



Das nächtliche Dunkel als Ort der Devianz und des geheimen Wissens

Zur Semantik der Nacht in NEAR DARK und DONNIE DARKO

Benjamin Moldenhauer, Bremen

Das Kino ist ein „Medium der Nacht“ (Bronfen 2005: 139), und viele Filme, die auf das Dunkel als wirkungsintensives Setting zurückgreifen, lassen sich als Teil der Kulturgeschichte der Nacht wie auch als Kommentar zu ihr verstehen.¹ In ihrer Studie *Tiefer als der Tag gedacht* rekonstruiert Elisabeth Bronfen die verschiedenen semantischen Schichten, die sich historisch um den Topos der Nacht angelagert haben. Die offensichtlichste Zuschreibung ist die kulturell sedimentierte Vorstellung, nach der Aufklärung, Vernunft und Rationalität mit dem Licht verbunden und das Dunkel und die Nacht dementsprechend als gegenaufklärerische Instanzen gedacht sind:

Im Selbstverständnis der Aufklärung fällt Wahrheitssuche mit der Klärung dunkler Vorstellungen und Neigungen zusammen. Das Licht der Erkenntnis scheidet sich von der Finsternis der Unwissenheit, die Vernunft vom heidnischen Aberglauben. Alles Wissen, das nicht den Gesetzen der Rationalität folgt, soll aus deren Ordnung der Dinge verdrängt werden. (Bronfen 2008: 82)

Die dialektische Pointe ist nun die, dass Lichtbringer mitunter dazu neigen, das Dunkel selbst erst herzustellen, das sie bekämpfen: „Der Bereich nächtlicher Phantasmagorien muss erzeugt werden, damit sich das Projekt der Aufklärung im Zuge einer Überwältigung von diesem vorgängigen Wissen überhaupt absetzen kann“ (ebd.). Man muss die These

¹ Dieser Semantik geht im Filmgeschehen die wirkungsästhetische Funktion der inszenierten Nacht voraus. Genrefilme bedienen sich der Nacht in jeweils genretypischer Weise als Setting, das als Entfaltungsraum von Atmosphären und Effekten fungiert. Offensichtlich wird die wirkungsästhetische Funktion des nächtlichen Dunkels im Falle des Horrorgenres und des Film Noir, aber auch in Science-Fiction-Filmen, die, wie beispielsweise 2001 oder zuletzt GRAVITY, das All als endlose Schwärze inszenieren. Das Dunkel ist die selbstverständliche Voraussetzung für die Entfaltung einer genretypischen Atmosphäre und – vor allem im Falle des Horrorfilms – für die einbrechenden Schockmomente; ein Horrorfilm wie etwa QUIÉN PUEDE MATAR UN NINO?, der überwiegend im gleißend hellen Tageslicht spielt, ist für mit dem Genre vertraute Zuschauer als Ausnahme von der Regel erkennbar (vgl. zur Nacht im Horrorfilm auch den Text von Stephan Brüssel in dieser Ausgabe).

nicht überspitzen, dann würde sie falsch (und Bronfen selbst argumentiert wesentlich differenzierter, als es sich an dieser Stelle wiedergeben ließe); den überwiegenden Teil des Dunkels, das von Aufklärung und wissenschaftlichem Fortschritt aufgehellte wurde, muss man nicht vermissen. Richtig aber ist auch, dass das Dunkel – in Teilen hausgemacht – dem Aufklärer immer auch ein anziehendes Versprechen bleibt und schon in diesem Sinne nicht eindeutig von der Welt des Tages getrennt werden kann:

Die um 1800 zum Regelsystem gewordene Vernunft kann sich nur abzeichnen, indem ihr Ordnungssystem ein Stück Nacht sowohl in sich wie außerhalb seiner entdeckt; und zwar an jenen Rändern, die zugleich mit ihrem eigenen Raster verwoben sind. (ebd.: 83)

Die offensichtlichste Konnotation dieses Versprechens ist eine erotische. Die Nacht verspricht aber nicht nur Erfahrungen, die der Tag nicht bieten kann, sondern auch ein tiefergehendes Wissen; ihre Erkenntnispotenziale sind Teil ihres Versprechens:

