

Jerome Philipp Schäfer

Die Eingangssequenz von David Lynchs „Blue Velvet“ **Wirkungsästhetische Analyse**

Abstract: Galt David Lynch lange Zeit lediglich als „Enfant terrible“ des amerikanischen Cinema, hat er sich im Laufe der Jahre auch den Ruf eines „Bild-Magiers“ erarbeitet. Weil die verstörende Intensität seiner Filme ohne die drastische Darstellung von Sexualität und Gewalt kaum denkbar ist, hielten Lynch viele in den 1980er-Jahren für einen reinen Provokateur und Gesellschaftskritiker. Diese Einstellung relativierte sich jedoch, als in den 1990er-Jahren mediale Gewalt stetig zunahm und zum Fernsehalltag wurde. Lynchs Werke sorgten nun nicht mehr für einen Sturm der Entrüstung, denn die Zuschauer hatten sich durch Genres wie Horror, Action und Soft-Pornographie an eine viel explizitere Darstellungsweise gewöhnt und richteten ihr Augenmerk nun stärker auf die filmsprachliche und -technische Kunstfertigkeit. Auch für die Wissenschaft steht seitdem nicht mehr die Suche nach einer intellektuellen Botschaft im Vordergrund, sondern das Entschlüsseln von Lynchs ganz eigener Bildwelt, die eine so ungewöhnliche Sogkraft besitzt und von Fans – als Pendant zum Begriff ‚kafkaesk‘ – ‚Lynch-World‘ getauft wurde. Ein Grund mehr, sich mit jenem Film näher auseinanderzusetzen, der Cineasten als repräsentativ für Lynchs filmisches Schaffen gilt: „Blue Velvet“ (1).

Die Welt des blauen Samts

Hatte David Lynch 1984 noch mit "Dune. Der Wüstenplanet" (2) ein kostspieliges Großprojekt spektakulär in den Sand gesetzt, war es zwei Jahre später nicht leicht, einen Produzenten für "Blue Velvet" zu finden. Nach vielen Absagen konnte er nur seinen alten Freund Dino de Laurentiis für den neuen Film begeistern, doch auch dieser stellte ihm nicht viel Geld zur Verfügung: die Studios in Wilmington, North Carolina, waren mehr provisorisch denn professionell. Und ob Dennis Hopper, der die Rolle des drogenabhängigen, sexbesessenen und gewaltbereiten Frank Booth mit der Begründung haben wollte, dafür müsse er sich nicht einmal verstellen, nach seiner Entziehungskur zu altem Glanz würde zurückfinden können, stand in den Sternen. (3)

Trotz dieser Widrigkeiten verliefen die Dreharbeiten ohne Zwischenfall, und als "Blue Velvet" am 14. August 1986 seine amerikanische Uraufführung erlebte, zeigte sich schnell an den ambivalenten Reaktionen des Publikums, dass der Film ein Erfolg werden würde. (4) Der Histoire war dies sicherlich nicht zu verdanken, denn Lynch erzählt eine sehr einfache und auf den ersten Blick nicht sehr anspruchsvolle

Geschichte, jene von Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), der über die Nachtclubsängerin Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) in die kranke und kriminelle Welt des drogensüchtigen Frank Booth (Dennis Hopper) eintaucht und sich nicht mehr von ihr losreißen kann. Was diese "Welt des blauen Samts" dagegen zum Kult werden ließ, sind die eindrucksvollen und intensiven Bilder, die in ihrer syntagmatischen und paradigmatischen Beschaffenheit den Zuschauer in Lynch-World eintauchen lassen und ihn zur gleichen Zeit befremden.

Dazu benutzte der Regisseur eine ganz eigene (oder eigenwillige) Filmsprache, die in ihrem Sinngehalt jedoch zu vielfältig war, als dass er darauf hätte verzichten können, die Eingangssequenz (1:44 - 3:37, Einspielung als [mpg](#) 20MB oder [divx](#) 10 MB) zu nutzen, um das Publikum für die Grundzüge seiner technischen, semantischen und syntaktischen Verfahren zu sensibilisieren. Tatsächlich ist es erstaunlich, mit welchen einfachen Mitteln es David Lynch gelingt, den Rezipienten sofort in seine eigene Welt der Bilder und Töne hineinzuziehen.

Eine amerikanische Kleinstadtidylle entpuppt sich schon nach wenigen Einstellungen als Lüge: ein winkender Feuerwehrmann, der Schutz vorgaukelt, eine Vorstadthausfrau, die sich einen Film anschaut, blühende Blumen, die mit dem freundlich blauen Himmel eine heile Welt vermitteln, und ein grüner Rasen, der von dem Hausherrn bestens gepflegt wird. Aber all dies erweist sich schnell als Fassade. Die Wirklichkeit besteht aus Krankheit und Verwesung, denn unter der Erdoberfläche hausen Insekten, die auf den Körper warten.

Die Einführungssequenz, die aus 25 Einstellungen besteht, erregt durch ihre Intensität Aufmerksamkeit. Dies wird erst dadurch ermöglicht, dass David Lynch sich gegen die "Tradition der Montage" stellt, d.h. dass er hinsichtlich der Filmmontage die eingetretenen Pfade des Erzählkinos verlässt und die Sequenz bewusst gegen die Sehgewohnheiten der Rezipienten auflöst. Genauer: er befreit sich weitestgehend von den Zwängen der filmgeschichtlichen Montage, um die im "Zeitalter der Medien" weit fortgeschrittene Einstellungsbildung des Sehens beim Rezipienten für seine Zwecke zu nutzen.

