

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 384

Artikel: Interspecies-Rollenspiele : Anmerkungen zum Affenkin
Autor: Foerster, Lukas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905778>

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: 22.01.2025

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



King Kong (1933) Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack



Blonde Venus (1932) Regie: Josef von Sternberg



Max mon Amour (1986) Regie: Nagisa Ôshima



La donna scimmia (1964) Regie: Marco Ferreri



King Kong (1933) Spezialeffekte: Willis O'Brien



Max mon Amour (1986) mit Charlotte Rampling



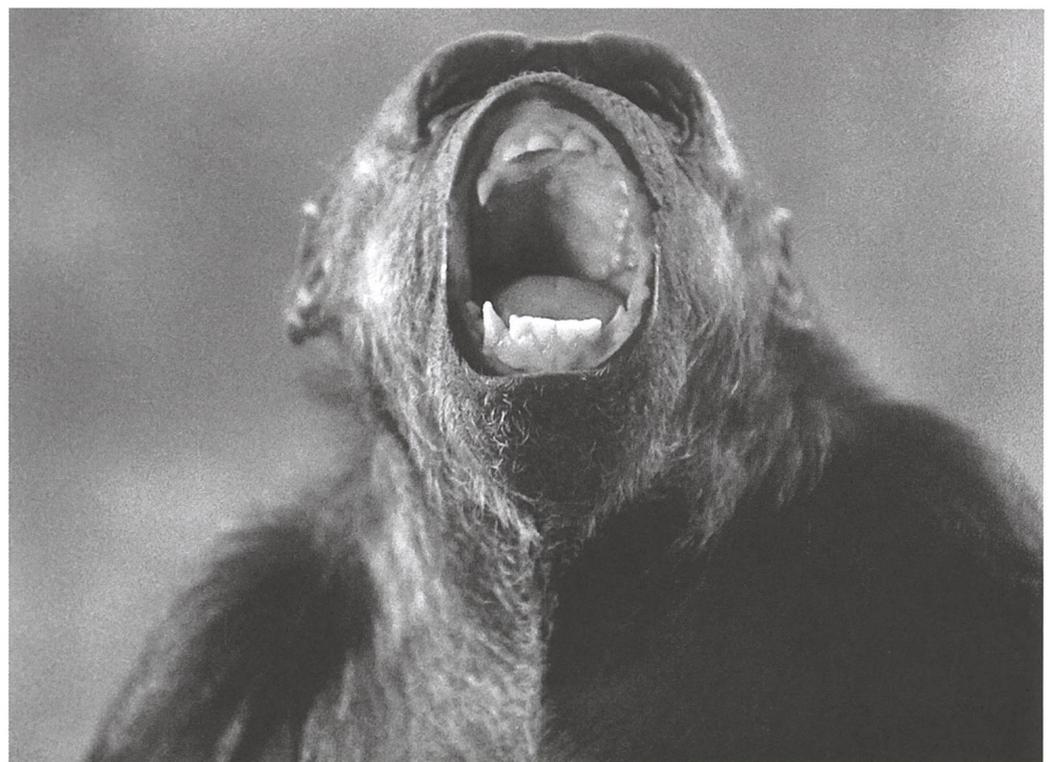
Murders in the Rue Morgue (1932) Regie: Robert Florey

King Kong (1933) Drehbuch: James Creelman, Ruth Rose





2001: A Space Odyssey (1969) Regie: Stanley Kubrick



Murders in the Rue Morgue (1932) Kamera: Karl Freund

Interspecies- Rollenspiele

Lukas Foerster

Anmerkungen zum Affenkinno

Der gefilmte Affe trägt eine Ambivalenz ins Bild hinein: Gerade seine Ähnlichkeit mit dem Menschen verweist stets auch auf das, was ihn von uns trennt. Besonders deutlich wird das in Filmen, in denen Affen nicht sich selbst spielen, sondern von Menschen in Affenkostümen verkörpert werden und Kino als Interspecies-Rollenspiel beschreibbar wird.

