media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Burkhard Röwekamp

# Vom film noir zur méthode noir: Die Evolution filmischer Schwarzmalerei

2002

https://doi.org/10.25969/mediarep/14358

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**
Röwekamp, Burkhard: *Vom film noir zur méthode noir: Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren 2002 (Aufblende. Schriften zum Film). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14358.

**Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**
https://www.schueren-verlag.de/images/downloads/9783894723446.pdf

**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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Burkhard Röwekamp

# Vom film noir zur méthode noir
## Die Evolution filmischer Schwarzmalerei

Für Raja Valerie

Burkhard Röwekamp

# Vom film noir zur méthode noir

## Die Evolution filmischer Schwarzmalerei

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnd.ddb.de abrufbar.

Schüren Verlag
Universitätsstraße 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2002
Alle Rechte vorbehalten
*Gestaltung:* Erik Schüßler
*Druck:* WB-Druck Rieden
Printed in Germany
ISBN 3-89472-344-0

# Inhalt


**Vorwort**

**Einleitung** 7

**1 Film noir – Eine Erfindung** 15

**1.1 Erste Annäherungen** 19
1.1.1 Frankreich 19
1.1.2 USA 20
1.1.3 Filmkritik und Filmwissenschaft 23
1.1.4 Exkurs: Subjektivität, Film und subjektivierendes Verfahren 26
1.1.5 Post Scriptum Ante 36

**1.2 Kontexte** 36
1.2.1 Moderne Krisen 36
1.2.2 Moderne Filmwirtschaft I: USA 38
1.2.3 Moderne Filmwirtschaft II: Europa und Frankreich 42

**1.3 Beispiele** 45
1.3.1 Reflexion: A BOUT DE SOUFFLE und TIREZ SUR LE PIANISTE 45
1.3.2 Hommage: CHINATOWN 51
1.3.3 Re-Vision: TAXI DRIVER 53
1.3.4 Stilisierung: BLADE RUNNER 56
1.3.5 Selbstreflexivität: PULP FICTION 60

**1.4 Filmwissenschaft** 64

**1.5 Grenzüberschreitung** 68
1.5.1 Funktion und Bedeutung 69

**2 Film noir – Eine Umschrift** 75

**2.1 Stil** 75
2.1.1 Film noir: Wille oder Vorstellung? 76
2.1.2 Stilistische Optionen 77
2.1.3 Film noir als oppositionelle Methode 79
2.1.4 Captain Future? 81
2.1.5 Vom Chiaroscuro zum Farbdesign 82
2.1.6 Die Kehrseite der Lichtgestaltung: Farbe 83
2.1.7 Von der expressiven Montage zur irrealen Bewegung 88

**2.2 Erzählstrukturen** 97
2.2.1 Zeitliche Kausalität – Rückblenden 99
2.2.2 *Voice Over* 102

2.2.3 Alltagshandeln und Folgerichtigkeit 103
2.2.4 Up to Date 104
2.2.5 Die Wirkung der Ursache: Die übliche Methode 106
2.2.6 Im Vertrauen: Worum geht es eigentlich? 113
2.2.7 Schlusswort: „Let's get into character!" 121

**2.3 Themen** 122
2.3.1 Frankreich/Philosophie 123
2.3.2 USA/Pragmatismus 126
2.3.3 Formen von Weiblichkeit 129
2.3.4 Formen von Männlichkeit 131
2.3.5 Gegenwart 136
2.3.6 Männer-Bilder im zeitgenössischen Noir-Film 138
2.3.7 Frauenbilder: *Femmes fatales* und Heroinen im zeitgenössischen Noir-Film 148
2.3.8 Family Viewing im Noir-Film 154
2.3.9 Die Methodik des seriellen Tötens 162

**3 Méthode noire** 165

**3.1 Bestandsaufnahme** 165

**3.2 Nicht-Genre** 166

**3.3 Beinahe-Stil** 167

**3.4 Auf dem Weg zum LOST HIGHWAY: Abkürzungen des neoformalistischen Narrationsmodells** 169
3.4.1 Neo-/Formalismus, Zeichen und Struktur 169
3.4.2 Neo-/Formalismus, Verfremdung und Kommunikation 172

**3.5 Das Ziel als Weg** 176

**3.6 Auffahrt** 178

**3.7 Am Ziel: Der Methode bei der Arbeit zusehen in LOST HIGHWAY** 179
3.7.1 Audiovisualität 179
3.7.2 Ton 187
3.7.3 Erzähltechnik – Zuerst die Antwort: „Dick Laurant is dead!" 188
3.7.4 Themen 195

**3.8 Endstation** 201

**3.9 Am Ende der Anfang** 202

**4 Literatur und Filme** 205

**4.1 Literatur** 205

**4.2 Filme** 210

# Vorwort

Die eigene Faszination für den Gegenstand bietet allemal eine gute Grundlage für die wissenschaftliche Arbeit an ihm. Erst recht, wenn das Objekt der Begierde zugleich das Bedürfnis nach Unterhaltung *und* Erkenntnis zu stillen vermag. PULP FICTION aus dem Jahr 1994 war jener Film, von dem der entscheidende Impuls zu dieser Arbeit ausging. Der Film gewährte augenzwinkernd Einblicke in die Asservatenkammer des Gangsterfilmgenres, indem er Geschichte und Ikonographie des erzählten Verbrechens genüsslich sezierte, mit den Erinnerungen der Zuschauer ein ironisches Spiel trieb und das Erzählkino nach Jahren der Stagnation modernisierte. Zahlreiche Klischees, die Drehbuchautor und Regisseur Quentin Tarantino dabei zum Opfer fielen, entstammten jenen Filmen, die bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts besonders dunkel und pessimistisch daherkamen: *films noirs*. Über sie wurde viel geschrieben, kaum einmal aber wurde versucht, ausgehend vom filmischen Material systematisch Herkunft und Wandel ihrer ästhetischen, erzählerischen und semantischen Funktionsweisen zu ermitteln. Darin mag zugleich der Grund dafür liegen, dass sich die Bezeichnung für ein neuartiges filmisches Verfahren rasch in jene plakative Formel „Film noir" verwandeln konnte, die immer wieder zu Missverständnissen geführt hat. Die Wirkmechanismen, für die sie einstand, wurden bis in die Gegenwart hinein indes weder methodisch noch theoretisch befriedigend aufgeklärt. Die vorliegende Arbeit versucht dieser Misere Abhilfe zu verschaffen und „Film noir" nicht länger populärer Spekulation und filmkritischem Pathos zu überlassen. Darüber in der Terminologie der Wissenschaft zu sprechen bedeutet andererseits, das zuweilen schwierige Kunststück fertig zu bringen, das Ziel allgemeiner Verständlichkeit nicht aufzugeben und dennoch methodisch und theoretisch anspruchsvoll zu bleiben – und dabei den Gegenstand nicht zu beschädigen. Vor allem aus Kostengründen wurde auf eine durchgängige farbige Bebilderung verzichtet. Deswegen finden sich farbige Abbildung nur dort, wo es aus methodischen Gründen erforderlich schien.

Die Arbeit wäre ohne die tatkräftige und freundliche Unterstützung von vielen Seiten wohl kaum in dieser Form möglich geworden. Zu danken habe ich ganz besonders Prof. Dr. Heinz-Bernd Heller, der sich von Anfang an für das Thema begeistern konnte und meine Arbeit stets wohlwollend und kritisch begleitet hat. Seine wertvollen Hinweise und sein unbestechliches Urteil waren von unschätzbaren Wert für das Resultat. Prof. Dr. Karl Prümms kritischer Auseinandersetzung mit Film noir verdanke ich manche Einsicht in Schwachstellen der bisherigen Diskussion über das Thema. Zu danken habe ich auch dem Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg, das mir die Möglichkeit bot, meine Forschungsarbeit für die harte Praxis der Lehre fruchtbar zu machen. Auf der anderen Seite wäre wissenschaftliche Arbeit ohne die tatkräftige Unterstützung hinter den Kulissen schlechthin nicht möglich. Deswegen möchte ich mich an dieser Stelle ganz besonders bei meiner Frau Heidrun bedanken: für ihren unermüdlichen Zuspruch und ihre Bereitschaft, die unbequeme Aufgabe des Korrekturlesens übernommen und dennoch einen kühlen Kopf bei der Beurteilung mancher Unzumutbarkeit behalten zu haben. Zu meinem Glück wusste sie selbst, was es bedeutet, ein Dissertationsprojekt zuende zu bringen. Oliver Grimm, der an unzähligen Abenden zur Verfügung stand, um gemeinsam mit mir ebenso ungezählte Filme zu sichten und zu diskutieren, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Auch allen ungenannten Unterstützerinnen und Unterstützern möchte ich hiermit in ein großes Kompliment aussprechen für Ihre stets kritische Aufmerksamkeit und ihr uneingeschränktes Wohlwollen. Und Raja Valerie, die all dies noch nicht verstehen kann, wünsche ich, dass sie eines Tages besser begreift als ich, weshalb wir bereit sind, all die Mühen und Anstrengungen auf uns zu nehmen. Möglicherweise ist es eben jene glückliche Erfahrung umfassender und vorbehaltloser Unterstützung, die die Einsicht fördern kann, dass der hiermit eingeschlagene Weg so falsch nicht sein kann.

# Einleitung

*Film noir* hat sich verändert – so könnte ein vorläufiges Fazit lauten, ginge man von einem sachlich und zeitlich eingrenzbaren Filmkorpus aus, in dessen Zentrum Verbrechenserzählungen kombiniert mit expressiven Ästhetiken stehen, und verfolgte dessen Entwicklung bis in die Gegenwart. Doch so einfach lassen sich Funktionsweisen und Wirkprinzipien des Phänomens, das im Folgenden eingehend untersucht werden soll, begrifflich, methodisch und theoretisch kaum operationalisieren. Denn *Film noir* bezeichnet keineswegs nur eine bestimmbare Zahl andersartiger Filme, sondern von Anfang an ebenso einen diskursiven Gegenstand, hervorgebracht von Filmkritik und -wissenschaft. Wie die mit dem Begriff in Verbindung gebrachten Filme durchlebt auch der Diskurs über *Film noir* Konjunkturen und Moden. In der Diskussion um *Film noir* ist immer wieder versucht worden, den kontingenten Charakter des Phänomens aufzulösen, indem etwa auf Genre- oder Stilkategorien verwiesen, Kanonbildung betrieben oder zeitlich eng begrenzte Periodisierungen vorgenommen wurden. In den mehr populistischen Regionen der Debatte wurde die aus der Vielgestaltigkeit des Phänomens resultierende Beschreibungsproblematik oftmals filmhistorischer Mythenbildung überantwortet und *Film noir* geradezu zum Kultobjekt modischer Diskurse. Als willkommener Affekt der Filmkritik ist Film noir zur Bezeichnungspraxis einer Wunschvorstellung mutiert, beinahe ein Gemeinplatz der Filmkritik und -wissenschaft geworden. Auch seine Popularität in der zeitgenössischen Filmproduktion, die in der einschlägigen Publizistik zumeist als Neo Film Noir firmiert, legt beredtes Zeugnis davon ab. Für Karl Prümm hat sich über das „populäre Phänomen [...] ein Diskurs eingeschliffen, der pseudopoetisch die Räume, Motive, Figuren des Film noir beschwört, eine ‚einfühlsame' Paraphrase, die nichts als Versatzstücke produziert: die dunklen, naß-glänzenden Straßen, die miesen Hotelzimmer, die gebrochenen Helden." (Prümm 1998: 134)
In filmwissenschaftlicher Perspektive gibt die über die Jahre „ausgehärtete" Semantik, die das Faszinosum filmischen „Schwarz-Sehens" umgibt, also Anlass zum Zweifel an der Gültigkeit ihrer Erklärungsmuster. Die durch widersprüchliche Erklärungsmodelle und Zuschreibungen ausgelösten Irritationen sensibilisieren nicht nur für eine offenbar vorhandene Variabilität und Dehnbarkeit der Noir-Semantik; sie zeigen auch, dass Film noir keineswegs ein selbstgenügsames ästhetisches Gebilde ist, sondern unablässiger Bewegung und permanentem Wandel unterliegt, und zwar im Hinblick auf seine ästhetische *und* außerästhetische Wirkung.

Eine erste semantische Verschiebung vollzog sich bereits mit der Umwertung des Begriffs durch die französische Filmkritik nach dem Ende des zweiten Weltkriegs. Galt das Adjektiv *noir* zuvor als abwertende Kritikerformel für eine Reihe französischer Filme, die heute dem Poetischen Realismus zugerechnet werden, so sorgte eine veränderte Begriffsverwendung nach dem Krieg für eine semantische Verschiebung in Richtung spezifischer ästhetischer und erzählerischer Qualitäten einiger US-amerikanischer Kriminal- und Detektivfilme. Eine Besonderheit des für diese Filme geprägten Begriffs – *film noir* – lag darin, dass damit von Kritikerseite ein Etikett gefunden wurde, das auf Seiten der

Filmproduktion nicht vorhanden war. Anders als bei Genrefilmen, die Ergebnis ökonomischen Kalküls zur Standardisierung und Produktdifferenzierung innerhalb der Filmproduktion im Studiosystem Hollywoods waren, existierte kein Produktionsschema, das die Herstellung von Films noirs vorsah. Vielmehr wurde mit der Kritikervokabel *film noir* zum ersten Mal in der Geschichte des Mainstream-Films von außerhalb der Filmproduktion ein massenwirksamer Diskurs installiert. In dessen Zentrum stand eine ebenso evidente wie wirkmächtige filmische Qualität, die quer lag zum Gewohnten. Der Einfluss der von ihr irritierten Filmkritik auf die filmtheoretische Diskussion ist immer noch deutlich spürbar. Nicht zuletzt hat sich die Bezeichnungspraxis im Laufe der Jahre verselbstständigt und zu einigen Aporien auch in der wissenschaftlichen Betrachtung geführt. Seither pendelt Film noir vielfach zwischen filmgeschichtlichem Mythos und Kultobjekt für Filmenthusiasten. Eine der beständigsten Zuschreibungen liegt beispielsweise in der Zuordnung als Genre, obwohl entsprechende Filme bestehende Genres lediglich variierten. Und so scheint es, als hätten Filmkritik und -wissenschaft über die fantastischen Bilder und Erzählungen dieser Filme Nino Franks Einsicht vergessen, dass *Film noir* dem konventionellen Filmemachen eine „«troisième» dimension" (Frank 1946: 14) erschloss, die die Erzählung vollkommen in den Dienst der Psychologisierung und Subjektivierung des Geschehens und der Figuren stellte. Ihr galten Gesichter, Verhalten und Worte mehr als nachvollziehbare Logik und aktionsgeladene Handlungen, auf die der Standard-Hollywoodfilm bislang so viel Wert gelegt hatte (vgl. ebd.).

Dennoch entstand die filmische Qualität *noir* zuerst massenhaft – und scheinbar paradox – in den Studios von Hollywood, deren Produktion bislang die klar strukturierten und leicht zugänglichen Genregeschichten der realistischen Erzähltradition dominierten. Paradox, weil die filmische Methodik des Film noir den objektivistischen Gestus des realistischen Erzählens zwar subvertierte – etwa indem Film noir dessen Abbildungs- und Erzählkonventionen wie z. B. das Unsichtbarmachen des Erzählens aushebelte –, ohne allerdings das Formenspiel des realistischen Erzählens grundsätzlich in Frage zu stellen. Sehr selbstbewusst bediente sich Film noir der Mittel herkömmlichen Filmemachens und führte Bestehendes methodisch neu zusammen: expressive Schwarzweiß-Ästhetik und schockartige Montage, *voice over* und Rückblenden, Detektive, Gangster und *femmes fatales*. Lediglich die Geschichten ließen die positivistische Gesinnung der herkömmlichen Erzählungen vermissen. Film noir löste existenzielle Bedrohungsszenarios nicht länger durch das Versprechen der Wiederherstellung sozialer oder familiärer Ordnungsgefüge auf, die dem Individuum Schutz und Sicherheit boten. Vielmehr beschrieben seine Geschichten die Beziehung von Individuum und Gesellschaft als äußerst prekär und existenzgefährdend. In der Form eines psychorealistischen subjektivistischen Illusionismus formulierte Film noir seinen erkenntnistheoretischen Pessimismus bzw. radikalen Skeptizismus gegenüber der Erkennbarkeit der Welt mit ebenso formaler Konsequenz und Stilisierung wie die zuversichtlicheren objektivistischen Phantasien der klassischen Erzählungen.

Die Entstehung des Film noir wurde zugleich vielfach mit tiefgreifenden soziokulturellen und ökonomischen Veränderungen und historischen Zäsuren erklärt, auf die die Filmproduktion Hollywoods reagierte. Auch wenn diese Engführung film-, literatur- und kunsthistorische Entwicklungen, Überlagerungen und Synergieeffekte übersieht, scheint sie doch auf einen wichtigen Aspekt des Noir-Filmemachens hinzudeuten: Film noir stieß in eine

soziokulturell präfigurierte ökonomische und ästhetische Nische, die der klassische realistische Erzählfilm thematisch nicht füllen konnte. Und dieses Schema passt offenbar nicht nur auf Hollywood-Produktionen, sondern auch auf europäische Filme etwa von Regisseuren wie Marcel Carné, Jacques Prévert, Julien Duvivier, Fritz Lang, Robert Siodmak, Friedrich Wilhelm Murnau u.a. oder asiatische Filme, wie einige japanische Produktionen etwa von Akira Kurosawa.

Und so wie *noir* als internationales Phänomen beobachtbar ist – als Resultat spezifischer ästhetischer und narrativer Verfahren, Erzählungen zu subjektivieren –, so sehr lässt sich seine Entstehung und Entwicklung nicht auf bestimmte Perioden der Filmgeschichte begrenzen. Als Kino, das innersubjektiven Angst- und Bedrohungsphantasmagorien einen übersteigerten ästhetischen Ausdruck verlieh bzw. als filmischer Ausdruck einer in die Krise geratenen Subjektivität, besetzten Noir-Filme einen Raum, den das klassische Erzählkino nicht füllen konnte, weil seine Motivationen und Verfahren dafür nicht geeignet waren. Auf der anderen Seite hatten Noir-Filme zu keiner Zeit eine vergleichbare marktbeherrschende Stellung wie etwa Western oder Musicals. Dennoch schlossen sie erfolgreich eine Produktionslücke.

Mit dem Film noir bricht sich ein Kino des übersteigerten Ausdrucks Bahn, dessen formale Expressivität für ein Übermaß an Atmosphärischem sorgt. Obwohl sich in der visuellen Gestaltung Anklänge an den expressionistischen Film ausmachen lassen, folgt Film noir keinem formulierten Willen zur künstlerischen Abstraktion, sondern fügt sich beinahe nahtlos in bestehende Produktionskontexte. Vor diesem Hintergrund unterscheidet sich die expressive Darstellungsform im Film noir nicht nur von der des expressionistischen Films. Gleiches gilt auch für weitere, immer wieder genannte ‚Ahnen' des Film noir, wie der französische Poetische Realismus oder der Neorealismus italienischer Prägung, der Gangsterfilm, der Detektivfilm, der Horrorfilm oder die Kriminalliteratur der so genannten *hard-boiled-school*: Das Problem der Beschreibung des Film noir ließ sich auf keines der bekannten Ordnungsschemata reduzieren, war weder Genre noch Stil, weder schlichte Adaption noch voraussetzungslose Neuerfindung. Das Neue des Film noir bestand vielmehr – und womöglich ausschließlich – in der Verknüpfung von Elementen dieser Traditionen mit dem bestehenden Modell des klassischen realistischen Erzählens unter der Maßgabe der Subjektivierung der Erzählperspektive. Und die Erfolgsgeschichte der dafür entwickelten filmischen Methodik des Noir-Films reicht bis in die Gegenwart.

Dies ist zugleich der Anknüpfungspunkt der folgenden Analyse, die danach fragt, unter welchen Bedingungen von Noir-Film gesprochen werden kann und welche Formen die abstrakte Formel *noir* mit konkretem Material füllen. *Noir*, das ist unstrittig eine nach wie vor sehr attraktive filmische Kategorie bei Filmproduktion und -kritik. Variationen des erzählten Verbrechens sind unvermindert beliebt. Films noirs thematisieren eine existentielle Unsicherheit, die ihren dramaturgischen Kulminationspunkt zumeist in der Drohung der Auflösung individueller und sozialer Ordnungsgefüge hat. Diese Art des Filmemachens trifft auch im zeitgenössischen Film auf Resonanz beim Publikum, befriedigt hier offenbar Bedürfnisse. *Noir* ist unverändert ein Erfolgskonzept, eine erfolgreiche filmische Differenzqualität. Nicht nur Filmproduktionen, auch Fernseh-Krimis der jüngeren Generation, Musikvideos, Computerspiele oder Kurzbeschreibungen in Fernsehzeitschriften, für die die griffige Formel „Neo Noir" nahezu eine Etikettierungs-Mode geworden ist, finden sich überall. Zugleich ist „*noir*" ein Modus geworden, Filme wahrzunehmen

und zu kategorisieren. Betrachtet man die Entwicklung der filmischen Form namens „*noir*“ als Kontinuum bzw. Prozess der Ausdifferenzierung von bestimmten Formenspielen, so ist seine Entwicklung selbstredend noch unabgeschlossen und in steter Veränderung begriffen.

Auch für die filmwissenschaftliche Forschung bleibt angesichts zeitgenössischer Produktionen die Fragestellung relevant, unter welchen Vorzeichen dass Noir-Phänomen methodisch und theoretisch integriert werden kann. Eher faktografisch orientierte Zusammenstellungen entsprechender Filme (z.B. Silver, Ward 1979, Ottosen 1981) sowie filmkritische und wissenschaftliche Untersuchungen unterschiedlicher filmischer Aspekte (z.B. Place/Petterson 1974, Porfirio 1976, Maltby 1984, Telotte 1989, Cowie 1993 u.a.) können hier nur Ausgangspunkte markieren für eine noch zu entwickelnde Theorie des Noir-Films. Auch umfassender und tiefenschärfer ansetzende Untersuchungen, die Film noir als Phänomen soziokultureller Kontexte verstehen und die Form der filmischen Vermittlung des Noir-Films über die daran kristallisierenden kulturellen Diskurse rekonstruieren (z.B. Naremore 1998), tendieren dazu, die ästhetischen Bedingungen aus den Augen zu verlieren, die diese erst ermöglichen.

Aber was verbindet eigentlich Filme, die doch unterschiedlicher gar nicht sein können wie z.B. THE USUAL SUSPECTS (1995) und LOST HIGHWAY (1996) oder BAD LIEUTENANT (1992) und FIGHT CLUB (1999)? Und gehört BAD LIEUTENANT überhaupt in diese Reihe? Ist andererseits nicht auch BARFLY (1987) ein Noir-Film, vielleicht eine Noir-Komödie? Hat nicht LEAVING LAS VEGAS (1995), obwohl oberflächlich betrachtet wie BARFLY auf den ersten Blick ein Trinkerfilm-Drama, Noir-Qualitäten? Die Reihe solcher Vergleiche ließe sich fortsetzen. Doch ohne Angabe von Vergleichsgesichtspunkten erscheinen alle Antworten auf die durch das ästhetische Material evozierten Fragen letztlich vergleichsweise beliebig bzw. auf einen oder nur wenige gemeinsame Aspekte beschränkt. Und so hat die Film-noir-Publizistik zumeist das Naheliegende versucht und nach gemeinsamen Elementen gefahndet. Dabei hat sie wahlweise (und oftmals exklusiv) audiovisuelle, narrative, thematische oder semantische Qualitäten als Movens des Film noir ausgemacht, sie zumeist unter Genrekategorien subsumiert und zeitgenössische Produktionen schließlich mit dem Etikett Neo Film noir versehen – zumeist gefasst als ontologische Differenzqualität zum Film noir und nicht als Evolutionsstufe eines speziellen filmischen Verfahrens (vgl. z.B. Hirsch 1999). Infolgedessen haben die Definitionsversuche für den Film noir je nach Offenheit der Fragestellung mehr oder minder essenzialistische Züge angenommen bis hin zur Präsentation universeller „*noir*-Formel(n)“ (vgl. Sellmann 2001: 47f).

Das so ermittelte „Wesen“ des Film noir ist indes ein Fabeltier, solange es nur darum geht, Elemente zu benennen, die es erwartbar – aber nicht notwendig – reproduziert, z.B. die berühmten nassen Straßen bei Nacht oder die berüchtigten *femmes fatales*. Auf diese Weise bleiben Untersuchungen letztlich auf den Ereignischarakter des Filmischen beschränkt, was schließlich zu (scheinbaren) Beschreibungsinkompatibilitäten und in entsprechende Erklärungsnöte führt, sobald neue Elemente auftauchen, die dem vorhandenen Dingschema nicht entsprechen, z.B. Farbe statt Schwarzweiß. Der Grund dafür liegt einerseits in der mangelnden Reflexion des Verknüpfungsmodus von Noir-Elementen in summarischen Bestandsaufnahmen und andererseits in der Beschränkung auf Teilaspekte und partielle Strukturen in systematischen Analysen. Und schließlich verstellt die Engführung auf eine historisch lokalisierbare, selbstlimi-

tierende semantische Bezugsgröße Film noir oftmals den Blick auf die Tragweite einer veränderten Produktionspraxis, indem sie ästhetische Elemente und Eigenschaften mit der sie relationierenden Struktur verwechselt.

Obwohl eine übergreifende Perspektive sich nicht notwendig vom Begriff Film noir verabschieden muss, scheint es mir dennoch ratsam, die Kontingenz der damit verbundenen Semantik aus heuristischen Gründen durch eine begriffliche Verschiebung wahrnehmbar zu machen. Aus diesem Grund wird im Folgenden zwischen dem historischen Spezifikum des klassischen Film noir und einer heuristischen Bezugsgröße Noir-Film differenziert. Auf diese Weise werden diachrone und synchrone Veränderungen eines vom Standard abweichenden ästhetischen Verfahrens vor dem Hintergrund dominierender Filmpraxen besser erkennbar. Bezugspunkt ist dann allerdings nicht länger die (nur scheinbar) fixierbare, aber kontingente Größe Film noir, sondern eine am künstlerischen Verfahren orientierte, spezifische ästhetische Noir-Film-Praxis *im Unterschied zu* einer anderen.

Anders als die bisherige Forschung über das Phänomen des Film noir geht die folgende Analyse der Frage nach, wie sich das filmische Noir-Verfahren zur audiovisuellen, narrativen und thematischen Verdichtung subjektivierender Erzählungen bis in die Gegenwart verändert hat. Entlang der untersuchungsleitenden analytischen Unterscheidung von Stil, Narration und Themen des Noir-Films werden in jedem Abschnitt die für den jeweils behandelten Teilaspekt wichtigen Argumentationslinien einschlägiger Texte rekapituliert und einer kritischen Revision unterzogen, weshalb die Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur über Film noir sozusagen „an Ort und Stelle" stattfindet. Die Ergebnisse der Forschungsliteratur über Film noir werden dabei nicht nur im Rahmen eines semiotisch rekonfigurierten formalistischen Narrationsmodells neu eingebunden: Neben der strukturellen Analyse des Materials wird zugleich das bisherige Auflösungsvermögen der Noir-Forschung durch die Verwicklung in den semiotisch-formalistischen Diskurs sichtbar. Im Unterschied zu James Naremores aufschlussreicher Diskursanalyse (Naremore 1998), die den verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Film noir zuvorderst über dessen kulturelle und historisch variable Verwendungsweisen nachspürt, versucht die nachfolgende Untersuchung diskursive Zusammenhänge an das materielle Substrat des filmischen Zeichens selbst rückzubinden. Sie kehrt zurück zu denjenigen ästhetischen und narrativen Mechanismen, die die Anschlussstellen markieren für den ebenso langlebigen wie unscharfen und zuweilen auch verbraucht wirkenden Diskurs über den Noir-Film. Die Ermüdung der Debatte ist nicht zuletzt Ergebnis der gebetsmühlenartigen Wiederholungen deterministischer Zuschreibungen, insbesondere diejenige als Genre. Die zahlreichen reduktionistischen Versuche, der Komplexität des Phänomens durch eine Festlegung auf Teilaspekte (Stil, Zyklus, Schule u.a.) Herr zu werden, ignorieren zumeist die Verschiedenartigkeit der Funktionsbereiche des Filmischen. Auch das formalistische Narrationsmodell, an das sich die folgende Untersuchung anlehnt, kann naturgemäß nur einen Teil dessen erfassen, was Film noir ausmacht. Um semiotische Erkenntnisse revidiert scheint das Modell allerdings geeignet, einen weitaus umfassenderen Blick auf den Noir-Film zu ermöglichen, als dies bislang möglich war. Und weil eine semiotische Umschrift der Poetik des Film noir die Analyse in die Lage versetzt, die produktiven Aspekte bestehender Ansätze zu integrieren und zugleich die Debatte um Film noir von Pathos und Emphase zu befreien,

kehrt die anschließende Untersuchung bisherigen Untersuchungen keineswegs den Rücken; indem sie auf filmische Verfahren und Methoden setzt, auf inner- und außerfilmische Prozesse und ihre historischen Bedingungen, kann sie sich nicht nur auf bereits gemachte Beobachtungen berufen, auf Grund der diskursiven Struktur des Gegenstandes ist sie dazu geradezu verpflichtet. Das Rad muss also nicht neu erfunden, nur seine Laufrichtung geändert werden. *Noir* wird nicht neu-, sondern umdefiniert.

Der näherungsweise Versuch, historische und poetische Determinanten in einem semiotischen Modell des Noir-Films zu integrieren, macht es notwendig, die systematische Erfassung und Beschreibung des Phänomens von einer statischen Poetik des Noir-Films auf ein diskursiv reformuliertes Modell dynamisierender Verdichtung umzustellen und auf diese Weise das künstlerische Noir-Formenspiel mit daran kondensierenden Bedeutungszuschreibungen zu verschränken. Das macht eine Umschrift erforderlich, die das Verfahren vom semantischen Ballast der historisch kontingenten Kategorie Film noir befreit. Dies geschieht unter Rekurs auf die Methodik des Noir-Films und auf die Evolution seiner Verfahren. Dabei wird sowohl der Status quo reflektiert, als auch an zeitgenössischen Entwicklungen exemplarisch aufgezeigt, welche funktionalen Äquivalente das Medium Film dem subjektivierenden Verfahren des Noir-Films im zeitgenössischen Film zur Erhaltung seiner Funktionalität – die Objektivierung psychischer Befindlichkeiten – zur Verfügung stellt. Die strukturelle Analyse des dynamischen Zusammenspiels der ästhetischen und außerästhetischen Funktionen des Noir-Films macht zugleich eine Umstellung der Beschreibung von der Poetik zum semiotischen Verdichtungsmodell erforderlich – und legt nahe, auch begrifflich umzustellen: auf *méthode noire*.

Dies ist der Hintergrund der folgenden Untersuchung, die sich in drei Teile gliedert. Im ersten Abschnitt („Film noir – Eine Erfindung") werden Begriffsgenese, Kontextbedingungen sowie bisherige filmkritische und methodisch-theoretische Zugriffe diskutiert. Dabei werden kulturelle, politische und soziale Produktionskontexte gestreift und die Konventionen vorherrschender Filmpraxen ermittelt, von denen der klassische Film noir abweicht. Der historische Überblick wird erweitert durch exemplarische Untersuchungen neuerer Ausformulierungen des Noir-Films. Auf diese Weise werden nicht nur Traditionsfortschreibungen benennbar, zugleich fördert die Analyse des Verhältnisses von Fortschreibung und Abweichung Konventionen ästhetischer Verfahren des Noir-Films zu Tage. Als Nebeneffekt wird dadurch das hermetische historistische Konzept in Frage gestellt, das Film noir ausschließlich mit US-amerikanischen Produktionen vom Anfang der 1940er bis Ende der 1950er Jahre in Verbindung gebracht hat. Im Anschluss an diese „[c]larification of received critical concepts" und „analysis of norms" (Bordwell 1983: 16) werden Vorarbeiten zu einer Umschrift des Film noir erforderlich. Aufbauend auf dem neoformalistischen Modell einer Erzähltheorie des Films (vgl. Bordwell 1985) wird ein Beschreibungsschema vorgestellt, dass elementare Einheiten des Noir-Films zunächst auf ihre Funktion hin befragbar macht. Doch Noir-Film wird nicht nur als Ensemble narrativ funktionaler Einheiten (Stil, Plot und Thema) konzipiert, sondern darüber hinaus als dynamische Zeichenstruktur beschreibbar gemacht, die Bedeutungen produziert, also zugleich semantische Funktion hat.

