

Des Knaben wunder Zorn

Über das Motiv des Vater-Sohn-Konflikts in Dominik Graf's DER SKORPION

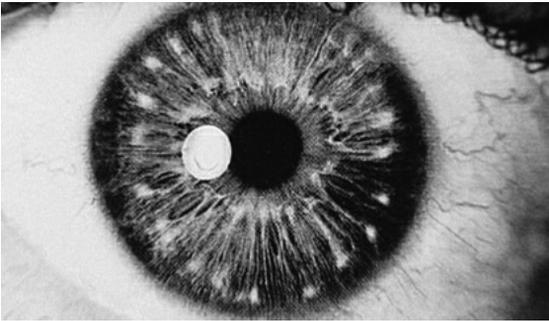
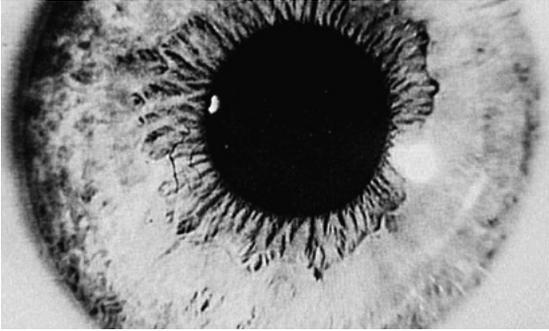
»A robin redbreast in a cage / Puts all Heaven in a rage.«
»Ein Rotkehlchen hinter Käfiggittern / Lässt alle Himmel in Zorn erzittern.«
(William Blake: *Auguries of Innocence*)¹

Der Anfang

Der Film beginnt mit einem Paukenschlag. Einem zweiten. Und noch einem. Fünf Mal hämmert es gewaltig, zornig, mit opernhafter Wucht. Zu hören ist der Auftakt des »Dies Irae« aus Verdis »Messa da Requiem«. Dessen furioser Chor kündigt vom »Tag des Zorns«, an dem sich die irdische Welt in Asche auflöst: dem Jüngsten Gericht. Das »Dies Irae«, traditionell gesungen als Teil der Totenmesse, deutet voraus auf eine Geschichte über Tod und Zorn: Ein 18-jähriger Junge wird das gewaltsam in Gang gebrachte Sterben seiner Mutter rächen. Er wird sich aufschwingen zum selbstgerechten Richter, weil sein Vater, ein Polizist, bei der Lösung des Falls nicht schnell genug vorankommt. Der Regisseur Dominik Graf, einst Musikwissenschaftsstudent in München, dürfte dieses musikalische *foreshadowing* bewusst eingesetzt haben: Sein Film DER SKORPION (1997) ist ein dicht gesponnenes Netz aus Anspielungen, Querverweisen und Zitaten.

Unterlegt ist Verdis Requiem mit eindringlichen Blicken ins menschliche Auge. Zum Rhythmus der Musik geschnitten sehen wir: die Iris in blau, braun, grün; schwarze Pupillen; das Weiß des Auges. Extreme Nahaufnahmen dringen tief hinein – ähnlich wie am Anfang von Powells PEEPING TOM (1960), zu Beginn von Polanskis REPULSION (1965) oder am Ende des Vorspanns von Scorseses CAPE FEAR (1991). Die Augen starren, zucken, blinzeln. Sie geraten verschwimmend aus dem Fokus oder werden plötzlich scharf gestellt. Dazwischen immer wieder: weißes Filmmaterial voller Kratz- und Schmierspuren.

1 William Blake: *Selected Poetry and Prose*. Hg. von David Fuller. Harlow: Pearson Education 2000, S. 286; Werner von Koppenfels/Manfred Pfister (Hg.): *Englische und amerikanische Dichtung 2. Von Dryden bis Tennyson*. München: Beck 2000, S. 219.



Extreme Großaufnahme in DER SKORPION (1997).
Quelle: Screenshot, Süddeutsche Zeitung GmbH

Es wirkt, als wäre der Film selbst geblendet oder gar erblindet. Zudem nutzt Graf eine Montageform, die durch einen anderen Film über Drogenerfahrungen bekannt wurde: das *flash cutting* aus Dennis Hoppers *EASY RIDER* (1969), charakterisiert durch das »blitzartige« Hin- und Herschneiden zwischen zwei Einstellungen. Graf weist uns also früh darauf hin: Dies ist ein Film, der sich um das genaue Hinsehen dreht – und um das, was dem unvorsichtigen Auge entgeht. Ein Kommissar wird übersehen, welche kriminellen Machenschaften sich vor seinen Augen abspielen. Als Vater hat er zudem keine Augen für die Nöte

seines Sohnes, der sich entfremdet und plötzlich eigene Wege geht. Der Blick des Sohnes wiederum wird flackern im Drogenrausch: Marihuana und Pillen vernebeln ihm die Welt. Und auch die Mutter sieht irgendwann schwarz, als sie mit einer LSD-artigen Substanz vergiftet wird – und in Weiß verschwimmt ihre Wahrnehmung, als sie daraufhin panisch vor ein Auto rennt.

Am Ende der Titelsequenz: die dritte Prolepse. Graf rückt die Plattenhülle von Verdis Requiem ins Bild. Darauf ist nicht das »Jüngste Gericht« zu sehen, wie es das »Dies Irae« nahelegen würde. Vielmehr zeigt das Albumcover die »Erschaffung Adams« aus Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle.² Gottvater und sein Geschöpf Adam strecken die Finger nacheinander aus, damit der Lebensfunke von Gott auf sein menschliches Ebenbild überspringe. Auch das Michelangelo-Gemälde, das später in Film noch einmal als Poster an der Wand zu sehen sein wird, dient als Fingerzeig: Adam war der erste Sohn, der rebellierte. Vater und Sohn werden ihre Distanz überwinden und einander die Hand reichen müssen.

Die Familie

In seinem essayistischen Film *A PERSONAL JOURNEY WITH MARTIN SCORSESE THROUGH AMERICAN MOVIES* (1995) teilt der amerikanische Regisseur die großen Filmemacher des Hollywood-Systems in drei Gruppen ein: die Illusionisten, die Ikonoklasten und die Schmuggler. Zu den Illusionisten gehören jene innovativen Pioniere, die der Technik des Films die Sprache des Kinos entronnen haben. Die Gruppe der Ikonoklasten setzt sich zusammen aus den großen Visionären und Wegbereitern neuer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die das Hollywood-System frontal attackierten. Die Schmuggler schließlich arbeiteten an den Bruchstellen des Systems, durch die sie heimlich ihre kreativen Subversionen schleusten. Scorsese argumentiert:

They could introduce unusual touches, weave unexpected motifs and even transform routine material into a much more personal expression. So in a sense they became smugglers. They cheated and somehow got away with it.

