipation_Geraeusche.html (07.08.2012).

⁵⁸ Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2012.

⁵⁹ Vgl. Lensing, Jörg U.: Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen. Berlin 2009, S. 26-28.

Er entwickelt einen Stil, er schafft mit klanglichen Elementen dramaturgische Verbindungen zwischen Figuren, Orten und Objekten und erweitert die emotionale Dimension des Films mit subtilen Transformationen des Tonmaterials.“⁶⁰

Diese recht anschauliche Beschreibung des Berufsbildes des Sound Designers fasst kurz und prägnant jene Bereiche zusammen, die sich für die gegenwärtige Gestaltung der Tonspur als essentiell herausstellen. Doch die Art der Verwendung von Geräuschen war seit dem Durchbruch des Tonfilms 1927 einer ständigen Wandlung unterzogen und auch die Bezeichnung „Sound Designer“ kam Ende der 1970er Jahre⁶¹ auf und musste sich erst etablieren um tatsächlich als eigenständiger Beruf anerkannt zu werden. Der nun folgende historische Abschnitt soll Auskunft über die tontechnischen und ästhetischen Entwicklungen seit dem Aufkommen des Tonfilms geben und zeigen welchen Stellenwert die Geräuschebene in verschiedenen Phasen der Filmgeschichte innehat.

Obwohl das Lichtton-Verfahren bereits 1907 patentiert wurde, dauerte es weitere 20 Jahre bis sich der Tonfilm endgültig durchsetzte und so die Stummfilm-Ära langsam aber sicher ablöste. Bereits 1930 prognostizierte der russische Regisseur Sergej M. Eisenstein, dass der gezielte Einsatz von Geräuschen zu ästhetisch interessanteren Resultaten führen könne als der bloße Dialog und plädiert zuvor in seinem Manifest „Die Zukunft des Tonfilms“ (1928) für den kreativen Umgang mit der Tonebene⁶²:

“Wahrscheinlich wird seine Ausnützung in der Linie des geringsten Widerstandes gehen, d.h. in der Linie der Befriedigung der einfachen Neugierde. [...] Nur die kontrapunktische Ausnützung des Tones in Beziehung zum visuellen Montage-Teil eröffnet neue Möglichkeiten der Entwicklung und Vervollkommnung der Montage.“⁶³

Da zu dieser Zeit die Aufnahmemöglichkeiten technisch noch recht eingeschränkt waren und man beispielsweise die Kamera aufgrund ihrer Eigenlautstärke isolieren musste um die akustischen Abbildungen des Raumes nicht zu beeinträchtigen, musste man den technischen Schwierigkeiten mit kreativen Gegenmaßnahmen begegnen. Der Ansatz des Regisseurs René

⁶⁰ Flückiger, Sound Design, S. 18.

⁶¹ Vgl. Lensing, Jörg U.: Sound-Design, S. 37.

⁶² Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 26 und S. 31.

⁶³ Eisenstein, Sergej u. a.: Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest). In: Schlegel, Hans Joachim (Hrsg.): Das Alte und das Neue (Die Generallinie) (=Sergej M. Eisenstein, Schriften 4). München / Wien 1984, S. 166-169, hier S. 167f.

Clair, Ton und Bild bei der Aufnahme zu trennen, war einerseits für damalige Verhältnisse radikal und bildete andererseits die Voraussetzung für zukünftige Techniken des Filmmachens. Dem Ton sollte dadurch eine ungebundenere und neben dem Dialog und der Musik eine eigene erzählerische Funktion zu Gute kommen. Clairs Methode ermutigte alsbald auch andere Regisseure zu einem unkonventionellen Umgang mit Geräuschen. Exemplarisch wären hier Orson Welles, Alfred Hitchcock oder Jean-Luc Godard zu nennen.

Welles, der 1938 mit seiner Hörspielfassung von „Krieg der Welten“ die Radiohörer aufgrund der realitätsnahen akustischen Inszenierung in Panik versetzte, zeigte sein Gespür für die Ausweitung der Grenzen bisher gekannter Vertonungsweisen auch in seinen Filmen. Schon in *Citizen Kane* (1941) umging er teilweise die natürlichen Gesetze der räumlichen Abbildung und nutzte die Komponenten Lautstärke und Klang als expressive Ausdrucksmittel.⁶⁴

Auch David Lynch arbeitet im Rahmen seines Sound Designs mit diesen beiden Kriterien und erzeugt beispielsweise durch plötzliches Anheben der Lautstärke ungemeine Intensität und Nähe zum gezeigten Objekt. Lynchs Ton- und Sprachgestaltung ist zudem oft durch starke, aufeinanderfolgende dynamische Gegensätze wie etwa Flüstern und Schreien geprägt.

Welche Vorreiterrolle Welles in Bezug auf den Umgang mit Geräuschen spielte, erklärt Prendergast wie folgt:

*„Welles brought radio techniques to the motion picture screen where they had been used very little in the past, and he also brought a freedom in the use of sound which opened up possibilities not only in his own pictures but in so many later pictures.“*⁶⁵

Jean-Luc Godard sorgte mit seinem neuartigen Konzept von „Willkürlichkeit“ für Aufsehen und versuchte das starre Verhältnis zwischen Bild und Ton in bis dato unbekannter Art und Weise aufzulösen. Statt einer langsamen akustischen Überblendung in die nächste Szene folgt gemeinsam mit einem harten Bildschnitt eine ebenso harter Tonschnitt und zerstört somit die Illusion üblicher Montagetechniken.⁶⁶ Diese Methode wird auch von Lynch häufig als Stilmittel eingesetzt. Es versetzt den Zuseher mit einem Schlag in eine andere Stimmung bzw. an einen anderen Ort und vermittelt durch den Verzicht auf eine herkömmliche dramaturgische Überleitung den Eindruck von Realitätsnähe.

⁶⁴ Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 27-29.

⁶⁵ Prendergast, Roy M.: Film Music. A neglected Art. A Critical Study of Music in Films. New York / London 1992, S. 55.

⁶⁶ Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 29.

Hitchcock präsentierte in seinem Film *Die Vögel* von 1963 eine Möglichkeit zur Musikalisierung der Tonspur. Statt eines aufwühlendes Musikstückes unterlegte er gemeinsam mit Filmkomponist Bernhard Herrmann und Oskar Sala den Angriff der Vögel lediglich mit einer Montage aus tatsächlichen Krähengeräuschen und den elektronisch erzeugten Klängen eines Trautoniums.⁶⁷ 1968 verwendete Sergio Leone in *Spiel mir das Lied vom Tod* im Vorspann keine Titelmusik, sondern einzelne Geräusche zur Charakterisierung des Ortes und der Atmosphäre. Ähnlich gestaltet sich der Anfang von Lynchs erstem Spielfilm *Eraserhead* (1977). Auch hier wird man von Beginn an mit sich überlagernden Geräuschflächen konfrontiert, die den Seher sofort in die düstere Atmosphäre des Filmes eintauchen lassen.

Es zeigt sich also, dass verschiedenen Regisseure stets neue Konzepte bzw. Wege zur Realisierung ihrer klanglichen Vision suchten und dabei oft die Grenzen des Herkömmlichen überschreiten mussten. Gekoppelt an die technischen Erneuerungen entstanden im Laufe der Zeit auch neue Gestaltungsformen und Produktionsweisen.

Vom frühen Lichtton-Verfahren über den Magnetton der 50er Jahre bis hin zu Ray Dolbys Rauschunterdrückungsverfahren und der Aufrüstung auf vier voneinander getrennt beispielbare Kanäle, änderten sich mit den Ansprüchen der Regisseure auch die Möglichkeiten für immer komplexere Tonmontagen. Das in den 1970er Jahren entwickelte mehrspurige Verfahren führte erneut zu einem Wandel in der Konzeption der Geräuschebene.⁶⁸ Die Vertreter des „New Hollywood“ wie etwa Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg oder Martin Scorsese, die auch vom europäischen Film beeinflusst wurden, standen für eine Autoren-Generation von Regisseuren, die sich bewusst vom goldenen Zeitalter Hollywoods distanzierten und neue Wege beschritten. Die Gründe für den Verfall des alten Systems waren vielfältig. Einerseits verringerten sich zwischen 1946 und 1961 die Einnahmen an den Kinokassen durch den Aufschwung des Fernsehens, was Kinobetreiber dazu veranlasste mit technischen Neuerungen das Publikum wieder in die Säle zu locken. Andererseits wurde um 1948 auch die Monopolstellung der großen Studios aufgelöst. Der Zerfall der Studiosysteme und ihrer integrierten Departements hatte zur Folge, dass die sonst fix angestellten Mitarbeiter ab nun projektbezogen in die jeweilige Produktion involviert wurden. Zudem änderten sich in den 50er und 60er Jahren die Inhalte des Hollywoodkinos; Rebellion, Rock n´Roll, Drogenerlebnisse und der Wunsch nach sexueller Freiheit

⁶⁷ Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 29.

⁶⁸ Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 31.

veranlassten ein jüngeres Publikum wieder die Kinos zu besuchen. Nach Kassenerfolgen wie *Jaws* (Spielberg, 1975) oder *The Godfather* (Coppola, 1972) verfügten die Vertreter des New Hollywood auch über genügend Budget um sich mit neuen Produktionsmitteln und Techniken auszustatten. Seit dieser Zeit übernahmen die Geräusche etliche Funktionen der Musik und traten deutlicher denn je in den Vordergrund; als Paradebeispiel hierfür seien die immensen Geräuschkulissen von *Star Wars* (Lucas, 1977) oder *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) zu nennen.⁶⁹ In diesem Zeitraum entstand auch der Terminus des Sound Designers, der gegen Ende der 70er erstmals in den Credits des Filmabspanss aufscheint.⁷⁰ Es ging nun nicht mehr um die individuelle Abbildung realer akustischer Phänomene. Die Geräusche der Tonspur wurden mehr und mehr auf künstliche Weise kreiert; sei es durch Überlagerungen verschiedener Klangobjekte, durch Verfremdung mittels Effekten oder unter Zuhilfenahme von elektronischen Klangerzeugern.

Anfang der 1990er erhielt der Digital-Ton Einzug in die Filmindustrie und auch die räumliche Wiedergabe aufgrund der steigenden Anzahl an Surround-Kanälen steigerte das Klangerlebnis noch um ein Vielfaches.⁷¹ Die akustische Gestaltung vom Beginn des Tonfilms bis hin zum Sound Design der Gegenwart hat sich sowohl klanglich als auch auf der Bedeutungsebene stark gewandelt. Die Geräuschebene, die zu Beginn lediglich eine dem Bild untergeordnete Rolle spielte, hat sich mit der Zeit zu einem eigenständigen und gleichberechtigten Gestaltungsmittel entwickelt. Anahid Kassabian schreibt von einem „*new approach to sound, one in which sound materials are no longer treated according to clearly established hierarchies of voice over music over sound over noise.*“⁷²

Klangobjekte können Kontraste zum gezeigten Bild schaffen, Personen und Orte charakterisieren, Atmosphäre erzeugen oder gar als Leitgeräusche eingesetzt werden, welche dadurch eine Funktion der frühen Hollywood-Filmmusik übernehmen. Nicht nur am Beispiel des Lynch'schen Sound Designs wird deutlich wie weit Musik, Sprache und die Geräuschebene zu einer klanglichen Gesamtkomposition verschmelzen oder einzelne Klangobjekte als Bedeutungsträger identifiziert werden können. Je mehr sich die Tonspur von ihrer anfänglichen Funktion losgelöst hat, desto intensiver wurde auch die Beschäftigung mit

⁶⁹ Vgl. Flückiger, Sound Design, S. 13-19.

⁷⁰ Vgl. Lensing, Sound-Design, S. 37.

⁷¹ Vgl. Martin, Die Emanzipation der Geräusche im Film, S. 31.

⁷² Kassabian, Anahid: The Sound of a New Film Form. In: Inglis, Ian (Hrsg.): Popular Music and Film. London 2003, S. 91-101, hier S. 95.

verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten um das Publikum durch den Einsatz von Geräuschen emotional zu beeinflussen.

Die Tongestaltung trägt neben anderen filmischen Kriterien wie Kameraführung, Schnitt, Licht oder Musik auch zur physischen Vermittlung von Emotionen bei, die durch angeborene Reiz-Reaktionen, Assoziationen und symbolische Bedeutungen hervorgerufen werden.⁷³

Geräusche können zudem nicht nur Räume, Personen oder Objekte charakterisieren, sondern ebenfalls Kontraste bzw. Ähnlichkeiten zwischen ihnen markieren. Durch Konzipierung des Sound Designs entstehen somit auch Anhaltspunkte die der Orientierung, in manchen Fällen auch der bewussten Desorientierung, der Zuschauer dient. Die jeweilige szenisch-bedingte Kontextualisierung von Klangereignissen hat Auswirkungen auf die Narration – so kommt den akustisch umgesetzten Objekteigenschaften eine erzählende Funktion hinzu. Die Geräuschebene des Films musste sich zwar im Laufe vieler Jahrzehnte erst von seiner Rolle als ein, dem Bild untergeordnetes, Gestaltungsmittel emanzipieren – nebenbei sei jedoch erwähnt, dass die Verarbeitung akustischer Reize wahrnehmungspsychologisch betrachtet weit schneller vor sich geht als jene von optischen Eindrücken und der Ton dadurch rascher ins Bewusstsein des Publikums dringt als das Bild.⁷⁴ Ähnlich wie bei der Musik ist die assoziative Wahrnehmung von Geräuschen eng mit sensorischen, kognitiven und emotionalen Erfahrungen und Wissen verknüpft.⁷⁵

Die hier im letzten Absatz genannten Punkte sollen nochmals verdeutlichen, wie vielschichtig Sound Design eingesetzt werden kann um die Wahrnehmung und Gefühle der Zuschauer zu beeinflussen und dabei auch Funktionen übernimmt, die im frühen Stadium des Tonfilms noch ausschließlich der Musik zugeschrieben wurden.

5.2. Die Ebene des Sound Designs in *Blue Velvet*

Im folgenden Abschnitt möchte ich nun analytisch auf das Sound Design von *Blue Velvet* eingehen, die für die Lynch'sche Klangästhetik typischen Geräusche erläutern und ihre Beziehung zur bildlichen Ebene sowie ihre handlungsbezogene Bedeutung aufzeigen. Auch

⁷³ Vgl. Fahlenbrach, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign. In: Bartsch, Anne und Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 330-349, hier S. 340.

⁷⁴ Vgl. Fahlenbrach, Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign, S. 342.

⁷⁵ Vgl. Fahlenbrach, Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign, S. 344.

wenn die Filme des Regisseurs aufgrund seiner engen Beziehung zur Malerei grundsätzlich eine starke Bildsprache aufweisen, übernimmt die Geräuschebene eine mindestens ebenso wichtige wie stilistisch unverkennbare Funktion in der homogenen Gesamtkomposition.

Ich würde soweit gehen zu behaupten, dass audiophil veranlagte Hörer imstande sind, eine Produktion von David Lynch schon anhand des Sound Designs zu erkennen.

Es muss erwähnt werden, dass die Tongestaltung Lynchs generell einen starken Hang zur Musikalisierung aufweist. Filmmusik und Geräusche werden oft so miteinander vermischt, dass selbst der erfahrene Hörer teilweise nicht mehr imstande ist, eine exakte Trennlinie auszumachen. Des öfteren verschwimmt beispielsweise die Grenze zwischen Badalamentis tiefen, Streicherflächen und Geräuschen wie Wind oder der negativen Atmosphäre. Diese beiden akustischen Phänomene werden neben anderen stilprägenden Geräuschen im Anschluss getrennt voneinander analysiert. Zum Thema der Verwendung von Geräuschen hier ein Zitat des Regisseurs selbst:

„Ein Raum hat eine bestimmte Größe, aber wenn man Geräusche hinzufügt, kann man einen Raum erschaffen, der gigantisch groß ist; man kann Dinge hören oder durch einen Lüftungsschlitze spüren, die außerhalb des Raumes stattfinden. Und dann gibt es noch abstrakte Geräusche, die wie Musik sind, sie drücken Gefühle aus und erzeugen unterschiedliche Stimmungen.“⁷⁶

Ich werde in meiner Analyse nicht auf im Film alltäglich auftretende Nebengeräusche eingehen, sondern mich auf für Lynch typische Schlüsselgeräusche beschränken, die aus dem normalen Muster der konventionellen Vertonungsweise herausstechen und des öfteren auch eine narrative bzw. kommentierende Funktion aufweisen. Des weiteren möchte ich die kontrapunktische Verwendung von Geräuschen behandeln und den Begriff des „Leitgeräusches“ in Anlehnung an das sogenannte Leitmotiv in meine Analyse mit einbringen.

Um den Terminus Geräusch nicht überzustrapazieren bzw. teils komplex gestaltete akustische Kompositionen nicht zu simplifizieren und stattdessen gewissenhaft auf Kriterien wie Art, Herkunft oder klangliches Verhalten einzugehen, verwende ich in meiner Arbeit öfters den Begriff „Klangobjekt“, welcher in Barbara Flückigers *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films* mit folgenden Fragen behaftet ist:

⁷⁶ Donlon, Helen (Hrsg.): David Lynch Talking. Berlin 2007, S. 56.

1. Was klingt?
2. Was bewegt sich?
3. Welches Material klingt?
4. Wie klingt es?
5. Wo klingt es?

Folgende Klangobjekte werden im Verlauf dieses Kapitels von mir analysiert und auf ihre Bedeutung hin untersucht:

1. *Wind*
2. *Die negative Atmosphäre*
3. *Elektrizität*
4. *Feuer*
5. *Maschinengeräusche*
6. *Atemmaske*

An manchen Stellen setze ich im Rahmen der einzelnen Unterkapitel das Sound Design von *Blue Velvet* in Vergleich mit jenem von David Lynchs erstem Spielfilmwerk *Eraserhead*⁷⁷ aus dem Jahre 1977. Der Grund hierfür ist, dass in *Eraserhead* bereits alle Klangobjekte integriert sind, die auch in der Tongestaltung der darauffolgenden Spielfilme als elementare Bestandteile gesehen werden müssen. Mit der Geräuschebene von *Eraserhead* schufen David Lynch und sein Sound Designer Alan Splet somit eine Art Blaupause für die unverwechselbare Klangästhetik, die Lynch auch nach dem Ableben Splets weiterverfolgte bzw. entwickelte. Während in *Eraserhead* die erwähnten Klangobjekte noch sehr prägnant und dauerhaft im akustischen Vordergrund standen, wurden sie in *Blue Velvet* bereits deutlich sparsamer und unterschwelliger in die Montage eingebunden. Die soundtechnische Entwicklung zwischen 1977 und 1986 zeigt, wie Lynch und Splet es trotz des großen Schrittes vom experimentellen Undergroundfilm zur Hollywood-Produktion geschafft haben, all jene ursprünglichen Elemente und Stilmittel beizubehalten und gleichzeitig ihre Wirkung durch einen ausdifferenzierten, subtileren Umgang noch zu steigern.

⁷⁷ *Eraserhead*. Regie: David Lynch. DVD, Screen Power Home Entertainment o.J., Gesamtdauer: ca. 85 Minuten.

Mit welcher Häufigkeit ein Großteil der oben genannten Geräusche im Gesamtwerk von Lynch auftritt und wie konsequent die klangliche Vision des Regisseurs über die Jahre hinweg weiterverfolgt wurde, soll anhand der folgenden Tabelle verdeutlicht werden:

Filme	Wind	Die negative Atmosphäre	Elektrizität bzw. Störgeräusche	Feuer	Maschinen-geräusche
<i>Eraserhead</i> (1977)	•	•	•		•
<i>The Elephant Man</i> (1980) ⁷⁸	•	•		•	•
<i>Dune</i> (1984) ⁷⁹	•	•	•	•	•
<i>Blue Velvet</i> (1986)	•	•	•	•	•
<i>Wild at Heart</i> (1990) ⁸⁰	•	•	•	•	•
<i>Twin Peaks: Fire walk with me</i> (1992) ⁸¹	•	•	•	•	•
<i>Lost Highway</i> (1997) ⁸²	•	•	•	•	•
<i>The Straight Story</i> (1999) ⁸³	•	•		•	•
<i>Mulholland Drive</i> (2001) ⁸⁴	•	•	•	•	
<i>Inland Empire</i> (2006)	•	•	•	•	•

Ein wichtiges Gestaltungskriterium Lynchs ist der Umgang mit Lautstärkeverhältnissen. Von feinen subtilen Nuancen, die nur unterbewusst wahrgenommen werden können, bis hin zum plötzlichen Anstieg der Lautstärke zwecks Intensivierung – das Spiel mit dynamischen Gegensätzen erweist sich als essentiell für die Verwirklichung des lynch'schen Sound Designs. Die Vision des Regisseurs beinhaltet zudem auch die Manipulation der zeitlichen Wahrnehmung. So wird vor allem in den Traumszenen von *Blue Velvet* oft mit verlangsamten Geräuschen und Sequenzen gearbeitet, die durch ihre Verfremdung zusätzlich einen bedrohlichen Beigeschmack erhalten. Wenn ich im Zuge meiner Analyse von „narrativen

⁷⁸ *The Elephant Man*. Regie: David Lynch. DVD, Studio Canal / Universal Pictures 2005, Gesamtdauer: ca. 118 Minuten.

⁷⁹ *Dune*. Der Wüstenplanet. Regie: David Lynch. DVD, Neue Constantin Film / Laser Paradise o.J., Gesamtdauer: ca. 129 Minuten.

⁸⁰ *Wild at Heart*. Regie: David Lynch. VHS, Eurovideo o.J., Gesamtdauer: ca. 120 Minuten.

⁸¹ *Twin Peaks. Fire walk with me*. Regie: David Lynch. DVD, Paramount 2004, Gesamtdauer: ca. 129 Minuten.

⁸² *Lost Highway*. Regie: David Lynch. DVD, Universum Film 2002, Gesamtdauer: ca. 135 Minuten.

⁸³ *The Straight Story*. Regie: David Lynch. DVD, BMG Video / Universum Film 2000, Gesamtdauer: ca. 107 Minuten.

⁸⁴ *Mulholland Drive. Strasse der Finsternis*. Regie: David Lynch. DVD, Concorde Home Entertainment 2011, Gesamtdauer: ca. 141 Minuten.

Geräuschen“ oder Klangobjekten schreibe, dann aus folgenden Gründen: Oft weisen die erwähnten Geräusche neben ihrer rein untermalenden auch eine erzählende Funktion auf. Anhand einzelner Beispiele, wie etwa der Klang des „Elevator“-Schildes im Kapitel „Elektrizität“, soll auch gezeigt werden, dass Klangobjekte beispielsweise als Warnsignale eingesetzt werden, die sich direkt an den Protagonisten zu wenden scheinen.

Da ich im Rahmen dieses Kapitels nicht auf alle Stellen eingehen kann, in denen die behandelten Klangobjekte auftauchen, werde ich stattdessen sorgfältig ausgewählte Beispielszenen zur Analyse heranziehen, die meiner Ansicht nach, als stellvertretend für die Klangästhetik von *Blue Velvet* zu werten sind.

5.2.1. Wind

Der Versuch, das Klangphänomen Wind auf nur eine Bedeutungsebene zu reduzieren, ist zwangsläufig zum Scheitern verurteilt, da seine Zweideutigkeit offensichtlich ist.

