

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 55 (2013)  
**Heft:** 331

**Artikel:** Abgrund der Oberfläche : The Real Eighties : Amerikanisches Kino 1980-89  
**Autor:** Binotto, Johannes  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864123>

### **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.](#)

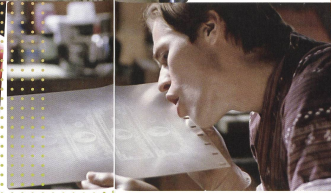
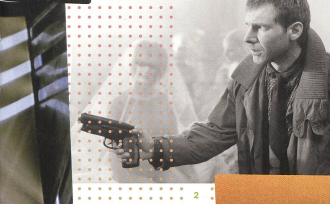
**Download PDF:** 15.10.2024

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



«... dazu tut Not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben ...»  
Friedrich Nietzsche

«A terrible signal  
Too weak to even recognize  
A gentle collapsing  
The removal of the insides»  
Talking Heads



1 William Dafoe in *to live and die in L.A.*, von William Friedkin (1983); 2 Harrison Ford in *blade runner* von Ridley Scott (1982)

## ABGRUND DER OBERFLÄCHE

### The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980–89

«If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.» Mit diesen berühmten Worten brachte der amerikanische Künstler Andy Warhol schon in den sechziger Jahren sein künstlerisches Selbstverständnis auf den Punkt. Unbeabsichtigt und prophetisch formulierte er damit auch das Credo jenes Jahrzehnts, in dem Warhol endgültig zum Kunstunternehmer und seine Bilder zum ubiquitären Innendekurationsstück werden sollten. Die von Andy Warhol zeitlebens zelebrierte Obsession für das Oberflächliche, für den äusserlichen Look und die Erscheinung, für den Stil ohne Tiefe – das ist es auch, weswegen die achtziger Jahre und deren Lifestyle bis heute unter Verdacht stehen.

Tatsächlich aber verbirgt sich in Warhols Diktum eine subtile Pointe, die sich zeigt, je nachdem, wie man den Satz «There's nothing behind it» betont. Denn die Behauptung, dass hinter den Oberflächen weiter nichts stecke, lässt sich auch so lesen, dass hier nicht nichts, sondern vielmehr das Nichts an sich, die pure Negativität stecke. Es ist diese Zurschaustellung des Mangels, die «Präsenz der Absenz» – so hat die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Barbara Straumann in ihren Arbeiten zu Warhol überzeugend

dargelegt –, um die es dem Künstler in Wahrheit geht. In Warhols Ästhetik der Distanzierung und Verflüchtigung komme zum Vorschein, was sich eigentlich jeglicher Darstellung verweigert. In der mangelnden Tiefe der Kunstwerke zeigt sich der absolute Mangel, der Tod selbst, der unüberschreitbare und letztlich unvorstellbare Horizont aller Dinge.

### Deck-Arten

Dementsprechend wäre auch für die Kultur und insbesondere das US-Kino der achtziger Jahre eine ähnliche Verteidigung angebracht. Was wäre, wenn sich auch hier gerade im obsessiven Zelebrieren von Oberflächen eigentlich ein schauriger Abgrund öffnet, wie bei Warhol? Dazu passt jene furiose Szene, mit der *William Friedkin* in seinem Thriller *TO LIVE AND DIE IN L.A.* seinen Antagonisten, den Falschmünzer Eric Masters, vorstellt. Wie Warhol mit seinen Serienbildern, dekonstruiert auch Masters den Kult des Originals: Die gemalten Bilder zündet er an und betrachtet ihre Zerstörung, seine wahren Kunstwerke hingegen sind die akribischen Siebdrucke von Dollarnoten, deren virtuose Herstellung die Kamera fasziniert dokumentiert. Warhol hatte auf seinem Gemälde «200 One Dollar Bills» das Geld noch als offensichtliche Reproduktionen ausgewiesen. Masters aber geht einen entscheidenden