In einem Nachtclub tritt ein Gorilla buchstäblich als Anhängsel einer Gruppe schwarz geschminkter, «afrikanisch» kostümierter Tänzerinnen auf. An einer Eisenkette wird er auf die Bühne geführt, steigt dann herunter zu den Tischen und erschreckt mit ein paar lässigen Gesten die Gäste in den ersten Reihen, bevor er es sich im Rampenlicht bequem macht und sich anzuschicken scheint, einen Tanz aufzuführen. Nur ist der Tanz in Wahrheit ein Striptease: Geschmeidig reißt er sich die Vorderpfoten vom Leib – darunter kommen zarte, langfingrige Frauenhände zum Vorschein. Wenn er sich anschliessend auch noch seines Kopfes entledigt, erkennen wir sofort *Marlene Dietrich*. Die lächelt cool, ist allerdings etwas zerzaust und zieht sich deshalb sofort, noch bevor sie dem Gorillakostüm ganz entstiegen ist und ein Lied namens «Hot Voodoo» zu singen beginnt, eine lockig-glitzernde, ultraglamouröse Perücke über.

Die Perücke ist das zentrale Requisit dieser Szene aus *Josef von Sternbergs* *Blonde Venus* (1932), weil in ihr das Moment spielerischer Artifizialität, das die gesamte Nummer prägt, auf den Punkt gebracht wird. Wenn Dietrich dem Gorilla entsteigt, geht es keineswegs um eine Demaskierung; sie schlüpft einfach nur von einem Kostüm in ein anderes. Ihre folgende «exotisch» aufreizende Glitterperformance («That beat gives me a wicked sensation / My conscious wants to take a vacation») ist, nicht zuletzt aufgrund ihres breiten deutschen Akzents, genauso wenig authentisch, wie der Gorilla es war; und das Gorillakostüm

seinerseits wird rückwirkend in die lange Reihe extravaganter Dietrich-Garderoben eingereiht.

Qualitätskinoaffen

Dafür eignen sich Affen im Kino besonders gut: als Shownummer, als Zwischenspiel, als Gag. Tatsächlich tauchen sie gerade in kanonisierten Filmklassikern öfter am Rand als im Zentrum auf – wie zum Beispiel in 2001 – A Space Odyssey, wo die Primaten den eindrücklichen Prolog dominieren, aber nach dem berühmten Match Cut, der Knochen und Raumschiff, Urgeschichte und Zukunftsvision verbindet, komplett aus dem Film verschwinden. Gleichzeitig allerdings gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen 2001 und *Blonde Venus*: Bei *Stanley Kubrick* bleibt den Affen die Rolle vorbehalten, die kulturgeschichtliche «Herleitung» des Menschen zu verkörpern, mit uns den Bildraum oder, wie im Fall von Dietrich, gar einen Körper teilen dürfen sie nicht.

Auch in den beiden hierzulande erfolgreichsten primatenbezogenen Filmserien sind die Verhältnisse vergleichsweise klar geordnet. In den ursprünglich auf einem Science-Fiction-Roman von *Pierre Boule* basierenden *Planet of the Apes*-Filmen sind Affen und Menschen zwar durchwegs aufeinander bezogen, aber gleichzeitig strengen Ausschlussmechanismen unterworfen. Wo Affen herrschen, haben Menschen nichts mehr zu melden und vice versa. Der Riesenaffe aus *King Kong* wiederum wird gerade in dem Moment, in dem er sich einem Wesen unserer Spezies annähert, als unser Gegenbild enttarnt: Der Mensch ist in dieser zumindest rassismusverdächtigen Fantasie hell, zart und weiblich, der Affe dunkel, wild und männlich.

Im Blockbuster- und Qualitätskino (jüngstes Beispiel: die mordenden Weltraumaffen in *Ad Astra*) bleibt der Affe, gerade da, wo er uns auf den ersten Blick ähnelt, das Andere des Menschen. Es ist den «niederen» Genres wie dem Horror- und Exploitationfilm oder der Nonsensekomödie vorbehalten, eine deutlich beunruhigendere Hypothese zu ergründen: Vielleicht sind die Grenzen zwischen uns und unseren felligen Verwandten durchlässiger, als wir das gemeinhin annehmen. Auch einige Aussenseiter_innen des Autorenkinos wie *Marco Ferreri* und *Nagisa Ōshima* (oder eben deren Vorgänger wie von Sternberg) haben diese Ahnung aufgegriffen.