Die Wirkung der Sequenz

Blicken wir bei der Eingangssequenz zunächst auf die filmsprachlichen und -technischen Verfahren, kann das methodische Prinzip einer Wirkungsästhetik Hilfestellung leisten: Durch eine erste Herausarbeitung der Wirkung wird ein roter Faden geschaffen, der wiederum im Ergebnis der Nutzung semiotischer und filmtechnischer Ansätze zugute kommt.

Den psychischen Effekt objektiv zu erforschen, fällt in den Bereich der Neurologie. Im Folgenden wird stattdessen eine zweifelsohne persönliche und subjektive emotionale Wirkung angesprochen. Sie erhebt nicht den Anspruch, irgendeine Form allgemeingültiger Erkenntnis zu sein, sondern dient als Fragestellung: Wie ist diese Wirkung möglich und wahrscheinlich geworden?

Die beiden Schlagwörter, die in Bezug auf die Wirkung der gesamten Eingangssequenz genannt werden können, lauten "verstörend" und "beunruhigend". Sie drücken aus, dass in den Augen des Zuschauers etwas nicht so ist, wie es eigentlich sein sollte, und er dadurch irritiert wird. Er nimmt eine Idylle wahr, die jedoch nicht absolut, sondern durch Krankheit und Ungeziefer angreifbar ist - so ließe sich die Wirkung aus der Handlung erklären, doch beschreibt das nur die halbe Wahrheit. Die eigentliche Intensität wird erreicht, weil Handlung und Thematik selbst

von Cineasten so wahrgenommen werden, als sähen sie derartiges zum ersten Mal, als wäre dieses Sujet noch nicht konventionalisiert.

David Lynchs Methoden

Eine erste Annäherung ermöglicht die Frage, nach welchem Prinzip David Lynch allgemein arbeitet, um in seinen Filmen Wirkung hervorzurufen. Es sind vor allem die Kontraste, die gezielt und auf den verschiedensten Ebenen angewandt werden. Georg Seeßlen stellt fest, dass "ganze Systeme der Kontraste" wirken und aus ihnen "die Erzählhaltung, Kitsch und Kunst, Realismus und Surrealismus" resultieren. (5)

Der biografische Hintergrund Lynchs (6) legt zudem den Gedanken nahe, dass er diese Schemata in der filmischen Umsetzung anwendet, um die ihm notwendig erscheinende Form der Wahrnehmung herzustellen. Umso mehr, als er bei seinen Studien an der Pennsylvania Academy of Fine Arts mit der "postmodernen Kunst" in Berührung kam, zu deren typischen Verfahren die "doppelte Codierung" (7) gehört, die Lynch aus der bildenden in die filmische Kunst transportiert und extensiv anwendet. Seeßlen formuliert die diesbezüglichen Kriterien treffend:

Die postmoderne Ästhetik wendet einen [...] Trick an, um mit den beiden Problemen, der ›Aussage‹ und der ›Negation‹ der Moderne, fertig zu werden. Er besteht in der Spiegelung einer Aussage in den Zeichen vorhandener Sinnsysteme. Eine einfache Aussage - sagen wir: zwei Menschen lieben einander, wird vermittelt durch das Spiel zweier Menschen mit Rollen von Liebenden, wie man sie kennt. In diesem Spiel steckt beides, die ›reine‹, archaische Aussage [...] und die kritische Reflexion der verwendeten Zeichen [...]. Eine Szene wird also doppelt codiert, indem sie als Aussage und als Untersuchung der Sprache dieser Aussage aufgenommen werden kann. [...] Was die beiden Ebenen, die Aussage und die Reflexion ihrer Mittel, verbinden kann, ist Ironie. [...]
Lynch, scheint es, [will] mit seinen Doppelcodierungen von Anbeginn auf etwas anderes hinaus als auf die ironische Darstellung der eigenen Erzählmittel, mit denen eine Distanzierung von der (›naiven‹) Aussage zu erreichen ist; er behandelt eine Art Doppelcodierung der Wahrnehmung selbst. (8)

Die verstörende Wirkung - wie sie der Handlung entwächst - wird erst durch die "Doppelcodierung der Wahrnehmung" ermöglicht.

Wirkungsästhetische Analyse

Eine Eingangssequenz auf ihre Verfahren und doppelten Codierungen hin zu untersuchen, ist notwendigerweise mit Einschränkungen verbunden. Da manchmal Bildkomposition und Musik, manchmal Semantik und an anderer Stelle wiederum Syntaktik vorrangig sind, folgt die Analyse übergeordnet den verschiedenen Subsequenzen und wird sich je nach ihrem Wert in diesem Kontext auf spezifische Elemente konzentrieren.

Dabei soll die Sequenz unterteilt werden in "Die Idylle Lumberton" (Einstellungen 1 - 4), "Die Beaumonts" (Einstellungen 5 - 8), "Der verknotete Gartenschlauch" (Einstellungen 9 - 16), "Die Krise im Paradies" (Einstellungen 17 - 22) und in die "Reise unter die Oberfläche" (Einstellungen 23 - 25).

Die Idylle Lumberton (1 - 4)

Eine Inszenierung, die Traumähnliches vermittelt und eine die Identifikation

fördernde Perspektive codieren die erste Subsequenz. Auf der einen Seite die Idylle, die konsequent und vielschichtig verwirklicht wird, so dass sie stilisiert und "kitschig" erscheint, woraus dann - verbunden mit einem aneinanderreihenden Montageprinzip, das rein informativ ist - die intellektuelle Distanz des Zuschauers resultiert. Andererseits entsteht durch die Kameraperspektive, die dem POV (Point-of-view) eines Kindes entspricht, eine emotionale Nähe, durch die aufgrund der Form der Inszenierung die - bewusste oder unbewusste - Vorstellung einer idealen Kindheitswelt geschaffen wird.

