

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 12

Artikel: Vater unser
Autor: Derendinger, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931714>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vater unser

Vaterfiguren im Unterhaltungskino der Gegenwart: zwischen *Spieltown* und *Lynchville*.



Spaltung der kollektiven Vater-Imago in David Lynchs «*Twin Peaks*».

Franz Derendinger

«Das Geheimnis meines Erfolgs bei Kindern, sagt Dad immer, ist folgendes: sie halten mich für einen von ihnen. Wenn manche Erwachsenen mit Kindern spielen, merkt man sofort, dass sie lieber was anderes täten, aber mein Dad scheint das Erwachsenwerden vergessen zu haben. Deswegen war er auch so gut in seiner Fernseh-Show *Kinderkram*.»¹ So charakterisiert «Jack the Bear» gleich zu Beginn des gleichnamigen Romans seinen entwicklungs­mässig retardierten Daddy – und er umreisst damit auch gleich das Grundmodell einer Vaterfigur, die in den letzten Jahren gerade im familienkompatiblen Unterhaltungsfilm zunehmend Verbreitung gefunden hat. Dan McCalls Roman wurde übrigens 1992 von Marshall Herskovitz verfilmt.

«Was ich vom Leben erwarte? Zu Hause bleiben, meine Frau flachmachen und mit den Jungs spielen.»² Exakt diesem Motto folgt auch der Held aus «*Mrs. Doubtfire*» (Chris Columbus, 1993), ein Schauspieler, der anfänglich Cartoons seine Stimme leiht, aber nach dem Verlust des Jobs gezwungen ist, sein kindlich-chaotisches Temperament zu Hause mit dem eigenen Nachwuchs auszuleben. Allerdings geht das der Frau schliesslich über die Hutschnur, und so kippt sie ihr grösstes Spielkind aus dem Nestchen. In Gestalt einer älteren Bediensteten kehrt der entsorgte Daddy jedoch in seinen Haushalt zurück und erhält da die Chance, ein bisschen nachzureifen. Ebenfalls verwandt mit Jacks Vater ist der gealterte Peter Pan aus Steven Spielbergs «*Hook*» (1991), der die Unbeschwertheit und Weite von *neverland* vergessen hat, sodass er nun seine eigenen Sprösslinge nicht mehr versteht. Um dem abzu­helfen, muss er zurück in jene Welt jenseits des Realitätsprinzips, zurück in den Jungbrunnen von Nimmerland, wo sich dann die Verknöcherungen der Erwachsenenrolle langsam lösen. Auffällig im übrigen, dass die Hauptfigur in beiden Filmen von Robin Williams verkörpert wurde, der spätestens seit seinem

Auftritt in «*Dead Poets Society*» (Peter Weir, 1989) auf den Part des infantil-spinnigen Mannes fixiert ist.

Die guten Kinder von *Spieltown*

Sie sind im Kino definitiv out, jene Männer mit Prinzipien, die stets eingebunden sind in einen moralischen Rahmen, in dem sich Macht mit Pflicht versöhnt. Quasi symbolisch geopfert wurde dieser Typ am Schluss der «*Star-Wars*»-Trilogie, wo Luke Skywalker als Lichtgestalt seinen finsternen Vater tötet und durch diese ödipale Befreiungstat das Reich der Kinder aufrichtet. Seit den Siebziger­n scheint – zumindest in den entsprechenden Unterhaltungsfilmen – die Familienwelt heil, nämlich befreit von den patriarchalen Unholden, die den Kinderchen so grauslich mit Beschneidung drohen. Es war vor allem Steven Spielberg, der zwischen Plüschlöwen und Teddybären den unbefangenen Kinderblick zelebrierte;



Entsorgter Daddy erhält die Chance zum Nachreifen: Robin Williams in «*Mrs. Doubtfire*» von Chris Columbus.

in «*Close Encounters of the Third Kind*» (1977) oder «*E.T.*» (1982) etwa entwickelte er eine eigentliche Philosophie des Staunens³, worin der technokratische Zugriff der Männer geradezu tabu ist. Reine Kinderseelen öffnen sich da den ausserirdischen Wundern; entsprechend sind Väter in Spielbergs *Spielstown* nur noch soweit verträglich, als sie ihre maskulinen Panzerungen ablegen und in die Perspektive der Kleinen eintauchen.

