

**Aus der Reihe „Psychoanalyse und Film“**

des Instituts für Psychoanalyse der DPG Frankfurt/Main



**„Blue Velvet“**

(Regie: David Lynch, USA 1986)

(Vortrag im Kino „Mal Seh’n“  
am 25. April 2007)

Blue Velvet (1986) ist ein Film, mit dem David Lynch, heute einer der berühmtesten Regisseure der USA, internationales Aufsehen erregte. Von der deutschen Filmkritik wurde er damals überwiegend abgelehnt. Die Vorwürfe reichten vom Schwelgen in Kulturklischees bis hin zur Überzeichnung von Gewalt. Von den Zuschauern wurde er dagegen sehr schnell zum Kultfilm erhoben. Kultfilme beziehen ihr Faszinosum vor allem aus der Tatsache, dass sie ein bestimmtes Lebensgefühl widerspiegeln, das im kulturellen Diskurs sonst keine Artikulation erfährt. Mit anderen Worten: Sie lenken ihren Blick auf das, was unter der Oberfläche ist. Dies gilt im besonderen für die Filme Lynchs. Er selbst sagt dazu:

„Es gibt alle möglichen dunklen, unheimlichen Dinge, die da drunten lauern. Ich steige in diese Dunkelheit hinunter und schaue, was da ist. Coffee Shops sind gute, sichere Plätze, um darüber nachzudenken. Ich sitze gerne in solchen hell erleuchteten Räumen, wo es Kaffee und Zucker gibt. Bevor ich es überhaupt bemerke, bin ich dann mit meinen Gedanken unter der Oberfläche und gleite dort entlang; wenn es dort zu belastend wird, kann ich mich jederzeit wieder in den Coffee Shop zurückziehen“ (Monthly Film Bulletin, April 1987, zit. nach Jersley 1991, S. 25).

Aus psychoanalytischer Sicht ist das, was unter der Oberfläche anzutreffen ist, der Bereich des Unbewussten, Verdrängten, für den sie sich in besonderer Weise zuständig fühlt. Lynch selbst will von dieser Verwandtschaft zwar wenig wissen. Trotzdem wirken die meisten seiner Filme, darunter auch „Blue Velvet“ so, als hätten Freuds Thesen über die psychosexuelle Entwicklung des Kindes, den Ödipuskomplex und die Urszene dafür unmittelbar Pate gestanden. Auf diese Weise erweckt der Film leicht den Eindruck einer psychoanalytischen Parodie. Parodien erzeugen Abstand von dem Sujet, das sie darstellen und nehmen ihm damit auch etwas von seinem Schrecken. Sie stehen damit im Dienste der Abwehr und lassen sich insofern einer psychoanalytischen Interpretation unterziehen. Ich möchte dies im Folgenden versuchen und dabei auch die potentiellen Übertragungen einbeziehen, die der Film beim Zuschauer provoziert. Meine Frage wird einmal sein, inwieweit der Film als Abbild der *männlichen* Sozialisation verstanden werden kann, in der der Junge die Spaltung der Mutter-Imago in Madonna und Hure überwinden und dabei auch die abgewehrten sadistischen Impulse in seine Persönlichkeit integrieren muss. „Blue Velvet“ ist aber nicht nur ein Kultfilm für Männer. Ich möchte deshalb auch untersuchen, was es sein könnte, das Frauen in diesen Film lockt, und ob der Film nicht sogar eine geschlechtsübergreifende Botschaft enthält, die auf der grundsätzlichen Unstillbarkeit des Begehrens beruht, das den Menschen in seinem Leben vorantreibt und auch noch jedem scheinbaren Happy End den Stempel des Mangels aufdrückt. Das Begehren ist dabei nach Green unbewusst immer ein sexuelles, und der Film „Blue Velvet“ provoziert beim Zuschauer von Anfang an eine spezifische Neugierde, die ihn offen macht, sich auf dieses Szenarium einzulassen.

### **Der Theatervorhang hebt sich**

Bereits das erste Bild, ein dunkelblauer Samtvorhang, erweckt Assoziationen zu einem Theatervorhang, der sich bald heben wird. Die romantische Orchestermusik im Hintergrund verstärkt diesen Eindruck. Das Erwartete tritt jedoch nicht ein. Die Musik macht stattdessen Vogelgezwitscher Platz, das Blau wird heller und nimmt die ganze Leinwand ein. Auf der Tonspur erklingt dazu das Lied „Blue Velvet“ („She wore Blue Velvet, and bluer than velvet