Inszenierung eines Traums

Die Idylle Lumberton, wie sie inszeniert ist, wirkt in ihrer Konsistenz unwirklich und traumhaft. Nur Vogelgezwitscher und das Lied "Blue Velvet" (9) sind zu hören, so dass das lautlose Feuerwehrauto und die Schulkinder zu schweben scheinen. Ob Bild oder Ton dominant ist, bleibt unklar, denn die syntaktischen Wechsel sind auf den Rhythmus der Musik abgestimmt. Das zeigt sich auch in den verträumt langsamen Überblendungen und der Zeitlupe der zweiten Einstellung, die durch Intensität und Ruhe der langen Einstellungsdauer verstärkt werden. Irritiert wird das Zeitgefühl zudem dadurch, dass in zwei Einstellungen Wind zu erkennen ist, während in den anderen Blätter und Blumen keine Regung zeigen, die Bilder also nicht den Eindruck von Simultaneität erwecken. Der Frage, ob hier der Unbill des Produktionszwanges Rechnung getragen werden musste und durch Wetterverhältnisse ein Anschlussfehler entstand, soll an dieser Stelle nicht nachgegangen werden, doch erscheint es angeraten, hier eine Überinterpretation zu vermeiden.

Dass diese Subsequenz einen so plastischen Eindruck macht, resultiert vor allem aus der Farbgebung (10), die gemeinsam mit hoher Fotogenität und starker Tiefenwirkung "eine spezielle Form der ‚Wärme‘" (11) erzeugt, die sich "bis zu ihrer vollständigen Zeichenhaftigkeit" (12) steigert. Die strenge und geschlossene Kompositionsform, die an Gemälde erinnert, erzeugt gemeinsam mit dem syntaktischen Parallelismus eine immanente Strukturierung, die diesen "Traum" als eigene Entität herausstellt.

In solch einem Rahmen kann sich der semantische Gehalt einfach entfalten. Schon in der ersten Einstellung wird durch den vertikalen Schwenk vom leuchtend blauen Himmel zur Gartenzaunkomposition die Verbindung zwischen der religiösen Konnotation von "Himmel" mit Reinheit, Schönheit etc. und Lumberton hergestellt. Lumberton ist damit jener Teil der Welt, der dem Paradies näher steht als der Erde selbst. Kein Wunder also, dass die auffälligste der roten Blumen perspektivisch exakt auf einer der weißen Holzplatten liegt. Diese Kombination der Symbole für "Abgrenzung" und "Liebe" repräsentiert die bürgerliche Vorstellung von Familienleben und Nachbarschaft, wie sie durch Nächstenliebe vereint wird.

Das Feuerwehrauto sowie der Lotse sind mit "Sicherheit" konnotiert und zeigen, dass auch in der Idylle Gefahrenprävention betrieben wird, ähnlich wie der Gartenzaun in der dritten Einstellung, der durch den entsprechenden Bildausschnitt wie ein Gitter wirkt und eine Grenze zwischen den hellen Farben des Vordergrunds und dem dunklen Grün des Hintergrunds zieht. Diese Anordnung erinnert an die semantische Konzeption von Märchen hinsichtlich des dunklen, gefährlichen Waldes, der nicht betreten werden darf. Die Schulkinder in der folgenden Einstellung beweisen zudem, dass Lumberton innerhalb seiner abgesteckten Grenzen gesund und überlebensfähig ist. Allein das leuchtend rote Stoppschild hat eine zweideutige Funktion. Wäre ein Auto zu sehen, ließe es sich auf seine denotative Funktion beschränken, doch hier verweist es einerseits auf Prävention,

andererseits auf das baldige Ende dieses Traums.

Das Auge des Kindes

Abgesehen vom zuletzt beschriebenen Warnhinweis scheint der Traum konsequent als amerikanische Kleinstadtidylle konstruiert zu sein. Tatsächlich aber handelt es sich um die Vorstellung von einer idealen Kindheitswelt, was die Ambivalenz von intellektueller Distanz und emotionaler Nähe erklärt.

Die Verschiebung wird durch eine gezielt eingesetzte Kameraperspektive vor allem der ersten Einstellung erreicht, die den POV eines Kindes einnimmt und suggeriert, die Szene aus Kinderaugen zu betrachten. So sagt Lynch in einem Interview: "Ich weiß nicht, ob Fred Elmes [der Kameramann] und ich je über den Winkel sprachen, aber es musste dieser Winkel sein, weil es ein Bild aus der Kindheit ist" (13). Auch lässt der angesprochene Unten-Standpunkt der Kamera in Verbindung mit einer plastischen Optik die Blumen wie etwas Neues und Fremdartiges erscheinen, was typisch für die Wahrnehmung eines Kleinkinds ist.

Noch offensichtlicher wird dies in der zweiten Einstellung, da hier der Feuerwehrmann im Vorbeifahren zur Kamera hin winkt und damit zum Publikum, das natürlich weiß, dass ein solches Verhalten zumeist nur gegenüber Kindern üblich ist und so auf sich selbst als Kind verwiesen wird.

Die Beaumonts (5 - 8)

Die Inszenierung der Familie Beaumont und die Spiegelung des Zuschauers in Mrs. Beaumont codieren die zweite Subsequenz. Vom zugrunde liegenden Prinzip her ändert sich wenig, denn die Familie als nächst kleinere soziale Einheit ist eine Fortführung der idyllischen Eindrücke von Lumberton, und die Spiegelung, ähnlich dem winkenden Feuerwehrmann, verweist das Publikum explizit auf sich selbst.