Das war in der Tat einmal ein emanzipatorisches Programm. Nur wird heute seiner Umsetzungen niemand recht froh – weder der cineastischen noch der bescheidenen Versuche in der Realität. Eine Mrs. Doubtfire überzeugt als Modell letztlich genauso wenig wie ihr reales Pendant, der hypersensible Latzhosenvater: Beide Gestalten sind ja gleich weit davon entfernt, das aggressive, bemächtigende Moment zu integrieren; es ist an ihnen einfach nicht mehr zu sehen, damit aber nur abgespalten, verdrängt. Die Figur des Kindmannes ist darum in sich verlogen, weil sie mit dem Anspruch auftritt, den traditionellen Übervater überwunden zu haben, während sie doch bloss sein Negativ darstellt. In ihr verkörpert sich nicht Freiheit als das Andere von Ordnung, sie repräsentiert einfach eine andere Ordnung, ein Gesetz, das gerade die Entgrenzung zur Pflicht erhebt.

Spielstown, das ist der imaginäre Ort, wo die Erzieher ihre beschränkende Macht nicht länger ausspielen, wo also die gewaltsame Einpassung der Sprösslinge in einen starren Rahmen entfällt. Es ist eine symbolische Spielwiese, auf der Rituale der Nicht-Erziehung demonstriert werden. Doch analog zum kommunikationstheoretischen Grundsatz, dass wir *nicht* nicht kommunizieren können⁴, werden die Erwachsenen auch nicht darum herum kommen, den Nachwuchs in der einen oder

andern Form zu sozialisieren. Die Macht der einen und die Abhängigkeit der andern ist strukturell gegeben und in keiner Weise je hintergebar. So geht es denn bei jenem kantenlosen Vaterschaftsmodell auch nicht um eine anti-pädagogische Utopie, sondern um das Paradigma einer Erziehung, die – in schlichter Umkehrung herkömmlicher Sozialisationsziele – sämtliche Formen der Beschränkung verteufelt. Der marktkonforme Mensch darf auf keinen Fall von lustfeindlichen Abwehrreflexen beengt sein, das würde seine Funktionsfähigkeit entscheidend beeinträchtigen. Doch der Konsument, der stets auf den letzten Input reagiert, ist ja wohl kaum frei zu nennen; die «weiche» Konditionierung, die er in *Spielstown* erhalten hat, liefert ihn der Macht des Allgemeinen vielleicht radikaler aus, als es all die finsternen kastrierenden Rituale der patriarchalischen Erziehung je vermöchten. Auch mit dem Muster des zahnlosen Vaters greift die Gesellschaft auf das Individuum zu; nur ist die Gewaltsamkeit des Zugriffs jetzt unsichtbar, die Bemächtigung quasi getarnt, womit sie sich Protest und Widerstand entzieht.

Lynchville – oder die Wiederkehr des Verdrängten

Spielstown findet aber keineswegs nur im Kino statt, sondern mittlerweile überall dort, wo emanzipatorische Ideen sich in eindimensionale Normen, in eine moralisierende *correctness* verkehrt haben. In diesem *Spielstown* gilt Macht als das schlechthin Böse, das mit einem breiten Gürtel von Exorzismen umgeben werden muss, damit es auch ja nicht die Welt der guten Kinder verseuche. So wird diese heile Insel letztlich aber auf die gleiche Weise von den Manifestationen der Macht gesäubert wie seinerzeit die Viktorianische Gesellschaft von den Äusserungen des Sexus: nämlich durch Verleugnung und Verdrängung. Seit Freud wissen wir allerdings, dass sich das Abgewiesene nicht so einfach abschütteln lässt; entsprechend führt ein recht kurzer Weg von *Spielstown* nach *Lynchville*, dem Ort, wo das Verdrängte wiederkehrt.