[In] der Nacht herrscht – zumindest für die Schlaflosen – eine andere Wachsamkeit, die den Nachtreisenden aufmerksamer und mutiger macht und ihn gerade im Schutze der Dunkelheit eine Erleuchtung des Geistes erfahren lässt. Ist, wenn es dunkel wird, das physische Sehvermögen herabgesetzt, so ist das geistige erhöht. (Bronfen 2005: 131)

Das Kino nun ist nach Bronfen unter anderem deswegen als „nächtliches Medium par excellence“ zu begreifen, weil wir es intuitiv diesem nächtlichen Erkenntnisraum zurechnen, dessen Botschaften nachhallen, „auch wenn wir uns schon wieder im Licht des Alltags befinden“ (ebd.: 140). Medien sind mit Tageszeiten assoziiert. Wir haben gelernt, das Dunkel des Kinos als auch bei Vorführungen am Tage als ein nächtliches Dunkel zu erleben. Deswegen die Konfusion bei Verlassen des Kinos vor Einbruch der Dunkelheit – wer aus dem Saal heraus ins Helle tritt, fühlt sich seltsam fehl am Platze. Matineen hinterlassen oft ein schales Gefühl, unser Biorhythmus ist anderes gewohnt.

Im Folgenden soll anhand von zwei Filmen beispielhaft gezeigt werden, welche Semantik der Nacht das Medium selbst formuliert hat: *NEAR DARK* (der in Deutschland mit dem programmatischen Untertitel „Die Nacht hat ihren Preis“ versehen wurde) und *DONNIE DARKO*. Dabei geht es mir weniger um filmhistorisch Exemplarisches, sondern um Bilder, die den Topos der Nacht mit Bedeutungskonnotationen und Fantasien versehen, die kulturell zementiert und abrufbar und damit konstitutiver Bestandteil der von diesen Bildern ermöglichten ästhetischen Erfahrung sind. Wenngleich beide auf den ersten Blick nur wenig gemeinsam haben, tragen sie doch das Wort „Dunkelheit“ im Titel. Beiden gemein ist außerdem, abgesehen davon, dass sie an verschiedene Traditionen des Horrorgenres anknüpfen, ihre Ambivalenz: In den Erzählungen fungiert die Nacht zugleich als Bedrohung und Versprechen. Damit knüpfen die Filme an eine kulturhistorisch zementierte Bedeutungskonnotation an. In den Worten Elisabeth Bronfens:

Die Gefahr, die in der Nacht potenziell überall lauert, ist [...] sowohl eine konkrete wie eine vom Diskurs diktierte. Die Nacht ist der Zeitraum der Räuber wie der Dämonen und Geister, denn beide – die realen wie die imaginierten Nachtgestalten – können im Schutze der Dunkelheit ihr Unheil treiben. Gleichzeitig behauptet der Aberglauben aber auch, dass vorwiegend nachts verborgene Schätze gehoben werden können – wieder im konkreten wie im übertragenen Sinn. (Bronfen 2005: 131)

Die Nacht als Ort der Transgression

Der Vampir ist der Inbegriff der erotisierten Nachtgestalt. Schon Bram Stokers zuerst 1897 erschienener Roman *Dracula*, der die literarische Folie des filmischen Stereotyps bilden sollte, lässt sich als eine ambivalente, weil zugleich lust- und angstbesetzte Fantasie lesen: „Although other interpretations are possible, *Dracula* read today is first and foremost the sexual fever-dream of a middle-class Victorian man, a frightened dialogue between demonism and desire“, schreibt David J. Skal (1991: 28). Seine für den filmischen Horror prägende Form erhielt der Vampir 1931 in Tod Brownings *DRACULA*, wenngleich die kinematografischen Äquivalente zu den erotischen Passagen des Romans wesentlich weniger explizit sind. Wo in Stokers Text die Blutsäuferei an einer Stelle noch unverhohlen als Fellatio beschrieben ist, wird das Bild in Brownings Film im entscheidenden Moment dunkel.²