Konventionelle Inszenierung

Die Einstellungen beinhalten alle Statussymbole, die für eine in Lumberton lebende Familie notwendig sind: das Einfamilienhaus mit Garten und Auto in der Auffahrt, die Charakterisierung der anwesenden Familienmitglieder durch ihre Umwelt und eine entsprechende Interaktion - der Vater bei der Gartenarbeit, die Mutter Tee trinkend in einem Wohnzimmer, dessen Ambiente inklusive des Blümchengeschirrs ganz dem Ideal des amerikanisch kleinbürgerlichen Interieurs entspricht (14).

Die Einstellungen der zweiten Subsequenz wirken filmisch weit realistischer, obwohl mit dem Lied "Blue Velvet" das musikalische Band zur träumerischen Idylle festgehalten wird. Sie sind syntaktisch konventionell, denn Montageprinzip, Schnitt, Perspektive und Einstellungsgrößen folgen ganz den Vorgaben einer klassischen Einführung: zuerst der Handlungsort (das Haus in einer Informationstotalen), dann, wie bereits erwähnt, die charakterisierten Personen in Halbtotale, bzw. halbnahe. Auffällig nur an der Einstellung mit Mr. Beaumont ist das akustische Moment, dass mit dem ausströmenden Wasser des Gartenschlauchs erstmals ein aktuelles Hintergrundgeräusch zu hören ist, das sich etwas Sichtbarem zuordnen lässt und neben das Lied "Blue Velvet" und das Vogelgezwitscher tritt. Diese Form der Handhabung der Geräusche bzw. der Tonebene des Films ist kein Zufall, wie sich später zeigen wird.

Erst in der achten Einstellung erfolgt die zweite Codierung. Mrs. Beaumont sieht sich einen Film an, der in dieser Umgebung zwar deplatziert wirkt, aber auch irgendwie zum amerikanischen Alltag gehört. Der auf dem Bildschirm sichtbare Revolver lässt an einen *gangster film* der 1930er-Jahre denken und demonstriert,

dass selbst in der Welt der glücklichen Beaumonts ein wenig Gewalt vorkommt, wenn auch nur virtuell und aus einer sicheren Position heraus betrachtet.

Das Porträt des Zuschauers

Die Nähe des Zuschauers wird durch das Fernsehgerät auf zweierlei Art sichergestellt: Einerseits wird die Identifikation syntaktisch hervorgerufen, denn die Einstellungsgrößen - von der Totalen des Hauses bis zum Fernsehgerät in Nahaufnahme - subjektivieren sich zunehmend. Andererseits nimmt die Kamera gegenüber dem Bildschirm die Position von Mrs. Beaumont ein und setzt so den Rezipienten an ihre Stelle. Der semantische Gegensatz von Interieur/Hausfrau und Revolver verweist den Zuschauer zwangsläufig auf sich selbst. Während er im Kino- oder Fernsehsessel sitzt, wartet er darauf, von Lynchs filmischer Symbiose aus Gewalt und Sexualität - diese Vorinformation ist durch Rezensionen, DVD-Cover etc. wahrscheinlich - eingefangen zu werden. Anna Jerslev nennt Mrs. Beaumont also treffend "ein Porträt der Zuschauer von *Blue Velvet*" (15). Womit Lynch gleichzeitig auf das tragende Motiv des Films verweist: auf den Voyeurismus, der auch konditionierende Wirkung hat. (16) Für die Eingangssequenz scheint das nicht zuzutreffen, tatsächlich aber geschieht genau das mit dem Zuschauer in der dritten Subsequenz. Anstatt nur zu beobachten, greift er dadurch in die Handlung ein, dass er assoziative Schlussfolgerungen zieht, die ohne ihn nicht möglich wären.

Der verknötete Gartenschlauch (9 - 16)

Innerhalb der dritten Subsequenz wird zwar die Spannung doppelt codiert, doch der assoziative Rahmen lässt die Identifikation dominieren. Für die Intensität der "Krise im Paradies" und der "Reise unter die Oberfläche" spielen die folgenden Einstellungen eine besondere Rolle, schließlich ist es nicht zufällig, dass gerade in der Mittelsequenz das Motiv des "Knotens" erscheint. Nachdem mehr Realismus in die Idylle eingekehrt ist, findet sich hier der "Knotenpunkt", von dem aus der Weg über die Krankheit zur "Anti-Idylle" führt.

Syntaktische Inszenierung

An dieser Stelle der Eingangssequenz steigert der Zuschauer seine Aufmerksamkeit, denn erstmals scheint die Handlung in Gang zu kommen. Die schnelleren Schnitte zwischen Mr. Beaumont, dem Wasserhahn in Nahaufnahme und dem Knoten im Gartenschlauch sind - kombiniert mit dem bedrohlich zischenden Überdruck und dem akustischen "Grundthema" der Insekten, die das Lied "Blue Velvet" in den Hintergrund drängen - als Indikatoren für Spannung konventionalisiert. Doch erliegt der Rezipient einer syntaktisch inszenierten Täuschung, denn alledem liegt keine logische Ursache zugrunde. Spritzendes Wasser und ein vibrierendes Ventil lassen sich natürlich mit vielen *suspense* erzeugenden Szenen aus der Filmgeschichte konnotieren, tatsächlich aber stellt die Situation im Garten der Beaumonts keine ernst zu nehmende Bedrohung dar. Die erste Reaktion des Zuschauers fällt sarkastisch aus, denn es stellt sich die Frage, ob das schon die "Krise im Paradies" sein kann. Doch hält diese Distanz nur kurz. Die Erklärungsnot für eine solche Dramatisierung wird durch die entsprechende Arbeit mit Assoziationen beiseite geräumt.