Es kann sowohl mit positiven Begriffen wie Weite, Ferne oder Freiheit assoziiert werden, wie auch als Metapher für Unbeständigkeit, drohendes Unwetter oder gespenstisches Flüstern interpretiert werden. Oft gleicht jener Wind, der durch Öffnungen von dringt, entfernt dem Klang einer menschlichen Stimme – wie etwa in der geheimen Bibliothek in Umberto Ecos *Der Name der Rose*.⁸⁵ Zur Bedeutung des Windes zitiert Barbara Flückiger R. Murray Schafers Werk *The Soundscape* mit folgenden Worten: „[...] dass die unfassbare Gestalt des Windes als Archetypus einen geistähnlichen Charakter habe, der Urängste heraufbeschwöre.“⁸⁶ Diese Formulierung halte ich auch in Bezugnahme auf das Lynch'sche Sound Design für zutreffend. Hier impliziert der Wind die Anwesenheit des Negativen, er ist als Vorbote, Omen und Warnung zu verstehen.

Wie schon im Kapitel “David Lynch – Leben und Werk” erwähnt, begann die lyneske Symbiose aus Bild und Ton mit einem Erlebnis an der Pennsylvania Academy of Fine Arts. Beim Betrachten eines seiner Gemälde, verspürte Lynch plötzlich den Wunsch seinem Bild einen hörbaren Klang beizumischen, welcher zur Vervollständigung seiner Darstellung beitragen sollte. Es war das Geräusch des Windes. Somit wurde der Wind nicht zufällig fortan eines der am häufigst verwendeten Klangobjekte in David Lynchs filmischen Arbeiten und kann somit ohne Zweifel als ein Markenzeichen seiner klanglichen Ästhetik bezeichnet

⁸⁵ Vgl. Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. München 2001, S.234.

⁸⁶ Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York 1977, S. 171f.

werden. Bereits in seinem Erstlingswerk in Spielfilmlänge *Eraserhead* (1977) bestimmt der Wind neben diversen industriellen Maschinengeräuschen und dem sogenannten „kosmischen Rauschen“ im Grunde durchgehend die klangliche Atmosphäre der Tonspur. Auch hier ist deutlich zu erkennen, dass es sich beim Klangobjekt Wind nicht unbedingt um jenes, tatsächlich dem Wetter anhaftenden, Phänomen im herkömmlichen Sinne handelt, es steht vielmehr für den seelischen Zustand der Charaktere, und dient dem zielgerichteten Spannungsaufbau indem bestimmten Orten oder auch Vorkommnissen durch seine Verwendung eine mysteriöse Note verliehen wird. Als Indiz hierfür sei exemplarisch eine Szene zu nennen, in der gezeigt wird, dass selbst bei fest verschlossenem Fenster in der Wohnung des Hauptprotagonisten Henry der Wind gleichermaßen stark zu vernehmen ist wie etwa auf offener Straße.⁸⁷

In *Blue Velvet* tritt der Klang des Windes erstmals deutlich in den akustischen Vordergrund, als Jeffrey sich auf den Weg macht um Inspektor Williams über die laufenden Ermittlungen bezüglich des abgetrennten Ohres zu befragen. In dieser nächtlichen Sequenz auf offener Straße⁸⁸ macht sich der Wind zuerst als entferntes Heulen bemerkbar, welches vom an- und absteigenden Frequenzgang her betrachtet, Ähnlichkeiten mit einer Sirene (Warnsignal) aufweist. Das Heulen wird alsbald von einem kräftigen Windstoß begleitet, der durch das Blätterdach der Bäume am Wegesrand fährt und Jeffrey nach oben blicken lässt (Abbildung 1). Doch obwohl das Rascheln der Blätter auf der Tonspur eindeutig und aus nächster Nähe zu vernehmen ist, bewegt sich in der darauf folgenden Einstellung aus der Sicht Jeffreys kein einziges Blatt im Wind. Dies erzeugt eine feine Diskrepanz zwischen akustischer und bildlicher Ebene, die unterbewusst beim Betrachter ein Gefühl der Verwirrung auslöst und zugleich suggeriert, dass Jeffrey kurz davor steht, sich aufgrund seiner Nachforschungen auf gefährliches Terrain zu begeben.

⁸⁷ Vgl. *Eraserhead*, 0.37.44.

⁸⁸ Vgl. *Blue Velvet*, 0.11.46-0.12.42.



Abbildung 1: *Blue Velvet*

Das folgende Beispiel beschreibt die Anwendung des Windes im Sinne eines kontrapunktischen Einsatzes: Jeffrey und Dorothy begegnen sich zum dritten Mal in ihrem Appartement.⁸⁹ Der Gesprächs-Ton der beiden ist jener zweier Verliebter, die vorerst emotional mit einer Mischung aus Anziehung und kindlicher Scheu zu kämpfen haben, sich dann aber schnell näherkommen und schließlich ihre wahren Gefühle preisgeben. Unterlegt wurde die etwa einminütige Einstellung lediglich mit dem leisen, sanften Klang eines Windes, welcher den Ort und seine Atmosphäre trotz einer gewissen Romantik unterschwellig als etwas Verbotenes charakterisiert und Unbehaglichkeit verbreitet. Je weniger körperliche Distanz zwischen den beiden besteht, desto mehr steigt die Lautstärke des Windes an und verdeutlicht damit auch die zunehmende Gefahr die von ihrer riskanten Liebschaft ausgeht. Beim ersten Kontakt ihrer Lippen erklingt zudem ein ferner Donner. Wie Manfred Lurker in seinem *Wörterbuch der Symbolik* (1991) erläutert, galt bereits im vor- und frühgeschichtlichen Europa das Grollen des Donners „als mahnendes Zeichen des himmlischen Strafgerichts“⁹⁰. Auch in der heutigen Zeit ruft das Klangobjekt großteils negative Assoziationen hervor und wird in Filmen, bis auf wenige Ausnahmen, vorrangig als Mittel zur Steigerung der Dramatik und als Ankündigung des Unheils eingesetzt. Die nächste Einstellung zeigt einen roten Samtvorhang der vor Dorothys geöffnetem Fenster durch den Wind in Bewegung versetzt wird. Erst jetzt scheint der Wind diegetischer Natur zu sein, da man erstmals die tatsächlichen materiellen Auswirkung des Luftzuges zu sehen bekommt und

⁸⁹ Vgl. *Blue Velvet*, 0.56.41-0.57.49.

⁹⁰ Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991, S. 102.

seine Quelle ausmachen kann. Der zunehmende Donner, der die gehauchten Worte „Be with me, please.“ untermalt, steht zudem noch symbolisch als Hinweis für die bevorstehende Bedrohung, die später durch Frank personifiziert in Erscheinung tritt.

Um die häufige Präsenz und Relevanz des Windes in der Klangwelt von *Blue Velvet* noch einmal zu unterstreichen, möchte ich auf das Ende des Filmes eingehen.⁹¹

Nachdem Dorothy endlich wieder ihr Kind im Arm hält, erzeugt die Einspielung der letzten Textzeile ihrer Interpretation des Bobby Vinton Titelsongs „and i still can see blue velvet through my tears“ ein zweideutige Atmosphäre. Aufgrund des vorangegangenen Happy Ends scheint das Böse nun zwar gebannt, die Erinnerung daran wird jedoch nie völlig aus den Köpfen der Beteiligten verschwinden. Die Kamera schwenkt dazu gen Himmel und der zugehörige Schluss-Ton klingt langsam aus. Lynch nützt jedoch, im Vergleich zu vielen anderen Regisseuren, selbst die akustische Pause zwischen Schluss-Ton und dem Einsatz der Musik des Abspanns, um ein letztes Mal dezent den Wind ins Spiel zu bringen. Obwohl die Handlung im Grunde abgeschlossen ist, nimmt das Publikum noch einmal das allein stehende Klangobjekt Wind als narratives Element wahr. Mit Hilfe dieser nahtlosen akustischen Montage transferiert Lynch einen Rest jener Atmosphäre aus der fiktiven Erzählung in die Realität der Kinosäle und vermittelt dadurch mitunter den Eindruck von Kontinuität.

5.2.2. Die negative Atmosphäre

Schenkt man der Tongestaltung von David Lynchs Filmen erhöhte Aufmerksamkeit, so wird dem Hörer schnell bewusst, dass selbst in vergleichsmäßig stillen Sequenzen des öfteren ein durchgehendes tieffrequentes Rauschen bzw. Brummen wahrzunehmen ist. Der Schluss liegt nahe, dass für diesen Effekt lediglich die filmübliche Raum-Atmosphäre des jeweiligen Umfeldes aufgenommen und verstärkt wiedergegeben wurde. Jene klangliche Grundtextur des Raumes ist bei Lynch jedoch ebenso ein Produkt der Klangkreation wie beispielsweise der vielschichtige Maschinenlärm oder die Überlagerung verschiedener Winde. Sie ist somit nicht bloßes akustisches Abbild des realen Raumes, sondern wurde von Lynch und Splet ebenfalls künstlich kreiert bzw. verfremdet. Die folgenden Abbildungen zeigen zwei verschiedene Frequenzanalysen des besprochenen Klangobjektes:

⁹¹ Vgl. *Blue Velvet*, 1.53.12-1.53.54.

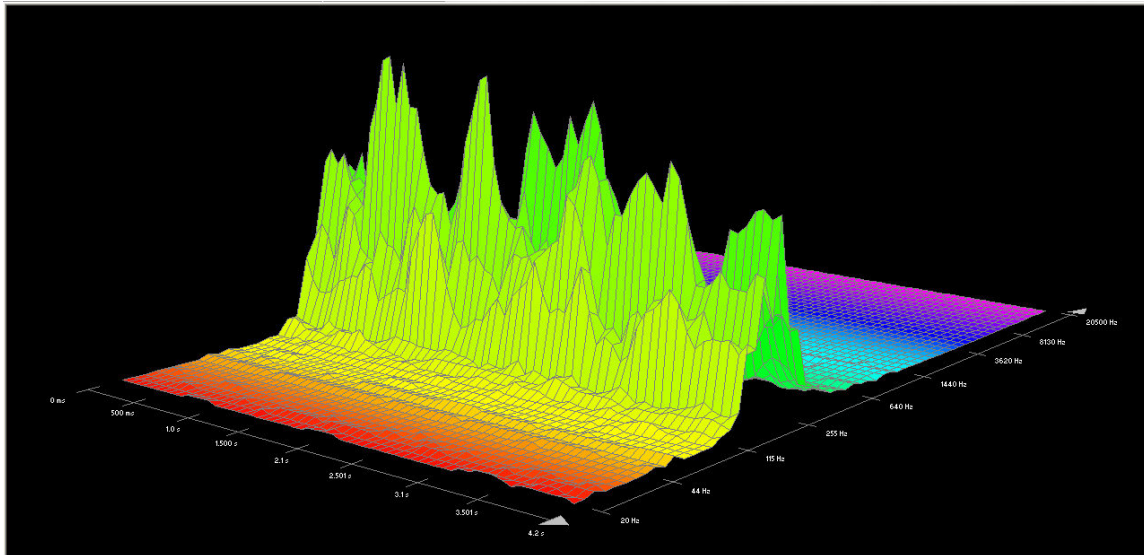


Abbildung 2: *Eraserhead*, 0.01.12-0.01.16

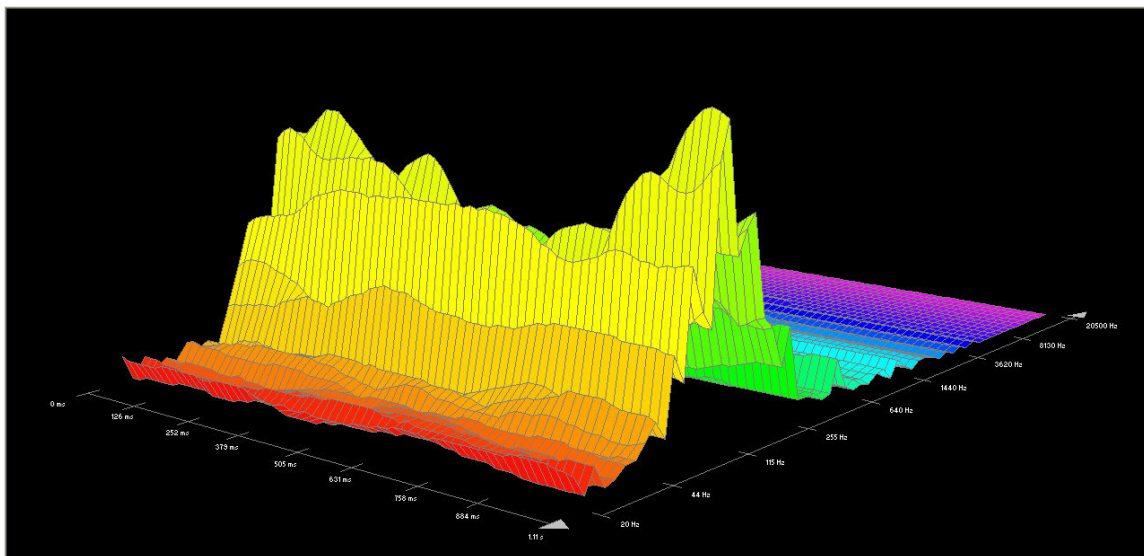


Abbildung 3: *Blue Velvet*, 1.07.40-1.07.41

Da die Negative Atmosphäre aus mehreren überlagerten Geräuschschichten zusammengesetzt ist, tritt das Klangobjekt häufig in verschiedenen Variationen auf. Bestimmte markant ausgeprägte Grundfrequenzen sind jedoch stets Teil dieses akustischen Phänomens, was wiederum den hohen Wiedererkennungswert ausmacht. Anhand der von mir erstellten 3D-Frequenzanalysen aus den Filmen *Eraserhead* (Abbildung 2) und *Blue Velvet* (Abbildung 3) wird deutlich, dass die beiden Negativen Atmosphären ihren gemeinsamen Hauptfrequenzanteil zwischen 100 und 400Hz aufweisen. Vergleicht man die beiden Grafiken genauer werden auch Unterschiede offensichtlich; war die Atmosphäre in *Eraserhead* noch relativ schmalbandig angelegt, so reichen im Falle von *Blue Velvet* einige Geräuschanteile bereits bis in den sogenannten Sub-Bass-Bereich (etwa unterhalb von 80Hz) hinab, der zwar

vom menschlichen Gehör kaum mehr wahrgenommen, dafür aber viszeral gefühlt werden kann. Es ist wichtig zu erwähnen, dass die negative Atmosphäre stets als gleichbleibende Klangfläche auftritt. Aus welchen Geräusch bzw. Schichten sie zusammengesetzt wurde, lässt sich im besten Falle erahnen.

Der Filmforscher und Publizist Georg Seesslen verwendet in seinem Buch *David Lynch und seine Filme*⁹² für dieses Phänomen den Begriff „Kosmisches Rauschen“. Unter der alleinigen analytischen Betrachtung von *Eraserhead* hat diese Bezeichnung durchaus Berechtigung – denn statt eines einleitenden Musikstückes legten Lynch und Splet lediglich ein zu großen Anteilen tieffrequentes Rauschen auf die Tonspur der Anfangsmontage. Dazu sieht man, abgesehen vom eingeblendeten Titel, einen Planeten im freien Raum und dazu das Gesicht des Hauptprotagonisten Henry. Seesslen assoziiert mit dieser Klangfläche etwa den „*Nachhall und Gegenwart der Geburt des Universums*“⁹³ oder gar die akustisch abgebildeten hörbaren Wahrnehmungen des Embryos im Mutterleib.⁹⁴

Geht man aber weiter in der Filmografie Lynchs, gibt es bis auf *Dune* (1984) und *The Elephant Man* (1980) im Grunde keinerlei tatsächlichen Bezug zum sogenannten Kosmos oder Weltraum. Aus diesem Grund möchte ich einer Verallgemeinerung vorbeugen, indem ich jene stehenden Klangflächen ausschließlich den im Film *Blue Velvet* gezeigten Räumen bzw. Bildern zuordne, statt ihnen einen kosmischen Ursprung zuzuschreiben der sich außerhalb der Erlebniswelt der Protagonisten befindet. Da es sich zudem um ein „*unidentifizierbares Klangobjekt*“⁹⁵ handelt, dessen Quelle nicht eindeutig zu bestimmen ist, nehme ich mir die Freiheit es mit der Formulierung „Negative Atmosphäre“ zu betiteln. Das Attribut „Negativ“ erscheint mir hierfür passend, da das genannte Klangobjekt aufgrund des hohen Bassanteils Parallelen zum Geräusch des Donners (siehe Kapitel „Wind“) aufweist und in *Blue Velvet* ausschließlich mit unheilvollen Begebenheiten bzw. Orten verknüpft ist.

Da die negative Atmosphäre an manchen Orten ständig präsent ist, an anderen hingegen nur in gewissen Momenten hörbar wird und zudem in traumartigen Angstzuständen auftaucht, macht der Versuch, die Klangflächen definitiv als diegetisch bzw. non-diegetisch zu klassifizieren und damit eine allgemein gültige These aufzustellen, wenig Sinn. Im Falle von

⁹² Seesslen, David Lynch und seine Filme.

⁹³ Seesslen, David Lynch und seine Filme, S. 181.

⁹⁴ Vgl. Seesslen, David Lynch und seine Filme, S. 181.

⁹⁵ Flückiger, Sound Design, S. 126-130.

Eraserhead ist die negative Atmosphäre neben Wind und industriellen Geräuschen im Grunde so gut wie omnipräsent – sowohl unter freiem Himmel als auch im Inneren von Gebäuden. Hierzu äußert sich der Filmforscher Michel Chion wie folgt:

*„Henry goes into his little room, which vibrates with a range of noises somewhere between the hissing of gas and the sound of a radiator, or between the din of a factory and a cosmic storm, depending on the moment.”*⁹⁶

In *Blue Velvet* hingegen erklingt die negative Atmosphäre einerseits nur zeitweilig an bestimmten Orten und unterstreicht andererseits traumartig inszenierte Schlüsselbilder. Da dieses Klangobjekt über die gesamte Spieldauer an die zwanzig mal auftritt, möchte ich an dieser Stelle lediglich auf zwei exemplarische Szenen genauer eingehen, die meiner Ansicht nach als stellvertretend für das imaginäre und das tatsächlich ortsbezogene Auftreten der Klangfläche zu werten sind.

Im ersten Beispiel ist es das Bild des abgetrennten Ohres dem die Negative Atmosphäre anhaftet. Kurz bevor Jeffrey erstmals Inspektor Williams in dessen Haus aufsucht (diese Szene wurde bereits im Kapitel „Wind“ anderwärtig erwähnt) folgt eine langsame Überblendung auf das Ohr in Großaufnahme. Diese Einstellung repräsentiert jedoch nicht das Ohr im realen Raum, sondern beschreibt vielmehr die Gedanken Jeffreys und die innere Auseinandersetzung mit seinem mysteriösen Fund. Die anschließende Kamerafahrt ins Innere des Ohres⁹⁷, stellvertretend für den Eintritt in jene abgründige Welt in der sich Jeffrey alsbald wiederfinden soll, wird unüberhörbar vom Geräusch der Atmosphäre begleitet - dieses steigt zudem kontinuierlich an, je tiefer die Kamera in das Ohr eindringt und intensiviert so das Gefühl von zunehmender Nähe und Unausweichlichkeit (siehe Abbildung 4).

⁹⁶ Chion, Michel: David Lynch. 2nd Edition. London 2006, S. 30.

⁹⁷ Vgl. *Blue Velvet*, 0.12.20-0.12.41.



Abbildung 4: *Blue Velvet*

Diese Sequenz weist sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene Parallelen zur Dusch-Szene in Alfred Hitchcocks *Psycho* auf. Bereits 1960 versah Hitchcock (einer von Lynchs Lieblingsregisseuren) den auf den Mord folgenden Zoom in den Abfluss der Badewanne mit dementsprechend lauten Wassergeräuschen.⁹⁸ Der dabei erzielte Effekt ist derselbe, wie in *Blue Velvet*; der Betrachter scheint durch die schwindende Distanz zum Objekt und die ansteigende Geräuschebene selbst in den Abfluss hinabgezogen zu werden. Des weiteren erklingt die Negative Atmosphäre in Jeffreys Alptraum⁹⁹ und während seiner Bewusstlosigkeit¹⁰⁰.

Als Beispiel für das rein ortsbezogene Auftreten der Negativen Atmosphäre wäre die folgende Szene zu nennen: Jeffrey begibt sich erstmals in den Gebäudekomplex der Deep River Apartments um Dorothy Vallens aufzusuchen. Da der Fahrstuhl sich als nicht funktionstüchtig herausstellt (beschrieben im Kapitel „Elektrizität“), nimmt Jeffrey die Außentreppe (siehe Abbildung 5) um in den siebenten Stock zu gelangen. Am Fuße der Treppe vermischt sich bereits das Geräusch einer vermeintlichen Klimaanlage oder Lüftung mit jenem der Negativen Atmosphäre. Der gesamte Aufstieg wird dabei vom tiefen Brummen der Atmosphäre begleitet, die an Intensität zunimmt, je näher Jeffrey seinem Ziel kommt.¹⁰¹

⁹⁸ Vgl. *Psycho*. Regie: Alfred Hitchcock. DVD, Universal Pictures 2010, Gesamtdauer: ca. 104 Minuten, 0.46.43-0.47.05.

⁹⁹ Vgl. *Blue Velvet*, 0.52.26-0.52.57.

¹⁰⁰ Vgl. *Blue Velvet*, 1.24.16-1.24.22.

¹⁰¹ Vgl. *Blue Velvet*, 0.24.26-0.25.12.



Abbildung 5: *Blue Velvet*

Auch in der anschließenden Sequenz¹⁰² ist die Negative Atmosphäre deutlich wahrzunehmen, als Jeffrey den Flur durchschreitet (Abbildung 6) und an Dorothys Wohnungstüre klopft. Hier verändert sich jedoch mit dem harten Schnitt von der Treppe in den Flur auch abrupt die „Klangfarbe“ der Geräuschfläche.



Abbildung 6: *Blue Velvet*

¹⁰² Vgl. *Blue Velvet*, 0.25.12-0.25.55.

Beide Orte weisen somit ihren eigenen, leicht bedrohlichen Klang auf. Die Außentreppe und der Flur vor Dorothys Appartement sind, abgesehen vom Eingangsbereich zu Franks Wohnhaus, aber auch die einzigen Schauplätze die im Verlauf des Films durchwegs mit Negativer Atmosphäre unterlegt sind. Sie scheinen von Beginn an mit mysteriöser, akustischer „Energie“ aufgeladen zu sein. Später bestätigt sich diese Vermutung, da Jeffrey und Frank sowohl im Flur als auch an der Treppe aufeinandertreffen. Die Negative Atmosphäre dient hier nicht nur der alleinigen akustischen Charakterisierung eines verbotenen Ortes, sondern scheint gleichzeitig unterschwellig auf bevorstehende Konfrontationen hinzuweisen.

5.2.3. Elektrizität

Das elektrische Summen tritt im Lynch'schen Sound Design häufig in Form von defekten Geräten oder rauschenden Fernsehern ins Bewusstsein des Rezipienten. In den meisten Fällen erklingen jene diegetischen Geräusche jedoch in Kombination mit flackernden Lichtquellen. Diese summenden Störgeräusche weisen in den folgenden Beispielen mitunter narrativen Charakter auf und fungieren dabei häufig als Metapher für kommende negative Veränderungen. *Fire walk with me* enthält eine Szene, in der Lynchs intensiver Bezug zur Elektrizität noch mehr hervorgehoben wird; die traumartige Montage beinhaltet neben einem rauschenden Fernseher oder verschiedenen Akteuren aus einer anderen Welt auch die Einstellung eines Mundes in Großaufnahme. Der rotgekleidete, rückwärtssprechende Mann zieht dabei das Wort „*electricity*“¹⁰³ ungewöhnlich in die Länge.