Die Geschichte des Vampirgenres ließe sich als eine Geschichte des jeweiligen Mischverhältnisses in dem von Skal angedeuteten ‚verängstigten Dialog‘ zwischen Angst und Begehren beschreiben, der sich noch bis in die *TWILIGHT*-Filme fortsetzt (vgl. Illger 2013). Die Lesart, die im Vampir klassischer Prägung die Wiederkehr eines sozial sanktionierten Begehrens sieht, ist allerdings nicht originell, schon weil sie von den Filmen dieses durch und durch freudianisierten Subgenres selbst explizit gemacht wird. Interessanter wird es, wenn man sich anschaut, wie die Konnotationen sich von Film zu Film verschieben. Ist der Gegensatz bei Stoker und Browning – hier der Adel, der nicht sterben kann, da das Bürgertum, dessen Frauen von den Vertretern der ehemals herrschenden Klasse verführt werden – noch in der Vergangenheit verankert, versuchte sich der moderne Vampirfilm an einer Reaktualisierung des Mythos, ohne dabei seine basale Prämisse aus den Augen zu verlieren: den Gegensatz zwischen Tag und Nacht und die Ambivalenz, die die scharfe Trennung zwischen beiden unterspült.

Kathryn Bigelows 1987 erschienener Film *NEAR DARK* war einer der ersten, die den Vampirismus mit den Zeichen der subkulturellen Devianz versehen haben. *THE HUNGER* hatte die Figur kurz zuvor, 1983, mit den Insignien zeitgenössischer Popkultur ausgestattet.

² Die erwähnte Textstelle aus Stokers Roman: „With his left hand he held both Mrs Harker’s hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. [...] The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten’s nose into a saucer of milk to compel it to drink“ (Stoker 1994: 336). Die Metaphorik wurde in Francis Ford Coppolas *BRAM STOKER’S DRACULA* auf der Leinwand explizit gemacht.

Die Untoten suchten sich ihre Opfer in Diskotheken, das Setting war in unterkühlter New-Wave-Ästhetik gehalten. NEAR DARK dagegen lieferte gleichsam die Rock'n'Roll-Variante. Caleb (Adrian Pasdar) lernt in einer Bar Mae (Jenny Wright) kennen, von der er sich magisch angezogen fühlt. Der etwas naiv wirkende, aber aufrecht daherkommende All-American-Boy aus dem mittleren Westen wird stereotyp – mit Cowboyhut – als Gegensatz zur so undurchschaubaren wie verführerischen Frau inszeniert, die ihn auf ihrer ersten Fahrt durch die Dunkelheit gleich zu Beginn des Films bittet anzuhalten, um, wie bereits Bela Lugosi in DRACULA, den Klängen der Nacht zu lauschen. Caleb macht eindeutige Avancen, Mae zögert. Die Sonne geht auf – der Film taucht seine Landschaften immer dann, wenn es Tag wird, in schönes Zwielicht –, und Mae drängt Caleb, sie nach Hause zu fahren. Er erpresst sie spielerisch und will sie nur zurückbringen, wenn sie ihn küsst. Der Kuss geht über in den Biss in den Hals.

Während dieses Prologs verbleibt NEAR DARK in den gängigen Koordinaten des Subgenres. Das erotisch aufgeladene Zusammentreffen von Tag- und Nachtgestalt oszilliert zwischen Bedrohung und Begehren. Durch das gemächliche Tempo der Schnittfolgen und die Ambient-artigen Synthesizerklänge sind die ersten Minuten als entrücktes Traumgeschehen inszeniert. Kein Alptraum wohlgemerkt, sondern eine Wunscherfüllung: In der Konzeption des Vampirismus im Anschluss an Stoker gibt es kaum einen Vampirbiss, der nicht, wie heimlich auch immer, in der Dunkelheit herbeigesehnt worden wäre; in diesem Fall wird der Vampir geradezu bedrängt.

So weit, so traditionell. Innovativer wird der Film dort, wo er sich vom Einzelgängertum und damit auch von der Aristokratie des klassischen Vampirmythos verabschiedet. Der Wagen bleibt liegen, Caleb muss zu Fuß über ein Feld zurück zu der Farm laufen, auf der er mit seinem Vater (Tim Thomerson) und seiner jüngeren Schwester (Marcie Leeds) lebt. Unter der sengenden Sonne beginnt die Haut des bereits Infizierten zu verschmoren, Rauch dringt durch die Jacke. Bevor sein Vater ihn erreichen kann, wird er in einen vorbeifahrenden Wohnwagen gezogen und von einer Gang von Vampiren gerettet, die mit den Insignien des Outlaw-Tums ausgestattet sind: verschwitzte Gesichter, wüste Nicht-Frisuren, Leder-Trenchcoats, vulgäre Sprache. Die strukturbildende Dichotomie des Mythos ist hier nicht nur die zwischen Lebenden und Untoten, sondern auch die zwischen der ländlichen Welt, aus der Caleb kommt, und der nächtlichen Welt aus verruchten Bars und billigen Motels, in die er durch den Vampirbiss gezwungen wird.