Assoziationsmontage

Die Verknüpfung mit der zweiten und vierten Subsequenz erfolgt über je eine Assoziationsmontage. Der Schnitt von dem nach links gerichteten Revolver (Nah- bis Detailaufnahme) zu dem mit seinem Oberkörper nach rechts gewandten Mr. Beaumont (Halbnahe) suggeriert, dass dieser "zum Abschuss freigegeben" ist. Und

das schmerzverzerrte Gesicht von Mr. Beaumont in der folgenden Subsequenz ergibt in Kombination mit dem verknoteten Gartenschlauch die Assoziation: Schlaganfall. Schließlich liegt die Ursache von Hirninfarkten meist in der Verstopfung von Arterien, und auch der Griff an den Hinterkopf lässt eine entsprechende Lokalisierung zu. Allein dadurch wird die Dramatisierung gerechtfertigt, denn sie zeigt, was in Mr. Beaumonts Körper wirklich geschah.

Im Ergebnis entwickelt sich der Zuschauer zu einer Art Voyeur, der nicht mehr nur beobachtet, sondern sich in das Gesehene hineinversetzt, sich mit ihm identifiziert und ihm seine eigene Logik auferlegt. Womit die Brücke von der fernsehenden Mrs. Beaumont zu Jeffreys späterem Verhalten geschlagen ist.

Die Krise im Paradies (17 - 22)

Codiert wird die Subsequenz auf der einen Seite durch Symbolhaftigkeit, Abstraktion und Surrealismus, durch Ähnlichkeit zu Erinnerungen auf der anderen. Da der Zuschauer primär dazu neigt, die Einstellungen als "Kunst" wahrzunehmen, wirkt die zweite Codierung eher unbewusst.

Symbolische, abstrakte und surrealistische Inszenierung

Die in der Überschrift genannten Formen teilen sich chronologisch nach Einstellungen auf, so dass die 17. und 18. Einstellung vor allem symbolischen Charakter haben. Mr. Beaumont, der sich an den Hals greift und gleichzeitig den Hut festhält, wird in der so genannten "amerikanischen" Einstellungsgröße (17) gezeigt, weshalb von der Tiefenwirkung aus betrachtet ein starker Kontrast zwischen dem sich gegen sein Schicksal wehrenden Mann und dem idyllischen Garten entsteht - ein Kontrast, der den Einbruch von Krankheit in das Paradies symbolisiert. Auch schwenkt die Kamera nicht mit dem zu Boden sinkenden Mr. Beaumont mit, sondern lässt ihn von einer festen Einstellung in die andere aus dem Bild ins Bild "fallen". Wenn sich Mr. Beaumont nun ausgerechnet auf dem einzigen Stück des Gartens, wo der Rasen kaputt und die Erde nass ist, vor Schmerzen windet, wird der Kontrast zwischen der unerbittlichen Realität und dem Paradies wieder aufgenommen. Und jenes Teilstück des Gartens, in dem er liegen bleibt, und das durch eine an Holzpfehlen befestigte Schnur abgesteckt ist, deutet auf eine Grenzüberschreitung des bis dato "idealen" Vorstädtlers hin.

In der Abfolge der Einstellungen bleibt die Identifikation inklusive jener Stelle bewahrt, bis sich die Hand des um sein Leben Kämpfenden um den Stutzen des Wasserschlauchs verkrampft und der Wasserstrahl gen Himmel zeigt. Doch schon die darauf folgende Einstellung (Nahaufnahme mit unscharfem Hintergrund - lange Brennweite) schafft schlagartig Distanz, denn die Wassertropfen wirken zu abstrakt (18), als dass sie ein filmisch natürlicher Teil dieser Situation sein könnten. Tatsächlich haben sie eine eigene Funktion, denn erst durch Abstraktion gewinnen sie für den Zuschauer an Eigenwert und sind so von der Umgebung losgelöst. Damit wird die Konnotation des Wassers - wie sie später genutzt wird - erst ermöglicht.

Die Totale der 20. Einstellung führt zur ersten Subsequenz zurück. Musikalisch dominiert erneut "Blue Velvet", und die Ordnung ist optisch wiederhergestellt. Denn der "Schandfleck im Garten Eden" bleibt genau auf dem unbewachsenen, mit einer Schnur abgegrenzten Teil des Gartens hilflos liegen. Diese unnatürliche Komposition mit dem schwer atmenden Mann, seiner um den Gartenschlauch verkrampften Hand und dem ungebrochenen Wasserstrahl wirkt - verbunden mit dem Kleinkind und dem agilen Hund - äußerst surreal.

Die Schnitte näher heran fokussieren auf den Hund, doch dieser *eyecatcher* macht

auf etwas anderes aufmerksam: der Gartenzaun im Hintergrund ist nicht mehr strahlend weiß wie in der ersten Subsequenz, sondern trägt übliche Alltagsspuren. Der Zaun, anfangs dem Himmel nah, wird nun mit der Erde und ihrem Leben konnotiert.