In *Eraserhead* markieren jene elektrischen Klangobjekte zwei bedeutende Stellen, die als Warnung vor drohendem Unheil bzw. als Bekräftigung des tatsächlichen Grauens zu interpretieren sind. Zum einen flackert und erlischt das Licht im Haus von Marys Eltern kurz bevor Henry von der Geburt seines deformierten Kindes erfährt¹⁰⁴, zum anderen spielen die elektrischen Leitungen seiner Wohnung völlig verrückt als er gegen Ende des Films den bandagierten Körper des Babys mit einer Schere öffnet und damit eine schauerhafte Metamorphose einleitet, die durch das flackernde Licht und die Geräuschebene zusätzlich intensiviert wird.¹⁰⁵ In *Blue Velvet* betritt Jeffrey zum ersten Mal die Deep River Apartments, sucht im Eingangsbereich das Register der Hausbewohner nach Dorothy Vallens Namen sowie der zugehörigen Türnummer ab und möchte anschließend mit dem

¹⁰³ *Fire walk with me*, 0.28.50.

¹⁰⁴ Vgl. *Eraserhead*, 0.27.02-0.27.09.

¹⁰⁵ Vgl. *Eraserhead*, 1.19.11-1.20.46.

Aufzug nach oben gelangen. Doch nicht nur der Aufzug an sich ist defekt, sondern ebenfalls das beleuchtete Hinweisschild mit dem Schriftzug „Elevator“ (siehe rechts oben, Abbildung 7) flackert und wird dabei akustisch von einem unregelmäßigen elektrischen Summen begleitet.¹⁰⁶



Abbildung 7: *Blue Velvet*

Dieser Klang erinnert gleichzeitig stark an eine im Glas gefangene Biene und steigert sich zudem an „Nervosität“ und Lautstärke als Jeffrey Dorothy's Namen findet und sich entschließt, den nächsten Schritt zu wagen und den Aufzug zu benutzen. Der Lautstärkepegel des Klangobjektes steht hier, etwa im Vergleich zur Kerze im Kapitel „Wind“, nicht in Relation zum Abbild der akustischen Quelle bzw. zur seiner Einstellungsgröße. Obwohl die Distanz zwischen Jeffrey und der Geräuschquelle zunimmt, als er sich Richtung Aufzug bewegt, tritt das Geräusch mehr und mehr in den Vordergrund der Wahrnehmung. Der rein optischen Bedeutung des Hinweisschildes kommt somit auf der akustischen Ebene gleichzeitig eine Warnfunktion hinzu. Jeffrey ignoriert diese, muss jedoch erkennen, dass der defekte Aufzug, metaphorisch stellvertretend für die letzte Möglichkeit zum Rückzug, ihm nicht dienen wird. Dies zwingt ihn, die Außentreppe zu benutzen, die im Verlauf der weiteren Handlung noch zu einem Ort der schicksalsträchtigen Begegnung werden soll.

¹⁰⁶ Vgl. *Blue Velvet*, 0.24.02-0.24.26.

Des weiteren lässt sich gegen Ende von *Blue Velvet* das Summen eines halb zertrümmerten Fernsehers vernehmen als Jeffrey noch ein letztes Mal Dorothy Vallens' Wohnung betritt und dort zwei Leichen vorfindet. Das durchgehende Geräusch ist bereits vom Flur aus zu hören¹⁰⁷ und bricht erst ab, als Frank Booth den Fernseher mit einem Schuss vollends zerstört.¹⁰⁸ Nachdem Jeffrey Frank kurz darauf aus nächster Nähe erschießt und der danach eintreffende Detective Williams mit den Worten „It's all over, Jeffrey.“ die Gefahr als gebannt bestätigt, erlischt die sich im Zimmer befindliche Stehlampe.¹⁰⁹ Dies erinnert ebenfalls an den Schluss von *Eraserhead* – hier impliziert das finale Erlöschen der Zimmerbeleuchtung das Ende des Protagonisten Henry. Auch in *Blue Velvet* steht dies als Metapher für Erlösung. Das an dieser Stelle hinzugefügte Klangkonstrukt weicht jedoch im Gegensatz zu den sonst so offensichtlich als elektrisches Summen identifizierbaren Geräuschen ab, markiert es doch, ähnlich eines Paukenschlages, einen narrativen Endpunkt in der Erzählung. Das Geräusch lässt sich als schnell anschwellendes Zischen beschreiben, welches ungemein stark an den Klang von Franks Atemmaske erinnert, an dessen dynamischem Höhepunkt ein unidentifizierbares Krachen montiert wurde, welches Ähnlichkeiten mit einem aufnahmetechnisch verlangsamten Schuss aufweist. Während das Geräusch des Hinweisschildes sowie des Fernsehers noch eindeutig diegetischer Natur sind, ist das klangliche Konstrukt welches das Bild der erlöschenden Stehlampe unterstützt nicht klar zuzuweisen. Die Bedeutung liegt hier mehr auf der symbolischen Meta-Ebene. Der letzte Atemzug Franks und der anschließende Schuss wirken in dieser veränderten Form noch einmal wie ein narratives Echo des kurz vorangegangenen Ereignisses.

5.2.4. Feuer

Das Feuer als Sinnbild „*lebenschaffender und lebenszerstörender Mächte*“¹¹⁰ erscheint in *Blue Velvet* hauptsächlich inmitten von Traumsequenzen und tritt in Gestalt einer brennenden Kerze (siehe Abbildung 8) und eines sich rasch ausbreitenden Flächenbrandes auf (Abbildung 9). Stets in Close Up-Einstellung gedreht, und mit dementsprechend hohem Lautstärkepegel unterlegt, wirken Bild und Ton aus extremer Nähe auf das Publikum ein. Die optisch geringe Distanz zu den brennenden Objekten und der undefinierte Raum ist als Indiz für innere psychische Vorgänge zu interpretieren, da zeitweilig der Bezug zur dargestellten filmischen

¹⁰⁷ Vgl. *Blue Velvet*, 1.42.34-1.43.43.

¹⁰⁸ Vgl. *Blue Velvet*, 1.48.10-1.48.15.

¹⁰⁹ Vgl. *Blue Velvet*, 1.49.39.

¹¹⁰ Lurker, Wörterbuch der Symbolik, S. 205.

Realität fehlt und das Feuer in dieser Darstellungsweise nur in traumartigen Montagen bzw. während Jeffreys Bewusstlosigkeit gezeigt wird.



Abbildung 8: *Blue Velvet*

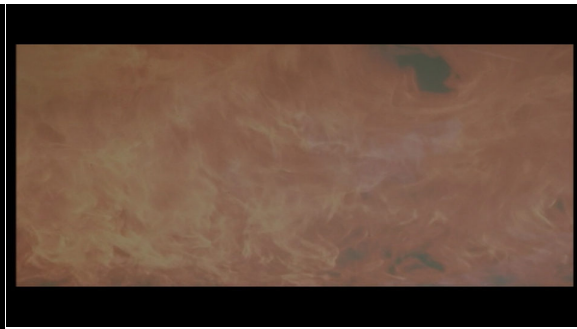


Abbildung 9: *Blue Velvet*

Anders als beispielsweise in Lynchs *Wild at Heart* von 1990, jener Film indem das Feuer neben der Leidenschaft der beiden Hauptfiguren Sailor und Lula über weite Strecken für Aggressivität, Tod und Zerstörung steht, scheint in *Blue Velvet* die Kerzenflamme das Gute zu repräsentieren. Dieses Licht gerät jedoch durch den zunehmenden Wind ins Flackern und droht dabei zu erlöschen. In der ersten Traumszenerie¹¹¹ vermischen sich Jeffreys vorangegangene Erlebnisse und Eindrücke zu einer düsteren Montage, in der die unruhige Kerzenflamme¹¹² erstmals in Großaufnahme in Erscheinung tritt. Die vorangehende Einstellung zeigt Frank nach der Vergewaltigung Dorothis, dessen „Schrei“ durch den Effekt der Verlangsamung und dementsprechender Tonhöhenveränderung eine tiefe, bestialische Färbung erhält. Der Schrei klingt über den nächsten Bildschnitt zur Kerze hinweg und vermischt sich anschließend mit dem Geräusch des Flackerns, welches durch eine Anhebung im Bassbereich und die hohe Lautstärke intensiviert wurde. Die Kerze erlischt und während der darauffolgenden Schwarzblende lassen sich Franks Worte „Now it’s dark“ vernehmen. Dies zeigt, dass es das Böse in der Gestalt Franks ist, welches eine Bedrohung für das Licht darstellt. Die flackernde Kerze erscheint ein weiteres Mal nachdem Jeffrey von Frank zusammengeschlagen wird und daraufhin das Bewusstsein verliert.¹¹³

Ihr Erlöschen ist an dieser Stelle also gleichbedeutend mit dem Verlust des Bewusstseins. Das Geräusch des Flackerns ist hier zusätzlich mit einem tiefen Rauschen versehen, welches auch nach dem Erlöschen der Kerze anhält bis Jeffrey wieder zu sich kommt.

Eine, auf Grund der vorangegangenen Ereignisse, negativ konnotierte Version des Feuers taucht auf, als sich Jeffrey auf die masochistischen Neigungen Dorothis einlässt und seine

¹¹¹ Vgl. *Blue Velvet*, 0.52.30-0.52.48.

¹¹² Vgl. *Blue Velvet*, 0.52.38.

¹¹³ Vgl. *Blue Velvet*, 1.24.16.

tugendhaften Prinzipien über Bord wirft.¹¹⁴ Während des Liebesaktes kommt es zu einer Auseinandersetzung in deren Verlauf Dorothy ihn dazu drängt, sie zu schlagen. Direkt nach der Ausführung des Schlages wird Dorothys lüstern lächelnder Mund in extremer Großaufnahme gezeigt. Nach einer raschen Überblendung folgt diesmal die Naheinstellung eines großflächigen Feuers; das einzelne Licht der Kerze mutiert somit zum Flammenteppich (Abbildung 9). Metaphorisch betrachtet kann dies als Verlust der geistigen Unschuld Jeffreys verstanden werden; als Transformation vom bloßen Zeugen hin zum Täter selbst. War der Klang des Feuers am Beispiel der Kerze noch stets direkt an die Bildebene gebunden, tritt er hier bereits direkt mit dem Klangobjekt des Schlages auf und greift somit auf die kommende Einstellung vor.

5.2.5. Maschinengeräusche

Lynchs Affinität für Maschinen und Fabriken stammt ursprünglich noch aus der Zeit seines Aufenthaltes in Philadelphia. Jener Ort und seine Atmosphäre waren geprägt durch den industriellen Klang von Fabriken und Eisenbahnen, was bereits anhand des Sound Designs von *Eraserhead* deutlich zum Ausdruck kommt.

*„Also, wenn Sie mich fragen würden, ob wir nach Disneyland oder in eine verlassene Fabrik gehen wollen, entscheide ich mich ohne Zögern für die Fabrik“.*¹¹⁵

Ist die Tonspur in *Eraserhead* noch vorrangig durch sich überlagernde Klangschichten wie Maschinengeräusche, Zugsignale, Rauschen und Wind bestimmt, kommt es in *Blue Velvet* nur in einer Szene zum offensichtlichen Einsatz von Fabriksgeräuschen. Als sich Jeffrey nach einem erneuten Auftritt Dorothys im Slow Club aufmacht um Frank Booth und seine Handlanger zu beschatten, führt ihn sein Weg in ein nächtliches Industriegebiet, in welchem sich auch Franks Wohnung befindet.¹¹⁶

Bereits beim Eintritt in die Szenerie vermischt sich starker Wind und der ihm anhaftende Donner mit einer, an Intensität zunehmendem diegetischen Klangkomposition, die sich aus mehreren rhythmischen maschinellen Geräuschemustern (metallische Schläge, dumpfes Stampfen und zischender Dampf) zusammensetzt. Ich verwende an dieser Stelle absichtlich das Wort Komposition, denn man hört deutlich, dass hier nicht willkürlich, zur dunklen Atmosphäre passende, Klangobjekte überlagert wurden. Vielmehr gleicht das Sound Design

¹¹⁴ Vgl. *Blue Velvet*, 1.07.08-1.07.28.

¹¹⁵ Fischer, David Lynch, S. 251.

¹¹⁶ Vgl. *Blue Velvet*, 0.59.42-1.00.15.

an dieser Stelle einem kurzen Stück perkussiver Musik, welches im übertragenen Sinne die „Unterwelt“ charakterisiert, in der das Böse in Gestalt von Frank Booth zu Hause ist. Auf der bildlichen Ebene wird die Fabrik gleichzeitig durch ein Schattenspiel aus bewegten Maschinenteilen und Rauch dargestellt, welches sich repräsentativ an der Außenmauer zu Franks Behausung abzeichnet. (Abbildung 10)



Abbildung 10: *Blue Velvet*

„Maschinen sind meine große Leidenschaft, ich liebe sie zutiefst. Sie repräsentieren für mich Kraft und Energie. Wenn ich beispielsweise in einer Fabrik eine Maschine betrachte, habe ich das Gefühl, der Kraft selbst gegenüberzustehen.“¹¹⁷

Eben diese treibende Kraft ist es, die Frank in *Blue Velvet* personifiziert. In diesem Sinne stehen die nachts arbeitenden Maschinen ebenfalls für die konstant anwesende Negativität unter der sauberen, freundlichen Oberfläche des Ortes Lumberton – zu vergleichen mit dem unterirdischen Treiben der schwarzen Käfer zu Beginn des Films.

Als Jeffrey später von Frank zusammengeschlagen wird, ist im Hintergrund ebenfalls, ein maschineller Rhythmus zu hören – an dieser Stelle fehlt jedoch der optische Bezug zur Quelle des Geräusches.¹¹⁸

¹¹⁷ Fischer, David Lynch, S. 262.

¹¹⁸ Vgl. *Blue Velvet*, 1.20.02-1.24.16.

5.2.6. Atemmaske

Ein akustisches Element, das unter genauerer Betrachtung als „Leitgeräusch“ verstanden werden kann, ist der Klang des ausströmenden Gases aus Franks Atemmaske (siehe Abbildung 11). Der Terminus des „Leitmotivs“ aus dem Bereich der Oper war bzw. ist ein umstrittener, da in der Musikwissenschaft seit geraumer Zeit die Meinungen über eine exakte Definition auseinandergehen. Selbst Richard Wagner, der allgemein betrachtet als wichtigster Repräsentant des Leitmotivs gilt, hat diesen Begriff selbst nie dezidiert verwendet.¹¹⁹ Um dennoch die grundlegenden Charakteristika des Leitmotivs aufzuzeigen und somit auch den Begriff des „Leitgeräusches“ als solchen zu begründen, beziehe ich mich auf Hugo Riemanns Definition aus dem *Musik-Lexikon* von 1909.

*„Ein öfters wiederkehrendes Motiv von rhythmischer und melodischer oder auch harmonischer Prägnanz, welches durch die Situation, bei der es zuerst auftrat, oder durch die Worte, zu denen es zuerst gebracht wurde, eine eigenartige Bedeutung erhält und überall, wo es wieder auftritt, die Erinnerung an jene Situation wachruft.“*¹²⁰

Da das Geräusch der Atemmaske im Film ausschließlich in Verbindung mit Frank auftaucht, repräsentiert es sowohl ihn als Protagonisten, als auch seine stets im Anschluss folgenden sexuellen und gewalttätigen Ausschweifungen. Wie auch beim Leitmotiv erklingt jenes Leitgeräusch bereits beim ersten Auftritt Franks und kehrt danach in jenen Szenen wieder in denen seine Figur involviert ist und bei denen Gewalt zum Ausdruck gebracht wird. Frank, dargestellt von Dennis Hopper, der ohnehin schon Gefallen am Leid anderer findet, begibt sich mittels des zugeführten Gases in einen Rauschzustand um seinen sadistischen Übergriffen noch mehr Genuss abzugewinnen. David Lynch wollte ursprünglich durch den Einsatz von Helium lediglich der Stimme des Protagonisten eine absurd kindliche Tonlage verleihen, ging schlussendlich jedoch auf Dennis Hoppers Vorschlag ein, stattdessen die Einnahme eines tatsächlich bewusstseinsverändernden Gases wie Amyl Nitrat zu inszenieren.¹²¹ Das Geräusch an sich tritt als konstantes Zischen auf, sobald Frank das Ventil zwischen Gasbehälter und Maske öffnet.

¹¹⁹ Vgl. Czaika, Ingrid: Frühe Verdi-Motivik. Charakterisierungsmethoden in den frühen Opern (von Oberto bis Rigoletto) (=Musikwissenschaft, Bd. 10). Wien / Münster 2006, S. 197.

¹²⁰ Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*. Leipzig 1909, S. 808. Online abrufbar unter: <http://archive.org/stream/RiemannMusiklexikon09tea1919/RiemannMusiklexikon07tea1909#page/n0/mode/1up> (13.11.2012).

¹²¹ Vgl. *Mysteries of Love*, 0.41.10-0.42.07.

Auch der Ventilator in *Fire walk with me* erzeugt ein Leitgeräusch, welches stets in Verbindung mit den sexuellen Übergriffen auf Laura Palmer durch ihren Vater steht, und sich aus den beiden Klangobjekten Wind und Maschinengeräusch zusammensetzt.

In *Blue Velvet* beobachtet Jeffrey aus Dorotheys Kleiderschrank heraus, wie Frank sie sowohl psychisch als auch physisch unter seine Kontrolle bringt und sie anschließend vergewaltigt.¹²² Nach einigen anfänglichen Befehlen und Herabwürdigungen bringt er sich dafür mit einem Glas Bourbon und mehrere tiefen Atemzügen aus seiner Maske in die richtige Stimmung und verliert dadurch jegliche Beherrschung. Der Akt des Inhalierens wird zudem durch die verwendete Filmmusik bedrohlich hervorgehoben.



Abbildung 11: *Blue Velvet*

Bereits ab diesem Zeitpunkt ist das Publikum auf jenes Klangobjekt hin konditioniert. Die negative Bedeutung dieses ersten Gewaltaktes, eng verbunden mit jenem unverwechselbaren Klang manifestiert sich in der Wahrnehmung des Rezipienten und wird mit jedem Male, wenn Frank wieder zur Maske greift, wachgerufen.

Auch als Jeffrey eines Nachts von Frank und seiner Entourage verschleppt und anschließend zusammengeschlagen wird, ist die Maske akustisch und metaphorisch als Ankündigung für

¹²² Vgl. *Blue Velvet*, 0.44.40-0.48.48.

die zu erwartende Gewalt zu verstehen.¹²³ Das Geräusch des entweichenden Gases und die damit verbundenen Atemzüge Franks werden zudem noch Sekunden vor seinem Tod punkto Dynamik auf die Spitze getrieben.¹²⁴ Die beiden Klangobjekte bilden somit auch das letzte akustische Signal das von Frank ausgeht, bevor er von Jeffrey ins Jenseits befördert wird.

5.2.7. Zusammenfassung der Analyse

Das von David Lynch und Alan Splet erschaffene Sound Design, welches sowohl für damalige als auch für heutige Verhältnisse in vielerlei Hinsicht als unkonventionell bezeichnet werden kann, folgt stets einer inneren Logik bzw. der ausgeprägten Vision des Regisseurs. Anhand der Analysen der Klangobjekte „Wind“ und „Negative Atmosphäre“ wird deutlich, dass Lynch einerseits bestimmte Orte akustisch charakterisiert, andererseits aber auch eine doppelte Bedeutungsebene kreiert, indem gleichzeitig die Gefühlswelt der Protagonisten repräsentiert wird. Dies trifft vor allem auf das non-diegetische Klangobjekt des „Feuers“ zu, welches ausschließlich bei der Darstellung Jeffreys innerer Ängste und Träume eingesetzt wird. Einige der behandelten Geräusche konnten im Zuge der Analyse eindeutig einem diegetischen Ursprung zugeschrieben werden (zb. Elektrizität, Atemmaske), andere hingegen, wie etwa die „Negative Atmosphäre“, verwehren sich einer allgemein gültigen Klassifizierung, was wiederum für den unverwechselbaren Umgang Lynchs mit dem vorhandenen Tonmaterial steht. Weiters wurde gezeigt, dass Klangobjekte wie etwa das unregelmäßige Summen des „Elevator“-Schildes im Kapitel „Elektrizität“, gleichzeitig eine narrative bzw. kommentierende Funktion aufweisen und zum Protagonisten zu „sprechen“ scheinen. Am Beispiel des Kapitels „Atemmaske“ wurde die Verwendung eines Klangobjektes als „Leitgeräusch“ demonstriert. Im Abschnitt „Maschinengeräusche“ konnte anhand der Fabrikgeräusche die Musikalisierung der Tonspur verdeutlicht werden, die ebenfalls als elementarer Bestandteil der Klangästhetik Lynchs zu werten ist. Der kontrapunktische Einsatz des Windes, durch den eine romantisch anmutende Szenerie eine unheilvolle Färbung erhält, wurde ebenfalls im Kapitel „Wind“ beschrieben. Abschließend muss erwähnt werden, dass die analysierten Klangobjekte, egal ob eindeutig diegetischer oder non-diegetischer Natur, auf mehreren Ebenen wirken und das Publikum so oft in einen Zustand der Ungewissheit versetzt wird.

¹²³ Vgl. *Blue Velvet*, 1.20.18-1.21.30.

¹²⁴ Vgl. *Blue Velvet*, 1.48.26-1.49.00.

*„He definitely wants to create a world where you never know where you are, because that's the world he exists in and it's the world we all exist in.“*¹²⁵

(Laura Dern, *Mysteries of Love*)

6. Die Ebene der Filmmusik

6.1. Geschichte der Filmmusik

Im nun folgenden Abschnitt meiner Arbeit, werde ich auf die Geschichte der Filmmusik Hollywoods, kompositorische Tendenzen, Begriffe und theoretische Überlegungen bezüglich der Analyse von Filmkompositionen und deren Funktion eingehen. In die komprimierte Darstellung der historischen Entwicklung werden bereits essentielle Begriffe, sowie die Erläuterung einiger funktionaler und ästhetischer Tendenzen mit einfließen, die sich zum damaligen Zeitpunkt herauskristallisiert haben und teilweise noch bis in die Gegenwart als relevant zu werten sind. Einige dieser Erläuterungen lassen sich zudem auch direkt auf die Arbeitsweise David Lynchs beziehen.