Schritt weiter: Seine Blüten sind perfekt. Das falsche Geld ist vom echten nicht mehr zu unterscheiden. Hier, wie überall im Film, existiert Echtheit nur noch als nostalgische Vorstellung. Auch der Mythos vom aufrechten Polizisten, wird man erkennen müssen, ist eine Blüte – die wahren Bullen erweisen sich allesamt als falsche Hunde. Keine Ehre mehr im Leib – *There's nothing behind it.*

Der Titel «The Real Eighties», unter dem das Österreichische Filmmuseum dieser Tage eine gross angelegte Filmreihe zu den Achtzigern präsentiert, die auch im Zürcher Filmpodium gezeigt werden wird, müsste man wohl komplett gegen den Strich lesen und das Reale im Titel gerade als jenen bodenlosen Bereich verstehen, der sich jenseits aller Vorstellungen und Symbolisierungen aufbaut. Im scheinbar so gefälligen Zelebrieren von Oberflächen, wie man es dem Kino der achtziger Jahre vorwirft, zeigte sich demnach ein schonungsloser Wille, in jene schwindelerregende Leere des Realen zu starren, die hinter den Erscheinungen lauert.

Das ist denn auch die erschütternde Lektion, welche die neonglitzernden Nachtlandschaften in *Ridley Scotts BLADE RUNNER* für den Privatdetektiv Deckard bereithalten. Deckard hat den Auftrag, entlaufene Roboter, sogenannte Replikanten, die exakt den menschlichen Vorbildern nachgebildet sind, aufzuspüren und zu vernichten. Doch so wie den gejagten Replikanten ihre Künstlichkeit nicht anzusehen ist, droht umgekehrt der Jäger sich als

blosser Maschinenmensch zu entpuppen. Dabei ist es von besonderem Hintersinn, dass der Name des Detektivs an jenen des Philosophen René Descartes erinnert. Deckard ist jedoch gleichsam die Inversion des grossen Denkers. Descartes hatte auf dem Zweifel an der Welt die ultimative Sicherheit des Subjekts gegründet. Wo man zweifeln kann, muss es doch immerhin noch den Zweifler geben. Für Deckard indes ist das Subjekt selbst zum zweifelhaften Ding geworden. Die Menschen sind von ihren mechanischen Wiedergängern nicht mehr zu trennen, sie sind eingegangen in ein Universum der blossen Täuschungen. So wie die Origami-Figuren, die einer von Deckards Kollegen bastelt, nicht Körper, sondern eigentlich nur gefaltete Flächen sind, so verschwindet letztlich auch Deckard restlos in den ihn umgebenden Oberflächen. Der Detektiv dringt mit seinen Investigationen nicht mehr in die Tiefe vor, sondern deckt nichts anderes auf als seine eigene Künstlichkeit, seine Oberflächlichkeit. Er ist selber nur ein Deck-Phänomen, eine Deck-Art.

Selbst das *Happy End*, das *Ridley Scotts* für die ursprüngliche Kinoversion drehen musste, konnte daran nichts ändern, sondern verstärkte in Wahrheit noch die unbemerkten Einsichten des Films. Denn in seiner penetranten Kitschigkeit erweist sich das *Happy End* erst recht als das, was es ist: eine blosses Deck-Phantasie, eine weitere gefälschte Oberfläche, hinter der nichts ist.





1 John Travolta und Nancy Allen in *blow out* von Brian De Palma (1981);  
 2 Craig Wasson, Gregg Henry, Melanie Griffith, Deborah Shelton in *body double* von Brian De Palma (1984); 3 Roddy Piper in *they live* von John Carpenter (1988).

artifiziellen Oberfläche des Films nichts verbirgt. Die Figuren bleiben blosse Puppen, so wie der aufblasbare Autopilot im Cockpit, statt dass sie Witze reissen, ist es der Film selbst, der an ihrer Stelle Faxen macht.

### Selbstreflexion, Simulation

Offenkundig funktionieren damit die Filme von Zucker, Abrahams, Zucker auch als verspielte Metakommentare über das Kino und dessen Regeln. Dasselbe liesse sich vielleicht generell für die Filme der achtziger Jahre sagen. Insofern diese Filme bewusst an der Oberfläche verbleiben, sind sie gleichsam zur Selbstreflexivität verdammt. Nicht umsonst bedeutet das Wort «Film» ja laut Wörterbuch Häutchen, Membran, Oberfläche. In den glänzenden Oberflächen, so könnte man sagen, spiegelt und erkennt sich das Medium unweigerlich als das, was es ist, eben nur Film, nur Schicht.