2 Das Plattencover mit der »Erschaffung Adams« wurde extra für den Film hergestellt (E-Mail von Dominik Graf, 17. 1. 2012). Das passendere »Jüngste Gericht« von Michelangelo, ebenfalls aus der Sixtinischen Kapelle, ist dagegen auf dem Cover einer bei Decca erschienenen Version der Wiener Philharmonika (Dirigent: Sir Georg Solti) und einer bei Red Seal herausgekommenen Einspielung des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (Dirigent: Sir Colin Davis) zu sehen.

Überträgt man Scorseses Einteilung auf das deutsche Fernsehen, fällt es nicht schwer, in Dominik Graf einen Schmuggler im öffentlich-rechtlichen System zu sehen. Wie kaum ein zweiter in Deutschland weiß er, die Bruchstellen des Fernsehens für seine kreativen Interventionen zu nutzen. DER SKORPION ist vielleicht das radikalste Beispiel dafür. Wie wir noch sehen werden, gilt das in hohem Grad für seine visuellen Experimente. Für einen Fernsehthriller noch ungewöhnlicher ist jedoch die enorme Dichte an hoch- und populärkulturellen Verweisen, die Graf und sein Drehbuchautor Günter Schütter in ihren Fernsehfilm »schmuggeln«. Gerade in der Zusammenarbeit mit Schütter verrät Graf, der seine Cinephilie nie gegen seine Liebe zum Buch ausspielt hat, eine beinahe kindliche Freude am intertextuellen Spiel. Das verraten häufig schon die Titel der gemeinsam konzipierten Filme. DR. KNOCK (1996) verweist auf den verrückten Makler in Murnaus NOSFERATU (1922). Und DER SCHARLACHROTE ENGEL (2005) schillert irgendwo zwischen Nathaniel Hawthorne, Josef von Sternberg, Fritz Lang und Jean-Pierre Melville.

In DER SKORPION gehen die beiden bekennenden Verfechter des populären Kinos und des Genrefilms noch weiter als sonst. Sie streuen Referenzen ein, die von amerikanischen Cartoons bis zu Michelangelo reichen, vom Horrorfilm bis Richard Wagner. Der Film bekommt dadurch eine Tiefenebene, die unter der einfach zugänglichen Verständnisschicht der Narration liegt und die der Zuschauer mit spielerischem Aufwand freilegen darf. Mit anderen Worten: Das Publikum kann in den knapp 100 Minuten immer auch eine Interpretationshaltung einnehmen, die ihm im gewöhnlichen Fernsehspiel verwehrt wird, weil es dort kaum etwas zum Interpretieren vorfindet. DER SKORPION verschafft nicht nur die kitzlige Angstlust des Thrillers – der Film ermöglicht auch das kognitive Vergnügen an der Interpretation herausfordernder Symbolik. Ein Ziel dieses Aufsatzes wird es sein, zur interpretierbaren Tiefenebene vorzudringen. Sicher: DER SKORPION bleibt auch ohne Kenntnis der Anspielungen verständlich und hochgradig unterhaltsam. Gleichzeitig sind die Verweise aber häufig so deutlich gekennzeichnet, dass der Zuschauer geradezu herausgefordert wird, damit etwas anzufangen. Weil das nicht immer auf Anhieb gelingt, ermuntert DER SKORPION zum mehrfachen Betrachten.³ Auch das ungewöhnlich für einen Fernsehfilm.

3 Der Filmwissenschaftler David Bordwell schreibt: »Why are many movies more tightly organized than they need to be, given the drastic limits on viewer attention and memory? Clearly, goals, motifs, and the rest aim to shape the spectator's experience in some respect, and we may well register many of them at some level of awareness. [...] Indeed, some narrative traditions seem to try to pack things tightly, so that readers or viewers can return to the book or film and notice things that escaped them on a first pass.« David Bordwell: Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory? In: <http://www.david-bordwell.net/essays/commonsense.php> [7. 2. 2012].

Schon der fulminante Auftakt zwischen Schöpfung und Jüngstem Gericht legt – zumindest vorübergehend – einen christlich-biblichen Blickwinkel nahe. Nimmt man diese Perspektive ein, ergibt sich sogleich ein besonderer Blick auf ein zentrales Motiv dieses ungewöhnlichen Fernsehthrillers: die Familie. Von Anfang an spielen Graf und Schütter nämlich mit Hinweisen auf die Heilige Familie. Dabei dienen vor allem die Figurennamen als verschlüsselte Verweise. Der Vater trägt den Namen Jupp, die rheinländische Koseform von Josef. Der Sohn heißt Robin, englisch für Rotkehlchen, womit die Brücke zu Christus geschlagen wäre. In den Kreuzigungslegenden war es das Rotkehlchen, das Jesus als Passionsvogel beigestanden hat. Seine rote Brust stammt vom Blut Christi. Es spritzte auf sein Federkleid, als der Vogel Jesus von der Dornenkrone befreite bzw. ihn mit Blättern bedeckte.⁴ Zudem verweist das zweimalige Ins-Bild-Rücken des Michelangelo-Freskos auf den Menschensohn: Adam als typologische Präfiguration Christi. Und schließlich beinhaltet auch der Name der Mutter, Lili, einen Hinweis auf die Heilige Familie: Die strahlend weiße Lilie steht als Sinnbild für die Seelenreinheit und Unschuld Marias.⁵ Meist in schneeweiße Krankenhauslaken gehüllt, wird Lili die einzige Figur des Films bleiben, die frei von Schuld ist. (An späterer Stelle weist Graf noch einmal mit sanftem Nachdruck auf die Blumen-Assoziation im Namen der Mutter hin, als Robin in Lilis Krankenzimmer ein Poster mit Monets *Seerosen* aufhängt – Blumen, die im Englischen *water lilies* heißen.⁶)

Doch es wäre falsch, die drei Hauptfiguren des Films eins zu eins mit Jesus, Maria und Josef gleichzusetzen. Das gäbe die Handlung gar nicht her. Die Anspielungen haben einen anderen Zweck. Sie dienen dazu, beim Zuschauer eine Assoziation wachzurufen: die Heilige Familie als Idealbild für die Institution Familie. Die christliche Kernfamilie steht in unserer Kultur als der Prototyp idyllischer Familieninnigkeit.⁷ Vor deren Hintergrund müssen die

4 Ad de Vries: *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing 1974, S. 388. De Vries erwähnt auch, dass das Rotkehlchen in manchen Überlieferungen seine rote Brust beim Vaternord davontrug. Außerdem lässt es sich nicht lange in einen Käfig sperren (siehe dazu auch die Gedichtzeile von William Blake am Anfang dieses Aufsatzes). Beide Aspekte sind relevant für die Figur des Robin in Grafs Film. Vgl. auch Sigrid und Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*. Petersberg: Imhof 2004, S. 422 f.

