

Martina Wiemers

Lulu macht's möglich

1989

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2657>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wiemers, Martina: Lulu macht's möglich. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 7: Feminismus und Film (1989), S. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2657>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Martina Wiemers

Lulu macht's möglich

"Es gibt heute nicht mehr viele Träume. Früher mal, da haben die Kinder Horatio Alger-Bücher gelesen und gemeint, sie würden später U. S. Steel gründen oder sonst was Tolles erreichen. Jetzt träumen sie höchstens davon, Filmregisseur zu werden oder Rockstar."¹

Jonathan Demme ist Regisseur geworden, und zwar einer, der mit einem Bein in der großen Traumfabrik steht und mit dem anderen außerhalb des kommerziellen Systems. Als Verkäufer in Joseph Levines Werbeabteilung war er zu Roger Cormans "New World Pictures" gekommen, wo er aus der Werbung über das Schreiben von Drehbüchern zur Regie aufstieg. Ein Produkt der "Corman-Schule" also, die vor ihm Coppola, Bogdanowich und Scorsese hervorgebracht hat. Corman hat seinem Zögling eine unmißverständliche Grundregel mit auf den Weg gegeben: "Immer und pausenlos das Auge stimulieren. Wenn das Auge nicht stimuliert ist, folgt das Gehirn nicht."² Demmes Filmografie zeigt nun aber, daß er eine Leidenschaft für Filme hegt, die sich jenseits der Cormanschen Tugenden bewegen. Große Studioproduktionen wechseln sich ab mit experimentellen Arbeiten. Unabhängig von der Größe des Produktionsvolumens scheinen ihn zwei Themen dauerhaft zu beschäftigen. Das eine ist das Leben unter den Bedingungen des american dream, das Leben von Außenseitern, Rebellen, die sich an diesem Traum abarbeiten und an ihm scheitern oder ihn verwerfen. Das andere ist die Musik.³ Durch *Stop Making Sense* (1984), den Musikfilm

¹Bruce Bendinger, Werbefachmann, in: Studs Terkel, *Der amerikanische Traum*. Berlin 1981, S. 265. - Horatio Alger-Bücher waren Jungenbücher, die Tugend, Fleiß und den Willen zum Erfolg predigten. Zwischen 1867 und 1899 schrieb Alger über 100 Bücher, die in Reihen von 8-10 Bänden erschienen (*Ragged-Dick-Serie*, *Luck and Pluck-Serie*, *Tattered Tom-Serie* u.a.). Ihre Helden - kleine Schuhputzer, Zeitungsjungen oder Straßenmusikanten - stiegen allesamt in ihrem Leben die Erfolgsleiter nach oben und wurden zu Symbolen der sprichwörtlichen "rags for riches". Vgl. Cornelia Meigs (Hrg.), *A Critical Hinstory of Children's Literature*. New York 1953, S. 239.

²Michel Henry und Hubert Niogret, *Entretien avec Jonathan Demme*. In: *Positif* 335, Jan. 1989, S. 24-32. Das Zitat S. 28 (Übers. M.W.).

³Genauere Angaben zu Demmes Arbeiten sind in dem erwähnten Interview in *Positif* nachzulesen. Interessant ist die Geschichte des Dokumentarfilms *Haiti, Dreams of Democracy*

über die "Talking Heads", wurde Demme in Europa bekannt. *Something Wild* (1986), der hier zur Diskussion stehende Film, verquickt als kommerzielle Produktion die Demmeschen Themen mit der Cormanschen Grundregel. Das Resultat ist Unterhaltung pur, eine Mischung von Versatzstücken aus Witz, Spannung, Überraschungen, Musik und Gewalt, die den Reizpegel des Zuschauers ständig an der oberen Grenze aussteuert. Die beiden Grundbausteine der Geschichte sind - unabdingbar - "boy meets girl" und eine Ausstiegsfantasie: "einmal raus aus dem Alltag".