Den aufrechten Gang abtrainieren

Da das Feld des Affenkinos fast unüberblickbar weit ist, sei an dieser Stelle gleich angemerkt, dass in meiner keineswegs auf Vollständigkeit bedachten Annäherung nicht nur dokumentarische Affenbilder ausgespart werden, sondern auch eine Reihe von insbesondere asiatischen Nationalkinematografien unterbelichtet bleiben. Dort spielen Affen ebenfalls eine wichtige Rolle, sind aber semantisch anders besetzt als in Nordamerika und Europa. Insbesondere gilt das für die mythologischen Affen im indischen und chinesischen Kino, für Filme über den Gott Hanuman etwa oder die zuletzt wieder



Phantom of the Rue Morgue (1954) Regie: Roy Del Ruth

Max mon Amour (1986) im Affenkostüm: Alisa Berk





Planet of the Apes (1968) Regie: Franklin J. Schaffner

Kong: Skull Island (2017) Regie: Jordan Vogt-Roberts



überaus erfolgreichen Adaptionen von «Journey to the West», einem chinesischen Roman aus dem 16. Jahrhundert, der von den Abenteuern des übernatürlichen Affen Sun Wukong, genannt Monkey King, erzählt.

Grundsätzlich dürfte die Affenmetaphorik in indischen und chinesischen Filmen positivere und optimistischere Züge haben als in Nordamerika und Europa, wo «Affe» in der einen oder anderen Form nach wie vor als Schimpfwort kursiert und einen Mangel an Zivilisiertheit oder zumindest Eleganz aufruft. Gleichzeitig ist der Unterschied kein absoluter, denn auch in asiatischen Primatenfilmen geht es oft um ein Nah- und Unsicherheitsverhältnis von Mensch und Affe. Verwiesen sei hier nur auf ein besonders spektakuläres Beispiel: *Lau Kar-leungs Mad Monkey Kung-Fu* (1979) ist eine Hommage an das sogenannte Affen-Kung-Fu, einen traditionellen chinesischen Kampfsportstil, der auf der Imitation «typischer» Affenbewegungen beruht. Ein mimetisches Moment, das zusätzlich dadurch betont wird, dass ein echter Affe mitmischt, als Teil eines Show-Acts des Affen-Kung-Fu-Meisters Chen. Freilich wird das Tier nach knapp der Hälfte der Filmlaufzeit brutal getötet – und an die Stelle des Affen tritt im Folgenden ein ehrgeiziger Schüler Chens.

Dieser Schüler trägt praktischerweise von Anfang an den Namen Monkey; bevor er allerdings an der Seite seines Meisters zum Rächer des Tiers werden kann, dessen Erbe er anzutreten hat, muss Monkey sich tatsächlich zum Affen machen, in aufwendigen, aufreibenden Trainingssessions, die ihm vor allem den allzu menschlichen aufrechten Gang mit breiten Schultern und durchgedrückter Wirbelsäule austreiben. Affen gehen auch dann, wenn sie sich auf zwei Beinen bewegen, gebückt, das Körperzentrum befindet sich nahe am Boden, und überhaupt ist der Rumpf weniger wichtig als die angewinkelt in alle möglichen Richtungen ausstrahlenden Extremitäten. Im Kampf attackieren Affen nicht frontal und geradeheraus, sondern unberechenbar, aus schiefen Winkeln. So wundert es nicht, dass gerade das Martial-Arts-Kino Hongkongs, das ständig auf der Suche ist nach neuen Arten und Weisen, die die Welt aus den Angeln zu heben, vom Affen und vom Affenartigen fasziniert ist (einige weitere Titel: *Monkey's Fist*; *Iron Monkey*; *Lady Iron Monkey*; *Drunken Monkey*).

Ästhetische Irritation

Der Blick des Kinos auf Affen ist gleichzeitig ein faszinierter und ein irritierter, im Unterschied auch zum Blick auf andere privilegierte Kinotiere: Hunde- und Katzenfilme stehen zumeist ganz im Zeichen der Niedlichkeit, während Kinopferde im Allgemeinen – selbst da, wo sie rein funktional als Reittiere auftauchen – eine unerschütterliche Ruhe und Eleganz ausstrahlen. Der Affe hingegen trägt eine Ambivalenz ins Bild ein. Ganz besonders gilt das für Filme mit und über jene drei (jeweils noch einmal in mehrere Subspezies zu untergliedernden) Affenarten, die gemeinsam mit dem Menschen die Familie der Menschenaffen bilden und die sich zu einer differenziellen Typologie des Kinoaffen fügen: Der Gorilla wird vor der Kamera zum Monster, der Schimpanse zum Clown und der Orang-Utan

zum Buddy (siehe etwa die Clint-Eastwood-Filme *Every Which Way But Loose* von 1978 und *Any Which Way You Can* von 1980); also verwandeln sich die Affen in drei der basalsten Archetypen des Erzählfilms. Doch je geschmeidiger sie sich ins Figuren- und Typenarsenal des Kinos einfügen, desto unübersehbarer insistiert gleichzeitig die Differenz, die sie trotz allem von uns trennt. Der menschenähnliche Affe ist ein wandelndes *uncanny valley*, allerdings sozusagen mit umgekehrten technologischen Vorzeichen: Eben weil er keine bloße Simulation ist, hat der Affe, der unsere Rollenbilder übernimmt, etwas Abstossendes, Groteskes an sich.