Die Welt des Tages ist hier als eine grundanständige codiert: Schon die wenigen Sekunden, in denen der Film dem Zuschauer das Leben auf der Farm vorführt, geben genügend Hinweise, um eine ganze Lebensweise imaginativ zu ergänzen: Der Vater, ein muskulöser Mann, versorgt mit ernster konzentrierter Miene das Vieh, seine zehnjährige Tochter hilft tatkräftig mit. Das amerikanische Landleben ist hier, natürlich auch im assoziativen Rück-

griff auf Dutzende Filme, die in einem ähnlichen Setting spielen, als primär von Pflicht bestimmtes Dasein gekennzeichnet.

Demgegenüber speist sich der Attraktionswert des Vampirismus hier nicht – oder besser: nicht ausschließlich – aus seiner erotischen Anziehungskraft, sondern aus seiner Asozialität, die der Film mit unverhohlener Begeisterung inszeniert. Caleb bekommt die Chance sich zu bewähren, und diese Bewährung besteht in der Aufkündigung des biblischen Gebots, den anderen nicht zu töten. Mehrere Male wird er vor die Wahl gestellt, zu töten, um sein eigenes Leben zu retten, immer wieder schreckt er im letzten Moment zurück. Calebs Zögern fungiert als letzte Verbindung zur Welt des Tages.

Die verbotene Schönheit dieses Lebens ohne natürliches Licht aber hat der Held bereits erkannt. Zuerst trinkt Caleb noch Blut aus Maes Arm; das Trinken ist als Geschlechtsakt inszeniert, vor einem Panorama einer stoisch vor sich hinpumpenden Förderanlage. Nach dem Trinken blickt er Mae mit einem obszönen Grinsen an, das anzeigt, dass hier einer nicht nur Blut trinkt, um zu überleben, sondern weil er es will und genießt. Diese „Verführung zur Souveränität“ (Stiglegger 2010: 24) lässt die Figur mehr und mehr auf die Seite der Nacht gleiten, und die Identifikationsstruktur des Films ist so angelegt, dass der Zuschauer diesen Weg affektiv mitvollziehen kann.

Die Schönheit der Nacht ist in NEAR DARK mit der Aufkündigung der alltäglichen Verpflichtungen und ethischen Standards verbunden. Der Film appelliert bestenfalls *pro forma* an das moralische Empfinden des Zuschauers. Die Opfer, selbst allesamt heillose Nachtgestalten, die an verlassenem Highways oder in Kneipen aufgelesen werden, bleiben gesichtslos oder sind – im Falle zweier Jugendlicher, die versuchen, einen weiblichen Vampir zu vergewaltigen – so offensiv als unsympathisch inszeniert, dass sich Zuschauerempathie nicht wirklich entstehen kann.³

Das affektive Gewicht liegt nicht auf den Opfern, sondern auf der mitreißenden Inszenierung der Beherrschung des von den Vampiren besetzten Raumes. Insbesondere die Szene, in denen die Clique eine Bar entert und nahezu alle Gäste umbringt, ergeht sich in der lustvollen Inszenierung dunkler Souveränität, die vom Zuschauer nicht verurteilt, sondern ihn affizieren soll. Die Vampire mögen verwerfliche Taten begehen, aber sie sind witziger, lebendiger und, vor allem, souveräner, als die vergleichsweise trüben Gestalten, die die Welt von NEAR DARK entweder als Repräsentanten gesellschaftlicher Normalität oder als Marginalisierte bevölkern und sich allesamt durch Trägheit, Sprachlosigkeit oder Stupidität auszeichnen.

³ Die ethische Attributierung der Figuren verläuft damit relational: Durch die negative Attributierung der Opfer werden Täter in der Wahrnehmung des Zuschauers aufgewertet (zum Konzept der relationalen Moral vgl. Lüdeker 2010).

