

Explorationen der *twilight zone*

Ein Vorwort

Neil Jordans Erzählung *Night in Tunisia*, die seiner preisgekrönten Sammlung von Kurzgeschichten ihren Namen gab und 1976, sechs Jahre vor seinem Spielfilmdebüt, veröffentlicht wurde, enthält bereits einige Hinweise auf sein späteres Filmschaffen. Da sind die »tawdry lyrics« des Songs *The Crying Game*, der jenem Film den Titel gab, mit dem Jordan 1992 seinen internationalen Durchbruch feiern sollte, oder das biografisch inspirierte Spiel auf dem Saxophon, das ein zentrales Motiv in *Angel (Straße der Angst, IRL/GB 1982)* und *The Miracle (Miracle – Ein geheimnisvoller Sommer, GB/IRL 1991)* darstellt. Da sind der verlorene Sohn, der hilflose Vater und die fehlende Mutter, die in Jordans literarischem und filmischem Werk vielfach vorkommen, zuletzt in *Breakfast on Pluto (IRL/GB 2005)*, dessen Protagonist von dem Wunsch getrieben ist, die unbekannte Mutter zu finden. Und da ist die visuelle Kraft einer metaphorischen Sprache, die, in zarten und kräftigen Tönen, lyrische Bilder hervorbringt, welche wie Vorgriffe auf die malerische Qualität seiner Filme wirken. Was sich neben diesen verstreuten Parallelen jedoch wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk zieht, ist die Erfahrung von *Unbestimmtheit*, die sich hier, in *Night in Tunisia*, im Motiv des *Zwielichts* äußert: »He became obsessed with twilights. Between the hour after tea when his father left and the hour long after dark when his father came home he would wait for them, observe them, he would taste them as he would a sacrament. The tincture of the light fading, the blue that seemed to be sucked into a thin line beyond the sea into what the maths books called infinity, the darkness falling like a stone.«¹

In diesem Zwielicht erscheint ihm, dem 14-jährigen Protagonisten der Erzählung, das von der Ferne begehrte reifere Mädchen, dessen Unerreichbarkeit ihm süßen Schmerz bereitet: »It was twilight each time he saw her and the peculiar light seemed to suspend her for an infinity, a suspended infinite silence, full of years somehow.«² Das Zwielicht korrespondiert in eigentümlicher Weise mit der Entrücktheit des pubertierenden Helden, der *nicht mehr* Kind, aber *noch nicht* Erwachsener ist, der mit behänder Leichtigkeit auf dem Klavier oder dem Saxophon spielt, während ihm der Einsatz seines Körpers in Liebesdingen so schwer fällt. Im Zwielicht, jener Übergangsphase zwischen Tag und Nacht, öffnet sich ein Spalt in Zeit und

Raum, in den der Junge sich flüchtet, in den er seine ebenso unerfüllte wie absolute Sehnsucht ausströmen lässt. Es ist scheinbar unendlich aufgeschobenes Begehren, eine unmögliche Liebe, die er in den dämmrigen Abendstunden erlebt. Als sein Wunsch sich erfüllt und der stumm geöffnete Mund des Mädchens auf seine nicht ausgesprochene Frage antwortet, ist die Erzählung zuende. Sie entfaltet sich auf einer empfindlichen Grenze, die sie in Raum und Zeit ausdehnt; sie erkundet diese Zone des Dazwischen, jenseits derer es nichts mehr zu erzählen gibt. Und es gehört zu den Qualitäten ihres Autors, dass diese Erkundung mit einem außergewöhnlichen Sensibilismus erfolgt, der Worte und Bilder von verhaltener Intimität erschafft.

Noch einmal ist explizit von der *twilight zone* die Rede: in Jordans Film *The Miracle*, der Motive aus *Night in Tunisia* variiert. Auch hier sind die adoleszenten Figuren Jimmy und Rose gefangen in einem Zustand der Unentschiedenheit: »Too friendly to be lovers, too close to be friends, they lived together in a twilight zone.« Auch danach noch kehrt Jordan in seinen Filmen gerne an diesen metaphorischen Ort des Zwielfichts zurück, erforscht die schillernden Zwischenräume, die seine unkonventionellen Protagonisten durchstreifen. Jordans Filme sind bevölkert von Außen-seiterfiguren, die das Unerreichbare begehren; häufig sind es einsam Liebende, Verirrte oder Verstoßene, auch Gratwanderer auf der Grenzlinie geschlechtlicher, ethnischer oder sozialer Identitäten. Zuweilen erproben sie mit erfinderischer Lust den Spielraum, den ihnen ihre Nichtzugehörigkeit eröffnet, meistens jedoch erleben sie ihre unaufhebbare Isolation als quälend. Der Durchbruch zum Erwachsenwerden ist bei Jordan nicht weniger schmerzhaft als die fantastische Tierverwandlung, bei der ein unheimliches Wesen aus dem Inneren hervorbricht. So betrachtet unterscheiden sich die adoleszenten Söhne in *Night in Tunisia* oder *The Miracle* nur marginal von den fantastischen Halb- und Mischwesen, den Wolfsmenschen in *The Company of Wolves* (*Die Zeit der Wölfe*, GB 1984) und Vampiren in *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (*Interview mit einem Vampir – Aus der Chronik der Vampire*, USA 1994), oder von den Transvestiten Dil in *The Crying Game* (GB 1992) oder Kitten in *Breakfast on Pluto*. Anknüpfend an Motive aus Märchen und Mythen erzählt Jordan die Geschichte seiner Figuren als die einer nie gänzlich vollendeten Metamorphose, in der Schwebe zwischen Strafe und Erlösung. Seine Protagonisten sind nicht Fisch, nicht Fleisch; nicht Mensch, nicht Biest; nicht Mann, nicht Frau. Es sind hybride Existenzen, die sich jeder starren Kategorie entziehen und daher als untauglich für ein bürgerliches Leben erweisen.

