

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 34 (1992)
Heft: 181

Artikel: Johnny Suede von Tom DiCillo : Parzival wird wachgeküsst
Autor: Sennhauser, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867347>

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: 09.11.2024

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

FILMBULLETIN: Ähnlich wie in THE ACCIDENTAL TOURIST stellen viele vertikale Kamerabewegungen ein Gleichgewicht mit dem horizontalen Format her.

LAWRENCE KASDAN: (lacht) Das wird in THE ACCIDENTAL TOURIST zu einem grossen Teil natürlich von der Tatsache vorgeschrieben, dass sowohl der Held als auch die Heldin sehr gross sind und sich ständig mit einem kleinen Hund in Fussbodenhöhe beschäftigen müssen!

FILMBULLETIN: Abschliessend möchte ich Ihnen einige Fragen zum Drehbuchschreiben stellen. Fühlen Sie sich angesichts einer solchen Vielzahl von Hauptfiguren wie in GRAND CANYON veranlasst, jeder Figur eine Art Schlüsselsatz zu schreiben, der sie definiert?

LAWRENCE KASDAN: Nein, eigentlich bemühe ich mich nicht darum. Für gewöhnlich passiert es jedoch, dass sich im Verlauf des Schreibens gewisse Dinge aufdrängen. Manchmal verdichtet sich das zu einem Dialogsatz, aus dem sich die Figur herauskristallisiert. Oft möchte ich einen solchen Satz wieder streichen, ich stelle ihn in Frage: Ist das nicht zu offensichtlich? Sollte die Figur das wirklich sagen?! Und doch ergibt es sich häufig, dass Leute Dinge sagen, obwohl sie offensichtlich sind. Und für manche Figuren ist es wichtig, dass sie so sprechen. Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel geben. Als das Ehepaar nachts von dem Anruf geweckt wird und das Herz der Frau wie verrückt schlägt, sagt sie: «Alles liegt so nah beieinander, die guten wie die schlechten Dinge.» Das ist ein Satz, den man für zu deutlich, zu offenkundig halten könnte. Aber für diese Figur ist es möglich, das zu sagen, vor allem in einem unbedachten Moment. Und mir ist es sehr lieb, dass sie das in diesem Augenblick sagt. Natürlich könnten Sie einwenden: Spricht ein Drehbuchautor hier nicht auf allzu direkte Weise zu seinem Publikum?

Aber in diesem Augenblick denkt sie über ganz elementare Dinge nach. Und das ist für mich auch das Schöne an dieser Figur: sie ist bereit, sich ganz grundlegenden Fragen zu stellen. Dieser Satz definiert sie also auf eine Weise. Aber er taucht erst am Ende des Films auf – und sie hat ihn bereits den ganzen Film über ausgelebt.

FILMBULLETIN: Wenn mich jemand nach einem Beispiel dafür fragen würde, was Drehbuchschreiben sein kann, würde ich die Fahrstunde nen-

nen. Was wollten Sie in der Szene erreichen? Und wie entwickelte sie sich?

LAWRENCE KASDAN: Ich schreibe seit zwanzig Jahren Drehbücher und bemühe mich, bei dieser Arbeit ein bestimmtes Niveau zu erreichen. Meine Idealvorstellung ist folgende: Ich möchte die Geschichte auf eine glaubwürdige Weise vorantreiben. Gleichzeitig möchte ich die Charaktere und die Themen des Films weiterentwickeln. Wenn ich alle drei Aspekte auf eine organische Weise zusammenfügen kann, wenn der Dialog also einen natürlichen Fluss besitzt, bin ich zufrieden. Dabei müssen die Themen den Zuschauern gar nicht unbedingt bewusst sein.

Das funktioniert am ehesten, wenn eine Szene richtig ist: die richtige Handlung zum richtigen Zeitpunkt. Als der Vater dem Sohn das Fahren beibringen will, gewinnt diese Handlung zu diesem bestimmten Zeitpunkt eine ganz enorme Bedeutung: Er überlässt dem Sohn die Kontrolle. Dabei geht es um eine ganz alltägliche Situation, die aber grosse Gefahren bergen kann. Und das ist ein Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht: die alltäglichsten Situationen – der Rückweg von einem Basketballspiel, der Lauf durch die neue Nachbarschaft – beinhalten enorme Gefahren. Und wenn der Vater dem Sohn die Kontrolle überlässt, gibt er sein Leben, vielleicht zum allerersten Mal, in dessen Hände.