Der zweite Abschnitt („Film noir – Eine Umschrift") trägt dieser methodisch-theoretischen Revision Rechnung und ermittelt anhand von Abweichungen und Variationen, welche filmischen Verfahren in zeitge-

nössischen Noir-Filmproduktionen in den narrativen Bereichen Stil, Erzähltechnik und Themenwahl dominieren. Ausgangspunkt ist zunächst eine Inventur, die für jeden der drei Bereiche historische Formierungen angibt, vor deren Hintergrund Abweichungen und ihre Bedeutungen ermittelt werden. Auf diese Weise wird nicht nur die historische Poetik des Noir-Films aktualisiert, sondern werden zugleich ihre semantischen Implikationen mitreflektiert.

Strukturelle Zusammenhänge zwischen filmischer und semantischer Form werden üblicherweise mit Genremodellen oder Stilzuschreibungen erklärt. Die strukturelle Kopplung von ästhetischem Verfahren und Semantik des Noir-Films lässt sich aber weder in der einen noch in der anderen Hinsicht befriedigend erklären. Ausgehend von einer Kritik an diesen Erklärungsansätzen wird deswegen im dritten Abschnitt („Méthode noire“) das neoformalistische Narrationsmodell um zeichentheoretische Aspekte erweitert. Da Bedeutungsdimensionen im neoformalistischen Narrationsmodell keine systematische Stelle zugewiesen wird, obwohl sich das Modell zeichen- und bedeutungstheoretischer Metaphern bedient (*cues*, *meaning* etc.), scheint eine Revision des Modells erfolgversprechend. Ein semiotisch reformulierter formalistischer Narrationsansatz eröffnet schließlich eine neue methodisch-theoretische Perspektive. Erst jetzt wird der Modus seiner historischen Poetik als Verdichtungsmoment subjektivierter stilistischer, erzähltechnischer, thematischer und semantischer Komplexe beschreibbar. Eine entsprechend modifizierte exemplarische Verfahrensanalyse von LOST HIGHWAY zeigt schließlich die formalen Wirkmechanismen der Bedeutungsproduktion konkret am Werk. Sie zeigt auch, dass mit Noir-Film nur ein filmisches Verdichtungsmoment bezeichnet werden kann, das abhängig von Umfang und Verwendung des subjektivierenden filmischen Verfahrens und semantischer Perspektivierung unterschiedlich dichte Produktionen hervorbringt. Es geht also nicht um das Entweder-Oder einer Zugehörigkeit von ästhetischen Elementen und Strukturen zu einem virtuellen Kanon, erstellt mit Hilfe von Inklusions- und Exklusionsregeln. Es geht vielmehr um die Benennung einer Methode, die bestimmte ästhetische und außerästhetische Elemente und Strukturen auf allen Ebenen filmischer Prozesse zusammenführt, überlagert und auf diese Weise verdichtet. Deren Ermittlung folgt ihrerseits einem um zeichentheoretische Überlegungen erweiterten formalistischen Modell zur Ermittlung der dem Noir-Film zu Grunde liegenden Zeichenstruktur. Es geht um Dichtegrade und Abstufungen, nicht um Schwarz und Weiß – und darum, dass erst die Methode aus der Vielzahl der Stimmen und Instrumente eine Melodie formt.

# 1 Film noir – Eine Erfindung

*„Answers First, Questions later."*
Quentin Tarantino

*„It has always been easier to recognize a Film noir than to define the term."*
James Naremore (1998: 12)

Film noir ist zu einem Schlüsselbegriffe der Filmgeschichte avanciert. Seine Entwicklung durchlief alle Stadien von der mehr oder minder schroffen Ablehnung cineastisch gebildeter, bürgerlich-intellektueller und künstlerisch informierter Zirkel in Frankreich vor dem Zweiten Weltkrieg bis hin zur mehr oder minder faszinierten Zustimmung der gleichen Personenkreise (zunächst) im Nachkriegsfrankreich. Zugleich war diese Entwicklung mit einigen voluntaristischen Umwertungen verbunden, wie zu zeigen sein wird. Die wechselvolle Entstehungsgeschichte des Begriffs gibt zugleich ersten Aufschluss über das widersprüchlich bewertete Phänomen namens Film noir, nimmt sie doch die überaus heterogene, zwiespältige und schwierige Bezeichnungspraxis vorweg, die entsprechende Forschungen bis heute kennzeichnet.

Entgegen der von der Literatur über Film noir immer wieder vorgenommenen Datierung des Beginns der Karriere des Begriffs auf Grund einer Filmkritik aus dem Jahr 1946 in *L'Écran cinéma* (Frank 1946), wurde er bereits kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Besetzung Frankreichs in zeitgenössischen Filmkritiken verwendet. In Anlehnung an die von Marc Duhamel bei Gallimard verlegten französischen Übersetzungen amerikanischer Detektivgeschichten in der „Série noire", wurde der Terminus *film noir* zunächst nur zur (negativen) Charakterisierung französischer Produktionen verwendet. Wie Charles O'Brien gezeigt hat, bezog sich die Bezeichnung zunächst ausschließlich auf eine Reihe französischer Filme, insbesondere PÉPÉ LE MOKO (Jahr: 1937, Regie: Julien Duvivier), QUAI DES BRUMES (1938, Marcel Carné), LA BÊTE HUMAINE (1938, Jean Renoir), HÔTEL DU NORD (1938, Marcel Carné), aber auch auf die weniger bekannten Filme LE PURITAIN (1937, Jeff Musso), L'ÉTRANGE M. VICTOR (1937, Jean Grémillon) und LA TRADITION DE MINUIT (1939, Roger Richebé) oder den bereits kurz nach seiner Erstaufführung 1939 beschlagnahmten QUARTIER SANS SOLEIL, bei dem Dimitri Kirsanoff Regie führte (vgl. O'Brien 1996: 7). *Film noir* bezeichnete anfänglich einen Affekt der Filmkritik, die in diesen Filmen die Grenzen der Moral der nationalen Kultur überschritten sah. Als „common critical label" (ebd.: 9) fungierte der Begriff in der polemischen Rhetorik der zeitgenössischen Filmkritik zunächst als ideologische Formel gegen die vermeintlich subversive Kraft einer Reihe Filme, die heute dem französischen Poetischen Realismus zugerechnet werden. Obwohl der pejorative Gebrauch des adjektivischen Terminus *noir* überwiegend

**Abb. 1 Lichtkanten zerschneiden die Finsternis (HÔTEL DU NORD).**

**Abb. 2 Das unausweichliche Ende im Gegenlicht (HÔTEL DU NORD).**

in den Filmkritiken politisch rechts orientierter Publikationen zu finden war, verwendeten ihn auch eine Reihe von Autoren linker Publikationen, z.B. in der Wochenschrift *Marianne*. In zwar unterschiedlicher Bewertung des auslösenden Moments aber in gemeinsamer Abwehrhaltung gegenüber scheinbar dekadenten oder gar schädlichen Filmvisionen vom Verfall der (französischen) Gesellschaft – den scheinbar subversiven, von Verbrechen und Bestrafung imprägnierten Portraits des Halb- und Unterweltmilieus – standen einmal mehr die in Fragen der *grande nation* untrennbaren innenpolitischen Opponenten Seite an Seite, besorgt um die Außenwirkung: „[I]l peut sembler fâcheux que l'école française du cinéma soit représentée par des films qui n'expriment que l'impuissance des hommes à vivre une vie normale, par des films qui ne sont que des longs poèmes du découragement." (Aus einer Kritik des Films LE DERNIÈRE TOURNANT, Regie: Pierre Chenal. In: *Marianne*, 31. Mai 1939; zitiert nach O'Brien 1996: 12).

Im Gegensatz etwa zu konservativen Filmkritikern wie François Vinneuil vermuteten politisch links orientierte Filmkritiker wie George Sadoul in dieser Sorte Filme freilich eine ganz andere Art der cineastisch formulierten Bedrohung. Im Gegensatz zur Annahme, dass *films noirs* den unterstellten gesellschaftlichen Wertekonsens der imaginierten *grande nation* unterminieren könnten, mutmaßte beispielsweise Sadoul, dass die dargestellte soziale Trostlosigkeit möglicherweise faschistoide Kräfte bestärken könnte (s. Sadoul 1938: 461ff.). Solche Beurteilungen finden sich allerdings am Rande der Kulturkritik, in Publikationen, die sich nicht auf Filmkritiken kapriziert hatten. *Film noir* war der offiziellen Kritik zwar ein politisches Anliegen, blieb als ästhetisch zu würdigendes aber ein randständiges Phänomen. Filmzeitschriften wie *Pour vous*, *Ciné-miroir* und *Cinémonde* „do not seem to have been the primary venue for elaboration of the notion of *film noir*" (O'Brien 1996: 11), obwohl zwischen den großen Tageszeitungen sowie den politischen und kulturellen Wochenzeitschriften einerseits und den Filmzeitschriften andererseits durchaus Verbindungen bestanden (s. ebd.). Die Bezeichnung *film noir* erfährt in dieser ersten Verwendung also offenbar eine politische Konnotation, die der Abwehr vermeintlich subversiver Bestrebungen innerhalb des französischen Kinos der Vorkriegszeit galt.

Andererseits dürfen die politischen, ökonomischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen nicht außer Acht gelassen werden, vor deren Hintergrund diese Einschätzungen erst ihre Brisanz erfahren: Die Vorkriegszeit in Frankreich war geprägt von ökonomischer Depression, korrupten politischen Machtverhältnissen, der gescheiterten Hoffnung auf soziale Veränderungen, wie sie etwa die linksorientierte Volksfrontbewegung *Front populaire* unter Léon Blum geweckt hatte, und von der faschistischen Bedrohung durch die Anrainerstaaten Deutschland, Italien und Spanien. Und so wenig verwunderlich es scheint, dass eine Reihe französischer Filme die politische und soziokulturelle Verunsicherung zum Stoff des eigenen Geschichtenerzählens mach-

ten, so wenig erstaunt es, dass eine durch die Verhältnisse alarmierte Kulturkritik den beunruhigenden Filmen mit großer Skepsis begegnete. Für den zeitgenössischen Film in Frankreich kann zumindest bereits für die Jahre 1938 und 1939 gesagt werden, dass die Bezeichnung *film noir* bzw. *noir* in Zusammenhang mit Filmbeschreibungen zur Kritikervokabel avancierte. Noch bevor Nino Frank dem Begriff zu einer zweiten Karriere verhelfen konnte, gab es bereits ein Bewusstsein von der filmischen Qualität *noir*. Hinsichtlich der Umwertung nach dem Krieg formierten die Filme von Carné, Renoir und anderen französischen Regisseuren also eine Art Film noir „*avant la lettre*" (Hirsch 1999: 67; Herv. im Orig.).

Um so erstaunlicher ist allerdings, dass die Bezeichnung *film noir* nach der Befreiung Frankreichs nicht mehr zur Etikettierung der vordem damit diskreditierten französischen Produktionen herangezogen wurde. Während diese fortan dem Poetischen Realismus zugeordnet wurden, verwendete Nino Frank in einem Aufsatz den Begriff *film noir* nun zur Beschreibung einer Reihe US-amerikanischer Produktionen, die erstmals nach dem Krieg wieder in Paris zu sehen waren. In seinem Aufsatz „*Un nouveau genre ‚policier': l'aventure criminelle*", erschienen 1946 in der französischen Filmzeitschrift *L'Écran français*, beschrieb Frank die veränderten Qualitäten des US-amerikanischen Kriminalfilms anhand der Filme LAURA (1944, Otto Preminger), DOUBLE INDEMNITY (1944, Billy Wilder), THE MALTESE FALCON (1941, John Huston) und MURDER, MY SWEET (1944, Edward Dmytryk). Frank entdeckte nicht nur Veränderungen innerhalb des Kriminal- und Detektivfilm-Genres, das um das Moment des kriminellen Abenteuers und des psychologisierten Verbrechens erweitert wurde, sondern interpretierte die neuen Filme als begrüßenswerte Nachfolger des seiner Meinung nach redundant und überflüssig gewordenen *whodunnit*, dessen immergleiche Konstruktionsprinzipien ihm abgenutzt erschienen: Die Aufklärung des Verbrechens nach algorithmisierten Verfahren durch den intellektuellen Detektiv, der dank seiner investigativen Fähigkeiten alle Rätsel löst; die Bestrafung des Täters; schließlich die Wiederherstellung der Ordnung durch die schützende Staatsmacht. Die Formelhaftigkeit des Genres schien für Frank in den neuen *films noirs* überwunden. Scheinbar mühelos integrierte *film noir* Kriminal-, Detektiv- und Polizeifilm zu einer neuen Form.

Für Frank unterschieden sich die „films «noirs»" (Frank 1946: 14) gegenüber herkömmlichen Kriminalfilmen insbesondere im „dynamisme de la mort violente et de l'énigme à élucider", während sich die Qualität der Schauplätze in die trügerische Atmosphäre einer „«fantastique social»" verwandelte (ebd.: 8). Für Frank kam es der investigativen Erzählung nicht länger in erster Linie darauf an, Ursachen von Wirkungen zu ermitteln, z.B. Verbrechen aufzuklären; vielmehr galt für ihn die Aufmerksamkeit der Erzählungen jetzt Verhaltensstudien psychologisch nicht eindeutig definierbarer Figuren und ihrer Verstrickungen in unübersichtliche kriminelle Abenteuer (vgl. ebd.). Am Rande der sich sozialen Verhältnissen widmenden Filmkultur tauchte also ein Phänomen auf, dass die vorherrschende Perspektive umzukehren schien: Eine Art Gegenentwurf zu den realistischen Entwürfen und filmischen Errettungen einer idealisierten Wirklichkeit, der sich nicht länger mit einer Re-Affirmation einer wie auch immer idealisierten Welt- und Gesellschaftsordnung zufrieden gab. Die veränderten *noir*-Bilderordnungen brachten das Unerhörte bzw. Ungesehene einer sozialen Realität zu Bewusstein und die pessimistische filmische Erzählung von der Gesellschaft entpuppte sich als düstere Phantasmagorie sozialer Zustände. Das

Kino, in dem Film bislang *auch* als Kompensat für negative soziale Erfahrungen in der Rolle des Trösters und Verdrängers fungierte, konnte die Bilder offenbar nicht mehr zurückhalten, die wie eine Allegorie der realen Nachkriegsverhältnisse wirkten. Und vielleicht war es der affektive, intellektuelle Schrecken auf Grund der Feststellung des globalen Ausmaßes der Desillusionierung in der westlichen Hemisphäre infolge tiefgreifender soziokultureller Umbrüche, der – vermittelt durch die eigene Faszination – zur Etablierung – des Begriffs Film noir führte. Dessen Semantik ließ sich jedenfalls fortan nicht mehr aus den Berichten der Kritiker und schließlich auch der wissenschaftlichen Beschreibung dieser filmischen Erzählungen entfernen.

In der von Nino Frank eingeläuteten veränderten Begriffsverwendung kündigte sich auch eine semantische Verschiebung von der kulturellen Verurteilungsformel hin zur Betrachtung einer spezifischen ästhetischen und narrativen Differenzqualität an. Angstlust, die Faszination des Undurchschaubaren, Schwarzen, Dunklen und Bedrohlichen, Pessimismus als ästhetischer Genuss und möglich gewordene Erzählperspektive im Film jenseits des Horror- und Gespensterfilms, brachte Film noir auf den ästhetisch wirksamen Punkt und konnte sich auch deswegen als neue Bilder- und Erzählordnung etablieren, deren Tradition – nicht nur aber auch – in Frankreich allerdings lange vor das Datum zurückreichte, das Nino Frank setzte. Neuartig war Film noir auch in der Hinsicht, dass hier erstmals von Kritiker-, d.h. auch: Zuschauerseite ein Diskurs etabliert wurde, der auf der Seite der Filmproduktion bis dato nicht geläufig war. Vor diesem Hintergrund erst lässt sich von Film noir als eigenständiger filmischer Qualität sprechen, von einer sich verselbstständigenden Bezeichnungspraxis, die eine problematische Verwendung des Begriffs in Filmkritik und -wissenschaft nach sich zog.

Die Faszination für diese Fähigkeit einiger Hollywood-Produktionen prägte nicht nur Nino Franks Text. Im August 1946 entdeckte Jean-Pierre Chartier in einem Aufsatz, dass offenbar die Amerikaner „aussi fonts des films ‚noirs'" (Chartier 1946). In seinem Text registrierte Chartier eine enge Anbindung des Film noir an Traditionen des europäischen Films, was später unter anderem dazu führte, die Einflüsse des deutschen Expressionismus, des französischen Poetischen Realismus und des italienischen Neorealismus zu überschätzen.

Auch Raymond Bordes und Étienne Chaumetons *Panorama du film américain* (Borde, Chaumeton 1955) bewertete Film noir vor dem Hintergrund kultur- und kunstgeschichtlicher Traditionen, insbesondere aber des französischen Surrealismus, mit dem beide Autoren selbst in engem Kontakt standen. In ihrer einflussreichen Untersuchung des Film noir warfen Borde und Chaumeton erstmals Fragen nach einer Klassifikation des Noir-Phänomens und seines filmhistorischen Status als Serie, Genre, Zyklus, Stil, Schule, Stimmung oder filmischen Ausdruck des Zeitgeistes auf (ebd.). Obwohl die einzelnen Zuschreibungen nicht immer trennscharf verwendet wurden, scheinen Borde und Chaumeton den Begriff *série* zu favorisieren, sprechen in ihrem Resumée sogar von einer „école de la série noire" (ebd.: 193). Borde und Chaumetons Entwurf hat die Forschung um den Film noir lange Zeit geprägt. Angesichts der Verbundenheit beider Autoren mit dem französischen Surrealismus scheint es bemerkenswert, dass der visuelle Stil für Borde und Chaumeton nur eine untergeordnete Rolle spielte. Das Interesse an der sozialen Funktion des Film noir, dem Entwurf einer dekadenten Gesellschaft in einer pessimistischen Erzählung von ihr, dominierte die Ausführungen. Borde und Chaumeton erlagen schließlich der Versuchung, Film noir

auch zeitlich zu determinieren, zunächst von 1941 bis 1953, in einer späteren Neuauflage schließlich bis 1955. Dennoch wurde der Entwurf zum gewichtigen Ausgangs- und Bezugspunkt anschließender wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Phänomen Film noir – und somit letztlich zugleich Auslöser für viele Verkürzungen, die die Debatte um den Film noir seither geprägt haben.

## 1.1 Erste Annäherungen

### 1.1.1 Frankreich

In der anfänglichen Begriffsbestimmung des Film noir – überwiegend anhand inhaltlicher Merkmale auf einer vermuteten Aussageebene – kam in erster Linie die Faszination linker französischer Intellektueller wie Frank und Borde/Chaumeton für filmische Phantasmagorien des Zerfalls zum Ausdruck. Die Vorstellung, dass von einer sozialen Ordnung eine existenzielle Gefahr für das Individuum ausgehen könnte – und sei es nur in der filmischen Fiktion –, schien ebenso paranoid wie verführerisch angesichts der Ereignisse im Kontext des Zweiten Weltkriegs in Frankreich und der hegemonialen Bestrebungen der USA in der Nachkriegszeit. Die Imaginationen des Film noir schienen der paradoxen Beziehung französischer Intellektueller zur Kultur der USA als geeignete filmische Übersetzung dieses Wunschdenkens. Vor dem Zweiten Weltkrieg kulturkritisch beargwöhnt, schien Film noir in der US-amerikanischen Version als willkommene filmische Formel. Gerieten in Frankreich vor dem Krieg offenbar alle Spuren des „sozialen Phantastischen" in eigenen Filmproduktionen unter Subversionsverdacht, schienen US-amerikanische nach dem Krieg die Möglichkeit zur kinematografischen Kritik an bestehenden sozialen Verhältnissen zu eröffnen. Der *amour fou* zwischen amerikaskeptischer französischer Kulturkritik und ihrer paradoxen Affinität insbesondere zum US-amerikanischen Kino nobilitierte nach dem Krieg das, was zuvor bedenklich erschien (vgl. Kuisel 1996). Die von der französischen Filmkritik in den 1940er und 1950er Jahren installierte Semantik des Film noir gestattete den französischen Linksintellektuellen letztlich, unter Verdrängung der eigenen widerspruchsvollen unmittelbaren Vergangenheit fetischisierte Cinephilie mit kultureller Kritik zu verbinden.

Indem sie französische Produktionen von der Betrachtung ausschlossen und anstelle filmanalytischer Exegese Vermutungen über sozialkritische Inhalte anstellten, begünstigten Borde und Chaumeton eine Lesart des Film noir als filmisches Abbild realer sozialer Verhältnisse in den USA. Dass die englischsprachige Filmkritik und -wissenschaft davon ausgehend die attraktive Begrifflichkeit ohne Kenntnisnahme ihrer kulturhistorischen Bedingungen zur Charakterisierung ausschließlich der eigenen Filmproduktion adaptierte, überrascht deswegen kaum. Auch wenn es nach Borde/Chammeton noch etwa 15 Jahre gedauert hat, bis ihre Vorgaben aufgegriffen wurden (Durgnat 1970, Schrader 1972), setzt die positivistische Übernahme des Begriffs unter Missachtung seiner kulturellen Implikationen dennoch eine lange Tradition des bilateralen Austauschs von Komplimenten zwischen Vertretern zweier Hegemonialmächte des letzten Jahrhunderts fort. Thomas Elsaesser schreibt die Nachkriegswahrnehmung des

Phänomens, das fortan als Film noir bezeichnet wurde, einer „Kulturpolitik des Austauschs von Komplimenten" (Elsaesser 1997: 20) zwischen Frankreich und den USA zu, deren wirtschaftlicher Hintergrund die Blum-Byrnes-Verträge von 1946 bildeten, die den französischen Markt nach dem Krieg für US-Filme öffneten (vgl. Mazdon 2000: 8f). Paradoxerweise befanden sich unter der importierten filmischen Massenware auch Produktionen, die sich nicht nahtlos der „unerbittlichen Kolonisierung aller Bereiche durch den populären Geschmack" (Elsaesser 1997: 21) fügten. Die USA selbst exportierten offensichtlich also Filme, die ihr eigenes Gesellschaftsmodell zu subvertieren schienen. Der US-amerikanische Film noir lieferte Frankreichs filminteressierten Intellektuellen anscheinend ausgerechnet diejenigen negativen filmischen Zeit- und Gesellschaftsdiagnosen, die sowohl ihrem Antiamerikanismus als auch ihrer Vorliebe für US-amerikanische Filme entgegenkam. Insofern nobilitierte der Begriff Film noir allerdings eine unbeabsichtigte kulturindustrielle Offerte.

Von Anbeginn an verdankt sich Film noir also einer widersprüchlichen Entstehungsgeschichte als Bezeichnung für eine moralisch verwerfliche filmische Konfiguration und für den filmischen Ausdruck eines intellektuellen Desiderats. Schließlich scheint es aber, als habe einzig die massenhafte Herstellung und Distribution in und durch die US-amerikanische Filmindustrie das hervorgebracht, was heutzutage als Film noir bezeichnet wird: Filme, die durch ihre ungewohnte Form alternative Gesellschaftsbeschreibungen als sensationelle Phantasmagorien entwerfen.

### 1.1.2 USA

In einer Filmkritik aus dem Jahr 1942 beschreibt der Autor den von der französischen Filmkritik als *film noir* bezeichneten THE MALTESE FALCON als „spectacular, colourful crime drama" (The Kinematograph Weekly 1942: 24) mit einer verwirrenden Geschichte und einer obskuren Moral. Ausgezeichnete Charakterzeichnung, differenzierte Regie, einfallsreiche Kameraarbeit und „a masterly exposition of the delayed action technique" begründeten damals die Beurteilung als „very clear, even if eccentric, crime entertainment." (Ebd.) Daneben bescheinigt der Text dem Film die Fähigkeit, die Spannung aufrecht zu erhalten, obwohl er das Publikum „for the most part in the dark!" belasse. Vor diesem Hintergrund konstatiert der Autor schließlich: „It [THE MALTESE FALCON; B.R.] gives an entirely new and thrilling slant in popular crime fiction." (Ebd.)

In der Wahrnehmung der US-amerikanischen Filmkritik erschienen die von der französischen Filmkritik als *film noir* bezeichneten Produktionen zunächst also als – wenngleich bemerkenswerte – Variationen von Genrestoffen: „The notion of dark cinema was not an explicit element of either production or consumption during Hollywood's classic period." (Palmer 1994: 6) Das legt die Vermutung nahe, dass die Abweichungen kaum derart irritierend waren, wie es die französisch induzierte Begriffsgeschichte ex post facto nahegelegt hat. Dies scheint auf der anderen Seite die Macht der erwartungsstabilisierenden Funktion von Genremustern zu belegen, die wiederum die Wahrnehmung des ästhetischen Verfahrens behinderten: „Reviewers had seen a vague connection between them, but no one tried to invent a new term. *The New Yorker* described DOUBLE INDEMNITY as a ‚murder melodrama' (16 September 1944), and *The Los Angeles Times* called it an ‚intellectual exercise in crime' (10 October 1944) […] *Newsweek* said that MURDER, MY SWEET was a ‚brass-knuckled thriller' (26 February 1946), and *The Hollywood Reporter* noted that Paramount was investing heavily in the

„*hard-boiled*, kick-em-in-the-teeth murder cycle' (28 January 1946)." (Naremore 1998: 17).

Die zuerst in Frankreich beobachtete Abweichung von filmischen Standards in US-amerikanischen Produktionen vollzog sich auch im Herstellungsland der Filme vor dem Hintergrund eines vielschichtigen historischen Wandels (vgl. Heideking 1999). Mit Einsetzen der Industrialisierung in den USA veränderte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die zuvor agrarische Gesellschaftsstruktur der USA zu einer städtischen. Seit etwa 1920 lebten in den USA mehr Menschen in Städten als auf dem Land. Die Veränderung von agrarischen zu industriellen Produktionsweisen, von Land- und Viehbesitz zur Lohnarbeit, löste Traditionsbestände auf, indem die alten politischen Ideologien der Heimat, der Erschließung und Inbesitznahme neuen Landes und des patriarchalen Familienmodells zunehmend mit den neuen ökonomisch determinierten Ideologien des Konsums und Wohlstandes konfrontiert wurden und in Konflikt gerieten. Der ideologische Wandel konnte mit dem ökonomischen Wandel kaum Schritt halten. Erst nach der Depressionszeit schienen sich die Konfliktlinien allmählich aufzulösen, als Roosevelts *New-Deal*-Politik die unter ökonomischen Druck stehende soziale Ordnung politisch abzusichern versuchte: „Mit ihrer Bereitschaft, Verantwortung für die soziale Lage der Mittel- und Unterschicht zu übernehmen [...] verscheuchten Roosevelt und die Demokratische Partei das Gespenst der Resignation" (ebd. 312), wenngleich der ökonomische Erfolg der Maßnahmen vergleichsweise gering ausfiel.

In diesem Zeitraum entstanden in der Massenliteratur der so gennanten *pulp fiction* diejenigen *hard-boiled-novels*, die später großen Einfluss auf die Erzählungen des Kriminal-, Detektiv- und Gangsterfilms hatten. Anders als das „gentleman

**Abb. 3 „Crime Entertainment" im Dunkeln: Stilisierung auch an Nebenschauplätzen.**

mastermind" (Vernet 1993: 17) der klassischen, insbesondere europäischen Detektiverzählungen, erscheint in den neuen Geschichten die Figur des Privatdetektivs als Repräsentant veränderter sozialer Verhältnisse: als Kristallisationsfigur eines neuen, ebenso desillusionierten wie zynischen Individualismus'. Das Beharren auf individuellen Rechten, persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit sowie ein Primat hedonistischer Lebensführung charakterisiert diesen neuen Detektivtypus, der sich nicht länger außerhalb des Verbrechens bewegt, sondern oftmals selbst darin involviert ist. Für Marc Vernet ist es insbesondere die Wirkmächtigkeit dieser „populistic ideology" (ebd.: 18) eines selbstbewussten Individualismus, deren Träger der Privatdetektiv ist, aus der sich der Erfolg entsprechender Erzählungen auch in Frankreich nach dem Krieg erklärt. Neben der Erfindung des Tonfilms, der die Gangsterfigur endlich sprechen machte, ist es für Jonathan Munby die Massenproduktion von Gangsterfilmen, die in Folge der Depressionszeit der 1930er Jahre zugleich half, „the nation's collective identification with the desires of ‚new' Americans for a fairer share of the American pie" (Munby 1999: 4) zu festigen. Als fiktiver Wahrer humanistischer Werte in einer Zeit, in der Staat und Öffentlichkeit dem Individuum

diese Werte offenbar nicht länger garantieren konnten, figuriert der Privatdetektiv zugleich als Identifikationsfigur des in seinem Bestand sich gefährdet sehenden wertkonservativen Kleinbürgertums. „[I]t is a matter of a conservative reaction on the part of the petty bourgeoisie" (ebd.: 19), die Angst vor dem sozialen und ökonomischen Abstieg also, die für Vernet den Erfolg der *hard-boiled*-Geschichten erklärt.

Nicht zuletzt wurzelte die populäre Massenliteratur der *hard-boiled-school* mit ihren „hartgesottenen" Helden und drastischen Darstellungen in der Filmerfahrung ihrer Autoren (vgl. Prümm 1986). Im Gegensatz zu den artifiziellen, distinguierten Settings der klassischen Detektiv- und Kriminalliteratur lieferten insbesondere die Romane von Raymond Chandler und Dashiell Hammett „realistischere", d.h. gegenwarts- und alltagsbezogenere Erzählungen des Verbrechens, für die die Darstellungskonventionen des Gangsterfilmgenres Pate standen. Die auch ökonomisch erfolgreichen Versuche der literarischen Übersetzung der Bilderordnungen und Klischees des US-amerikanischen Gangsterfilms wirkten schließlich zurück auf das Medium, dem sie sich verdankten, den Film: „Der ‚film noir', Hollywoods ‚Schwarze Serie' der 1940er Jahre, nimmt nun diese vom Film inspirierte Erzählweise wieder ins Kino zurück" und kreiert daraus ein moralisch ambivalentes, „emotional betontes physisches Kino der Angst und Bedrohung" (Prümm 1986: 373).

Die durch den ökonomischen Wandel ausgelösten soziokulturellen und ideologischen Veränderungen in den USA boten nicht nur Stoff für literarische Fiktionen, sie hinterließen nach der Weltwirtschaftskrise zugleich ein Vakuum an nationalen Mythen und Ideologien. In der Folge des sozialen Identitätswechsels von der agrarischen zur Massenkonsumgesellschaft kondensierten die Themen der *hard-boiled-fiction* zugleich also auch an einer ideologischen Leerstelle: Die Krise nationaler Identität, erlebt als individuelle Verlusterfahrung. Der erfolgreichen Verbreitung dieser Erzählungen in der populären Massenliteratur folgte das Medium Film mit einer Verzögerung von ungefähr zehn Jahren. Etwa um 1940 herum wurden innerhalb der Standards des realistischen Erzählkinos Hollywoods ästhetische und narrative Verfahren erprobt, die den Erfolg der *hard-boiled*-Erzählungen auf filmischer Ebene wiederholbar machen sollten. Formen investigativer Erzählungen wurden mit expressiven Ästhetiken verbunden und zu realistisch wirkenden, subjektivierenden Narrationen verdichtet. Dieses filmische Verfahren erwies sich als ebenso erfolgreiches Erzählmodell wie sein literarischer Vorgänger, als funktionales Äquivalent hinsichtlich erzählerischer und ökonomischer Effektivität. Erst später allerdings wurde diese filmische Praxis als Film noir bezeichnet. Wie die *hard boiled novels* partizipiert Film noir thematisch an den ideologischen Unsicherheiten einer soziokulturellen Übergangsphase in der US-amerikanischen Geschichte.

Der Zweite Weltkrieg bildete schließlich den historischen Rahmen sowohl für einen Popularitätszuwachs als auch für das Verschwinden des Film noir. Die Kriegsproduktion machte den verstärkten Einsatz weiblicher Arbeitskräfte notwendig und sorgte unfreiwillig für einen emanzipatorischen Schub, während sich die aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten vor dem Hintergrund der eigenen Kriegserfahrungen mit einer veränderten Arbeits- und Lebenswelt auseinandersetzen mussten, in der sich die Rollenzuschreibungen verändert hatten. Vor diesem Hintergrund scheint es kaum überraschend, dass Erzählungen, in deren thematischen Zentrum desorientierte männliche Protagonisten mit starken Frauen oder *femmes fatales* konfrontiert wurden, Publikumserfolg

**Abb. 4 Verbrechensplanung in zwielichtigen Hinterzimmern (THE ASPHALT JUNGLE).**

**Abb. 5 Verzweiflung und Schrecken in der Bildsprache des Film noir (THE ASPHALT JUNGLE).**

hatten. Daraus lässt sich zwar nicht ableiten, dass Film noir diese gesellschaftlichen Verhältnisse repräsentiert oder gar widerspiegelt; es lässt sich lediglich feststellen, dass die tiefgreifenden Veränderungen auf allen gesellschaftlichen Ebenen in der US-amerikanischen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte die Erzählungen des Film noir offenbar als interessante Alternative zu Standard-Studioproduktionen erscheinen ließen.