Das Kino hat verschiedene Wege gefunden, diese Irritation ästhetisch produktiv zu machen. Der erwähnte *Mad Monkey Kung Fu* beispielsweise arbeitet mit Techniken der Einfühlung. Bei *Lau Kar-leung* werden die Menschen nicht zu Affen, indem sie deren körperliche Erscheinung kopieren; vielmehr finden sie einen Zugang zur Körpererfahrung der Tiere. Gewöhnlich funktioniert die Sache umgekehrt: Das Äussere des Affen ist dem Kino im Allgemeinen um einiges leichter zugänglich als sein Inneres.

Tatsächlich hat die physische Ähnlichkeit von Mensch und Affe Auswirkungen auf den kinematografischen Produktionsprozess. Der Affe ist ein Sonderfall des Spezialeffekts. Über die Filmgeschichte hinweg sind verschiedene Verfahren der Affendarstellung angewandt worden. Oftmals spielen sich die Primaten, insbesondere die leicht trainierbaren Schimpansen, natürlich einfach selbst. Aber gerade in Genres, die spezifischere, komplexere Ansprüche an die nicht-menschlichen Akteure stellen als einfach nur «den Affen zu machen», kommen oft andere Verfahren zur Anwendung, vom Stop-Motion-Monster *King Kong* bis zu den digitalen Blockbusteraffen der Gegenwart, die aufgrund von Motion-Capturing-Verfahren zumeist eine anthropomorphe Komponente behalten. Vor allem aber sind (grosse) Affen die einzigen Tiere, die mit nicht allzu viel Aufwand und einigermaßen glaubhaft direkt von kostümierten Menschen verkörpert werden können. Die vermeintlich simpelste und ausserdem unter Trashverdacht stehende Form der Affendarstellung, der sogenannte *Monkey- oder Gorilla-Suit*, ist diejenige, die das Unheimliche am Affen besonders treffend auf den Punkt bringt. Denn auch wenn wir wissen, dass dem nicht so ist, liegt doch bei jeder unserer Begegnungen mit leibhaftigen Affen ein Gedanke nahe: Vielleicht sehen diese Tiere ja deshalb so menschenähnlich aus, weil sich unter dem Fell tatsächlich ein Mensch befindet!

Männer im Fell

Im Kino finden wir diese unwillkürliche Ahnung bestätigt. Schon seit der Stummfilmzeit und mindestens noch bis in die Neunzigerjahre schlüpfen Männer und (weitaus seltener) Frauen auf Filmsets in Fellkostüme, um dann in einer Art und Weise vor der Kamera herumzutoben, die zumeist recht bald den Verdacht aufkommen lässt, dass hier etwas nicht mit rechten Dingen zugeht. Wobei es da grosse Unterschiede gibt: Die Affendarstellung ist eine Kunst, in der es, wie in

jeder anderen, neben Stümpfern auch Meister gibt. Der Kinomacher und Gorillaenthusiast *Ingo Strecker* widmet sich in seinem auf akribischen Recherchen basierenden Buch «Gorillawood. Das grosse Buch der Hollywood-Gorillas» (siehe Filmbulletin 8/19, «Kurz belichtet») genau diesem Phänomen: Insbesondere zur Zeit des klassischen Hollywoodkinos, von den Dreissiger- bis in die Fünfzigerjahre, konnten Produzenten von Gorillafilmen Filmgorillas buchen – und zwar die Darsteller mitsamt der Kostüme, die das Eigentum der Gorillaspezialisten waren und teilweise auch von diesen selbst hergestellt wurden.