Zur gleichen Zeit beschäftigen sie sich mit einem umfassenderen Problem: sollen sie das Findelkind adoptieren? Der Sohn hat sich darüber lange Gedanken gemacht und ist zu einem Entschluss gekommen: dieser Wunsch der Mutter sollte erfüllt werden. Das versucht er dem Vater klar zu machen. Der aber bemüht sich, sich auf die unmittelbare Realität, den Strassenverkehr, zu konzentrieren. Aber am Ende der Szene wird er eine wichtige Entscheidung getroffen haben. In dieser Szene hat man also viele Bälle, mit denen man jonglieren kann: die richtige Handlung zur richtigen Zeit – was vielleicht das Einzige ist, was das Publikum wahrnimmt. Das ist völlig in Ordnung. Aber für diejenigen Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich in dieser Szene sehr viele Ebenen. Das ist für mich die Idealvorstellung beim Schreiben. Ich erreiche sie nicht oft, aber sie ist mein Ziel.

Das Gespräch mit Lawrence Kasdan führte Gerhard Midding



Alison Moir als Darlette & Brad Pitt als Johnny

JOHNNY SUEDE
von Tom DiCillo

Parzival wird wach- geküsst

Das amerikanische Kino kennt seinen Johnny wie der Hase den Igel: Immer war der Johnny schon da. Von JOHNNY ANGEL von Edwin L. Marin (1945) über Nicholas Rays JOHNNY GUITAR (1953) und William Ashers JOHNNY COOL (1963) bis zu Walter Hills verunglücktem Racheengel JOHNNY HANDSOME (1989) hatte der Träger des Namens stets schicksalhaft eine ikonische Funktion zu erfüllen.

Tom DiCillos JOHNNY SUEDE ist, seinem Retro-Styling zum Trotz, ein Kind der neunziger Jahre: Sein Traum ist, sich selbst zur Ikone machen zu können. Zu Beginn des Films hat der Held noch nicht einmal einen Namen. Bloss eine hochgetürmte Frisur, ein Idol und eine unbestimmte Sehnsucht. Er macht und denkt alles wörtlich. Er träumt von *Ricky Nelson*, dem saubren Sänger der sauberen Fifties,

und er summt dessen Schmachtfetzen «Some People Call Me a Teenage Idol». Und wenn er betont, wie sehr er seine hässlichen Schuhe hasse, dann beschwört er damit das Bild vom grossen Stilkrieg der Rock'n Roller *Elvis Presley* oder *Carl Perkins*: ohne dass sich die Tonspur darum bemühen müsste, schwingt ihre Warnung ins Bild: «Don't You Step on My Blue Suede Shoes!».

Der Fetisch

Noch hat der Held keinen Namen, aber bereits seinen synthetischen Traum. Und als er auf dem einsamen Heimweg nach der nächtlichen Party seine Bürgerpflicht erfüllt und von einer Telefonzelle aus der Polizei eine mögliche Vergewaltigung meldet, donnert senkrecht von oben eine Schuhbox auf die Zelle. Sie enthält, wie eine Belohnung vom Himmel, die Schuhe seiner Träume, schwarzes Wildleder.

Jetzt kann er seinen Traum in Bilder fassen, und das tut auch Tom DiCillo mit seinem Kameramann *Joe DeSalvo*. Johnny (glänzend verkörpert übrigens von *Brad Pitt*, dem Autostopper aus *THELMA & LOUISE*) kommt in



seine schäbige Bude, sein Blick wird vom Flimmerndes Schwarzweissfernsehers fixiert und in den ersten Traum überführt:

Der Name

In gleissendes Starlicht gehüllt steht er auf der Bühne, bejubelt von hysterischen Teenies, und entlockt per Zahnbürste dem Wildlederschuh sanfte Geräusche. Über Wörter wie Werbung erfolgt die Verwandlung zum Fetisch, wobei nicht mehr zu unterscheiden ist, ob er den Schuh anthropomorphisiert oder sich selbst verdinglicht. Die Qualitäten des Leders sind «rough but soft, strong but silent».

Am Morgen erwacht der Held und hat einen Namen, den er zögernd an die Wand malt: *Johnny Suede*.