Nur wenige Filme adressierten unmittelbar reale soziale Konflikte. Vielmehr stieß Film noir in eine soziokulturell präfigurierte ökonomische und ästhetische Nische, die der klassische realistische Erzählfilm thematisch nicht füllen konnte: fatalistische Männer- und Frauenbilder, Abwesenheit der Familie als Quelle des Sozialen, die urbane Umgebung als undurchsichtiger THE ASPHALT JUNGLE (1950, John Huston) und Ort unkontrollierbarer Gewalt sowie das Versagen sozialer Ordnungssysteme. Der Marktanteil des Film noir reichte aber zu keiner Zeit an denjenigen des herkömmlichen Genrefilms, z.B. des Musicals oder des Western heran. Auch deswegen scheint die Vorstellung problematisch, im Film noir spiegele sich eine gesellschaftliche Krise, wie Schrader behauptet: „The disillusionment many soldiers, small businessman and housewife/factory employees felt in returning to a peacetime economy was directly mirrored in the sordidness of the urban crime film." (Schrader 1972: 9) Die Unsicherheiten des Prozesses der politischen, ökonomischen und soziokulturellen Neu- und Umdefinition der nationalen Identität der USA nach dem Zweiten Weltkrieg ermöglichten zumindest für kurze Zeit einer spezifischen Form des Filmemachens die Entwicklung einer veränderten Ausdrucksweise des filmischen Realismus. Schrader beobachtete für diese Zeit Veränderungen des Film noir von wortlastigen Studioproduktionen zu Filmen, die dominiert wurden von „psychotic action and suicidal impulse" (ebd.: 11f). Im Zuge der sozialen Entwicklung der USA zu einer konsumorientierten Wohlstandsgesellschaft in einer scheinbar politisch und militärisch gesicherten Sphäre nahm das Interesse an defätistischen Erzählungen schließlich gegen Ende der 1950er Jahre ab. Die erste, massenhaft wirksame Blüte einer veränderten Form des Filmemachens, die Mitte der 1940er Jahre von Frankreich aus mit dem Begriff Film noir belegt wurde, schien vorüber.

### 1.1.3 Filmkritik und Filmwissenschaft

Der Diskurs über Film noir stand dagegen erst am Anfang. Obwohl 1968 Charles Higham und Joel Greenberg in ihrem Text „Black Cinema" (Higham, Greenberg 1968)

erstmals auf die von Raymond Borde und Étienne Chaumeton als *films noirs* klassifizierten Produktionen aufmerksam wurden, ohne sich allerdings begrifflich auf die Vorgabe aus Frankreich einzulassen oder festzulegen, machte erst 1970 Raymond Durgnats „The Family Tree of Film noir" (Durgnat 1970) den Begriff im englischsprachigen Raum populär. Es sollte allerdings bis Paul Schraders „Notes on Film noir" aus dem Jahr 1972 dauern, dass Film noir die englischsprachige Filmwissenschaft erreichte und hier eine anregende und zuweilen aufgeregte Diskussion um ein faszinierendes Phänomen entfesselte.

Hatte zunächst Borde und Chaumetons Bewertung des Film noir als filmische Kritik realer sozialer Verhältnisse den Blick verstellt für die Einbettung in Produktionskontexte und spezifische filmische Verfahren, so lassen sich Durgnats thematisch und Schraders zeitlich und sachlich orientierte Klassifizierungsversuche als erste Anstrengungen deuten, das Phänomen systematisch zu erfassen. Insbesondere Schraders historisch argumentierender Interpretationsversuch zur Integration von „techniques, themes and causal elements into a stylistic schema" (Schrader 1972: 11) markiert den Ausgangspunkt anschließender Forschungen. Diese umfasste Bestandsdefinitionen (Silver, Ward 1979 und Ottosen 1981), Untersuchungen narrativer (Telotte 1984 und 1989) und visueller (Place, Petterson 1974, Silver, Ursini 1999) Besonderheiten und insbesondere Diskursanalysen. Unter letztere fallen ideologische Untersuchungen (Maltby 1984), an der Konstruktion von Männer- und Frauenbildern kondensierende *gender*-theoretische Analysen (Kaplan 1978/1998, Krutnik 1991, Cowie 1993), existenzialistische (Porfirio 1976) und psychoanalytische Deutungen ( i ek 1993 und 2000) sowie motivgeschichtliche Arbeiten etwa über die Konstruktion von Stadtbildern (Christopher 1997, Grob 1999). Daneben hat sich eine Reihe von Publikationen mit Problemen filmhistorischer Kontextualisierungen auseinandergesetzt, etwa in Untersuchungen zur Einbettung in ökonomische Kontexte (Kerr 1996), im Hinblick auf Genrestandards (Palmer 1994), in Kontexten des klassischen Erzählkinos (Bordwell 1985) oder ästhetischer Einflüsse (Vernet 1993, Cargnelli/Omasta 1997, Grötsch 1997, Elsaesser 1999) sowie in umfassenden, Film- als Kulturgeschichte interpretierenden Analysen (Naremore 1998). Insbesondere die von Alain Silver und James Ursini herausgegebene *Film-Noir-Reader*-Reihe (bislang 1996 und 1999) gibt Auskunft über die Vielfalt der Perspektiven und illustriert zugleich die unübersichtliche Forschungslage.

Trotz der Heterogenität der analytischen Zugänge zum Phänomen Film noir fällt auf, dass alle Untersuchungen in zeitlicher und sachlicher Hinsicht eine vergleichsweise konsistente filmische Formation zu Grunde legen. Auf Grund wiederkehrender Themen und Ästhetiken wird Film noir mehrheitlich als Genre aufgefasst (z.B. Higham/Greenberg 1968, Kaplan 1978, Hirsch 1981, Tuska 1984, Silver/Ward 1992). Dagegen spricht, dass Film noir weder auf Seiten der Produktion noch auf Seiten der Konsumption erwartungsleitende Funktionen erfüllte und, wie die Reaktionen der US-amerikanischen Filmkritik gezeigt haben, entsprechende Filme als Variationen bestehender Genres interpretiert wurden. Mit Einschränkungen gilt dies auch für die französischen Erfinder des Terminus, die im *film noir* zunächst eine vielversprechende Erneuerung bestehender Genres sahen.

Daneben existieren insbesondere Stil-Zuschreibungen. Für Paul Schrader etwa entsteht mit Film noir innerhalb Hollywoods ein eigenständiger, US-amerikanischer Stil als ästhetische Antwort auf soziale Problemlagen im eigenen Land (Schra-

der 1972). Janey Place und Lowell Peterson lehnen derart politische und soziologische Erklärungen ab. Für sie ist der Stil des Film noir zuvorderst gekennzeichnet durch eine im Vergleich mit den Konventionen Hollywoods antitraditionelle Fotografie und *mise en scène* (Place, Petterson 1974). In Verlängerung dieser Argumentationslinien haben Alain Silver und James Ursini Film noir als „movement or cycle" bezeichnet, „not being rooted in any filmmmaker or filmmakers but in the general scope of film history and in the specific noir-films themselves, the noir style stands on its own." (Silver, Ursini 1999: 2) Dergestalt zum selbstgenügsamen Stil hypostasiert und zum filmhistorischen Mythos verklärt, löst sich der Zugriff auf Film noir anhand von Stil-Fragen unversehens in ästhetizistische Beliebigkeit auf und läuft Gefahr, zum naiven Staunen über die Bilder zu geraten.

So groß der heuristische Wert der Entdeckung des Verhältnisses von Stil und Inhalt im Film noir auch sein mag, so problematisch erscheint dessen Reflexion im Hinblick auf andere Parameter des Filmemachens. Für Schrader etwa entstand Film noir vor dem Hintergrund eines angenommenen kollektiven „war and post-war disillusionment" und veränderten produktionsästhetischen Vorzeichen wie „postwar realism", dem Einfluss deutscher Filmleute und der „hard-boiled tradition" (Schrader 1972: 10). Anders als im Genrefilm, der gekennzeichnet sei von „conventions of setting and conflict" (ebd.: 8), werde Film noir durch die subtileren Qualitäten von „tone and mood" definiert (ebd.), erzeugt durch stilistische Verfahren, die geeignet seien, realistische und expressive Elemente zu integrieren. Entsprechend schien für Schrader Film noir „more interested in style than theme" (ebd.: 13), für ihn war Film noir „first of all a style, because it worked out its conflicts visually rather than thematically". Die Transformation des Thematischen ins Ästhetische markierte für Schrader zugleich das „*noir* principle" (Schrader 1972: 11; Herv. im Orig.).

So nahe liegend und attraktiv dieser Zusammenhang auf den ersten Blick erscheinen mag, so viele Fragen lässt er unbeantwortet. Nicht nur, dass sich auch die übrige Filmproduktion mit denselben Kontextbedingungen konfrontiert sah und durchaus zu anderen Ergebnissen gekommen war, sondern auch, dass bereits der Standard-Erzählfilm in kaum geringerem Maße mit dem *continuity system* eine eigenständige Poetik entwickelt hatte, entgeht dieser Betrachtung. Letztlich scheint für Schrader die Wirkmächtigkeit des Film noir allerdings weniger im ästhetischen Ausdruck zu liegen, als vielmehr in einer vermuteten künstlerisch absichtsvollen ästhetischen Auseinandersetzung mit sozialen Problemen: „*Film noir* attacked and interpreted its sociological conditions" und „because it [film noir; B.R.] was aware of its own identity, it was able to create artistic solutions to sociological problems." (Schrader 1972: 13) Die Behauptung ignoriert die Tatsache, dass innerhalb des Produktionskontextes weder der Terminus Film noir noch eine damit in Verbindung stehende Programmatik oder eine ihrer selbst bewusste stilistische Bewegung vorhanden war, ganz zu schweigen von einem vermeintlichen sozialkritischen Impuls. Der Rückzug auf eine außerfilmische Begründung des ästhetischen Verfahrens relativiert zugleich die Tragweite von Schraders bemerkenswertem Befund: Die Entdeckung der Poetik des Film noir. Zumindest hat Film noir, so ist zu vermuten, die Wahrnehmung der Filmkritik für die Konstruktionsprinzipien filmischer Poetik innerhalb des Produktionskontextes Hollywoods nachhaltig sensibilisieren können.

Daneben scheint Schraders Beobachtung einer Radikalisierung der Noir-Erzählungen von einer anfänglichen romanti-

schen „wartime period“ (1941-46) über eine sozialkritische „postwar realistic period“ (1945-1949) bis zur exzentrischen „period of psychotic action and suicidal impulse“ (1949-1953; ebd.: 11f) keineswegs so eindeutig, wie die Jahreszahlen suggerieren. Abgesehen davon, dass Schrader diese Periodisierung nicht mit gesellschaftlichen Entwicklungen in Zusammenhang bringt, obwohl doch seiner Meinung nach Film noir unmittelbar auf soziale Problemlagen reagiert, räumt er selber ein, dass „the dates overlap and so do the films; these are all approximate phases for which there are many exceptions“ (ebd.: 12). Spätere Produktionen werden dann nur noch als ‚Nachzügler‘ (KISS ME DEADLY [1955, Robert Aldrich], THE BIG COMBO [1955, Joseph H. Lewis], ‚Ableger‘ (THE THIRD MAN [1949, Carol Reed] , A BOUT DE SOUFFLE [1959, Jean-Luc Godard], LE DOULOS [1962, Jean-Pierre Melville]) oder Epitaphe (TOUCH OF EVIL [1957, Orson Welles]) wahrgenommen, obwohl gerade diese Filme Film noir bis zur stilistischen Abstraktion verdichtet haben. Sieht man von Schraders starrem Zeitschema einmal ab, scheint Film noir vielmehr einer Entwicklung hin zur Steigerung des Ausdrucks zu folgen bzw. zu einer Ausdifferenzierung der poetischen Form, also fortgesetzter ästhetischer Evolution zu unterliegen und eben nicht in Sprüngen an ein imaginiertes Ende zu gelangen. Nicht zuletzt war auch Film noir bereits aus ökonomischen Gründen auf Produktdifferenzierung angewiesen.

Marc Vernets hilfreiche Einwände hinsichtlich historischer, ästhetischer und theoretischer Defizite haben zahlreiche filmhistorische Leerstellen in Schraders Argumentation offen legen können (vgl. Vernet 1993). Wie Schrader übersieht aber auch Vernet die für den unmittelbaren Entstehungszusammenhang des Film noir entscheidende Bezugsgröße: das klassische Erzählkino. Vor diesem Hintergrund erscheint die Suche nach dem Movens des Film noir in einem neuen Licht. Bestand das Problem – nicht nur – für Schrader vor allen Dingen darin, eine Begründung für den Stil des Film noir in Veränderungen außerhalb des Filmischen anzugeben, so scheint die Hinwendung zu Abweichungen innerhalb etablierter filmischer Verfahren des Erzählfilms selbst, deren Effekt Film noir letztlich ist, erfolgversprechender. Dennoch ist ein grundlegender Unterschied damit benennbar geworden: ein poetisches Verfahren, dass signifikant von den bekannten Mustern des klassischen Erzählfilms abweicht.

### 1.1.4 Exkurs: Subjektivität, Film und subjektivierendes Verfahren

Den Ausgangspunkt für die Beschreibung des Noir-Films, so die hier vertretene Auffassung, markiert das spezifische poetische Verfahren des filmischen Zeichenprozesses. Seine dominierende Struktur verdankt sich im Noir-Film in erster Linie einer Strategie, die sich ebenso knapp wie metaphorisch mit „Subjektivierung“ umschrieben lässt. Abstrakt gesprochen, schlägt die vorliegende Untersuchung eine Konzeption der filmhistorischen Kategorie *noir* als formal subjektivierendes, poetisches Verfahren vor. Damit wird zugleich eine Perspektive eröffnet, die eine Beschreibung von Zeichenprozessen ermöglicht, in denen stilistische, narrative, thematische und semantische Elemente dynamisch verdichtet werden. Ausschlaggebend für das subjektivierende Verfahren ist die Abweichung von einer ästhetischen Norm linearen Erzählens, wie sie insbesondere während der Phase des Studiosystems in Hollywood durchgesetzt werden konnte. Und diese Abweichung hat die Form der Subjektivierung der Erzählperspektive.

Diese Verwendung unterscheidet sich auf den ersten Blick von anderen Entwür-

fen des Subjektiven in der Filmtheorie: Sie bezieht sich nicht auf mögliche Effekte auf ein Zuschauersubjekt in dem Sinne, dass das Verfahren bestimmte subjektive Empfindungen wie Angst (z.B. Horrorfilme) oder Mitleid (z.B. Melodrama) auslöst, obwohl dies als möglicher filmexterner Effekt des subjektivierenden Verfahrens keineswegs ausgeschlossen wird (z.B. Grodal 2000); sie lässt sich auch nicht auf die ästhetische Konstruktion charakterbezogener Subjektivität beschränken, wie sie durch subjektive Kamera oder *point of view shots* realisiert werden (z.B. Branigan 1984), obwohl solche spezialisierten formalen Verfahren durchaus bedeutsam für das subjektivierende Verfahren werden können; und sie stützt sich nicht auf die Annahme, dass das filmische Verfahren Textstrukturen generiert, die das Zuschauersubjekt psychologisch oder ideologisch determinieren, obwohl auch dies als möglicher filmexterner Effekt des subjektivierenden Verfahrens beschrieben werden kann (z.B. Mulvey 1975, Baudry 1976). Anders als entsprechende, an formalästhetischen, psychologischen oder kulturanthropologischen Kategorien ansetzende Theorien des Filmischen, bezieht sich der in dieser Arbeit verwendete Terminus „subjektivierendes Verfahren" auf den Modus des filmischen Zeichenprozesses selbst: Das adjektivische „noir" wird vor dem Hintergrund und im Unterschied zu den Traditionen und Konventionen des Zeichengebrauchs der „objektivierenden Verfahren" klassischen realistischen Erzählens lesbar gemacht.

Dieser Zugriff unterscheidet sich zunächst also von einer Typologie filmischer Emotionalisierungsstrategien, wie sie etwa Torben Kragh Grodal herausgearbeitet hat (vgl. Grodal 2000). Obwohl Grodals Entwurf vom subjektiv-emotionalen Zugriff des Zuschauers auf das präsentierte Filmmaterial ausgeht, liefert seine Beschreibung zugleich erste konkrete Anhaltspunkte für Realisationsformen subjektivierender Verfahren im Film. Dazu gehören unter anderem Strategien, die Wahrnehmung der Raumkonstruktion durch Licht- und Größenverhältnisse, durch simple „Sichtbehinderungen" wie z.B. Nebel und Regen oder durch das Auseinanderklaffen von visuellen und akustischen Hinweisen wie im *voice over* zu erschweren. Daneben subjektiviert die Manipulation der temporalen Ordnung etwa durch Montage, Zeitraffer oder Zeitdehnung die Wahrnehmung ebenso wie ein den Zugriff auf kausale Motivationen behinderndes assoziatives oder metaphorisches Erzählen. Die Inhibition der Handlungsfähigkeit von handelnden Figuren durch äußere Umstände bzw. zwangsweise Passivität kann subjektivierende Effekte erzeugen; ebenso Traum- oder Phantasieerzählungen. Auf Menschen oder ihre Geistesverfassung bezogene Abweichungen von einem angenommenen „Normalzustand" wie die Darstellung verletzter, kranker, entstellter oder misshandelter menschlicher Körper oder psychopathischer Charaktere sind ebenfalls zur Emotionalisierung geeignet. Grodal fasst unter Subjektivierung mithin alles, was eine normalisierte Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten behindert oder erschwert, indem es ihm die (visuelle) Kontrolle über das Geschehen entzieht: „The typical way of producing film subjectivity is, however, to block or impede the viewer's ability to simulate an enactional relation to the world depicted on the screen." (Grodal 2000: 92)

Im Mittelpunkt der hier vorgeschlagenen Lesart des Noir-Films steht allerdings eine semiotisch charakterisierbare Differenzqualität, die Narration als Kommunikationsprozess auffasst, mithin vom Zeichencharakter des Filmischen ausgeht. Eine zeichentheoretische Konzeption des subjektivierenden Verfahrens umschließt zugleich andere Bedeutungsdimensionen

des Subjektiven und geht über sie hinaus. Bevor die Untersuchung diesen Beweis im „case of film noir" (Bordwell et al. 1985: 74) anzutreten versucht, bedarf es einer Abgrenzung zu anderen Verwendungen des Subjektivitätsbegriffs in der Filmtheorie. Auf diese Weise werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich.

**„Hollywood"**

Die Mathematisierung des Bildraumes in der Kunst (z.B. durch die Zentralperspektive) hat spätestens seit der Renaissance eine Revision der Vorstellung des Verhältnisses von blickendem Subjekt und angeblickten Objekt erforderlich gemacht. Insbesondere die Vorstellung, dass das dargestellte Objekt zugleich Garant für die unzweifelhafte Existenz einer vom Subjekt unabhängigen Realität ist, musste revidiert werden. Das vermutete ontologische Verhältnis von Subjekt, Objekt und Realität wurde prekär. Zumindest dargestellte Realität ließ sich nicht länger als zweifelsfrei unabhängig vom individuellen Eingriff denken. In der Kunst wurde deswegen eine Neubestimmung des Verhältnisses von Erfahrungsrealität und dargestellter Realität notwendig und die Antwortet lautete Realismus. Was fortan als Realismus bezeichnet wird, lässt sich danach nur noch auf einen Kanon sozialer Regeln bzw. Codes beziehen, die darauf abzielen, die Beziehung der Repräsentation zur kollektiven (Erfahrungs-)Realität zu regulieren. Realität in diesem Sinne ist nicht mehr einfach – z.B. von Gott – gegeben, sondern Resultat soziokultureller Selbstverständigungsprozesse, ein mehr oder weniger akzeptierter, mehrheitsfähiger Konsens über Regeln, „satisfactory *to the society that creates those rules*" (Aumont 1997: 75; Herv. im Orig.).

Sowohl soziologisch, kulturanthropologisch oder psychoanalytisch argumentierende Theorien als auch formalistische Ansätze setzen an diesem Punkt an. Sie problematisieren die Relationen der Realitätskonstruktion ästhetischer Verfahren mit historisch variablen Erfahrungswirklichkeiten. Auch wenn das Spektrum der Erkenntnisinteressen von technischen Detailfragen bis zur Metaphysik des Sichtbaren reicht, konzentrieren sich die Fragen darauf, welche Realität wie ins filmische Werk gesetzt wird, welche Bedeutungsdimensionen sich daraus ableiten lassen und welche Rückschlüsse dies auf die Entwicklung der Gesellschaft, ihrer Individuen oder ihrer Kunstformen zulässt.

Versuche, die Zeichenstruktur des Filmischen von der Bedeutungsseite her zu entschlüsseln, zielen zumeist auf spezifische Formen filmischer Repräsentation, wie sie in Hollywood entwickelt und standardisiert wurden. Zugleich muss angemerkt werden, dass sich das Erzählsystem Hollywoods selbst einer langen Tradition des Erzählens in anderen Künsten verdankt und dass auch in anderen Teilen der westlichen Hemisphäre identische Erzählmuster entwickelt worden sind. Insofern steht Hollywood nur pars pro toto für die Entwicklung realistischen Erzählens. Die wesentlichen Parameter dieser Form des Filmemachens haben sich bis heute kaum verändert: „[T]he overall values that Hollywood cinema still promotes are those of individualism, materialism, heterosexuality [...], and the nuclear family. And it promotes these values through a specific set of cinematic codes, prime among which is illusory realism." (Kaplan 1998b: 281) Das dominierende narrative Verfahren des „illusionistischen Realismus" erzeugt durch psychologisch motivierte Handlungen sowie kausale, zeitliche und räumliche Linearität einen Realitätseindruck, der die Spuren seines Herstellungsprozesses weitgehend zu eliminieren trachtet. Zu diesem Zweck, d.h. aus Gründen einer realistisch motivierten, an der Wahrnehmungsbewegung des Menschen orientierten „Wahrnehmungsplausibilität" (Hickethier 1993:

148) sind unterschiedliche stilistische und narrative Verfahren entwickelt und normiert worden. Die Eliminierung von auffälligen Brüchen in der linearen Wahrnehmungsstruktur – etwa durch optische Achsensprünge (180°-Regel, 30°-Regel) oder *jump cuts* – soll die möglichst realistisch wirkende Illusion eines ununterbrochenen Geschehens garantieren. Innerhalb dieser Parameter bemühen sich psychologisch eindeutig definierte Individuen darum, ebenso eindeutig definierte Probleme zu lösen bzw. Ziele zu erreichen. Im Effekt erzeugt das so skizzierte System kohärenter Narration fiktionale Geschlossenheit, indem es seine eigene Wahrhaftigkeit selbst erzählend konstruiert und auf diese Weise ein eigenes Gedächtnis ausbildet. Die Narration steuert sich also insofern selber, als die präsentierten Informationen alle weiteren Informationen limitieren. Dabei erzeugt sie fortlaufende Unsicherheit über das Geschehen und macht so die ununterbrochene Bereitstellung weiterer Informationen notwendig, die wiederum neue Ungewissheiten erzeugen – bis das zuvor definierte Ziel erreicht ist, d.h. ausreichend Informationen zur Auflösung der Unsicherheit mitgeteilt worden sind. Die virtuellen Unsicherheiten über das Voranschreiten der Erzählung regen schließlich den Zuschauer zur Hypothesenbildung an. Doch erst der Unterschied zwischen der als geschlossen erkennbaren fiktionalen Realität und der Erfahrungsrealität des Zuschauers erlaubt es ihm, beides auseinanderzuhalten, fiktionale Realität als solche wahrnehmen zu können – auch wenn damit noch nichts über Motivationen des Austauschverhältnisses beider Realitätsebenen gesagt werden kann. David Bordwell hat diesen Standard fiktionalen filmischen Erzählens als „*canonical* story format" bezeichnet (Bordwell 1985: 35; Herv. im Orig.). Die technische Anstrengung, den filmischen Ausdruck als unabhängig von außerfilmischen apparativen, sozialen, kulturellen und psychologischen Bedingungen erscheinen zu lassen, objektiviert andererseits zugleich die filmische Aussage. Das objektivierende Verfahren unterdrückt formalästhetisch den eigenen auf Konventionen beruhenden Konstruktionscharakter, d.h. auch: die Subjektivität der Aussage*form*.

**Klassischer realistischer Text**

„Die Apparatur hinter dem Schein verschwinden zu lassen" ist zugleich immer wieder als „Zielsetzung des Hollywoodkinos" (Hickethier 1993: 150) interpretiert und Anlass für ideologiekritische Einwände gegen diese Form realistischen Erzählens geworden. So unterschiedliche theoretische Entwürfe wie der des „klassischen realistischen Texts" (MacCabe 1977), der Apparatus-Theorie (Baudry 1976) oder der psychoanalytischen Filmtheorie (Mulvey 1975) haben in den filmischen Strukturen insbesondere des klassischen narrativen Films Objektivierungen historisch lokalisierbarer kultureller, sozialer und psychologischer Wertvorstellungen ausgemacht und ideologiekritisch gedeutet. Colin MacCabe etwa hat das Problem des filmischen Realismus' in Verbindung mit der narrativen Organisation des „klassischen realistischen Texts" gebracht. Ausgangspunkt von MacCabes Analyse ist die Verwendung von geschriebener und gesprochener Sprache – Metasprache und Objektsprache – im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, dessen formale Struktur für MacCabe unverändert „einen Großteil der Filmproduktionen bis heute beherrscht." (MacCabe 1977: 241) Für MacCabe besteht zwischen den beiden diskursiven Formationen der geschriebenen und gesprochenen Sprache im realistischen Roman ein hierarchisches Verhältnis, in dem die Metasprache empirische Wahrheitskriterien für die Objektsprache vorgibt (vgl. ebd.). Mit anderen Worten: Die Narration legt die Bedeutung aller ande-

ren Diskurse fest; oder, formal betrachtet: die Form determiniert den Inhalt. Das heißt: Zwar wird innerhalb technischer Verfahrenskonventionen alles Mögliche thematisierbar, aber bedingt durch die Regularien des Verfahrens nur eine bestimmte Lesart zugelassen. Problematisch wird dieses Verhältnis für MacCabe aber erst deswegen, weil der „narrative Diskurs" unablässig den „eigenen Status als ‚Geschriebenes' negiert" (ebd.: 242), d.h. das eigene Gemachtsein verbirgt. Die Grenze zwischen Illusion und Realität wird auf diese Weise tendenziell aufgehoben, das Gemachte erscheint objektiv und *deswegen* zugleich auch wahr zu sein, die Fiktion wird objektiviert. Dass allerdings die Narration sich selbst als „das Wirkliche [...], das immer schon vorgängig Artikulierte" ausgibt, offenbart für MacCabe die ideologische Funktion des klassischen realistischen Texts: Weil der klassische realistische Text die Narration selbst als unhinterfragbar gegebene Wirklichkeitsstruktur konstruiert, kann er „die Wirklichkeit nicht als widersprüchlich behandeln" (ebd.: 243). Deswegen konstruiert die realistische Erzählweise den Zuschauer als jemanden, der in den Text (oder auf die Leinwand) wie in einen Spiegel blickt, nur „um *die Dinge wahr*-zu-nehmen" (vgl. ebd.: 243; Herv. im Orig.), also das Gemachte als verbindliche und gültige Wahrheit zu erkennen. Wie in der metasprachlichen Struktur des realistischen Romans fungiert für MacCabe auch im Film die Erzählung der Ereignisse (Narration) als „wissende Instanz", d.h. als Realitätsgarant: „Mit Hilfe des Wissens, das wir aus dieser Erzählung gewinnen, können wir die Diskurse der diversen Protagonisten von ihrer Lage trennen und das in diesen Diskursen Gesagte mit dem vergleichen, was uns durch die Erzählung enthüllt worden ist." (Ebd.: 242) Die Narration objektiviert also das Geschehen, indem sie zeigt, was geschieht und dem Zuschauer vermittels des Verfahrens zugleich die Bewertungsgrundlage zur Beurteilung des Geschehens liefert.

**Realistische Motivation**

Obwohl MacCabes an formalen Kategorien des Filmischen ansetzende Exegese des klassischen realistischen Textes der Verdienst zukommt, ausgehend von einem strukturellen Verfahrensbegriff des Narrativen den Blick auf das Verhältnis von Film und Zuschauer gelenkt zu haben, ist an seiner ideologiekritischen Interpretation vielfach Kritik geäußert worden. David Bordwell hat eingewendet, dass das Textmodell keineswegs nur dem realistischen Roman im 19. Jahrhundert zu Grunde liege, sondern sich auch auf andere Textsorten beziehen lasse, vom Zeitungsbericht bis zur Aktenaufzeichnung; außerdem ignoriere MacCabes Pauschalisierung eine mögliche Differenzierung in Subgenres (vgl. Bordwell 1985: 18) und taxiere die Bedeutung realistischer Prosa im 19. Jahrhundert historisch zu undifferenziert (ebd.: 20). Problematisch sei insbesondere aber MacCabes „conception of metalanguages and discourse" (ebd.: 19). MacCabe übersehe beispielsweise, dass Objektsprache selbst metasprachliche Qualitäten annehmen könne, sofern sie etwa innerhalb eines weiteren Sprechakts einer fiktiven Figur geäußert wird. Und sofern ein realistischer Text ausschließlich aus gesprochener Sprache bestehe, könne er sogar ganz auf Metasprache verzichten. Außerdem ignoriere die Beschränkung der Objektsprache auf Gesprochenes stilistische Möglichkeiten wie etwa die Form der indirekten Rede. Letztlich übersehe MacCabes grobe Differenzierung von Metasprache und Objektsprache die Komplexität realistischer Narration und die Ambiguität möglicher Bedeutungsebenen (vgl. ebd.: 20).

Auf der anderen Seite lehnt Bordwell selbst eine an „realistischen" Kategorien

entwickelte Konzeption von Narration keineswegs ab. Anstatt allerdings auf unpräzise historische Zuschreibungen oder linguistische Metaphern zurückzugreifen, müsse die Realismus-Frage an das filmische Material selbst, an narrative Motivationen gebunden werden, verstanden als „process by which a narrative justifies its story material and the plot's presentation of that story material." (Bordwell et al. 1985: 19) Diese Operationalisierung befreit das Realismus-Konzept MacCabes nicht nur von der problematischen Übernahme linguistischer Begriffsbildungen für den Film, sondern insbesondere auch vom Entwurf eines abstrakten Zuschauers, der zwischen Illusion und Realität nicht unterscheidet. Realistisch ist für Bordwell lediglich die Motivation, die das Verfahren begründet und Realismus schließlich ein Effekt der narrativen Ordnung, die das Verhältnis von Erzählstruktur und Erzähltem konstruiert. Vor diesem Hintergrund unterscheidet Bordwell verschiedene Konzeptionen realistischer Narration: klassische, Kunstkino-, historisch-materialistische und parametrische Narration (s. Bordwell 1985).

Die Analyse realistischer Motivationen gründet in dieser Version also auf der Ermittlung narrativer Verfahren durch die Untersuchung poetischer Strukturen. Angesichts der expressiven poetischen Form des filmischen Ausdrucks im Noir-Film lässt sich dessen Form der Erzählung unter dem Gesichtspunkt realistischer Motivation mit Subjektivierung umschreiben. Doch Motivationen sind untrennbar mit Motiven verbunden, konventionalisierten Erwartungsstrukturen, Absichten und Interessen – also Semantiken –, die durch das Motiv repräsentiert, sprich: motiviert werden. Zwar setzt die Ermittlung realistischer Motivationen die Analyse narrativer Verfahren und poetischer Formen voraus, sie lässt sich jedoch nicht darauf reduzieren. Auch Subjektivierung bedeutet unter diesen Gesichtspunkten mehr als die ausschließliche Zuschreibung aufs Poetische oder auf Bedeutungen. Doch dazu später mehr. An dieser Stelle soll zunächst der Hinweis genügen, dass dem klassischen realistischen Text eine Motivationsstruktur zu Grunde liegt, die sich spezifischen historisch variierenden Zuschreibungen, also Konventionen des Zeichengebrauchs verdankt. Vor diesem Hintergrund hat etwa Jacques Aumont realistische Erzählmodelle als „product(s) of social demand, and of ideology in particular" (Aumont 1997: 158) bezeichnet. Ausgehend von einer Definition, nach der ein realistisches Bild ein Maximum relevanter Informationen vermitteln muss, um es der Wahrnehmung leicht zugänglich zu machen, betont Aumont den Aspekt der Relativität dessen, was als relevante Information gilt: „[I]t depends on the amount of stereotyping in the conventions used in comparison with the predominant convention of representation." (Aumont 1997: 157) Und insofern „realism is only the measure of the ratio between the currently dominant representational standard and the system of representation use in a given image" (ebd.), bedarf die Motivationsanalyse des Noir-Films einer Bestimmung des Grades der Abweichung von der dominierenden Form des realistischen Diskurses. Dessen Modell ist letztlich der klassische Erzählfilm.