Strecker hat die Karrieren der, wie es im Klappentext heisst, «besten dieser Männer» akribisch recherchiert. Sein Buch ist zum einen lesbar als eine filmhistoriografische Intervention: Aus Filmgorillaperspektive zeigt sich, dass Hollywood nicht nur eine Spielwiese der Reichen und Schönen ist, sondern auch Teil einer Verbindung zu dem sehr viel prekäreren, unsteteren Nachtclub- und Schaustellermilieu. Zum anderen und vor allem ermöglicht «Gorillawood» den Einstieg in die goldene Ära des Affenkinos. Schon in der Stummfilmzeit waren gelegentlich Affenkostüme gesichtet worden – insbesondere in einer stilbildenden ersten Serie von Tarzan-Filmen ab 1918. Zu einem festen Bestandteil des Unterhaltungskinos wurden sie jedoch erst in den frühen Dreissigerjahren, als Gorilladarsteller wie *Charles Gemora* und *Ray Corrigan* damit begannen, nicht nur eine lange Reihe von Abenteuer- und Horrorfilmen, sondern auch zahlreiche Musicals und Komödien unsicher zu machen.

Auch die eingangs erwähnte Szene aus *Blonde Venus* taucht in Streckers Ausführungen auf. Denn wenn der Gorilla in Totalen, also in voller Lebensgrösse sichtbar, durch den Nachtclub spaziert, dann steckt zunächst gar nicht Dietrich im Kostüm, sondern der für seine besonders lebensecht gestalteten Affenauftritte bekannte Gemora. Der Star selbst legt das Fell nur für die Nahaufnahmen an, die ihren eigenen Körper zum Vorschein kommen lassen. Anders ausgedrückt: Das Animalische am Gorilla, das affentypische Bewegungsmuster, wird von Gemora verkörpert, das Menschliche am beziehungsweise im Affen dagegen von Dietrich.

Affenreflexivität

Auf einer allgemeineren Ebene könnte man das vielleicht so fassen: Der Affe im Film verkompliziert besonders in der Gorilla-Suit-Variante das Konzept filmischer Fiktionsbildung. Wenn ein Mensch im Gorillakostüm vor der Kamera steht, dann kommt nicht nur, wie bei einem gewöhnlichen Schauspieler, die Differenz von Darsteller_in und Rolle ins Spiel; vielmehr wird ein Dreiecksverhältnis von Darsteller_in, Rolle und Affenkostüm aufgerufen. Ein Affenfell anzulegen, hat in diesem Sinne nicht viel mit einer Alteritätserfahrung zu tun; es geht nicht um das Bedürfnis, mit Haut und Haaren zum Tier zu werden, sondern um ein als solches durchschautes Interspecies-Rollenspiel.

Das tatsächlich in beide Richtungen funktioniert: Den Menschen in Affenkostümen entsprechen die Affen in Menschenkleidung, die in einer vergleichsweise

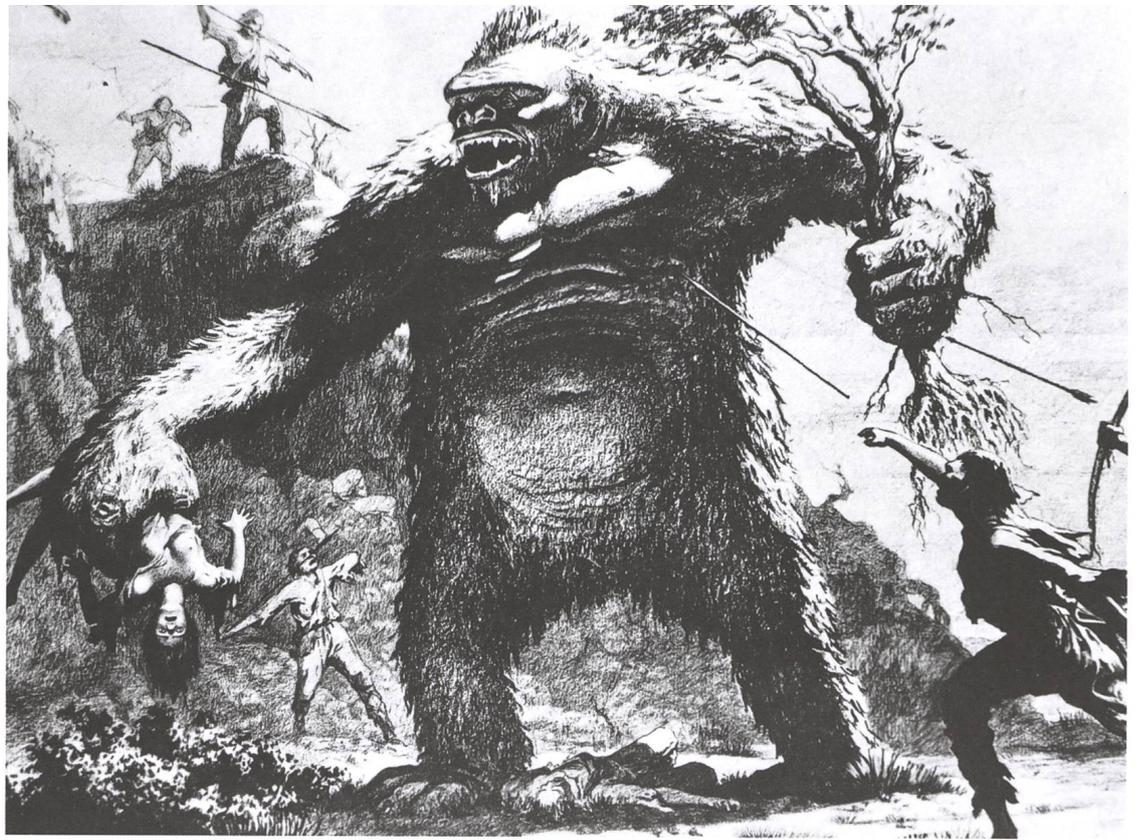
marginalen, aber langlebigen Tradition von Filmen auftauchen, in denen trainierte und verkleidete Affen in «menschlichen» Rollen zu sehen sind; so etwa in einer Serie von kurzen «Affenwestern» (in Nebenrollen: Hunde und Enten), die der Slapstickgrossmeister *Hal Roach* in den Zwanzigerjahren produzierte.