Lynchville, das ist nach Georg Seesslen⁵ der idealtypische Ort für die Spielhandlung in den neueren Werken von David Lynch; es ist die durchschnittliche Kleinstadt in einem Mittelstandsamerika, das seine familiären Konflikte hinter der Maske freundlicher Aufgeschlossenheit versteckt. Doch im Gegensatz zu *Spielstown* zeigen sich in *Lynchville* Risse im Putz; hinter den bröckelnden Fassaden werden jene Machtspiele sichtbar, von denen die populärpsychologisch übertünchten Wohlstandsbürger nichts wissen wollen. Prototypisch hat Lynch sein Demaskierungsprogramm in «*Blue Velvet*» (1986) durchgeführt, in einem Film, der vom Erwachsenwerden eines



Robin Williams in Steven Spielbergs «*Hook*» auf der Suche nach dem Kind in sich.

jugen Mannes handelt und sich dabei exzessiv auf die Nachtseite der Sexualität einlässt. Die Geschichte beginnt in der Kulisse eines idyllischen *stars-and-stripes*-Amerika: weisse Zäune, propere Gärtchen, ein rotes Feuerwehrauto fährt, Sicherheit suggerierend, durch die Szenerie. Da bricht auf einmal ein älterer Herr, der den Rasen sprengt, in seinem Garten zusammen – und damit setzt auch schon der Abstieg in die Unterwelt ein. Bei dem älteren Herrn nämlich handelt es sich um den Vater des Helden, d.h. um den Garanten jener Scheinwelt, in der alle stets und ausdauernd *happy* zu sein haben. Sein Sturz bedeutet, dass sein Sohn Jeffrey (Kyle MacLachlan) endlich den urtümlichen Mächten gegenüber treten muss, die unter der hochzivilisierten Oberfläche noch immer das Geschehen rund um die Fortpflanzung bestimmen.

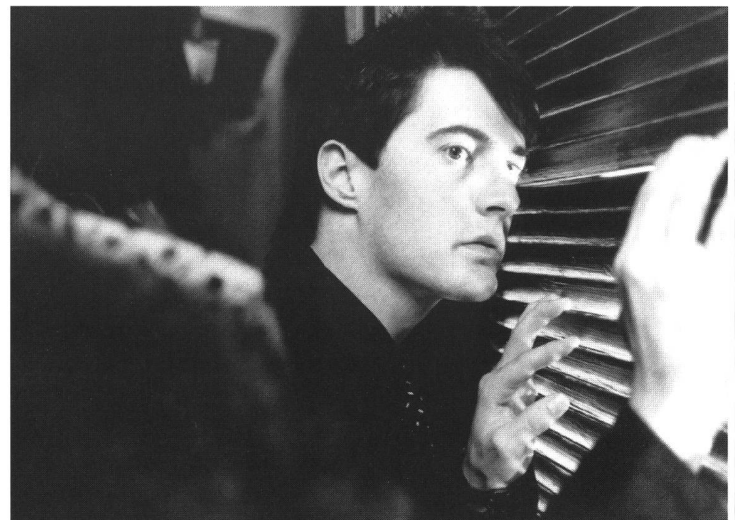
Auf dem Weg zu seinem hospitalisierten Vater findet Jeffrey ein abgeschnittenes Ohr, und dieser Fund führt ihn hinein in eine zweigleisige Odyssee durch die Fähnisse von Liebe und Sexualität. Im Zuge der Nachforschungen lernt er zum einen das aparte Polizistentöchterchen Sandy (Laura Dern) kennen, zum andern gerät er in den Anziehungsbereich der mysteriös-verruchten Nachtclub-sängerin Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). In Dorothys Appartement wird er Zeuge einer sadistischen Sexszene, in deren Verlauf der Halbwelttyp Frank (Dennis Hopper) die Sängerin misshandelt und zur Duldung seines abartigen Gebarens zwingt. Frank, der Dorothys Mann und Sohn entführt hat, nimmt während des Sexualakts zeitweise die Rolle des Vaters, dann wieder die Position des «Babys» ein; so spielt er mit seiner durchaus masochistischen Partnerin sämtliche Register einer obsessiven Bemächtigung durch. Jeffrey, der diese «Urszene» versteckt aus einem Schrank beobachtet, sieht im Bild des rohen Machtspiels, was im «elterlichen» Schlafzimmer wirklich abgeht, und schlimmer noch: Er ist dabei nicht nur Voyeur, sondern durch den eigenen Appetit auf Dorothy in das fatale Netz quasi inzestuös verstrickt. Jeffrey wird Frank zwar am Ende aus seinem Versteck erschossen, «terminiert» also den Alptraum vom perversen Vater; doch wenn er schliesslich mit seiner Sandy in die Idylle zurückkehrt, dann wissen wir, wie dünn und brüchig der ganze blau-weiss-rote Stuck in Wirklichkeit ist.