Das Auge der Erinnerung

Diese surreale Komposition hat nicht nur denotativen Wert, denn auch hier gewinnt die Perspektive Bedeutung. Der Zuschauer nimmt den Standpunkt eines Menschen ein, der sich an die Kindheit erinnert, wofür es mehrere Indikatoren gibt: So das Erscheinen eines einzelnen Kindes (19), mit einem Kamerastandpunkt, der so gewählt ist, dass er perspektivisch zwar über dem POV eines Kindes liegt, doch nicht so hoch, wie dies bei einem aufrecht stehenden Mann der Fall wäre. Das Heranschneiden wiederum ist in dieser Situation typisch für das Erfassen "unwichtiger" Details, die in Erinnerung bleiben, aber wie das Tollen des Hundes am Wasserstrahl keine wirklich dramaturgische Bedeutung haben.

Die letzte Einstellung ist in Zeitlupe und unscharf - ein Verfremdungseffekt, der den Traum und die Erinnerung verbindet. Und der stärker werdende Grundton der Insekten ruft eine unbewusste Angst hervor, da noch nicht aufgelöst wird, woher dieses Geräusch eigentlich kommt.

Es gibt hier zwei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten der Subsequenz, wobei diese ineinander spielen und sich nicht etwa ausschließen: einerseits hält Mr. Beaumont den Gartenschlauch dergestalt, dass der Wasserstrahl vertikal zu seinem Unterleib in die Höhe schießt - ein augenscheinlich phallisches Symbol. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass der Hund mit seinem Verhalten an orale Komplexe denken lässt, was durch die Anwesenheit eines Kindes weiter untermauert wird - schließlich gelten diese noch als primär oral fixiert. (20) Andererseits lassen sich diese Einstellungen als surrealistisch bezeichnen, was vor allem dann gerechtfertigt ist, wenn sie im kunstgeschichtlichen Kontext gesehen werden. So schuf der frühe Surrealismus um André Breton einen Kindermythos, der im Wesen dieser Avantgarde verankert war. Die surrealistischen Künstler versuchten das zu erreichen, was in der Wahrnehmung der Kinder selbstverständlich ist: die Ununterscheidbarkeit von Traum und Realität. Lynch erreicht dies zuerst in der ersten Subsequenz durch die Perspektive eines Kindes, und dann in Form der Erinnerung.

Reise unter die Oberfläche (23 - 25)

Codiert wird die letzte Subsequenz durch die abschreckende Inszenierung des "Bösen" - symbolisiert durch die Insekten - und einer "Lust am Bösen", die man auch "das grundsätzliche Interesse des Menschen am Bösen" nennen könnte. Hier werden durch Verschiebung auf mehreren Ebenen intellektuelle Distanz und emotionale Nähe zum Voyeurismus synthetisiert.

Inszenierung des Bösen

Auffällig ist in erster Linie die Täuschung der Erwartungshaltung auf Handlungsebene, denn nachdem die "heile Welt" von dem Einbruch der Krankheit zerstört wird, müsste in einer konventionellen Einleitung ein Schnitt erfolgen, vielleicht mit Jeffrey auf dem Weg ins Krankenhaus zu seinem Vater. Doch Lynch achtet nicht auf die Konvention, sondern lässt es zu einem zweiten Wendepunkt innerhalb der Eingangssequenz kommen: Zu einem Wendepunkt, der in Wirklichkeit keiner ist, denn die Insekten befanden sich schon immer unter der Oberfläche, und allein der Kamera ist zu verdanken, dass das sonst nicht Sichtbare vor die Augen

des Zuschauers tritt.

Die Kamera suggeriert durch gleichmäßiges Heranfahren und -zoomen eine Reise, ermöglicht einen über die Gräser schweifenden Blick und nähert sich erst langsam den Halmen, den Wurzeln und dem dunklen Humus. Mit dem nächsten Schritt wird dann ein Ebenenwechsel vollzogen, indem Lynch den Zuschauer in eine "neue Welt" hineinversetzt, von der bekannten Mikro- in die unbekannte und bedrohliche Makrowelt. Die Gräser scheinen bei Heranfahrt und -zoom eine eigene Größe zu entwickeln (21), bis die Insekten überlebensgroß auf der Leinwand erscheinen, die Eindrücke der vorangegangenen Kamerafahrten unterstreichend. Vor allem die Kombination aus Dunkelheit und Insekten schürt menschliche Urängste, die den Bildern eine umso größere Wirkung und Eindringlichkeit verleihen.

Das akustische Grundmotiv der Insekten, das schon seit der Inszenierung des verknoteten Gartenschlauchs zu hören war und so großen Raum in dieser ganz eigenen filmischen Welt einnimmt, gewinnt zunehmend an Stärke. Aber auch das assoziative Band zur Krankheit wird sichergestellt, wozu die Wassertropfen beitragen, die in der 23. Einstellung kurz zu sehen sind, und so ihre Konnotation übertragen. Diese reicht von der Idylle bis zu der durch die surreale Inszenierung dominanten Krankheit, und weiter bis hin zu der "Anderwelt" der Insekten. Die Wassertropfen demonstrieren, dass der verborgene und bösertige Teil der Welt erst dann hervorbricht und sichtbar wird, wenn die Bewohner der Oberfläche eine Schwäche zeigen, d.h. wenn sie krank werden oder sterben. Dann nämlich sind sie den Insekten schutzlos ausgeliefert. Im Kontext des gesamten Films ließe sich auch daran denken, dass Jeffrey nur durch seine "Krankheit" - denn Voyeurismus kann pathologische Züge tragen - in Berührung mit Franks Welt kommt.