Insbesondere im Kino der Dreissiger- und Vierzigerjahre sind Affen in erster Linie Agenten einer spielerischen Selbstreflexivität. Das gilt vermutlich ganz besonders für Komödien (praktisch alle erfolgreichen Komiker_innen der Zeit, von *Laurel & Hardy* und den *Marx Brothers* über die *Three Stooges* bis zu *Thelma Todd* haben Gorillafarce im Repertoire), aber zum Beispiel auch für viele Horrorfilme, in denen Affen oft an der Seite eines verrückten Wissenschaftlers mitmischen. Im aufgrund von Zoophilie-Andeutungen berüchtigten *Murders in the Rue Morgue* (1932) entführt ein ganz besonders durchgeknallter Forscher (*Bela Lugosi*) junge Frauen, um ihnen das Blut eines Affen zu injizieren, mit dem Ziel, dem sogenannten «missing link», dem Bindeglied zwischen Mensch und Tier, auf die Spur zu kommen – ein häufig auftauchendes Motiv in Filmen dieser Art. Der Affe wird ebenfalls von Gemora verkörpert, allerdings nicht in den Grossaufnahmen, für die ein echtes Tier verwendet wurde. Der Hollywoodaffe als ein Komposit aus animalischem Affektbild und menschlicher Körperbeherrschung. In *The Ape* (1940) wiederum wird das Labor eines von *Boris Karloff* gespielten Mediziners von einem Gorilla überfallen. Der Wissenschaftler kann das Tier töten – aber anschliessend häutet er den Affen und bastelt sich aus dessen Fell ein Kostüm, in dem er im Folgenden selbst Angst und Schrecken zu verbreiten beginnt. Natürlich steckt sowohl im «echten» wie im «falschen» Gorilla ein Mensch, und zwar nicht Karloff, sondern Ray Corrigan.

Noch abstruser ist der ultrabilig produzierte Dschungelfilm *The White Gorilla* (1945). Da wirkt ebenfalls Corrigan mit, und zwar gleich doppelt: Er spielt unverkleidet den Abenteuerer Steve Collins, der seinen Freunden eine krude Geschichte um einen Riesenaffen mit weissem Fell erzählt. In Rückblenden sehen wir, wie Collins diesen aussergewöhnlich zotteligen Gesellen durch den Urwald verfolgt – nur, dass im weissen Fell niemand anderes steckt als Corrigan selbst. *The White Gorilla* ist ein schönes Beispiel (und längst nicht das einzige im Gorillakino) für akzidenziellen Surrealismus, und auch dafür, wie nah sich Avantgarde und Trashkultur oft sind.