was the sky“). Auf der Leinwand werden weiße Wolken sichtbar; das Blau zuvor war also ein Stück Himmel. Dann rote Rosen vor einem weiß gestrichenen Holzzaun, in kitschiger Farbenpracht. Danach zwei weiß gestrichene Einfamilienhäuser, wie sie für amerikanische Vorstädte typisch sind. Nun fährt von links ein Feuerwehrauto ins Bild – oder ist es ein Spielzeugauto? Der auf dem Trittbrett stehende Feuerwehrmann grüßt im Vorbeifahren die Zuschauer, so als wisse er um ihre Anwesenheit. Sie sind also ganz offiziell in die Handlung einbezogen. Auf der Tonspur ertönt dazu immer weiter das Lied „Blue Velvet“: „...and bluer than velvet was the night.“ Nun wieder ein weißer Gartenzaun, diesmal mit gelben Tulpen davor ... Ein älterer Mann sprengt den Rasen vor seinem Haus. Schnitt. Eine Frau, vermutlich die Frau des Mannes, sitzt im Wohnzimmer vor dem Fernseher und trinkt Tee. Offenbar sieht sie einen Krimi, denn in der nächsten Bildeinstellung sehen wir den Fernsehschirm in Großaufnahme und darauf eine Hand, die einen Revolver hält. Nun schwenkt die Kamera wieder zu dem Mann mit Schlauch im Garten und von dort weiter auf den Wasserhahn, an dem der Schlauch angeschlossen ist. Aus dem Hahn spritzt Wasser, so als ob etwas unter Überdruck stehe. Der Mann beginnt, an dem Schlauch zu ziehen, der sich mittlerweile um einen Ast gewickelt hat. Aus dem Wasserhahn spritzt jetzt mehr Wasser. Der Mann greift sich in den Nacken und sackt zusammen, wir wissen nicht, warum. Es ist kein Schuss gefallen. Nächstes Bild: Der Mann liegt bewegungslos auf dem Rasen, während ein Hund das Wasser, das immer noch aus dem Schlauch spritzt, voller Begeisterung aufzuschnappen versucht und ein kleines Kind auf den am Boden liegenden Mann zukrabbelt. Die Kamera kommt aber auch hier nicht zum Stillstand, sondern bewegt sich weiter in Richtung Gras. Das Lied „Blue Velvet“ wird dabei immer mehr von anderen, zunächst undefinierbaren Geräuschen überlagert, die an Lautstärke anschwellen. Nun fährt die Kamera unter das Gras und zeigt einen Haufen großer schwarzer Käfer, die eng verkeilt um eine Beute kämpfen und dabei ihre Panzer gegeneinander reiben. Von daher kommt auch das bedrohlich laute Geräusch. Die Szene wirkt dunkel und unheimlich. Erneuter Schnitt, und nun sehen wir wieder im hellen Tageslicht eine große Plakattafel, auf der eine strahlende Hausfrau den Gast mit „Welcome to Lumberton“ begrüßt. Damit ist nun auch der Schauplatz benannt, auf dem die Handlung stattfinden wird. Die Geschichte kann beginnen.

## Das Ohr im Gras

Der Zuschauer hat sich bis dahin allerdings längst eine eigene konstruiert. Er weiß, dass in Lumberton nicht alles so weiß ist, wie es den Anschein hat. Dass unter der Oberfläche etwas Unheimliches brodelt; dass etwas unter Überdruck steht; dass Männer ohne sichtbare Ursache plötzlich zusammenbrechen können; dass die Hand mit der Pistole auf Mord hindeutet, auch wenn sie zunächst nur im Fernsehen erscheint, und dass die Existenz eines Feuerwehrautos darauf verweist, dass es in Lumberton auch Feuer geben kann. Die Gefahr lauert so dicht unter der Oberfläche wie die Käfer unter dem Gras. Der Zuschauer ist darauf gefasst, dass etwas Furchtbares geschehen wird.

Noch in dieser Stimmung gefangen, erfahren wir, dass Jeffreys Vater im Garten einen Schlaganfall erlitten hat und nun im Krankenhaus liegt, und dass Jeffrey deshalb vom College nach Lumberton zurückgekommen ist. Auf dem Rückweg vom Krankenhaus, wo er einen vom Schlaganfall immer noch der Sprache beraubten Vater angetroffen hat, findet er auf der Wiese ein halb verwesenes menschliches Ohr. Er packt das Ohr in eine Tüte und bringt es zur Polizei. Sergeant Williams, den er noch aus seiner Schulzeit kennt, sieht in dem Ohr einen interessanten Fund, der vielleicht mit einem Fall zu tun haben könnte, der noch nicht abgeschlossen ist und über den er deshalb auch nicht weiter sprechen könne. Weitere Aufklärungen verspricht er sich vom Leichenbeschauer. Der Leichenbeschauer stellt fest, dass das Ohr abgeschnitten worden ist, vermutlich mit einer Schere. Im gleichen Augenblick wechselt die Kamera direkt zur Fundstelle des Ohrs, wo Polizisten nach Spuren des Verbrechens suchen. Der Ort ist durch ein gelbes Band mit der Aufschrift „Don't cross the police line“ vor Neugierigen abgeschirmt. Nun wird dieses Band mit einer Schere durchgeschnitten.