**Realistische Bedeutungen – Apparatus**

Mit dieser Wendung rücken außerfilmische Diskursebenen ins Blickfeld, die bereits in MacCabes Zuspitzung einer ideologischen Funktion des realistischen Texts angedeutet worden sind. Im Unterschied zum Zeichenmodell des („realistisch" motivierten) subjektivierenden Verfahrens, entwerfen Bedeutungstheorien Subjektivierung als ideologischen Effekt auf das Zuschauersubjekt. Sie rechnen Subjektivierung der dispositiven Struktur der technischen Apparatur der Bildererzeugung zu

oder gehen von psychologischen Prädispositionen aus und übertragen psychoanalytische Modellvorstellungen auf den filmischen Prozess. Während Colin MacCabes Versuch, ausgehend von der ästhetischen Form des Materials auf Bedeutungsfunktionen auszugreifen, erkennbar unter dem Mangel einer analytischen Beschreibungssprache für filmische Prozesse leidet, sehen Apparatus- und psychoanalytische Filmtheorie filmische Strukturen zuallererst als Ausdruck abbildungstechnischer und psychologischer Einschreibungen in die Blickkonstruktionen des Filmischen.

So hat etwa die Diskussion um die technischen Bedingungen des Filmischen in der Apparatus-Debatte den ideologischen Wirkmechanismus des Filmischen aus seiner dispositiven Struktur heraus erklärt, die den Zuschauer positioniert und durch die „(figurative) Einschreibung der Produktionsbedingungen in das Produkt (den Film)" (Paech 1997: 402) ideologisch imprägniert. Realismus wird als Resultat einer langen Tradition der Konditionierung und Konventionalisierung des Blicks gedeutet, deren Herstellungsregeln gleichsam der technischen Apparatur selbst eingeschrieben erscheinen (z.B. Zentralperspektive und bewegte Bilder). Der Realitäts*effekt* wurde unter Hinweis auf die Analogie von Kino- und Traumsituation erklärt: „It is evident that cinema is not dream: but it reproduces an impression of reality, it unlocks, releases a cinema effect which is comparable to the impression of reality caused by dream. The entire cinematographic apparatus is activated in order to provoke this simulation: it is indeed a simulation of the condition of the subject, a position of the subject, a subject and not reality." (Baudry 1986: 316) Vermittelt durch die Materialität des Filmischen transformiert die kinematografische Anordnung die subjektive filmische Perspektive in eine zwar objektiv erscheinende, aber illusionistische Filmrealität. Die Kinoapparatur, die den Zuschauer – analog zur Traumsituation – zum bewegungslosen Betrachter macht, kaschiert zugleich den Konstruktionscharakter der Simulation: Der Kinoapparat legt den Zuschauer durch seine Anordnung zwischen Projektor und Leinwand auf eine Position fest, die ihn dazu bewegt anzunehmen, dass das, was er zu sehen bekommt, objektiven Gegebenheiten entspricht. Die kinematografische Konstruktion einer objektiven Erfahrungs*wirklichkeit* verschleiert zugleich den darunterliegenden subjektiven (manipulativen, ideologischen) Charakter des apparativ erzeugten Realitäts*eindrucks*.

Das Apparatus-Modell schreibt das Konzept der Subjektivierung also einer anderen Struktur zu als etwa die zuvor skizzierten Ansätze von Colin MacCabe (Text) oder David Bordwell (Narration). Die Hinwendung zum Kinematografischen – konzipiert als technischer Transmissionsapparat soziokulturell determinierter Macht- und Produktionsverhältnisse – lässt das konkret Filmische einerseits in der Apparatur verschwinden und macht es andererseits als Effekt auf Seiten des Zuschauersubjekts lesbar. Entsprechend werden Objektivierung und Subjektivierung in diesem Modell als kinematografische (und nicht als filmische) Effekte konzipiert, die psychische Befindlichkeiten transformieren – und nicht die Funktionsweise innerfilmischer Verfahren charakterisieren. Das Modell unterscheidet sich deswegen auf den ersten Blick radikal von narrativen Ansätzen. Nicht die Form der Narration erzeugt den Realismuseffekt mit Hilfe objektivierender Verfahren, sondern die Technik der Präsentation selbst scheint dafür Sorge zu tragen: Die Identifikation des Zuschauers mit dem Kamerablick auf Grund der Positionierung des Zuschauers zwischen Projektor und Leinwand zwingt den Zuschauer den Blick der Kamera als den eigenen wahrzunehmen.

**Realistische Bedeutungen – Psychoanalyse**

Trotz der Hypostasierung eines idealen Zuschauersubjekts in der Apparatus-Theorie, deren Zuschauerbegriff von einem unkritischen und passiven Subjekt ausgeht, hat diese theoretische Fassung des Realismus-Problems den Blick auf psychologische bzw. psychoanalytische Fragestellungen gelenkt. Der Hinweis auf Analogien der Kinoerfahrung und des Filmerlebnisses mit Traumstrukturen hat die Frage des Verknüpfungsmodus von fiktiver Realität auf der Leinwand und Erfahrungsrealität des Zuschauers aufgeworfen. Da sich die ontologische Differenz zwischen beiden Realitätsbereichen nicht in der kinematographischen „Form der Symbolisierung eines Mangels" (Paech 1997: 406) bzw. unter Hinweis auf die Analogie mit Tagtraumstrukturen aufheben lässt – Apparat und Zuschauer bleiben getrennte Entitäten –, mangelte es der Apparatus-Theorie letztlich an einem theoretischen Zugriff auf denjenigen Mechanismus, der den unterstellten ideologischen Effekt beim Zuschauer letztlich bewirken konnte.

An dieser Stelle setzt schließlich die feministische Kritik an, die Prozesse der Subjektivierung und Objektivierung in Verbindung mit männlichen Blickstrategien gebracht hat. Ihr Modell geht davon aus, dass die erste, unaufhebbare materielle Lücke (zwischen filmischer Repräsentation und Zuschauerwahrnehmung) von einer anderen, aus der diskursiven Struktur resultierenden Lücke überlagert wird, die durch den psychologischen Mechanismus der *suture* vom Zuschauersubjekt geschlossen werden kann. i ek beschreibt den baselan Prozess der *suture* folgendermaßen:

> *„Firstly, the spectator is confronted with a shot, finds pleasure in it in an immediate, imaginary way, and is absorbed by it. Then, this full immersion is undermined by the awareness of the frame as such: what I see is only a part, and I do not master what I see. I am in a passive position, the show is run by the Absent Other (or, rather, Other) who manipulates images behind my back. What then follows is a complementary shot which renders the place from which the Absent One is looking, allocating this place to its fictional owner, one of the protagonists. In short, one passes thereby from imaginary to symbolic, to a sign: the second shot does not simply follow the first one, it is signified by it. So in order to suture the decentering gap, the shot which I perceived as objective is, in the next shot, reinscribed/reappropriated as the point-of-view shot of a person within the diegetic space." ( i ek 2001: 32; Herv. im Orig.)*

Der psychologische Mechanismus der *Suture* blendet die Perspektive des Films, wie sie die Narration hervorbringt, in die Zuschauerperspektive über. *Suture* kaschiert den Blick der Kamera, der Montage und der *mise en scène* als Zuschauerblick, indem sie die technisch hergestellte Ordnung der Bilder und Geräusche als mögliche subjektive Wahrnehmungen einer Figur der Diegese zuschreibt und so für Identifikationsmöglichkeiten sorgt.

Den Mechanismus, der die ästhetische Identifikation des Zuschauers mit der Narration reguliert, hat Jean-Pierre Oudart unter Rekurs auf einen Terminus Lacans mit *suture* bezeichnet (Oudart 1969). Lacan hat den Begriff *suture* verwendet, um die Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem, dem Imaginären und dem Symbolischen, die stets gleichzeitig anwesend sind, zu bezeichnen. Das filmtheoretische Konzept der *suture* ist der Versuch einer Antwort darauf, wie es theoretisch erklärbar ist, dass sich ein Zuschauer mit dem synthetischen Geschehen auf der Leinwand identifizieren kann, obwohl er einerseits auf physischer Ebene radikal von ihm getrennt ist und

andererseits das filmische Artefakt selbst zahlreiche physikalische Brüche aufweist, die in der Erfahrungsrealität des Zuschauers nicht vorkommen (so etwa der Filmschnitt, der Lücken z.B. in der Form von Zeitsprüngen erzeugt, wie sie der Alltagswahrnehmung fremd sind). In diesem Zusammenhang ist *suture* eine Denkfigur, in der Identifikation als Verfahren beschrieben wird, dass die Zuschauerwahrnehmung mit der Blickdramaturgie der Kamera „vernäht". Die filmwissenschaftliche *suture*-Theorie geht davon aus, dass der Zuschauer diese Fehlstellen selbst kognitiv schließt und gerade deswegen das Maß an Identifikation von der individuellen Disposition des Zuschauers abhängt, diese kognitive Leistung erbringen zu können.

Diesen Mechanismus vorausgesetzt, bleibt nur noch erklärungsbedürftig, was einen Zuschauer veranlasst, sich auf diese Weise selbst über das Gemachtsein des ästhetischen Arrangements hinwegzutäuschen und die synthetische Realität der Repräsentation unkritisch als wahre, d.h. objektive Realität wahrzunehmen. Darauf hat die psychoanalytische Filmtheorie mit dem Hinweis auf die „voyeuristische(n) Implikationen der Angst, von der Erzählung abgeschnitten zu werden, und die Aufhebung der Angst durch die Wiederaufnahme der Erzählung" (Lippert 1995: 100) geantwortet. Zugleich hat die feministische Kritik die voyeuristische Blickstrategie der klassischen Erzählung in Verbindung gebracht mit der Identifikation des filmischen mit dem männlichen Blick. Besonders Laura Mulvey hat herausgearbeitet, inwiefern dieser Blick im klassischen Erzählfilm geschlechtsspezifisch konstruiert ist. Ihr einflussreicher Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Mulvey 1975) etwa problematisiert im Anschluss an Lacans These vom Ausschluss der Frau aus dem Sprachsubjekt die Vorherrschaft männlicher Blickstrategien im klassischen Erzählkino Hollywoods. Obwohl Mulvey einräumt, dass „cinema offers a number of possible pleasures" (ebd.: 8), scheint ihr *scopophilia*, also Schaulust, die dominierende Triebstruktur bei der Filmwahrnehmung zu sein. Das „bipolare System" der klassischen Narration funktionalisiert den Unterschied zwischen dem „aktiven männlichen Blick, der die Narration vorantreibt, und dem passiven weiblichen Blick als Objekt des begehrlichen Blicks des Mannes und der Erzählung." (Lippert 1995: 99) Darin manifestiert sich zugleich das zentrale ideologische Schema der klassischen Erzählkunst: Während die Frau als (sexuell determinierte) Bedeutungsträgerin objektiviert wird, d.h. zum Gegenstand der Erzählung gemacht werden darf, wird ihr die Funktion als Bedeutungsproduzentin, d.h. als subjektive Erzählinstanz, verweigert. Angesichts dieses Befundes ließe sich der Frage nachzugehen, inwiefern das subjektivierende Verfahren eine Krise der objektivierenden Erzählinstanz zum Ausdruck bringt bzw. Noir-Filme von einer Krise des männlichen Blicks – den das poetische Verfahren expressiv markiert – und mithin auch einer spezifischen Form des Filmemachens erzählen.

**Realismus – Am Ende**

Der auf diese Weise an Fragen nach der Konstruktion von Geschlechterdifferenzen rückgebundene Begriffskomplex Subjektivierung/Objektivierung spezifiziert filmische Prozesse als geschlechterabhängige Blickdispositive. Dadurch werden Repräsentationen auf außerhalb des Filmischen liegende Realitäten zurückgerechnet, die selbst allerdings nur modellhaft bzw. als Diskurs existieren, der bestimmte Zeichen mit bestimmten Bedeutungen versieht – und dafür ebenso bestimmbare Konventionen entwickelt hat. Wie die Apparatus-Debatte oder die formalistische

Methode leidet auch die psychoanalytische Darstellung des Verhältnisses von Subjektivität/Objektivität/Realität darunter, dass sie die eigenen Voraussetzungen objektiviert und sich nicht selbst als Erzählung neben anderen konzipiert, mithin den eigenen diskursiven Status nicht genügend reflektiert.

Repräsentationen stehen für etwas anderes und es ist wichtig mitzusehen, dass das Verhältnis von Repräsentation und Repräsentiertem ein soziokulturell determiniertes, also ein konstruiertes ist, womit Rückschlüsse auf eine eindeutig „wahre" Realität unmöglich werden. Möglich werden allerdings Beobachtungen verschiedener Modi der sozialen, psychischen oder ästhetischen Konstruktion von Realität und ihre wechselseitigen Überlagerungen und Ablagerungen. Eine solche Betrachtung kann allerdings nicht länger von ontologischen Einheiten ausgehen – von der Möglichkeit zur zweifelsfreien Erkenntnis etwa der Frage, *was* ein Film noir sei –, sondern kann die verschiedenen Dimensionen nur als Vermittlungs- und Transformationsprozesse erfassen. Auch im Fall des Noir-Films kann nurmehr von einer dynamischen ästhetischen Struktur ausgegangen werden, die verschiedenste Diskurse integriert, indem sie sie poetisch und semantisch auf spezifische Art und Weise verdichtet.

**Das Subjekt am Ende**

Der Modus dieser Verdichtung ist oben bereits als subjektivierendes Verfahren beschrieben worden. Im Gegensatz zum objektivierenden Verfahren des klassischen Erzählfilms ist das subjektivierende Verfahren so konzipiert, dass es kausale, zeitliche und räumliche Eindeutigkeiten „verfremdet", indem es die zur Darstellung eines kohärenten Realitätseindrucks entwickelten Standards manipuliert und auf diese Weise eine andere Realität objektiviert, eine Realität subjektiver Befindlichkeiten. Das subjektivierende Verfahren formuliert auf diese Weise einen Dissenz zu dem, was gemäß der klassischen realistischen Erzählweise als Realität in Erscheinung getreten ist: Der Objektivität fester sozialer Verhältnisse und Wertkomplexe der klassischen Erzählung wird im Noir-Film die Objektivität labiler subjektiver Befindlichkeiten entgegengesetzt. Das ästhetische Kalkül allerdings bleibt unverändert, denn es objektiviert in beiden Fällen den Gegenstand seiner Erzählung. Nur die Erzählung selbst verfährt entsprechend der realistischen Motivation, soziale oder individuelle Krisenszenarios zu thematisieren, entweder objektivierend oder subjektivierend. Aus der kalkulierten Kohärenz des klassischen realistischen Erzählens entsteht so der kalkulierte Bruch des subjektivierenden realistischen Erzählens. Doch damit nicht genug: Der funktionalen Hinwendung der ästhetischen Verfahren zum Subjektiven im Noir-Film entsprechend, radikalisiert sich auch die semantische Ausrichtung auf existenzielle Fragen des Individuellen. Zu diesem Zweck werden Bilder und Töne expressiv verwendet, wird die Wahrnehmung der Geschichten durch inkonsistente Strukturen des Plots erschwert, werden Themen zumeist im Bereich des Verbrechens und seiner Investigation angesiedelt, klaffen Zieldefinition und positive Auflösung weit auseinander, werden Konflikte keiner eindeutigen Lösung zugeführt und so psychische und soziale Integrität nicht oder nicht vollständig wiederhergestellt. Nicht zuletzt wird damit die Semantik vom fragilen Status des modernen Individuums, die Brüchigkeit einer subjektzentrierten Ideologie bzw. von der Labilität der modernen Konstruktion menschlicher Subjektivität adressiert.

Die nachfolgende ästhetische Verfahrensanalyse des Noir-Films setzt vor die Ermittlung einer Metaphysik des Sichtbaren, die Realismus als Funktion des codierten

Textes, der codierenden Apparatur oder des codierenden „male gaze“ (Mulvey 1975: 11) sieht, die Beschreibung der Physik ihrer Bedingungen. Erst mit der Erfassung von Subjektivierung als künstlerischer Verfahrensform werden die komplexen Zusammenhänge benennbar, die das Zeichen *noir* lediglich in ein attraktives Gewand kleidet. Und obwohl auch der zeichentheoretische Diskurs keinen exklusiven Zugriff auf das Material ermöglicht, ist er doch in der Lage, die Erkenntnisgewinne der anderen Diskurse zu integrieren und sie unter dem Aspekt narrativer Vermittlung miteinander zu verschränken. Von größter Wichtigkeit ist also die Unterscheidung von Verfahren und Interpretation des Verfahrens.

### 1.1.5 Post Scriptum Ante

Die kulturell und geographisch historisierende Zuschreibung des Film noir auf eine bestimmte Zeitspanne Mitte des vergangenen Jahrhunderts erschwert letztlich die Beschreibung der Entwicklung filmischer Formen und Verfahren des Film noir. Vor dem Hintergrund des obskuren Status des Film noir zwischen Genre, Zyklus, Bewegung, Stil oder Serie sowie seiner thematischen, narrativen und ästhetischen Topografie erscheinen auch die neuen Formationsmodi des Noir-Films nach dem Verschwinden der „klassischen“ Form gegen Ende der 1950er Jahre nicht so recht ins verschwommene Bild passen zu wollen. Entweder wird ihnen der Status als Film noir verweigert oder darin lediglich eine mehr oder weniger erfolgreiche Wiederholung der „klassischen“ Form gesehen, die sich an der unterstellten Wirkung der Films noirs der 1940er und 1950er Jahre messen lassen muss (vgl. Hirsch 1999). Die Emphase des Begriffs hat offenbar den Blick auf Funktionsweisen filmischer Verfahren verstellt.

Gleichwohl hat sich mit dem Film noir innerhalb des realistischen Erzählkinos eine Form des Filmemachens ausdifferenziert, die auch künftigen Produktionen zur Verfügung steht. Es ist nicht einzusehen, weshalb die Filmindustrie in der Folgezeit auf ein vergleichsweise erfolgreiches filmisches Verfahren verzichten sollte, das geeignet erscheint, diffusen Ängsten und Bedrohungsszenarien einen wirkmächtigen ästhetischen und narrativen Ausdruck zu verleihen. Schließlich lässt sich das nachlassende Interesse an diesen Erzählungen in den USA nicht ausschließlich mit wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen erklären, auch technische Veränderungen wie die massenhafte Verbreitung des (noch schwarzweißen) Fernsehens sowie der Erfolg neuer Breitwandfilmformate und des Farbfilms haben das expressive Filmemachen zunächst an den Rand drängen können. Insbesondere das Konkurrenzmedium Fernsehen setzte die Filmwirtschaft seit den 1950er, besonders aber in den 1960er Jahren massiv unter Druck.

## 1.2 Kontexte

> *„To assert simply that our films were dark because a dark and despairing sense had crept upon the land seems reductive and simply stops discussion.“*
>
> J. P. Telotte (1989: 31)

### 1.2.1 Moderne Krisen

Nimmt man die These vom soziokulturellen Umbruch als auslösendes Moment des Film noir ernst, ist es nahe liegend, seine

Entwicklung über einen längeren Zeitraum zu verfolgen. Auf den ersten Blick scheint es deswegen lohnend, den Beobachtungszeitraum der Analyse auf die Zeit vor Zweitem Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise auszudehnen und das Austauschverhältnis kultureller, sozialer, ökonomischer und ästhetischer Entwicklungen ante factum Film noir zu ermitteln. Marc Vernet hat einen ersten Vorstoß in diese Richtung unternommen (vgl. Vernet 1993). Für das hier interessierende Phänomen des zeitgenössischen Noir-Films scheint es dagegen ratsam, den Blick auf entsprechende Entwicklungen bis heute zu richten. Nach Weltwirtschaftskrise und Zweitem Weltkrieg ereigneten sich zahlreiche politische und soziokulturelle Konflikte von internationaler Bedeutung, die den Schock der ersten beiden Weltkriege des Jahrhunderts und der wirtschaftlichen Depression zu einem andauernden Bedrohungsszenario globaler Modernisierung perpetuierten. So waren etwa bereits in den 1950er Jahren neben den USA eine Reihe weiterer Länder über ein UNO-Mandat in den Koreakrieg (1950–53) verwickelt. Und noch bevor die USA in dem seit 1946 schwelenden Indochina-Krieg zwischen Vietnam und Frankreich aktiv militärisch eingriffen, wurde John F. Kennedy am 22. November 1963 ermordet, ohne dass die Hintergründe seines Todes befriedigend aufgeklärt werden konnten. Mit Kennedy starb zugleich ein Politiker, mit dem sich nicht nur für die US-amerikanische Gesellschaft der politische Durchbruch einer jungen Generation und eine optimistische Zukunftsperspektive allgemeinen Wohlstands und Friedens verband. Auf der anderen Seite rückte die Kubakrise 1962 die Gefahr einer nuklearen Auseinandersetzung der USA und der Sowjetunion ins kollektive Bewusstsein. Und nicht zuletzt eskalierte noch zur Amtszeit Kennedys der Vietnam-Konflikt, der nach dem Tongkin-Zwischenfall im August 1964 unter der Regierung Lyndon B. Johnsons zu systematischen Bombardierungen wirtschaftlicher und militärischer Ziele in Nord-Vietnam führte.

Die militärisch zwar ergebnislose Tet-Offensive der Nordvietnamesen im Januar 1968 wirkte in den USA schließlich wie ein Schock, der endgültig auch die Massenmedien mobilisierte. Weltweit nahm die Kritik an der US-amerikanischen Vietnam-Politik zu, vor allem an den militärischen Übergriffen auf die Zivilbevölkerung. Der vollständige Rückzug der militärisch sieglosen USA aus Vietnam endete mit dem Waffenstillstandsabkommen von 1973. Erneut wurde die mystifizierte nationale Identität fragwürdig und die Ideologie der Heimat brüchig. Die kulturelle Semantik des Angekommenseins an einem sicheren historischen Ort, in einem Zustand der Sicherheit, zeigte tiefe Risse. Vivian Sobchak hat den Einfluss dieser Ideologie der Heimat und der Ikonografie der Räume auf den Film noir herausgearbeitet (vgl. Sobchak 1998). Die erstarkenden Protestbewegungen und die Wiedereingliederung kriegstraumatisierter US-amerikanischer Soldaten hatten großen Einfluss auf die kulturelle Landschaft. Nicht zuletzt ist einer der ersten neueren Noir-Filme, TAXI DRIVER (1975, Martin Scorsese), nachhaltig davon beeinflusst.

Vor dem Hintergrund des permanent drohenden militärischen Konflikts mit der Sowjetunion im so genannten „Kalten Krieg“ zeichnete der 1972 vorgelegte Bericht des „Club of Rome“ über die Grenzen wirtschaftlichen Wachstums eine pessimistische globale Zukunftsperspektive. In allen Bereichen des kulturellen und politischen Lebens schien steigender materieller Wohlstand immer zugleich die eigene existenzielle Bedrohung zu präfigurieren. AIDS wurde in den 1980er Jahren zum Menetekel der dekadenten westlichen Lebensweise stilisiert. Obwohl der militärische Konflikt bedingt durch die wirt-

schaftlich induzierten politischen Umwälzungen in der Sowjetunion ausblieb, haben soziale und kulturelle Konfliktlinien etwa zwischen verschiedenen Kulturkreisen sowie ökonomische und ökologische Krisenszenarios weiterhin Bestand. Und wie der Anschlag auf das World Trade Center im September 2001 zeigt, lichten sich schlagartig die Nebel, in die Francis Fukuyamas Schlagwort vom „Ende der Geschichte" auf Grund des vermeintlichen politischen und ökonomischen Erfolges westlicher Demokratien manche kulturellen und politischen Diskurse getaucht hatte.

Die kulturellen, sozialen, politischen und ökonomischen Verwerfungen, hervorgerufen durch den Prozess der Modernisierung, haben immer wieder das subjektzentrierte Weltbild der Aufklärung in Frage gestellt und letztlich einen immer größeren Aufwand zur Verteidigung der Idee erforderlich gemacht – etwa in den objektivierenden Erzählungen des narrativen Films, wie ihn das Studiosystem Hollywoods populär gemacht hat. Innerhalb dieses medialen Kontextes scheint Film noir zumindest einem verhaltenen Zweifel an der Gültigkeit dieses Subjektmodells Ausdruck zu verleihen.

Wie unschwer zu erkennen, haben sich die externen Bedrohungs- und Krisendiskurse weiter verdichtet und verstärkt. Im Zuge der durch wirtschaftliche Globalisierung notwendig gewordenen Revision politischer Entwürfe und kultureller Selbstbeschreibungen haben sich das Selbstverständnis moderner Gesellschaften destabilisierende Effekte nur verstärkt. Sofern Film noir als filmischer Ausdruck individueller Desorientierung angesichts soziokulturellen Wandels figuriert, lässt sich zumindest vor dem hier Geschilderten kein Grund ausmachen, weshalb Film noir nicht auch weiterhin ein erfolgreiches filmisches Modell sein sollte.

Film noir, so ist zu vermuten, besetzt schlicht die Lücke, die das Standard-Erzählkino im Hinblick auf Erzählungen von individuell negativ empfundenen Begleitumständen des Modernisierungsprozesses nicht füllen konnte. Film noir bedient Zuschauerbedürfnisse nach audiovisuell und narrativ subjektivierenden filmischen Sensationen mit bestimmten inhaltlichen und motivischen Bindungen ebenso wie Bedürfnisse nach wirtschaftlicher Expansion der Filmindustrie durch die Bereitstellung eines zusätzlichen, attraktiven Angebots im Bereich des klassischen Erzählfilms. Es besteht andererseits prospektiv kein Grund zu der Annahme, ausschließlich Weltwirtschaftskrise und Kriegs- und Nachkriegssituation in den USA hätten Film noir den Boden bereiten können und auch für sein Ende gesorgt. Vielmehr handelt es sich dabei um kontingente Durchgangsstationen im Prozess der Modernisierung, der im zwanzigsten Jahrhundert zu ökonomischen Krisen sowie politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen bislang ungekannten Ausmaßes geführt hat, die aber keineswegs exklusive Auslöser für die beobachtbaren Veränderungen der filmischen Verfahren des realistischen Erzählkinos sind. Die widersprüchliche Entwicklung der Moderne kommt in der Krise des Subjektbegriffs zum Ausdruck; für den Subjektbegriff des Erzählkinos bedeutet das eine veränderte – ob kritisch, konservativ oder progressiv: jedenfalls das sensationelle und unterhaltende Potenzial des Mediums ausnutzende – Erzählform: Film noir.

### 1.2.2 Moderne Filmwirtschaft I: USA

Das dergestalt skizzierte politische und kulturelle Umfeld bewahrt Film noir offenbar ein weites semantisches Feld. Das Produktionsumfeld in den USA dagegen veränderte sich zunächst durch die massenhafte Verbreitung des Mediums Fernsehen. Die Filmindustrie reagierte darauf – wie üblich – durch Produktdifferenzie-

rung, insbesondere durch die Verwendung von Breitbildformaten wie CinemaScope und Farbfilm und die Produktion von so genannten *blockbustern*, Filmen, die mit großem Aufwand hergestellt und so konzipiert wurden, dass ein möglichst breites Publikum erreicht werden konnte: „The blockbuster is characterised by innovations in technology [...], the presence of stars, expensive production values, and an emphasis on plot over character. Indeed the majority of blockbusters are action films with minimal narrative complexity." (Mazdon 2000: 22)

Die Produktion von Noir-Filmen hatte in dieser Konstellation aus soziokulturellem Umbruch und technischer sowie ökonomischer Umorientierung der Filmindustrie offenbar keine Aussicht auf Erfolg. Andererseits litt die gesamte Filmindustrie unter veränderten kulturellen Gewohnheiten. Dessen ungeachtet gab es Produktionen wie BEN HUR (1959, William Wyler) oder DOCTOR ZHIVAGO (1965, David Lean), die unerwartet große Gewinne einspielten. Trotz technischer Aufrüstung und der Errichtung von Autokinos und Kinos in Einkaufspassagen, sowie kleiner *shoe-box theaters* anstelle großer Kinosäle, sanken die Besucherzahlen von 1946 bis 1960 um die Hälfte. Vor dem Hintergrund des nachlassenden Interesses am Kinobesuch wurden 1966 auf Druck der Filmproduktionsfirmen und angesichts liberalerer kultureller Umgangsformen die Selbstregulierungsbestimmungen der Filmindustrie – der *Production Code* bzw. *Hays Code* der MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America) bzw. seit 1945 MPAA (Motion Pictures Association of America) – gelockert und 1968 schließlich in ein neues, altersorientiertes Bewertungssystem der Filmindustrie überführt, das der Filmproduktion mehr Spielraum für die Inszenierung neuer Attraktionen bereitstellte, insbesondere bei der Darstellung von Sexualität und manifester Gewalt. Hatte der Erfindungsreichtum vieler Filmemacher zur Umgehung des *Production Code* einen nicht unerheblichen Anteil an der Entwicklung der expressiv vermittelnden Ästhetik des Film noir, so machte die Liberalisierung der Selbstzensur nun die unmittelbare filmische Inszenierungen von Sexualität und Gewalt möglich und alternative ästhetische Lösungen wie die des Film noir zunehmend obsolet. Auch in dieser Hinsicht also schien Film noir immer weniger den Bedarf nach Sensationellem decken zu können. Eine der bedeutenderen Produktionsgesellschaften für Films noirs, Radio Keith Orpheum (RKO), verkaufte bereits 1955 gar ihren gesamten Filmbestand an Fernsehgesellschaften zur Auswertung in Fernsehprogrammen, obgleich mangelnde Schärfe und geringer Kontrastumfang des Fernsehbildes das Chiaroscuro des Film noir kaum reproduzieren konnten. Außerdem versorgte die TV-Krimiserie DRAGNET (1952–1959) über zwei Jahrzehnte das Fernsehpublikum mit Verbrechenserzählungen. Daneben begannen Produktionsfirmen kleine Filme für Fernsehgesellschaften zu produzieren und partizipierten auf diese Weise am Erfolg des neuen Mediums.

Die wirtschaftliche Prosperität der 1960er Jahre bewahrte die Filmindustrie letztlich allerdings nicht vor erheblichen finanziellen Verlusten. Zu Beginn der 1970er Jahre bedrohten zusätzlich zur wirtschaftlichen Rezession Ölembargos der Erdöl fördernden Länder und ökonomische Konkurrenz aus Japan und Deutschland die US-amerikanische Wirtschaft. Die Filmindustrie vermied zu dieser Zeit auch auf Grund kommerzieller Misserfolge wie CLEOPATRA (1962, Joseph L. Mankiewicz) oder DOCTOR DOLITTLE (1966, Richard Fleischer) hohe Investitionen und suchte andere Wege, die Filmproduktion erneut profitabel zu machen: „The commercial desaster of several block-

**Abb. 6 und 7 Symbiosen aus Horrorästhetik und visuellen Strategien des Noir-Films: Der Bedarf an Bildern des Schreckens ist auch in den 1970er Jahren ungebrochen (links: THE EXORCIST, rechts: JAWS).**

busters during the sixties prompted a period of widespread experimentation and innovation, resulting in the assimilation of European art cinema filmmaking techniques into the American mainstream cinema." (Martin 1997: 20) Daneben konnten neue, insbesondere jüngere Zuschauergruppen erschlossen werden. Neben Versuchen, mit Hilfe von Genrefilmen und *blockbuster*-Strategien erfolgreich zu sein, konnten am klassischen Hollywood-Film geschulte Regieneulinge mit einer Reihe spektakulärer Filme wie THE FRENCH CONNECTION (1971, William Friedkin), THE GODFATHER (1971, Francis Ford Coppola), THE EXORCIST (1973, William Friedkin), JAWS (1974, Steven Spielberg), STAR WARS (1977, George Lucas) oder APOCALYPSE NOW (1979, Francis Ford Coppola) auch international unerwartet große Erfolge verbuchen. Viele dieser Filme verwendeten stilistische Elemente des Noir-Films, doch entwickelten sie ihre Krisen- und Bedrohungsdiskurse weniger durch expressive subjektivierende Strategien, als durch die sensationelle Inszenierung objektiver, ‚realistischer' Schockmomente. Die Bedrohung wurde hier nicht als Repräsentation psychisch deformierter Individualität, sondern in der Regel als externe Größe konstruiert.