Exakt in diesem Sinn stellt *Lynchville* die andere Seite

von *Spielstown* dar: Was hier einfach verleugnet wird, der väterliche Wille zur Macht und die blinde Aggression, mit der er schliesslich alle Beziehungen durchsetzt, das dünstet dort buchstäblich durch die Hausmauern. Die familiäre wie die kleinstädtische Ordnung sind umschlossen vom Dunkel, von dem sie sich abzuheben versuchen; das Licht der Aufklärung scheint nur auf Abruf; Finsternis dringt ein – unaufhaltsam, durch Ritzen, Spalten, durch die Wände –, bis jemand ihr ganz die verbotene Tür öffnet. *Lynchville*, das ist *Twin Peaks*, wo keiner ist, was er scheint, wo der Friede nichts anderes darstellt als notdürftig drapierte Gewalt. *Lynchville*, das ist das Spiegelbild der spätmodernen Mittelstandsgesellschaft, deren Moral die Macht mit einem rigiden Tabu belegt und ihre Repräsentation durch ungebrochene Autoritäten verbietet, während Machtkämpfe und Gewaltverhältnisse wie selbstverständlich fortauern. In einer solchen Gesellschaft muss es zwingend zu einer Spaltung der kollektiven Vater-Imago kommen, zu deren Auseinanderbrechen in die politisch korrekte Spielform des verniedlichten «Dad» und ins Phantasma des hemmungslosen Gewalttäters, der sich über die eigenen Kinder hermacht – wie eben Leland Palmer in «*Twin Peaks*». *Spielstown* und *Lynchville* sind letztlich zwei Seiten der gleichen Medaille; insofern spiegelt sich in der Palette des zeitgenössischen Kinos nur das Auseinanderklaffen von ideologischem Anspruch und gesellschaftlicher Realität.

Die Utopie vom gezügelten Appetit

In der Gegenwartskultur ist der Vater in der Tat zu einer höchst problematischen Gestalt geworden; traditionell



Nicht nur Voyeur, sondern auch «Terminator» des Alptraums vom perversen Vater: Kyle MacLachlan in David Lynchs «*Blue Velvet*».

Anmerkungen:

- ¹ Dan McCall: *Jack der Bär*. Übersetzt von Harry Rowohlt. Frankfurt/M. 1975, Seite 7.
- ² D. McCall, a. a. O., Seite 7.
- ³ Vgl. Franz Derendinger: *Kindlichkeitskult; Walt Disney und Steven Spielberg*. In: *ZOOM* 5/91.
- ⁴ Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don Jackson: *Menschliche Kommunikation; Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern 1974, vgl. Seite 50-53.
- ⁵ Georg Seesslen: *David Lynch und seine Filme*. Marburg/Berlin 1994, vgl. Seite 101.

verkörpert er nämlich Ordnung, Gesetz, Herkommen; er steckt den Rahmen ab, an den sich der Nachwuchs zu halten hat. Das lässt sich an einem eindrücklichen alttestamentlichen Bild verdeutlichen: Abraham würde seinen Sohn Isaak im Namen des höchsten Vaters opfern; d. h. er räumt der hergebrachten Ordnung den Vorrang ein vor jenem zukunftssträchtigen Moment, das über sie hinauswachsen könnte. Es ist nun kein Wunder, dass in «*Star Wars*» beispielsweise die Rollen zwischen Vater und Sohn vertauscht sind. Die moderne Kultur unterhält ja ein zutiefst gespaltenes Verhältnis zur Tradition: Auf der einen Seite ist sie dem Wandel verpflichtet und insofern gezwungen, sich vom Hergebrachten stets wieder abzusetzen; andererseits bleibt ihr Fortbestand trotz allem an die Existenz fester Strukturen gebunden. Es ist nun aber fast unmöglich geworden, die Sozialisation in diese unverzichtbare Restordnung ungebrochen positiv darzustellen. So haben die Väter in *Spielstown* das Schlachtmesser definitiv abgegeben, ihre Pendants in *Lynchville* dagegen, die nach wie vor der alten beschneidenden Bestimmung frönen, bewegen sich ausserhalb jeder Legitimität. Wenn wir diese zerscherbte Imago des Vaters betrachten, dann wundert es kaum, dass die realen Väter in ihren Familien zumeist durch Abwesenheit glänzen. Indem sie sich in die Arbeitswelt oder zu andern Männerritualen flüchten, vermögen sie doch wenigstens auf Zeit den Schein ihrer ursprünglichen Bedeutung zu wahren.