6.1.1. Die klassische Hollywood Filmmusik der 30er und 40er Jahre

Die ersten Stummfilmvorführungen, die ab dem Jahre 1895 stattfanden, wurden bereits musikalisch begleitet. Die damals übliche Verfahrensweise beruhte entweder auf der aktiven Klavier- bzw. Orchesterbegleitung oder dem Abspielen ausgewählter Stücke mit Hilfe des Grammophons. Bevorzugt wurden Werke aus dem Bereich der Oper bzw. Symphonien oder gar Jahrmarktsmusik. Nach der Einführung des Tonfilms entstand in den 1930er Jahren der sogenannte „klassische“ Hollywood-Sound. Es waren überwiegend europäische Emigranten wie Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold oder Alfred Newman, die beeinflusst von der Symphonik des 19. Jahrhunderts und der Programmmusik der Stummfilmzeit, einen Stil erschufen, der das „goldene Zeitalter“ des Hollywoodfilms prägen sollte. Eines der hervorstechendsten Merkmale ihrer Arbeit war das oft eingesetzte Gestaltungsmittel der Tonmalerei, mit dessen Hilfe optische Vorgänge oder die inneren psychischen Zustände der Protagonisten musikalisch umgesetzt wurde. Die Musik hatte zu diesem Zeitpunkt eine dem Bild strikt untergeordnete Funktion zu erfüllen. Die formale Form des Filmes diente den Komponisten als exakte Vorgabe und brachte somit einige kompositorische Einschränkung

¹²⁵ *Mysteries of Love*, 0.16.00-0.16.10.

mit sich. Max Steiner (1888 – 1971), der zu den Urvätern des Hollywood-Scores gezählt werden muss, brachte Techniken wie das Underscoring oder die Verwendung des Leitmotivs in die Filmmusik ein. Unter dem Begriff Underscoring ist die musikalische Verdopplung bzw. Illustration der Geschehnisse auf der Bildebene zu verstehen.¹²⁶ Die ausgeprägteste Form dieses musikalischen Mittels wird als sogenanntes „Mickey Mousing“ bezeichnet; sie kann als die direkteste Form der Synchronisation zwischen visueller und akustischer Ebene verstanden werden.¹²⁷ Die Leitmotivtechnik, ursprünglich aus dem Bereich der Oper stammend, wurde zur Charakterisierung von Bezugspersonen und deren Empfindungen eingesetzt.¹²⁸ Steiner schuf mittels jener Kompositionsverfahren eine Art Blaupause für kommende Generationen und machte die Filmmusik zum integralen Bestandteil des Films.¹²⁹

Die damaligen Anforderungen an die Komponisten waren gewissermaßen zwiespältig, da ihre Musik einerseits unauffällig im Hintergrund zu wirken hatte und andererseits expressiven Verdeutlichungscharakter aufweisen musste.¹³⁰ Royal S. Brown bezeichnet die beiden Ebenen der Filmmusik und der Montage treffend als „*most invisible contributing arts to the cinema*“¹³¹. Die Aufmerksamkeit des Publikums sollte stets der Handlung und den Dialogen folgen und durfte nicht durch den Einsatz von Musik, die streng an ihren filmischen Kontext gebunden war, abgelenkt werden. Es kristallisierten sich somit bestimmte Richtlinien heraus, die eine einwandfreie Narration gewährleisten und das Publikum vor jeglicher Ablenkungen oder gar Verwirrungen bewahren sollten.¹³²

Die Musik zum Film entstand meist nach Fertigstellung der ersten Rohschnittfassung, wobei der Regisseur gemeinsam mit dem Komponist die zu vertonenden Stellen markierte und ihre Länge festlegte. Dadurch ergaben sich zusätzlich zeitlich begrenzte Rahmenbedingungen. Beim Einfügen der Musik in die endgültige Montage kam es aus musikalischer Sicht des öfters zu unbefriedigenden Resultaten; Werke wurden beispielsweise beschnitten oder punkto Dynamik so weit hinter den Dialog gemischt, dass davon manchmal kaum mehr etwas zu hören war. Neben den beiden stilprägenden Verfahrensweisen des Underscorings und der

¹²⁶ Vgl. Kloppenburg, Josef (Hrsg.): Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 11). Laaber 2000, S. 23-53.

¹²⁷ Vgl. Kalinak, Kathryn. Anmerkungen zum klassischen Hollywood Filmscore. In: Schlaginitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 31-38, hier S.34.

¹²⁸ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 30.

¹²⁹ Vgl. Brown, Royal S.: Overtones and Undertones. Reading Film Music. Berkeley / Los Angeles / London 1994, S. 63.

¹³⁰ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 35.

¹³¹ Brown, Overtones and Undertones, S. 1.

¹³² Vgl. Kalinak, Anmerkungen zum klassischen Hollywood Filmscore, S. 32.

Leitmotivtechnik ist vor allem noch die sogenannte Mood-Technik zu erwähnen, mit deren Hilfe nicht einzelne Handlungen oder Personen, sondern ganze Szenen und deren Atmosphäre charakterisiert werden und deren Ursprung ebenfalls in der Tradition des klassischen Hollywood-Scores zu verorten ist. Man unterscheidet zudem zwischen Musik, die tatsächlich am Ort des Geschehens erklingt und von den Protagonisten selbst gehört wird (diegetisch) und Musik die nur vom Publikum wahrgenommen werden kann (non-diegetisch). Diegetische Musik, die beispielsweise von einer Live-Band oder vom Plattenteller stammt, wird deswegen auch als Source-Musik bezeichnet, da ihre Quelle im Rahmen des gezeigten eindeutig ersichtlich ist. Abseits ihrer illustrierenden und atmosphärischen Funktion kommt der Filmmusik ebenso eine syntaktische Aufgabe zu. Sie kann zum Beispiel zeitliche Rückblenden, Schnitte oder Szenenwechsel verdeutlichen, aber auch für einen fließenden Übergang sorgen und dadurch Kontinuität vermitteln.¹³³

6.1.2. Kritik an klassischen Kompositionstechniken und der Verwendung von Filmmusik

Die Tatsache, dass sich die amerikanischen Filmstudios im Zeitraum der 30er und 40er Jahre im Schnitt jährlich für bis zu 500 Produktionen verantwortlich zeigten, hatte maßgeblichen Einfluss auf die Komposition der Filmmusik. Da häufig unter enormen Zeitdruck gearbeitet wurde, bediente man sich zwecks rascher Realisierung bewährter Techniken und Clichés, wodurch der benötigte Freiraum für kreative Neuerungen und Eigenständigkeit deutlich eingeschränkt wurde.¹³⁴ Bereits 1944 übten Theodor W. Adorno und der Komponist Hanns Eisler in ihrer gemeinsam verfassten Schrift *Kompositionen für den Film*¹³⁵ harte Kritik an der in Hollywood gängigen Kompositionspraxis und der ideenlosen Verwendung fertiger Stücke im Rahmen der Endmontage. Sie bezeichnen darin die Leitmotiv-Technik als überholtes Stilmittel und ihre ständige Wiederholung als „*unwirksam und unökonomisch*“¹³⁶. Die allgemeine Ansicht, dass Filmmusik zwar anwesend, aber stets unauffällig im Hintergrund zu wirken habe, teilen Adorno und Eisler keineswegs. Aus ihrer Sicht spielt die Musik in der Hierarchie der Montage die Rolle eines Außenseiters, auf den man jedoch gleichzeitig angewiesen ist. Zwar ist es teils unumgänglich, dass die Musik der akustischen Verständlichkeit halber hinter den Dialog zu treten habe, diese Methode habe nach Adorno

¹³³ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 26-44.

¹³⁴ Vgl. Prendergast, Film Music, S. 35-38.

¹³⁵ Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor. (=Gesammelte Schriften, Bd. 15). Frankfurt am Main 1996.

¹³⁶ Adorno und Eisler, Komposition für den Film, S. 16.

und Eisler aber mehr mit einer sogenannten Hörkulisse aus dem Bereich des Sendespiels gemeinsam.¹³⁷

*„Dem Sinn nach müßten solche Hörkulissen der Sphäre des Geräusches näher stehen als der artikulierten Musik, und wenn sie in einen musikalischen Zusammenhang einbezogen werden sollten, so müßte es sich um etwas wie auskomponierte Geräusche handeln.“*¹³⁸

Mit dieser Forderung nehmen die beiden bereits die Musikalisierung der Tonspur als Gestaltungsmittel vorweg, die sich im Laufe der Zeit als wichtiges Element des Sound Designs herausstellen wird. Weiters plädieren sie bereits bei der Erstellung des Drehbuchs für die Einkalkulation musikalischer Stücke¹³⁹, ein Verfahren dessen sich Jahre später etliche Regisseure, darunter auch David Lynch, bedienen werden. Auch jene Regel die besagt, dass der Einsatz von Musik auf bildlicher Ebene gerechtfertigt sein müsse, verstehen Adorno und Eisler als Einschränkung und Bevormundung des Publikums und seiner Interpretationsfähigkeit.¹⁴⁰ Die damals übliche Tonmalerei wird dahingehend kritisiert, dass der Film im Gegensatz zur Oper keine musikalische Verdeutlichung benötige, da Bild und Dialog bereits für sich stehen und eine weitere akustische Illustration des Bildes durch standardisierte Harmonien der Szene jeglichen Reiz entzöge.¹⁴¹ Eine der essentiellsten Forderungen Adorno und Eislers bezieht sich auf den Gebrauch von Filmmusik im dramaturgisch-kontrapunktischen Sinne. Statt der exakten musikalischen Nachahmung von Handlungen und Gefühlszuständen, sollte die kontrapunktisch eingesetzte Musik durch die Schaffung von Kontrasten den Film und seine Dramaturgie zusätzlich bereichern.¹⁴² George Burt, selbst Komponist und Verfasser des Buches *The Art of Film Music*, erklärt:

*„The music interacts with the intrinsic meaning of the sequence, as distinct from a surface-level meaning; it is addressed to what is implicit within the drama, not to what is explicit (such as the visual action), that is, to what you cannot see but need to think about.“*¹⁴³

Viele der hier angeführten Kritikpunkte wurden zwar im Laufe der Zeit von Vertretern der Kunst und Wissenschaft ebenfalls kritisiert, fest steht jedoch, dass ein großer Teil der

¹³⁷ Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 19f.

¹³⁸ Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 20.

¹³⁹ Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 20.

¹⁴⁰ Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 21.

¹⁴¹ Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 23.

¹⁴² Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, S. 34.

¹⁴³ Burt, George: *The Art of Film Music*. Boston 1994, S. 7.

aufgezeigten Alternativen tatsächlich in der Arbeitsweise bedeutenden Filmmacher wieder zu finden ist. Vom gegenwärtigen Standpunkt aus betrachtet, stellt sich abschließend die Frage, ob eine Diskussion über Kriterien wie „Klassisch vs. Kontrapunktisch“ überhaupt noch als relevant zu werten ist, da sich seit den Anfängen des Hollywoodkinos bzw. der Kritik von Seiten Adornos und Eislers schlicht neue Erzählweisen und Umgangsformen entwickelt haben.

6.1.3. Neue Tendenzen der 50er und 60er Jahre

Von den 1930er bis in die 50er Jahre bestimmt, bis auf wenige Ausnahmen, der romantisch-symphonische Stil eines Steiners oder Korngolds die Ästhetik der Hollywood-Filmmusik. In den 50er Jahren entstehen jedoch allmählich neue Tendenzen. Einer der Vertreter alternativer musikalischer Formen war Bernhard Herrmann (1911 – 1975), der unter anderem durch seine Musik zu Alfred Hitchcocks Filmen, wie etwa *Psycho* (1960) einen allgemeinen Bekanntheitsgrad erlangte. Sein Kompositionsstil beinhaltete die Verwendung atonaler Motive und Dissonanzen und orientierte sich mehr an neuer zeitgenössischer Musik als an überholten spätromantischen Formen. Herrmann verzichtete bewusst auf ein symphonisches Orchester in voller Besetzung und schrieb bevorzugt für kleinere Ensembles.¹⁴⁴ Statt eingängiger Melodien komponierte er kurze Phrasen, die im Zuge der Montage leicht in den Film integriert werden konnten, und verzichtete dabei auf gängige lineare Auflösungen.¹⁴⁵ Herrmann selbst äußert sich dazu wie folgt:

*„I think a short phrase has got certain advantages. Because I don't like the leitmotif system. The short phrase is easier to follow for an audience, who listen with half an ear. [...] You know, the reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits you as a composer. [...] It's putting handcuffs on yourself.“*¹⁴⁶

Auch Leonard Rosenmann (1924 – 2008), der für *Cobweb* (1955) den ersten atonalen Score der Filmgeschichte schuf, zeigte sich für neue stilistische und kompositorische Impulse in der Filmmusik verantwortlich.¹⁴⁷ Die Filmmusik der 50er und 60er Jahre wurden des weiteren durch die Hinwendung zur Popularmusik geprägt. In den 50ern bewegen sich nun auch Jazz-

¹⁴⁴ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 109-120.

¹⁴⁵ Vgl. Brown, Royal S.: Eine neue musikalische Form schaffen. Bernhard Herrmann und der Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 85-98, hier S. 92.

¹⁴⁶ Brown, Overtones and Undertones, S. 291f.

¹⁴⁷ Vgl. Brown, Overtones and Undertones, S. 177.

Musiker im Kreise der Filmkomponisten. Zudem erfreut sich das Verfahren des Kompilierens zunehmender Beliebtheit. Man versteht darunter die Verwendung von Kunst- und Populärmusik, die nicht extra für den jeweiligen Film komponiert wurde und die beim jüngeren Publikum deutlich besser ankam als der althergebrachte symphonische Stil. Die daraus entstandene Verflechtung zwischen Film- und Musikindustrie sollte auf beiden Seiten für eine höhere Gewinnspanne sorgen. Einerseits konnten Filme von nun an mit populärer Musik beworben werden, andererseits entwickelten sich allmählich die käuflichen Auskoppelungen der Filmmusik zu Verkaufsschlägern. Als Beispiel wäre hier Henry Mancini und sein Score zu *Breakfast at Tiffany's* aus dem Jahre 1961 anzuführen, der als Schallplatte auf den Markt kam und rasch zum Partyhit avancierte. Wenig später wurde der Jazz jedoch großteils vom Genre der Pop- und Rockmusik abgelöst.¹⁴⁸ Im Vergleich zur eigens komponierten Filmmusik, die sich vom zeitlichen Ablauf an einer bestehenden Schnittfassung zu orientieren hat, erfordert die Verwendung von bereits existierender Musik eine anderes Montageverfahren - der Schnitt richtet sich hier großteils nach der Musik, die bestenfalls in ihrer Länge beschnitten werden kann.¹⁴⁹ Seit Mitte der 60er Jahre ist das Konzept des Popsongs als Teil der Filmmusik fest im amerikanischen Mainstream-Kino verankert¹⁵⁰ – daran hat sich auch bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht viel verändert.

6.1.4. Die Filmmusik der 70er Jahre

In den 70ern kam es neben der zunehmenden Verwendung von Populärmusik auch zu einer neuartigen Vermischung aus Tradition und modernsten Mitteln. John Williams (*1932), der sich für die Filmmusik der beiden wohl größten Kassenschlager der 70er *Jaws* (1975) und *Star Wars* (1977) verantwortlich zeigt, leitete sozusagen die Rückkehr zum symphonischen Sound der 30er und 40er Jahre ein. Er bediente sich einerseits expressiver Melodien und Motive und griff zurück auf den bombastischen Klang des Symphonieorchesters, fügte aber andererseits neue musikalische Elemente in seinen Kompositionsstil mit ein. Die Verwendung und Ausgereiftheit elektronischer Klangerzeuger kam im Falle von *Star Wars* hauptsächlich der Ebene des Sound Designs zu Gute, wodurch sich eine Mischung aus traditionellen Kompositionsmitteln und modernen Soundeffekten ergab. Doch die Arbeitsweise John Williams' allein darf nicht als stellvertretend für die gesamte Ästhetik der 70er Jahre gewertet

¹⁴⁸ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 114-134.

¹⁴⁹ Vgl. Wright, Robb: Score vs. Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television music. In: Inglis, Ian (Hrsg.): Popular Music and Film. London 2003, S. 8-21, hier S. 9f.

¹⁵⁰ Vgl. Prendergast, Film Music, S. 147.

werden. 1978 erhielt Giorgio Moroder bei der Verleihung der Academy Awards den ersten Oscar für einen mit rein synthetischen Mitteln erstellten Soundtrack (*Midnight Express*).¹⁵¹

Der Vormarsch elektronischer Instrumente und die verbesserten Aufnahmemöglichkeiten sollten auch in den folgenden Jahrzehnten zunehmend die klanglichen Vorstellungen der Filmkomponisten prägen. Des weiteren wurde auch im Bereich der Tongestaltung häufiger auf eine Kombination aus realen Geräuschen und synthetisch erzeugten Klängen gesetzt.

6.1.5. Pop und Kunstmusik im Film der folgenden Jahrzehnte

Der Einsatz von populärer Musik seit den 50ern und 60ern erfreute sich auch in den Folgejahren größter Beliebtheit. Funk- und Soulmusik bildeten in den 70er Jahren die musikalische Grundlage für das Genre des „Blaxploitation“-Films.¹⁵² Wenig später erhielt auch die Disco-Musik Einzug in die Welt des Hollywoodfilms; als bekanntestes Beispiel wäre an dieser Stelle *Saturday Night Fever* aus dem Jahre 1977 zu nennen.¹⁵³ Die Filmlandschaft der 80er Jahre wurde unter anderem durch das Aufkommen des ersten TV-Musiksenders MTV und der damit verbundenen Musikvideo-Generation geprägt. Anfang der 90er trat die HipHop-Kultur verstärkt ins Zentrum der Popkultur und somit auch in den Bereich des Hollywood-Kinos.¹⁵⁴

Neben der Verwendung moderner Musik entwickelte sich parallel dazu ein Trend, der auf dem Einsatz bereits existenter klassischer Werke beruhte, die durch ihre Einbindung in einen veränderten Kontext mitunter auch außermusikalische Konnotationen zu Tage förderten. Das folgende Zitat Browns beschreibt den dadurch entstehenden Effekt in Bezug auf die Rezeption des Publikums:

*„[...] the excerpts of classical music compositions that replace the original film score no longer function purely as backing for key emotional situations, but rather exist as a kind of parallel emotional/aesthetic universe.“*¹⁵⁵

¹⁵¹ Vgl. Kloppenburg, Musik multimedial, S. 104 und S. 134.

¹⁵² Vgl. Cooke, Mervin: A History of Film Music. New York 2010, S. 401.

¹⁵³ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 404.

¹⁵⁴ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 402f.

¹⁵⁵ Brown, Overtones and Undertones, S. 239.

Zwei der diesbezüglich bekanntesten Beispiele aus dem Genre des Kriegsfilms müssen der Vollständigkeit halber genannt werden. In *Apocalypse Now* (1979) verwendete Francis Ford Coppola¹⁵⁶ Richard Wagners „Walkürenritt“ und unterlegte damit einen Hubschrauberangriff der amerikanischen Army auf wehrlose, vietnamesische Zivilisten. Der heroische Duktus von Wagners Komposition wirkt dabei konträr zum schiesswütigen Verhalten der Amerikaner, die dabei aus reiner Lust an der Zerstörung handeln. In Oliver Stones *Platoon* aus dem Jahre 1986 erklingt an mehreren markanten Stellen Samuel Barbers¹⁵⁷ „Adagio for Strings“, welches zuvor schon von David Lynch in seinem Film *The Elephant Man* (1980) eingesetzt wurde. Stanley Kubrick (1928 – 1999) war wohl derjenige Vertreter unter den Filmschaffenden, der sich am explizitesten mit der alternativen Verwendung klassischer Werke auseinander setzte und diese Methode auch über viele Jahre konsequent weiterverfolgte. Ob Richard Strauss’ Beginn von „Also sprach Zarathustra“ in *2001: Space Odyssey* von 1968 oder Beethovens 5. Symphonie in *Clockwork Orange* (1971) – Kubrick verstand es stets, Auszüge aus bekannten Kompositionen in einen neuen Kontext zu stellen.¹⁵⁸ In späteren Filmen wie *Shining* (1980) bis hin zu seinem letzten Werk *Eyes Wide Shut* (1999) lässt sich zunehmend seine Vorliebe für die Neue Musik ausmachen – Kubrick bediente sich hierfür auch aus dem Werkskatalog zeitgenössischer Komponisten wie Krzysztof Penderecki, György Ligeti oder Béla Bartók.¹⁵⁹

6.1.6. Das moderne Autorenkino

Neben Kubrick entwickelten auch andere Regisseure ihren ganz persönlichen Stil im kreativen Umgang mit bereits existenter Musik aus dem Bereich des Pop und der Klassik. Gleichzeitig nimmt auch die Ebene des Sound Designs einen immer höheren Stellenwert in der Gesamtmontage aus Bild und Ton ein. Der kompilierte Score zu Martin Scorseses Gangsterfilm *Casino* (1995) beinhaltet eine Mixtur klassischer Werke wie Bachs „Matthäuspassion“ und zahlreicher Songs die vorrangig aus den 50ern, 60ern und 70er Jahren stammen.¹⁶⁰ Scorsese (*1942) mischte dabei Musik, Geräusche und die Stimmen aus dem Off so sehr in den Vordergrund, dass der diegetische Dialog eine teils untergeordnete Rolle spielt. Die Musik, die in *Casino* oft auch eine kommentierende Funktion innehat, tritt zudem so häufig auf, dass reine Dialogszenen deutlich in der Minderheit sind. Besonders in der ersten

¹⁵⁶ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 427.

¹⁵⁷ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 428.

¹⁵⁸ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 440-444.

¹⁵⁹ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 447.

¹⁶⁰ Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 483.

halben Stunde des Films wird man regelrecht von Musik überschwemmt, wodurch das Publikum noch mehr in das hektische Treiben von Las Vegas miteinbezogen wird.¹⁶¹

David Lynch setzte im Laufe seiner Regiekarriere Maßstäbe bezüglich der Vermischung von Musik und Geräuschen. Sein musikalischer Partner Angelo Badalamenti komponierte über die Jahre die Musik zu zahlreichen Filmen wie *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997) oder *Mulholland Drive* (2001).¹⁶² Lynch verwendet aber ebenso regelmäßig bereits existierende Musikstücke und erzielte dabei durch ihren kontrapunktischen Einsatz häufig kontroverse Resultate. Als wichtiges Stilelement seiner Arbeit zeichnete sich auch die Musikalisierung der Tonspur ab, da im Prinzip über die gesamte Spiellänge seiner Filme eine Komposition aus Geräuschen zu hören ist, die oft nahtlos in die Musik übergeht.

An dieser Stelle beende ich meine Ausführungen zur Welt des Hollywood-Scores und möchte nun im Anschluss noch einige theoretische Ansätze zur Analyse von Filmmusik und ihrer Anwendung beleuchten.

6.1.7. Theoretische Überlegungen zur Analyse von Filmmusik

Die Relevanz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik wurde lange Zeit selbst in Fachbereichen der Musik- und Filmwissenschaft übersehen, dies änderte sich jedoch seit dem Beginn der 1980er, als mit einem Mal mehr und mehr Literatur zu diesem Thema veröffentlicht wurde. Das steigende Interesse bezüglich dieses recht jungfräulichen Forschungszweiges hatte mehrere Gründe. Zum einen verschieden nach und nach die Komponisten des goldenen Hollywood-Zeitalters. Dadurch sah man sich verpflichtet, dieser aussterbenden Generation von Wegbereitern auch wissenschaftliche Aufmerksamkeit entgegen zu bringen und nahm den Themenbereich der Filmmusik ins Lehrprogramm musik- und filmwissenschaftlicher Institute auf. Durch den entstandenen Paradigmenwechsel entwickelten sich alsbald auch neue Methoden und Forschungskriterien. Ein weiterer Grund war die Tatsache, dass mittlerweile populäre Filmkompositionen wie etwa Herrmanns Musik zu *Psycho* oder das Thema von *Jaws* (John Williams) auch außerhalb der Film-Community einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatten.¹⁶³ Des weiteren entstand mit dem Aufkommen

¹⁶¹ Vgl. *Casino*. Regie: Martin Scorsese. VHS Universal Pictures / CIC Video 1997, Gesamtlänge: ca. 171 Minuten.

¹⁶² Vgl. Cooke, A History of Film Music, S. 487.

¹⁶³ Vgl. Gorbman, Claudia: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 13-28, S. 13f.

käuflich erwerblicher Filmscores auf Tonträger ein deutlich stärkeres ökonomisches Zusammenspiel zwischen der Musik- und Filmindustrie.