Der Traum des Toren

Johnny hat keine Erfahrung im Leben, er hat kein Wissen, und nicht einmal sein Traum ist ihm so ganz zu eigen. Wie Parzival zu Hofe, kommt er in die Grossstadt, träumend von Ruhm und Ehre, ohne mit den Traumbildern konkrete Vorgänge verknüpfen zu können. Und wie Parzival scheitert er zunächst daran, dass er keine Fragen stellt, dass er alles aus seinem geborgten amerikanischen Traum heraus interpretiert, mit dieser Arroganz der Unschuld, welche ihn trotz seiner offensichtlichen Dummheiten sympathisch macht.

Damals und dannzumal

Johnny steht zwischen den Einflüssen. Die bestimmenden Figuren in seinem Leben sind zwei Frauen und zwei Männer. Da ist sein schwarzer Freund Deke, mit dem er eine Band gründen möchte und mit dem er vorläufig fremden Leuten die Wohnung streicht. Und da ist Darlette, die Frau seiner Pop-Träume und damit das Epitaph seiner Scheinwelt, eine kapriziöse Barbie-Puppe, welche sich die Zeit mit wohlbalanciertem Lavieren zwischen Liebhabern vertreibt, der Prototyp der leichtsinnigen Prinzessin.

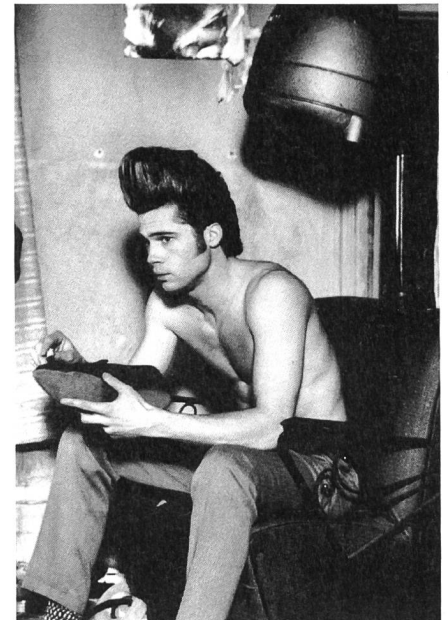
Jetzt und hier

Die andere Frau ist Yvonne, eine junge Lehrerin, und neben Deke die einzige reale Figur in dem Film. Sie ist resolut und selbstbewusst, sehr direkt und unverkrampft, und sie hat sich unverhofft in die überhebliche Unschuld des gestylten Toren verliebt. Sie reagiert mit milder Ironie auf seine aufgesetzte Machoarroganz und führt ihn mit sanfter Entschlossenheit in Richtung Wirklichkeit. Dass sie dabei nicht zu einer erlösenden Madonnenfigur wird, sondern verletzlich und selbständig bleibt, ist vor allem dem spannungsvollen Spiel der Schauspielerin *Catherine Keener* zu verdanken – aber auch der exakten Figurenbalance, welche Tom DiCillo entworfen hat.

Während nämlich Darlette mit der Naivität von Johnny spielt und ihn dabei zum Betthäschen reduziert (oder aufwertet, das ist in seinem Welpenstadium nicht zu entscheiden), führt ihn Yvonne immer wieder dazu, ihre und seine Bedürfnisse zu verknüpfen. Im Bett gibt sie ihm Nachhilfeunterricht, ohne ihn in seiner gespielten Überheblichkeit zu demütigen, und seine aus Unsicherheit erzeugten

Kurzschlüsse verzeiht sie in der Regel ohne Selbstverleugnung. Erst gegen Schluss des Films, als Johnny schon fast zum Menschen gediehen ist, verweigert sie ihm das Verständnis. Als er unter Druck seinen (mit einer wahrhaft existentialistischen Verlorenheit inszenierten) Seitensprung beichtet und von «einer grossen Hand» berichtet, die ihn den ganzen Tag geschoben hätte, wirft sie ihn und einen seiner Wildlederschuhe voller Wut auf die Strasse hinaus.

Wenn Yvonne und Deke die warme Seite der Welt verkörpern, die echte, mit Gefühl und Witz, dann entspricht Darlette der stilisierten Welt von Johnnys Träumen, und der vom eigenwilligen australischen Kult-Musiker *Nick Cave* gespielte *Freak Storm* wird nicht nur zu seinem alter ego,



sondern für einmal im treudeutschen Wortsinn zum alternden Ego. *Freak Storm* verkörpert gleichzeitig das, was sich Johnny erträumt, den erfolgreichen Musiker mit Fans und Plattenvertrag, und das, was aus Johnny werden könnte: den einsamen Trickbetrüger mit der bröckelnden Fassade.