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die Familie Calebs, der es gelingt, den verlorenen Sohn wieder zurück nach Hause zu holen. Am Schluss treibt die Entführung seiner etwa zehnjährigen Schwester durch den äußerlich gleichaltrigen Vampir Homer (Joshua John Miller) Caleb zurück zu seiner Familie. Im Finale verbrennen die Untoten unter der sengenden Sonne, Caleb bekommt eine Bluttransfusion verabreicht und wird den Vampirismus auf diese dramaturgisch überraschend abrupte Weise wieder los. Auch Mae wird von Caleb unter die Lebenden zurückgeholt, um mit ihr, kann man vermuten, später einmal die Farm seines Vaters zu übernehmen. Es ist, als würde NEAR DARK in den letzten Minuten seinen Rhythmus verlieren, um eilig „die Lust des dunklen Souveräns“ (Stiglegger 2010: 19), der in der Lage ist, über die Welt zu verfügen, zu widerrufen und mit dieser Zurücknahme den Tag zu rehabilitieren – als würde der Film vor seiner eigenen potenziellen Amoralität am Ende doch zurückschrecken.

Welcher Preis genau es sein soll, den der deutsche Untertitel der Nacht zuspricht, wird indes nicht ganz klar. Die naheliegendste Variante ist natürlich die, die impliziert, dass wer sich auf die Seite der Nacht schlägt, seine Menschlichkeit verliert. Wenn man sich aber die spürbar lustvolle Inszenierung der Souveränität dieser Nachtgestalten im Machtrausch vor Augen führt, könnte man meinen, dass der Preis der Nacht für die beiden Ex-Vampire eher darin besteht, all das erlebt zu haben, um nun den Rest ihres Daseins auf einer schattenlosen Farm im Mittleren Westen der USA zu verbringen, um ein vergleichsweise fades Leben voller Arbeit und Entbehrungen zu führen. Brutaler hat ein Horrorfilm die Gnadenlosigkeit des Sonnenlichts selten inszeniert.

Die Nacht als Medium der Wahrheit

DONNIE DARKO ist ein für die Verhältnisse im Genrekino äußerst enigmatisches Werk. Nur wenige Filme wurden von einer enthusiasmierten Fanschar ausgiebiger ausgedeutet als Richard Kellys Spielfilmdebüt. Der Film legt es dem Zuschauer nahe, sich in die Position des Rätsellösers zu versetzen. Thomas Elsaesser hat DONNIE DARKO als einen Vertreter der *mindgame movies* beschrieben: Filme, die den Zuschauer zur „Entscheidung zwischen scheinbar gleichermaßen gültigen, aber in letzter Konsequenz inkompatiblen ‚Realitäten‘ oder ‚Multiversen‘“ (Elsaesser 2009: 238) zwingen würden. Womit die Fans der *mindgame movies* sich in der Regel beschäftigen, schreibt Elsaesser, „sind symbolische oder allegorische, intentionalistische oder symptomatische Interpretationen“ (ebd.: 258).⁴

Stoff bietet DONNIE DARKO genügend. Paralleluniversen, Zahlenmystik und zahlreiche Hinweise, die ins Leere gehen und eine widerspruchsfreie Deutung unterlaufen, verstellen allerdings den Blick darauf, dass der Film fest in der Mythologie der Genres verankert ist, derer er sich bedient: dem Highschool- und dem Horrorfilm. Nimmt man DONNIE DARKO als atmosphärisch dichtes Genrekino wahr, anstatt ihn als filmisches Rätsel zu

⁴ Ein guter Einblick in die Diskussion findet sich unter der Adresse <http://www.donnie-darko.de/forum>.

rezipieren, ist die Sache so undurchschaubar nicht.⁵ Die interessanteste Zeitreise findet nicht auf der intradiegetischen Ebene statt, sondern in der Wahrnehmung des Zuschauers: Nicht die metaphysisch überladene Zeitreisenmythologie, sondern das zugleich wehmütige und abgeklärte Bild, das der Film von der Adoleszenz zeichnet, bilden den affektiven Kern des Geschehens, der in den zahlreichen Texten kaum Erwähnung findet; ganz so, als wäre die Ebene, die Thomas Elsaesser unter dem Stichwort *mindgame* fasst, eine Art Deckerinnerung, die verbirgt, was das eigentliche lebensweltlich Bedeutsame des Films ist.