5 Margarete Pfister-Burkhalter: Lilie. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Dritter Band. Rom: Herder 1971, S. 99 f.

6 Monet hat dieses Bild vermutlich gemalt, als er bereits unter grauem Star litt. Damit verweist der Film qua Monets getrüben Linsen erneut subtil zurück auf die Themen »Auge« und »Sehen«.

7 Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000. Die Heilige Familie fungiert in diesem Film als »kontrastive Erinnerungspur«, wie es der Literaturwissenschaftler Koschorke nennt. Vgl. S. 205.

Bande der dreiköpfigen Filmfamilie als besonders lose erscheinen. Worauf uns die Namenspielereien hinweisen sollen, ist also das genaue Gegenteil: Die Bertolts sind *keine* Heilige Familie. In ihrem Inneren wuchert das Geschwür eines Vater-Sohn-Konflikts.⁸ Unter dem Deckmantel seines Genrefilms versteckt Graf eine hochinteressante Familiengeschichte.⁹

Graf verdeutlicht den Konflikt schon am Anfang in einer harschen Konfrontation der beiden ersten Szenen. Darin lässt er die ruhige Behaglichkeit des Elternhauses und das wild-karnevaleske Treiben des Sohnes aufeinanderprallen. Am Ende der Titelsequenz stellt sich die vermeintlich extradiegetische Verdi-Musik als *source music* heraus: Der Drogenfahnder Jupp Bertolt (Heiner Lauterbach) sitzt am Boden und lauscht dem Requiem gebannt über Kopfhörer. Er raucht und trinkt dazu ein Glas Whiskey. Jupp, der Vater, *hört* also sehr genau hin. Doch sein *Blick* geht ins Leere. Er nutzt die klassische Musik zur Steigerung der Aufmerksamkeit. Vergeblich: Von allen Figuren des Films wird ihm in den knapp 100 Minuten am meisten entgehen. Langsam verlagert sich der Tonschwerpunkt. Wir hören nicht mehr das Requiem, sondern Jupp Bertolts Frau Lili (Renate Krößner aus Konrad Wolfs SOLO SUNNY, 1980) beim Englischlernen. Im Hintergrund knistert das Kaminfeuer. Auf dem Sofa liegt Püppchen, der Hund. Die Hochhauswohnung in der Münchner Belgradstraße ist gehüllt in eine Atmosphäre der Behaglichkeit. Doch wie sich bald herausstellen wird, fehlt etwas in diesem heimeligen Familienbild: Robin (Marek Harloff), das Rotkehlchen, ist nicht zu Hause. Der Vogel ist ausgeflogen, ganz hoch hinaus, auf einem Drogen-High. Ausgerechnet er, der Sohn eines Polizisten im Drogendezernat, feiert das Abitur unter Einfluss von Alkohol und anderen Drogen.

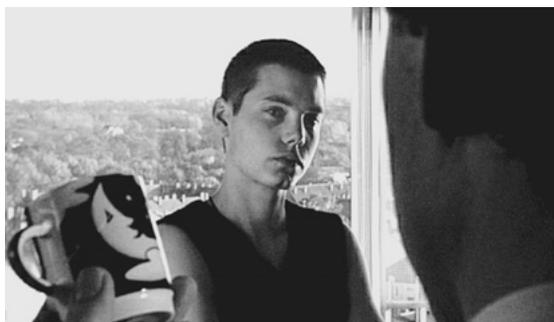
Doch soweit sind wir noch nicht. Noch befinden wir uns in der ersten Szene. Die Mutter ist gerade dabei, eine Tasse zu kleben, auf der eine Sonne zu sehen ist. Der Henkel ist abgebrochen. Auch dieses Detail lässt sich als *foreshadowing* lesen. Denn letztlich wird der Bruch zwischen Vater und Sohn erst durch den Unfall der Mutter und ihren Tod gekittet. Später taucht die Tasse noch einmal auf: Jupps Kollege und heimlicher Gegenspieler Arno

8 Sicher läge auch eine freudianische Lesart des ödipalen Konflikts zwischen Robin und Jupp nicht fern. In diesem Zusammenhang wäre unter anderem darauf einzugehen, dass Robin seine Mutter partout mit ihrem Vornamen Lili anspricht und damit ihren Status als Mutter verdrängt. Eine freudianische Interpretation wird allerdings nicht das Ziel dieses Aufsatzes sein.

9 Graf schreibt: »Gute Genrefilme spiegeln meistens ein noch schärferes Bild von der Gesellschaft, in der sie entstehen, als es Satiren, Komödien oder ernsthafte Dramen vermögen.« Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*. Berlin: Alexander 2009, S. 91.



Tag und Nacht in
DER SKORPION (1997).
Quelle: Screenshot,
Süddeutsche
Zeitung GmbH



Jürging (Ulrich Noethen) wird sich lustig darüber machen. Er will in der zusammengeklebten Tasse ein Zeichen für das (Klein-)Bürgerliche von Jupps Polizistenfamilie erkannt haben – ein gesellschaftliches Milieu, aus dem sich Arno mit seinen Drogengeschäften herauszumanövrieren versucht. Jürging gehört zu den vielen Figuren des Films, die sich von Drogen Befreiung versprechen: mehr Geld, weniger grauer Alltag, ein größeres Leben. Als er die Tasse hochhält, sieht man darauf nicht die Sonne, sondern einen gelben Mond: Ihm ist die Nachtseite zugewandt.