Niemand hat diese Selbstreflexivität des Kinos der achtziger Jahre so radikal durchdacht wie der Regisseur *Brian De Palma*. Sein Verschwörungsthiller *blow out* um einen Tontechniker, der glaubt, versehentlich ein Attentat belauscht zu haben, ist vor allem eine Lektion in Kinotechnik. Wenn der Protagonist aus Zeitungs-fotos von einem Autounfall eine Sequenz zusammenstückelt, die

zu seinen Tonaufnahmen passt, praktiziert er damit nur das tägliche Handwerk eines jeden Synchrontechnikers. Umso paradoxer ist es, wenn er so den Beweis erbringen will, dass der Unfall in Wahrheit ein Mordanschlag war. Denn wie sollte etwas, das erst nachträglich fabriziert wurde, Beweiskraft haben? Und wenn es tatsächlich möglich ist, mit Fingertem die Wahrheit zu zeigen, wer kann dann noch garantieren, dass sich nicht umgekehrt die Wahrheit nur wieder als Fiktion erweist? Der Philosoph Jean Baudrillard hat dieses Dilemma unter den Begriff der «Simulation» gebracht: Simulation ist nicht zu verwechseln mit Imitation, denn diese behält noch den Unterschied zwischen Original und Imitat bei. «Dagegen stellt die Simulation die Differenz zwischen "Wahrem" und "Falschem" (...) immer wieder in Frage. Ist ein Simulant, also jemand, der "wahre" Symptome produziert, krank oder nicht? Wenn ein Simulant so weit geht, dass er tatsächlich Schweissausbrüche, Fieber, Schüttelfrost produziert, wie ist er dann noch von den sogenannten "echten" Kranken zu unterscheiden? Simulationen werden zu Originalen.

Bei *Brian De Palma* erweist sich so der Film als exemplarisches Medium der Simulation. Da den zweidimensionalen Kinobildern buchstäblich die Tiefe fehlt, wird es unmöglich, hier noch ein Davor von dem Dahinter zu unterscheiden. Die oberflächliche Camouflage ist vom dahinter Camoulierten nicht zu trennen. Im

Zelluloid des Films finden wir – wie es bei Baudrillard heisst –, dass «die Realität selbst (...) mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.» Im Film ist alles Simulation und damit alles zugleich wahr und falsch – mit extremen Konsequenzen: In *blow out* haben die fingierten Bilder echte Leichen zur Folge, während ein echter Todeschrei in einem fadenscheinigen Horrorstreifen als Soundeffekt verwendet wird.

In seinem verkannten Meisterwerk *body double* ist die Simulation noch totaler, Echtes und Gefälschtes noch perfekter zusammengesmolzen: Die Figuren des Films sind allesamt Schauspieler, die zwar fortwährend aus der Rolle fallen, von denen man aber nicht wissen kann, ob sie nicht gerade dann nur wieder eine weitere Show abziehen. In einer Szene spielt der erfolgreiche Hollywood-Darsteller Jake Scully in einem Musikvideo zum Song «Relax» der Band Frankie Goes to Hollywood. Als er danach hinter die Kulissen geht, hat er dort Sex mit seiner Partnerin, und während die beiden – wie einst James Stewart und Kim Novak in Hitchcocks *vertigo*, auf den *De Palma* explizit anspielt – ganz in ihrem Kuss und ihrer Lust versunken scheinen, zeigt sich plötzlich im Spiegel an der Tür das Drehteam eines Pornofilms. Jenseits des Sets, muss der Zuschauer erkennen, geht das Schauspiel nur weiter. Hinter den Kulissen ist vor den Kulissen. Die Simulation macht keinen Unterschied zwischen On- und Off-Stage. So wie gespielter Film-Sex und