Die Grundstruktur ist einfach gestrickt, sie bezieht ihre Wendungen und Schleifen aus dem Anliegen, möglichst viele derzeit ausmachbare "Sehbedürfnisse" zu befriedigen. Lulu und Charly, die beiden Protagonisten, sind auf Gegensatz angelegt. Er ist durch sein Outfit als Stütze der Gesellschaft ausgewiesen: gediegene Kleidung, Regenschirm, Tageszeitung, und, als berufliche Accessoires, Taschenrechner und Büropieper. Lulu erscheint, ihrem Namen alle Ehre machend, mit einer Louise-Brooks-Frisur, in bedrohlichem Schwarz, mit unzähligen Ketten, Ringen und Armreifen behängt. Sie entführt ihn aus seinem Alltag, konfrontiert ihn in atemberaubendem Tempo mit für ihn völlig neuen, verbotenen Lebensbereichen - Ketten-Sex und Mini-Crime. Man kommt sich näher: Charly gewinnt zunehmend Spaß an diesen kleinen Abenteuern, Lulu zeigt sich in einem konventionelleren Licht. Ihre beginnende Liebe wird auf die Probe gestellt durch das Auftauchen Rays, der Lulus rechtmäßiger, aber krimineller Ehemann ist. Er holt sich Lulu zurück, aber nicht für lange, denn Charly mißt an diesem Gegner seine durch Lulu neu erworbenen Potenzen und besiegt ihn - wenn auch eher unfreiwillig. Am Ende sehen wir Charly, der seinen Job gekündigt hat, und Lulu in einer Umkehrung der Eingangsszene - sie steigen erneut in einen Wagen, das Ende ist offen.

Ganz im Sinne seines Titels präsentiert sich der Film als *Something Wild*, er legt sich in keinem Punkt fest und erhebt so das Sprunghafte zum allgemeingültigen Stil- und Erzählprinzip. Mehrfach wechselt er das Genre, seine Spannung bezieht er aus unvorhersehbaren Wendungen in der Handlung und den Figuren, die mit der Kleidung ihre Identitäten ändern. Lügen werden entlarvt, wobei sich die Entlarvungen wiederum als Lügen entpuppen, die Tonspur wartet mit 49 verschiedenen Musikstücken auf, eine perfekte Ausstattung bietet optische Details zuhauf. Was so überschäumend, vital und unberechenbar daherkommt, ist das Ergebnis eines versiert entwickelten Erzählkonzeptes, das seine versatzstückhafte Anlage nicht etwa schamhaft oder angestrengt zu verbergen versucht, sondern da-

(1987), der Politik und Musik zu verbinden versucht. Der Film, der übrigens von Channel 4 koproduziert wurde, war in den USA nie zu sehen. "PBS hat ihn in den USA nicht gezeigt, weil er mit einem assoziativen Bewußtseinsstrom arbeitet und nicht mit der geradlinigen Herangehensweise, die sie gewohnt sind. Sie waren wütend." Ebda S. 30.

mit bewußt den ganzen Film durchdringt. Dramaturgie und Inszenierung überhöhen das Prinzip der beliebigen Collage - beliebig aus der Perspektive der Handlungslogik, nicht aber der Auswertungschancen auf dem Markt - zur Vielfalt.

Charlies Werdegang ist der rote Faden in einem Erzählkonzept, das Bruchstücke derzeit vom Publikum favorisierter Themen und Genres miteinander verzahnt. Die Abenteuer, die Charly zu bestehen hat, sind box office-erprobt. Das breite Publikumsinteresse, auf das hier zu allererst spekuliert wird, kann jedoch nur angesprochen werden, wenn die durch die collageartige Anlage der Geschichte entstehenden Lücken gefüllt bzw. überbrückt werden. Dieses Problem wird auf verschiedenen Ebenen angegangen. Der Film gibt zunächst ein griffiges Thema vor: die Fantasie vom Ausstieg aus einem langweiligen, aber gesicherten Alltag. Er richtet sich damit vornehmlich an die Yuppie-Generation und ihre Sympathisanten, die Lust und Laune, Freiheit und Abenteuer dem beruflichen Erfolg opfern - thematisch ist also ein Fantasiebedarf getroffen. Für die Achterbahnfahrt der Handlung sind Schauspieler gefunden worden, die ihre Rollen trotz aller Brüche mit einer gewissen Kohärenz ausgestattet haben.