Der ökonomische Erfolg der Filmindustrie seit Mitte der 1970er Jahre verdankte sich andererseits einer Strategie, nur wenige, aber mit großem Budget hergestellte Filme mit großem Werbeaufwand und Merchandising-Kampagnen auf den Markt zu bringen. Der Einsatz von Computertechnologie in der Prä- und Postproduktion erweiterte schließlich die Möglichkeiten filmischer Darstellung beträchtlich. Zur gleichen Zeit wurden Filmproduktionsfirmen zu interessanten Investitionsobjekten multinationaler Konzerne: „Foreign investment grew from 1985 when Rupert Murdoch's News Corporation acquired 20th Century-Fox. Pathé Communications purchased MGM in 1990 and in 1992 Crédit Lyonnais foreclosed on loans to MGM and took over the company. The Majority of this incursion of overseas capital came from Japan: Sony bought Columbia in 1989 and Matsushita took over Universal in 1991." (Mazdon 2000: 21)

Die Internationalisierung des Filmgeschäfts änderte allerdings nur wenig daran, dass die Richtlinien der Produktion unverändert von einem US-amerikanisch dominierten Management festgelegt wurden. Zugleich übten die in Medienkonzernen reorganisierten Filmproduktionsfirmen umfassende Kontrolle über alle Geschäftsbereiche der Produktion aus vom Entwurf über die Herstellung bis zum Vertrieb. Entsprechend wies die Filmproduktion nach dem Ende des Studiosystems erneut ein hohes Maß vertikaler Integration auf. Im Unterschied zum Studiosystem lagen Finanzierung, Kalkulation und Direktion allerdings nicht länger in den Händen

mächtiger Produzenten, vielmehr folgten sie wirtschaftlichen Interessen eines Produktionsmanagements, das in erster Linie auf Absicherung und Ausweitung des eigenen Marktanteils in einer sich zunehmend globalisierenden Weltwirtschaft bedacht war.

Aus ökonomischen Erwägungen wurde die Filmherstellung weitgehend ausgelagert und kreative Ressourcen der Filmproduktion in verstärktem Maße zugekauft. Bereits gegen Ende der 1960er Jahre nahm als Folge der Lockerung des *Production Code* und wirtschaftlicher Schwierigkeiten der großen Filmfirmen der Einfluss unabhängiger Produktionsfirmen wie AIP auf das Filmgeschäft zunächst zu. Während die großen Firmen auf Grund abnehmender Nachfrage ihre Produktion drosselten, besetzten so genannte *Independents* die entstandenen Lücken und spezialisierten sich auf zielgruppenorientierte Spartenfilme „which mixed sentiment, action, and populist themes" (Bordwell, Thompson 1994: 705). Der ästhetisch kreative und ökonomisch erfolgreiche Umgang mit Genremustern wurde bald allerdings von finanzstarken Gesellschaften kopiert, so dass die von den *Independents* entwickelten Formate rasch auch kapitalintensivere Produktionen dominierten.

Die unabhängigen Produktionsfirmen erwiesen sich für die großen Konzerne zugleich als flexible Anbieter erfolgversprechender Stoffe. Insbesondere explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt hielten so Einzug auch in Großproduktionen. Anstelle eines massenproduktionstauglichen Studiosystems mit industriell geplanter Filmfabrikation übernahmen unabhängige Firmen für die Majors sukzessive weitere organisatorische Funktionen auf der Ebene der Filmherstellung. In dieser veränderten Konstellation fungierte der Produzent zumeist nur noch als Vermittler zwischen selbstständigen, spezialisierten Firmen, und den großen Filmgesellschaften, die im Verbund mit ihren Mutterkonzernen das fertige Produkt weltweit vermarkteten. War die Unabhängigkeit der so genannten *Independents* immer nur eine relative so nahm sie angesichts dieser Geschäftspraxis der großen Firmen noch weiter ab. Auch weil sie keine eigenständigen vertikalen Strukturen ausbilden und wirtschaftlich selbstständig werden konnten, blieben die *Independents* letztlich auf Finanzierung und Marketing durch die großen Gesellschaften angewiesen, ohne deren infrastrukturelle Leistungen sie nicht überlebensfähig waren. Nicht nur, dass diese erhebliche finanzielle Mittel und umfassende Organisationsleistungen zur Verfügung stellten, auch ihre Beteiligung an Abspielstätten vergrößerte die Absatzmöglichkeiten der Produkte. So sehr jedoch die Globalisierung der Kapitalverhältnisse zur Reorganisation des Produktionsmanagements zu Lasten der unabhängigen Filmproduktion führte und Produktion und Distribution aus Kostengründen zur Internationalisierung zwang, so sehr blieb „its large mid-section [...] provincial" (Miller 1998: 377). Das heißt: Trotz Abdankung des ökonomisch erfolgreichen Studiosystems orientierten sich Entscheidungsprozesse der Filmproduktion weiterhin am Wertekomplex „Hollywood", während Herstellung und Vertrieb im Hinblick auf regionale Besonderheiten wirtschaftlich optimiert wurden.

Die vom Erfolg dieses Modells wiederum in Bedrängnis gebrachten unabhängigen Produktionsfirmen wichen auf das sich entwickelnde Kabelfernsehen und den Videosektor aus und sorgten seit Mitte der 1980er Jahre für eine stärkere Annäherung entsprechender Produktionen an bereits erprobte filmische Formeln. Der auf Grund der massenmedialen Entwicklung seit den 1980er Jahren wieder ansteigende Bedarf an Filmproduktionen wurde in großem Umfang durch die Rückwendung zu bewährten Erzählungen gedeckt. Dies ist

einer der Gründe für die Renaissance des Remake (vgl. Mazdon 2000) und anderer ästhetisch zitierender Formen, die sich häufig aus dem Fundus des Film noir bedienten (vgl. Röwekamp 2000). Nicht zuletzt hatte Film noir bereits in den 1940er und 1950er Jahren einen großen Marktanteil bei investitionssicheren B-Produktionen (vgl. Kerr 1996).

Besonders die Verbreitung des Videorecorders multiplizierte den Bedarf an Filmmaterial noch einmal. Erschloss der Verkauf von Filmrechten an Kabelfernsehgesellschaften wie HBO, die seit Ende der 1970er Jahre Filme im *Pay-TV* zweitverwerteten, den Filmgesellschaften weitere Einnahmequellen, so eröffnete die massenhafte Verbreitung von Videorecordern seit Anfang der 1980er Jahre völlig neue Vertriebsmöglichkeiten. Das Geschäft mit Leih- und Kaufvideos machte bald bis zur Hälfte des Umsatzes der großen Produktionsfirmen aus und reduzierte zugleich das Investitionsrisiko. Daneben begannen Filmgesellschaften, Computerspiele nach filmischen Vorlagen zu entwickeln. Seit Ende der 1990er Jahre verspricht das neue Speichermedium DVD zusätzliche Einnahmen auf Grund größeren Bedienungskomforts bei gleichzeitig gesteigerter Bild- und Tonqualität. Zugleich bietet der notwendige Medienwechsel von der Videokassette zur DVD der Filmindustrie eine weitere Gelegenheit, auch ältere Filme erneut gewinnbringend verkaufen und verleihen zu können. Auch die Aufwertung des Fernsehens zum Heimkino mit großen Projektionsflächen und kinoähnlicher akustischer Auflösung verwischt zunehmend die Grenzen zwischen den audiovisuellen Medien. Insbesondere die neue Qualität des Tons konnte zuletzt in SEVEN (1995, David Fincher) oder LOST HIGHWAY (1996, David Lynch) dem Noir-Film weitere expressive Qualitäten hinzugewinnen. Umfangreich ausgestattete DVD-Sondereditionen zeitgenössischer Noir-Filme wie SE7EN, THE SILENCE OF THE LAMBS (1990, Jonathan Demme) oder der beiden TERMINATOR-Filme (1984 und 1990, James Cameron) scheinen die ungebrochene Attraktivität dieser Form des Filmemachens zu belegen, die stets die Abweichung von Standards realistischen Erzählens als filmisches Verfahren gewählt und damit zugleich ästhetische und narrative filmische Möglichkeiten sensationeller Subjektivierung innerhalb des Erzählkinos in den Mittelpunkt gestellt hat. Dies kommt zugleich dem ökonomischen Erfordernis der Filmindustrie nach „innovation without risk“ (Mazdon 2000: 23) entgegen. Trotz aller wirkungsvollen technischen Entwicklungen und ästhetizistischen Euphorie bleibt allerdings die „underlying ideology of narrative production“ (Gomery 1998: 250) unter Protektion der Motion Picture Association of America (MPAA) eine Konstante der Filmproduktion bis in die Gegenwart (vgl. ebd.: 252).

### 1.2.3 Moderne Filmwirtschaft II: Europa und Frankreich

**Europa**

Die wirtschaftliche Krise in Europa in den 1970er Jahren führte zu einem starken Rückgang der Zuschauerzahlen und zu Schließungen von Filmabspielstätten. Wie in den USA wurde das Fernsehen zum Hauptkonkurrenten der Filmproduktion und die Verbreitung des Videorecorders führte zu einem weiteren Rückgang der Zuschauerzahlen. Da es den europäischen Staaten an einer vertikal integrierten Filmindustrie mangelte, gab es kaum koordinierte Reaktionen auf die Krise. Gaumonts Versuch einer Expansion scheiterte, andere Produktionsfirmen beschränkten sich auf künstlerisch ambitionierte Filme, die kein Massenpublikum erreichten. Obgleich einige europäische Regisseure mit Hilfe US-amerikanischer Gelder Filme pro-

**Abb. 8 Die Welt aus den Fugen: LONG HELLO & SHORT GOODBYE.**

**Abb. 9 Licht, Raum, Einsamkeit in KOROSHI NA RAKUIN: Die Yakuza-Tradition ist eine der lebendigsten Inspirationsquellen für den zeitgenössischen Noir-Film.**

duzieren konnten, blieb die Mehrzahl der Filmproduktionen auf staatliche Finanzierungshilfen und Koproduktion etwa mit Sendeanstalten angewiesen. Dem geringen Anteil eigener Filmproduktionen am Filmmarkt stand ein großer Anteil US-amerikanischer Produktionen gegenüber. Zu Beginn der 1980er Jahre lag ihr Marktanteil zwischen etwa 50 Prozent in Frankreich und Westdeutschland und 90 Prozent in Großbritannien. Entsprechend erreichte die seit Anfang der 1980er Jahre beobachtbare Zunahme von Noir-Produktionen widerstandslos auch den europäischen Markt.

Die Abhängigkeit von US-amerikanischen Filmproduktionen führte letztlich dazu, dass die europäische Variante des expressiven Filmemachens im zeitgenössischen Kino eher eine Marginalie blieb. In Großbritannien, wo Filme wie IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY (1948, Robert Hamer), THEY MADE ME A FUGITIVE (1947, Alberto Cavalcanti), ON THE NIGHT OF THE FIRE (1939, Brian Desmond Hurst), MINE OWN EXECUTIONER (1948, Anthony Kimmins), THE SMALL BLACK ROOM (1949, Michael Powell), WANTED FOR MURDER (1946, Lawrence Huntington) und THE THIRD MAN (1949, Carol Reed) eine britische Noir-Tradition formten, gab es immer wieder auch zeitgenössische Filme wie GET CARTER (1970, Mike Hodges), PULP (1972, Mike Hodges), THE LONG GOOD FRIDAY (1979, John Mackenzie), THE HIT (1984, Stephen Frears), MONA LISA (1986, Neil Jordan), STORMY MONDAY (1988, Mike Figgis) oder THE KRAYS (1990, Peter Medak), die diese Tradition fortschrieben. In Deutschland, wo Filme wie M (1931, Fritz Lang) oder die DR. MABUSE-Filme (1921 und 1932, Fritz Lang) Film noir präfigurierten, machten Produktionen wie DER AMERIKANISCHE SOLDAT (1970, Rainer Werner Fassbinder), DER AMERIKANISCHE FREUND (1976, Wim Wenders), AM ENDE DER GEWALT (1997, Wim Wenders), DIE APOTHEKERIN (1997, Rainer Kaufmann), SOLO FÜR KLARINETTE (1998, Nico Hofmann), LONG HELLO & SHORT GOODBYE (1999, Rainer Kaufmann) oder die international finanzierte Produktion THE MILLION DOLLAR HOTEL (1999, Wim Wenders) Anleihen bei den filmischen Verfahren des Noir-Films. In Dänemark entstanden mit FORBRYDELSENS ELEMENT (1984, Lars von Trier) oder EUROPA (1990, Lars von Trier) kunstvolle und erfolgreiche Noirs und die finnische Produktion I HIRED A CONTRACT KILLER (1990, Aki Kaurismäki) brach ironisch die existenzialistische Perspektive des Film noir. Außerhalb Europas und der USA hat insbesondere der japanische Gangsterfilm filmische Noir-Verfahren adaptiert und selbstbewusst weiterentwickelt. Die Yakuza-Variationen NORA INU (1949, Akira Kurosawa) und KOROSHI NA RAKUIN (1967, Seijun Suzuki) experimentierten virtuos mit expressiven Stilmitteln. Seit SONATINE (1993, Takeshi Kitano), SONO OTOKO, KYOBO NI TSUKI (1989, Takeshi Kitano), HANA-BI (1997, Takeshi Kitano) und BROTHER (2000, Takeshi

Kitano) ist gegenwärtig erneut ein Trend beobachtbar, der existenzialistische Erzählungen im japanischen Gangsterfilm zu einer eigenständigen, expressiven Form des Noir-Films verdichtet.

**Frankreich**

Die französische Filmwirtschaft geriet nach dem Zweiten Weltkrieg in eine Krise, wofür nicht zuletzt das bilaterale Abkommen über den Zugang US-amerikanischer Kulturgüter zum französischen Markt, die Blum-Byrnes-Verträge von 1946, verantwortlich gemacht wurden. In den vom US-amerikanischen Staatssekretär James Burnes und dem Sonderbeauftragten der französischen Regierung Léon Blum ausgehandelten Abkommen legten die USA ungeachtet der alliierten Partnerschaft mit Frankreich einseitig Importquoten für US-amerikanische Filmproduktionen für den französischen Markt fest. Vor die Alternative gestellt, entweder die US-amerikanischen Import- und Aufführungsbedingungen zu akzeptieren oder überhaupt keine Hilfe zum Wiederaufbau der nationalen Filmproduktion zu erhalten, stimmte die französische Regierung zu und überließ damit zwangsweise Hollywood den französischen Filmmarkt. Infolge des Abkommens ging der Anteil französischer Filmproduktionen am Gesamtvolumen aller Aufführungen von 55 auf 30 Prozent zurück, was effektiv einer Halbierung entsprach und eine entsprechende Steigerung der Aufführungen US-amerikanischer Filme bedeutete. Erst als einige Bestimmungen des Vertrags zugunsten der nationalen französischen Filmproduktionen geändert wurden, stieg der Anteil französischer Filme wieder auf 50 Prozent. Die Verträge lösten zugleich Debatten über die Formierung eines nationalen Kinos aus, die einer vermeintlich drohenden massenkulturellen Amerikanisierung vorbeugen sollte. Diese Atmosphäre des Misstrauens gegenüber ‚kulturimperialistischen' Bestrebungen der USA hielt an und erhielt im Zuge der GATT-Verhandlungen (*G*eneral *A*greement on *T*ariffs and *T*rade) 1993 neue Brisanz. Die Erfordernisse der Deregulation und des freien Handels, des Abbaus von Handelbeschränkungen einer sich globalisierenden Wirtschaft, führte zum Konflikt zwischen den USA und europäischen Nationen, allen voran Frankreich. Insbesondere die unterschiedlichen Auffassungen über den Status audiovisueller Medien als Kultur- oder Konsumgut prägte den Streit. Schließlich einigte man sich darauf, diesen Bereich aus den Verhandlungen auszuklammern.

In den 1980er Jahren erneuerten eine Reihe Filme junger Regisseure das französische Kino. Léos Carax, Luc Besson und Jean-Jaqcues Beineix experimentierten mit ästhetischen Ausdrucksformen und griffen dabei auf visuelle und erzählerischen Muster des Film noir zurück. Mit SUBWAY (Luc Besson) gelang 1985 auch international der Durchbruch postmodernen Filmemachens (vgl. Felix 1991). Die neue französische Version des Noir-Films reflektierte zuvorderst die technische Exaltiertheit der Vorbilder. Hatten bereits einige Produktionen der Nouvelle Vague den Versuch unternommen, die formalästhetischen und narrativen Standards des klassischen Film noir zu dekonstruieren und dabei vor allem die Offenlegung ästhetischer Syntheseleistungen fokussiert, zeigten sich die neueren *noir*-Derivate aus Frankreich vor allem an einer waren- und werbeclipinduzierten ästhetizistischen Rekonstruktion interessiert. Damit gerieten unversehens die von ökonomischen Interessen imprägnierten medialen Bilderordnungen der Werbeindustrie in die Bilderordnungen des zeitgenössischen Noir-Films. Spätestens hier wurde deutlich, was Film noir immer *auch* schon war: modischer *cinéma du look*. Die glamouröse Überhöhung, die sich infolge dieser Entwicklung Bahn brach, rückte den *noir*-Stil nä-

her an den *lifestyle* des Zeitgeistes heran. War Film noir bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts zugleich auch eine Marketingstrategie, so entstand nun erstmals zugleich eine solche unter Bedingungen einer beinahe durchgehend ökonomisierten Öffentlichkeit, deren Bildervorrat dank massenhaftem Filmkonsum, Television und insbesondere Videotechnik inzwischen zu einem unüberschaubaren Fundus erinnerbarer Audiovisionen angewachsen ist, für den die Massenmedien zugleich Archiv- und Gedächtnisfunktionen übernommen haben. Und wie für postmoderne Bilderordnungen üblich, emanzipierte sich die Form vom Inhalt, doch diese Entwicklung ist bereits Signum des Film noir.

## 1.3. Beispiele

### 1.3.1 Reflexion: A BOUT DE SOUFFLE und TIREZ SUR LE PIANISTE

Bereits vor der postmodernen Phase des Noir-Films waren französische Produktionen bestimmend bei der Weiterentwicklung seiner filmischen Methodik. In Frankreich entwickelte sich gegen Ende der 1950er Jahre eine neue Form des Filmemachens. Die sich formierende Nouvelle Vague nahm die filmischen Stilisierungen des Film noir bereitwillig auf. Junge Filmemacher, die zuvor zum Teil für die *Cahiers du Cinéma* schrieben, entdeckten den Film noir neu. Das in den Films noirs wahrnehmbare ästhetische Selbstbewusstsein filmischer Möglichkeiten stilisierter Darstellungsformen faszinierte unter anderem Jean-Luc Godard (A BOUT DE SOUFFLE, 1959) und François Truffaut (TIREZ SUR LE PIANISTE, 1960).

A BOUT DE SOUFFLE bezog sich explizit auf die Tradition des Film noir. Der Film erzählt die Geschichte des Kleinganoven Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo). Nachdem er während einer Verfolgungsjagd einen Polizisten erschossenen hat, sucht Poiccard auf der Flucht vor der Polizei in Paris Unterschlupf bei der US-amerikanischen Studentin Patricia (Jean Seberg), die er zufällig auf dem Boulevard kennengelernt hat. Trotz ihres intensiven amourösen Abenteuers verrät Patricia Michel Poiccard schließlich an die Polizei. Von den Kugeln der Polizei getroffen, stirbt Poiccard zuletzt auf dem Kopfsteinpflaster am Ende einer engen Gasse inmitten teilnahmsloser Passanten.

A BOUT DE SOUFFLE basiert auf einen simplen Gangsterfilm-Plot. Anders als in klassischen Gangsterfilmen erzählt der Film allerdings nicht von Aufstieg und Fall des Kriminellen als verhinderter Heldenfigur, sondern vom unaufhaltsamen Fall Michel Poiccards, letztlich auch von der Bedeutungs- und Sinnlosigkeit seines Handelns. Übersetzt wird dies mit Hilfe einer vagabundierenden Narration, die ohne definierbare Zielorientierung immer wieder neue Orte und Handlungen einführt, die sich keiner zwingenden logischen Verknüpfung fügen. Selbst der dün-

**Abb. 10 Melancholischer Schlussakkord eines Noir-Films: Der verratene Kleinkriminelle Michel Poiccard taumelt tödlich getroffen in den engen Gassen der Stadt (A BOUT DE SOUFFLE).**

**Abb. 11 und 12 Grafische Kompositionen, nahe Einstellungen, unübersichtliche Raumstrukturen, Gangsterikonografie ...**

**... Aufnahmen nächtlicher Interieurs und helle Lichtquellen innerhalb des Bildkaders: Strategien der Stilisierung der filmischen Perspektive.**

ne rote Faden der Erzählung von Poiccards Flucht vor der Polizei liefert vor diesem Hintergrund kaum mehr als ein fadenscheiniges Alibi für die fehlende psychologische Motivation des Geschehens. Insofern radikalisiert der Film das Thema der Dezentrierung des Subjekts inmitten einer unübersichtlichen Welt, in der schließlich auch die Liebe zum bedeutungs- weil folgenlosen Ereignis verkümmert, weil sie die fatale Denunziation nicht verhindern kann.

Auch auf formalästhetischer Ebene ist der Film geprägt vom Gestus der Improvisation und des Experiments mit dem Filmmaterial (vgl. Prümm 2001). Damit liefert A BOUT DE SOUFFLE nicht nur eine Hommage an die kostengünstig produzierten B-Produktionen, worauf unter anderem die Widmung im Vorspann an die B-Film-Produktionsgesellschaft Monogram Pictures verweist, er reflektiert vermittelt durch das formale Arrangement von Kameraarbeit, Schnitt und Montage zugleich Konventionen und Klischees des Film noir. Das urbane Setting mit engen Straßen und unübersichtlichen Räumen, grafische Dekors, der unmittelbare Realismus natürlichen Lichts oder die fragilen Bilder einer Handkamera transcodieren semantische Komplexe wie Verbrechen ohne Grund, sinnloser Tod, die *amour fou* eines Gangsters zu einer Frau, die ihr eigenes fatales Doppelspiel nicht versteht, und das Leben als unaufhörliche zwecklose Bewegung ohne Fixpunkte und Auswege. Und wie im Film noir der Phase der 1940er und 1950er Jahre, wird nicht so sehr das, was erzählt wird – die Gangstergeschichte – bedeutsam, sondern vielmehr die Art und Weise der Erzählung selbst, das Wie der Subjektivierung der Geschichte.

Das filmische Konzept der Auflösung psychologischer und kausaler Gewissheiten durch das narrative und ästhetische Arrangement gipfelt schließlich in der unmittelbaren Thematisierung der eigenen Bedingungen und entlarvt Funktionsweisen und Darstellungsmodi der Konventionen des Gangsterfilms – und reflektiert damit zugleich Filmgeschichte. Zu einem wichtigen Aspekt der Reflexion wird die Identifikation der Hauptfigur mit einem der Stars des Hollywood-Films, der immer wieder in Hauptrollen in Noir-Filmen agiert hat: Humphrey Bogart. Michel Poiccards Versuch, das Vorbild zu imitieren, produziert letztlich aber nichts als gestische Phrasen. Darauf wird in einer Sequenz hingewiesen, die Poiccard vor einem Kinoplakat zu dem Boxerdrama PLUS DURE SERA LA CHUTE (1956, Mark Robson) zeigt.

Die Inszenierung macht sie auf diese Weise als Klischee wahrnehmbar. Dies geschieht durch eine zweifache Verschie-

1

2

3

4

5

6

**Abb. 13.1–6 Vorbild Holly wood: Poiccards unentwegtes Streichen mit dem Daumen über die Lippen verfremdet imitierend Humphrey Bogarts notorischen Griff an das rechte Ohr.**

bung: Weder ist Bogart als reale Figur im Film präsent (sondern nur als bildliche Wahrnehmungsstruktur – Starfoto und Filmplakat – anwesend), noch kopiert Poiccard die Geste „authentisch" (Bogart: Griff ans Ohr – Poiccard: Streichen über die Lippe). Die Anwesenheit dieser zweifachen Abwesenheit von Person und Aktion manifestiert sich in der Montage der Bilder zu einem virtuellen Dialog, der im klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren inszeniert wird. Ist dieses *SRS*-Verfahren in der klassischen Erzählung zur Konvention für die Inszenierung fiktiver Dialoge zwischen anwesenden Figuren geworden, so konstruiert die Inszenierung in A BOUT DE SOUFFLE daraus eine filmische Gedankenbewegung zwischen Anwesendem und Ab-

**Abb. 14.1–8 Der notorische Griff ans Ohr – eine Auswahl ...**

wesendem in der Form einer falschen Erinnerung, die das Nachdenkliche der Geste Bogarts in eine affektierte Phrase transformiert und sie auf diese Weise neu konnotiert. Die Gegenüberstellung von Poiccard mit dem Bild des Schauspielers markiert zugleich *en miniature* das Prinzip des Films: die Aufdeckung filmischer Mechanismen durch die Konfrontation von Vorbild und Abbild.

Die den Film prägende Reflexion der eigenen Medialität zieht durch die Thematisierung der eigenen Film- und Kinoerfahrung bzw. die allgegenwärtige mediale Überformung der eigenen Identität zugleich eine weitere subjektivierende Ebene ein. Die Verfremdung narrativer, ästhetischer und thematischer Elemente des Film noir überlässt den semantischen Komplex des Film noir nicht länger dem Raum der Diegese allein. Sie adressiert ihn nun auch direkt an das Publikum und verunsichert es durch den beabsichtigten Bruch mit Sehgewohnheiten. Die filmische Selbstreflexion in A BOUT DE SOUFFLE radikalisiert das Noir-Verfahren letztlich also dadurch, das es den Zuschauer selbst zum Bestandteil einer inkohärenten und fragilen Narration macht und so seine vormals sicher geglaubte Beobachterposition in Frage stellt. In der Schlusseinstellung des Films wird dieses Verfahren gleichsam filmische Metapher. Nachdem Patricia auf ihre Frage nach dem Sinn der letzten Worte von Michel Poiccards von einem Polizisten die Antwort erhält: „Er sagt, Sie sind wahrlich zum Kotzen“, wird diese Frage mit dem staunend unverständigen Blick Patricias in die Kamera und einer weiteren Frage an ein imaginäres Publikum weitergereicht: „Was ist das: Kotzen?“ Patricias finale Geste wiederholt diese Frage noch einmal und scheint zugleich eine Antwort zu formulieren: Ihr Streichen mit dem Daumen

**… acht Einstellungen aus THE BIG HEAT.**

über die Lippe ist das, was es ist, ein ausdrucksloser Ausdruck, leerer Signifikant, dessen Bedeutung sich aufgelöst hat, ein Ausdruck für den Verlust von Bedeutung.

Die Aufwertung des Stils gegenüber Plot und Inhalt kehrte nicht nur – wie bereits im klassischen Film noir – das narrative Verfahren des klassischen Erzählfilms um, sondern verlieh der Narration von A BOUT DE SOUFFLE zugleich eine subjektivierende Perspektive, „an illuminating impression of a certain type of conscienceless, neo-nihilist French youth." (Monthly Film Bulletin 1961: 90). In diesem reflexiven formalästhetischen Stakkato visualisieren beispielsweise die *jump cuts* für die Filmkritik „the hero's erratic thought process" (ebd.). Sie kreieren eine Atmosphäre der Hektik, Abruptheit und Verstörung. Auch dadurch, dass A BOUT DE SOUFFLE die Geschichte in erster Linie als visuelles Geschehen auflöst, wiederholt und reflektiert der Film die expressiven filmischen Prinzipien des Film noir. Und mit Jean-Paul Belmondo in der Rolle des Kleinganoven Michel Poiccard verfügte der Film nicht nur über einen Bogart-Fan, der dessen Filme goutiert und seine Verhaltensweisen nachahmt, sondern auch einen fil-

**Abb. 15 Wörtlich genommen: Die filmische Formulierung der Frage nach der Bedeutung der Fiktion: „Was ist das: Kotzen?"**

**Abb. 16 Melancholie und Einsamkeit des Klavierspielers übersetzt in die Bildstruktur.**

**Abb. 17 Auf der Flucht: Charlie und Lena als Gefangene im Dunkel der Nacht.**

mischen Widergänger der von Bogart gespielten Filmfiguren, die in den Straßen der Stadt ebenso scheitern muss wie das Vorbild.

Reflexives Filmemachen dieser Art findet sich auch in François Truffauts TIREZ SUR LE PIANISTE. Die Geschichte beruht auf dem *hard-boiled*-Kriminalroman von David Goodis DOWN THERE. Der Film erzählt die Geschichte des ehemaligen Klaviervirtuosen Edouard Saroyan, der nach dem Selbstmord seiner Frau untergetaucht ist und unter dem Namen Charlie Kohler sein Geld als Pianist in einer heruntergekommenen Tanzbar in einem Pariser Vorort verdient. Doch in die Anonymität des neuen Daseins bricht unvermittelt die Vergangenheit, als der schweigsam-melancholische Charlie von seinem zwielichtigen Bruder Chico in kriminelle Machenschaften verwickelt wird, in deren Verlauf seine Geliebte, die Kellnerin Lena, bei einem Schusswechsel mit Gangstern getötet wird. In TIREZ SUR LE PIANISTE werden Elemente des Komischen, Pathos und Tragödie unauflösbar und temporeich miteinander vermischt. So wird der Traum des Pianisten vom Leben in Frieden letztlich vollends zerstört, während gleichzeitig erwartbare Eindeutigkeiten aufgelöst werden, indem sie immer wieder ironisch gebrochen werden.

Wie die beiden prominenten Beispiele zeigen, reflektierte ein Teil der Produktionen der Nouvelle Vague die ästhetischen, narrativen und thematischen Errungenschaften des Film noir, legte auf diese Weise eine Reihe seiner Topoi offen und schrieb Film noir zugleich unter veränderten Vorzeichen fort. Die Verwendung von *jump cuts*, extremen Nahaufnahmen, langen Handkameraaufnahmen, ‚eingefrorenen' Bewegungsbildern und extradiegetischem Ton subjektivierte die Bilder und bereicherte den subjektivierenden Gestus des Film noir um neue reflexive Ausdrucksformen.

Die nur peripher mit der Nouvelle Vague verbundenen, radikal stilisierten Gangsterballaden Jean-Pierre Melvilles wie beispielsweise LE SAMOURAI (1967) entwickelten jenseits solch selbstaufklärerischer Bemühungen um den Film noir wie diejenigen Godards, Truffauts oder Chabrols, dessen zentrale Merkmale bis an die Grenze zur Karikatur, ohne freilich jemals zur Satire zu werden. In Melvilles Fil-

**Abb. 18 Chiaroscuro: Expressive Schwarzweiß-Malerei.**

**Abb. 19 Ambivalente Familienbande: Bruder und Gangster zugleich.**

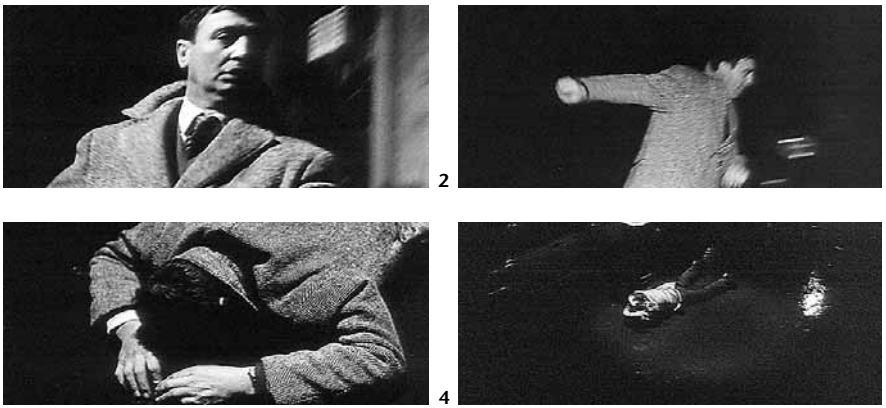

**Abb. 20.1–4 Von der horizontalen zur vertikalen Bewegung, extreme Beschleunigung und abrupter Stillstand: Expressive Bewegungsdynamik duch Wechsel von Untersicht und Nahaufnahme zur Obersicht und Totalen, Bewegungsunschärfe und extremem Hell-Dunkel-Kontrast (Beispiel aus TIREZ SUR LE PIANISTE).**

men finden sich außergewöhnliche Verdichtungen des Gangstertopos, eingebettet in nihilistisch-existentialistische Geschichten, in denen das Verbrechen und das Töten zum Handwerk von eiskalten Profis werden. Doch auch Godard und Truffaut zeigten sich weiterhin fasziniert vom Noir-Sujet, wie ALPHAVILLE (1965) und DÉTECTIVE (1985) sowie LA MARIÉE ETAIT EN NOIR (1967) und LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI (1969) beweisen. Auch viele Filme Claude Chabrols, der 1955 in einem Aufsatz Film noir als Autorenkino konzipierte (Chabrol 1955), waren geprägt von Themen und stilistischen Elementen des Film noir, wie z.B. LE BEAU SERGE (1958) oder LE BOUCHER (1970). Jenseits von reflexivem und postmodernem Kino füllten immer wieder auch eigenständige Produktionen wie POLAR (1983, Jacques Bral) oder ON NE MEURT QUE DEUX FOIS (1985, Jacques Deray) französische Leinwände, jedoch ohne internationalen Erfolg. Die reflexive Weiterentwicklung filmischer Formen des Film noir im französischen Kino der 1960er Jahre nahm schließlich Einfluss auf eine Reihe US-amerikanischer Filme wie z. B. BONNIE AND CLYDE (1967, Arthur Penn). Die im Film noir sich erstmals sowohl massenhaft als auch ästhetisch verdichtenden expressiven Verfahren stellten ihre produktive Flexibilität durch die Fähigkeit zur problemlosen Grenzüberschreitung nicht nur zwischen Kontinenten, sondern insbesondere auch zwischen filmischer Hochmoderne und *blood melodrama*, *low-budget*-Kriminalfilmen und Kunstkino erfolgreich und nachhaltig unter Beweis.