Abgeschnittene Körperteile, also auch das abgeschnittene Ohr, stehen symbolisch für Kastration – so kann man es bereits in Freuds „Traumdeutung“ (1900) lesen. Die assoziative Verbindung mit dem Durchschneiden des Polizeibandes deutet aber noch auf einen anderen Kontext hin. Aus psychoanalytischer Sicht symbolisiert das Polizeiband auch noch eine andere Grenze, die nicht überschritten werden darf, ohne dass der Betreffende sich eines Gesetzesbruchs schuldig macht. Ich meine die Grenze der symbolischen Ordnung, in der das Gesetz des Vaters gilt, das den Inzest mit der Mutter verbietet und dem bis dahin unbeschränkten Genießen der Mutter einen Riegel vorschiebt. Das Kind erlebt diese

„symbolische Kastration“ (Lacan) wie eine Vertreibung aus dem Paradies. Was sie hinterlässt, ist eine psychische Leerstelle, die sich nie mehr schließen wird, und das unstillbare Begehren nach der Wiedererlangung des Verlorenen, koste es, was es wolle. Wenn wir „Blue Velvet“ unter diesem Blickwinkel betrachten, dann steht die Durchtrennung des gelben Bandes mit der Inschrift „Don't cross the police line“ symbolisch auch für die Überschreitung einer vom Gesetz des Vaters gesetzten Grenze, hinter der all das Verbotene lauert, das auch die ödipalen Phantasien des kleinen Jungen bevölkert: Ödipale Wünsche, die sich auf die Mutter richten; sexuelle Neugier, voyeuristische Lust, Eindringen in die elterliche Urszene, Inzest, Perversion, sexuelle Gewalt und phantasierter Vaternord.

In „Blue Velvet“ taucht Jeffrey unter dem Druck des für die Adoleszenz typischen Triebstaus erneut in dieses Phantasieszenarium ein. Er tut es aus sexueller Neugier, aber auch – so meine These - , um auf diesem Wege zwei Mutterimages miteinander zu versöhnen, die bis dahin unverbunden nebeneinander existierten, nämlich das Bild der frühen, präödipalen Mutter, deren Aufmerksamkeit ganz auf ihn konzentriert ist, und das der ödipalen Mutter, die eine sexuelle Beziehungen zum Vater hat, aus der das Kind ausgeschlossen ist, während es sich gleichzeitig selbst aufs intensivste sexuell stimuliert fühlt. Nach Freud spaltet das Kind, um diese Spannung auszuhalten, das Bild der Mutter in Madonna und der Hure (Freud 1912), Die zärtliche Liebe des Jungen gilt dann der Madonnen-Mutter, während seine sexuellen Wünsche, vor allem aber der Wunsch nach Erniedrigung der sexuellen Mutter, auf das Bild der Hure umgelenkt werden. Huren sind Frauen, die die Männer mit ihrer Sexualität verführen und ins Verderben locken wollen und aus diesem Grunde keine Rücksicht verdienen. In Jeffreys Phantasie verdichtet sich das Bild der Madonnen-Mutter in Sandy, der Tochter des Polizei-Sergeanten, das der verlockenden Hure in der geheimnisvollen Dorothy im blauen Samtkleid. Auch Sandys Vater repräsentiert in diesem Kontext ein inneres Objekt, und zwar das des gesetzgebenden Vaters, während Frank Booth das Bild des kastrierenden Vater repräsentiert, der Dorothy als sein Eigentum betrachtet und Jeffrey aus diesem Grunde mit Kastration bedroht. Gleichzeitig ist er auch der sadistische Vater der Urszene, der die Mutter im Sexualakt kastriert. Gleichzeitig sind auf ihn auch die sadistischen Impulse Jeffreys projiziert, die dieser bei sich nicht wahrhaben will und deshalb in Frank bekämpft. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich das Drama zwischen diesen inneren Objekten entfaltet.