Das Unbehagen am Affen

Gerade die Dschungelfilme, in denen neben den Gorillas als weitere Attraktionen gerne «wilde» Eingeborenstämme in Fantasiekostümierung verwendet werden, machen deutlich, dass im Blick des Kinos auf Affen häufig noch ein ganz anderes Unbehagen mitschwingt: Wie bereits bezüglich King Kong angedeutet, gibt es einen – nicht automatischen, aber auch nicht zufälligen – Zusammenhang zwischen Affenmotivik und Rassismus. Das betrifft längst nicht nur die visuellen Medien; immer noch werden an jedem Wochenende in europäischen Fussballstadien schwarze Spieler mit



King Kong (1933) Werbematerial

Blonde Venus (1932) mit Marlene Dietrich





Planet of the Apes (1968) Kamera: Leon Shamroy



Dr. Renault's Secret (1942) Regie: Harry Lachman

Affenlauten und Bananenwürfen gedemütigt. Der Affe ist für den Rassisten gerade deshalb interessant, weil er sich vom Menschen scheinbar nicht komplett, sondern nur graduell unterscheidet. Aus einer vulgärdarwinistischen Perspektive belegt der Affe qua seiner Existenz, dass es eine Rangreihe der Lebewesen gebe, mit dem Menschen an der Spitze und dem Affen knapp, aber uneinholbar dahinter. Dieses Konzept der Rangreihe wird dann im nächsten, nun völlig irrationalen Schritt auf die menschlichen Ethnien übertragen.

Anders ausgedrückt: Das Affenmotiv ist rassistisch besetzt oder zumindest rassistisch verwertbar, weil der Rassismus, anders als etwa der Antisemitismus, nicht mit absoluten, sondern mit graduellen, aber dennoch unüberbrückbaren Differenzen arbeitet. (Interessanterweise taucht, nebenbei bemerkt, in antisemitischen Bildtraditionen statt des Affen oft das Oktopusmotiv auf; also ein Tier, das dem Menschen maximal unähnlich sieht.) Das heisst natürlich nicht, dass jeder Film, oder auch nur jeder Dschungelfilm, in dem ein Affe auftaucht, rassistisch wäre. Selbst die Urfassung von *King Kong*, oft interpretiert als ein Film, der in der Entstehungszeit weitverbreitete Vorbehalte gegenüber sexuellen Kontakten zwischen unterschiedlichen Ethnien ausbeutet, bleibt in dieser Hinsicht letztlich ambivalent; schliesslich wird der Tod des Riesenaffen, der die weisse Frau entführt hatte, als Tragödie inszeniert. Geht es am Ende nicht mehr um die Gewalt, die dem aus seiner Heimat entführten, praktisch versklavten Monster angetan wird, als um die, die es selbst ausübt? (Insbesondere, weil Letztere bei Licht betrachtet weitgehend Projektion ist, schliesslich krümmt *King Kong Fay Wray* kein Haar.)

Im Fall von *King Kong* und anderen Riesenaffenfilmen sind rassistische und antikolonialistische Subtexte oft kaum auseinanderzuhalten. Andere Filme mit Affenbezug schlagen sich eindeutig auf die Seite der Letzteren. So etwa der erstaunliche *Dr. Renault's Secret* (1942) von *Harry Lachman*. Auf den ersten Blick ist das eine schnell heruntergekurbelte Billigproduktion unter vielen. Wieder geht es um ein Zweiergespann aus verrücktem Wissenschaftler und Affen – nur, dass der Affe diesmal gar nicht im felligen «Naturzustand» auftritt, weil der Wissenschaftler, anders als seine vielen Vorgänger, mit seinen Experimenten Erfolg hatte. Zumindest vorderhand: *C. Carroll Naish* spielt, äusserst nuanciert, einen Exaffen, der gelernt hat, sich als Mensch unter Menschen zu bewegen. Die Gewalt, die ihm dabei angetan wurde, artikuliert sich nicht in Gegengewalt, sondern in einer existenziellen Hilflosigkeit, die *Dr. Renault's Secret* in eine niederschmetternde Tragödie verwandelt.

Marco Ferreris Grotteske *La donna scimmia* (Die Affenfrau, 1964) geht sozusagen von umgekehrten Voraussetzungen aus und invertiert ausserdem die ansonsten im Affenkinno meist klar festgelegten Genderrollen. Nicht ein Affe soll zum Mann, sondern eine Frau zur Äffin «umerzogen» werden. Der Erzieher ist in diesem Fall kein Wissenschaftler, sondern der windige Geschäftsmann Antonio (*Ugo Tognazzi*). Als der die ob ihrer aussergewöhnlich üppigen Körper- und Gesichtsbehaarung verschüchterte Maria (*Annie Girardot*)

kennenlernt, hat er zunächst vor, sie als «Affenfrau» im Rahmen einer Freakshow, komplett mit Affenkostüm und kolonialistischer Rhetorik, zu vermarkten. Allerdings ist seiner ökonomischen Motivation von Anfang an ein Moment erotischer Faszination beigegeben, das im Laufe der Zeit überhand nimmt. In einer weiteren böseartig-satirischen Wendung lernt Maria, den kleinbürgerlich-paranoiden Antonio mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