«echter» Porno-Koitus nicht mehr unterschieden werden können, so ist hier alles Künstliche auch echt und alles Echte immer nur *fake*. In diesem Zusammenhang ist denn auch der Filmtitel hochsignifikant: Mit dem Begriff «Body Double» verweist er auf jene gängige Filmpraxis, für Grossaufnahmen bestimmter Körperteile nicht den tatsächlichen Star, sondern einen Ersatz, ein Körperdouble zu verwenden. Tatsächlich aber geht es in *De Palmas* Film gerade darum, zu zeigen, dass die Körperdoubles längst schon alles andere eliminiert haben. So etwas wie echte Körper gibt es nicht. Alle sind sie Body Doubles, Körpersimulationen, so wie die grauisigen Aliens in *Menschengestalt* aus John Carpenters *they live*.

### Violence Is Only Skin Deep

Es ist wohl gerade diese grausige Erkenntnis, dass selbst Personen mit ihren Körpern nur blosse Body Doubles sind, Simulationen mit nichts dahinter, das einen dazu treibt, eben diese Körper zu öffnen, die Haut zu durchbohren, sei es in der Hoffnung, dabei doch noch zu so etwas wie Substanz vorzudringen, oder um sich endgültig zu vergewissern, dass die Hülle tatsächlich leer ist. In *they live* genügt eine Röntgenbrille, um die blutige Fratze der Ausserirdischen hinter der glatten Menschenhaut zu sehen. Der Attentäter aus *blow out* stranguliert seine Opfer mit einem Draht,



1 Richard Gere und Lauren Hutton in american gigolo von Paul Schrader (1980). 2 Buchcover «American Psycho» von Bret Easton Ellis. 3 white dog von Samuel Fuller (1982). 4 Martin Landau und Jerry Orbach in crimes and misdemeanors von Woody Allen (1989)

der sich in den Hals einschneidet. Der Killer in *BODY DOUBLE* muss noch weiter gehen: Er mordet mit dem Betonbohrer, dringt durch den Körper seines Opfers und noch durch den Fussboden hindurch, auf dem es liegt – je hermetischer die Oberfläche, umso extremer muss die Gewalt sein, um sie zu durchbrechen.

Es ist denn auch kein Zufall, dass sich die Romanfigur Patrick Bateman aus Bret Easton Ellis' berüchtigtem «American Psycho» obsessiv immer wieder *BODY DOUBLE* aus der Videothek ausleiht. Der 1991 geschriebene Roman ist nichts weniger als das grosse und groteske Epos über die achtziger Jahre in New York. Der Ich-Erzähler Bateman ist ein erfolgreicher Yuppie, dessen Existenz sich nur um die Frage dreht, was man anzieht und wohin man ausgeht. Seiner kompletten Oberflächlichkeit ist er sich dabei nur zu klar bewusst: «There is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me», sagt er über sich selbst. Und als gelte es, diese Leere an persönlicher Substanz mit aller Gewalt zu füllen, macht sich der geschlechte Emporkömmling auf und bringt Menschen auf immer sadistischere Weise um. Seitenweise Auflistungen von Kleidermarken und schicken Clubs, pathetische Meditationen über Popmusik und leere Dialoge, in denen die Teilnehmer sich andauernd verwechseln, gehen unversehens über in die unerträglichsten Beschreibungen, wie Leiber erstochen, aufgebrochen, gehäutet, zerhackt und gar verspeist werden. Wenn beim Business-Lunch

von Fusionen und Geschäftsübernahmen, von «mergers and acquisitions» gesprochen wird, missverstehet Bateman das als «murder and executions». Von den brutalen Geschäftspraktiken ist es nur noch ein Schritt zu echtem Mord und Totschlag. Doch die verstörendste Pointe, die der Roman bereithält, ist die, dass all diese Morde vielleicht gar nie stattgefunden haben. Sie sind möglicherweise nur die verzweifelten Phantasien Batemans, seine vergeblichen Versuche, der absoluten Leere in und um ihn herum doch noch mit Gewalt etwas entgegenzusetzen: ein Pfund Fleisch, widerständiger Knochen. Doch da ist nichts. «THIS IS NOT AN EXIT», heisst es in Kapitälchen am Ende des Romans: Auch hier ist nichts dahinter, und das ist möglicherweise noch schrecklicher als sämtliche Greuel, die sich der Psychopath Bateman ausdenken kann. Aus einer leeren Insektenlarve kann nichts schlüpfen. Wo nur Haut ist, werden sämtliche Häutungen nichts zutagefördern können.