## **Sandy oder der Traum von der großen Liebe**

Sandy als die von keiner Sexualität berührte Frau tritt uns im Haus ihres Vaters zunächst buchstäblich in dem Bild entgegen, das dort großformatig an der Wand hängt, mit einem aufwendigen goldenen Rahmen, wie wir sie auch von Madonnenbildern kennen. Nachdem Jeffrey das Haus verlassen hat, taucht sie selbst aus der Dunkelheit auf und fragt ihn, ob er derjenige sei, der das Ohr gefunden habe. Der sadistische Teil dieser „seltsamen“ Welt ist ihr also nicht fremd. *Ihre* Vorstellung von Liebe ist aber eine andere. Sie spiegelt sich in dem Traum vom Rotkehlchen wieder, den sie im weiteren Verlauf der Handlung Jeffrey gegenüber fast feierlich rezitiert.

„Im Traum war es unsere Welt, und die Welt war dunkel, weil es dort keine Rotkehlchen gab, und die Rotkehlchen repräsentierten die Liebe. Und für eine lange Zeit war da nur diese Dunkelheit. Aber ganz plötzlich wurden tausende von Rotkehlchen freigesetzt, und sie flogen hernieder und brachten dieses blendende Licht der Liebe. Und es schien, als würde diese Liebe das einzige sein, was den Unterschied ausmacht. Und es war so. Deshalb glaube ich, dass der Traum bedeutet, dass es Leid auf der Welt gibt, bis die Rotkehlchen kommen“ (meine Übersetzung).

Wovon Sandy träumt, ist eine transzendente Liebe, und so lange diese nicht auf die Welt gekommen ist, bleibt die Welt dunkel und schlecht. Aber Sandy wartet auf den Tag der Erlösung.

Jeffrey erfährt von Sandy aber auch, was diese von ihrem Vater über das vermutlich stattgefundenere Verbrechen erlauscht hat. Dabei geht es unter anderem auch um Dorothy, eine mysteriöse Frau, die in der Lincoln Street wohnt, einem verrufenen Viertel, und möglicherweise sogar mit Kriminellen unter einer Decke steckt. Zeitweise stand sie sogar in dem Verdacht, einen Mord begangen zu haben. Abends singt sie im Slow Club und weil Jeffrey sie unbedingt sehen möchte, führt Sandy ihn dorthin. Er lauscht Dorothy, wie sie das Lied „Blue Velvet“ singt und ist von ihr fasziniert. Noch ganz unter diesem Eindruck fasst er den Plan, heimlich in ihr Apartment einzudringen, um dort nach Spuren eines möglichen Verbrechens zu suchen. Sandy steht ihm bei diesem Vorhaben bei, auch wenn sie nicht sicher, was er dort wirklich sucht. „Bist Du ein Detektiv oder ein Perverser?“, fragt sie ihn, und er kann darauf keine überzeugende Antwort geben.

### **Dorothy als Inkarnation der sexuellen Mutter**

In der Fortsetzung der Geschichte werden wir Zeuge, wie Jeffrey mit einem gestohlenen Schlüssel in Dorothys Appartement „Deep River“ eindringt und sich, als sie unerwartet auftaucht, in ihrem Kleiderschrank versteckt, um von dort aus durch einen Schlitz zu beobachten, wie sie sich auszieht. Nicht nur Jeffrey ist in diesem Augenblick in die Rolle eines Voyeurs gerutscht; das Gleiche gilt auch für die Zuschauer, die mit ihm diesen unfreiwilligen Striptease beobachten. Schließlich schöpft Dorothy aber doch Verdacht. Sie öffnet, mit einem Messer bewaffnet, den Kleiderschrank und entdeckt dort Jeffrey. Als er auf die Frage, was er hier wolle, nur antworten kann, dass er gekommen sei, um sie zu sehen, dreht sie den Spieß um und fordert ihn auf, sich auszuziehen, während sie ihn dabei beobachtet. Jeffrey folgt der Aufforderung. Sie zieht ihm schließlich auch noch die Unterhose herunter und beginnt, vor ihm kniend, sein Genitale zu liebkosen, während sie ihn immer noch mit dem Messer bedroht und ihm streng verbietet, sie anzusehen. Die Szene trägt also bereits hier eine durchaus sadomasochistische Note. Sie zeigt aber auch die Erfüllung des tiefen ödipalen Wunsches, von der Frau, die man bis dahin nur heimlich in ihrer Nacktheit beobachten konnte, verführt zu werden und sich ihr dabei gänzlich auszuliefern.