Mit besonderer Vorliebe platziert Jordan seine liebessuchenden Protagonisten daher in einem (nicht immer ödipal konnotierten) Dreieck des Begehrens, das ein spannungsvolles Miteinander jenseits konventioneller Paar- und Familienkonstellationen erlaubt. In *The Miracle* muss Jimmy erfahren, dass die von ihm begehrte geheimnisvolle Frau seine Mutter ist und damit dem Vater »gehört«; in *Mona Lisa* verliebt sich George in die schöne dunkelhäutige Prostituierte Simone, deren Liebe wiederum der hilfsbedürftigen Freundin Cathy gilt; in *The Crying Game* begehrt Fergus Dil, die Frau des schwarzen Soldaten Jody, an dessen Tod er sich schuldig fühlt, um herauszufinden, dass diese in Wahrheit ein Mann ist; in *Interview with the Vampire* erwählt sich der homosexuelle Vampir Lestat einen Gefährten, Louis, der sich seinerseits Claudia zur Gefährtin macht, ein Mädchen, die zum ewigen Tochtersein verdammt ist, während die begehrende Frau in ihr heranreift; in *The End of the Affair* (*Das Ende einer Affäre*, GB/USA 1999) ist Maurice Bendrix besessen vom Wunsch, Sarah Miles zu besitzen, die mit einem anderen verheiratet ist, etc. Diese komplex gestalteten und dynamischen Asymmetrien der Liebe liefern Jordan häufig das dramaturgische Gerüst seiner Geschichten, deren Konstruktion er zuweilen zum selbstreferenziellen Thema seiner Filme macht: In *The Miracle* fabulieren die Geschichten erzählenden Teenager Jimmy und Rose eine *Ménage à trois*, in die sie im weiteren Verlauf selbst verstrickt werden:

- Rose: You see, stories to do with love are mathematical. Okay, A loves B. B unfortunately does not love A but has a longing for C.
- Jimmy: So what about C?
- Rose: Here are various options: C can love A who loves B who loves C. Or, C can love B, only halfheartedly. Either way the stage is set for a farce.
- Jimmy: So what if A and B love C and C doesn't know what she wants?
- Rose: Well then that's tragic.
- Jimmy: Okay, though in fairness if A love B and B loves A ...
- Rose: Well then there's no story.

Die Hybridität, die Jordans Figuren in nationaler, ethnischer, geschlechtlicher oder gänzlich fantastischer Hinsicht auszeichnet, spiegelt sich in der hybriden Gestalt seiner Erzählungen, die diskrepante Stile und Genres kombinieren. Seine Filmwelt, schreibt Simon Hattenstone, sei »messy, incoherent and fluid, one in which nothing is fully understood, nothing can be taken for granted«³. Neil Jordan erforsche diese Welt, ohne ihre Widersprüchlichkeit jemals aufzu-

lösen, und es sei gerade die unausgewogene Mischung unzusammengehöriger Elemente, die Jordans Werk unvergleichbar mache. Unmerklich gestaltet Jordan die fließenden Übergänge im Erzählton, der zwischen Melancholie und Komik, Sentimentalität und Ironie vermittelt. Häufig verwebt er in seinen Filmen Reales und Fantastisches, Politisches und Poetisches, verschmilzt fotografisch dokumentierte Wirklichkeit und malerische Vision, wobei ihn die von Gewalt gezeichnete Geschichte Irlands nicht weniger interessiert als die unwirklichen Bildimaginationen der Märchen und Träume. Wie realistisch ist die zernarbte Landschaft Nordirlands in *Angel*, durch die der Racheengel Danny wie ein bunter Pfau in Gold, Lila und Pink streift? Wie weltfern sind die Fantasien, die Francie Brady, der *Butcher Boy*, in seiner zutiefst verstörten kindlichen Gedankenwelt gebiert? Das Oszillieren des fiktiven Weltentwurfs, das gezielt die Ambivalenz sucht, stellt Jordan in die Tradition jener europäischen Autorenfilmer, die sich nicht (mehr) darauf beschränken wollten, ihre reale Umwelt oder das, was nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs von ihr übrig geblieben war, zu registrieren. Auf diese »Ruinen« der Nachkriegsgesellschaft hatte sich etwa das Free Cinema im britischen Kino der 1950er und 1960er Jahre konzentriert, als es die Lebensbedingungen der Working Class zum Thema machte und sich damit in Opposition zu den Fiktionen Hollywoods stellte, in der die realen Lebensbedingungen keinerlei Spuren hinterließen. In Interviews hat Neil Jordan sich verschiedentlich von diesem sozialpolitisch motivierten Realismus distanziert, den Filmemacher wie Mike Leigh oder Ken Loach seit den 1980er