Als Robins Mutter die Tasse am Anfang des Films liebevoll flickt, platzt das Klingeln des Telefons in die Stille. Ein Dienstanruf zerstört die Feierabendruhe. Auf Robins Abiturfeier hat sich ein Mädchen mit Drogen vergiftet. Bei Jupps Aufbruch mahnt ihn Lili: »Vielleicht zeigst Du ihm bei der Gelegenheit mal, wie stolz Du auf ihn bist.« – »Jetzt sag bitte nicht, dass ich das nie mache«, entgegnet Jupp. Später wird ihn Robins neue Freundin Daria (Birge Schade) fragen: »Warum haben Sie ihn im Stich gelassen? Alles, was man zu früh verliert, idealisiert man.« Graf dreht diesen Film über eine schwierige Vater-Sohn-Beziehung im selben Jahr, in dem er mit Michael Althen den Dokumentarfilm DAS WISPERN IM BERG DER DINGE (1997) über

seinen früh verstorbenen Schauspieler-Vater Robert Graf auf der Berlinale vorstellt. Darin begibt er sich auf die Suche nach den Spuren, die der abwesende Vater hinterlassen hat. Fehlende, unechte oder schlechte Väter: Sie sind ein Thema, das sich konsequent durch Grafs Œuvre zieht, von DER KOSTBARE GAST (1980) über DER FELSEN (2002) und KOMMISSAR SÜDEN UND DER LUFTGITARRIST (2008) bis DAS UNSICHTBARE MÄDCHEN (2011).

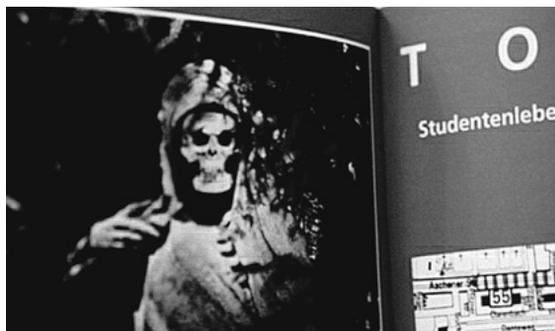
Die Rebellion

Mit dem Schnitt zur zweiten Szene hebt Graf die Unstimmigkeiten zwischen Vater und Sohn deutlich hervor. Wo vorher klassische Musik und Konzentration herrschten, dominieren nun laute lateinamerikanische Rhythmen, Polonaise-Tanz und Verkleidung.¹⁰ »Macht lauter die Musik, so laut bis die Nase blutet«, ruft Robin. Ein Hinweis auf seinen Kokain-Konsum? Die Abiturienten stecken in komischen Familie-Feuerstein-Kostümen. Bei seiner Ankunft ruft ihnen Jupp ein klägliches »Yabba Dabba Doo« zu. Robin präsentiert ihm daraufhin ironisch seine Freunde: »Darf ich vorstellen: Barney Geröllheimer, seine Frau Betty, Frank Stein, Kurt Kiesel, Koralla-Riff . . . Mein Vater.« Kurz darauf krachen Feuerwerkskörper durch das Treppenhaus der Schule. Auf der Party herrscht Regression: zurück in die Steinzeit, weg mit den zivilisatorischen Zwängen.¹¹

Gerade hat Robin die Reifeprüfung hinter sich gebracht. Er tritt nun ein in die Zwischenphase seiner *rite de passage*. »Der fängt doch gerade erst an, Morgenluft zu schnuppern«, sagt Arno Jürging später über ihn. Je länger der Film dauert, desto bedröhnter taumelt und tanzt Robin durch das Stadium der Liminalität, irgendwo zwischen Gymnasium und Universität. Jura will er studieren, ausgerechnet er, der später das Recht selbst in die Hand nehmen und nach eigenem Gutdünken auslegen wird. Der flügge gewordene Vogel ist dem Vater aus dem Nest gehüpft. Bald will er nach Australien fliegen, ganz weit weg vom Vater, der ihm nicht genug Liebe und Anerkennung entgegenbringt. Doch nach dem LSD-Anschlag auf Lili streicht Jupp den Australien-Trip. Noch schlimmer: Robin bekommt einen Wachmann zur

10 Graf hat diese Szenen im Münchner Maximiliansgymnasium gedreht, wo er selbst zur Schule gegangen ist – ähnlich wie er später sein oberbayerisches Internat Schloss Stein in der Henry-James-Verfilmung DIE FREUNDE DER FREUNDE (2002) als Drehort nutzen wird.

11 Die Flintstones gehören neben Speedy Gonzales und dem Frosch Kermit aus der MUPPET SHOW zu den Hinweisen auf amerikanische Cartoons und Kindersendungen, die sich verstreut im Film finden lassen.



München, eine Stadt
zum Sterben in DER
SKORPION (1997).
Quelle: Screenshot,
Süddeutsche
Zeitung GmbH



Seite gestellt. Als es später in Lilis Krankenhaus zu einer Auseinandersetzung mit seinem Vater kommt, fesselt Jupp ihn mit seinen Handschellen an eine Heizung. Kaum den engen Schulkorridoren entkommen, ist Robin schon wieder angekettet. Dem Vogel werden immer wieder die Flügel gestutzt. Doch Robin begehrt auf. Bei einer zweiten Rangelei im Klinikum Großhadern stößt er seinen Vater eine Treppe hinunter (ähnlich wie er am Ende Arno Jürging in die Tiefe stürzen wird).

Einmal steht Robin vor einem Bücherladen im Olympia-Einkaufszentrum. Er liest in einem Reiseführer über seinen Sehnsuchtsort Australien. Nachdem er den Band in den Drehständer zurückgestellt hat, wirft er seinem Bewacher Scherbaum (Wilfried Labmeier) ein Buch mit dem Titel »München für junge Leute« zu. Aufgeschlagen ist eine Seite mit der Abbildung eines steinernen Skeletts: eine Allegorie des Todes. München ist für Robin eine versteinerte Stadt zum Sterben. Immer wieder schieben Dominik Graf und sein Kameramann Benedict Neuenfels Flugzeuge ins Bild: beim Abheben in die Ferne, auf der Rollbahn des Erdinger Franz-Josef-Strauß-Flughafens, als Plastikflugzeug im Olympia-Einkaufszentrum, auf den Postkarten eines Souvenirgeschäfts oder als Schlüsselanhänger des Piloten Antoine Kreuzkamp



Der Traum vom Fliegen in DER SKORPION (1997). Quelle: Screenshot, Süddeutsche Zeitung GmbH

(Filip Peeters). Die Flugzeuge stehen für Robins Sehnsucht nach der Ferne. Ihre Flügel versprechen Höhe, Distanz, Weite. Sie kontrastieren mit der Enge, aus der Robin auszubrechen versucht. Der Vogel will endlich selbst davonfliegen. Gleichzeitig fürchtet er die Höhe und träumt nachts vom Fallen. Einmal, in der Thalkirchner Wohnung seiner Freundin Daria, stürzt er aus der Hängematte. Daria sagt zu ihm: »Denk nicht mehr ans Fallen. Du musst Dich nicht mehr fürchten.« Doch die Angst vorm Sturz in die Tiefe wird ihn bis zum Ende begleiten.