### **Frank Booth als sadistischer Counterpart**

Das Spiel wird jäh unterbrochen, als Frank die Szene betritt. Frank Booth verkörpert in diesem inneren Drama den sadistischen Bösewicht par excellence. Darauf deutet bereit sein Name hin, den er mit dem Mörder des Präsidenten Lincoln gemeinsam hat, nach dem auch die Straße benannt ist, in der Dorothy wohnt. Für Frank besteht die Welt nur aus Ficken, und so redet er auch. Auch dass Frauen sich seinen Befehlen bedingungslos unterzuordnen haben, steht für ihn außer Frage. Das gilt auch für Dorothy, die ihn entsprechend unterwürfig empfängt. Was sich dann zwischen den beiden ereignet und von Jeffrey vom Kleiderschrank aus beobachtet wird, ist ganz auf der Ebene des Primärprozesses angesiedelt. Wir werden ohne jede Vorwarnung mit einer Urszenenphantasie konfrontiert, wie sie dem Vorstellungsvermögen eines zwei- bis vierjährigen Kindes entspricht, das sich angesichts der Abwesenheit der Mutter, die es beim Vater wähnt, eine sadomasochistische Version des elterlichen Sexualakt zusammenreimt. Dabei wird dem Vater in der Regel die sadistische und der Mutter die masochistische Position zugeschrieben, während das Kind sich wechselnd mit beiden Rollen identifiziert. Später werden diese Phantasien in der Regel verdrängt. Umso

größer ist deshalb auch zunächst die Befremdung, ihnen hier im Film derart unmittelbar zu begegnen. Für mich handelt es sich dabei um eine der zentralen Szenen des Films, auf die ich deshalb noch etwas genauer eingehen möchte.

### **Urszenenphantasien**

Dorothy begrüßt Frank, als er die Wohnung betritt, zunächst mit „Hello, Baby!“ und wird sofort zurecht gewiesen: „It’s Daddy, you shithead.“ In der Rolle des Daddy behandelt Frank Dorothy wie eine sexuelle Sklavin, die ihm in allem zu Diensten sein muss, die er jederzeit schlagen kann und der er verbietet, ihn dabei anzusehen. Eine Beziehung ist nicht intendiert. Zwischendurch hält er sich eine Sauerstoffmaske vors Gesicht und wir hören ihn stöhnend atmen, so wie stöhnende Geräusche in der Dunkelheit für Kinder das Zeichen sind, dass die Eltern Sex miteinander haben. Irgendwann wechselt er in die Rolle des Babys und heult: „Mummy, Mummy“ und „Baby wants to fuck. Get ready to fuck.“ Er schlägt sie erneut, um dann zu jammern: „Baby wants blue velvet“. Dorothy steckt ihm darauf hin den Gürtel ihres blauen Morgenrocks wie eine Brust oder vielleicht auch eine Nabelschnur in den Mund. Nun holt Frank eine Schere hervor, mit der er drohend vor ihrem Gesicht herumfuchtelt und dabei sagt: „Daddy’s coming“, so als ob ihre Kastration durch diesen Daddy unmittelbar bevor stünde. Dann ändert er seinen Spruch in: „Daddy is coming home“. Während dessen steckt er das andere Ende des Gürtels in Dorothys Mund, so als ob er sich wie mit einer Nabelschnur mit ihr verbinden wolle. Klarer lässt sich die Sehnsucht des Menschen nach der Rückkehr in den Leib der Mutter kaum darstellen. In Wirklichkeit kann diese Erfüllung allenfalls partiell im Rahmen des Geschlechtsakts geschehen. Frank ergreift diese Chance und dringt in der Rolle des Daddy in Dorothy ein, die sich unter ihm lust- und schmerzvoll windet. Nach dem Orgasmus löscht er die Kerze, die Dorothy bei seinem Kommen angezündet hat. „Now it’s dark“, sagt er dabei, so als ob das Ziel seiner Sehnsucht von Anfang an das Dunkel des Todes gewesen sei - Tod als Rückkehr in den Mutterleib (ähnlich Jersey 1991), und die Sexualität nur der Weg dahin.

### **Der Sohn als Retter**

Jeffrey hat die ganze Szene durch den Schlitz im Schrank nur schemenhaft mitbekommen. Nachdem Frank gegangen war, kommt er heraus und sieht Dorothy zusammen gekauert auf dem Boden liegen. Er versucht, sie zu trösten und ihr schützend einen Mantel umzulegen. Sie