Breakfast on Pluto (IRL/GB 2005)



Jahren im britischen Kino fortgesetzt haben.⁴ Wie Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni oder Federico Fellini, Vertreter eines in den 1960er Jahren aufkeimenden »neuen Surrealismus«⁵ (Thomas Koebner), sucht Jordan nach Geschichten und Bildern, die die vertraute Welt ins Imaginäre oder Fantastische entgrenzen, um den Erfahrungsbereich zu weiten und Raum für alternative Identitätswürfe zu schaffen. Dabei gelten seine Ausflüge in die Welt der Märchen, Fantasien und Träume nicht der Flucht vor realen Gegebenheiten; sie sind vielmehr als Suche nach einer Ausdrucksform zu verstehen, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit erlebter Geschichte, zumal inmitten der nordirischen Troubles sucht. Der Aufarbeitung irischer Geschichte in seinen Filmen *Angel*, *The Crying Game* oder *Michael Collins* (GB/IRL/USA 1996) stehen in seinem Œuvre daher fantastische Stoffe gegenüber wie die schauerroman-tische Rotkäppchen-Allegorie *The Company of Wolves*, die Vampir-geschichte *Interview with the Vampire* oder seine jüngste Produktion *Ondine* (IRL/USA 2009), in der sich eine Meerjungfrau im Netz eines irischen Fischers verstrickt.

Diese Spannweite kinematografischer Weltentwürfe verlangt nach unterschiedlichen Produktionsstätten und Budgets, weshalb es nicht verwundern dürfte, dass Jordan über die Grenzen Irlands und Großbritanniens hinaus immer wieder auch in Hollywood gearbeitet hat – selbst nach seinen misslichen Erfahrungen bei der Entstehung von *High Spirits* (*High Spirits – Die Geister sind willig!*, GB/USA 1988), als man ihm die künstlerische Kontrolle weitgehend entzog. Auch hat er sich in seltenen Fällen dazu bereit erklärt, als Regisseur in Projekte einzusteigen, bei denen ein Drehbuch, wie im Falle von *We're No Angels* (*Wir sind keine Engel*, USA 1989), *Interview with the Vampire* und *The Brave One* (*Die Fremde in dir*, USA/AUS 2007), bereits existierte. Studiofinanzierte Großproduktionen sind Jordans Werk daher ebenso zuzurechnen wie kleinere persönliche Filme. Neil Jordan dürfte dennoch zu den bedeutendsten Vertretern des zeitge-nössischen Autorenkinos in Europa gehören, der in dieser Bedeu-tung außerhalb Irlands bislang kaum gewürdigt worden ist. Die Autoren dieses Heftes, das zugleich die erste deutschsprachige Pu-blikation zum Filmschaffen Neil Jordans darstellt, haben sich zum Ziel gesetzt, einige wesentliche Facetten der Handschrift dieses Re-gisseurs herauszuarbeiten und sein Schaffen in seiner Vielseitigkeit zu beleuchten. Kaum ein Zuschauer dürfte wissen, was ihn erwartet, wenn der Vorspann einen »Neil-Jordan-Film« ankündigt.

Für eine reibungslose Entstehung haben wie immer der Lektor des Verlags, Clemens Heucke, und die Redakteurin der Heftreihe, Mi-chelle Koch, garantiert, denen für ihren engagierten Einsatz herzlich

gedankt sei. Großer Dank gilt nicht zuletzt Peter Latta vom Fotoarchiv der Deutschen Kinemathek Berlin, der uns auch diesmal wieder mit ausgewählten Motiven versorgt hat.

Fabienne Liptay

München, im Juli 2009

1 Neil Jordan, »Night in Tunisia«, in: ders., *Night in Tunisia. Stories*, New York – London 1980, S. 43–65, hier S. 45. — 2 Ebenda, S. 43. — 3 Simon Hattenstone in: *The Guardian*, 2. 1. 1995. — 4 Vgl. Neil Jordan im Interview mit Mario Falsetto, *Personal Visions. Conversations with Contemporary Film Directors*, Los Angeles 2000, S. 217–254, hier S. 253. — 5 Vgl. hierzu Thomas Koebner, »Erzählen im Irrealis. Zum neuen Surrealismus im Film der sechziger Jahre«, in: *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, hrsg. von Bernard Dieterle, St. Augustin 1998, S. 71–91.