Keine Frage: DER SKORPION lässt sich auch als *Coming-of-Age*-Geschichte lesen.¹² In Robins Zimmer sieht man am Türstock Markierungen, die sein Wachstum dokumentieren. Auch die Größe Napoleons ist dort eingezeichnet. Robin hat den französischen Feldherren und Kaiser längst überflügelt. Jetzt gilt es, den noch größeren Schatten seines Übervaters abzuschütteln, als den er Jupp einst glorifizierte und der nun nicht mehr dem Ideal seiner Kindheit entspricht. Als seine Mutter Lili für kurze Zeit aus dem Koma erwacht, erzählt sie ihm: »Wie Du klein warst, da hab ich Dir von Gott und von Jesus erzählt und dass der liebe Gott der Vater von Jesus ist. Und Du hast mich gefragt: ›Arbeitet der Vater vom Jesus auch bei der Polizei?‹« Wie im Michelangelo-Fresko der Titelsequenz klingt auch in dieser Passage eine

12 Vgl. den Beitrag von Felix Lenz in diesem Band.

Gleichsetzung von Jupp mit Gottvater an. Und, ja, Robin wollte als Kind auch mal Polizist werden – damals, als sein Vater noch mit ihm aufs Land und in die Berge gefahren ist und ihm dabei Märchen von Magiern erzählt hat; damals, als er auf dem Heimweg auf der Rückbank frei von Sorgen einschlafen konnte; damals, als er das Zusammensein mit seinem Vater noch nicht vermisste.

Beim Abnabeln von seinem Schöpfer macht es Robin, der junge Adam, seinem biblischen Vorbild gleich: Er lässt sich von einer Frau verführen. Auf der Abiturfeier seines Jungengymnasiums lernt er die enigmatische Pornodarstellerin Daria kennen. In Darias Haus haben die beiden ausschweifenden Sex. Nackt und ohne Scham sitzen sie beim Essen. Direkt neben dem Münchner Tierpark Hellabrunn, von wo sie die Elefanten rufen hören, schaffen sich Adam und Eva ein vermeintliches Paradies.

Daria führt ihn ein in die profane und kalte Welt des Pornofilms. Graf, der in seinen Filmkritiken oft eine Vorliebe für den Horrorfilm erkennen lässt, schließt dabei die beiden niedersten *body genres* kurz. Der Ausstatter der Pornofilme, der auch als Dealer und V-Mann für Jupps Drogenkommission arbeitet, heißt Carpentier (Oliver Stokowski) – eine Anspielung auf den Halloween-Regisseur John Carpenter. Und Daria hat sich als Pornodarstellerin das Pseudonym Judy Silver zugelegt. Vermittelt über *argento*, das italienische Wort für Silber, ist der Sprung von Daria Silver zu Dario Argento nicht weit, dem italienischen Meister des *giallo*.¹³ Am Set des Films »Der fickende Holländer« benehmen sich Robin und Daria wie zwei verliebte Turteltäubchen. Nicht nur deshalb klingt hier wieder das Vogelmotiv an. Daria sagt, der Dreh könne den ganzen Tag dauern, woraufhin Robin, der ausgeflogene Vogel, entgegnet: »Ich wusste gar nicht, dass man beim Fickfilm die Geduld vom Vogelliebhaber braucht.« Ahnt er da bereits, dass Daria irgendwann davonfliegen wird? Später im Tierpark bei Sonnenuntergang, als ihre *amour fou* gerade am Horizont versinkt, benutzt Robin noch einmal

13 Darüber hinaus flicht Graf an anderen Stellen noch weitere Referenzen ein. Einmal fragt Jupp »Seh' ich aus wie der Maniac-Cop?«, womit er auf William Lustigs Horrorfilm MANIAC COP (1988) anspielt. Ein anderes Mal nennt er die *colored-dragon*-Pillen fälschlicherweise »Red Dragons« und verweist damit auf Thomas Harris' ersten Hannibal-Lecter-Thriller (1981), der damals bereits von Michael Mann unter dem Titel MANHUNTER (1986) verfilmt worden war und später noch einmal als RED DRAGON (2002) von Brett Ratner adaptiert werden sollte. In einer Szene am Münchner Flughafen zeigt der Stricherjunge (Edward Piccin) zur Kontaktaufnahme mit dem Piloten Kreuzkamp auf eine *novelization* von Terry Gilliams Science-Fiction-Film 12 MONKEYS (1995), eine Neuverfilmung von Chris Markers Experimentalfilmklassiker LA JETÉE (1962), in dem ebenfalls ein Flughafen eine zentrale Rolle spielt. Außerdem sieht man in dieser Szene John Grishams Thriller DIE KAMMER (1994) und Henry Sienkiewicz' Historienroman QUO VADIS (1895) prominent im Bild.

einen Vogelvergleich: »Andauernd redest Du von Wahrheit, aber die kannst Du doch nicht mit Argumenten herreden – die kommt angefliegen wie'n Vogel, der sich auf'n Ast setzt.«

Blindlings stürzt sich Robin in die Beziehung zu Daria. Beinahe wie ein Geblendeter versteckt er sich in der zweiten Hälfte des Films hinter einer Sonnenbrille. Dabei übersieht er, dass ihn seine Rebellion gegen den Vater in eine neue Gefangenschaft treibt. Schon bei ihrem ersten Zusammentreffen hatte Daria auf Robins Behauptung, in seinem Jungengymnasium dächten die meisten nur ans Mädchenflachlegen, verständnisvoll erwidert: »Das ist doch ganz verständlich: In Gefangenschaft vögeln Tiere doch auch andauernd.« Auch mit diesem Dialog deutet der Film subtil voraus: Robin wird sein Eingesperrtsein in der Schule gegen die Gefangenschaft mit Daria tauschen. In Darias Wohnung, wo die beiden »andauernd vögeln«, dringt durch schmale Schlitze nur wenig Licht. Die geschlossenen Rollläden machen die Wohnung beinahe zu einem Verlies. Mehrfach treffen sich Daria und Robin im Tierpark vor dem Elefantengehege. Die eingesperrten Tiere sind dabei sinnbildlich zu sehen: Sie stehen für Robins eigene Gefangenschaft, in die ihn seine Drogenabenteuer mit Daria stürzen.