Schwarz und Weiss

Freak ist ein Teufel, *Freak* ist die drohende Zukunft. «*Freak Storm*» steht geschrieben am Rand eines Zerrspiegels in der U-Bahn und ein böse verzogener Johnny wird darin reflektiert, kurz bevor er auf Yvonne trifft. *Freak Storm* hat einen sprechenden Namen und ist stets blütenweiss gekleidet. *Freaks* Name hat sein Echo im Namen von Johnnys schwarzem Freund

Deke. Und «to deke» ist ein Slangverb für trickreiches Betrügen. DiCillo spielt mit den Namen seiner Figuren bis in den Nachspann hinein, welcher die beiden Geschäftsleute, denen der aufgebrachte Johnny in der U-Bahn den Traum von der Märchenprinzessin verbietet, als Fred und Ned Business ausweist.

Waagrecht und senkrecht

Tom DiCillo hat den Film auf der Basis seines eigenen Stückes geschrieben. Vielleicht ist es die Bühnenerprobte Grundstruktur, welche ihm die dichte Blockbauweise des Films erleichtert hat. Neben die Kreuzverbindungen zwischen den Figuren Freak – Deke und Darlette – Yvonne setzt der Regisseur auch vertikale und horizontale Verweise. Nachdem die Schachtel mit den Wildlederschuh senkrecht «vom Himmel» gefallen war, streckt sich Johnny am nächsten Abend sozusagen aus dem Untergrund der Strasse die einsame Hand einer Schaufensterpuppe entgegen, die er ebenfalls nach Hause nimmt.

Früher oder später

Auch chronologisch ist der Film deutlich zweigeteilt. Durch die jeweilige Dominanz der beiden Frauenfiguren entsteht syntagmatisch die Teilung in die vor allem ausstattungsmässig äusserst liebevoll synthetisierte Fifties-Traumwelt von Johnny und Darlette und in jene Welt der Erkenntnis und Bewährung, welche Deke ankündigt und Yvonne definiert. Freak Storm steht stets am Scheideweg, und zwangsläufig ist es Johnnys letzte grosse Enttäuschung, Darlette bei Freak zu finden.

Eine paradigmatische Leitfunktion übernimmt die Farbgestaltung des Films. Johnny ist nicht nur durchgehend mit Blau assoziiert, seine Sets sind auch meistens in einem harten, an den Schwarzweissfilm erinnernden Kontrast ausgeleuchtet. Yvones Farbe ist ein warmes Rot, diejenige Darlettes selbstverständlich Rosa. Freak Storm gewandelt sich in Weiss und wandelt mit Vorliebe vor nachtschwarzem Hintergrund, während der schwarze Deke, ohne festgelegt zu werden, alle möglichen Farben auf sich vereinigt.

Reale Kontraste

Blöcke von Johnnys aus Versatzstücken der Fifties-Ästhetik vorfabrizierter

cooler Traumwelt gehen über in solche aus einer nicht ohne Wärme gezeigten Realität.

So singt Johnny Darlette seinen hübschen Schmachtfetzen vom «Never-Boy» und dem «Never-Girl» vor. Nach dem folgenden Schnitt ist Deke der Zuhörer und der macht aus der Schnulze im Handumdrehen einen gekonnten und rasanten Rap, worauf ihm Johnny entgegenhält: «I'm not into now».

Von Darlette erhält Johnny eine schäbige kleine Topfpflanze, die in seiner Bude nicht lange überlebt. Beim ersten Krach beschuldigt er die Frau, ihm eine tote Pflanze geschenkt zu haben.

Neben solchen kontrastreichen Übergängen stehen fünf immer unsichtbarer in die Realitätsebene eingelassene Traumsequenzen.

Surreale Träume

Johnnys ersten Traum (die schwarzweissen Szenen seines Auftritts) hatte ein Blick auf den Fernsehschirm eingeleitet. Sein zweiter wird aus Verzweiflung über Darlettes Kälte geboren. Er sieht, auf seinem Bett liegend, eine Taube im Zimmer, einen Leguan, eine Pistole. Schliesslich implodiert das Fenster, gibt die Traumsequenz als solche zu erkennen und katapultiert die Szene in die nächste.