weist seine Retterrolle aber sehr bald zurück und fordert ihn stattdessen auf, sie zu schlagen, so wie auch Frank dies getan hat. Jeffrey kann sich diesen Stimmungswechsel nicht erklären und verlässt irritiert die Wohnung, nicht ohne vorher an Hand eines Photos festzustellen, dass Dorothy verheiratet ist und einen kleinen Jungen hat, und dass Frank ihren Mann und ihren Sohn entführt hat, um sie auf diese Weise zu zwingen, ihm sexuell zu willigen zu sein. Damit wird für ihn deutlich, dass Dorothy sich Frank nur gezwungen und aus Liebe zu ihrem Kind geopfert hat. Sie ist also doch keine wohlfeile Hure. Mit dieser Phantasie wird Dorothy von jeder Schuld rein gewaschen, und die scheinbar perverse Szene verwandelt sich in einen Kriminalfall, zu dessen Lösung Jeffrey mit seinen heimlichen Beobachtungen einen wichtigen Beitrag leistet. Dem Zuschauer bleibt es überlassen, auf welche Ebene der Geschichte *er* sich einlassen will: Folgt er Jeffrey in seine von sadomasochistischen Phantasien bevölkerte innere Welt oder sieht er sich als Detektiv in einer Kriminalgeschichte, bei der der Täter am Ende des Films zur Strecke gebracht wird? So wie Lynch sich bei seinen Entdeckungsreisen ins Unbewusste stets einen Rückweg offen hält, und sei es in einen Coffee Shop, in dem es Kaffee und Zucker gibt, lässt er auch hier dem Zuschauer beide Möglichkeiten offen. Diese Rücksichtnahme scheint auch angebracht, denn im Folgenden werden wir nicht nur Zeuge, wie Jeffrey, wenn auch nach langem Zögern, den Wünschen Dorothy nachgibt und sie während des sexuellen Zusammenseins schlägt und dabei eine tiefe sexuelle Befriedigung empfindet. Was sich danach ereignet, hat mit der oben beschriebenen Integration der eigenen sadistischen Tendenzen in die erwachsene männliche Sexualität kaum mehr etwas zu tun. Wir werden stattdessen mit einer Explosion von Gewalt konfrontiert, die aus meiner Sicht nur mehr verstanden werden kann, wenn wir sie im Sinne Glassers als eine elementare Reaktion im Dienste der Selbsterhaltung verstehen (Glasser 1998).

### **Die Autofahrt ins Ungewisse**

Als Jeffrey Dorothys Wohnung verlassen will, trifft er auf Frank, der ihn sofort als Rivalen erkennt und ihn zwingt, zusammen mit Dorothy und seinen drei Begleitern eine Autofahrt ins Ungewisse zu unternehmen. Jeffrey ist während dieser Fahrt den Männern praktisch hilflos ausgeliefert. Frank nennt ihn höhnisch „Pussy“. Anale Vergewaltigung und Kastration stehen als ständige Bedrohung im Raum und lassen den Zuschauer erschauern. Schließlich erreichen sie ein Gebäude, das durch das rosa Neonlicht im Fenster als Bordell erkennbar ist. „*Das ist es*“, sagt Frank, und alle steigen aus. Ben, der Besitzer der Spelunke, heißt ihn als vertrauten

Gast willkommen. Später erfahren wir, dass dort auch Donny, Dorothys kleiner Sohn, gefangen gehalten wird.

Ben ist ein ausgesprochen effeminiert wirkender Mann, der Frank in gespielter weiblicher Unterwürfigkeit bedient, während sein geschminktes Gesicht wie eine Maske wirkt. Frank erhält von ihm auch einige Beutel mit aufputschenden Drogen, die er sofort inhaliert. Dorothy darf auf Veranlassung Franks im Hinterzimmer ihren Sohn sehen, und wir hören, wie sie ihn mit „Donny, Donny“ begrüßt und ihm versichert, dass sie ihn liebt, auch wenn sie nicht bei ihm ist. Unter der ekstasierenden Wirkung der Droge verlangt Frank von Ben, dass dieser für ihn singe. Ben willigt ein, nicht ohne vorher Jeffrey, der der Szene zusieht, ohne Ankündigung brutal in den Magen zu schlagen. An die Wand gelehnt, vom Scheinwerfer angestrahlt und in seiner Schminke selbst wie ein als Clown verkleideter Mephisto wirkend, singt er für Frank das Lied „In Dreams“ (Roy Orbison):

„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 alright.  
I close my eyes. Then I drift away.  
Into the magic night. I softly they  
A silent prayer. Like dreams do.  
Then I fall asleep  
To dream my dreams of you.  
In dreams, I walk with you.  
In dreams, you are mine, all the time.  
We're together...“

Frank hört ihm mit einer Gefühlsintensität zu, wie wir sie sonst nur noch aus der Szene im Nachtclub kennen, als er Dorothys Lied „Blue Velvet“ lauschte. Die Beziehung zwischen beiden wirkt dabei hochgradig sexuell aufgeladen. Im weiteren Verlauf verwandeln sich die Gesichtszüge Franks von sehnsuchtsvoller Ergriffenheit aber zunehmend zu einer schmerz erfüllten Grimasse. Schließlich stellt er das Tonband abrupt ab. Erst dadurch wird deutlich, dass wir zuvor einem Playback gelauscht haben und der scheinbar inbrünstig singende Ben seine Lippen lediglich synchron mit der Kassette bewegte. Das Lied war also nur die Imitation eines Textes, der aus einer ganz anderen Quelle stammte, die hier mit Gewalt zum Verstummen gebracht worden war. Interessant ist dabei die Stelle, an der Frank das Tonband stoppte, nämlich vor der Zeile, die vom Erwachen handelt: „But just before the dawn, I awake and find you gone“, so als ob er das Ende des Traumes nicht ertragen könne