Nun gibt es aber auch im Unterhaltungskino vereinzelt Vatermodelle, welche die Gegensätze noch zu integrieren versuchen und trotzdem nicht in Nostalgie oder Kitsch abstürzen, sondern sich auf der Höhe der Zeit halten: Eins davon ist jene janusköpfige Vatergestalt, die einer Polizeischülerin zur Überwindung ihres Ohn-

machttraumas verhilft und ihr so ermöglicht, endlich flügge zu werden (Jonathan Demmes «*The Silence of the Lambs*», 1991). Jody Foster verkörpert dort die angehende FBI-Agentin Clarice, die sich primär als Objekt erlebt, weil sie sich nie im Schutz einer Familie zum Subjekt entfalten konnte. Eine gedoppelte Vaterfigur ist es schliesslich, die ihr nachträglich den entsprechenden Spielraum verschafft: Da steht auf der einen Seite Mr. Crawford, ihr Vorgesetzter (Scott Glenn), der sie als Jägerin auf einen pathologischen Frauenmörder ansetzt; auf der andern der psychopathische Psychiater Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), der sich einen Spass daraus gemacht hat, seine Patienten zu verspeisen. Beide richten ein spezifisches Begehren auf Clarice, beide sind sie aber auch imstande, dieses Begehren zu zügeln, und geben ihr so die Chance, zu sich selbst zu kommen. Man hat es hier also mit Vatergestalten zu tun, die noch Zähne haben, mit Vätern, die nicht ihrerseits schon kastriert sind, aber dennoch soweit Herr ihrer selbst, dass sie ihr Mündel nicht als Objekt missbrauchen.

Natürlich liesse sich fragen, ob es zur Entwicklung dieses Plots die monströse Gestalt des Kannibalen wirklich braucht, oder ob sie nicht einfach eine Konzession an den schlechten Geschmack darstellt. Will man allerdings die Ambivalenz des Väterlichen in der ganzen Spannweite zum Ausdruck bringen, dann ist heute eine gewisse Drastik wohl unumgänglich. Dem dezenten Mr. Crawford zu vertrauen, das wäre noch keine Leistung, mit der Clarice sich aus dem Sumpf ihrer Ängste ziehen könnte; dazu muss sie weiter gehen, muss sie sich auch voll auf den «bösen» Vater einlassen. Soll sie wirklich erwachsen werden, so hat sie den Kopf auf den Altar zu legen – im Vertrauen darauf, dass *der andere* das Messer nicht niedersausen lässt.

Ausgerechnet ein Thriller bietet so ein erstaunlich zivilisiertes Modell der Sozialisation, das eine neue Komplementarität zwischen Vätern und Kindern, zwischen den Initiierenden und den Initiierten herstellt – und zwar dadurch, dass es der Macht der ersteren sinnvolle Beschränkungen auferlegt und den letzteren zeigt, wie sie allein durch Überwindung der Angst ihrer Ohnmacht entkommen können. Hier werden also die schmerzhaften Momente der Initiation zu einer höchst spannungsvollen Einheit zusammengedacht, der keinerlei Verdrängungsmechanismen zu einer Glättung verhelfen. Aber es ist auch wieder bezeichnend für unsere Zeit, dass das Publikum in *Spielstown* ein solches Modell gedankenlos als Unterhaltung konsumiert, während sich die moralisch Sensibleren dadurch in die Hölle von *Lynchville* versetzt fühlen und sich degoutiert abwenden. ■

Franz Derendinger ist Germanist, Lehrer an einer kaufmännischen Berufsschule und ständiger Mitarbeiter von ZOOM.



Frau (Jody Foster) mit janusköpfiger Vaterfigur (Anthony Hopkins und Scott Glenn) in Jonathan Demmes «*The Silence of the Lambs*».