### 1.3.2 Hommage: CHINATOWN

Einer der größeren Erfolge des Film noir nach dem Verschwinden des „klassischen" Film noir und seiner reflexiven Brechung in den genannten französischen Filmproduktionen ist Roman Polanskis CHINATOWN von 1974. CHINATOWN leitet die seit Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre beobachtbare Neubelebung des Film noir im US-Kino mit bemerkenswerter Präzision ein. Im Zentrum steht der heruntergekommene Privatdetektiv Jack Gittes, gespielt von Jack Nicholson, der in eine äußerst verwirrende und komplexe Geschichte um illegale Landnahme und Korruption in der öffentlichen Verwaltung gerät. Zugleich

**Abb. 21 und 22 Raumkomposition und Bildkadrierung komprimieren den Handlungsraum (CHINATOWN).**

handelt CHINATOWN unmissverständlich von familiären Abgründen wie Inzest und Pädophilie in der sexuellen Beziehung zwischen Vater und Tochter. Abgesehen von der Verwendung einer beweglichen Kamera werden in erster Linie die Settings des klassischen Film noir reaktiviert, etwa in der Betonung räumlicher Enge oder in der stark zurückgenommenen Farbgebung.

CHINATOWN funktioniert in vielerlei Hinsichten als Retrofilm, dessen „Erinnerungsarbeit" einen der wichtigsten Beiträge zur Erneuerung des Film noir im zeitgenössischen Kino liefert. Garrett Stewart etwa beobachtet zahlreiche stilistische Eigenschaften, die denjenigen des Film noir entsprechen, ohne allerdings explizit darauf Bezug zu nehmen; so z.B. „the film's burnished visual surface […] The almost monochromatic wash of its muted beige and grey tones, further drenched by the amber, shadowed lighting of scene after scene" und „a sinister preoccupation in the close-ups of CHINATOWN that seems at times almost monomaniacal, always subjective." (Garrett 1974/75: 26)

Auch die narrative Struktur, die ihren *suspense* neben der Multiplikation von Hinweisen und bruchstückweiser Enthüllungen einem „sense of atmospheric foreboding divorced from plot" verdankt, konstruiert CHINATOWN als „subjective locale, a ghetto in the mind" (ebd.: 28). Auf der anderen Seite wird die Narration in CHINATOWN durch eine visuelle Strategie der „suspension in symbolic details" (ebd.) gesteuert. Auch deswegen ist CHINATOWN mehrfach lesbar, etwa als filmische Übersetzung des Nixon-Watergate-Skandals (vgl. Naremore 1998: 208), als selbstreferenzielles Spiel, dass sich u.a. aus der Besetzung von Nebenrollen mit John Huston oder dem Regisseur des Films, Roman Polanski, ergibt oder als introspektive und allegorische „study in the lost homeless modern soul, pitted against a corruption it can barely fend off, let alone cure. The title CHINATOWN, like THE LONG GOODBYE and THE BIG SLEEP before it, is

**Abb. 23 und 24 Die Welt der Privatdetektive und der Korruption: Dekors und *dress code* der 1940er Jahre erzeugen den Retro-Look des Films. Streifenmuster aus Licht und Schatten sorgen für dynamische Linienmuster; nahe Einstellungen psychologisieren den Blick durch Betonung von Mimik und Gestik (CHINATOWN).**

**Abb. 25 und 26 Diesseits und jenseits des Tores zum Wasser: Die Welt der Bilder – lesbar als eine Welt der Anspielungen auf historische Ereignisse? (CHINATOWN)**

also a metaphor and a euphemism for death […]" (ebd.:32). Edward Gallafent betont demgegenüber, dass „[t]he metaphorical meanings of CHINATOWN must be understood in relation to an American audience that hat experienced the greater part of the Vietnam war" (Gallafent 1992: 265) und bezieht sich damit auf den im Filmtitel bezeichneten Ort als Metapher für einen Un-Ort der US-amerikanischen Geschichte; zugleich antizipiere CHINATOWN die Unfähigkeit zur filmischen Artikulation einer fremd bleibenden vietnamesischen Kultur in späteren Vietnamkriegsfilmen (vgl. ebd.). Diese Interpretationen belegen zugleich die Thematisierungsfunktion filmischer Verfahren in kulturellen Diskursen. Und möglicherweise begründete dies zugleich den kommerziellen Erfolg des Films, der auf Seiten der Filmstudios wiederum den Ausschlag gegeben haben mag, erneut über Film noir nachzudenken.

### 1.3.3 Re-Vision: TAXI DRIVER

TAXI DRIVER, zu dem Vietnamveteran Paul Schrader das Drehbuch schrieb und bei dem Martin Scorsese Regie führte, gab 1975 weitere wichtige Anstöße zur Neubelebung des Film noir. Der nicht nur von seiner Familie, sondern auch von der Gesellschaft isolierte und paralysierte ehemalige Vietnamkämpfer und jetzt als Taxifahrer arbeitende Travis Bickle (Robert de Niro), reagiert in TAXI DRIVER auf die von ihm wahrgenommenen monströsen Auswüchse zentrifugaler gesellschaftlicher Auflösungserscheinungen mit brutaler Selbstjustiz. Hier werden Themen wie Verlust der Gemeinschaft und individuelle Isolation, Paranoia und Werteverfall virulent. Die in TAXI DRIVER thematisierte Kinderprostitution in den Straßen von New York bedeutet für Bickle nicht nur den Ausverkauf einer sozialen Kategorie wie ‚Familie', sein Rachefeldzug gegen Zuhälter und Kriminelle wird zugleich zur Ersatzhandlung für unerfülltes Begehren – und zugleich auch zur filmischen Klage über den schmerzhaft empfundenen Werteverlust.

TAXI DRIVER schreibt die Noir-Tradition sehr bewusst fort. Dominiert von „baroque visuals" mischt der Film diverse fil-

**Abb. 27 und 28 In CHINATOWN zeigen sich Regisseure selbstbewusst als zwielichtige Nachtgestalten: Roman Polanski und John Huston.**

**Abb. 29.1/2 Schwarze Magie des Lichts: neonlichternde Reflexionen im nassen Dunkel der Nacht (TAXI DRIVER).**

mische Stile wie „Fritz Lang expressionism, Bresson's distant realism, and Corman's low-budget horrorfics", während das Drehbuch in der Tradition der „pulp conventions: a guy turns killer because the girl of his dreams rejects him" steht (Patterson, Farber 1976: 26f). Aus der Verwendung von „red- or browntoned darkness and the feelings of closed space" und einer ebenso „aggressively self-assertive" wie unhierarchischen Bilderordnung, in der Stil, Geschwindigkeit und Arrangement permanent variieret, sowie Arthaus-Ästhetiken etwa von Hitchcock, Godard oder Snow Verwendung finden, resultiert ein hybrider Film, der ein neues Selbstbewusstsein im Umgang mit filmischen Referenzen und Verfahren zeigt (vgl. ebd.: 30).

Neben dem in romantischen Vorstellungen verfangenen einsamen Helden Bickle, dem allgegenwärtigen, männlich konnotierten Verbrechen der neonerleuchteten, aber finsteren Stadt erscheinen weibliche Figuren als schützenswert und bedrohlich zugleich. Neben der Loli-

**Abb. 30.1–4 Schwarze Filmpoesie: Auflösung und Verschwinden im Schattenreich von Licht, Farbe und Nacht in der Stadt (TAXI DRIVER).**

1

2

3

4

ta-Figur Iris (Jodie Foster) wird insbesondere die Politmanagerin Betsy (Cybill Shepherd) durch Kleidung, Zeitlupeneffekte und *voice over* in Kombination mit Überblendungen auf den Tagebuch schreibenden Bickle als männliche Imagination reiner Weiblichkeit konstruiert und später zur „*femme fatale manquée*" der „radical decentered personality" der Hauptfigur stilisiert (Grist 1992: 272f. Herv. im Orig.).

**Abb. 31 Travis' Illusion als Spiegel-Bild: die moralisch untadelige Betsy (TAXI DRIVER).**

Radikale Gewaltdarstellung, die Finsternis moderner urbaner Settings, nihilistische Weltsichten und der desillusionierende Ausblick dieses Films, in dem Travis' brutaler Akt tödlicher Selbstjustiz von den Medien nachträglich zwar als Heldentat legitimiert wird, im Effekt aber folgenlos bleibt, verleiht dem Noir-Phänomen weitaus radikalere Qualitäten, als dies vorher denkbar gewesen wäre. Insbesondere die drastische Bildersprache von TAXI DRIVER steht ganz in der Tradition des Film noir: „Visually, the film suggests a continuity between the cinematic past and present." (Palmer 1994: 179) Und mehr noch: Sie erfindet neue subjektivierende Ausdrucksmöglichkeiten für eine aus den Fugen der alten Ordnung geratene Welt. Die visuelle Thematisierung sozialer Dekadenz produziert ihre beunruhigende Vision auch dadurch, dass die Inszenierung die Glaubwürdigkeit der Darstellung „of the crucial decal image that floats around the world" durch ihre unmoralische Haltung gegenüber thematischen Komplexen wie „blacks, male supremacy, guns, woman" permanent subvertiert (Patterson, Farber 1976: 30).

Martin Scorsese, der Regisseur des Films, griff in seinem Œuvre immer wieder selbstbewusst auf die Tradition des Film

**Abb. 32.1–4 Stilisierung von Gewalt erzeugt Bilder unerträglicher Grausamkeiten: Der zerstörte und verstümmelte Körper als Produkt psychischer Deformation (TAXI DRIVER).**

1

2

3

4

**Abb. 33.1–8 Hell-Dunkel-Filmmalerei mit bewegtem Licht I: Stroboskop-Effekte (BLADE RUNNER).**

noir zurück. Geradezu manisch findet darin auch immer wieder eine religiöse Konnotation der spezifischen Ästhetik des Film noir ihren Ausdruck, so z.B. im Remake CAPE FEAR (1991) oder in BRINGING OUT THE DEAD (1999). Obwohl auch andere Produktionen in den 1970er Jahren wie KLUTE (1970, Alan J. Pakula), UN HOMME EST MORT (1972, Jacques Deray), THE LONG GOODBYE (1972, Robert Altman), MEAN STREETS (1973, Martin Scorsese), FAREWELL, MY LOVELY (1975, Dick Richards) oder THE DRIVER (1978, Walter Hill) die Tradition des Film noir fortführen, übt insbesondere die ästhetischen und narrativen Stilisierungen in CHINATOWN und TAXI DRIVER großen Einfluss auf die weitere Entwicklung des Noir-Films aus.

### 1.3.4 Stilisierung: BLADE RUNNER

In BLADE RUNNER (1982, Ridley Scott) amalgamieren die ästhetischen Qualitäten des Noir-Films mit dem Science-Fiction-Genre. Die Ästhetik des Films stattet die auf Philip K. Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* beruhende Erzählung vom Undercover-Polizisten

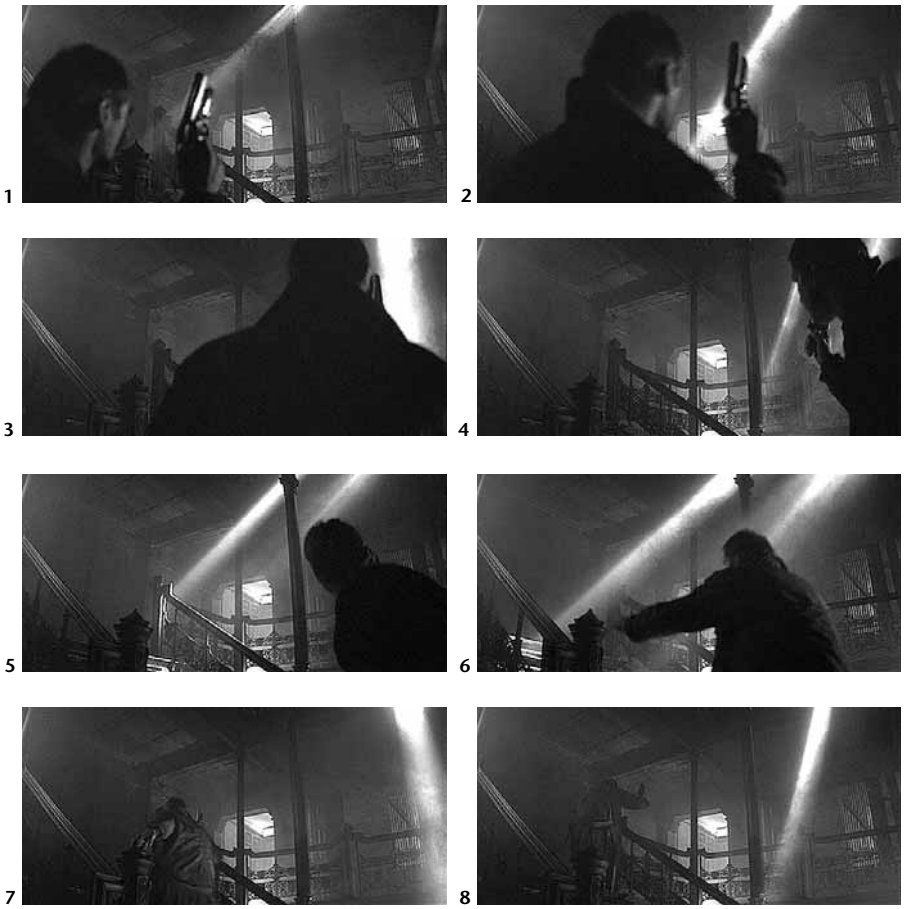


**Abb. 34.1–8 Hell-Dunkel-Filmmalerei mit bewegtem Licht II: unruhiges Spotlicht (BLADE RUNNER)**

Deckard (Harrison Ford), der sechs so genannte Replikanten auf ihrer Suche nach einer authentischen Identität eliminiert, mit expressiven audiovisuellen Oberflächen aus. Die Inszenierung verwendet Topoi des Noir-Films wie den *dress code* des Privatdetektivs, die klaustrophobische Konstruktion der Vision einer Stadt, in der niemals die Sonne scheint und es unablässig regnet, Neonlichter, extreme Hell-Dunkel-Kontraste, explizite Gewaltinszenierungen oder einen elliptischen Plot, um den Ausdruck der existenzialistischen Fragestellung der Geschichte auf formalästhetischer und narrativer Ebene zu stilisieren.

Die Kombination aus Noir-Stilmitteln und Science-Fiction-Elementen konstituiert BLADE RUNNER für Susan Doll und Greg Faller als „multigeneric film" (Doll, Faller 1986: 89). Ihre Zuschreibung von Film noir als Genre, also als „set of codes that are recognized and understood by both the spectator and the filmmakers via ‚common cultural consensus' or a ‚collective cultural expression'" (ebd.), unterschlägt allerdings, dass Film noir einerseits selbst eine hybride Form verschiedenster ästheti-

**Abb. 35.1 und 2 Identitätssuche als Schattenspiel im Gegen- und Seitenlicht: Wer ist Rachel? (BLADE RUNNER)**

scher Traditionen ist (etwa *hard-boiled-novel*, expressives Filmemachen, Kriminal-/Detektiv-/Gangsterfilm etc.) und zum anderen lediglich ein filmisches Verfahren bezeichnet, das unterschiedlichen Genres gegenüber objektivierenden Strategien des narrativen Films die Möglichkeit zur Subjektivierung der filmischen Perspektive bietet. Insofern verdichtet BLADE RUNNER auf expressive Weise Elemente filmischer Kriminal-, Polizei- und Detektiverzählungen sowie der filmischen Romanze zu dem utopischen Entwurf eines Diskurses über Konstruktion und Künstlichkeit von Identität.

BLADE RUNNER appliziert die Ausdrucksmöglichkeiten des Noir-Films auf Genrestandards der Science Fiction. Dreh- und Angelpunkt für die filmischen Zukunftsentwürfe der Science Fiction ist immer wieder die Gegenüberstellung „between the ‚human' and the products of science, technology and rationality" (King, Krzywinska 2000: 11). Die Fiktion einer Welt, in der technische oder biologische Produkte menschlichen Denkens und Handelns zur Bedrohung für die Menschheit werden, dominiert einen Großteil der Geschichten des Genres. Daneben existieren insbesondere Entwürfe äußerer Bedrohung durch Kreaturen von radikaler Andersartigkeit und Fremdheit wie z.B. in THE ANDROMEDA STRAIN (1970, Robert Wise) oder ALIEN (1979, Ridley Scott). Und in der Regel handelt es sich um Kollektive, deren physische Existenz durch eine äußere Gefahr in Bedrängnis gerät. Immer wieder findet man aber auch Erzählungen, in denen die Vernichtungsdrohung mit dem Versagen menschlicher Kontrolle über die eigenen Ideen und Erzeugnisse in Verbindung gebracht wird (z.B. 2001 – A SPACE ODYSSEE 1968, Stanley Kubrick). An dieser Stelle scheinen die ästhetischen und narrativen Strategien des Noir-Films den Genrevorgaben funktional zu sein. Zukunftserzählungen, die die Dysfunktionalität des Subjekts in einer selbstgeschaffenen lebensfeindlichen Umwelt thematisieren (z.B. GATTACA 1997, Andrew Niccol), scheinen geeignet für Ausdrucksformen, wie sie das Noir-Verfahren zur Verfügung stellt. Sofern „science fiction reflects a fear of life in the future" (Doll, Faller 1986: 92) und „depends on [...] morality and ethics" (ebd.: 95), scheint es auch aus Gründen der Produktdifferenzierung durchaus nahe liegend, die Standards der Science Fiction mit den in anderen Genres zum Zweck der visuellen und narrativen Interpretation subjektiver Bedrohungsdiskurse entwickelten und erfolgreich erprobten Mitteln des Noir-Films zu aktualisieren. Auf der anderen Seite sind jene semantischen Felder wie Angst, Moral oder Ethik Allgemeinplätze zahlreicher filmischer Erzählmuster geworden, so dass sie kaum noch als exklusives Genrespezifikum gedeutet werden können.

So wie Film noir bereits den Erzählungen des Kriminal-, Detektiv- oder Gangsterfilms zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten verhalf, scheint es, als seien die filmischen Verfahren des Film noir auch den

**Abb. 36.1 und 2 Stilisierung von Vorbildern: filmische Erinnerungen an Harry Lime (THE THIRD MAN) und Siegfried (DIE NIBELUNGEN).**

Inszenierungsmodi des Science-Fiction-Films funktional. So besehen ist BLADE RUNNER ein kunstfertiger Versuch, Texturen des Film noir auf Topoi dieses Genres zu projizieren. Bereits der klassische Film noir hatte indes bestehenden Genres neue Aufmerksamkeit verschaffen können, indem er ihre ‚realistischen' Konventionen mit Hilfe formaler Verfahren subjektivierte. Auch der vielfach geäußerte Vorwurf, „the self-conscious use of *noir* conventions, while extensive and consistent, is superficial rather than analytical, pastiche not parody" (Grist 1992: 274) ignoriert letztlich diese Zusammenhänge. Er entsteht allerdings wie viele der Betrachtungen von BLADE RUNNER vor dem Hintergrund der problematischen Ermittlung eines vermuteten „postmodernen" Status des Films als ästhetizistischem Spiel mit Versatzstücken der Filmgeschichte. Problematisch insofern, als diese Beobachtung offenbar davon ausgeht, dass Filmemachen zuvor gewissermaßen „unschuldiger" stattgefunden haben könnte, also nicht nur stets auf der kreativen Suche nach neuen Ausdrucksformen, sondern auch unmittelbarer an der außerfilmischen Realität partizipierend, originell und unverfälscht. Weder das eine noch das andere trifft zu. Wie die Untersuchung des Noir-Phänomens zeigt, lässt sich Filmgeschichte nur als Kontinuum kontingenter aber keineswegs beliebiger Verdichtungsaspekte konzipieren, deren Evolution sich permanenter Rekombination bestehender Formen innerhalb sich gleichzeitig wandelnder sozioökonomischer und technischer Rahmenbedingungen verdankt. In dieser Hinsicht bezeichnet postmodernes Filmemachen lediglich ein neues Verknüpfungsschema oder -paradigma *neben* anderen: eine Aufwertung formalästhetischer Aspekte gegenüber anderen filmischen Parametern – wie bereits im Film noir.

Auch wenn bereits in ALIEN (1979, Ridley Scott) die Affinität des Science-Fiction-Genres zum Film noir sichtbar wird und Endzeit-Szenarios wie ESCAPE FROM NEW YORK (1981, John Carpenter) die Ästhetik des Film noir vereinnahmenden, scheint erst eine bis zur Abstraktion verdichtete Stilisierung filmischer Muster des

**Abb. 37 Stadt-Bilder und Bilder in der Stadt: die Lebenswelt als Werbefläche.**

**Abb. 38 Urbane Vision: die Metropole im Auge des Betrachters.**

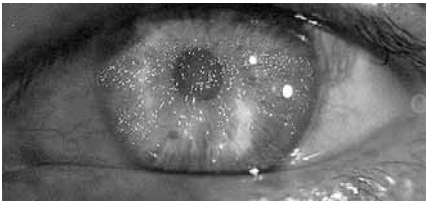

**Abb. 39.1–3 Filmzitat in PULP FICTION: Wie in THE KILLERS wird das karge Appartment zum Arbeitspalz der Auftragsmörder, die im orangefarbenen Lichtgewitter wehrlose Delinquenten erschießen.**

Film noir wie etwa die allegorische Monumentalisierung städtischer Räume oder die Übersteigerung filmhistorischer Ikonografie in BLADE RUNNER größeren Einfluss auf das Genre zu nehmen.

Selbstreflexiv-ironisch etwa verweist in THE TERMINATOR (1984, James Cameron) ein Neonreklameschild in einer Diskothek mit dem Schriftzug „Tech-Noir" offen auf die Bedeutung des Film noir für die Gestaltung des Films. Auch Fantasy-Filme wie BRAZIL (1984, Terry Gilliam) oder BATMAN (1988, Tim Burton) nutzen ästhetische Mittel des Film noir zur ironisierenden Stilisierung ihrer kafkaesken und grotesken Zukunftserzählungen. BLADE RUNNER hat dafür Modell gestanden.

### 1.3.5 Selbstreflexivität: PULP FICTION

Die Filmzitate in PULP FICTION (1993, Quentin Tarantino) reflektieren Genremuster, für die der Film noir neue Bilder erfand; seine narrative Struktur des Films verweist direkt auf die Konstruktionsprinzipien zeitlicher Delinearität des Film noir. Der Plot verwebt drei Haupt- und eine Nebengeschichte zu einem zeitlich scheinbar paradoxen Geflecht, dessen Anfangs- und Endpunkt nicht mit der Erzählzeit zusammenfällt. Sichtbar wird dies, wenn etwa einer der Gangster unmittelbar nach seiner Tötung wieder lebendig auf der Leinwand erscheint. Auf diese Weise persifliert die Erzählung zugleich die stereotype Unsterblichkeit filmischer Heldenfiguren. Alle Geschichten sind Gangstergeschichten, die um Loyalität und Verrat, um Ehre und Vertrauen, Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit kreisen. Doch keine der Geschichten wird gemäß Genrekonventionen aufgelöst: Einer der beiden Auftragsmörder, die einen wertvollen Koffer wiederbeschaffen sollen, steigt aus scheinbar religiös motivierten Gründen aus, während der andere bei der Lektüre eines *Pulp*-Romans auf einer Toilette kaltblütig erschossen wird; ein Boxer, der nach einem fingierten Boxkampf die Wetteinsätze stiehlt, entkommt seiner Bestrafung; ein Gangster, der die Frau seines Auftraggebers unterhalten soll, kann diese nur mit äußerster Not vor dem drohenden Drogentod retten; und ein kleines Ganovenpärchen wird von einem der Auftragsmörder eines Besseren

1

2

3

**Abb. 40.1–3 Das Zitierte: In THE KILLERS illuminieren Lichtblitze während der tödlichen Schüsse die Durchführung des Mordauftrags – das Lichtspiel stilisiert den Mord.**

belehrt und verlässt reuig die Stätte seiner Untat.

Daneben zitiert der Film narrative Topoi anderer Filme, die großenteils ästhetische Verfahren des Film noir verwenden: Eine Sequenz, in der eine der Hauptfiguren auf der Toilette erschossen wird, verdichtet zugleich THE THREE DAYS OF THE CONDOR (1974, Sydney Pollack), PSYCHO (1960, Alfred Hitchcock) und anschließend DELIVERANCE (1971, John Boorman) zu einem komplexen narrativen Zitat. Die filmische Selbstreflexion setzt sich fort in der Dekonstruktion von Figuren. So zitieren die beiden Auftragsmörder Jules Winnfield und Vincent Vega Figuren aus THE KILLERS (1947, Robert Siodmak), in dem ein Paar angeheuerter Berufsmörder einen Boxer umbringt. Bis in die visuelle Auflösung der Erschießung reicht hier das Zitat, denn so wie in THE KILLERS die Schüsse auf der Tonspur von aufblitzendem Licht begleitet werden, das die Gesichter der Auftragsmörder erleuchtet, wird in PULP FICTION jeder Schuss mit einer orangefarbenen Überblendung auf den je anderen Gangster optisch hervorgehoben, während der Blick auf die Opfer verweigert wird, denn Tote oder Verletzte gibt es nach diesen lediglich auf Licht- und Tonebene wahrnehmbaren Aktionen nicht zu sehen. So wird der Tod zur visuellen Metapher.

Gegenstand der Strafaktion der beiden Gangster im Appartement der Kleingano-

**Abb. 41 und 42 Das Geheimnis des Koffers: das Filmmaterial hat sich verändert, filmische Strukturen bleiben erhalten (links PULP FICTION, rechts KISS ME DEADLY).**

**Abb. 43 Toni Manero-Travestie: John Travoltas SATURDAY NIGHT FEVER-Zitat als Selbstparodie in PULP FICTION.**

**Abb. 44 Banalisierung des Gangster-Bildes: Berufsmörder bei der heimlichen Pulp-Lektüre (PULP FICTION).**

ven ist schließlich ein geheimnisvoll leuchtender Koffer, der an einen Behälter aus KISS ME DEADLY (1955) erinnert, aus dem es wie aus demjenigen in PULP FICTION hell leuchtet. Während dem Zuschauer in KISS ME DEADLY allerdings ein offensichtlicher Verweisungszusammenhang eröffnet wird, der eine Interpretation des Kofferinhalts als „atomares Feuer" nahe legt, lässt PULP FICTION den Zuschauer darüber im Unklaren. Auf diese Weise wird der Kofferinhalt zur filmischen Metapher eines Simulakrums vergleichbar dem in THE MALTESE FALCON. Schließlich wird die Frau eines Gangsterbosses unversehens zur *femme fatale* für den Gangster Vincent Vega, nachdem sie infolge versehentlichen Drogenkonsums in ein Koma fällt, aus dem Vincent sie nur mit knapper Not retten kann und damit sich selbst vor der drohenden tödlichen Rache seines Auftraggebers. Ein oberflächlicher Witz von Mia beendet schließlich die dramatische Episode und bricht auf diese Weise das zuvor mit drastischen Bildern inszenierte existenzielle Bedrohungszenario ironisch.

PULP FICTION säkularisiert die Muster des Noir-Gangsterfilms durch ihre Einbettung in eine popkulturell dominierte Alltagskultur und funktionalisiert damit die ästhetizistische Attitüde der Pop-Art für den Film. So raubt etwa die Einbettung in Alltagszusammenhänge den Gangstern ihren mythologischen Nimbus. Das Verfahren der Dekonstruktion von Konventionen bildet den Hintergrund für das permanente Scheitern der Filmhelden an den Tücken des Alltags. Dieser De-Mythologisierung folgt unvermeidlich die Re-Mythologisierung durch die ironische Uminterpretation. In den Gangsterfiguren Jules Winnfield und Vincent Vega formuliert sich kein extrafilmischer Realismusanspruch mehr, sie sind lediglich comichafte Reproduktionen, ihre Gewalttätigkeit ist ebenso filmische Banalität wie ihre fürsorgende (Vic Vega und Mia Wallace) oder philosophische Attitüde (Jules Winnfields „Bekehrung").

Doch PULP FICTION zeigt sich auch selbstbewusst hinsichtlich ästhetischer Verfahren. So lässt der Filmschnitt die versehentliche Erschießung des Spitzels Marvin ebenso zum visuellen Schockerlebnis werden, wie der Kameraschwenk während einer Folterszene in RESERVOIR DOGS (1991). Auch dieses Zitat bezeugt ein reflexives Wissen um formalästhetische Bedeutungsdimensionen filmischer Verfahren. Zitathafte Verweise finden sich schließlich im gesamten Film, der in seiner selbstreflexiven Konstruktion filmischer Versatzstücke alte Bedeutungsdimensionen dechiffriert und neue encodiert. Das Zitieren von Genretopoi erfährt in PULP FICTION seine bis dato ästhetisch differenzierteste und ökonomisch erfolgreichste Ausformulierung.

Das dekonstruktive Verfahren des Films ermöglicht zugleich mehrere Lesarten und die an PULP FICTION anschließende Debatte über die Inszenierungsmodi von Gewalt gibt Auskunft darüber, welche Anschlussmöglichkeiten der Film bereitstellt bzw. welche Folgen Wahrnehmung

1

2

3

**Abb. 45.1.–3 Dekonstruktion des Gangstermythos: Duschen im Freien, College-T-Shirts und Bermuda-Shorts als Aufbewahrungsort für Mordinstrumente (PULP FICTION).**

und Nicht-Wahrnehmung haben können (vgl. Kuhlbrodt 1998 und Horst 1998). Die Selbstbezüglichkeit des programmatischen Eklektizismus macht die Unterstellung mangelnder moralischer Beobachtungsfähigkeit problematisch, weshalb für PULP FICTION die Gewaltdebatte in dieser Hinsicht ins Leere läuft: Gewaltbeobachtungen finden in PULP FICTION ihren beobachteten Gegenstand nicht in den ‚realen' Gewaltverhältnissen der Gesellschaft, sondern in den Gewaltbeobachtungen anderer Filme. Gewalt*darstellung* fungiert hier als Stilmittel und die bewusst ästhetisierende Verwendung formaler Mittel reflektiert zugleich das filmische Verfahren des Film noir. PULP FICTION ist ein Produkt aus selbstbewusst-ironischem, unabhängigem Kunstkino und zeitgemäßer Pop-Attitüde, die die *camp*-Rezeption erneut beflügelte und so erfolgreich auf zeitgenössische Seherfahrungen rekurrieren konnte.