Resultat dieses zweiten Wendepunkts und der assoziativen Übertragung ist, dass die Eingangssequenz narrativ nicht mehr offen wirkt als Anknüpfungspunkt für die folgende Handlung, sondern an dieser Stelle enden könnte und den Eindruck von Ausweglosigkeit erweckt. Der Zuschauer, unangenehm berührt, müsste sich intellektuell distanzieren.

Die Lust des Voyeurs

So wie die "Reise unter die Oberfläche" inszeniert ist, sollte sie eine ähnlich ambivalente Wirkung wie die erste Subsequenz hervorrufen - hier die Stilisierung des Traums, dort des Alptraums, doch weckt sie vor allem Interesse und Lust. Dies zu erklären fällt nicht leicht, da es Produkt mehrerer Elemente ist, allerdings kann die "Lust des Voyeurs" als Überbegriff verwendet werden:

Filmtheoretisch gilt, dass hier das Bedürfnis des Zuschauers gestillt wird, Dinge zu sehen, die im "normalen" Leben nicht sichtbar sind und so in den Bereich des Kinos fallen (22). Wenn nun in der Eingangssequenz die Wirklichkeit hinter der Idylle zu sehen ist, ruft das Schauspiel der Insekten eine besondere Faszination (23) hervor, die nicht allein mit dem sonst Unsichtbaren zu erklären ist. Tatsächlich geht dem eine Kette doppelter Codierungen voraus, die für die Wahrnehmung des Zuschauers zu einer Odyssee gerät und so zu einer Art von "Verwirrung" beiträgt. Die Folge ist, dass auch bekannte Dinge wegen ihrer Fremdheit mit gesteigertem Interesse betrachtet werden. Nun zu sagen, dass das Publikum zum Voyeur wird bzw. geworden ist, mag anfangs befremden, da dieser Ausdruck sexuell konnotiert ist, allerdings erweist sich diese Betrachtungsweise im Kontext des gesamten Films - und der Einstellungen 20 bis 22 - als aufschlussreich. Wenn der Voyeurismus das tragende Motiv der Handlung ist und Lynchs eigentliche Idee (24) für den Film war, so liegt es nahe, dass Filmsprache und -technik der Eingangssequenz darauf

abzielen, eine entsprechende Wahrnehmung vorzubereiten, bevor der Hauptteil tatsächlich in Richtung eines sexuell motivierten Voyeurismus zielt.

Zusammenfassung

Die verstörende Wirkung kann aus den Verfahren innerhalb der Subsequenzen heraus erklärt werden. Nun wurden zwar die doppelten Codierungen herausgestellt - Inszenierung eines Traums vs. Auge des Kindes/ Konventionelle Inszenierung vs. Porträt des Zuschauers/ Syntaktische Inszenierung vs. Assoziationsmontage/ Symbolische, abstrakte und surrealistische Inszenierung vs. Auge der Erinnerung/ Inszenierung des Bösen vs. Lust des Voyeurs - und die Erkenntnis gewonnen, dass die "voyeurisierte Wahrnehmung" Folge einer Odyssee der Wahrnehmung ist, doch blieb bislang unbeantwortet, warum die Wirkung nun ausgerechnet "verstörend und beunruhigend" sein soll.

Die Antwort liegt auf der Hand, sieht man - wie oben erwähnt - "Verstörung" und "Beunruhigung" als Zustände, die der Erkenntnis oder dem Gefühl entspringen, dass etwas nicht (mehr) so ist, wie es eigentlich sein sollte. Dieses Gefühl entsteht über die Darstellungsebene, nämlich das Bloßstellen der Idylle. Obwohl das Schema längst konventionalisiert ist und deshalb kaum Wirkung hervorrufen dürfte, hat es bei Lynch seine alte Stärke wiedererlangt. Durch die voyeurisierte Wahrnehmung wird es rekontextualisiert und damit für den Zuschauer aktualisiert, d.h. er nimmt es so wahr, als hätte er es noch nie gesehen.

Verstärkt wird dieses Gefühl auch durch ein Unbehagen, das der Rezipient sich selbst gegenüber empfindet. Die doppelte Codierung hält den Zuschauer in emotionaler Schwebelage und lässt ihn eben dort los, wo er die Lust des Voyeurs empfindet und seine Wahrnehmung voyeurisiert. Allerdings wird er kein bewusster Beobachter (25), sondern ein unbewusster Voyeur, und gerade sein Bewusstsein sträubt sich dagegen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass David Lynch mit der Eingangssequenz von "Blue Velvet" ein wirklich besonderes Stück "Kommunikation" gelungen ist. Während er durch die Form der Nachricht die Wahrnehmung des Rezipienten "verwirrt", bzw. "voyeurisiert", kann ihr Content dadurch die lange schon abgestumpfte Wirksamkeit wieder in vollem Umfang entwickeln. Interessant dabei ist eben auch, dass dieses Modell schon allein durch den Akt der Entkonventionalisierung den Zuschauer psychisch beeinflussen kann und die Kombination der beiden Ebenen eine umso größere Intensität erzeugt.