und es vorziehe, lieber wieder in seine sadistischen Phantasien eintauchen, in denen *er* Herr und Meister ist.<sup>1</sup> „Now it’s dark“, sagt er, genau wie nach dem Orgasmus mit Dorothy in ihrer Wohnung, so als wären die Einflüsterungen des Sandmanns, schlafen zu gehen, auch eine Einladung zum Tode gewesen. Ficken, sadistisches Ficken, ist dann das Mittel, das diese Dunkelheit vertreibt. „Let’s fuck. I’ll fuck anything that moves“, erklärt er und der manische Autotrip mit Jeffrey und Dorothy geht weiter.

### **Die Begegnung**

Als Frank bemerkt, dass Dorothy mit Jeffrey Blicke tauscht, lässt er den Wagen anhalten, inhaliert noch einmal aus seiner Maske und erklärt Jeffrey: „You are like me.“ Offen bleibt dabei, ob er in Jeffrey sein sadistisches Double sieht oder jemanden, der von der gleichen Sehnsucht getrieben wird wie er. Dann greift er unter Dorothys blaues Samtkleid, um ihre Brüste schmerzvoll zu attackieren. Als Jeffrey ihn zu stoppen versucht, befiehlt er den anderen, ihn aus dem Wagen zu zerren. Während die anderen ihn festhalten, beschmiert Frank sein Gesicht mit rotem Lippenstift. Dann beginnt er Jeffrey gewaltsam zu küssen, wobei sich der Lippenstift auch auf dessen Gesicht überträgt. Der Kuss wirkt wie eine Kastration und gleichzeitig wie eine homosexuelle Verschmelzung, für die Bens Lied nur der Auftakt war. Auf Franks Befehl ertönt aus dem Autoradio dazu erneut das Lied „In Dreams“, während eine der Huren aus Bens Bordell auf dem Dach des Autos im Takt dazu tanzt. Die gleiche Ambivalenz kommt auch in der Drohung gegenüber Jeffrey zum Ausdruck, Dorothy aufzugeben, sonst würde er, Frank, ihn mit einem Liebesbrief aus seinem Gewehr zur Hölle senden. Unmittelbar darauf wiederholt er Jeffrey gegenüber die Liedzeilen:

„In dreams I’d walk with you.  
In dreams, I’d talk to you.  
In dreams, you’re mine... Forever in dreams.“

Dabei beginnt er die rot bemalten Lippen Jeffreys mit einem Stofffetzen aus Dorothys blauem Samtkleid zu liebkosen. Dann schlägt er ihn endgültig bewusstlos und die Leinwand wird schwarz.

---

<sup>1</sup> Diese Anregung verdanke ich Anne Jerslev 1991, S. 145.

## **Der Mord**

Als Jeffrey am nächsten Morgen aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht, geht er zur Polizei. In Dorotheys Wohnung trifft er auf zwei Leichen. Der eine ist ihr ermordeter Ehemann Don, dem auch das Ohr abgeschnitten wurde, der andere der verräterische Polizist, der von Jeffrey bereits früh als korrupt erkannt worden war. Während Jeffrey in der Wohnung Dorotheys auf die Polizei wartet, betritt Frank die Wohnung und sucht nach ihm. Jeffrey erschießt Frank mit der Waffe des ermordeten Polizisten, die er in einem unbemerkten Augenblick an sich genommen hatte, kurz vor die Polizei erscheint. Die Kriminalgeschichte ist an dieser Stelle zu Ende.

## **Liebe oder Hölle**

Für ein psychoanalytisches Fazit lassen sich *zwei Versionen* denken. Die eine handelt von der Notwendigkeit des nochmaligen Eintauchens in das unbewusste Phantasieszenarium der Kindheit mit dem Ziel, die fortbestehenden Spaltungen zwischen einer reinen Liebe, wie sie im Rotkehlchentraum zum Ausdruck kommt, und der von Frank repräsentierten sadistischen Welt, die nur aus Ficken besteht, miteinander zu integrieren. Am Ende des Films erwacht Jeffrey daraus wie aus einem Traum. Er ist reifer geworden und nun sogar in der Lage, Verantwortung auch für die verletzte Dorothy zu übernehmen und mit Sandy über seine Untreue zu sprechen, diese ihm, wenn auch unter Schmerzen, verzeiht. Nun kann das Rotkehlchen erscheinen. Es hat einen Käfer im Schnabel, der im Moment zwar noch zappelt. Aber die Liebe wird siegen. Jeffrey ist in die bürgerliche Welt zurückgekehrt. Er weiß jetzt aber um das Unheimliche, das unter der Oberfläche lauert, und wird ihm das nächste Mal gewappneter begegnen. So gesehen, hat der Film also ein Happy End.