Wahrscheinlich mussten die achtziger Jahre erst zu Ende gehen, um einen derart radikalen Blick auf die Oberflächenbessenseit des vergangenen Jahrzehnts zu ermöglichen. Doch mit dem Roman von Ellis im Kopf sieht man nachträglich, dass man auch schon in der Zeit deren Zeichen hätte lesen können: Wer etwa bemerkt, dass sich «American Psycho» offensichtlich an den Titel von Paul Schraders *AMERICAN GIGOLO* anlehnt, wird in der Rückschau diesen Film, der das Kino der Achtziger gleichsam eröff-

nete, anders sehen müssen. Auch wenn dessen Hauptfigur, der von Richard Gere gespielte Edel-Callboy Julian Kay, vor jener Gewalt zurückschreckt, in der Bateman sich exzessiv suht – die beiden sind doch eigentlich ein und derselbe: gegenseitige Simulakren.

In den gleitenden Bewegungen von Schraders Kamera über Geres nackten Körper, über die Ausgeordung von Anzügen und passenden Hemden wie auch durch die sterilen Einrichtungen der Luxusapartments findet man denselben Prozess wie in den detaillierten Beschreibungen bei Bret Easton Ellis. Die Gewalt in *AMERICAN GIGOLO* mag latent bleiben, aber gerade das macht sie extrem. Von der Latenz selbst, der blossen Abwesenheit, geht eine extremere Gewalt aus als von Patrick Bateman mit seinem Hackebeil. Die Gewalt der Latenz, die Gewalt der Leere mag nicht Personen töten, sondern will das Subjekt restlos auslöschen. In den merkwürdigen Kameraeinstellungen von *AMERICAN GIGOLO* sehen wir immer wieder: nichts. Sie zeigen uns eine Leere, die der Berliner Filmwissenschaftler Sulgi Lie als «Subjektivität ohne Subjekt» identifiziert hat. Was uns Schraders Bilder zeigen, ist der «körperlose Blick eines Nobody», verstörende Ansichten einer reinen Aussenseite ohne Inhalt. Simulationen ohne die Spur des Originals.

Einer, der mit dieser Zurückgeworfenheit auf das Äusserliche bis zum Schluss gehandelt hat und sich ihr schliesslich doch nicht verweigern konnte, war Sam Fuller. Mit *WHITE DOG* drehte er einen

Film, der von der Verzweiflung darüber handelt, dass die Personen nur noch aus Haut bestehen. Der titelgebende weisse Hund, findet die junge Frau heraus, der er zuläuft, wurde von seinem früheren Besitzer darauf abgerichtet, alle Menschen mit schwarzer Haut sofort anzufallen. Der Hundetrainer Keys, selber ein Schwarzer, soll die Bestie umerziehen. Doch als ihm dies gelingt, geht der Hund nun auf die Weissen los. Das Tier bleibt rettungslos in die äusseren Erscheinungen verbissen – zähneletschendes Sinnbild einer ganzen Zeit.

**Hoffnungslos nostalgisch**

Was aber tun jene, die Fullers Kraft nicht haben, «tapfer bei der Oberfläche stehen zu bleiben», wie es bei Nietzsche heisst? Sie flüchten sich in nostalgische Vorstellungen, dass es hinter dem Schein doch noch etwas anderes geben möge. Der Arzt Judah Rosenthal aus Woody Allens sagenhaftem *CRIMES AND MISDEMEANORS* etwa, der seine Geliebte umbringen lässt, nur um sein Ansehen zu wahren, zerbricht am Ende genau daran, dass ihm sein Unterfangen so gut geglückt ist. Verzweifelt und alleingelassen mit seiner geheimen Schuld, von der in dieser Welt des perfekten Scheins niemand etwas wissen will, sehnt sich Rosenthal zurück nach einem Gott, der hinter den Dingen steht. Dabei geht es ihm