„*Music is the primary instrument of emotional direction in film [...]*“.¹⁶⁴ Diese Behauptung Robb Wrights kann zweifelsohne bestätigt werden, wenn man die Rolle der Filmmusik im filmischen Kontext näher betrachtet. In den meisten Fällen ist es die Musik, welche bereits im Rahmen des Titelvorspannes die Atmosphäre oder gar das Genre eines Filmes charakterisiert – noch bevor die erste Szene gezeigt, und das Publikum in die Handlung bzw. den Ort des Geschehens eingeführt wird.¹⁶⁵ Neben der Vermittlung von Emotionen durch bestimmte harmonische Gegebenheiten bzw. Veränderungen, parallel zur narrativen Entwicklung oder der Gefühlslage von Protagonisten, ermöglicht Filmmusik gleichfalls Rückschlüsse auf Zeit/Periode und Raum/Ort der Handlung. Hierzu äußert sich George Burt mit den Worten: „*Music identified with cultural, ethnic, or national origins plays a decisive role in the characterization of time and place in film [...]*“.¹⁶⁶ Jene kulturellen und historischen Assoziationen sind jedoch durch die entsprechende Sozialisierung des Publikums bedingt.¹⁶⁷

Claudia Gorbman beschreibt in ihrem Aufsatz *Filmmusik. Texte und Kontexte*¹⁶⁸ drei theoretische Ansätze (ästhetisch, narratologisch und psychoanalytisch) zur wissenschaftlichen Annäherung an die Filmmusik.

Der ästhetische Ansatz beschäftigt sich vorrangig mit der Entwicklung von Kompositionstechniken und Stilrichtungen die sich im Laufe der Zeit herauskristallisierten. Sie skizziert hierfür ebenso die unterschiedlichen Anwendung von Filmmusik vom Stummfilm bis zur Gegenwart und beschreibt beispielsweise den Übergang vom spätromantischen, illustrativen Stil hin zur Verwendung von Jazz, Pop und Rockmusik.¹⁶⁹ Der narratologische Ansatz untersucht, in welcher Verbindung die Musik zum filmischen Erzählprozess steht und inwiefern die Grenze zwischen diegetisch und non-diegetisch überschritten werden kann. Durch die zielgerichtete Einbindung von Musik können Szenenanfänge bzw. Schlüsse markiert, Personen und Handlungen charakterisiert oder

¹⁶⁴ Wright, *Score vs. Song*, S.10.

¹⁶⁵ Vgl. Burt, *The Art of Film Music*, S. 4.

¹⁶⁶ Burt, *The Art of Film Music*, S. 67.

¹⁶⁷ Wright, *Score vs. Song*, S. 11.

¹⁶⁸ Gorbman, *Filmmusik*, S. 13-28.

¹⁶⁹ Vgl. Gorbman, *Filmmusik*, S.15-18.

Bedeutungen zugewiesen werden.¹⁷⁰ Gorbman selbst fasst dies mit den folgenden Worten zusammen:

*„Filmmusik verbindet eine Einstellung mit der nächsten, das narrative Ereignis mit seiner Bedeutung, den Zuschauer mit der Erzählung und den einzelnen Kinobesucher mit dem gesamten Publikum.“*¹⁷¹

Der psychoanalytische Ansatz beschreibt das Verhältnis zwischen Filmmusik und ihren emotionalen Auswirkungen auf das Publikum. Als Schlüsselwörter werden an dieser Stelle Schaulust und Zuschaueridentifikation angeführt. Weiters geht es um die Frage inwiefern sich Kindheitserinnerungen und musikalische Sozialisation auf die Rezeption und die damit verbundenen Emotionen auswirken können.¹⁷² Filme aus vergangener Zeit, die beispielsweise mit damals aktueller Populärmusik versehen wurden, können durch die erneute Seh- bzw. Hörerfahrung in der Gegenwart bestimmte Eindrücke und Gefühle hervorrufen, die das Publikum in jene Zeit zurückversetzen.¹⁷³

Während sich Claudia Gorbman in ihren Erläuterungen zu einem Großteil auf die verschiedenen Funktionsweisen von Musik im filmischen Kontext bezieht, erstellt Brown eine Liste an Kategorien, nach der die Musik und die Hintergründe ihrer Entstehung an sich analysiert bzw. gehört werden können: Er unterscheidet primär zwischen Musik, die eigens für den Film komponiert wurde und jener, die bereits zuvor veröffentlicht wurde. Des weiteren unterteilt Brown die Art der Musik in Unterkategorien wie Stil (z.B. Klassik, Minimalismus, Jazz, etc.) und Instrumentarium (z.B. komplettes Orchester, kleinere Ensembles oder elektronische Instrumente). Überlegungen bezüglich der oben bereits erwähnten Funktionen der Musik in Bezug auf den Film findet man in Browns Auflistung ebenfalls. Des weiteren deutet er auf die Verwendung der Musik hin; dies impliziert beispielsweise Fragen punkto Lautstärkeverhalten, Diegese bzw. Non-Diegese, oder der Quelle des jeweiligen Stückes. Die Beziehung des Komponisten zum Film ist ebenfalls ein Thema. Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Komponist? Entstand die Musik vor, während oder nach den Dreharbeiten? Abschließend erwähnt Brown sowohl das Profil des Komponisten (Werdegang, Ausbildung, Stil, etc.), als auch die

¹⁷⁰ Vgl. Gorbman, Filmmusik, S.18-20.

¹⁷¹ Gorbman, Filmmusik, S. 20.

¹⁷² Vgl. Gorbman, Filmmusik, S. 20f.

¹⁷³ Vgl. Wright, Score vs. Song, S. 13.

Verbindung zwischen Regisseur und Komponist und bezieht sich dabei auf filmhistorische Ausnahmekonstellationen wie Fellini und Rota oder Hitchcock und Herrmann.¹⁷⁴

Die Filmmusikforschung sollte sich also aus musikwissenschaftlicher Sicht nicht nur auf die bloße Analyse von Partituren beschränken, sondern beispielsweise stilistische, narratologische oder syntaktische Untersuchungen miteinbeziehen und des weiteren auf die Hintergründe und Entstehung des filmischen Endprodukts eingehen. Es stellt sich außerdem noch die Frage nach der Quelle des zu analysierenden Materials. Neben der Partitur kann man, falls vorhanden, ebenso die physische Auskoppelung des jeweiligen Scores als Quelle heranziehen oder sich ausschließlich auf jene Stellen des Films beziehen in denen Teile der Musik auch tatsächlich zu hören sind.¹⁷⁵ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich manchmal Musikstücke in Filmen wiederfinden die jedoch am käuflich erwerblichen Soundtrack nicht aufscheinen. Die in diesem Kapitel erwähnten Untersuchungskriterien bilden die Grundlage der nun anschließenden Analyse.

6.2. Die Ebene der Filmmusik in *Blue Velvet*

Im Folgenden werde ich nun sowohl auf den Filmscore in seiner Gesamtheit, als auch auf einzelne Stücke des Soundtracks von *Blue Velvet* eingehen und ihre filmische Verwendung in Relation zur bildlichen Ebene beschreiben. Die bereits im Vorfeld besprochene Geräuschebene bzw. einzelne Klangobjekte die zeitgleich zur Musik zu hören sind, werden in diesem Kapitel ebenso in meine Analyse mit einfließen, da es die Gesamtkomposition aus Musik, Geräuschen und Bildern zu verdeutlichen gilt. Als Hauptbezugsquelle für meine Auseinandersetzung mit der von Lynch verwendeten Musik dient, neben dem Film an sich, die physische Auskoppelung des Original Motion Picture Soundtracks, der 1989 in einer Kooperation zwischen den beiden Plattenfirmen Varese Sarabande Records und Colosseum Schallplatten auf Compact Disc veröffentlicht wurde.

Bevor ich mich im speziellen der Beschreibung einzelner Musikstücke und ihrem Einsatz im Film widme, möchte ich der Vollständigkeit halber zuerst eine genaue Auflistung aller am Soundtrack¹⁷⁶ enthaltenen Titel und ihrer Urheber bzw. Interpreten vornehmen:

¹⁷⁴ Vgl. Brown, *Overtones and Undertones*, S. 343-351.

¹⁷⁵ Vgl. Gorbman, *Filmmusik*, S.13-28.

¹⁷⁶ Vgl. *Blue Velvet*. Original Motion Picture Soundtrack. CD, Varese Sarabande Records / Colosseum Schallplatten 1989.

1. „Main Title“ (1.27) – Komposition: Badalamenti
2. „Night Streets / Sandy and Jeffrey“ (3.42) – Komposition: Badalamenti
3. „Frank“ (3.34) – Komposition: Badalamenti
4. „Jeffreys Dark Side“ (1.48) – Komposition: Badalamenti
5. „Mysteries Of Love“ French Horn Solo (2.10) – Komposition: Lynch & Badalamenti
6. „Frank Returns“ (4.39) – Komposition: Badalamenti
7. „Mysteries Of Love“ Instrumental (4.41) – Komposition: Lynch & Badalamenti
8. „Blue Velvet“ (1.19) – Komposition: Bernie Wayne & Lee Morris
 „Blue Star“ (1.55) – Komposition: Lynch & Badalamenti
9. „Lumberton U.S.A.“ (0.30) – Komposition: Lynch & Badalamenti
 „Going Down To Lincoln“ (1.43) – Komposition: Badalamenti
10. „Akron Meets The Blues“ (2.40) – Komposition: Badalamenti
11. „Honky Tonk Part I.“ Performed by Bill Doggett (3.09) – Komposition: Bill Doggett,
 Clifford Scott, Shep Sheppard, Billy Butler & Henry Glover
12. „In Dreams“ Performed by Roy Orbison (2.48) – Komposition: Roy Orbison
13. „Love Letters“ Performed by Ketty Lester (2.36) – Komposition: Victor Young & Edward
 Heymann
14. „Mysteries of Love“ Vocal by Julee Cruise (4.22) – Komposition: Lynch & Badalamenti

Der unscheinbare Vermerk „Album Conducted by David Lynch“ auf der Rückseite des Tonträgers weist darauf hin, dass Lynch selbst für die Zusammenstellung des Soundtracks verantwortlich war. Der Großteil der Filmmusik zu *Blue Velvet* setzt sich zum einen aus klassisch instrumentierten und unter Mithilfe des Film Symphony Orchesters Prag eingespielten Kompositionen Angelo Badalamentis und zum anderen aus kompilierten Songs zusammen, die bereits im Zeitraum der 1950er und 60er veröffentlicht wurden und so in den zeitlichen Kontext des Filmes passen. Die Auflistung der jeweiligen Urheber zeigt zudem, dass einige Stücke in Zusammenarbeit zwischen David Lynch und Angelo Badalamenti entstanden sind. Des weiteren wurden zwei der oben angeführten Titel (Nr. 8 und Nr. 9) mittels Montagetechnik kreiert. Nr.8 beginnt mit Isabella Rossellinis Live-Version von „Blue Velvet“ – nach etwa anderthalb Minuten erfolgt jedoch eine Überleitung und „Blue Velvet“ wird von „Blue Star“ abgelöst. Die erst romantische Stimmung schlägt dadurch ins Gegenteil um. Titel Nr. 9 weist die zusätzliche Bezeichnung „Sound Effects Suite“ auf und entstand durch die Montage von mehreren kurzen musikalischen Ausschnitten und Teilen des Sound Designs, die direkt dem Film entnommen wurden. Dass Lynch der Geräuschebene sogar

einen Platz auf dem Soundtrack einräumt, untermauert umso mehr ihre Relevanz bezüglich der klanglichen Gesamtästhetik. An dieser Stelle muss noch erwähnt werden, dass der Song „Blue Velvet“ von Bobby Vinton aus dem Jahre 1963 zwar im Film zu hören ist, auf der Auskoppelung des Soundtracks aber in dieser Version nicht vorhanden ist. Die Verwendung bereits existenter Stücke aus dem Bereich der Popular- und Kunstmusik zieht sich, bis auf wenige Ausnahmen, wie ein roter Faden durch das gesamte filmische Werk Lynchs: Die finale Sterbeszene John Merricks in *The Elephant Man* wurde mit Samuel Barbers „Adagio for Strings“ unterlegt. In *Wild at Heart* schuf Lynch mittels der Technik des Kompilierens starke musikalische Kontraste; neben der Heavy Metal-Gruppe Powermad oder der Instrumental-Version von Chris Isaacs „Wicked Games“ findet man hier ebenso Richard Strauss’ „Im Abendrot“ oder Pendereckis’ „Kosmogonia“. Der Soundtrack zu *Lost Highway* (1997) beinhaltet unter anderem Werke von Interpreten wie David Bowie, Marilyn Manson oder Trent Reznor. Anhand seines bis dato letzten Spielfilmes *Inland Empire* (2006) lässt sich zudem eine intensive Hinwendung zur Neuen Musik verzeichnen – der Regisseur setzt hier neben Pop-Songs wie Little Evas „Locomotion“ oder Becks „Black Tambourine“ verstärkt auf die Kompositionen Pendereckis („Als Jakob erwachte“, Polymorphia,...etc.), Witold Lutoslawskis („Novelette Conclusion“) und Bugoslav Schaeffers („Klavier Konzert“).

Die von Lynch ausgesuchte Musik wird jedoch nicht erst im Zuge der endgültigen Schnittfassung Teil des Filmes, sondern spielt bereits im Hinblick auf den Entstehungsprozess eine wesentliche Rolle, was anhand des folgenden Zitates ersichtlich wird:

*„Sometimes you hear a piece of music and it marries to a scene in the script. When I’m shooting, I will often play that piece of music in the headphones while listening to the dialogue. Hearing the music is just a verification that things are going the right way – for instance, the right pace or lightning. It’s just another tool to ensure that you’re following the original idea and being true to it. So it’s a good thing if you’ve got some music up front to play to see if the scene works. Sound is so important to the feel of a film. To get the right presence for a room, the right feel from the outside, or the right-sounding dialogue is like playing a musical instrument.“*¹⁷⁷

Ich möchte nun im Vorfeld kurz die Kriterien meiner analytischen Herangehensweise erläutern: Im Rahmen der nun folgenden Unterkapitel, die nach den Titeln der jeweiligen

¹⁷⁷ David Lynch, *Catching the big fish*, S. 67.

Musikstücke benannt werden, steht die Beschäftigung mit dem musikalischen Material, der, falls vorhandenen, zugehörigen Textebene und dem filmischen Kontext in den die Musik eingebunden wurde. Der Schwerpunkt liegt dabei jedoch weniger auf einer theoretischen Analyse von Harmonien, Formen und Abläufen der Musik, sondern vielmehr auf ihrer kontext-gebundenen Bedeutung im Gesamtkonstrukt des Filmes. Mein Hauptaugenmerk ist dabei eher auf die, am Soundtrack enthaltenen Songs gerichtet, als auf die rein instrumentalen Kompositionen Badalamentis, die vergleichsweise konventionell eingesetzt wurden.

Der Textebene muss deshalb auch erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden, da in ihnen oft Verweise zu filmisch dargestellten Handlungen und Personen zu vermerken sind. Durch ihren spezifischen Einsatz bedingt, weist somit auch die Musik narrativen Charakter auf und kann als erzählerisches Element verstanden werden. Auch der Ansatz des dramaturgisch-kontrapunktischen Gebrauches im Sinne von Adorno und Eisler wird in meine Betrachtungsweise mit einfließen. Weiters gilt es, die Funktionsweise der Musik im Hinblick auf die Montage zu erläutern. Ist die Musik als diegetisch oder non-diegetisch einzuordnen, welche Emotionen werden durch sie ausgelöst und welche Bedeutungen ergeben sich im Hinblick auf den Film?

Im ersten Teil meiner Analyse werde ich mich all jenen Stücken aus dem Genre der Populärmusik widmen, die auch eine textliche Ebene aufweisen; d.h. „Blue Velvet“, „In Dreams“, „Love Letters“ und „Mysteries of Love“. Die in Klammer gesetzten Informationen nach den jeweiligen Song-Titeln beziehen sich dabei nicht auf die Urheber des Werkes, sondern auf die Interpreten. Der zweite Teil steht im Zeichen der Beschäftigung mit jenen rein instrumentalen Stücken des Soundtracks aus der Feder Angelo Badalamentis, welche im symphonischen Stil komponiert, und mit Hilfe des Prager Film Orchester eingespielt wurden.

6.2.1. Songs

6.2.1.1. „Blue Velvet“ (Bobby Vinton / Isabella Rossellini)

Als man David Lynch nach seiner Ausgangsidee für *Blue Velvet* fragte, nannte er Bobby Vintons gleichnamigen Song als Inspirationsquelle:

„It started with Bobby Vinton's Song, 'Blue Velvet', which came out in 1964. But I started getting these ideas from the song of a mystery that would take place in a small city, in quiet neighbourhoods. Then I had this desire to sneak into a girl's room and watch her

throughout the night and possibly, while I'm watching, I'd see a clue to a mystery. And then I got this idea for finding an ear in a field and this ear would be an opening into another world.”¹⁷⁸

An dieser Stelle muss die Aussage David Lynchs leicht korrigiert werden, denn Bobby Vintons Interpretation von “Blue Velvet” erschien bereits im Jahre 1963.¹⁷⁹ Es handelt sich hierbei jedoch um eine Coverversion – die ursprüngliche Originalkomposition der Gruppe „The Clovers“ kam 1955 auf den Markt. Vintons Version ist als klassischer Soft Pop-Song im Stile der 60er Jahre zu bezeichnen; im gemächlichen 4/4-Takt, begleitet von Gitarre, Bass, Schlagzeug und einem Chor besingt er mit samtener Stimme die Leidenschaft zu seiner verflissenen Liebe mit den folgenden Worten:

*“She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars
She wore blue velvet
Bluer than velvet were her eyes
Warmer than May her tender sighs
Love was ours
Ours a love I held tightly
Feeling the rapture grow
Like a flame burning brightly
But when she left, gone was the glow of
Blue velvet
But in my heart there'll always be
Precious and warm, a memory
Through the years
And I still can see blue velvet
Through my tears”*¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Mysteries of Love*, 0:00:49-0:01:18.

¹⁷⁹ Vgl. Larkin, Colin: *Encyclopedia of Popular Music* (=Bd. 7). New York 1998, S. 5648.

¹⁸⁰ <http://www.bobbyvinton.com/lyrics/song3.htm> (8.12.2012)

Der vordergründig romantisch-sentimentale Text des Songs kann jedoch im Bezug zum Film auch auf eine andere Art gelesen werden, die sich einer gewissen Doppeldeutigkeit nicht entziehen kann. Der besungene blaue Samt etwa wird im Film durch den Übeltäter Frank zum Sinnbild des Fetischismus umfunktioniert. Während Bobby Vinton mit „Bluer than velvet were her eyes“ noch von der Augenfarbe seiner Geliebten spricht, bezieht sich jene Zeile im Film schon eher auf die tätlichen Übergriffe, die im wahrsten Sinne des Wortes „blaue Augen“ zur Folge haben. Auch die Flamme („Like a flame burning brightly“) taucht in Jeffreys Träumen auf – jedoch mit einer deutlich negativeren Bedeutung konnotiert als im gleichnamigen Song. Anhand dieser Beispiele lässt sich bereits erkennen, wie viele Elemente der Textebene sich im Film wiederfinden und wie Lynch es versteht, durch Umdeutung des Originals konträre Subebenen zu kreieren. Doch nicht nur der Text des Liedes, sondern auch die vermittelte Stimmung wurde in die filmische Machart mit einbezogen und steht stellvertretend für die äußerlich friedliche Atmosphäre der Kleinstadt Lumberton.

Gleich nach dem Titelvorspann des Films wird das Publikum in den Schauplatz des Geschehens eingeführt. Blauer Himmel, Rote Rosen vor einem weißen Gartenzaun, ein freundlich winkender Feuerwehrmann auf seinem Einsatzfahrzeug, gelbe Tulpen und Kinder, die am Weg zur Schule von einer netten Dame sicher über die Straße geleitet werden – zu diesen Bildern erklingt Bobby Vintons „Blue Velvet“ erstmals im Film und vermittelt einen Eindruck von der oberflächlichen Beschaulichkeit des Ortes. Die anfängliche Inszenierung wirkt jedoch so überstilisiert und karikaturhaft, dass dadurch beim Publikum eine misstrauische Haltung provoziert wird. Man sieht Jeffreys Vater beim Bewässern seines Rasens – im Inneren des Hauses widmet sich die Mutter einem Kriminalfilm im Fernsehen. Der Schein trügt jedoch nur kurze Zeit und die anfängliche Stimmung schlägt rasch ins Gegenteil um. Als sich der Wasserschlauch in einem Gebüsch verfängt und der dadurch erzeugte Druck immer mehr ansteigt, dringt auch das Sound Design immer deutlicher in den Vordergrund und vermischt sich zunehmend mit Bobby Vintons Song. Der darauf folgende plötzliche Schlaganfall des Vaters steht, nebenbei erwähnt, metaphorisch in Verbindung mit der Verstopfung des Gartenschlauches, da die Verstopfung von Gefäßen (Arteriosklerose) als eine der häufigsten Ursachen für Schlaganfälle gilt.¹⁸¹ Der Vater stürzt zu Boden, ein Hund aus der Nachbarschaft beißt in den Wasserstrahl des Schlauches und ein Kleinkind nähert sich neugierig dem Ort des Geschehens (Abbildung 12).

¹⁸¹ Pers. Mitteilung Assoz. Prof. Dr. Hutter.



Abbildung 12: *Blue Velvet*

Die Korrelation zwischen dem dargestellten Unglück auf der Bildebene und der verträumten Musik schafft einen zutiefst surrealen und konträren Gefühlszustand. Das Sound Design (Rauschen des Wasser und Hundegebell) übernimmt währenddessen immer mehr die Oberhand und lässt die Musik langsam in den Hintergrund treten. Während der anschließenden Einstellung, bei der die Kamera mittels extremer Nahaufnahme durch das Gras des Rasen fährt, wird der Song vollends ausgeblendet und komplett von der bedrohlichen Geräuschebene abgelöst. David Lynch vermittelt in dieser knapp zweiminütigen Szene¹⁸² durch die Montage von Bild und Ton bereits die Grundaussage des Filmes – Gegensätze wie Glück und Unglück liegen dicht beieinander und unter jeder noch so vertraulich wirkenden Oberfläche kann jederzeit das Böse zum Vorschein kommen.

Bobby Vintons „Blue Velvet“ erklingt an späterer Stelle¹⁸³ noch einmal in Form eines kürzeren Auszuges während Jeffrey zum wiederholten Male die Stufen zu Dorothys Appartement erklimmt und die beiden sich wortlos in die Arme fallen. Zeitgleich mit dem darauf folgenden Kuss ist die Textzeile „Love was ours“ zu vernehmen. An dieser Stelle übernimmt die Musik und der zugehörige Text eine narrative Funktion und unterstreicht dabei die Leidenschaft der beiden Protagonisten auf kommentierende Weise.

¹⁸² Vgl. *Blue Velvet*, 0.02.10-0.04.20.

¹⁸³ Vgl. *Blue Velvet*, 1.05.22-1.06.13.

Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt und anhand der Tracklist ersichtlich, wurde der Titel „Blue Velvet“ von Bobby Vinton nicht in den käuflich erwerblichen Original Motion Picture Soundtrack eingebunden - stattdessen findet sich dort eine, als Live-Version inszenierte und von Isabella Rossellini (Dorothy Vallens) eingesungene, Version wieder. Diese wurde in Zusammenarbeit mit Angelo Badalamenti realisiert und besteht aus zwei Teilen. Der erste Part entspricht der Originalkomposition – nach der Textzeile „Bluer than velvet were her eyes“ geht das Stück „Blue Velvet“ jedoch mittels Überblendung in „Blue Star“ über, wodurch ein deutlicher Harmoniewechsel entsteht und sich die Stimmung zum Negativen hin verändert. „Blue Star“ kann somit als der böse Bruder in Moll von „Blue Velvet“ interpretiert werden. Die Instrumentierung der Montage aus „Blue Velvet“ und „Blue Star“ setzt sich anfangs aus den Komponenten eines klassischen Jazz-Quintetts zusammen und beinhaltet Schlagzeug, Kontrabass, Gitarre, Piano und Saxophon. Nach dem Übergang zu „Blue Star“ ist für den Zeitraum von sechs Takten nur noch der Gesang Dorothys in Begleitung des Pianos zu vernehmen. Nach der letzten Textzeile „as lonely as a blue, blue star“ setzt erneut das Prager Filmorchester ein und verdeutlicht so den Übergang von der diegetischen Bühnenshow, die im Anschluss beschrieben wird, zur non-diegetischen Filmmusik.