Eine Geschichte, die sich vorrangig für den Marktwert ihrer einzelnen Kompositionselemente interessiert, muß zwangsläufig ihre Figuren, deren Handlungsmotive vernachlässigen. An eben diese Figuren heftet sich aber das Interesse des Zuschauers, über sie findet er, durch seine Seherfahrung konditioniert, Zugang zu einem Film. *Something Wild* hat seine Protagonisten so angelegt, daß sie in unterscheidlicher Weise zur Identifikation einladen. Charly und Lulu werden von dem Film für verschiedene Zwecke funktionalisiert. Charlies Schicksal - die Summe seiner Bewährungsproben - markiert den roten Faden der Geschichte. Lulu, die in der ersten Hälfte des Films die gemeinsamen Abenteuer inszeniert, ist Verkörperung des Erzählmodus.

Die Inszenierungsweise des Films bricht sich in seiner weiblichen Hauptfigur, sie ist - in der ersten Hälfte des Films - quasi deren Personifizierung. Das Wechselhafte, Unbeständige der Geschichte wiederholt sich in ihr als Figur, es scheint von ihr auszugehen. Für einen Spielfilm, also eine Geschichte, die sich über die in ihr agierenden Personen zu vermitteln hat, bedeutet dies eine ungleiche Verteilung von "Existenz" im Film. Da der Film das Leben aus der Perspektive seiner Figur Charly präsentiert, ist hier der Ansatzpunkt für den Zuschauer geschaffen, sich in die Filmwelt zu versetzen. Dieses Identifikationsangebot stützt sich also nicht auf die Gestaltung der Figur Charly, sondern auf seine Erlebnisse und die Art, in der sie präsentiert werden. Was in Form von Episoden gezeigt wird - Charly bewährt sich in dieser und jener Situation -, kann so - wenngleich psychologisch nicht glaubhaft motiviert - als Entwicklung rezipiert werden.

In den ersten 20 Minuten herrscht das Prinzip des schnellen, unerwarteten Wechsels, das von der Figur Lulu lebt, von dem, was wir als ihr Wesen anzunehmen angehalten werden: Unberechenbarkeit, Sensationslust, Raffinesse. Allein in der ersten Sequenz, bis zu der Entführung von Charly, wechselt sie mehrfach in rascher Folge ihre Maske. Ist sie zunächst die Unbeteiligte, die auf die Einhaltung gesellschaftlicher Regeln pocht (was freilich in merkwürdigem Widerspruch zu ihrem Äußeren steht), so wandelt sie sich kurz darauf in eine nette, hilfsbereite junge Frau, der eine geprellte Zeche egal ist. Die Hilfsbereitschaft wird jedoch unvermittelt zur Nötigung, sie entführt Charly, aber eben auch nicht richtig, denn er soll sich ja nur gut amüsieren, nicht aber bedroht werden.

Die Inszenierung stützt das Mehrdeutige, Unberechenbare, indem sie aus verschiedenen Perspektiven auf dieses Geschehen blickt. Lulu und Charly treffen in einer klassischen Screwball-Konstellation aufeinander: Eine lebenslustige, unangepaßte Frau reißt einen angepaßten, mit seinem Beruf überidentifizierten Mann aus seinem Alltag heraus. Lulu ist darüber hinaus aber auch noch Vamp, was sie durch ihre Kleidung signalisiert und in einem Motel unter Beweis stellt: Sex mit ihr gefährdet die gesellschaftliche Position. Lulu führt diesen Effekt auf dem kürzesten Wege herbei, indem sie Charly mitten im erotischen Exzeß zu einem Telefongespräch mit seinem Chef nötigt.

Nicht genug damit, daß Lulu als Vamp und Screwball eingeführt ist, sie ist auch noch mit den Attributen einer Märchenfigur ausgestattet. Die Gefahr, in die Charly sich begeben wird, wenn er ihr folgt, ist in einer Szene angekündigt, die einen Hexenmythos aufgreift. Lulu überquert sicher eine stark befahrene Straße, während Charly, der ihr "blindlings" folgt, sich zwischen quietschenden Reifen in einem Verkehrschaos wiederfindet: Die Hexe, so wissen wir, übersteht unbeschadet Gefahren, in denen andere umkommen (können). Die Fahrt durch den Holland-Tunnel, mit einem bösen, wissenden Kichern von Lulu eingeleitet, wirkt dann auch wie die Reise in eine andere Welt. Charly ist verschlungen worden, das grünliche Licht des Tunnels, die Woodoo-Püppchen auf dem Armaturenbrett verheißen Exotisches. Jenseits des Tunnels beginnen die Prüfungen, die Abenteuer, die er zu bestehen hat. Man kann also in der gesamten Anlage durchaus eine Märchenstruktur erkennen: braver Junge wird von böser (schwarzer) Fee entführt, muß viele Abenteuer bestehen, bis sie sich in die gute Fee (blond und weiß gekleidet) verwandelt. Dann wird sie von einem Bösen entführt, letztendlich von dem Guten gerettet, der Böse muß sterben. Das etwas unentschieden wirkende Happy-End ruft diese Lesart noch einmal in Erinnerung. Lulu taucht wie aus dem Boden gezaubert auf, mit einem Oldtimer und in einer merkwürdig eleganten Kleidung (etwa so, wie Lady Di immer aus den Flugzeugen steigt). Das Schicksal der beiden bleibt offen,

