

»Let's hit the fuckin' road!«

[Blue Velvet](#) (USA 1986, David Lynch)

Für die meisten Exegeten von "Blue Velvet" ist klar: Der Film ist ein, wenn nicht das Initial-Ereignis des postmodernen Kinos. Dabei ist für ihn verpflichtend, dass er eine □Geschichte□ im doppelten Wortsinne erzählt: Seine eigene, die von der Rückkehr Jeffreys in seinen Heimatort Lumberton und dessen Entdeckung der dortigen Unterwelt handelt und die Geschichte der Bedingung seiner Möglichkeit: □Blue Velvet□ verortet sich selbst in der und als Resultat der Filmgeschichte und reflektiert darüber hinaus die Funktionsweise des Kinos.

Die Zugänge zu □Blue Velvet□ sind dementsprechend vielfältig gewesen: Ein Film über das Beobachten, also ein Film, über die Kino-Situation, ein Film über die Verbindung von Sehen und Sexualität, ein Film über Gewalt, ein Film über die Filme Alfred Hitchcocks, ein Film noir über den Film noir, ein Film über amerikanische Mythen und Kitsch, ein surrealer Film, ein Zeitreise-Film, ein Film über und ein Film von David Lynch (was zeitweilig tatsächlich wie eine heuristische Erkenntnis gehandelt wird).

□Blue Velvet□ ist David Lynchs erster □normaler□ Film. Sein Plot ist weder an einem merkwürdigen Ort, wie noch □Eraserhead□ oder in einer merkwürdigen Zeit, wie □Dune□ angesiedelt, sondern im Heute in einer Kleinstadt irgendwo in den USA. Diese Kleinstadt ist jedoch das Tor zu einer anderen Welt. Jeffrey, der aus irgend einer Universitätsstadt nach Lumberton zurück kehrt, stößt dieses Tor auf, hinter dem sich die sprichwörtliche □Unterwelt□ befindet. Dort entdeckt er die Schattenseite, die kranke Seite jener akkurat gemähten Vorgärten, stets makellos lackierten Staketenzäune und immer freundlichen Bewohner Lumbertons. Für Jeffrey wird seine Heimkehr zu einer Reise in die sexuelle Devianz und in die Gewalt.

Mit □Blue Velvet□ kreierte Lynch zwar ein neues Setting, jedoch keine neue Situation. □Blue Velvet□ entbirgt vielmehr, dass die augenscheinlich heile Welt auf genauso zerstörtem Fundament ruht, wie die aptraumhaft surrealen Orte in □Eraserhead□ oder □The Elephant Man□. Die Zerstörung ist nur subtiler. Lynch gibt sich und uns damit die Möglichkeit, seinen Film als eine Allegorie zu lesen; seine Figurenkonstellation von guten Menschen (Jeffreys Familie, Sandys Familie, Dorothys Familie) und bösen Menschen (Franks Familie, Bens Familie) ist der Hintergrund für den filmhistorisch ältesten Zweikampf zwischen Gut und Böse. Dazwischen sind die unentschiedenen, die ambivalenten Figuren: Jeffrey, Sandy, Dorothy. Sie stehen in beiden Welten, wollen oder können sich für keine Seite entscheiden.

Die Figurenkonstellation aus □Blue Velvet□ wird für Lynch paradigmatisch. Auch in □Eraserhead□ war der männliche Protagonist schon gefangen zwischen einer aseptischen Blondin (Mary) und einer

promiskuitiven Brünetten (der Nachbarin). In *Blue Velvet* und den Filmen danach behält Lynch diese Triade bei – unterzieht sie doch jedoch Verwechslungen: In *“Lost Highway”* und *“Mulholland Drive”* ist nicht immer klar, wer brünett und wer blond ist. Das kann aber auch bedeuten: Für den männlichen Protagonisten gibt es nur eine Frau, die wie die Freud’sche Vaterfigur (Das Unheimliche, Eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert) – in eine gute und eine böse Frau (Mutter?) geteilt ist. Diese Teilung bildet die eine Hälfte der Familien-Allegorie.

Die andere – und hier liegt die Verwechslung – in *Blue Velvet* – ist die Doppelfigur Jeffrey/Frank. In einer zentralen Szene, als Frank den Nachbarn Jeffrey mit sich in die Nacht entführt, schauen sich beide an und Frank sagt: *“You’re like me.”* Es wird kolportiert, dass Dennis Hopper eigentlich *“You like me.”* hätte sagen sollen, sich jedoch versprochen hat, was von Lynch erst am Schneidetisch bemerkt worden sei. Der falsche Satz hat sich für Lynch dann jedoch als der richtige erwiesen. Der Freud’sche Versprecher Franks hat eine neue, weitere Deutungsmöglichkeit des Films eröffnet.

Die Form von *écriture automatique*, mit der Lynch bereits *Eraserhead* inszeniert hat, das beständige Ändern des ursprünglichen Skripts – aus dem Bauch heraus –, wie Lynch es immer wieder nennt, hat also auch bei *Blue Velvet* Anwendung gefunden. Etliches, was Lynch sich vor den Dreharbeiten ausgedacht hat, hat er dann beim Drehen – aus einem Gefühl heraus, dass es nicht stimmt –, fortgelassen. Zumeist sind dies Überoffensichtlichkeiten, Szenen, die die Ambivalenzen des Films ge- und vielleicht sogar zerstört hätten. Was wäre zum Beispiel, wenn wir wüssten, dass Frank Helium über seine Maske einatmet? Lynch hat sich dann doch gegen das Helium entschieden – dass es ein Gas ist, das nicht wir alle atmen, muss als Information reichen.

In den folgenden Filmen sind diese Ambivalenzen geplanter, intellektueller als in *Blue Velvet*. *Lost Highway* oder *Mulholland Drive* wirken verklausulierter (im Sinne einer *bewussten, aktiven* Verschlüsselung). Auch in dieser Hinsicht stellt *Blue Velvet* ein Scharnierwerk zwischen den frühen und den darauffolgenden Filmen David Lynchs dar. Er verleitet seine Zuschauer noch nicht zum Rätseln während des Zuschauens, weil sein Plot noch nicht von der Verundeutlichung späterer Filme infiziert ist. *Blue Velvet* ist so in gewisser Hinsicht ein nachhaltigerer Film, aber seine Offensichtlichkeit ist – retrospektiv betrachtet – trügerisch.

Ein Blick in Robert Fischers Katalog der Lynchianismen verrät, dass mit der strengen filmgeschichtlichen Kausalität zu brechen und *Blue Velvet* zum Beispiel mithilfe von *Lost Highway* zu verstehen, interessante Ergebnisse liefern kann. Intertextualität ist eine zunächst subjektive Methode der Sinnfindung, die nicht notwendig an ein Vorher-Nachher gebunden sein muss. Wir erkennen vieles aus der Film- und Theoriegeschichte in *Blue Velvet* wieder, ob es darin deponiert wurde, ist eine andere Frage. *Blue Velvet* ist eine Allusionsmaschine

und seine Bedeutung wächst mit dem Fortschreiten der je eigenen Filmgeschichte.

Stefan Höltgen