Noch weiter geht nur *Nagisa Ôshimas Max mon amour* (1986). Hier wird Margaret Jones (*Charlotte Rampling*) von ihrem Mann Peter (*Anthony Higgins*) gleich in den ersten Filmminuten beim Fremdgehen erwischt – mit dem Schimpansen Max (im Kostüm: *Alisa Berk*, eine der prominentesten weiblichen *Monkey-Suit-Akteurinnen*)! Weil der Film im moralisch permissiven französischen Grossbürgertum spielt, entspinnt sich im Folgenden keine Skandalchronik. Vielmehr stehen die Versuche Peters im Zentrum, die offensichtlichen Vorlieben seiner Frau mit seinem Selbstbild als einem aufgeklärten, modernen Mann zu versöhnen. Schliesslich geht es gerade nicht ums *King-Kong*-Schema: Margaret wurde nicht von einem haarigen Monster erobert, sondern hat sich ihren Liebhaber selbst ausgewählt; beziehungsweise, darauf besteht sie: Sie haben sich gegenseitig ausgewählt. Gerade diese Reziprozität des Begehrens, die die Differenz von Affe und Mensch zu negieren scheint, irritiert Peter, und seine Irritation wächst sich bald zur fixen Idee aus: Er möchte Margaret und Max beim Sex beobachten. Insofern geht es in *Max mon amour* in aussergewöhnlicher Direktheit um etwas, von dem vielleicht alle Affenfilme auf die eine oder andere Art handeln: um eine Schaulust, die sich an der Frage entzündet, was den Menschen zum Menschen macht. x

CinemAnalyse 2020 Licht und Schatten

- 30.1. SCHATTEN / Arthur Robison, D 1923
- 27.2. TABU / F.W. Murnau, USA 1931
- 26.3. NORA INU - STRAY DOG / Akira Kurosawa, J 1949
- 30.4. LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI / R. Rossellini, I 1952
- 28.5. TWELVE ANGRY MEN / Sidney Lumet, USA 1957
- 25.6. ELEPHANT MAN / David Lynch, USA 1980
- 29.10. SIDEWALK STORIES / Chris Lane, USA 1989
- 26.11. LA HAINE / Matthieu Kassowicz, F 1995
- 17.12. BLANCANIEVES / Pablo Berger, SP/F 2011

Lichtspiel / Kinemathek Bern
Sandrainstrasse 3
3007 Bern
www.lichtspiel.ch

In Freuds "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" findet sich die kleine Anekdote von einem dreijährigen Knaben, "den ich einmal aus einem dunklen Zimmer bitten hörte:

"Tante, sprich mit mir, ich fürchte mich, weil es so dunkel ist." Die Tante rief ihn an: "Was hast du denn davon? Du siehst mich ja nicht." "Das macht nichts", antwortete das Kind, "wenn jemand spricht, wird es hell."

"Licht ins Dunkle bringen" ist die Absicht eines erhellenden Sprechens in der psychoanalytischen Praxis. In der Lichtspielkunst ist es belichtetes Filmmaterial, das Geschichten erzählt. Die Lichtgestaltung im Film ist zudem eines der wichtigsten dramaturgischen Stilmittel.

In einem metaphorischen Sinn treffen Licht und Schatten, Hell und Dunkel in ihrem polarisierenden Charakter etwas vom Nerv unserer Zeit. Die vorherrschenden Prinzipien des Alles oder Nichts, Schwarz oder Weiss neigen dazu, die feineren Graustufen in den Hintergrund zu drängen.

CinemAnalyse 2020 zeigt neun schwarz-Weiss Filme, die im Zeitraum der letzten hundert Jahre entstanden sind und sowohl formal-ästhetisch als auch inhaltlich Wesentliches zum Thema Licht und Schatten beitragen.

Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern / Maria Luisa Politta Loderer, Psychoanalytisches Seminar Bern / Daniela Tschacher, Sigmund-Freud-Zentrum Bern / Inserat finanziert durch den Hannelore-Wildbolz-Fonds