Literatur- und Filmverzeichnis

Quelle - Film

Blue Velvet. Regie: David Lynch. USA 1986. 120 min. Frankfurt/Main: MGM (Gold Edition DVD)

Erwähnte Filme

Dune. Der Wüstenplanet. Regie: David Lynch. USA 1984

High Noon. Regie: Fred Zinnemann. USA 1952

Quelle - Screenplay

David Lynch: Blue Velvet. The Screenplay (04.06.2002). In: LynchNet. URL: <http://www.lynchnet.com/bv/bvscript.html> (11.03.2006)

Allgemeines zum Film

Kracauer, Siegfried (1979) Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag (= Siegfried Kracauer: Schriften, 8 Bde., hg. v. Karsten Witte, Bd. 3)

Monaco, James (1980) Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, übers. v. Hans-Michael Bock u. Brigitte Westermeier, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

Literatur zu "Blue Velvet" und David Lynch

Fischer, Robert (1993) David Lynch. Die dunkle Seite der Seele, München: Wilhelm Heyne Verlag (Heyne Filmbibliothek)

Jerslev, Anne (1996) David Lynch. Mentale Landschaften, übers. v. Lise V. Smidth, Wien: Passagen Verlag (Passagen Kunst/Film)

Lynch, David (1998) Lynch über Lynch, übers. v. Marion Kagerer, hg. v. Chris Rodley, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren (Filmbibliothek)

Seeßlen, Georg (2003) David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren Verlag (arte edition)

Jörg von Uthman: Schockierend oder schwarzer Humor? Im Widerstreit der Meinungen: "Blue Velvet", ein amerikanischer Film von David Lynch (13.11.1986). In: The Universe of David Lynch. URL: <http://www.davidlynch.de/bluefaz86.html> (11.03.2006)

Sonstiges

Campbell, Robert J. (1989) Psychiatric Dictionary, New York: Oxford University Press

Postmodernism (30.09.2005). In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> (11.03.2006)

Fußnoten

1 Blue Velvet. Regie: David Lynch. USA 1986 ([zurück](#))

2 Dune. Der Wüstenplanet. Regie: David Lynch. USA 1984 ([zurück](#))

3 Vgl. Lynch 1998: 181 - 193 ([zurück](#))

4 Vgl. Uthmann 1986 ([zurück](#))

5 Seeßlen 2003: 225 ([zurück](#))

6 Lynch studierte von 1965 bis 1967 an der Pennsylvania Academy of Fine Arts, wo er auch seinen ersten Kurzfilm drehte. Vgl. Fischer 1993: 25 ([zurück](#))

7 Seeßlen 2003: 127 ([zurück](#))

8 Ebd.: 127/128 ([zurück](#))

9 Bobby Vintons Version aus dem Jahre 1963. ([zurück](#))

10 Um ähnlich intensive Farbeffekte wie Technicolor zu erreichen, ließ Lynch extra aus China Filmmaterial besorgen. Vgl. Fischer 1993: 262 ([zurück](#))

11 Seeßlen 2003: 82 ([zurück](#))

12 Ebd. ([zurück](#))

13 Lynch 1998: 187 ([zurück](#))

14 Lynch: "Wenn heute ein Film gedreht wird, der in den 40er-Jahren spielt, werden Möbel aus den 40er-

Jahren aufgestellt. Das verdeutlicht die Zeit, aber mit der Realität hat es nichts zu tun. Der Krempel wär aus den 20er-Jahren, wenn's hochkommt. In einer Kleinstadt lebt die Vergangenheit weiter". Lynch 1998: 177/178 ([zurück](#))

15 Jerslev 1996: 128 ([zurück](#))

16 In jener Sequenz, wo Jeffrey Frank und Dorothy vom Kleiderschrank aus beobachtet, scheint er vor allem fasziniert zu sein. Wie sich später zeigt, hat er tatsächlich Franks Neigung zu einer gewaltorientierten Sexualität übernommen. ([zurück](#))

17 Entstammte diese filmgeschichtlich der Notwendigkeit, dass etwa bei Gary Cooper in High Noon (USA 1952) noch das Revolverhalfter zu sehen sein muss, dient es heute als beste Möglichkeit, die gezeigte Person im Rahmen ihrer Umgebung zu subjektivieren. ([zurück](#))

18 Screenplay: "The water droplets are somewhat abstracted as they dance in the light." (7. EXT. BEAUMONTS' FRONT LAWN - DAY) ([zurück](#))

19 In Erinnerungen sehen sich Menschen meist von außen als handelnde Figuren. Vgl. Campbell 1989: 434 - 437 ([zurück](#))

20 Vgl. Campbell 1989: 500/501 ([zurück](#))

21 Screenplay: "as if in a dark forest [...]. The grass is like great timbers." (7. EXT. BEAUMONTS' FRONT LAWN - DAY) ([zurück](#))

22 Kracauer zählt dies in seiner "Theorie des Films" zu den drei "enthüllenden Funktionen" des Films. Vgl. Kracauer 1979: 77 ([zurück](#))

23 Lynch: "Ja. Kino ist im Grunde Voyeurismus. Man sitzt in der Sicherheit des Kinosaals, und Blicke sind etwas sehr Mächtiges. Wir wollen Geheimnisse, Neues sehen, wir brennen geradezu darauf! Man dreht fast durch! Je neuer und geheimer, umso begieriger sind wir". Lynch 1998: 196 ([zurück](#))

24 Lynch über ein erstes Gespräch mit dem Produzenten Richard Roth: "Er wollte wissen, ob ich noch was anderes [als Ronnie Rocket] hätte. Nur Ideen, erwiderte ich. Ich erzählte ihm, dass ich mich schon immer mal nachts zu einer Frau ins Zimmer schleichen wollte, um sie zu beobachten, und dass ich dabei unter Umständen einen Hinweis auf einen ungeklärten Mord entdecken würde. Die Idee gefiel ihm, und er bat mich, ein Treatment zu schreiben". Lynch 1998: 180 ([zurück](#))

25 Kracauer: "Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewussten Beobachter umzuwandeln". Kracauer 1979: 92 ([zurück](#))

Verfasser: Jerome Philipp Schäfer, veröffentlicht am 22.07.2006