aber vielleicht fahren sie den Rest ihres Lebens zwischen New York und Pennsylvania hin und her.

Wie sich der Film auf diese Deutung nicht festlegt, unterlaufen auch die schillernden Facetten der Lulu jegliche Zuordnung. Sie repräsentiert die Vielfalt, das Unberechenbare, und von ihr als Figur ausgehend kopiert der Film dieses Prinzip in seine Erzählstruktur und sein Thema: Alles ist möglich. In der ersten Hälfte des Films gehen fast alle überraschenden Wendungen auf ihr Konto, die Sensationen, die sie heraufbeschwört, sind allerdings zunehmend der "Normalität" zugeordnet.

Die Exposition gibt die Elemente Rollentausch (starke, souveräne Frau/unbeholfener, entwicklungsbedürftiger Mann) und Identitätswechsel vor, die zu den Motoren der Komödie gehören. Der Film ist nun aber keine geradlinige Komödie, sondern scheint sein Genre ebenso unvorhergesehen und spielerisch zu wechseln, wie seine Akteure neue Identitäten hervorkehren. Die Komödie geht über in ein road-movie, springt ins amerikanische Durchschnittsleben (Familien- und Highschool-Feier-Sequenzen) und nimmt von hier aus die Wendung zu einem Thriller, der in einer tödlichen Auseinandersetzung endet. Der Genrewechsel wird jedoch nicht gänzlich vollzogen, da die Filmerzählung durchgehend mit komödiantischen Elementen arbeitet, die sie sogar noch in das show-down des Thrillerteils zu integrieren versucht. Die Figuren wandeln sich nun mit den Episoden, die sie durchlaufen. Über neue Kleidung, neue Frisur, neues Auto geben sie Auskunft über ihren aktuellen "Entwicklungsstand", der im wahrsten Sinn des Wortes ins Bild gesetzt ist.

Durch Zitate, die eine bekannte Szene unter anderem Vorzeichen wiederholen, sind die gegenläufigen Entwicklungslinien von Lulu und Charly akzentuiert. Eingangs- und Schlußzene sind nach diesem Prinzip aufgebaut, daneben tauchen Wiederholungen sowohl zentraler Handlungselemente (Entführung, Zeche prellen, Fesselung) als auch optischer Details auf (Lulu liegt z.B. mit nach hinten gestreckten Armen in Charlies Bett und erinnert damit an den angeketteten Charly).

Während Charly durchgängig Erprobungssituationen ausgesetzt ist, in denen er sich zusehends besser bewähren kann, wird all das, was Lulu in der Eingangssequenz versprochen hat, im Laufe des Films abgebaut werden. Diese Demontage wird von zwei unterschiedlichen Kräften betrieben, und zwar auf der Handlungsebene und auf der formalen Ebene. Für die Handlungsebene wird die Demontage durch ihre entstehende Zuneigung zu Charly und das Auftauchen Rays bewirkt. Auf der formalen Ebene macht sich die Filmgestaltung zunehmend das Prinzip "Lulu" zu eigen, indem es den Zuschauer in einen Strudel von Ereignissen stürzt, das Genre wechselt usw. In dem Maße, in dem Lulu die Fäden aus der Hand gleiten, gewinnt der Zuschauer einen neuen Überblick über das Erzählte, vor allem

durch die Parallelmontagen in der zweiten Hälfte des Films. Gleichzeitig wird er durch die Wendung zum Thriller für die deutlicher werdende Entlebendigung Lulus entschädigt: Es fällt nicht auf, daß sie nicht mehr für Unterhaltung sorgt.