Abbildung 13: *Blue Velvet*

Jeffrey und Sandy werden im Slow Club Zeugen eines Live-Auftrittes von Dorothy Vallens, die als „Blue Lady“ angekündigt im Schein des blauen Bühnenlichtes eine leicht lasziv

anmutende Gesangsdarbietung abliefert.¹⁸⁴ Der begrüßende Applaus des Publikums wurde direkt dem Film entnommen und ist ebenfalls auf der CD zu hören um den Live-Charakter des Titels noch hervorzuheben. Auf der Bühne befindet sich das gesamte Quintett, einschließlich des Komponisten Angelo Badalamenti, der die Rolle des Pianisten übernimmt. Sie beginnt ihre Show mit „Blue Velvet“ und endet mit „Blue Star“. Die Montage aus diesen beiden Liedern ist im Grunde stellvertretend für die gesamte Bühnendarbietung, markiert aber lediglich ihren Anfang und ihr Ende, bei dem sich Dorothy nur noch alleine mit dem Pianisten Badalamenti auf der Bühne befindet. Noch während der Schluss von „Blue Star“ ausklingt, erfolgt mittels sanfter Überblendung auf der Bildebene bereits ein Szenenwechsel aus dem Slow Clubs in das Innere von Jeffreys Wagen, der gemeinsam mit Sandy die Show frühzeitig verlässt um sich ungestört in Dorothys Wohnung einschleichen zu können. Die Musik wurde an dieser Stelle auch zur Verdeutlichung des Szenenwechsels eingesetzt und schafft einen fließenden Übergang zwischen zwei Orten bzw. dem Schnitt – sie ist also gleichermaßen als atmosphärisches und als syntaktisches Gestaltungsmittel einzuordnen.

Die Inszenierung musikalischer Live-Acts ist ebenfalls ein häufig verwendetes Stilmittel im Schaffen von David Lynch. In *Wild at Heart* besingt Sailor (Nicholas Cage) in Begleitung einer Rockband seine Liebe zu Lula (Laura Dern) und liefert dabei eine gekonnte Elvis Presley-Imitation ab.¹⁸⁵ Im Falle von *Lost Highway* wird das Publikum Zeuge einer wahnwitzigen Free-Jazz-Darbietung in dessen Rahmen der Hauptprotagonist Fred Madison, gespielt von Bill Pullman, ein exstatisches Saxophon-Solo improvisiert.¹⁸⁶ Die beiden weiblichen Hauptfiguren in *Mulholland Drive* lauschen, zu Tränen gerührt, Rebekah del Rios Darbietung des Liedes „Llorando“ – diese Szene sticht jedoch durch eine Besonderheit hervor; als die Sängerin während ihres Auftritts zusammenbricht und von der Bühne geschleift wird, ist der Gesang trotzdem weiterhin hörbar¹⁸⁷. David Lynch enttarnt somit den Auftritt als Playback und zerstört damit auf surreale Weise absichtlich die zuvor gefühlvoll aufgebaute Illusion von Echtheit.

¹⁸⁴ Vgl. *Blue Velvet*, 0.32.02-0.34.02.

¹⁸⁵ Vgl. *Wild at Heart*.

¹⁸⁶ Vgl. *Lost Highway*.

¹⁸⁷ Vgl. *Inland Empire*.

6.2.1.2. „In Dreams“ (Roy Orbison)

Roy Orbison, eine der wohl beliebtesten Stimmen der amerikanischen Populärmusik der 60er, war bekannt für seine episch-melancholischen Balladen und seine hingebungsvolle Vortragsweise, vor allem in den höheren Registern. „In Dreams“ erschien 1963 und erregte knapp zwei Jahrzehnte später durch David Lynchs *Blue Velvet* wieder die Aufmerksamkeit einer jüngeren Hörerschaft.¹⁸⁸ In Begleitung von Gitarre, Bass, Schlagzeug, Chor und einem Streichersatz singt Orbison vom Verlust einer geliebten Person, die er jedoch Nacht für Nacht in seinen Träumen wiedertrifft. Sowohl der Text als auch der schmerzvolle Ton in seiner Stimme erscheint rückblickend wie ein böses Omen – 1966 verstarb Orbisons Frau bei einem Motorradunfall und nur zwei Jahre darauf kamen seine beiden Söhne im Zuge eines Hausbrandes ums Leben.¹⁸⁹

*“A candy coloured clown they call the sandman
Tiptoes to my room every night
Just to sprinkle stardust and to whisper
"Go to sleep, everything is all right"
I close my eyes, then I drift away
Into the magic night, I softly say
A silent prayer, like dreamers do
Then I fall asleep to dream, my dreams of you
In dreams I walk with you, in dreams I talk to you
In dreams your mine, all, all the time were together
In dreams, in dreams
But just before the dawn, I awake and find you gone
I can't help it, I can't help it, if I cry
I remember that you said goodbye
It's too bad that all these things, can only happen in my dreams
Only in dreams, in beautiful dreams”*¹⁹⁰

Die Ballade des vom Schicksal gezeichneten Sängers kommt in Lynchs *Blue Velvet* zweimal zum Einsatz und steht dabei jedes Mal in enger Verbindung mit Frank Booth, dem

¹⁸⁸ Vgl. Larkin, Colin: *Encyclopedia of Popular Music* (=Bd. 5). New York 1998, S. 4055.

¹⁸⁹ Vgl. Larkin, *Encyclopedia of Popular Music* (=Bd. 5), S. 4055.

¹⁹⁰ <http://www.azlyrics.com/lyrics/royorbison/indreams.html> (14.12.2012).

Repräsentanten der Unterwelt. Es handelt sich dabei gewissermaßen um Franks Leitmotiv, das er stets auf Kassette mit sich trägt und welches seine verletzte Seite zum Ausdruck bringt. Ob auch er durch die Musik nochmals den Verlust einer nahestehenden Person durchlebt oder gar jener Zeit nachtrauert, in der er noch kein sadistischer Gangster war, wird im Verlauf des Filmes nicht näher erläutert. Roy Orbisons Text beschreibt den Zustand des Träumens als einen Ort des Friedens abseits von der schonungslosen Realität. Diese ursprüngliche Bedeutung wird durch Frank jedoch ad absurdum geführt, denn er selbst ist es, der in Jeffreys angsterfüllten Träumen auftaucht und ihn bis in die Tiefen seines Unterbewusstseins verfolgt.

Als Jeffrey und Dorothy von Frank samt Konsorten zu einer „Spazierfahrt“ durch das nächtliche Lumberton gezwungen werden, führt sie ihr Weg zu Bens Etablissement. Ben, gespielt von Dean Stockwell und ebenfalls in dunkle Machenschaften verstrickt, ist derjenige der Dorothys entführte Familie in seinen Räumlichkeiten gefangen hält. Frank zeigt sich vergleichsweise gut gelaunt, überreicht Ben eine Kassette mit den Worten: „*A candy coloured clown they call the sandman*“¹⁹¹ und fordert ihn zu einer Playback-Darbietung seines Lieblingssongs auf. Während sich Ben zwischen zwei Vorhängen in Position bringt, legt Frank die Kassette in den, sich im Raum befindlichen, Kassettenrecorder ein. Ben, der eine alte Baustellenlampe zum Mikrofon umfunktioniert, aktiviert das Licht wodurch sein Gesicht von unten beleuchtet wird und so der Eindruck eines Bühnenscheinwerfers entsteht. Der einleitende Gitarrenakkord erklingt und Ben beginnt seine lippensynchrone Playbackshow zu „In Dreams“.¹⁹²

¹⁹¹ *Blue Velvet*, 1.16.08.

¹⁹² Vgl. *Blue Velvet*, 1.16.57-1.18.20.



Abbildung 14: *Blue Velvet*

Die Kamera ist während der gesamten Vorstellung hauptsächlich in Close Up-Einstellung auf Ben gerichtet. Zur Zeile „everything is all right“ erfolgt ein harter Bildschnitt auf Frank, der verträumt und melancholisch direkt neben Ben steht und ebenfalls die Lippen zum Text bewegt. Als die Einleitung des Songs endet und die gesamte Band einsetzt, beginnt Ben sich zum Rhythmus zu bewegen und verlässt seinen Ausgangspunkt am Rande der angedeuteten Bühne. Er tritt nun in die Mitte und singt geradewegs zum Publikum, obwohl der Adressat Frank sich direkt zu seiner Rechten befindet. Auch bei den Worten „a silent prayer“ wird auf Frank geschnitten, der wiederum die Lippen bewegt – sein Gesichtsausdruck hat sich jedoch gewandelt und drückt nun einen leichten Anflug von Verzweiflung aus. Die nächste Einstellung zeigt wiederum das Publikum; ein verunsicherter Jeffrey, eine traurige Dorothy und Franks Gesellen, von denen einer im Hintergrund mit einer Schlange tanzt. Die Bilder zur Musik verleihen der Szenerie eine zutiefst surreale Note. Bei „my dreams of you“ verrät Franks Ausdruck bereits das Empfinden von tiefer Trauer. Ben registriert dies und bewegt sich zu „in dreams i walk with you“ auf ihn zu. Es scheint so, als wüsste Ben, welche Bedeutung sich für Frank hinter diesem Song verbirgt und singt nun direkt zu ihm. Als die Zeilen „in dreams you’re mine – all the time“ an die Reihe kommen, verändert sich erneut Franks Mimik, die nun von Wut und Verwirrung gezeichnet ist. Ben verharrt plötzlich und Frank beendet nach Roy Orbisons Worten „we’re together“ mittels der Stop-Taste abrupt die Darbietung. Diese Inszenierung gibt mehr Auskunft über Franks Gefühlswelt als jeglicher Dialog des Filmes – ausgelöst durch die Atmosphäre und den Text des Songs durchlebt er

hier sein persönliches Leid und zeigt sich zum einzigen Mal im Laufe des Filmes als verletzliches Wesen. Musik und Text des diegetisch eingesetzten Liedes sind deshalb als narratives Mittel zur Charakterisierung Franks einzustufen und erzählen gleichzeitig eine Geschichte, die der Zuschauer nur erahnen kann.

So wie die Inszenierung von Live-Auftritten, sind auch jene musikalischen Darbietungen, die, wie im Falle von „In Dreams“, eindeutig als Playback zu erkennen sind keine Seltenheit im Filmschaffen Lynchs. Er versucht erst gar nicht, die Aufführung als real darzustellen und führt dem Publikum doch gleichzeitig vor Augen, wie durch die Montage von Laufbildern und Musik magische Momente geschaffen werden, die trotz des „Schwindels“ ihre Wirkung nicht verfehlen. Der Zuschauer wird dadurch in gewisser Weise in die Techniken des Filmemachens eingewiesen und kann zeitgleich das Endresultat genießen.

Roy Orbisons „In Dreams“ kommt nur wenige Minuten nach der Vorstellung Bens noch einmal zum Einsatz. Frank fährt mit Jeffrey, Dorothy, einer Prostituierten aus Bens Umfeld und seinen Handlangern zur Meadow Lane, die sich außerhalb der Stadtgrenze Lumbertons befindet. Dort wird Jeffrey aus dem Wagen gezerrt und von Franks Gehilfen in Schach gehalten. Der Ort des Geschehens wird bereits durch die akustische Verwendung von entfernten Maschinengeräuschen als bedrohlich ausgewiesen. Zu „In Dreams“, welches aus dem Kassettendeck von Franks Wagen schallt, wird Jeffrey von Frank vorerst verbal zurechtgewiesen. Während die Prostituierte ungenau auf dem Dach des Wagens tanzt, droht Frank, Jeffrey einen Liebesbrief zu schicken, sollte er sich künftig nicht von Dorothy fernhalten. „*You know what a love letter is? It's a bullet from my fucking gun, fucker!*“¹⁹³ Seine daraufhin folgende Ansprache entnimmt er geradewegs dem Text von „In Dreams“ der zeitgleich zum Geschehen abläuft. Frank spricht mit Roy Orbisons Worten zu Jeffrey, kehrt dabei jedoch deren Bedeutung um. Er wird Jeffrey in seinen Träumen verfolgen; „in dreams you're mine“. Kurz darauf untermauert Frank seine Drohung auch physisch und beginnt auf Jeffrey einzuschlagen. Der leidende Gesang Orbisons, die monotonen hintergründigen Maschinengeräusche, die von Frank ausgeführten Schläge und das verzweifelte Geschrei Dorothys bestimmen die Tonspur bis Jeffrey durch einen letzten Fausthieb in die Bewusstlosigkeit geschickt wird. Auch in dieser Szene bricht die diegetische Musik abrupt ab. Gleichzeitig erfolgt ein harter Schnitt bzw. eine rasche Schwarzblende und gleich darauf das Bild der flackernden Kerze verbunden mit dem Klangobjekt Feuer. In der darauffolgenden

¹⁹³ *Blue Velvet*, 1.22.42.

Dunkelheit, die den Ohnmachtzustand Jeffreys darstellt, klingt jedoch ein non-diegetischer Rest des Gesanges nach, der zusätzlich mit einem Hall-Effekt versehen wurde um die Distanz zur Realität zu unterstreichen; „In dreams you're mine“. Es ist die Erinnerung an Frank und seine Aussage, die sich nun durch Roy Orbisons Worte in Jeffreys Unterbewusstsein eingebrannt hat. Der Song „In Dreams“ dient also gleichermaßen der filmischen Narration sowie der Charakterisierung Franks und tritt hier binnen kürzester Zeit sowohl diegetisch als auch non-diegetisch auf. Zudem hat Lynch durch die Einbindung in den filmischen Kontext eine zusätzliche Bedeutungsebene kreiert, die von der ursprünglichen Intention des Interpreten abweicht.

6.2.1.3. „Love Letters“ (Ketty Lester)

Ketty Lesters „Love Letters“ wurde 1962 veröffentlicht und konnte im selben Jahr einen Platz in den Top 5 der englischen und amerikanischen Charts, sowie einen Absatz von einer Million Tonträgern für sich verbuchen. Die ursprüngliche Interpretation, die neben Ketty Lester auch von Elvis Presley gecovert wurde, stammt von Dick Haymes.¹⁹⁴ Das sentimentale Stück handelt, ähnlich wie „Blue Velvet“ und „In Dreams“, von der Distanz zwischen zwei Liebenden und dem Gefühl der damit verbundenen Trauer, die jedoch in „Love Letters“ durch den Austausch von Liebesbekundungen in Form eines Briefverkehrs gemildert wird.

*“Love letters straight from your heart
Keep us so near while apart
I'm not alone in the night
When I can have all the love you write*

*I memorize ev'ry line
I kiss the name that you sign
And darlin, then I read again right from the start
Love letters straight from your heart”¹⁹⁵*

Den ersten Teil des Textes, bzw. die ersten vier Zeilen singt Ketty Lester lediglich in Begleitung von Klavier, Kontrabass und Schlagzeug. Ab Beginn des zweiten Parts, welcher mit „I memorize every line“ eingeleitet wird und der zweimal hintereinander vorgetragen

¹⁹⁴ Vgl. Larkin, Colin: Encyclopedia of Popular Music (=Bd. 4). New York 1998, S. 3201.

¹⁹⁵ <http://www.lyricstime.com/ketty-lester-love-letters-lyrics.html> (14.12.2012).

wird, setzt zudem ein Streichersatz ein, der bis zum Ende des Liedes als Teil der Instrumentierung bestehen bleibt.

„Love Letters“ kommt im Verlauf von *Blue Velvet* nur an einer Stelle vor.¹⁹⁶ Gegen Ende des Filmes betritt Jeffrey noch ein weiteres Mal die Wohnung von Dorothy und findet dort die toten Körper des korrupten Polizisten und Dorothys Ehemann vor. Die Musik aus dem Off setzt ein und über das Funkgerät in der Tasche des toten Polizisten ist die Anweisung „stay in place“ zu vernehmen.¹⁹⁷ Lynch vermischt hier für einen kurzen Moment die Tragik der Szene mit einer ironischen Anspielung, denn obwohl der Kriminalbeamte bereits tot ist, steht seine Leiche noch in aufrechter Haltung mitten im Raum. Der Funkspruch „stay in place“ ist somit mit einer morbiden Doppeldeutigkeit versehen. Mittels hartem Schnitt erfolgt daraufhin ein Ortswechsel zu Franks Wohnhaus. Die nun folgende Montage zeigt den Einsatz der Polizei, die sich ein Feuergefecht mit den Vertretern der Unterwelt liefert. Die Montage besteht aus kurzen Einstellungen in rascher Schnittfolge und zeigt abwechselnd das Abfeuern der Schusswaffen in Nahaufnahme und die Bemühungen der Polizei.



Abbildung 15: *Blue Velvet*



Abbildung 16: *Blue Velvet*

Die einzelnen Sequenzen wurden dabei vergleichsweise schnell zum Rhythmus der langsamen Musik geschnitten. Im Gegensatz zur herkömmlichen Vertonungsweise von Actionszenen wurden die Schüsse hier deutlich in den Hintergrund gemischt und sind nur sehr schwach wahrzunehmen wodurch die Musik punkto Dynamik deutlich im Vordergrund steht. Der so entstehende Kontrast zwischen der langsamen, melancholischen Ballade und den verheerenden Ereignissen auf der bildlichen Ebene ist typisch für Lynch und im Sinne Adorno und Eislers als kontrapunktisch anzusehen. Als Ketty Lester die Zeile „Love letters straight from your heart“ singt, wird der im Kapitel zu Roy Orbisons „In Dreams“ erwähnte Vergleich Franks, der die Kugeln aus seiner Waffe mit einem Liebesbrief gleichsetzt, an

¹⁹⁶ Vgl. *Blue Velvet*, 1.43.43-1.44.31.

¹⁹⁷ Vgl. *Blue Velvet*, 1.43.50.

dieser Stelle mehr als schlüssig. Drei Polizisten gehen im Verlaufe des Schusswechsels zu Boden – die unsichtbaren Gegner verbergen sich dabei hinter den Fensterscheiben des Wohnhauses und sind lediglich durch das kurze Aufblitzen ihrer Waffen auszumachen. Beim Wort „apart“ aus der Zeile „Keep us so near while apart“ zerfällt zudem eine der zerstörten Fensterscheiben in Zeitlupe. Jene Parallele zwischen textlicher und bildlicher Ebene wird durch das Klirren des Glases noch hervorgehoben - dieses Beispiel verdeutlicht erneut das akustische Zusammenspiel von Musik und gezielt eingesetzten Klangobjekten im Kontext einer Gesamtkomposition. Zeitgleich zur Textzeile „I’m not alone in the night“ erfolgt ein erneuter Szenenwechsel zurück zu Jeffrey. Lynch nutzt die gesangliche Pause zwischen den beiden Zeilen „I’m not alone in the night“ und „When I can have all the love you write“ um den folgenden Kommentar Jeffreys einzuflechten, der an die beiden Toten adressiert ist: „I’m gonna let them find you on their own.“ Jeffrey beabsichtigt also den Rest der Polizei zu überlassen und verlässt offensichtlich niedergeschlagen Dorothys Appartement. Im selben Moment, in dem die Tür hinter ihm ins Schloss fällt, endet „Love Letters“ auf ebenso abrupte Weise wie zuvor schon „In Dreams“. Die Musik, die im Verlauf der eben beschriebenen Szene zwar als eindeutig non-diegetisch klassifiziert werden muss, scheint durch diesen Effekt plötzlich aus Dorothys Appartement gekommen zu sein. In Wahrheit markiert Lynch damit auf unkonventionelle Weise, die Ähnlichkeiten zur Tongestaltung Godards aufweist, den Entschluss Jeffreys, sich von nun an dieser mysteriösen Welt zu entsagen. Das plötzliche Ende der Musik dient somit auf narrativer Ebene der Verdeutlichung eines Abschlusses und dem Akt der Montage, wodurch auch ihre syntaktische Funktionsweise ersichtlich wird. Lynch bedient sich häufig dieser Technik des abrupten Tonschnitts – auch in *Lost Highway* endet ein Song der Gruppe Rammstein mit dem Schließen einer Türe.¹⁹⁸ Dies gilt übrigens gleichermaßen für die Ebene des Sound Designs.

Zusammenfassend muss „Love Letters“ also als non-diegetisches, narratives und dramaturgisch-kontrapunktisch eingesetztes Element verstanden werden, welches außerdem einen Querverweis zu Frank impliziert und Jeffreys Emotionen zum Ausdruck bringt.

6.2.1.4. „*Mysteries of Love*“ (*Julee Cruise*)

Der Song „Mysteries of Love“, welcher eigens für *Blue Velvet* geschrieben wurde, entstand durch die Zusammenarbeit von David Lynch, Angelo Badalamenti und der Sängerin Julee

¹⁹⁸ Vgl. *Lost Highway*, 1.44.13.

Cruise. Lynchs ursprüngliche Idee, sein persönliches Lieblingslied „Song to the Siren“ der Gruppe This Mortal Coil zu verwenden, scheiterte an den zur Verfügung stehenden finanziellen Ressourcen. Er bat daraufhin Angelo Badalamenti ein Stück zu komponieren und sich dabei stilistisch und atmosphärisch an „Song to the Siren“ zu orientieren. Das von Lynch verfasste Kurzgedicht „Mysteries of Love“ sollte ihm dabei als Vorlage dienen, doch Badalamenti wusste mit den fragmentarischen Zeilen, die vom Aufbau her nichts mit einer herkömmlichen Songstruktur gemeinsam hatten, nur wenig anzufangen.¹⁹⁹

*“Sometimes a wind blows
And you and I
Float in love
And kiss forever
In a darkness
And the mysteries of love
Come clear
And dance in light
In you in me
And show
That we are love.*

*Sometimes a wind blows
And the mysteries of love
Come clear“²⁰⁰*

Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass das häufig verwendete Klangobjekt Wind nicht nur im Sound Design, sondern hier auch inmitten des Liedertextes als Wort auftaucht, wodurch seine Relevanz im Gesamtgefüge unterstrichen wird. Badalamenti beschreibt den weiteren Entstehungsprozess mit folgenden Worten:

„And David said ,Oh, just make it float through time. Make it like the wind, make it like the sea, make it endless, make it cosmic.’ [...] I wrote the melody to his lyric. David heard it, fell in love with it, and then he said ‘Now we gotta get a singer that sings like an angel.’“²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. *Mysteries of Love*.

²⁰⁰ *Blue Velvet*, Original Motion Picture Soundtrack, Booklet.

²⁰¹ *Mysteries of Love*, 0.50.33-0.59.51.