Nimmt man diese Prämisse zum Ausgangspunkt, spielt der Topos der Nacht eine konstitutive Rolle für die Geschichte, die *DONNIE DARKO* erzählt. Der Titelheld, schon durch seinen Namen als Nachtgestalt gekennzeichnet, wird am Ende zum Retter der Unschuldigen. Von Filmbeginn an fungiert die Nacht als ein Medium geheimen Wissens; am Ende wird sie außerdem als ein Ort des Trostes inszeniert. Wie auch in *NEAR DARK* ist der scharf gezogene Gegensatz zwischen Tag und Nacht axiomatisch: Der Film spielt in einem genretypischen Suburb-Setting, das, zumeist von Sonnenlicht durchflutet, im Horror als international verständliches Sinnbild gesellschaftlicher Normalität fungiert, hinter dessen Oberfläche der Abgrund lauert – eine Konstellation, die seit *THE STEPFORD WIVES*, *HALLOWEEN* und dem literarischen Werk Stephen Kings auch den nur ansatzweise genreerfahrenen Zuschauer nicht mehr überraschen dürfte und die auch jenseits des Genres, etwa in *AMERICAN BEAUTY*, Verwendung findet.⁶ Die Wahrheit über diese als Idylle verkleidete Vorhölle aus weißgestrichenen Einfamilienhäusern aber präsentiert sich dem Helden in der Nacht. Donnie (Jake Gyllenhaal) schlafwandelt und trifft bei seinen nächtlichen Exkursionen auf „Frank“, eine mannsgroße Figur im Hasenkostüm, die ihm den genauen Zeitpunkt des Endes der Welt verrät. Außerdem gibt Frank ihm Hinweise, die nicht nur auf die Entknotung des ontologischen Rätsels, sondern auch auf ganz weltliche Abgründe deuten.

Die Welt des Tages hingegen inszeniert der Film als eine Aufeinanderfolge von Langeweile, Ausgrenzung und physischen Übergriffen. Die pädagogischen Maßnahmen wiederum dienen vor allem dazu, erwachsene Subjekte zu schaffen, die in so einer Welt leben können, ohne misstrauisch zu werden. Dazu braucht es Training und Disziplin: „If you have to vomit up there – swallow it“, empfiehlt die Lehrerin ihrer Tanztruppe vor der großen

⁵ „Atmosphäre“ verstehe ich nicht ausschließlich als Empfindungsqualität, sondern, im Anschluss an Britta Hartmann und Hans J. Wulff, als Transporteur von Bedeutung: „Die Arbeit an der Atmosphäre dient dem Angleichen der Stimmung von Milieu und Geschichte. Atmosphärische Dichte bedeutet also auch semantische Dichte, etwa insofern die Atmosphäre lesbar ist als Symbolisierung innerer Vorgänge der Figuren oder auch als Kommentar der narrativen Instanz zum Geschehen“ (Hartmann 2012: 131; vgl. auch Wulff 2012).

⁶ Bereits 1989 erschien mit Joe Dantes *THE BURBS* die Parodie auf das stereotype Setting der Suburb, deren Einwohner mit ihren eigenen monströsen Potenzialen zu kämpfen haben.

Schulauaufführung. Diese lichte filmische Welt erstrahlt im Zeichen triumphalen Unheils, das von den Verantwortlichen als solches allerdings nicht mehr wahrgenommen werden kann.⁷

Dagegen setzt der Film den renitenten Teenager und die düsteren Ecken der angloamerikanischen Popkultur der Achtzigerjahre. Der Soundtrack setzt sich zusammen aus Stücken von *Echo & The Bunnymen*, *Joy Division* und, vor allem, einem Cover des Stückes *Mad World* von *Tears for Fears*. Die Songs, die Melancholie und adoleszente Verzweiflung nicht nur beschreiben, sondern zelebrieren, tragen wesentlich dazu bei, dass es DONNIE DARKO überzeugend gelingt, den latent depressiven, überdurchschnittlich intelligenten Teenager als Repräsentanten adoleszenten Außenseitertums zu codieren: Die, die noch wachsen, wissen anderes und mehr als die erwachsenen Autoritäten, und sie beziehen ihr Wissen aus den Nachträumen, die sie durchstreifen, während die Erziehungsberechtigten schlafen oder vor den Fernsehern hängen.⁸