Sie ist ein Konglomerat weiblicher Stereotype, das alle gängigen Weiblichkeitsbilder in einer Figur zu vereinen versucht, nicht aber darauf angelegt, in der Handlung ein Eigenleben zu entwickeln. Aus gutem Grunde geht das Abstellgleis, auf das sie geschoben wird, von der Familienidylle im Mittelteil des Films aus. Nach abenteuerlichen Episoden (ein ausgeraubter Spirituosenladen, gefährlicher Sex in einem Motel, Flucht vor einem geprellten Wirt und einem Autounfall) endet die Fahrt wahrhaftig in Mutters Einfamilienhäuschen mit Garten. Eine der letzten Überraschungen, die Lulu präsentiert, besteht also darin, daß wirklich das eintritt, was sie angekündigt hat. Allmählich verliert sie das Schrille und Unberechenbare: Sie entledigt sich ihres martialischen Schmucks, noch vor der Familiensequenz hat sie das schwarze Kleid gegen ein weißes gewechselt. Hier wird sie nun ihren eigentlichen Namen - Audrey - preisgeben, die schwarze Perücke ablegen und die brave Tochter spielen, die liebende Gattin mit Kinderwunsch und beruflich erfolgreichem, aber auch handwerklich begabtem Mann. Diese Rolle behält sie auch in der folgenden Sequenz, dem Highschool-Treffen, bei. Zwar scheint sie noch eine spielerische Distanz zu ihrer neuen Identität zu haben (als sie sich Charlies Kollegen Larry als schwangere Geliebte und künftige Ehefrau vorstellt), aber die Fäden der Handlung sind ihr schon aus der Hand genommen, überraschende Wendungen werden von nun an nicht mehr von ihr inszeniert.

In der Szene, in der sie engumschlungen mit Charly tanzt, hat sie alles Doppeldeutige verloren und tritt als durch die Liebe geläuterte Frau in den Hintergrund des Geschehens, während Charly mehr in den Vordergrund tritt, die Männer insgesamt die Initiative übernehmen. Für die beiden Figuren Charlie und Lulu ergeben sich somit gegenläufige Entwicklungen: Während Lulu sich vom Screwball-Vamp zur (zunächst gespielten) Ehefrau wandelt, also domestiziert wird, beginnt Charly, sich in der Welt des Spiels, des So-tun-als-ob, zurechtzufinden. Diesen Prozeß steuert zunächst Lulu durch ihr Abenteuer- und Erziehungsprogramm mit Charly, mit dem sie ihn über das Ausleben seiner sexuellen Fantasien bis hin zum Identitätswechsel Bewährungsproben aussetzt, die versteckte Potenzen wecken und ihn in einem fast therapeutischen Sinn zur "ganzen" Person machen.

Der Film ist nicht so aufgebaut, daß Lulu nach dem bekannten Muster als Protagonistin gezeigt wird, die hinter einer undurchschaubaren Maske, die zunächst mehrdeutig und gefährlich wirkt, einen nur zu gut bekannten Kern verbirgt: die Frau mit dem Wunsch nach einem Mann, den sie lieben kann. Lulus Wandlung ist primär als Spiegelbild von Charlies Wandlung

angelegt, auf die der Film sich in seiner zweiten Hälfte konzentriert. Durch die Liebe gezähmt, wird Lulu aus ihrer Funktion entlassen, einen schnellen Wechsel von Situationen vorzugeben. So präsentiert sich die erste Hälfte des Films, die explizit auf die Kunstfigur Lulu zugeschnitten ist, als Kunst-Griff, die zur Läuterung Charlies notwendig ist. Danach tritt sie in den Hintergrund, denn Charly ist nun gerüstet für den Kampf mit dem wirklichen Leben. Nach der Familien- und High-School-Sequenz, die - nebenbei - die Idylle des durchschnittsamerikanischen Familienlebens sowohl verklärt als auch gleichzeitig lächerlich macht, messen die beiden Rivalen Charly und Ray ihre Kräfte. Aus diesem Kampf, der sich von verbalen Auseinandersetzungen über gegenseitiges Austricksen bis zum gewalttätigen Finale erstreckt, geht Charly als moralische Instanz hervor. Er zeigt sich damit als guter Durchschnittsamerikaner, der seine Lebenseinstellung zwar geringfügigen Korrekturen unterwirft, sie aber im Prinzip verteidigt. Die tendenzielle Bedrohung dieses Weltbilds, die von Lulu ausging, wird durch die entstehende Liebe aus der Welt geschafft.