Badalamentis Vorschlag, die befreundete Sängerin Julee Cruise für den Gesangspart zu verpflichten, wurde von Lynch angenommen.²⁰² Das Endresultat dieser Kooperation taucht auf der Auskoppelung des Soundtracks in drei unterschiedlichen Varianten auf; zwei Orchesterversionen, von denen eine mit „French Horn Solo“, die andere mit „Instrumental“ betitelt wurde und natürlich die Vocal-Version mit Julee Cruise, die auch den Abschluss der CD bildet. Die hier näher erläuterte Song-Variante weist zudem eine Besonderheit auf; es ist das einzige Stück, welches aufgrund des Instrumentariums nicht in den zeitlichen Kontext des Films passt, da die hier verwendeten elektronischen Klangerzeuger in den 1960ern noch nicht entwickelt waren. Die hier verwendeten Synthesizer zur Generierung der in „Mysteries of Love“ hörbaren Klangflächen sind eindeutig ein Produkt der 80er Jahre – der Song wurde also als einziger mit jenen modernen technischen Mitteln angefertigt, die auch im Entstehungszeitraum des Filmes anzusiedeln sind. Die Instrumentalisierung beschränkt sich dabei lediglich auf den Gebrauch sogenannter String-Sounds. Auf rhythmus-betonende Instrumente wie Schlagzeug wurde ebenso verzichtet wie auf die Einhaltung eines klassischen Songschemas, welches sich durch die Abfolge von Strophe und Refrain auszeichnet. Ergänzend sei noch erwähnt, dass Lynch den ursprünglich für *Blue Velvet* vorgesehenen „Song to the Siren“ von This Mortal Coil Jahre später doch noch in „Lost Highway“ verwendet hat. Welche Bedeutung das Stück „Mysteries of Love“ im filmischen Zusammenhang aufweist, wird anhand der Beschreibung folgender Szene ersichtlich:

Nachdem Jeffrey und Sandy sich im Laufe der Handlung immer näher gekommen sind, verabreden sie sich für Freitag Abend und besuchen gemeinsam eine Hausparty. Die Atmosphäre der Feier wird anfangs noch durch ein diegetisch eingesetztes, schwungvolles Rock n' Roll – Instrumental in raschem Tempo geprägt, welches jedoch kurz darauf von „Mysteries of Love“ abgelöst wird. Bereits beim ersten Akkord des Stückes fordert Jeffrey Sandy zum Tanz auf. Sie begeben sich in die Mitte des Raumes und beginnen sich eng umschlungen zur Musik zu bewegen. Mit „Mysteries of Love“ verändert sich nun auch die hintergründige Geräuschkulisse; die zuvor noch muntere Konversation der Partygäste wird zu einem Flüstern und verstummt schließlich ganz. Zur Textzeile „And kiss forever in a darkness“ folgt nun auch die lang erwartete Liebesbekundung in Form eines zärtlichen Kusses (Abbildung 17), welcher in intimer Nahaufnahme gezeigt wird und durch die Montage mehrerer Takes zusätzlich in die Länge gezogen wird.

²⁰² Vgl. *Mysteries of Love*.



Abbildung 17: *Blue Velvet*

Als die letzte Textzeile verklingt und der rein instrumentale Teil des Songs beginnt, folgt eine sanfte Überblendung zur nächsten Einstellung, die Jeffrey und Sandy beim Verlassen der Party zeigt. „Mysteries of Love“ ist auch hier noch in der selben Lautstärke wie im Inneren des Hauses zu vernehmen und wird erst vollends ausgeblendet als der nächste Schnitt folgt.

Die Musik wurde somit im Rahmen der Festivität gleichfalls diegetisch und nach dem Ortswechsel non-diegetisch verwendet, ohne dadurch einen Bruch zu erzeugen, wie es etwa bei Kitty Lesters „Love Letters“ der Fall ist. Sie ermöglicht einen fließenden Übergang zwischen Innen- und Außenbereich des Geschehens und unterstützt so die bildliche Montage. Zwischen all den gravierenden und erschütternden Ereignissen, die sich im Verlauf des Filmes zutragen, steht „Mysteries of Love“ und die damit unterlegte Szene für die Hoffnung auf Erlösung durch die Liebe. „You and I float in love and kiss forever in a darkness - and the mysteries of love come clear and dance in light“ – die Bedeutung dieser Zeilen im Kontext des Filmes sind nach Ansicht des Verfassers wie folgt zu interpretieren; durch ihre gegenseitige Liebe können die beiden Protagonisten der Dunkelheit entkommen und schlussendlich ans Licht gelangen. Die Bestätigung erfolgt gegen Ende des Filmes; nachdem Jeffrey das Böse in der Gestalt Franks überwunden hat und die Gefahr nun gebannt ist, wird „Mysteries of Love“ noch ein letztes Mal eingesetzt und unterstreicht dabei das leicht ironisch-inszenierte Happy End. Die unterschiedlichen Versionen von „Mysteries of Love“

kommen in *Blue Velvet* somit stets in jenen Szenen zum Einsatz, in denen auch Sandy, stellvertretend für das Licht in der Dunkelheit, Teil der Handlung ist.

6.2.2. Badalamentis Kompositionen für den Film

Wie bereits im Verlauf meiner Arbeit erwähnt, entstand der erste Kontakt zwischen David Lynch und Angelo Badalamenti während der Entstehung von *Blue Velvet*. Der ursprünglich nur als Vocal-Coach für Isabella Rossellini vorgesehene New Yorker Komponist wurde von Lynch daraufhin mit der Komposition der Filmmusik beauftragt. Daraus entwickelte sich alsbald eine langanhaltende künstlerische Kooperation. Die Konstellation aus Lynch und Badalamenti ist mittlerweile mit anderen bedeutenden Partnerschaften der Filmgeschichte, etwa mit jener zwischen Federico Fellini und Nino Rota, zu vergleichen.

Badalamentis filmbezogener Kompositionsstil kann als melodiös und motivisch bezeichnet werden und weist oft eine Kombination aus romantischen und mysteriösen Elementen auf. Um hier der Verallgemeinerung vorzubeugen, sei angemerkt, dass der Komponist im Laufe seiner Karriere an unterschiedlichsten Filmproduktionen beteiligt war und dementsprechend genre-übergreifend gearbeitet hat. Ich beziehe mich in meinen Erläuterungen jedoch lediglich auf jene Musik, die in Zusammenarbeit mit David Lynch entstanden ist. Der Komponist selbst beschreibt seinen Stil wie folgt:

*„Number one...I love melody. Melody is a very important part of my world. [...] It's a melody that's got a little sadness to it. Maybe it's a melody that's a little bit tragic. [...] A lot of people have said, [...] ,tragically beautiful'.”*²⁰³

Der Großteil der Hauptthemen, die eigens für David Lynchs Arbeiten geschrieben wurden, steht dementsprechend auch in Moll.²⁰⁴ Eines der wohl bekanntesten Beispiele, wie etwa das „Love Theme / Laura Palmer's Theme“ aus *Twin Peaks* wurde in C-Moll verfasst.²⁰⁵ Auch knapp 10 Jahre nach *Twin Peaks* bleibt Badalamenti seinem Stil treu; das düstere, in A-Moll komponierte und mittels Synthesizer eingespielte Hauptthema zu *Mulholland Drive* ist unverkennbar ein Produkt Lynchs und Badalamentis. Die Stücke sind oft durch die Wiederholung eingängiger Motive und ihr langsames Tempo geprägt, was einen hohen Wiedererkennungswert zur Folge hat. Die Entstehung der Filmmusik zu *Blue Velvet*, ihrem

²⁰³ <http://www.youtube.com/watch?v=nBjfvexsv50> (15.12.2012).

²⁰⁴ Vgl. Chion, David Lynch, S. 84.

²⁰⁵ Vgl. <http://www.tpbrewingco.com/sheetmusic/lovethm.pdf> (8.10.2012).

ersten gemeinsamen Projekt, muss jedoch gesondert betrachtet werden, da Lynch und Badalamenti erst einen gemeinsamen Arbeitsmodus finden mussten. Badalamenti bezeichnet die Arbeit an *Blue Velvet* noch als „*traditional*“²⁰⁶, was wohl bedeuten soll, dass die Musik hauptsächlich im Alleingang verfasst wurde. Im späteren Verlauf ihrer Zusammenarbeit fanden die beiden einen Weg, der sich als die direkteste musikalische Umsetzung von Lynchs bildlichen und atmosphärischen Visionen herausstellte sollte. Der Komponist schildert die Entstehung des „Laura Palmer“-Themas mit den Worten: „*David actually was the primary influence [...] in verbalising a mood to me*“.²⁰⁷ Im Zuge der Beschreibungen von noch nicht gedrehten Szenen und der jeweiligen Stimmung beginnt Badalamenti am Piano zu improvisieren und folgt dabei Lynchs Vorstellungen und Hinweisen bezüglich des Verlaufes. Die Resultate werden zwecks Dokumentation auf Kassette aufgezeichnet und später, oft ohne umgeschrieben zu werden, in den Film integriert.²⁰⁸

6.2.2.1. Main Title

Das Hauptthema des Soundtracks, auf der physischen Auskoppelung als „Main Title“ bezeichnet, tritt erstmals im Rahmen des Titelvorspannes von *Blue Velvet* auf und charakterisiert sogleich die Atmosphäre des Filmes als verträumt, romantisch und zugleich hintergründig mysteriös. Trotz eingehender Recherche verliefen meine Bemühungen, an eine Kopie der Originalpartitur Badalamentis zu gelangen, erfolglos. Zwecks Analyse und der Bereitstellung von Anschauungsmaterial habe ich deshalb aus der orchestrierten Originalfassung eine einstimmige Melodielinie extrahiert (siehe Abbildung 18), die im Verlauf des Stückes zweimal hintereinander in unterschiedlicher Instrumentierung wiedergegeben wird.

²⁰⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=QcaRMLQdasU> (20.12.2012).

²⁰⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=SwvSFOEfHJE> (12.12.2012).

²⁰⁸ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=SwvSFOEfHJE> (12.12.2012).

Blue Velvet

Main Title

Angelo Badalamenti



Abbildung 18.

Der im 4/4-Takt stehende „Main Title“ weist durch seine gleichbleibende Rhythmusstruktur und den eingängigen, teils wiederholten Melodieverlauf einen hohen Wiedererkennungswert auf. Anhand des erstellten Notenausatzes lässt sich erkennen, dass der Rhythmus von Takt 1-12 repetativ bleibt und sich erst zum Ende der Melodie (Takt 13 und 14) verändert. Die

Melodiebewegung reicht von sprunghaften Bewegungen bis hin zu schrittweiser Führung – besonders in den höheren Lagen können chromatische Abwärtsbewegungen verzeichnet werden (siehe Takt 5 und 7). Im Gegensatz dazu findet sich das größte Intervall in Takt 8; ein Septimsprung abwärts von a nach h. Jene Kernmelodie wurde von Badalamenti des weiteren in das Stück „Night Streets / Sandy and Jeffrey“ integriert und tritt dort gegen Ende wiederum zweimal hintereinander auf. Lynch unterlegte damit den ersten gemeinsamen, nächtlichen Spaziergang der beiden Protagonisten. Michel Chion zieht einen Vergleich und verortet das Hauptthema von *Blue Velvet* stilistisch zwischen Johannes Brahms und Dimitrij Shostakovich.²⁰⁹ Diese Äußerung ist durchaus schlüssig, denn Shostakovich, und im Besonderen seine 15. Symphonie, hatten tatsächlich entscheidenden Einfluss auf den Film, wie das nun folgende Kapitel zeigen wird.

6.2.2.2. *Blue Velvet und Shostakovich*

Die Schauspielerin Laura Dern (Sandy Williams) erzählt rückblickend über die gemeinsame Arbeit mit David Lynch:

*„He played Shostakovich over loudspeakers for us on the street, because he felt, that we needed to walk to the music and the mood should feel like that piece of music.“*²¹⁰

Offensichtlich spielte Shostakovichs Musik sowohl während der Dreharbeiten als auch in Bezug auf die Entstehung der Filmmusik eine gewichtige Rolle. Im Zuge der Auseinandersetzung mit Badalamentis Kompositionen für *Blue Velvet* offenbarten sich eindeutige Parallelen zu Shostakovichs 15. Symphonie – dies kann vor allem durch eine Vielzahl an verwendeten Zitaten aus dem zweiten und vierten Satz nachgewiesen werden, welche sich durch ihre düstere Stimmung auszeichnen. Der Schluss liegt also nahe, dass die stilistische Annäherung an Shostakovich dem Wunsch des Regisseurs zuzuschreiben ist. Es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass auch Shostakovich selbst Filmmusik verfasst hat – unter anderem für *Novi Vavilon* (The New Babylon) von Grigori Kozintsev und Leonid Trauberg aus dem Jahre 1929.²¹¹

²⁰⁹ Vgl. Chion, Michel: David Lynch, S. 84.

²¹⁰ *Mysteries of Love*, 0.28.23-0.28.34.

²¹¹ Vgl. Brown, Overtones and Undertones, S. 54.

Ich möchte nun anhand dreier ausgewählter Beispiele die Verbindung zwischen Badalamentis Kompositionen für *Blue Velvet* und Shostakovichs 15.Symphonie skizzieren. Das wohl hervorstechendste Zitat findet sich in Badalamentis „Night Streets / Sandy and Jeffrey“ – nach einer etwa einminütigen Einleitung erklingt hier in leicht abgewandelter Form das erste Thema des vierten Satzes (Takt 1-15) der 15. Symphonie (siehe Abbildung 19 und Abbildung 20).²¹²

4 Corni (F)
senza sord.
p

2 Trombe (B)
senza sord.
p

3 Tromboni
e
Tuba
senza sord.
p

Timpani
p

Abbildung 19.

²¹² Vgl Kopp, Karen. Form und Gehalt der Symphonien des Dimitrij Schostakowitsch (=Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 53). Bonn 1990, S. 405.

III 11

Cor. *p*

Tr-nl *p*

Tuba *p*

Timp. *p*

V-c. *pizz.* *p*

C-b. *pizz.* *p*

III 112

Cor. *senza sord.* *p*

Timp. *senza sord.* *p*

Archi. *univ. senza sord.* *p*

Archi. *univ. senza sord.* *pizz.* *mp* *mf* *f*

Archi. *(pizz.)* *mp* *mf* *f*

Archi. *(pizz.)* *mp* *mf* *f*

10

Abbildung 20.

Da die zugehörige Instrumentierung in Form von Blechbläsern und Pauke ebenfalls von Badalamenti übernommen wurde, lässt sich das Motiv in *Blue Velvet* ohne Zweifel der 15. Symphonie Shostakovichs zuordnen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass jenes Thema an sich wiederum als Zitat zu werten ist – Shostakovich bediente sich hierfür bei Richard Wagners Oper „Die Walküre“ und orientierte sich dabei eindeutig am Beginn der vierten Szene des zweiten Aufzuges.²¹³ Das Motiv der „Todesverkündung“ kam somit über einen kompositorischen Umweg zu Badalamenti und wurde exakt 130 Jahre nach seiner Entstehung

²¹³ Vgl. Kemm, Sebastian. Dimitri Schostakowitsch. Das zeitlose Spätwerk. Schostakowitsch-Studien, Bd.4 (=studies slavica musicologica, Bd. 20). Berlin 2001, S. 143.

Teil der Filmmusik von *Blue Velvet*. Die im anschließenden Dialog von Siegmund an Brünnhilde gerichtete Frage: „Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?“²¹⁴ kann auch auf den Zustand des Hauptprotagonisten Jeffrey bezogen werden, der durch seine Neugier und die Vertiefung seiner Beziehung zu Dorothy immer weiter in den Strudel krimineller Machenschaften gerät und die Tiefen seiner eigenen psychischen Abgründe erfahren muss. Das von Badalamenti zitierte Todesverkündungs-Motiv erklingt im Verlaufe des Filmes an mehreren Stellen; beispielsweise als Dorothy, nackt und misshandelt, vor Jeffreys Haus auftaucht um bei ihm Schutz vor Frank zu finden. Der verstörende Eindruck dieser Darbietung Isabella Rossellinis wird durch das düstere Motiv in punkto Dramatik noch erhöht.

Ein weiteres prägnantes Zitat findet sich in Form eines unverkennbaren, alleinstehenden Akkordes wieder (siehe Abbildung 21), der in Shostakovichs 15. Symphonie insgesamt fünf mal auftritt und sich ganz zu Beginn von Badalamentis „Night Streets / Sandy and Jeffrey“ wiederfindet.



Abbildung 21.

Jene, durch das Zusammenspiel von Piccolo, Flöte, Oboe und Klarinette entstehende, Harmonie in lässt sich sowohl im zweiten Satz als auch im vierten Satz vernehmen.

Der Titel „Lumberton U.S.A. / Going down to Lincoln – Sound Effects Suite“, eine Montage aus mehreren kurzen musikalischen Auszügen und Teilen des Sound Designs von *Blue Velvet*, verweist wiederum auf den vierten Satz der 15. Symphonie (Takt 119 – 144; siehe Abbildung 22).

²¹⁴ Peters, C.F. (Hrsg.): Richard Wagner. Walküre. Klavierauszug mit Text von Edition Peters Nr. 3404. Frankfurt / London / New York 1942, S. 167.

The image displays a musical score for orchestra and voice, spanning measures 126 to 139. The score is divided into four systems. The first system (measures 126-127) includes parts for Clarinet (Cl.), Timpani (Timp.), Violin (V-le), Voice (V-o.), and Cello/Double Bass (C-b.). The second system (measures 128-129) continues the orchestral parts. The third system (measures 130-131) introduces the Archi (string) section. The fourth system (measures 132-139) continues the orchestral parts. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Abbildung 22.

Badalamenti verwendete hier ebenfalls das Streicher-Pizzicato von Cello und Kontrabass als tiefen, rhythmischen Puls und eine Klarinette, welche sich für die melodios-fließende Oberstimme verantwortlich zeigt und anschließend von Violine und Viola abgelöst wird. Auch wenn die rhythmische Struktur von Cello und Kontrabass, die chromatische

Stimmführung der hohen Streicher und die Klarinetten-Töne nicht exakt übernommen wurden, ist die Anlehnung an Shostakovich nicht von der Hand zu weisen.

Zu guter Letzt möchte ich auf ein recht unscheinbares „Zitat“ hinweisen, welches aufgrund seiner Kürze und der Tatsache, dass es sich dabei nicht um ein Musikstück im eigentlichen Sinne handelt, leicht überhört werden kann. Als Jeffrey sich in Abwesenheit von Dorothy Zugang zu ihrem Appartement verschafft und die einzelnen Räume inspiziert, fällt sein Blick auf einen bunt verzierten Kinderhut an dessen Spitze ein Propeller angebracht ist.²¹⁵ Der Anblick des Hutes, welcher symbolisch für Dorotheys entführten Sohn steht, wurde auf der akustischen Ebene mit vier sanften Tönen eines Glockenspiels unterlegt (h, d, #d und #f). Drei dieser Töne treten auch im viertaktigen Solo-Celesta-Part der 15. Symphonie auf (zweiter Satz, Takt 216 – 219)²¹⁶. Die gedankliche Herleitung dieser Verbindung wirkt unter der alleinigen Betrachtung des genannten Beispiels womöglich forciert, macht aber im Hinblick auf die Entstehung von Badalamentis Filmmusik durchaus Sinn, da der Soundtrack zu *Blue Velvet* neben den bereits beschriebenen Pop-Songs stilistisch über weite Strecken durch die offensichtliche Bezugnahme auf Shostakovich geprägt ist.

7. Filmprotokoll

Nachdem in den vorhergehenden Kapiteln sowohl die Filmmusik als auch das Sound Design von *Blue Velvet* behandelt wurden, werde ich nun zwecks systematischer Analyse ein Filmprotokoll anhand zweier exemplarisch ausgewählter Szenen erstellen um das direkte Zusammenspiel von Bild und Ton detailliert darzustellen. Die erste Szene spielt in der „filmisch-realen“ Welt der Protagonisten. Die zweite Szene zeigt im Gegensatz dazu die inneren, psychischen Vorgänge und die damit verbundene Angst Jeffreys in Form eines Alptraumes – zur Verdeutlichung des Traumzustandes verwendete Lynch häufig verzerrte bzw. verlangsamte Einstellungen und Klangobjekte, die auch Auswirkungen auf die zeitliche Wahrnehmung implizieren.

²¹⁵ *Blue Velvet*, 0.37.07.

²¹⁶ Schostakowitsch, Dimitri: 15. Symphonie Op. 141, Taschenpartitur (Edition Sikorski). Hamburg 1972, S. 71.

Bezüglich der Erstellung des Filmprotokolls orientiere ich mich an Thomas Kuchenbuchs *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*.²¹⁷ Die angeführten Einstellungsgrößen übernehme ich aus Barry Salts *Filmstyle and Technology*.²¹⁸

Zur Erklärung der im Filmprotokoll aufgelisteten Kategorien und deren Rastereinteilung:

Die erste Spalte beinhaltet den selbstgewählten Titel der jeweiligen Einstellung und ihre Dauer. Spalte zwei gibt Auskunft über die Einstellungsgröße sowie das Bewegungsverhalten der Kamera. Die dritte Spalte beschreibt den Inhalt der Einstellung. Die vierte Spalte zeigt einen repräsentativen Screenshot der Einstellung. Die letzte Spalte enthält Angaben bezüglich Musik, Sound Design und Sprache – die in Klammern angeführten Anmerkungen beziehen sich auf die klanglichen Eigenheiten des jeweiligen akustischen Ereignisses (z.B. Lautstärke, Sprechweise oder Ähnlichkeiten zu bekannten Klangobjekten).

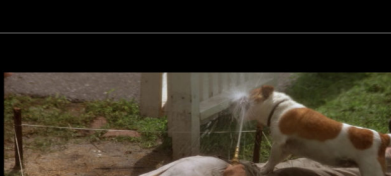
Erste Szene: „Der Fall des Vaters“

Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 1: „Haus“ (4 Sekunden)	very long shot / statisch	Außenansicht des Hauses der Familie Beaumont		„Blue Velvet“, Vogelgezwitscher
Einstellung 2: „Vater im Garten“ (5 Sekunden)	long shot / statisch	Jeffreys Vater beim Bewässern des Rasens		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, Vogelgezwitscher
Einstellung 3: „Mutter im Wohnzimmer“ (5 Sekunden)	medium close up / statisch	Jeffreys Mutter trinkt aus einer Tasse		„Blue Velvet“.

²¹⁷ Vgl. Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Wien / Köln / Weimar 2005, S. 37-41.

²¹⁸ Vgl. Salt, Barry: *Filmstyle and Technology. History and Analysis*. London 1983, S. 171. Zit. nach: Kuchenbuch, *Filmanalyse*, S. 43.