Der Konflikt zwischen Erwachsenen, die versuchen, eine Ordnung durchzusetzen, und dem Adoleszenten, der die Nachtseiten der Normalität wahrnimmt, konzentriert sich in emblematischer Weise in der Figur Jim Cunningham (Patrick Swayze), einem charismatischen Lebensberater, der von Donnie während einer Diskussion in der Schulaula mit den Worten „I think you’re the fucking Antichrist“ bedacht wird. Cunningham propagiert eine Philosophie, die in ihrer Schlichtheit wie eine Parodie auf dichotome Weltbilder wirkt. Das gesamte Spektrum der menschlichen Emotionalität, erfahren die Schüler der örtlichen High School mittels dilettantisch gefilmtem Lehrvideo, soll sich auf einer Lebenslinie abspielen, die von zwei Polen begrenzt wird, „Fear“ and „Love“. Dieser Gegensatz wird von Donnie für unterkomplex befunden: „Life isn’t that simple“.

Die ideale Tageszeit des adoleszenten Weltwissens in DONNIE DARKO ist die Nacht, und sein Ort ist, zumindest in einer zentralen Szene des Films, das Kino, genauer gesagt ein nächtliches *Double Feature*, in dem *EVIL DEAD* und *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* gezeigt werden. Donnie und seine Freundin Gretchen (Jena Malone) sind die einzigen

⁷ Der Film ist in seiner Figurenkonstruktion weniger schematisch als hier dargestellt; Donnies als liebevoll gezeigte Eltern und zwei seiner Lehrer beispielsweise unterlaufen die vom Film zuerst nahegelegte Aufspaltung, nach der die Erwachsenen ausschließlich als Agenten der Disziplinierung zu sehen sind.

⁸ Andreas Thomas hat den einzigen mir bekannten Text zu DONNIE DARKO geschrieben, der dem Soundtrack den angemessenen Platz einräumt und, ähnlich wie ich, in der Melancholie des Films – oder, wie Thomas schreibt, seiner Traurigkeit – seine größte Qualität sieht: „DONNIE DARKO wirkt tatsächlich wie eine Verfilmung eines depressiven Wave-Songs, der damals wiederum die Stimmung einer ‚Lost Generation‘ auf den Punkt gebracht hat. Viel Resignation, viel Dunkelheit – Nomen est Omen: ‚Darko‘ – kennzeichnete ihr Grundgefühl, aber der Raum, eben diese Resignation auszudrücken und leben zu dürfen, war in den Achtzigern noch vorhanden. Deshalb ist der Film für mich in erster Linie ein sehr trauriger Abgesang auf eine Zeit, die zwar ‚dunkel‘ war, die aber auch noch Träume zuließ, in der auch Depressionen noch gesellschaftsfähig waren, in der Gefühle in der Kultur noch, zumindest teilweise, wahrgenommen und gespiegelt wurden, und er ist gleichzeitig ein Film über einen inneren Seinszustand in einer eigentlich schon untergegangenen Welt, die von geldgierigen Sektengurus regiert wird, in der mittels Angstproduktion Angriffskriege ermöglicht werden. In all seiner Traurigkeit, in seiner nostalgischen Sehnsucht nach einer unschuldigeren Achtziger-Jahre-Teenager-Zeit steckt auch die Sehnsucht nach einem Ende allen Leidens in und an der heutigen Gegenwart“ (Thomas 2004).

Zuschauer. Gretchen ist eingeschlafen, Frank gesellt sich dazu und gibt Donnie einen Auftrag. Während der Anfangssequenz von *EVIL DEAD* öffnet sich die Leinwand, und ein Lichtstrahl tritt heraus – in einer Ironisierung des Lichtmotivs der Aufklärung wird hier das Medium im Allgemeinen beziehungsweise ein devianter Horrorfilm wie *EVIL DEAD* mit dem Finden der Wahrheit assoziiert. Hinter den Kinobildern erscheint das Haus von Jim Cunningham, und der Hase erklärt, was zu tun ist: „Burn it! Burn it to the ground!“. Es trifft den Richtigen, der Schlafwandler hat erneut nicht geirrt: Die Feuerwehr findet im Keller des Hauses ein Studio zur Herstellung von Kinderpornos.