Daria ist die Frau, die ihn zur verbotenen Frucht Ecstasy verführt. Damit setzt Robin auf die größtmögliche Provokation: Er widersetzt sich den Geboten seines Vaters, indem er die Erkenntnis ausgerechnet in jenen Pillen sucht, denen Jupp als Drogenfahnder vergeblich hinterherjagt. Mit Daria stürzt er sich in die Dunkelheit des Münchner Nachtlebens. Bei seinem Abtauchen in die ekstatische Technowelt scheint Robin offenbar bereit, bis an die Grenzen zu gehen. An der Wand seines Zimmers hängen Bilder von berühmten Drogentoten. Darunter hat er den Grund ihres Todes notiert: Jim Morrison = Überdosis; Marilyn Monroe = Tablettensucht; Elvis Presley = Tabletten; Kurt Cobain = Selbstmord; River Phoenix = Überdosis, Georg Trakl = Trunksucht; Mama Cass = Schinkenbrot.¹⁴ An der Toilettentür eines Techno-Clubs im Kunstpark-Ost steht Robin einmal vor dem gesprühten Graffito eines Clowns mit Teufelshörnern. Ein Todessymbol? Robins Techno-Drogenexzesse sind ein Tanz ganz nah am Abgrund.

Grafgelingen dabei nicht nur atmosphärisch dichte Einblicke in die Technoszene der 1990er Jahre – seine Visualisierung von Robins Drogenerfahrung geht weit über das hinaus, was man sonst aus dem deutschen Fernsehen kennt.

14 Einem Gerücht zufolge soll Mama Cass, die Sängerin von »The Mamas and the Papas«, am 29. 7. 1974 an einem Schinkensandwich gestorben sein. Tatsächlich erlag sie jedoch einem Herzinfarkt.



Drogenvision im Deep Focus in DER SKORPION (1997). Quelle: Screenshot, Süddeutsche Zeitung GmbH

Graf nutzt die narrative Motivation der Drogenvisualisierung als Freibrief, um seine visuellen Experimente in den Film zu schmuggeln. Ja, man kann sagen, dass diese Fernsehproduktion selbst teuren Kinofilmen kaum nachsteht, die in den Jahren vor und nach DER SKORPION Drogenerfahrungen bebilderten – man denke an KILLING ZOE (1993, Roger Avary), LEAVING LAS VEGAS (1995, Mike Figgis), TRAINSPOTTING (1996, Danny Boyle), ROMEO + JULIET (1996, Baz Luhrmann), THE ACID HOUSE (1998, Paul McGuigan), FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS (1998, Terry Gilliam), GO (1999, Doug Liman) oder REQUIEM FOR A DREAM (2000, Darren Aronofsky). Graf setzt auf Jump Cuts und schnelle Kreisfahrten. Er arbeitet mit Schwarz- und Weißblenden, Überbelichtungen, verzerrten oder unscharfen Bildern. Als Fan des 1970er-Jahre-Kinos verwendet er künstliche Deep-Focus-Einstellungen mit Split-Field-Filtern à la Brian de Palma. Und natürlich bringt er immer wieder die von ihm heißgeliebten Zooms ins Spiel.¹⁵ Zudem gibt es Einstellungswiederholungen, die anderen Regisseuren als Anschlussfehler ausgelegt würden: Als Robin und Daria das erste Mal ihr Haus in Thalkirchen betreten, gehen die beiden das Treppenhaus hinauf – um gleich darauf durch das schon einmal durchquerte Gartentor zu kommen. Darüber hinaus zeigt uns Graf eine Reihe von Hal-

15 An einer Stelle seiner lesenswerten Filmkritik-Sammlung *Schläft ein Lied in allen Dingen* beschwert sich Graf: »Der Zoom, der ständig die Personen rausholt aus ihrer Umgebung in eine Einsamkeit mit sich selbst – der Zoom ist dem Weltkino ja fast völlig verlorengegangen.« (S. 43)

luzinationen. Einmal blickt Robin aus Darias Fenster und sieht sie draußen in Winterkleidung mit einem Buch stehen, obwohl sie gerade noch neben ihm stand. Ein anderes Mal schaut Robin durch die Rollladenschlitze in Darias Wohnung und sieht sich selbst nackt im Garten sitzen. In einer dritten Szene lehnt Robin an einer Häuserwand. Er schmeißt zwei Pillen ein, dreht den Kopf nach rechts und sieht sich selbst die Straße entlang zu einer Telefonzelle laufen. Robins Point-of-View-Einstellung, welche gemäß den Regeln des *continuity systems* auf seinen Blick nach rechts folgen müsste, ist ersetzt durch eine Ellipse: Die Zeit wirkt wie »weggesaugt«, was durchaus der Zeiterfahrung des Ecstasy-Konsumenten Robin entsprechen dürfte.

Die Versöhnung

Am Ende kommen sich Vater und Sohn schrittweise näher. Jupp überwältigt Robin beim Versuch, seinen dritten Mord zu begehen: Nach Kreuzkamp und Carpentier wollte Robin nun auch noch den vermeintlichen Schweizer Immobilienmakler töten, als den sich Jupp am Telefon ausgegeben hat, um den »Skorpion« in eine Falle zu locken. Jupp stellt Robin wütend zur Rede: »Wie kommst ausgerechnet Du dazu, Dir das Recht rauszunehmen, das Gesetz würde für Dich nicht gelten?« Grob schüttet er seinem sichtbar unter Drogen stehenden Sohn eine Flasche Wasser über den Kopf. Dann streicht er ihm sanft übers Gesicht. Auf den Akt der Reinigung folgt eine Geste der Nähe. Jupp hat Robin als Vater vernachlässigt und emotional im Regen stehen gelassen. Auch Jupps Affäre mit seiner Kollegin Iris (Petra Kleinert) lief in Robins Augen viel zu indiskret ab. Doch am Ende schützt Jupp seinen Sohn und bewahrt ihn vor dem Gefängnis. Robin, der Recht studieren wollte, hat es gebrochen – nun beugt es der Vater für ihn. Robin fragt verwundert: »Du hängst mich nicht hin?« (Ans Kreuz?) Jupp antwortet: »Hast Du gedacht, ich liefer' Dich aus?« (Wie Judas?) Später, im Bett, wird Jupp zärtlich den Arm um seinen schlafenden Sohn legen.