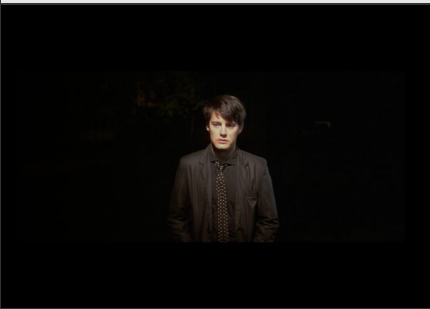
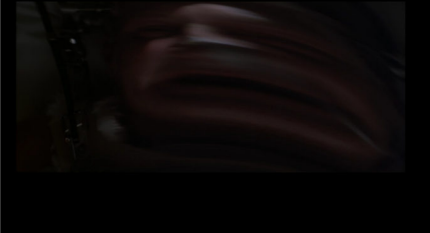
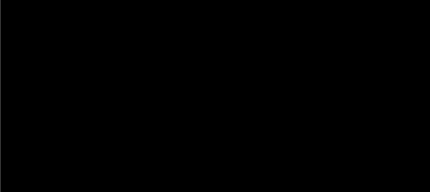
Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 4: „Fernseher“ (3 Sekunden)	close up / statisch	Im Fernseher, der Ausschnitt eines Kriminalfilms: Close up auf eine schussbereite Waffe		„Blue Velvet“
Einstellung 5: „Vater im Garten“ (4 Sekunden)	medium shot / statisch	Vater bewässert weiterhin den Rasen		„Blue Velvet“, Wasserrauschen (lauter als zuvor), Vogelgezwitscher
Einstellung 6: „Wasserhahn im Garten“ (3 Sekunden)	close up / statisch	Das Ventil des Gartenschlauches steht unter Druck, Wasser entweicht		„Blue Velvet“, Zischen des Wassers, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt (ähnlich einer WC-Spülung)
Einstellung 7: „Vater im Garten“ (4 Sekunden)	medium shot / statisch	Jeffreys Vater zieht am Gartenschlauch		„Blue Velvet“, Wasserrauschen
Einstellung 8: „Schlauch im Gebüsch“ (2 Sekunden)	big close up / statisch	Der Gartenschlauch, in einem Gebüsch verfangen		„Blue Velvet“, Rascheln des Gebüsches
Einstellung 9: „Vater im Garten“ (2 Sekunden)	medium shot / statisch	Der Vater zieht weiterhin am Gartenschlauch		„Blue Velvet“, Wasserrauschen (lauter als zuvor), Rascheln des Gebüsches
Einstellung 10: „Wasserhahn im Garten“ (2 Sekunden)	big close up / statisch	Das Ventil des Gartenschlauches steht unter erhöhtem Druck, Wasser entweicht		„Blue Velvet“, Zischen des Wassers (lauter als zuvor), tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt (lauter als zuvor)

Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 11: „Schlauch im Gebüsch“ (1 Sekunde)	big close up / statisch	Der Gartenschlauch, weiterhin im Gebüsch verfangen		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, Rascheln des Gebüsches, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt
Einstellung 12: „Wasserhahn im Garten“ (1 Sekunde)	big close up / statisch	Das Ventil des Gartenschlauches steht unter erhöhtem Druck, immer mehr Wasser entweicht		„Blue Velvet“, Zischen des Wassers, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt
Einstellung 13: „Vater im Garten“ (3 Sekunden)	medium shot / bewegte Kamera	Mit schmerzverzerrtem Gesicht greift sich der Vater in den Nacken und geht zu Boden		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt (lauter als zuvor), unartikulierte Laute des Vaters
Einstellung 14: „Vater am Boden“ (5 Sekunden)	medium close up / bewegte Kamera	Unter Schmerzen windet sich der Vater am Boden, der Gartenschlauch weiterhin in seiner Hand		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt, unartikulierte Laute des Vaters
Einstellung 15: „Wasserstrahl“ (3 Sekunden)	big close up / vertikaler Schwenk nach unten	das Ende des Wasserstrahls, unscharf gefilmt		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt
Einstellung 16: „Vater, Hund und Kind“ (4 Sekunden)	long shot / statisch	Während der Vater am Boden liegt und ein Hund in den Wasserstrahl des Gartenschlauches beißt, nähert sich ein Kleinkind neugierig der Szenerie		„Blue Velvet“, Wasserrauschen (sehr präsent), Knurren und Bellen des Hundes, tieffrequentes, unidentifizierbares Klangobjekt (wird leiser)
Einstellung 17: „Vater und Hund“ (4 Sekunden)	medium close up / bewegte Kamera	Der Hund beißt weiterhin in den Wasserstrahl des Gartenschlauches		„Blue Velvet“, Wasserrauschen (lauter als zuvor), Knurren und Bellen des Hundes, Negative Atmosphäre tritt auf und das tieffrequente, unidentifizierbare Klangobjekt verklingt

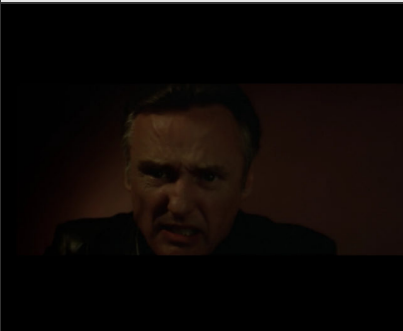
Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 18: „Hund“ (3 Sekunden)	close up / statisch	Hund beisst in den Wasserstrahl (in Zeitlupe)		„Blue Velvet“, Wasserrauschen, Knurren und Bellen des Hundes, Negative Atmosphäre
Einstellung 19: „Gras“ (7 Sekunden)	big close up / Schwenk nach rechts unten	Die Kamera fährt mittels eines diagonalen Abwärtsschwenks ins „Innere“ des Rasens		„Blue Velvet“ (wird leiser und verklingt), Wasserrauschen, Knurren und Bellen des Hundes aus dem off, rhythmisches Zischen (ähnlich eines Rasensprengers), Negative Atmosphäre, unidentifizierbares Klangobjekt
Einstellung 20: „Gras“ (15 Sekunden)	big close up / Kamerafahrt vorwärts	Eine Kamerafahrt durch verschiedene Schichten des Rasens (Point of View)		Rascheln des Grases, Negative Atmosphäre, rhythmisches Zischen, verschiedene tieffrequente, unidentifizierbare Klangflächen, kurzes Kreischen (ähnlich eines quietschenden Autoreifens)
Einstellung 21: „Käfer“ (10 Sekunden)	big close up / statisch	eine Vielzahl von schwarzen Käfern bewegt sich unter der Oberfläche des Rasens wild durcheinander		Negative Atmosphäre, Rascheln des Grases, Bewegungsgeräusche der Käfer, mahlende Fressgeräusche, unidentifizierbares Klangobjekt (ähnlich einer WC-Spülung).

Anmerkung: Bobby Vintons Song „Blue Velvet“ steht zu Beginn der Szene akustisch im Vordergrund und bestimmt die friedliche Atmosphäre - ab Einstellung 6 nimmt die Ebene des Sound Designs deutlich an Intensität zu. „Blue Velvet“ wird zunehmend von der bedrohlich-ansteigenden Geräuschkulisse verdrängt und verklingt schlussendlich in Einstellung 19.

Zweite Szene: „Jeffreys Alptraum“

Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 1: „Jeffrey, außen, nachts“ (16 Sekunden)	medium close up / statisch	Jeffrey kommt aus der Dunkelheit auf die Kamera zu, bleibt stehen und blickt ins off. Ein langsam auf-geblendeter Scheinwerfer erhellt seine Gestalt		Negative Atmosphäre, verschiedene unidentifizierbare Klangflächen, ein Zischen tritt auf und steigt parallel zur zunehmenden Helligkeit des Scheinwerfers an
Einstellung 2: „Verzerrter Vater“ (6 Sekunden)	big close up / statisch	das Gesicht des Vaters im Krankenhaus, mit Hilfe eines Zerrspiegels aufgenommen, bewegter Mund		Negative Atmosphäre, tiefes Brummen, unidentifizierbares Klangobjekt (weist Ähnlichkeiten zu aufnahmetechnisch-verlangsamten Glockenschlägen auf), unartikulierte, verzerrte Laute des Vaters
Einstellung 3: „Frank“ (3 Sekunden)	close up / bewegte Kamera	Frank brüllt (in Zeitlupe)		Negative Atmosphäre, tieffrequentes „Brüllen“ (entstanden durch die verlangsamte Wiedergabe der Aufnahme eines Motorengeräusches) ²¹⁹
Einstellung 4: „Kerze“ (4 Sekunden)	big close up / bewegte Kamera	die Flamme einer Kerze flackert im Wind und erlischt		Negative Atmosphäre, Wind, Flackern
Einstellung 5: „Dunkelheit“ (2 Sekunden)	---	---		Negative Atmosphäre, Frank: „Now it's dark.“ (leise gesprochen, aus dem off)
Einstellung 6: „Dorothy“ (2 Sekunden)	big close up / statisch	ein Ausschnitt von Dorothys Gesicht, bewegter Mund		Negative Atmosphäre, Bewegungsgeräusche, Dorothy: „Hit me.“ (geflüstert).

²¹⁹ Ich kam zu dieser Erkenntnis, indem ich jenes Klangobjekt mit Hilfe eines Samplers aufgenommen und anschließend mit erhöhter Geschwindigkeit wiedergegeben habe.

Titel der Einstellung / Dauer	Einstellungsgröße / Kamera	Inhalt	Screenshot	Musik, Sound Design & Sprache
Einstellung 7: „Frank“ (2 Sekunden)	close up / statisch	Frank blickt auf und führt einen Schlag Richtung Kamera aus (Point of View)		Negative Atmosphäre, Dorothy: „Hit me.“ (leise gesprochen, aus dem off), Bewegungsgeräusche, der Schlag, Dorothys Schrei und ein unidentifizierbares Klangobjekt erklingen gleichzeitig - exakt zum Schnitt auf die folgende Einstellung
Einstellung 8: „Jeffrey im Bett“ (10 Sekunden)	medium close up / Schwenk nach rechts oben	Jeffrey erwacht aus seinem Alptraum, dreht sich Richtung Wand und tastet nach einem Gegenstand, der dort an einem Nagel befestigt ist		Negative Atmosphäre, langer Nachhall der Kombination aus Schlag, Schrei und unidentifizierbarem Klangobjekt, Bewegungsgeräusche, Seufzen, Jeffrey: „Man, oh man.“

Anmerkung: In Szene 1 wird die von Lynch verwendete Musik nach und nach von den verschiedenen Klangobjekten des Sound Designs abgelöst. Die akustische Gestaltung von Szene 2 fungiert hingegen als Paradebeispiel für die Musikalisierung der Tonspur und Lynchs kompositorischen Anspruch an die Montage aus Geräuschen, Effekten, Atmosphäre und Sprache – hier wird die Soundebene zur Musik.

8. Fazit und abschließende Worte

Ich möchte nun noch einmal zusammenfassend meine wissenschaftliche Herangehensweise und die damit verbundenen Resultate meiner Analyse erläutern. Anhand des Kapitels „David Lynch – Leben und Werk“ wurde ersichtlich, wie Lynch im Laufe seiner Karriere über die Malerei zum Film und schließlich zur Musik gelangte. Die biographische Abhandlung spannt einen weiten Bogen und beschreibt neben wichtigen Stationen und Weggefährten ebenso die künstlerische, spartenübergreifende Entwicklung des Regisseurs von *Six Figures getting sick* (1967) bis zu hin *Inland Empire* (2007).

Im Kapitel „Die Ebene des Sound Designs“ wurden im einzelnen jene Klangobjekte untersucht, die als essentiell für die Tongestaltung des Regisseurs zu werten sind und großteils in jedem seiner Filme eingesetzt wurden. Anhand der Analyse einzelner Szenen des

Filmes *Blue Velvet* konnten den Geräuschen zudem unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen zugeordnet werden; wie etwa die Charakterisierung von Orten oder Personen, ihr narratives Verhalten oder die akustische Vermittlung von inneren physischen Zuständen und Emotionen.

Im Rahmen des Kapitels „Die Ebene der Filmmusik“ wurde sowohl auf bereits existierende Stücke aus dem Genre der Populärmusik der 1950er und 60er, wie auch auf Angelo Badalamenti, eigens für den Film komponierte Werke eingegangen. Die Filmmusik zu *Blue Velvet*, welche sich aus diesen beiden Teilbereichen zusammensetzt, wurde anschließend im Kontext des Gesamtwerkes betrachtet und konnte unter anderem mit folgenden Kriterien und Funktionen in Verbindung gebracht werden: Verdeutlichung der Narration, Verwendung im dramaturgisch-kontrapunktischen Sinne, syntaktische Funktion im Hinblick auf die Montage und die Schaffung von Atmosphäre. Zudem wurde untersucht, ob und inwiefern die Musik diegetisch bzw. non-diegetisch eingesetzt wurde. Des weiteren zeigten sich deutliche Parallelen zwischen der textlichen Ebene der Musik und den Charakteren bzw. den filmischen Ereignissen. Bezüglich der Quellenlage muss angemerkt werden, dass ich mich aufgrund der Unauffindbarkeit einer Originalpartitur Badalamenti über die Gemeinsamkeiten zu Shostakovichs 15. Symphonie an die Filmmusik von *Blue Velvet* angenähert habe. Zu guter letzt wurde von mir anhand zweier ausgewählter Szenen ein Filmprotokoll erstellt, welches noch einmal das direkte Zusammenspiel von Bild, Musik, Sound Design und Sprache verdeutlicht und gleichzeitig die dementsprechend interdisziplinäre Herangehensweise an das Thema unterstreicht. Die Ebene der Sprache wurde im Zuge meiner Arbeit im Vergleich zur Filmmusik und Klanggestaltung nur marginal behandelt. Ich möchte jedoch darauf hinweisen, dass jene Komponente ebenso Gelegenheit für eine eingehende wissenschaftliche Beschäftigung bietet und bezüglich Kriterien wie etwa Dynamik, Verständlichkeit, Artikulation oder Inhalt analysiert werden kann.

9. Quellenverzeichnis

LITERATUR

Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor. (=Gesammelte Schriften, Bd. 15). Frankfurt am Main 1996.

Brown, Royal S.: Overtones and Undertones. Reading Film Music. Berkeley / Los Angeles / London 1994.

Brown, Royal S.: Eine neue musikalische Form schaffen. Bernhard Herrmann und der Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 85-98.

Burt, George: The Art of Film Music. Boston 1994.

Chion, Michel: David Lynch. 2nd Edition. London 2006.

Cooke, Mervin: A History of Film Music. New York 2010.

Czaika, Ingrid: Frühe Verdi-Motivik. Charakterisierungsmethoden in den frühen Opern (von Oberto bis Rigoletto) (=Musikwissenschaft, Bd. 10). Wien / Münster 2006.

Davison, Annette: Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s, Aldershot 2004.

Donlon, Helen (Hrsg.): David Lynch Talking. Berlin 2007.

Eco, Umberto: Der Name der Rose. München 2001.

Eisenstein, Sergej u. a.: Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest). In: Schlegel, Hans Joachim (Hrsg.): Das Alte und das Neue (Die Generallinie) (=Sergej M. Eisenstein, Schriften 4). München / Wien 1984, S. 166-169.

Fahlenbrach, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sound Design. In: Bartsch, Anne und Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 330-349.

Fischer, Robert: David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1992.

Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2012.

Gorbman, Claudia: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 13-28.

Kalinak, Kathryn. Anmerkungen zum klassischen Hollywood Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik. Wien 2001, S. 31-38.

- Kassabian, Anahid: The Sound of a New Film Form. In: Inglis, Ian (Hrsg.): Popular Music and Film. London 2003, S. 91-101.
- Kaul, Susanne und Jean-Pierre Palmier: David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. München 2011.
- Kemm, Sebastian. Dimitri Schostakowitsch. Das zeitlose Spätwerk. Schostakowitsch-Studien, Bd.4 (=studia slavica musicologica, Bd. 20). Berlin 2001.
- Kloppenburger, Josef (Hrsg.): Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 11). Laaber 2000.
- Kopp, Karen. Form und Gehalt der Symphonien des Dimitrij Schostakowitsch (=Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 53). Bonn 1990.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. Wien / Köln / Weimar 2005.
- Larkin, Colin: Encyclopedia of Popular Music (=Bd. 4, 5 und 7). New York 1998.
- Lensing, Jörg U.: Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmen. Berlin 2009.
- Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- Lynch, David: Catching the big fish. Meditation, Consciousness, and Creativity. New York 2006.
- Martin, Jean: Die Emanzipation der Geräusche im Film. In: Epd Film. Zeitschrift des Evangelischen Pressedienstes, 1998, 15. Jg./ Hft.7, S. 26-33. Online abrufbar unter: http://www.soundbasis.eu/writing/emanzipation_Geraeusche.html (07.08.2012).
- Peters, C.F. (Hrsg.): Richard Wagner. Walküre. Klavierauszug mit Text von Edition Peters Nr. 3404. Frankfurt / London / New York 1942.
- Prendergast, Roy M.: Film Music. A neglected Art. A Critical Study of Music in Films. New York / London 1992.
- Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Leipzig 1909, S. 808. Online abrufbar unter: <http://archive.org/stream/RiemannMusiklexikon09tea1919/RiemannMusiklexikon07tea1909#page/n0/mode/1up> (13.11.2012).
- Rodley, Chris (Hrsg.): Lynch über Lynch. Frankfurt am Main 1998.
- Schafer, R. Murray: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World. New York 1977.
- Schostakowitsch, Dimitri: 15. Symphonie Op. 141, Taschenpartitur (Edition Sikorski). Hamburg 1972.
- Seesslen, Georg: David Lynch und seine Filme. Marburg 1997.

Wright, Robb: Score vs. Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television music. In: Inglis, Ian (Hrsg.): Popular Music and Film. London 2003, S. 8-21.

INTERNET

<http://www.angelobadamenti.com/mobile.html> (17.10.2012).

<http://www.azlyrics.com/lyrics/royorbison/indreams.html> (14.12.2012)

<http://www.bobbyvinton.com/lyrics/song3.htm> (8.12.2012)

www.davidlynch.com (13.09.2012).

Gentry, Ric: Alan Splet and the Sound Effects for Dune. In:
www.davidlynch.de/dunecinemat.html (23.10.2012)

<http://www.intro2soundsaic.wikispaces.com/Alan+Splet+Sound+Designer> (21.10.2012).

www.lychnet.com/absent (18.09.2012).

<http://www.lyricstime.com/ketty-lester-love-letters-lyrics.html> (14.12.2012).

Prato, Greg: David Lynch's first Solo Album is on „Crazy Clown Time“. In:
www.rollingstone.com/movies/news/david-lynchs-first-solo-album-is-on-crazy-clown-time-20110817 (08.10.2012).

<http://www.tpbrewingco.com/sheetmusic/lovethm.pdf> (8.10.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=nBjfvexsv50> (15.12.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=SwvSFOEfHJE> (12.12.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=QcaRMLQdasU> (20.12.2012).

FILME

Alan Splet Tribute. Regie: o.N. In: *Der Club der toten Dichter*. Regie: Peter Weir. DVD, Touchstone Home Entertainment 2003, Gesamtdauer: ca. 11 Minuten.

Blue Velvet. Regie: David Lynch. DVD, MGM / Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2007, Gesamtdauer: ca. 120 Minuten.

Casino. Regie: Martin Scorsese. VHS Universal Pictures / CIC Video 1997, Gesamtlänge: ca. 171 Minuten.

Dune. Der Wüstenplanet. Regie: David Lynch. DVD, Neue Constantin Film / Laser Paradise o.J, Gesamtdauer: ca. 129 Minuten.

Eraserhead. Regie: David Lynch. DVD, Screen Power Home Entertainment o.J., Gesamtdauer: ca. 85 Minuten.

Inland Empire. Regie: David Lynch. DVD, Concorde Home Entertainment 2007, Gesamtdauer: ca. 173 Minuten.

Lost Highway. Regie: David Lynch. DVD, Universum Film 2002, Gesamtdauer: ca. 135 Minuten.

Mulholland Drive. Strasse der Finsternis. Regie: David Lynch. DVD, Concorde Home Entertainment 2011, Gesamtdauer: ca. 141 Minuten.

Mysteries of Love. Regie: Jeffrey Schwarz In: *Blue Velvet*. Regie: David Lynch. DVD, MGM / Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2007, Gesamtdauer: ca. 71 Minuten.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. DVD, Universal Pictures 2010, Gesamtdauer: ca. 104 Minuten.

The Elephant Man. Regie: David Lynch. DVD, Studio Canal / Universal Pictures 2005, Gesamtdauer: ca. 118 Minuten.

The Straight Story. Regie: David Lynch. DVD, BMG Video / Universum Film 2000, Gesamtdauer: ca. 107 Minuten.

Twin Peaks. Fire walk with me. Regie: David Lynch. DVD, Paramount 2004, Gesamtdauer: ca. 129 Minuten.

Wild at Heart. Regie: David Lynch. VHS, Eurovideo o.J., Gesamtdauer: ca. 120 Minuten.

MUSIK

Blue Velvet. Original Motion Picture Soundtrack. CD, Varese Sarabande Records / Colosseum Schallplatten 1989.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Alle in dieser Arbeit vorhandenen Abbildungen wurden dem Film *Blue Velvet* entnommen, außer:

:: Abbildung 2 und Abbildung 3 wurden mit Hilfe der Audio-Software Wavelab 4.0 erstellt.

:: Abbildung 18 wurde mit Hilfe der Notations-Software MuseScore erstellt.

:: Die Abbildungen 19 - 22 entstammen der folgenden Quelle:

Dmitri Schostakowitsch " 15. Symphonie|für Orchester|op. 141"

© Mit freundlicher Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien

Vita

Name: Georg Janosievics

Email: szenario_beats@gmx.at

Ausbildung

- 2004-2013: *Universität Wien*
Diplomstudium Musikwissenschaft
- 2003-2004: *SAE -Technology Institute, Wien*
Ausbildung zum Audio Engineer
- 2002-2003: *SAE -Technology Institute, Wien*
Ausbildung: Dance Music Production
- 1999-2000: *Zivildienst*
- 1991-1999: *Realgymnasium Neulandschule, Wien*

Diskografie

Solo- Veröffentlichungen

Szenario *Hypnotic Machine*
(Finest Ego / Project Mooncircle) 2012.

Szenario *Change ft. Dudley Perkins*
(Supercity) 2010.

Szenario *Dreaming in Public*
(Supercity) 2010.

Kollaborationen

Boat turns toward the port
In: Soap&Skin *Narrow* (Play It Again Sam [PIAS]) 2012.

Ham
In: Skero *Memoiren eines Riesen* (Tontraeger Records) 2009.

Kopfgöd
In: Raptoar *Roar* (Tontraeger Records) 2008.

Apollo Gold *Schlichtes Gold*
(Supercity/Project Mooncircle) 2007.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, nach welchen Kriterien eine sogenannte klangliche Ästhetik im filmischen Werk eines Regisseurs beschrieben und analysiert werden kann. Unter dem Begriff der klanglichen Ästhetik ist das kompositorische Zusammenspiel aus Musik, Sound Design und Sprache zu verstehen, welches zudem in Beziehung zur Bildebene im Gesamtkontext der Montage betrachtet werden muss. Zum Zwecke der Analyse wird der Film *Blue Velvet* des Regisseurs David Lynch herangezogen, welcher sich durch einen ausgesprochen kreativen Umgang mit den erwähnten akustischen Einzelkomponenten auszeichnet, sich stilistisch deutlich von gängigen Hollywood-Produktionen abhebt und dadurch in einer Art Grauzone zwischen Kunst- und Mainstream-Film zu verorten ist. Die Arbeit gibt Auskunft über Leben und Werk des Regisseurs und seiner beiden wichtigsten Wegbegleiter in Bezug auf Musik und Tongestaltung. Nach einer inhaltlichen Beschreibung des Filmes folgen zunächst historische sowie theoretische Überlegungen zum Bereich des Sound Designs. Im Anschluss daran wird die Klanggestaltung des Filmes anhand ausgewählter Szenen analysiert – im Fokus steht dabei die Verwendung markanter Klangobjekte, die dezidiert zum akustischen Vokabular Lynchs gezählt werden und sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk des Regisseurs ziehen. Auf die Auseinandersetzung mit der Geschichte sowie der Theorie von Filmmusik im Allgemeinen folgt die Analyse der im Film verwendeten Songs unterschiedlicher Interpreten und der Kompositionen Angelo Badalamentis, die eigens für *Blue Velvet* geschrieben wurden. Sowohl Sound Design als auch Filmmusik werden dabei unter dem Gesichtspunkt von Kriterien wie Stil oder narratologischer und syntaktischer Funktionsweise behandelt. Zum Abschluss können anhand eines Filmprotokolls die einzelnen Elemente der Montage (Bild, Musik, Sound Design und Sprache) sowohl detailliert, als auch im Kontext der Gesamtkomposition gesehen und erfasst werden.