Mit dieser Volte nimmt *DONNIE DARKO* – stärker noch als *NEAR DARK*, in dem die Nacht am Ende ein inkommensurables und damit uneinlösbares Versprechen bleibt – eine Umwertung vor. Die, die Ordnung des Tages repräsentieren, sehen entweder nicht, was in ihren Institutionen vor sich geht oder nutzen diese Institutionen, um, wie der „Antichrist“ Cunningham, die eigene Monstrosität zu verbergen.

In der Sequenz, die den Film beschließt, fährt die Kamera durch die Zimmer der Filmfiguren, es ist dunkel, und wir sehen verzweifelte Gesichter, entweder leise weinend oder, im Falle Jim Cunninghams, in schierer Panik. Auf der extradiegetischen Soundspur ist Gary Jules' und Michael Andrews' bereits erwähnte Coverversion des *Tears for Fears*-Stückes von *Mad World* zu hören, und der Refrain kommuniziert die Trauer, die aus der Wahrnehmung entsteht, dass man in dieser Welt nicht wird glücklich werden können: „And I find it kind of funny / I find it kind of sad / The dreams in which I'm dying / Are the best I've ever had“. Die nächtlichen Träume bilden den letzten möglichen Trost, das Ende dieser Welt ist ein Glücksversprechen. Donnie Darkos letzte Worte: „I hope that when the world comes to an end, I can breathe a sigh of relief, because there will be so much to look forward to.“

Über den Autor

Dr. Benjamin Moldenhauer arbeitet als freier Lehrbeauftragter und schreibt u. a. für Spiegel online (www.spon.de) und Ray (www.ray-magazin.at) über Filme.

Filme

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: ODYSSEE IM WELTRAUM, USA/Großbritannien 1968, Stanley Kubrick)

AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)

BRAM STOKER'S DRACULA (USA 1992, Francis Ford Coppola)

DONNIE DARKO (USA 2001, Richard Kelly)

DRACULA (USA 1931, Tod Browning)

EVIL DEAD (TANZ DER TEUFEL, USA 1931, Sam Raimi)
 GRAVITY (USA 2013, Alfonso Cuarón)
 HALLOWEEN (USA 1978, John Carpenter)
 NEAR DARK (NEAR DARK – DIE NACHT HAT IHREN PREIS, USA 1987, Kathryn Bigelow)
 QUIÉN PUEDE MATAR UN NIÑO? (EIN KIND ZU TÖTEN, Spanien 1976, Narciso Ibáñez Serrador)
 THE BURBS (MEINE TEUFLISCHEN NACHBARN, USA 1989, Joe Dante)
 THE HUNGER (BEGIERDE, Großbritannien 1983, Tony Scott)
 THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (DIE LETZTE VERSUCHUNG CHRISTI, USA 1988, Martin Scorsese)
 THE STEPFORD WIVES (DIE FRAUEN VON STEPFORD, USA 1975, Bryan Forbes)

Literatur

- Bronfen, Elisabeth (2005): „Wenn es dunkel wird. Die Nacht als Entdeckungsort des Anderen im Kino bei Martin Scorsese“. In: Christine Ruffert/Irmbert Schenk (Hg.): Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino. Marburg: Schüren, 129-140.
- Bronfen, Elisabeth (2008): Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Hanser.
- Elsaesser, Thomas (2009): Hollywood heute. Geschichte und Gender im postklassischen Kino. Berlin: Bertz+Fischer.
- Hartmann, Britta (2012): „Atmosphärische Dichte“ als Kinoerfahrung. In: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, S. 125-142.
- Illger, Daniel (2013): Strahlende Schwärze. Vampirliche im 21. Jahrhundert. In: Jennifer Henke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer/Oliver Schmidt (Hg.): Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende. Marburg: Schüren, S. 96-111.
- Lüdeker, Gerhard Jens (2010): Grundlagen für eine ethische Filmanalyse. Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 1, S. 41-59. URL: http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker_ethische_filmanalyse.pdf, Zugriff: 5.4.2015.
- Skal, David J. (1991): Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen. New York: W. W. Norton & Company.
- Stiglegger, Marcus (2010): Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. Berlin: Bertz+Fischer.
- Stoker, Bram (1994): Dracula [1897]. Harmondsworth: Penguin Books.
- Thomas, Andreas (2004): Donnie Darko. In: Filmzentrale. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/donniedarkoat.htm>, Zugriff: 05.04.2015.
- Wulff, Hans J. (2012): Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. In: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, S. 109-123.