Die dritte derartige Sequenz ist ein Fiebertraum Johnnys, ausgelöst durch eine Lebensmittelvergiftung, die er Freak Storm verdankt. Auch sie wird als Szene der Realitätsebene eingeleitet, indem ihm Darlette und ihr Freund aus dem Haus gegenüber zu Hilfe eilen.

Dass nicht allein die Realität die Bilder beherrscht, indiziert zunächst der Leguan, der diesmal in einem Käfig sitzt. Aber Gewissheit gibt den Zuschauern erst die folgende Szene, in welcher ein zwergenhafter Cowboy Johnny mit einer Antenne ersticht.

Diese Figur hatte früher schon die Bekanntheit mit Yvonne eingeleitet, wobei bereits dort nicht ganz deutlich wurde, ob der von Johnny ertappte kleine Spanner Yvonne wirklich unter den Rock guckte, oder ob Johnnys Einbildungskraft ihm für die eigenen Wünsche einen Protagonisten lieferte. Cowboys als Zwerge hat er nämlich auch schon mit Begeisterung auf dem Bildschirm seines, wie wir wissen, nicht ganz zuverlässigen Fernsehers beobachtet.

Als er es schliesslich nicht fertigbringt, Yvonne das Angebot abzu-

schlagen, bei ihr einzuziehen, folgt wieder das Bild vom implodierenden Fenster.

Aufwachen!

Die fünfte und letzte Traumsequenz wird erst ganz zum Schluss gekennzeichnet; nun scheint die Realität längst stärker als Johnnys eskapistische Phantasien. Nach dem Krach mit Yvonne irrt er durch die Stadt, sitzt an einem Bartisch. Deke schaut durchs Fenster; Yvonne kommt herein und die beiden versöhnen sich. Johnnys Blick fällt auf eine Blutlache zu ihren Füessen, und er erinnert sich, sie geschlagen zu haben. Im Hintergrund sitzt ein nackter alter Mann auf einem Barhocker und erfüllt schweigend seine Aufgabe, die Szene zu Johnnys Erleichterung und Enttäuschung als unreal zu kennzeichnen.

Zum Schluss des Films kehrt der Held nach einer langen verzweifelten Nacht im Exil zu Yvonne zurück. Seine Helmfrisur ist flachgedrückt und Parzival hat Fragen gelernt. Nicht in Worten, er sagt nur «I am sorry». Aber die Frage steht neben ihm im Raum. Und draussen fährt ein Auto weg, mit einem schwarzen Wildlederschuh auf dem Dach.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu JOHNNY SUEDE: Regie und Buch: Tom DiCillo; Kamera: Joe DeSalvo; Kamera-Assistenz: Alan Wolfe; Schnitt: Geraldine Peroni; Art Director: Laura Brock; Ausstattung: Patricia Woodbridge; Kostüme: Jessica Huston; Maske: Jim Buff; Frisuren: Tim Dark; Musik: Jim Farmer, Link Wray.

Darsteller (Rolle): Brad Pitt (Johnny Suede), Calvin Levels (Deke), Alison Moir (Darlette), Catherine Keener (Yvonne), Nick Cave (Freak Storm), Richard Boes (Mann in Tuxedo), Cheryl Costa (Frau in Alley), Michael Luciano (Mr. Clepp), Ralph Marrero (Barmann), Wilfredo Giovanni Clark (Slick), Peter McRobbie (Flip Doubt), Ron Vawter (Winston), Dennis Parlato (Dalton), Tina Louise (Mrs. Fontaine), Michael Mulheren (Fred Business), Wayne Maugans (Ned Business), Joseph Barry (Cowboy), John David Barone (Bernard), Tom Jarmusch (Conan), Samuel L. Jackson (B-Bop), Evelyn Solann (alte Frau), Ashley Gardner (Ellen), Ahmed Ben Larby (Taxifahrer).

Produktion: Vega Film; Co-Produktion: Balthazar Pictures, Arena Films, Starr Pictures; Produzenten: Ruth Waldburger, Yoram Mandel; ausführende Produzenten: Ruth Waldburger, Steven Starr; Co-Produzenten: Alain Klarer, Bruno Pesery, Janet Jacobson. USA/Schweiz 1991. 35mm, Format: 1:1,85; Farbe. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.