Es scheint andererseits, als sei das selbstreflexive Kino der Nouvelle Vague in einer auf die Bedürfnisse der populären Kultur zugeschnittenen, US-amerikanischen Variante endlich massentauglich geworden. Der Hinweis auf die Filme insbesondere Jean-Luc Godards scheint hier durchaus angebracht, denn das Spiel mit Ästhetik und Narration konventionalisierter Zeichenprozesse führt PULP FICTION konsequent weiter. Allerdings ist PULP FICTION und seinen Epigonen im Gegensatz zu den Filmen der Nouvelle Vague das politisch-pädagogische Statement fremd. Hier findet sich nurmehr eine spielerische Form der Aufarbeitung, eine Art *joy ride* durch die Filmgeschichte, insbesondere die des Noir-Films. Dazu bedarf es allerdings filmgeschichtlichen Vorwissens um Stereotypen. So trifft etwa in gleichem Maß auf John Travoltas Bedeutung für PULP FICTION zu, was bereits für Eddie Constantine in ALPHAVILLE galt: Erst das Wissen um die Figur des von Constantine gespielten unverwüstlichen Helden Lemmie Caution in einer Reihe stereotyper Action-Filme ermöglichte die Wahrnehmung der Dekonstruktion des Klischees im Selbstzitat. In gleicher Weise ist etwa das Zuschauerwissen um John Travoltas filmkulturelle Bedeutung notwendige Bedingung für die Möglichkeit der Rezeption eines zweiten Textes bzw. einer weiteren Bedeutungsebene von PULP FICTION, die sich im umfangreichen Zitateapparat manifestiert. Sie offenbart sich erst im Wissen um Travoltas Rolle als Tony Manero in SATURDAY NIGHT FEVER (1977) und seine Funktion als Star und Ikone der durch den Film maßgeblich ausgelösten Disco-Welle der 1970er Jahre. Dies setzt film- und kulturhistorisches Bewusstsein ebenso voraus

wie ein Bewusstsein von den Konstruktionsmustern jener Schemata, die Filme wie ALPHAVILLE oder PULP FICTION reflektieren. Doch bereits die filmischen Verfahren des frühen Film noir verdichteten letztlich nichts anderes als bereits vorhandene ästhetische Ausdrucksformen zu einer veränderten Form visueller und narrativer Reflexion von Genrevorgaben. Neu scheint hingegen, dass das zitathafte Puzzlespiel von PULP FICTION zum permanenten lustvollen *re-reading* förmlich einlädt. Nicht zuletzt hat die selbstreflexive Bearbeitung der Filmgeschichte in PULP FICTION die Filmproduktion seit den 1990er Jahren dazu angeregt, der Methodik des Noir-Films noch mehr Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen – möglicherweise auch, weil ihre bewährte Fähigkeit zur Sensationalisierung von Filmbildern den massenmedialen Bedürfnissen so gut Rechnung trägt.

## 1.4 Filmwissenschaft

> *„If there is a most significant difference between then and now, it is in what motivates the creation of the films […] From the late 1970s to present, in a ‚Neo-Noir' period, many of the productions that recreate the noir mood, whether in remakes or new narratives, have been undertaken by filmmakers cognizant of a heritage and intent on placing their own interpretation on it."*
>
> Alain Silver, Elizabeth Ward (1992: 398)

Alain Silvers Versuch einer Klassifizierung des neueren Noir-Films (Silver/Ward 1992: 398ff.) lehnt sich an Raymond Durgnats mehr prosaisch mäandernder denn analytisch durchdringender Konzeption eines *family tree* des Noir-Films an, dem Entwurf eines „Stammbaums" des Noir-Films mit diversen Verzweigungen, denen je völlig unterschiedliche Vorstellungen anhängen: Erstens selbstbewusster *auteur*-Noir von Regisseuren wie Walter Hill (THE DRIVER, 1978; JOHNNY HANDSOME, 1988; LAST MAN STANDING, 1995), Filme wie BODY HEAT (1981), SHATTERED (1991) oder D.O.A. (1988) sowie Phil Joanous FINAL ANALYSIS (1991); zweitens Noirs, die auf *hard-boiled*-Geschichten basieren wie THE GRIFTERS (1990) nach der Romanvorlage von Jim Thompson, und Remakes wie AGAINST ALL ODDS (1984), Remake des Film noir OUT OF THE PAST (1947), oder NO WAY OUT (1987), Remake von THE BIG CLOCK (1948); drittens Filme, in denen Hauptfiguren Opfer ihrer Zuneigung zu einer verhängnisvollen fremden Person werden wie in FATAL ATTRACTION (1987); viertens Filme mit desillusionierten Polizisten wie in BEST SELLER (1987) oder MANHUNTER (1986); fünftens Filme wie 52 PICK-UP (1986) oder THE SILENCE OF THE LAMBS (1991), in denen Psychopathen und Serienmörder psychische Extreme repräsentieren; sechstens Filme, in denen Unschuldige unvermittelt in albtraumhafte Situationen geraten und sich die Realität des Alltags plötzlich als unsicher und instabil erweist wie in THE HITCHER (1985); siebtens Gangsterfilme wie THIEF (1980), HOUSE OF GAMES (1987), KING OF NEW YORK (1990) oder RESERVOIR DOGS (1991); achtens „New Age P. I. and De-Tech Noir" (ebd.: 414) in Filmen mit Detektiven, die sich ungewöhnlicher Ermittlungsmethoden bedienen wie in KLUTE (1970) oder DEAD AGAIN (1990); neuntens „Kid Noir" (ebd.), in dem Unsicherheit und Angst Heranwachsender thematisiert werden wie in GLEAMING THE CUBE (1988)

oder OUT OF THE RAIN (1990); zehntens Rachefilme wie MS. 45 (1980), THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE (1991); elftens Noirs, in denen weibliche Hauptfiguren traditionell männliche Rollen besetzten wie in BLUE STEEL (1989), IMPULSE (1989) oder LOVE CRIMES (1991); zwölftens Filme mit Paaren auf der Flucht wie BLOOD SIMPLE (1984) oder GUN CRAZY (1992); als letztes Kriterium dienen Silver ökonomische Produktionsfaktoren wie geringe Budgets, begrenzte Aufführungen und Produktion eigens für Video- und Fernsehverwertung zur Klassifikation des „Neo-B" (ebd.).

Spätestens hier werden die Probleme einer Differenzierung entlang mehr oder minder beliebig festgelegter Auswahlkriterien deutlich. Zum einen lassen sich, wie Silvers Ausführungen zeigen, dieselben Filme jeweils auch anderen Kategorien zuordnen, was immerhin Vermutungen über Möglichkeiten weiterer, ungenannt bleibender Ordnungsschemata des Noir-Films nahe legt. Andererseits scheint es, als sei eine solche Auflistung beliebig fortsetzbar, weil sich die Zusammenschau offenbar einzig einer quantitativen Begründung verdankt. Daneben kommt ihr das Verdienst aller empiristischen Verfahren zu, die Diskussion um den zeitgenössischen Noir-Film mit – hinreichend, aber nicht notwendig begründbar – ausreichendem Material zu versorgen. Eine modellhafte Erklärung lässt sich daraus indes nicht ableiten. Dennoch scheint Silvers These, dass „although film noir was not a genre, its creators were quick to recognize the viewer expectations that became associated with it and to exploit them" (Silver/Ward 1992: 443) auch die weitere Entwicklung dessen, was (auch von Silver) als Neo Noir bezeichnet wird, zutreffend charakterisiert. Dem fügt Jans B. Wager eine pragmatische Lesart hinzu, indem er vorschlägt, *neo-noir* zur Bezeichnung von Filmen zu verwenden, „that refer back to visual or narrative aspects of the noir of the forties and fifties but that are set in the present." (Wager 1999: 124) Davon grenzt Wager *retro-noir* ab, „to describe films set in the forties or fifties, the time when film noirs are actually being made." (Ebd.)

Richard Martin kontextualisiert den zeitgenössischen Noir-Film entlang einer Einteilung in Dekaden gemäß übergreifender kultureller Tendenzen wie „Seventies Revisionism", „Eighties Pastiche" und „Nineties Irony". Vor dem Hintergrund unterschiedlichen Umgangs mit kulturellen Artefakten geht Martin von Film noir als Genreformation aus, die sich im Laufe der Zeit verändert habe, „evolving directly in relation to an industrial, political, and sociocultural context that is forever in a state of flux" (Martin 1997: 63). Obgleich diese Perspektive einen vielversprechenden Versuch bedeuten könnte, rhetorische Modi des Noir-Films zu historisieren, blendet sie die Entwicklung filmischer Verfahren und Funktionsweisen des Noir-Films systematisch aus. Der Versuch einer Periodisierung war zugleich bereits einer der problematischeren Aspekte in Paul Schraders „Notes on Film noir" (Schrader 1972). Auch Martins Konzeption, sich ausschließlich auf bekannte und erfolgreiche Filme bzw. Filme ‚bedeutender' Regisseure zu kaprizieren, kann den Zusammenhang von Ästhetik und Kultur, von filmischen Verfahren des Noir-Phänomens zur Konstruktion kultureller Bedeutungen nicht erfassen.

Auch für Foster Hirsch bedeutet die zeitgenössische Entwicklung des Noir-Films, dass „neo-noir *does* exist and that noir is entitled to full generic status." (Hirsch 1999: 4; Herv. im Orig.) Auch wenn dies zugleich wie eine Beschwörungsformel in einem Zuschreibungsritual klingt, das Hirsch selbst 1981 mitinitiiert hat, verspricht sein aktueller Versuch eine historische Revision des Phänomens: „1941 and 1958 are convenient bookends for a

coherent collection of crime movies with echoing titles, visual signifiers, narrative patterns, and character types that can now be labeled ‚classic noir'. But this group of films, among which, of course, there are marked differences in quality and design, should be considered a phase of a larger cycle that began well before 1941 and survives to the present." (Ebd.: 12) Zugleich benennt Hirsch augenzwinkernd das Problem der Beobachtung des zeitgenössischen Noir-Films: „How much noir does a picture need to merit the neo-noir tag?" (Ebd.: 13)

Seine an diese Frage anschließende Analyse thematischer und visueller Kontinuitäten beschreibt die Entwicklung des Noir-Films anhand von Remakes, französischem Einfluss, *hard-boiled*-Traditionen, Prinzipien des Investigativen, Konstruktionsprinzipien von Weiblichkeit, Formen melodramatischer Bearbeitung individuellen Unglücks, Entwürfen der Welt des Bösen sowie *blaxploitation* Noir-Filmen. Die Dekonstruktion der Mythologie des Noir-Films, etwa die Aufdeckung seiner Tradition im Horrorfilm in den hybriden Filmen ANGEL HEART (1986), DEAD AGAIN (1991) oder LOST HIGHWAY (1996) oder die Übertragung auf andere Genres wie in den Science Fiction Filmen ALPHAVILLE (1965) oder BLADE RUNNER (1982), bezeichnet Hirsch allerdings als „perhaps symptomatic failure" (Hirsch 1999: 314). Verständlich wird diese Beurteilung vor Hirschs Konstruktion des Noir-Films als Genre: „Too many parodies, with their facile deconstruction, can spell the death of any genre." (Ebd. 320) Dies erinnert zugleich fatalerweise an die populäre „Ende"-Metaphorik. Doch bei genauerer Betrachtung bleibt Hirsch die Antwort auf seine Frage schuldig. Obgleich Hirsch aufschlussreich Informationen über zeitgenössische Noir-Figurationen liefert, bleibt auch sein Antwortversuch mit Hilfe einer schematisierten Aufzählung von Fakten methodisch unbefriedigend und legt zugleich die Schwächen des Genreansatzes bei der Aufklärung filmischer Phänomene offen: Einmal als klassische Phase des Film noir etabliert, bleibt diese Zeitspanne einziges Bezugsmoment zur Bewertung anschließender Noir-Produktionen und filmischer Entwicklungen. In dieser Perspektivierung erscheint Film noir als Genre in einer *auteur*-Semantik. Die historistische Perspektive stellt den Blick auf Veränderungen filmischer Verfahren unter die Ägide eines unterstellten, ontologischen Status der Vorbilder. Da Film noir andererseits selbst lediglich Verdichtungsmoment in einer umfassenderen filmhistorischen Entwicklung ist – ein weiterer Text in einer Heterarchie von Texten – lässt sich zwar ein als „klassisch" zu bezeichnendes Zentrum in dieser Zeit vermuten, allerdings hängt sein Fortbestehen keineswegs von einer mutmaßlichen Ermüdung oder Zermürbung des Materials ab, sondern vielmehr von seiner Fähigkeit, bestimmte Funktionen zur Erzeugung bestimmter Effekte bei Bedarf zur Verfügung zu stellen. Auch wenn die Trauer über die Unwiederholbarkeit der so genannten „klassischen" Phase einem Affekt gegenüber neueren Produktionen einen kritischen Ausdruck verleiht, garantiert nur die Fähigkeit zur Bereitstellung funktional äquivalenter filmischer Verfahren den Fortbestand des Noir-Films.

James Naremore hat auf die multiplen Herausforderungen der Debatte um den Film noir mit einer Analyse des kulturellen Gebrauchs der Bezeichnung reagiert und Film noir als Verdichtungsmoment unterschiedlicher Diskurse konzipiert. Dies hat den Vorteil, Film noir als intertextuelles Geflecht mit sehr verschiedenen funktionalen Bezügen beschreibbar zu machen. Das Modell vermeidet Hierarchisierungen, indem es Film noir gleichberechtigt in begriffs- und ideengeschichtlichen, filmhistorischen sowie kulturgeschichtlichen und politischen Zusammenhängen rekonstruiert und hier insbesondere seinen dis-

kursiven Status innerhalb von Prozessen soziokultureller, politischer und ästhetischerer Modernisierung betont. Damit antwortet Naremore nicht nur auf das immer wieder formulierte Problem, was (!) Film noir (und Neo Film Noir) als Genre auszeichnet, sondern zugleich auf die „tiresome" (Naremore 1998) Debatte darüber selbst. Naremores Diskurs über den Diskurs über Film noir analysiert die kulturelle Produktion des Noir-Phänomens durch eine komplexe Betrachtung seines Gebrauchs in Kontexten seiner intellektuellen, sozialen und kulturellen Geschichte. Vor diesem Hintergrund bedeutet der zeitgenössische Noir-Film nichts anderes als die Fortsetzung eines diskursiven Beziehungsgeflechts, das sich Strömungen und Moden anpasst, und damit unvermindert erfolgreich ist: „At the very last, we need to recognize that noir is a much more flexible, pervasive, and durable mood, style, or narrative tendency than is commonly supposed and that it embraces different media and different national cultures throughout the twentieth century." (Naremore 1998: 261) Obwohl Naremore auf eine umfassendere kulturgeschichtliche Rahmung des Begriffs „noir" abzielt, sollte nicht übersehen werden, dass der Terminus zunächst erfolgreich zur Umschreibung spezifischer medialer Effekte des Mediums Films diente und diese Begriffsverwendung unverändert Bestand hat. Doch auch Naremores Versuch kann letztlich nur wenig zur Klärung der Frage beitragen, welche aufmerksamkeitserzeugenden, ästhetischen Verfahren am Werk sind, deren Ergebnis erst die kulturell eingeschliffenen Diskurse über Film noir sind. Auch Naremore greift auf filmische Artefakte zurück, ohne ihre Konstruktion zu durchleuchten, um so Aufschlüsse über mögliche Ursachen ästhetischer Effekte zu erhalten. Denn erfüllte und erfüllt „noir" in bestimmten kulturellen Diskursen eine spezifische semantische Funktion, so setzt seine Beobachtbarkeit dennoch Fabrikation und Implementation in diskursive Prozesse voraus: Filme bzw. Noir-Filme. Es kommt also ebenso sehr auf Funktionen und Funktionserfüllung innerhalb eines kommunikativen Geschehens an. Überquert man die Grenze der Beobachtung des zeitgenössischen Noir-Films von der Kulturanalyse zur Filmanalyse, so lässt sich einerseits der Beitrag des ästhetischen Verfahrens zur Konstruktion von *„noirness"* (Naremore 1998: 2; Herv. im Orig.) ermitteln und andererseits zugleich aufzeigen, wie die von historisch kontingenten Entwicklungen abhängige Suche nach funktionalen Äquivalenten die Funktionalität des Noir-Prinzips zur Generierung bestimmter kulturell deutbarer narrativer Formen stabilisiert. Immerhin bekommt auch die kulturelle Beobachtung der Noir-Diskurse die zentrale operative Einheit – *blackbox* – Film noir nur von außen zu sehen. Der anschließende Entwurf eines Verdichtungsmodells soll diese Beobachtung um eine Beschreibung ihrer Funktionsweise bereichern. Es geht also um das Innenleben der *blackbox*, um die Thematisierungsfunktion einer kommunikativen Mechanik, die bis in die Gegenwart bestimmbare Diskurse mit Erzählungen versorgt und zugleich Element dieser Diskurse selbst geworden ist.

## 1.5 Grenzüberschreitung

*„Draw a Distinction."*
G. Spencer Brown (1977: 3)

*„Mit dem Auffinden der Dominante kann die Analyse beginnen."*
Kristin Thompson (1995: 60)

Film ist zunächst ein ästhetischer Prozess, der Bedeutungen generiert. Sofern es eine „modernist emphasis upon the implication of form in the creation of meaning" (Grist 1992: 267) gibt, scheinen die stilisierten Formenspiele des Film noir ein Versuch der Modernisierung bestehender audiovisueller und narrativer Standards des Genrefilms und der realistischen Erzählung zu sein. Doch Film noir ist nicht nur Agent (unter anderen), sondern auch Angriffsfläche kultureller, d.h. auch: medialer Modernisierungsprozesse. Die Interpretationen, die Film noir angeregt hat, verzichten jedoch zumeist auf eine methodische Durchdringung des ästhetischen Materials. Film noir, darauf deuten vor allem Marc Vernets Einlassungen hin (Vernet 1993), fungiert oftmals lediglich als *readymade* für Kritiker und Enthusiasten, so als ob Film noir mehr sei als ein kontingentes Verdichtungsmoment innerhalb längerfristiger filmhistorischer Entwicklungen.

Auf der anderen Seite resultiert die Attraktion des Noir-Phänomens aus seiner Verschiedenheit vom Gewohnten. Film noir markiert also eine Differenzqualität. Und der Unterschied, der den Unterschied Film noir ausmacht, liegt in der Veränderung ästhetischer Verfahren gegenüber den Standards des Filmemachens begründet. So wie Film noir als alternative Form zum illusionistischen Realismus der Genreerzählungen entsteht, reüssiert der zeitgenössische Noir-Film innerhalb standardisierter Produktionsformen im ökonomisch ebenso effektiv strukturierten Umfeld multinationaler Filmgesellschaften. In diesem Zusammenhang scheint es unumgänglich, zunächst diesen Kontext als Referenzmodell der Ermittlung abweichender filmischer Verfahren zu verwenden. Auch wenn im Zentrum von Noir-Filmen immer wieder höchst individualistische und subjektivierende Erzählungen neben zumeist expressiven, manchmal aber auch semidokumentarischen Ästhetiken auffindbar sind, scheinen Verbindungen zur filmischen Avantgarde oder zum filmischen Dokumentarismus vage. Obwohl Noir-Filme mit vorhandenen Bild- und Tonästhetiken und Erzählmustern zu experimentieren scheinen, sind es zugleich die realistischen Erzählprinzipien des narrativen Films, die dem Noir-Film zu einer gewissen Popularität verhelfen. Insofern partizipieren Noir-Filme zugleich am Erfolg der Produktionsweise à la Hollywood. Daran hat sich seit Anfang der 1940er Jahre nichts geändert. Geändert haben sich indes die filmischen Möglichkeiten, mit Hilfe expressiver Verfahren beunruhigende Erzählungen zu realisieren.

Wenn eine Funktion von Kunst darin besteht, alternative Optionen oder unrealisierte Möglichkeiten im Medium der Kunst wahrnehmbar zu machen und als Fiktion technisch-poetisch zu realisieren (vgl. Luhmann 1995: 215ff.), schließen sich Fragen nach den Gestaltungsprinzipien der Realisation unmittelbar an. Zwar hat die Forschung über den Noir-Film zahlreiche Hinweise auf seine Poetik geliefert, eine systematische Erfassung ihrer Entwicklung steht aber aus. Unverändert stehen partikulare Analysen des Visuellen (Place, Petterson 1974) neben narrativen Untersuchungen (Telotte 1989) und Genrebeschreibungen (Hirsch 1981), die wiederum zu Prämissen anschließender ideengeschichtlicher, psychoanalytischer und ähnlicher Interpretationen geworden

sind. James Naremore hat gezeigt, wie diese Bearbeitung des Phänomens Film noir zur Konstruktion eines populären Mythos geführt hat. Das zu Grunde liegende filmische Prinzip geht in dieser Fassung des Film noir in erster Linie in Genrezuschreibungen, in Aufzählungen scheinbar unveränderlicher Parameter und quantitativen Bestätigungen in entsprechenden Zusammenstellungen auf. Der Forschung schien bislang jedenfalls das Was immer wichtiger als das Wie des Noir-Films. Das setzt sich bei der Beschreibung neuerer Formen – dem so genannten „Neo Noir" – fort und führt zu den beobachtbaren Aporien. Die Debatte um „Neo Noir" scheint die Fehler *dieser* Diskussion um Film noir nur zu wiederholen, weil sie keinen methodischen Ort für die Beobachtung von Veränderungen medialer Praxen, d.h. Verfahren angeben kann. Die Ausdifferenzierung der Debatte um Film noir wird mit der Ausdifferenzierung der filmischen Verfahren, die diese Bezeichnung erst ermöglichen, verwechselt. Nur so lässt sich der Erfolg dieses Mythos erklären, dessen Kern unangetastet bleibt und Film noir als selbsterfüllende Prophezeiung inkarniert.

Dabei scheint Film noir zunächst nichts anderes als ein spezifisches Verfahren zu bezeichnen, Filme anders zu machen und von Standards abzuweichen. Folie dafür sind objektivierende, ‚realistische' Filmerzählungen, deren filmische Verfahren unvermindert den internationalen Filmmarkt dominieren. Vor diesem Hintergrund argumentieren Bordwell et al. schließlich, dass „[t]he crucial point, however, is that formally and technically these noir films remained codified: a minority practise, but a unified one. These films blend causal unity with a new realistic and generic motivation […]." (Bordwell et al. 1985: 77) Und so, wie auch „klassische" narrative Filme ihren anhaltenden Publikumserfolg durch Wiederholung auf der Ebene des narrativen Prinzips und Veränderung auf der Ebene technischer Durchführung steuern, erbringt auch das Verfahren des Noir-Films Anpassungsleistungen durch die fortgesetzte und andauernde Entwicklung alternativer Darstellungsformen und Inszenierungsmodi, um in den von Naremore aufgezeigten multiplen Diskursen anschlussfähig bleiben zu können. Es geht also um Variationen filmischer Formenspiele zur Erhaltung der Funktionalität und damit um den Modus operandi des Noir-Films auf der Ebene filmischer Funktionsweisen. Die Frage lautet dann: Wie funktioniert *noir* als filmisches Verfahren?

### 1.5.1 Funktion und Bedeutung

> *„Funktion ist die Art und Weise des Sichgeltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt."*
>
> Jan Mukařovský (1970b: 125)

Um die funktionale Analyse filmischer Verfahren haben sich die Arbeiten des neoformalistischen Ansatzes verdient gemacht. Für den hier skizzierten Kontext des Film noir eröffnen insbesondere die Untersuchungen zum klassischen Hollywood-Film (Bordwell, Staiger, Thompson 1985) und David Bordwells formalistische Untersuchung zu Erzähltechniken im fiktionalen Film (Bordwell 1985) einen Analysehorizont für die diachrone und synchrone Betrachtung des Noir-Phänomens. Für Bordwell sind die wichtigsten Funktionskomplexe filmischer Prozesse Stil und Plot, also die Ebenen der audiovisuellen und der erzähltechnischen Verfahren. Ihr Zusammenspiel bringt die Narration hervor. Der Zuschauer konstruiert aus den narrativ vermittelten Informationen unter Zuhilfenahme gelernter Schemata die Fabula (s. Bordwell 1985: 48ff.). Zumindest lässt sich damit ein erster Bezugsrahmen für die Filmanalyse ermitteln, denn die Anwendung der neoformalistischen

Methodik zur Klärung der Frage nach den Modi operandi des Film noir führt die Analyse des filmischen Phänomens namens *noir* zunächst zurück auf den Gegenstand selbst, auf seine filmischen Verfahren. Der Rekurs auf eine Betrachtung von Kunst als Verfahren, wie sie vom russischen Formalismus entwickelt worden ist (Šklovskij 1994), hat den Vorteil, dass sich unter dem Gesichtspunkt der Abweichung von künstlerischen Standards filmimmanente Vergleichsgesichtspunkte benennen lassen, mit deren Hilfe eine Vielzahl unterschiedlicher Noir-Produktionen erfasst werden können.

Das Modell beruht auf der Konzeption von Kunst als poetischem Verfahren. Darin wird jedem Element des filmischen Prozesses ohne Ausnahme eine Funktion zugeschrieben, die im Zusammenspiel aller im Kunstwerk enthaltenen Komponenten einen formalen Zweck erfüllt. Die Poetik des Filmischen umfasst aber nicht nur die Auswahl der technischen Mittel, sondern auch „subject matter, traditional motifs, and new or old ideas" (Bordwell 1983: 9). Der funktional klassifizierende Kunstbegriff des Formalismus vermeidet also nicht nur einen qualitativ wertenden Zugriff auf Kunstwerke, der das Formenspiel des Kunstwerks im Hinblick auf die angemessene oder unangemessene Umsetzung des Inhalts qualifizieren würde; er gibt vielmehr die Unterscheidung von Form und Inhalt zur Beschreibung von Kunstwerken auf und stellt auf die Betrachtung künstlerischer Verfahren um, in denen sich alle Elemente wechselseitig bedingen. Entsprechend werden sowohl audiovisuelle, erzähltechnische als auch inhaltlich-thematische Eigenschaften als funktionale Einheiten in einem unhierarchischen, aber strukturierten dynamischen System aufgefasst, die aufeinander einwirken und sich gegenseitig bestimmen. Roman Jakobson hat diesen Zusammenhang im Kontext seines Zeichenmodells als poetische Funktion beschrieben, die in Kunstwerken „das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination" (Jakobson 1971: 153) überträgt und auf diese Weise das Sujet in das formale Arrangement transformiert. Oder anders formuliert: Die paradigmatische Wahl wird in die syntaktische Ordnung übersetzt, die Semantik in der formalen Struktur des Kunstwerks abgebildet bzw. das Gemeinte erscheint im Gemachten. Damit erscheint jedes formale Element zugleich als Bedeutungsträger. Die Analyse des poetischen Verfahrens wird so zur notwendigen Voraussetzung der Ermittlung von Bedeutungen. Aus diesem Grund müssen alle Elemente einer poetischen Struktur unterschiedslos der Verfahrensanalyse zugänglich gemacht werden. Und erst vor diesem Hintergrund werden schließlich diachrone und synchrone Beschreibungen der Funktionalität der poetischen Formen des Noir-Films möglich.

Diesen Grundzügen einer Poetik des Films entsprechend folgt die Struktur der Untersuchung filmischer Verfahren des Noir-Films in den folgenden Kapiteln II und III. Sie übersetzt die Differenzierung in Stil, Plot und Inhalt pragmatisch in eine diachrone und synchrone Untersuchung der technischen Aspekte des Audiovisuellen (Abschnitt 2.1), narrativer Aspekte des Arrangements von Informationseinheiten (Abschnitt 2.2) und thematischer Verdichtungen (Abschnitt 2.3) des Noir-Films. Dabei soll geklärt werden, inwiefern jedes Element des narrativen Prozesses nicht nur eine charakteristische historische Poetik des Film noir hervorbringt, sondern inwieweit die auf diese Weise spezifizierbare Struktur des narrativen Prozesses zugleich konkret bedeutungsrelevant wird, also als Zeichen fungiert. Damit geht die anschließende Untersuchung über das formalistische Modell insofern hinaus, als sie das Terrain der Untersuchung der rein poetischen Funktion (im Sinne Jakobsons) des

filmischen Ausdrucks verlässt. Obwohl die dominierende Stellung der poetischen Funktion auch für den Noir-Film nicht bestritten werden soll, lässt sich allein mit Hilfe einer funktionalen Analyse seiner historischen Poetik kaum der Zusammenhang zwischen filmischem Verfahren und der Thematisierung bestimmter semantischer Komplexe wie Pessimismus, existenzielle Bedrohung, Defätismus, Paranoia u.ä. ermitteln. Die Verbindung von Poetik und kulturellem Kontext bliebe somit unklar. Film noir, so lautet deswegen die Hypothese, ist in gleichem Maße ein Bedeutungen zuschreibendes, d.h. Semantiken produzierendes Verfahren.

Die Form der Bedeutung hat bereits im neoformalistischen Ansatz durchaus einen theoretischen Ort: „Bedeutung ist nicht das Endresultat eines Kunstwerks, sondern eine seine formalen Komponenten." (Thompson 1995: 32) Im neoformalistischen Modell werden Bedeutungen in Denotationen und Konnotationen unterteilt. Im Bereich der Denotationen wird außerdem zwischen referenzieller und expliziter Bedeutung unterschieden. Während referenzielle Bedeutung entsteht, wenn der Zuschauer bestimmte Aspekte des Films mit der ihm bekannten außerfilmischen Realität identifiziert (z.B. Orte, Namen, Datum), stellt die explizite Bedeutung eine vom Film direkt formulierte Bedeutung her (z.B. durch Verbalisierung). Im Bereich der Konnotationen lassen sich implizite und symptomatische Bedeutungen unterscheiden. Implizit ist eine Bedeutung, sofern sie aus der Abstraktion einer filmischen Äußerung abgeleitet wird (z.B. eine Fahrstuhlfahrt als Allegorie für den Abstieg der Hauptfigur in die Hölle in ANGEL HEART). Sofern die abstrakte Bedeutung ideologisch motiviert erscheint, also auf ein bestimmbares Wertesystem bezogen wird, erlangt die filmische Äußerung symptomatische Bedeutung, wie etwa die bürgerliche Ideologie der Familie oder das Verhältnis von Frau und Mann im Melodrama (vgl. zu dieser Darstellung: Bordwell, Thompson 2001: 46ff.). Während referenzielle und explizite Bedeutungen unmittelbar auf der Oberfläche des filmischen Ausdrucks erscheinen, sind implizite und symptomatische Bedeutungen Produkte der Interpretation durch den Zuschauer, also nur mittelbar vorhanden. Insbesondere die Ebene der symptomatischen Bedeutung erinnere aber daran, dass Bedeutungen soziale Phänomene und ohne sozialen Bezug nicht wahrnehmbar seien (vgl. ebd.: 48). Zugleich kann andererseits je nach kognitiver Disposition des Zuschauers ein und dieselbe filmische Äußerung auch mehrere Bedeutungsebenen aufweisen. So hat beispielsweise der Ausspruch „Dick Laurant is dead" in LOST HIGHWAY nicht nur die explizite Bedeutung, dass eine Person namens Dick Laurant gestorben ist, sondern zugleich die implizite Bedeutung, dass hier ein Unrecht geschehen ist und möglicherweise die symptomatische Bedeutung, dass die Aussage zur Aufnahme der Ermittlung der Todesumstände führen muss, weil etwa das Rechtsempfinden dies verlangt. Die Tatsache, dass der Spruch gegen Ende des Films noch einmal wiederholt wird, offenbart seine referenzielle Bedeutung und verschiebt das Wertgefüge seiner ursprünglichen Bedeutungsdimensionen schließlich grundlegend.

Zumindest für die Analyse der filmischen Form geben Bordwell und Thompson in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass die Abstraktionslage interpretierender Zugriffe auf die impliziten oder symptomatischen Bedeutungen des filmischen Materials dazu führen könne, dass die Analyse das konkret Filmische aus dem Blick verliere (vgl. Bordwell, Thompson 2001: 47). Im Grunde handelt es sich dabei allerdings wohl eher um eine befremdlich wirkende Kritik am Zeichengebrauch des Zuschauers. Denn der Einwand übersieht,

dass unterschiedliche Bedeutungsebenen nicht einfach gegeben sind bzw. ausschließlich vom Zuschauer etabliert werden, sondern sich der Arbitrarität jeder Zeichen verwendenden Äußerung verdanken, die verschiedene Bedeutungsebenen gleichzeitig verfügbar macht. Er verschleiert außerdem die soziale Funktion kultureller Kontexte, die das, was der Zuschauer als Bedeutung überhaupt ermitteln bzw. zuschreiben kann, strukturieren; und er ignoriert die limitierende Funktion des semantischen Vorrats der Kultur für die Bedeutungsdimensionen der verwendeten Zeichens. Besonders deutlich wird dies immer wieder in filmischen Strukturen mit Wiederholungscharakter wie Remakes oder Filmzitate, die multiple Bedeutungsebenen bereitstellen und so ein mehrfaches Verstehen ermöglichen, aber nicht zwingend erforderlich machen; A BOUT DE SOUFFLE, CAPE FEAR oder PULP FICTION sind exponierte Beispiele dafür. Im neoformalistischen Modell erscheint die interpretierte Bedeutung somit als Ergebnis der Fabulakonstruktion des Zuschauersubjekts, nicht aber als Resultat seiner Einbindung in übergreifende, Semantiken strukturierende Zeichenprozesse. In der Folge bleibt der Bezugsrahmen kognitiver Schemata des Zuschauers, die verwendet werden, um die Fabula zu konstruieren und sie als Geschichte zu interpretieren bzw. die Bedeutung der Fabula zu ermitteln, semantisch leer. Das bedeutungstheoretische Defizit beruht letztlich auf der mangelnden Reflexion des Verhältnisses von individueller und kollektiver Bedeutung. Entsprechend greift die theoretische Zurichtung denotativer und konnotativer Bedeutungsdimensionen des filmischen Ausdrucks auf den Zuschauer allein zu kurz. Die kulturell formierte, kollektiv konstruierte Bezugsgröße Semantik wiederum ist Untersuchungsgegenstand von Bedeutungstheorien, deren Gültigkeit für die Filmwissenschaft der neoformalistische Ansatz andererseits so vehement bestreitet (vgl. Bordwell, Carroll 1997).