Die Vergebung fällt Jupp vermutlich schon deshalb nicht schwer, weil er mit Robin viele Charaktereigenschaften teilt. Robin sagt über sich selbst, bei ihm kämen Emotionen entweder gar nicht raus oder alle auf einmal: »Das platzt wie 'ne mexikanische Piñata.«¹⁶ Iris deutet bei einem Telefongespräch

16 Das Internetlexikon Wikipedia definiert den Begriff »Pinata« wie folgt: »Die Piñatas sind bunt gestaltete Figuren, heutzutage aus Pappmaché, früher aus mit Krepp-Papier umwickelten Tontöpfen, die bei Kindergeburtstagsfeiern mit Süßigkeiten, traditionell jedoch mit Früchten (Mandarinen, Zuckerrohren, Guaven, Tejocotes, Jicamas, Erdnüssen) gefüllt sind. Sie sind in

mit Arno an, dass Jupp ebenfalls emotionale Auffälligkeiten an den Tag legt: »Seinen letzten Test wegen psychischer Labilität hat er vor zwei Monaten gehabt.« Auch auf einer symbolischen Ebene deutet der Film die Gemeinsamkeiten an: Jupp und Robin suchen beide die Nähe zu Frauen, die mit Blumen assoziiert sind. Während Jupp *Lili* mit seiner Kollegin *Iris* betrügt, fühlt sich Robin zu Daria hingezogen, die einen großen Teil des Films über einen auffälligen Blumenring trägt und vom Dealer Kermit (Marcus Nau) mit den Worten charakterisiert wird: »Daria ist eine Blume aus Eisen.«¹⁷ Und wie sein Vater in Verhören gerne zu überharten Methoden greift, die an Selbstjustiz grenzen, überschreitet auch Robin die Grenze der Legalität. Man könnte sogar behaupten: Indem Robin Kreuzkamp und Carpentier tötet, erfüllt er den Rachewunsch seines Vaters. Schon früh im Film hatte Jupp reaktionäre Reinigungs- und *tabula-rasa*-Fantasien in die Welt gespuckt: »Manchmal wünschte ich mir, ein großer Regen würde kommen und den ganzen Dreck hier wegspülen.« In einem unverfrorenen Akt diebischer Hommage zitieren Graf und Schütter dabei aus Scorseses *TAXI DRIVER* (1976). Und auch der Spitzname »Skorpion«, den Robin als Mörder Kreuzkamps und Carpentiers von der Polizei und der Presse verliehen bekommt, verweist über den Scorpio-Killer und Harry Callahan aus Don Siegels berühmtem *DIRTY-HARRY*-Film (1971) auf das Thema »Selbstjustiz«. Jupp und Robin: Der Apfel vom Baum der Erkenntnis fällt nicht weit vom Stamm.

Zum Schluss verdeutlicht Graf den Grad der Versöhnung über die Dringlichkeit einer klassischen Suspense-Sequenz: Plötzlich kann der Vater gar nicht schnell genug bei seinem Sohn sein. Jupp findet im Kommissariat nämlich heraus, dass Arno Jürging der Gesuchte sein muss. Doch Robin, der von Arno in der Bertolt'schen Hochhauswohnung in Schwabing bewacht wird, ahnt von nichts. Ulrich Noethen, der elf Jahre später in *KOMMISSAR SÜDEN UND DER LUFTGITARRIST* den guten Polizisten spielt, gibt hier einen aasigen Bösewicht mit nervösem Tick: ein Bulle mit bayerischem Akzent, der in angespannten Momenten an seiner Krawatte schnüffelt. Während Jupp mit einem Polizeiwagen heranrast, verwickelt Arno Robin in einen Todeskampf. Er versucht den Jungen, der den gesamten Film über Angst vorm

Lateinamerika, vor allem in Mexiko, zur Weihnachtszeit und in Spanien zu Ostern verbreitet. Ähnlich wie bei dem Spiel ›Topf schlagen‹ schlagen Kinder, deren Augen verbunden sind, abwechselnd mit einem Stock auf die *Piñata* ein, bis sie zerbricht und es Überraschungen regnet. Die *Piñata* hängt dabei meist an einem Seil über den Kindern, und ist nur mit dem Stock erreichbar.« In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%B1ata> [7. 2. 2012].

17 Neben dem Verweis auf die Blume lässt der Name *Iris* auch das bereits in der Titelsequenz eingeführte Motiv des Sehens anklingen und legt darüber hinaus auch einen selbstreferenziellen Hinweis auf die *Iris*-Blende nahe.

Fallen hat, in die Tiefe zu stürzen. Über Parallelmontagen verschränkt Graf den Todeskampf mit dem quälend langsamen Nahen des heranpreschenden Retters Jupp (Schnitt: Christel Suckow). Dabei greift er auf bewährte Retardierungsmomente zurück. Weil der Aufzug nicht funktioniert, muss der lungenschwache Raucher Jupp die zwölf Stockwerke zu Fuß nach oben hetzen. Zu allem Überfluss verwickelt ihn Arnos am Eingang Schmiere stehender Drogenkurier in einen Messerkampf, aus dem Jupp eine Stichwunde davonträgt. Währenddessen rennt ihm die Zeit davon: An der Balustrade des Hochhausbalkons ringt sein Sohn um Leben und Tod.

Auch hier klingt noch einmal ein biblisches Motiv an: der Höllensturz.¹⁸ »Zauberdrachen« nennt Daria die Droge, zu der sie Robin beim Pornodreh verführt. Verantwortlich für die Einfuhr dieser teuflischen Amphetamine ist Arno Jürging, der selbst das Wort von den »colored dragons« im Munde führt. In der biblischen Überlieferung wird Luzifer häufig als drachenartiges Wesen dargestellt, das vom Erzengel Michael besiegt und aus dem Himmel verstoßen wird. Man denke an Dürers berühmten Holzschnitt aus der Apokalypse-Serie. Der Grund für die Vertreibung ist Luzifers Aufbegehren gegen Gott. So schreibt Peter-André Alt in seiner *Ästhetik des Bösen*:

Der Auslöser für die Vertreibung aus dem Himmel sind Hochmut und Selbstüberschätzung, die den im Licht Gottes stehenden Engel Lucifer dazu verführen, den Platz des Schöpfers zu begehren. Der Engel, der nicht zur Unterwerfung bereit ist, muss den Himmel verlassen, weil er der Todsünde der *superbia* verfallen ist.¹⁹

Nicht anders handelt Arno Jürging, als er Jupp durch üble Tricks vom Fall wegmanipulieren möchte. »Wer direkt hat an Vorteil, dass Dei Vater naus is' aus'm Job?«, fragt er Robin. Arno giert nach dem Platz jenes Mannes, der über ihm steht. Doch Arno will noch mehr: »I brauch no a Jahr oder zwoa höchstens. Dann mach i mi ausm Staub. I hob koan Nerv mehr, mi mit Leutn rumzuschlag'n, wo an oam Abend so viel aufm Kopf haun kenna, wie i sonst im ganzen Monat.« Arno begeht neben dem Hochmut (*superbia*) auch die Todsünden der Habsucht (*avaritia*) und des Neids (*invidia*).