Mit dem Auftauchen des kriminellen Ray scheint das Prinzip der Realität über die Spielereien von Lulu und Charly hereinzubrechen. Er besteht auf Aufdeckung der Lügen und bringt so die Verliebten auseinander. Damit ist die Ausgangslage für die Konfrontation zwischen Charly und Ray geschaffen, der dramaturgisch an die Stelle Lulus getreten ist. Ray gibt das Tempo vor, er bestimmt die Handlung. In einer Übergangphase ist Lulu noch Mitwisserin seiner Inszenierungen, kann ihn jedoch nicht stoppen. Vergeblich versucht sie zu verhindern, daß Charly und Ray aufeinander-treffen, daß man gemeinsam noch weiterfeiert, daß Charly mit Ray in den Laden geht, der dann von Ray überfallen wird.

Die Energien, mit denen Lulu zu Beginn des Films ausgestattet war, schienen ihr weitestgehende Selbstbestimmung zu ermöglichen. Dieses Potential versagt in dem Augenblick, als sie nach dem Auftauchen Rays jeglichen Einfluß auf den Fortgang der Dinge verliert. Sie wandelt sich vom Subjekt zum Objekt, um das Ray und Charly sich streiten. Ihr einziger Ausbruchversuch scheitert kläglich.

Im Film wird diese Veränderung dadurch augenfällig, daß Ray sie nicht mehr ans Steuer läßt: Er wird den Wagen fahren. Ihr letzter Versuch, das Steuer wieder in die Hand zu bekommen, ist über die Videokamera des Tankstellen-Shops zu sehen, den Ray überfällt: Es wird ihr nicht gelingen. In der Schlußszene hält dann schließlich Charly ihr demonstrativ die Beifahrertür auf - die Zeiten haben sich geändert.

In der zweiten Hälfte der Handlung ist Lulu bloßer Anlaß für die Konfrontation der beiden Männer, die für ihre Prinzipien stehen: Die Moral tritt gegen das Kriminelle an. Auf dem Höhepunkt dieser Auseinandersetzung - Ray ist in Charlies Haus eingedrungen, die beiden kämpfen mit-

einander - ist Lulu für die Dramaturgie ein lästiges Anhängsel geworden. Deutlich ist das Problem erkennbar, sie sowohl aus der Handlung als auch aus dem Bild herauszuhalten. Nachdem die beiden Kontrahenten schon eine ganze Weile lautstark miteinander gekämpft haben, taucht sie kurz auf, um sich sofort wieder dahin zurückbringen zu lassen, wo sie herkam: ins Bett. Man kämpft weiter, Lulu taucht erneut auf, rettet Charly auch aus einer prekären Situation, wird dann aber schnell in der Badewanne abgelegt, von wo aus sie den Rest des Kampfes miterleben kann. Der Abstieg von der Handelnden zur Zuschauerin ist vollzogen.

Die Faszination Frau ist durch die Faszination des Geschehens ersetzt worden. So wie der Film fast alles, was er vorgibt, wieder aufhebt oder in einem neuen Gewand erscheinen läßt, legt er auch seine weibliche Figur nicht auf das bekannte Muster bad-good-girl fest. Er deutet diese Komponente zwar an, erzählt sie aber nicht stringent durch. Lulu ist zuallererst auf visuelle Animation angelegt. Wie in einer Dia-Show passiert sie Revue als Verkörperung verschiedenster Stereotype: Vamp, Screwball, Domina, gute Tochter, hilflose, rettungsbedürftige Frau, liebende Gattin. Aus gutem Grund verläuft ihre "Karriere" in dieser Reihenfolge und nicht umgekehrt. Wie wild der Film sich auch geben mag, er gleicht beim Zuschauer willfährig und artig die Defizite aus, die ein angepaßtes, auf gesellschaftlichen Erfolg orientiertes Leben mit sich zu bringen pflegt. Die zeitgemäße Version einer bewährten Männerfantasie: Lulu macht's möglich.