In der anderen Version ist das Happy End lediglich eine Parodie der vorangegangenen Hölle, die fort dauert, so wie der Text des Liedes, das vom Tonband kommt und deshalb nicht zum Verstummen gebracht werden kann, auch wenn die Playback-Wiedergabe endet. Die Hölle entsteht aus dem Verlangen nach der Aufhebung des Mangels, der der *conditio humana* grundsätzlich eigen ist und sich im Laufe des Lebens an unterschiedliche Objekte – Frauen oder Männer – heftet, ohne dass das unwiderruflich Verlorene – die Einheit mit der Madonnen-Mutter – jemals wiederhergestellt werden kann. Die Sehnsucht danach bleibt aber unvergänglich, und mit ihr die Abwehr gegen den damit verbundenen Schmerz. Diese

Abwehr hat nur auf den ersten Blick eine geschlechtsspezifische Note. Frank flüchtet sich vor dem Schmerz in eine sadistische Sexualität, die ihm die absolute Kontrolle über die Frau sichert. Was vordergründig lustvoll erscheint, steht hier aber letztlich im Dienste der Selbsterhaltung, als sozusagen letzte Zuflucht vor der psychischen Desintegration. Weibliche Omnipotenzphantasien bestehen demgegenüber eher in der Vorstellung, sich durch die sexuelle Unterordnung selbst dafür zu bestrafen, dass sie mit ihren sexuellen Wünschen der Madonnen-Mutter untreu geworden sind. Das Bekenntnis Dorothys vor ihrer Einlieferung ins Krankenhaus, dass das Gift Jeffrey's („his disease“) immer noch in ihr sei, kann in diesem Sinn verstanden werden.

### **Die Unkündbarkeit der Verheißung**

Die Opferrolle, die damit verbunden ist, ist aber bei näherem Zusehen keinesfalls auf die Frau beschränkt. Jeffrey begegnet uns in „Blue Velvet“ fast immer als Opfer und nimmt damit nach den geläufigen Geschlechtsstereotypen eine weibliche Position ein. In Wirklichkeit ist auch die Opferrolle hier geschlechtsübergreifend, so wie dies auch für die Täter- und die Retterrolle gilt. Ihre geschlechtsspezifische Zuordnung wäre danach bereits ein Tribut an die Geschlechtsstereotypen unserer Gesellschaft, auch wenn diese heute ihrerseits einer immer stärkeren Wandlung unterliegen. Der von Ben verkörperte und besungene zuckerfarbene Clown, der den Menschen Sand in die Augen streut, damit sie einschlafen und im Schlaf von der immerwährenden Liebe träumen, nur um mit um so größerer Enttäuschung zu erwachen, wird aus dieser Perspektive zu einer Darstellung des modernen Menschen, der – zwischen Sehnsucht und Enttäuschung hin- und herschwankend – wie Jeffrey im Begriff ist, sich aus der symbolischen Ordnung heraus zu stellen und in utopischen Phantasien zu verlieren, die zwischen Sehnsucht, Sentimentalität und Gewalt hin- und her schwanken. Der kleine Junge, den wir am Schluss wieder glücklich mit seiner Mutter Dorothy spielen sehen, so als ob nichts geschehen wäre und niemand dem ermordeten Vater eine Träne nachweint, ist ein lebendiges Beispiel für die Unauslöschlichkeit des Begehrens. Auf der Tonspur erklingt dazu erneut der Refrain von „Blue Velvet“: „And still I can see blue velvet through my tears“.

Literaturverzeichnis

Jerslev, A. (1991). David Lynch. Mentale Landschaften. Wien (Passagen Verlag), 2. Auflage 2006.

Freud, S. (1912). Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens. Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. II. GW Bd. VIII. Frankfurt a. M., (Fischer-Verlag), S. 65-77.

Glasser, M. (1998). "On Violence. A Preliminary Communication. Int. J. Psych-Anal. 79: 887-902.

Nur zum persönlichen Gebrauch!  
Alle Rechte vorbehalten

Adresse der Autorin:

Prof. Dr. Christa Rohde-Dachser  
Colmarstr.2  
30559 Hannover  
Email: [rohde-dachser@crdh.de](mailto:rohde-dachser@crdh.de)