Auf subtile Weise rückt der Film damit Arno in die Nähe des luziferischen Drachens, der gegen seinen Herrn aufbegehrt. *Ar-no*, das ist althochdeutsch für den Adler-Wolf – doch fliegen kann dieser Arno nicht. Schon bei der

18 Für eine Annäherung an dieses filmgeschichtliche Motiv vgl. Julian Hanich: Fall und Rauch: der Höllensturz. In: Christine N. Brinckmann/Britta Hartmann/Ludger Kaczmarek (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren 2012.

19 Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München: Beck 2010, S. 34 f.



Der gestürzte Drache in DER SKORPION (1997). Quelle: Screenshot, Süddeutsche Zeitung GmbH

ersten Verfolgung von Carpentier in Robins Schule war Arno von einer Balustrade in die Turnhalle gesprungen und dabei ungenau gefallen – ein erster Sturz, der nun am Ende wiederkehrt: Arno, der Drache, der Adler-Wolf, ist der gefallene Engel. Als Jupp endlich in die Wohnung gelangt, hat das Rotkehlchen den luziferischen Drachen bereits zur Hölle geschickt. Vermutlich hat er nun auch seine Angst vorm Fallen besiegt.

Denkt man das Motiv des *Höllensterzes* und die Verweise auf die *Vertreibung aus dem Paradies* zusammen, sind in Grafs SKORPION die beiden biblischen Erzählungen von den Anfängen des Bösen schlechthin vereint.²⁰ Während Arnos/Luzifers Aufruhr im Absturz endet, wird Robins/Adams Rebellion gegen seinen Schöpfer zu einem guten Ende geführt. Als Jupp auf dem Balkon eintrifft, weist ihn der unter Schock stehende Robin auf den gefallenen Arno hin, der zwölf Etagen weiter unten gekrümmt in einer Blutlache liegt.²¹ Robin stammelt reuig:

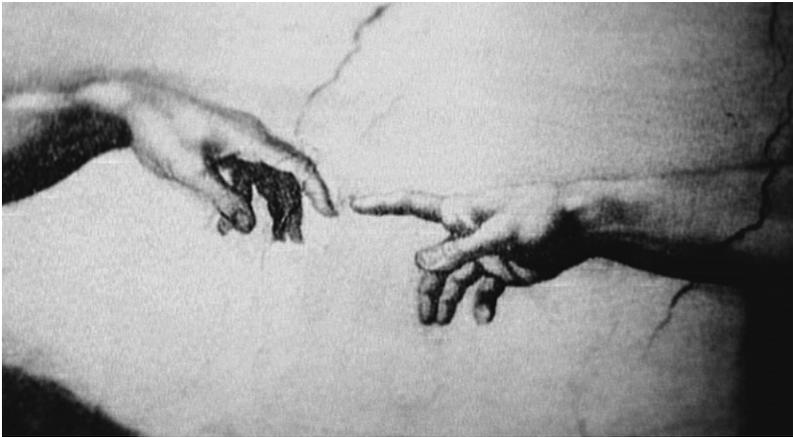
20 Vgl. Alt, a. a. O., S. 32.

21 Arno liegt dort in einer gekrümmten Position, die vermutlich irgendwann als Kreidezeichnung der Spurensicherung zurückbleiben wird. Wem an dieser Stelle die Kreidezeichnungsassoziation kommt, könnte sich an einen Krankenhausdialog zwischen Vater und Sohn zurückerinnern fühlen. Nachdem sich Robin seinem Polizeibewacher zu entziehen versucht hat, sagt Jupp nämlich wütend zu ihm: »Ich will nicht, dass Du in einer Kreidezeichnung endest.« – Darauf antwortet Robin sarkastisch: »Hat der liebe Gott nicht von Haus aus eine Kreidezeichnung um uns alle gemacht?« Wer möchte, kann darin eine weitere der vielen Prolepsen des Films entdecken.

Ich hab' das nicht gewollt. Er hat versucht, mich da runter zu schmeißen. Das musst Du mir glauben, ich wollt' das nicht ... Du musst mir das glauben. Ich hab das nicht mehr gewollt. Ich habe auch nicht mehr geschossen ... ich hab nicht geschossen.

Er reicht Jupp die Pistole, die ihn schützen sollte. Beim Entgegennehmen der Waffe antwortet Jupp: »Robin, ich glaub Dir ... Ich glaub Dir.« Es sind die letzten Worte des Films – es sind Jupps Worte der Vergebung.

Der fulminante Vorspann hat am Ende ein spiegelbildliches Pendant, das den Film in einen Rahmen fasst, ihm eine Klammer gibt. Wieder ertönt das »Dies Irae« aus Verdis Requiem; wieder reichen sich Erschaffer und Eben-



Anfang und Ende in DER SKORPION (1997). Quelle: Screenshot, Süddeutsche Zeitung GmbH

bild die Hände; wieder werden Schöpfung und Jüngstes Gericht ineinander verschlungen. Nur sehen wir jetzt nicht mehr Gottvater und Adam – in einer Umdrehung des Michelangelo-Freskos nähert sich der Sohn dem Vater. Er streckt buchstäblich die Waffen. Seine Tage des Zorns sind vorbei. Die Befreiungsrebellion wird damit eingehegt von Robins Sehnsucht nach Wiederherstellung der Vaterautorität und der Intimität mit seinem Schöpfer.²² Das Bild gefriert: Vater und Sohn sind endgültig vereint.²³

22 Vgl. im Zusammenhang mit dem naturalistischen Familiendrama Koschorke, a. a. O., S. 208.

23 Das Drehbuch und die Rohschnittfassung sehen ein anderes Ende vor: Jupps Geliebte Iris sitzt gemeinsam mit Püppchen, dem Hund, in einem Café. Sie liest in einem Australien-Führer. Von einer Unbekannten (Anna Schudt) angesprochen, erzählt sie, dass Jupp mit seinem Sohn auf Australien-Reise sei und in drei Monaten zurückkomme. Die Idee mit der Waffenübergabe hatte, laut Drehbuchautor Günter Schütter, die Cutterin Christel Suckow. Ich danke Günter Schütter für diesen Hinweis (E-Mail vom 25. 1. 2012) und das Zusenden der Rohschnittfassung.