Auch wenn dieser Diskurs hier Paraphrase bleiben muss: Wie filmische Verfahren und Bedeutungskonstruktion formal zusammenhängen, bleibt im neoformalistischen Modell unklar. Die pauschale Behauptung, dass „films ‚have' meaning because we attribute meanings to them" (Bordwell, Thompson 2001: 49) erscheint ebenso unbefriedigend wie die Feststellung, dass „[a] film *enacts* ideological meanings through its particular and unique formal system" (ebd.; Herv. im Orig.), wenn der formale Zusammenhang zwischen dem Hervorbringen und dem Verstehen einer Nachricht einzig aus dem poetischen Verfahren hergeleitet wird. Um die Lücke zu schließen, bietet es sich geradezu an, die Beziehung von Kunstwerk und Gesellschaft aus dem Zeichencharakter filmischer Kommunikation zu rekonstruieren. Bereits das Analysemodell des russischen Formalismus, auf den sich der neoformalistische Ansatz beruft, erwies sich hinsichtlich der Klärung des Zusammenhangs zwischen poetischem Kunstwerk und Gesellschaft als revisionsbedürftig. Und offensichtlich hat der neoformalistische Ansatz dieses Defizit in Unkenntnis der Tatsache übernommen, dass bereits im Prager Strukturalismus eine zeichentheoretische Begründung des formalistischen Modells gefunden worden ist. Auf der anderen Seite scheinen die im neoformalistischen Modell so bezeichneten *cues*, also die vom filmischen Verfahren gegebenen Hinweise, eine Art Zeigefunktion zu übernehmen – „[a] film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*." (Bordwell 1985: 29; Herv. im Orig.) –, ohne dass dies jedoch in Verbindung mit strukturellen Eigenschaften des Zeichengebrauchs gebracht würde.

Wie dem auch sei: Die Reduktion aufs Poetische im neoformalistischen Modell unterschlägt geradezu den Zeichencharak-

ter des filmischen Ausdrucks. Denn wie Roman Jakobson gezeigt hat, lassen sich neben der poetischen Zeichenfunktion auch eine expressive, emotive, referenzielle, phatische und metasprachliche Funktion unterscheiden. Dass der filmische Prozess überhaupt als Zeichen konzipiert werden kann, lässt sich im Anschluss an Jakobson mit Hilfe von Jan Mukařovskýs dynamischem Strukturmodell erklären. Für Mukařovský geht ein Kunstwerk nicht in der poetischen Funktion seiner Elemente auf, zugleich sind „alle Elemente des Kunstwerks unterschiedslos auch Träger einer Bedeutung und außerästhetischer Werte" (Mukařovský 1970a: 103). Kurzum: Die Form lässt sich von Bedeutung nicht abtrennen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das neoformalistische Narrationsmodell für die strukturelle Analyse des Noir-Films erweitern. Da dem Noir-Film immer wieder abweichende Bedeutungen vom Standard-Erzählfilm zugeschrieben worden sind, scheint es ratsam, das Prinzip der Multifunktionalität des zeichenhaften filmischen Ausdrucks in die formale Analyse einzubeziehen. Der filmische Prozess wird damit als Zeichenprozess konzipiert und Noir-Film als Kunstwerk mit Zeichencharakter und Strukturwert beschreibbar, der Zusammenhang von filmischer Form und Bedeutung sichtbar.

Entsprechend folgt die Gliederung des anschließenden Abschnitts der analytischen Unterteilung des kommunikativen filmischen Prozesses in Stil, Erzählstrukturen und Themen. In jedem Kapitel wird zunächst das filmhistorische Inventar gesichtet, um daran anschließend anhand von Beispielen des zeitgenössischen Noir-Films neuere Entwicklungen und Tendenzen aufzuzeigen. Die dichten Beschreibungen fokussieren den Analyseaspekten des Abschnitts entsprechende Eigenschaften der Filme, ohne dort, wo es zur Erläuterung notwendig erscheint, auf die Beschreibung jeweils anderer Aspekte zu verzichten. Auf der horizontalen Achse erfolgt die Untersuchung von der kostengünstigen zur kapitalintensiven Produktion und reflektiert auf diese Weise, dass der Film der Gegenwart in allen Bereichen selbstbewusst ästhetische, narrative und thematische Verfahren des Noir-Films verwendet.

Anders als die bisherige Forschung über das Phänomen des Film noir, geht die folgende Analyse der Frage nach, wie sich das filmische Noir-Verfahren zur audiovisuellen, narrativen und thematischen Verdichtung subjektivierender Erzählungen bis in die Gegenwart verändert hat. Damit soll einerseits Bordwells Annahme geprüft werden, inwiefern „the case of film noir can be solved by investigating realistic and generic motivation." (Bordwell et al. 1985: 77) Andererseits soll die Validität des zu Grunde gelegten neoformalistischen Ansatzes anhand des konkreten Beispiels Film noir vor dem Hintergrund zeichen- und kommunikationstheoretischer Annahmen geprüft werden. Und schließlich soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Film noir methodisch remodellieren lässt, wenn man den analytischen Fokus von einer unbeweglichen Poetik zu einem Modell dynamisierender Verdichtung verschiebt. Das immer wieder beobachtbare Oszillieren der Beschreibungen des Noir-Films zwischen Genre, Stil, Schule, Bewegung, Zyklus, realistischer Erzählung und/oder Kritikerkategorie – so der im Anschluss an die folgende Untersuchung struktureller Veränderungen des Noir-Films unterbreitete Vorschlag – lässt sich schließlich durch die strukturelle Analyse des dynamischen Zusammenspiels seiner ästhetischen und außerästhetischen Funktionen in ein Verdichtungsmodell des Noir-Films überführen.

# 2 Film noir – Eine Umschrift

*This is not to say that we should not interpret films. But we should strive to make our interpretations precise by seeing how each film's thematic meanings are suggested by the film's total system.*
David Bordwell, Kristin Thompson (2001: 48)

## 2.1 Stil

*„The theme is hidden in the style."*
Paul Schrader (1972: 13)

*„The audience gains access to story or theme only through that tissue of sensory materials."*
David Bordwell (1997: 7)

Farbe im Filmbild ist heutzutage eine Selbstverständlichkeit, ob in Form realistischer Farbgestaltung oder stilisiert etwa durch die Verwendung von Filtern oder farbigem Licht oder die nachträgliche fotochemische Bearbeitung von Negativ- oder Positivfilmmaterial, ganz zu schweigen von den Möglichkeiten der computerunterstützten Bilderzeugung. Ebenso sind rasche Kamerabewegungen, erstaunliche und überraschende Kamerablickwinkel, schnelle Schnittfrequenzen, narrativ verwendete Schärfenverlagerungen vom Vorder- zum Hintergrund und umgekehrt, computergenerierte Morphingeffekte sowie kunstvolle analoge Tricktechniken, aber auch das breitwandige Cinemascope-Format und auf die einzelne Filmabspielstätte zugeschnittene Raumakustiken (THX) nicht wegzudenken aus einer Filmproduktion, die den Zuschauer bei Bedarf auf allen audiovisuellen Ebenen an die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit führen. Auch die Integration verwandter Bildästhetiken – z.B. 16- oder 8-Millimeterfilm oder Video – gelingt scheinbar mühelos. Mehrkanalton sorgt dafür, dass der Zuschauer auch akustisch mitten im Geschehen positioniert werden kann – eine Eigenschaft, die dem Bild nach wie vor fehlt, da es auf die zweidimensionale Projektionsfläche beschränkt bleibt, auch wenn die Entwicklung großformatiger Projektionstechniken – etwa das 70mm-Filmmaterial des IMAX-Films – dieses Manko durch die Ausdehnung der Raumdimension nicht nur wettzumachen versucht, sondern mit Hilfe von Polarisationsfiltern in speziellen Brillen sogar dreidimensionale Effekte erzielt. Auf der Tonebene sind neben konventioneller orchestrierter Musik zunehmend eigens für die einzelne Produktion angefertigte oder eingekaufte Soundtracks mit aktuellen Musiktiteln zu hören. Die Entwicklung hat an ihren Grenzen schließlich die Tonspur vom Bild separiert, so dass in manchen Produktionen auf der akustischen Ebene zuweilen eine zweite, komplementäre Geschichte vernehmbar wird.

Die formalästhetischen bzw. technischen Möglichkeiten des Filmemachens haben sich weiter differenziert. In den avancierteren Produktionen des Mainstream-Kinos bilden selbstreflexive Erzählstrategien und technizistische Opulenz keinen notwendigen Gegensatz mehr. Das sensationelle Potenzial des Mediums Film

ist auf seiner ganzen Bandbreite auch für ein Massenpublikum verfügbar gemacht worden. Es scheint, als markiere besonders der Film noir durch die Emanzipation und Differenzierung einer Formensprache jenseits der Hollywood-Massenprodukte ein erstes Verdichtungsmoment in dieser Entwicklung. Im Film noir werden erstmals eine Reihe radikalisierter künstlerischer Traditionen neu zusammengeführt – vom expressiven Film über die *hard-boiled*-Literatur bis zum Poetischen Realismus –, und Dank der ökonomischen Einbettung in den Produktionskontext Hollywoods zugleich massenhaft verfügbar gemacht. Hier wie anderswo folgen Produktdifferenzierung und die Entwicklung neuer Techniken stufenweisen Problemlösungsmechanismen. Durch dieses Verfahren kann Bewährtes stabilisiert und Neues integriert werden. Der Mainstream-Film passt sich unverändert flexibel den jeweiligen Erfordernissen des Marktes in Abhängigkeit von Zuschauerinteressen an, die andererseits ständigen Manipulationsversuchen der Werbe- und Marketingabteilungen ausgesetzt sind. Die Weiterentwicklung von technischen Mitteln und formalisierten ästhetischen Verfahren, mit denen ein hoher Verbreitungsgrad sichergestellt werden kann, hat neben den von Bordwell angeführten veränderten technischen Rahmenbedingungen der Aufmerksamkeitslenkung im Film (vgl. Bordwell 1997) seine Wurzeln freilich auch in ökonomischen Zielsetzungen.

### 2.1.1 Film noir: Wille oder Vorstellung?

In der Hochphase von 1946-51 hatten die im Nachhinein als Film noir bezeichneten Produktionen einen Marktanteil von etwa dreizehn Prozent (Neve 1992: 145). Die National Film Preservation List der Kongressbibliothek des US-amerikanischen Senats bringt etwa zwanzig Prozent aller dort verzeichneten Filmproduktion mit Film noir in Verbindung, ebenso die monographische Filmklassiker-Reihe des Britischen Filminstituts (BFI; vgl. Naremore 1998: 10). Die „klassische" US-amerikanische Phase des Film noir verdankt sich entsprechend nicht nur der Ausdifferenzierung expressiver filmästhetischer Eigenschaften, sondern auch seiner vergleichsweise massenhaften Verbreitung, auch als Folge des sich entwickelnden B-Film-Produktionssystems. Laut Paul Kerr setzte sich bis 1947 das Modell der aufeinander folgenden Vorführung zweier Filme eines Verleihs zum Preis einer Eintrittskarte (*double bill*) in zwei Dritteln aller Abspielstätten durch (vgl. Kerr 1996). Konnte der deswegen erforderliche Mehrbedarf an Filmen zunächst noch aus Produktionsüberschüssen der Studios bestritten werden, so entstanden seit etwa 1940 neue, von den großen Filmstudios unabhängige Firmen, die die entstandene Produktionslücke mit kostengünstig hergestellten Filmen schlossen. Mit Kerr lässt sich vermuten, dass die auf Grund festgelegter Budgets erforderliche ökonomische Beschränkung bei der Filmproduktion zugleich einer der Gründe für die Entwicklung einer experimentelleren Ästhetik ist. So ist für Kerr der Film STRANGER ON THE THIRD FLOOR aus dem Jahr 1940 der erste, von RKO hergestellte Film noir.

Andererseits hat das Problem der zeitlichen und inhaltlichen Eingrenzung des Film noir immer wieder eine Reihe problematischer Betrachtungsweisen und Kanonisierungsversuche hervorgebracht, die einer genaueren Prüfung kaum standhalten. Von Borde/Chaumeton 1955 über Raymond Durgnat 1970, Silver/Ward 1979 bis zu Robert Ottoson 1981 erscheint die an zeitliche Markierungen gebundene Filmauswahl eher willkürlich. Die Imagination eines filmgeschichtlich verbürgbaren Korpus des Film noir verhinderte zuweilen die Betrachtung von prozesshaften und dyna-

mischen Strukturen innerhalb längerfristiger künstlerischer, technischer und kultureller Entwicklungen. Um die Problematik von Festlegungen entlang von beliebig gewählten Datumsgrenzen sowie statischen Aufzählungen von Noir-Elementen in Filmen dieser Phase zu umgehen und dennoch filmgeschichtlich argumentieren zu können, spricht James Naremore von „historical film noir" (Naremore 1998: 3), allerdings keineswegs in der Absicht, auf diese Weise pathetisch oder nostalgisierend einer Form von „Nachträglichkeit" (Naremore 1998: 4) das Wort zu reden. Im Gegenteil: Naremore betont den kontextabhängigen und kontingenten Charakter des zu beschreibenden Phänomens und öffnet mit der Umkehrung der Fragestellung nach dem zählbaren Was des Film noir auf das operative Wie seiner ästhetischen, soziokulturellen und ökonomischen Positionierung in spezifischen Kontexten die Debatte in Richtung auf eine dynamischere Betrachtungsweise. Der von Naremore vorgeschlagenen Bedeutung des Begriffs als „historischer" Film noir folgt die Verwendung des Terminus in dieser Untersuchung.

Auf diese Weise erneuert Naremore Film noir zugleich als heuristisches Modell, das es ihm schließlich gestattet, mühelos die Entwicklung der Noir-Kategorie bis in die Gegenwart zu verfolgen. Mit der evolutionären Vorstellung eines in der Zeit erweiterbaren und Phasen unterschiedlicher zeitlicher, sachlicher und sozialer Konkretionen durchlaufenden Kernbestandes lässt sich das Attribut „noir" als historisch veränderliche Eigenschaft einer spezifischen Methodik des Filmemachens bestimmen. Der Terminus Film noir bezeichnet in dieser Betrachtungsweise ein vor dem Hintergrund ökonomischer, soziokultureller und ästhetischer Kontingenzen erstmals in den USA *massenhaft* auftauchendes und auch international verbreitetes filmisches Formenspiel, dessen Ästhetik sich der methodischen Anwendung bestimmbarer stilistischer, erzählerischer und thematischer Verdichtungsmomente zur Erzeugung eines übersteigerten filmischen Ausdrucks verdankt.

### 2.1.2 Stilistische Optionen

Immer wieder hat die Forschung über Film noir auf visuelle Verdichtungsmomente hingewiesen, die den Stil des Noir-Films prägen. Janey Place und Lowell Peterson haben in ihrer aufschlussreichen, allerdings auf wenige Beispiele beschränkten Untersuchung über „Some Visual Motifs of Film noir" (1974), auf die Bedeutung des Film noir als „visual style" (ebd.) verwiesen, den sie im Hinblick auf übliche Studioproduktionen als antitraditionell bezeichnet haben. Obwohl filmhistorische Traditionen jenseits des Studiosystems damit ausgeschlossen werden, markiert diese Aufstellung einen ersten hilfreichen Versuch der Konstruktion eines den Film noir dominierenden ästhetischen Verdichtungsmoments, das auch im zeitgenössischen Noir-Film zu beobachten ist. *Low-key*-Beleuchtung in Opposition zu den *high-key*-Beleuchtungskonventionen des herkömmlichen Studiostils, das extreme Helldunkel des daraus resultierenden filmischen Chiaroscuro, dessen harte Kontraste durch undiffundiertes Licht bzw. die weitgehende Vermeidung von Streulicht entstehen. Verstärkt werden konnte dieser Effekt noch durch in ihrer Beweglichkeit verbesserte Lampen und durch Antireflexbeschichtungen der Objektive, die unerwünschtes Streulicht eliminierten (vgl. Kerr 1996: 124). Die expressive Lichtgestaltung im Film noir resultiert im Wesentlichen aus unterhalb der Augenhöhe platzierten, monodirektionalen Scheinwerfern, die Bildteile partiell beleuchten, wobei der obere Teil des Bildes zumeist dunkel bleibt. Die Scheinwerfer befinden sich

entweder in Richtung der Kameraachse, sodass der Schattenwurf zur Verdoppelung von Formen auf Hintergründen führt; wenn direktionales Licht direkt hinter der Figur bzw. Szenerie positioniert wird, werden Figuren oder Gegenstände zu phantomhafte Shilouetten verdunkelt; sofern Lichter seitlich platziert werden entstehen helle, isolierend wirkende Umrisskanten. Zugleich übernimmt das Licht diegetische Funktion: Es verfolgt Handlungen und Figuren, tritt zuweilen selbst in den Bildraum (alle Arten von Lampen im Bild), erzeugt schockhafte Effekte oder provoziert durch abrupte Helligkeitswechsel. Während mit natürlichem Licht bzw. naturähnlicher Ausleuchtung gestaltete Szenen im Film noir zumeist als Rahmung erzählerischer Einheiten fungieren, spielen Haupthandlungen in abgedunkelten Räumen, in verschatteten Büros oder unübersichtlichen Appartments, auf regennassen Strassen eingerahmt von dunklen Gebäuden – als monumentalisierter Ausdruck der Ausweglosigkeit oder als Zufluchtsort der Verfolger und Verfolgten, die dort an den Rändern im Dunkel untertauchen können.

Dennoch entsteht dieses Verfahren nicht voraussetzungslos. Bordwell macht etwa zu den Beleuchtungskonventionen des Film noir folgende Angaben: Das Standard-Lichtverhältnis von Führungs- und Fülllicht zum Fülllicht alleine beträgt Vier zu Eins, während es im Film noir etwa Fünf zu Eins beträgt und manchmal sogar ganz auf Fülllichter verzichtet wurde. Damit stehen die filmischen Verfahren des Film noir ganz in der Tradition des Filmemachens in Hollywood: „The stylistic features of film noir are […] strongly motivated: Subjective effects (flashbacks, voice-over commentary) were part of a general trend toward the representation of extreme psychological states. […] Location shooting […] and ‚realism' of combat documentaries became common […]. Low-key lighting was already a staple of certain genres (horror films, policiers), especially in scenes treating crime and morbid psychology. It is possible that crime literature also contributed to noir lighting effects." (Bordwell et al. 1985: 77)

Ist der fotografische Stil des Film noir einerseits dominiert vom Hell-Dunkel der Bilder, sind andererseits die geometrischen Bildordnungen des Film noir geprägt von bewegten Diagonalen und begrenzenden Vertikalen, die die ruhigen und Überblick garantierenden Horizontalen verdrängen, wie sie vor allem im Western zu finden sind. So zerschneiden etwa Geländer, Gitter- oder Gebäudestrukturen den Bildraum in separate Bereiche und sperren darin befindliche Figuren optisch ein. Bildkompositionen nach geometrischen Prinzipien gehören zur Ikonographie des Film noir, ebenso wie Aufnahmen aus gekippten Kamerapositionen und perspektivische Verzerrungen, die aus der Positionierung der Kamera meist weit unterhalb oder oberhalb der Augenhöhe in extremen Auf- und Untersichten resultieren. Auch die häufige Verwendung halbnaher und naher Einstellungsgrößen, die dem Blick stets nur einen begrenzten räumlichen Bereich zugänglich machen, dynamisieren und psychologisieren den Bildeindruck. Die Inszenierung eines begrenzten Blicks und die damit erzielte Limitation der Wahrnehmungsmöglichkeiten innerhalb der einzelnen Einstellung, die zuweilen durch Binnenrahmungen verstärkt wird, verfolgt eine Strategie, die darauf abzielt, den Zuschauer zu desorientieren und in den Bildraum einzuschließen. Opake und hell scheinende sowie abwechselnd dynamisierte und statische Bildbereiche erzeugen klaustrophobische Effekte und räumliche Desorientierung und lassen die Orientierungslosigkeit zur bildlichen Metapher werden. Wasser bzw. nasse Oberflächen bilden ein weiteres zentrales Element der Ikonographie des Film noir.

Was Paul Schrader in seinem Aufsatz über Film noir „an almost Freudian attachment to water" (Schrader 1972: 11) bezeichnet, hat auf der Gestaltungsebene allerdings eine andere Dimension: Nasse Oberflächen erweitern auf Grund der reflektierenden Eigenschaften von Wasser die Möglichkeiten der Arbeit mit Licht. Die Lichtkunst des Film noir erhält damit die Möglichkeit, dunkle Oberflächen hell scheinend aussehen zu lassen und damit gewohnte Umgebungen mit ungewohnten Lichtwerten auszustatten, sie so zu verfremden und beispielsweise als expressives visuelles Gestaltungselement zu benutzen – abgesehen von dem auf der Tonebene erlebbaren, andere Geräusche verschleiernden Hintergrundrauschen etwa des Regens und seiner Konnotation von Unbehaglichkeit. Und so wie Film noir die Möglichkeiten der Arbeit mit Licht erkundet und ausweitet, fungieren auch Gegenstände der Einrichtung und des Dekors als gestalterische Mittel der Lichtarbeit: Jalousien und Fensterläden sorgen für streifige Lichtmuster, Lampen im Bildraum konzentrieren die Aufmerksamkeit auf ganz eng begrenzte Bildausschnitte, während andere im Obskuren verbleiben. In den so beschaffenen, nahezu irregulären räumlichen Anordnungen, in denen Figuren und Gegenstände keinen eindeutig spezifizierbaren Platz mehr finden können, erscheinen sie zugleich als Gefangene und Verfangene der Umgebung. Betrachtet man stilistische Eigenschaften als Bestandteil der Narration, wie David Bordwell vorschlägt (Bordwell 1985: 50ff.), so wird schnell deutlich, dass auf diese Weise räumliche Kausalitäten wenn nicht außer Kraft so doch in Frage gestellt werden. Das cartesische, an vertikalen, horizontalen und diagonalen Achsen vermessbare Weltbild, dass Vorder-/Mittel-/Hintergrund-Anordnungen, Größenverhältnisse, Raumarrangements sowie laterale Verhältnismäßigkeiten mit Eindeutigkeit ausstattet, erscheint im Noir Film auf visueller Ebene stets zugunsten einer der drei Dimension verzerrt und obendrein nur ausschnitthaft sichtbar. Seine Gültigkeit wird obskur.

### 2.1.3 Film noir als oppositionelle Methode

Die skizzierte expressive Bildarbeit des Film noir erhält ihren besonderen Stellenwert vor dem Hintergrund der dem realistischen Illusionismus verhafteten Standards der Filmproduktion insbesondere Hollywoods. Realistisch wirkende, also an kontinuierlicher räumlicher und zeitlicher Kausalität orientierte und deswegen mit den Alltagserfahrungen der Zuschauer möglichst übereinstimmende Bildarrangements und Erzählungen haben sich seit Beginn der Filmgeschichte gegen experimentellere Formen massenhaft international durchsetzen können. Sie sind ungeachtet ideologischer oder kultureller Implikationen zu einer Art kinematografischer *common language* geworden, wohl auch, weil die Produkte der Studiosystem-Ära in den etwa vierzig Jahren seines Bestehens von etwa 1920-1960 die internationalen Märkte nachhaltig durchdringen und die Sehgewohnheiten der Zuschauer beeinflusst haben. Obwohl es prima vista nicht so aussieht, schließt Film noir trotz aller oberflächlichen Unterschiede an diese Traditionen nahtlos an. Obwohl Film noir vielfach als oppositionelle Methode zum etablierten Studiostil gesehen wurde (Bordwell et al. 1985: 74ff.), entsteht er doch aus ihm selbst, aus der Verwertungslogik einer auch an Profitmaximierung interessierten Produktionslandschaft. Und wie David Bordwell gezeigt hat (Bordwell 1985), besteht die Besonderheit des Film noir im Grunde darin, dass die bis dahin im Studiosystem entwickelten Techniken lediglich anders verwendet wurden. Komplementär zur „realistischen" Option des Filmemachens entwickelt sich eine ex-

pressive, die ihren Ausdruck im Film noir findet. Die Herstellung expressiver Filme prosperiert, weil die Suche nach passenden Ausdrucksformen unter den Vorzeichen veränderter Kontextbedingungen wie Weltwirtschaftskrise, Zweiter Weltkrieg, die kulturelle Problematik nationaler Identitätsfindung, neue Filmtechniken, neue Pulp-Fiction-Erzählmuster und *hard-boiled*-Thematiken Film noir geradezu zwangsläufig zu einer attraktiven Alternative für die bestehende Studio-Filmproduktion machen. Und weil der warenproduzierenden Produktionsweise inhaltliche Erwägungen zunächst äußerliches Kriterium sind – oder, marxistisch: Gebrauchswerte nicht in Tauschwerten aufgehen – verwundert es kaum, dass in Krisenzeiten auch inhaltlich scheinbar defätistische Perspektiven zugelassen wurden. Um langfristig ökonomisch expandieren zu können, wurden kurze Phasen ideologischer Fluktuation in Kauf genommen.

Obgleich in ihm entstanden, finden sich im Film noir zahlreiche „Verletzungen" realistischer Konventionen, wie sie das Studiosystem favorisiert hat. Neben den oben genannten, veränderten innerbildlichen Kompositionsmerkmalen werden auch andere visuelle Standards umfunktioniert und umdefiniert: Der Einheit stiftende und Überblick gewährende *establishing long shot* wird zur menetekelartigen Überführung in die Unterwelt (z.B. THE ASPHALT JUNGLE), der identifikatorische und personalisierende *close up* wird zum Ausdruck der Isolation und psychischen Ambivalenz der Figur (z.B. TOUCH OF EVIL) und die Montage wird ihrer allwissenheitsstiftenden und den Betrachter in Sicherheit wiegenden Funktion beraubt und versinnbildlicht auf beinahe dialektische Weise die Unübersichtlichkeit der Verhältnisse, indem sie beispielsweise die Vorstellung linearer zeitlicher Ordnung in Frage stellt (z.B. THE KILLERS). Film noir betont die im visuellen Exzess stilisierte Situation.

Zugleich rückversichert sich Film noir auf diese Weise der Filmgeschichte vor dem Aufkommen des Studiosystems und dem Wirksamwerden eines strengen *Production Codes*. Film noir stilisiert auf formalästhetischer Ebene die Brüche und das Irreguläre, sein ästhetisches Verfahren ist das der Dekomposition kausal korrekter und linearer räumlicher und zeitlicher Ordnungen, wie sie innerhalb der Darstellungskonventionen der klassischen Hollywood-Studioproduktionen perfektioniert wurden. Das Individuelle des Moments ersetzt im Film noir die Überblick suggerierende ganzheitliche Betrachtung, das Bewegungsbild erhält Risse, wird spröde und zerspringt schließlich in multiple Realitäten. Das Negativ der Konventionen des Hollywood-Mainstream-Films invertiert auch die Geschichten, negiert den unter Ideologieverdacht stehenden Ganzheitsgedanken des Geschichtenerzählens. Film noir schickt seine Figuren ohne Ariadnefaden in eine labyrinthische Realität. Dieser sind sie ebenso hilflos ausgeliefert wie sie an ihrer Herstellung heillos beteiligt sind. Der publikumsgerechten Sensationalisierung der (ontologisch gedachten und ideologisch fixierten) realistischen Darstellung stellt Film noir in der Form einer „psychotischen" Überhöhung fragmentierter Perspektivierungen eine filmrealistische Darstellung des subjektivistischen Sensationellen entgegen. Die Sensation erscheint nicht mehr auf der Ebene eines objektivierten Realen, sondern als individualisierter, psychopathischer Realismus. Dass bei diesem Verfahren zuweilen die Grenze zum Surrealismus erreicht wird, haben Borde und Chaumeton 1955 herausgearbeitet (Borde/ Chaumeton 1955). Film noir nähert sich den Möglichkeiten realistischer filmischer Darstellungen also von der Kehrseite einer illusionistischen, objektivierenden Darstellung und exponiert seine subjektivierende Strategien durch technisch-apparative sowie narrati-

ve Stilisierungen. Die Übertreibung wird sichtbar, d.h. vor allem visuell erfahrbar. Die Normalität (und Normativität) des illusionistischen Realen will sich nicht mehr einstellen. Film noir verändert die realistische Tradition des US-amerikanischen Films, indem es die filmische Apparatur als Erzählinstanz wahrnehmbar werden lässt. Dieses veränderte ästhetische Verfahren irritiert nicht nur die Sehgewohnheiten, es gerät auch in den Verdacht der Subversion, wie entsprechende Verwicklungen in das HUAC-Verfahren (*H*ouse *U*n-American *A*ctivities *C*ommittee) und Zensurbemühungen belegen (vgl. Naremore 1998: 96–136). Vor dem Hintergrund der zunehmenden Verwendung von Farbfilm und der Einführung neuer Bildformate als Antwort der Filmstudios auf das sich massenhaft verbreitende Konkurrenzmedium Fernsehen, lässt sich die beobachtbare ästhetische Radikalisierung US-amerikanischer Noir-Filmproduktionen auch als Folge der Selbstbehauptung und des Überlebenskampfes des Schwarzweiß-Films, andererseits aber auch als Ergebnis der Befreiung des schwarzweißen Bildes und den zugehörigen Filmtechniken von den Beschränkungen lesen, die das 1947 zerschlagene und bis 1959 zerfallende Studiosystem zuvor auferlegte.

Die Umkehrung der Konventionen rückt gleichzeitig die Zeichenhaftigkeit des filmischen Prozesses an die Oberfläche. Daran zeigt sich zunächst die Nouvelle Vague sehr interessiert. In seinem Text über Veränderungen im US-amerikanischen Kriminalfilm entdeckt Claude Chabrol einige Noir-Regisseure als *auteurs* (Chabrol 1955) und zeichnet in der eigenen Filmproduktion zugleich verantwortlich für eine Reihe abgründiger Gesellschaftsdramen im Gestus des Film noir. Für einige Filmemacher der Nouvelle Vague wird Film noir noch aus einem anderen Grund interessant: Nirgends sonst im US-amerikanischen Film, der für die französische Filmkritik nach wie ein Faszinosum ist, wird die Zeichenhaftigkeit des filmischen Materials und seiner konventionellen Ordnungsprinzipien sichtbarer, als in den scheinbaren „Tabubrüchen" des Film noir und zum anderen exponiert die scheinbare Verletzung der realistischen Konvention des Studiosystems dessen Regularien und demaskiert seine Politik.

### 2.1.4 Captain Future?

An diesem Kernbestand der formalästhetischen Regularien des Film noir, am Fetischismus des Visuellen, am expressiven Bilderkult hat sich bis ins Gegenwartskino im Prinzip nichts geändert: „[F]ilm noir [...] tends to evolve by repeating old ideas in new combinations" (Naremore 1998: 219). Auch weiterhin sind die stilistischen Eigenschaften des Film noir marktkonform. Die Wiederholung bekannter filmischer Muster des Film noir und deren filmische Selbstreflexion gehen spätestens seit PULP FICTION (1994) massenwirksam Hand in Hand. Die Entwicklung des Film noir durchläuft demzufolge verschiedene Phasen: In den 1940er und 1950er Jahren lässt sich eine erste Welle der Verdichtung zur „historischen" (Naremore) Form beobachten, anschließend wird der entwickelte Kernbestand stilistischer, erzählerischer und thematischer Aspekte des Film noir in selbstaufklärerischer Absicht zum Gegenstand der filmischen Reflexion der eigenen Konstruktionsmerkmale und schließlich gehen beide Entwicklungen eine Symbiose ein, sei es in der – wie etwa in Jamesons Überlegung zum Einfluss kapitalistischer Ökonomie auf kulturelle Ausdrucksformen (Jameson 1991) – oft missverständlich als „postmodern" charakterisierten Form von Retrofilmen, Remakes, Pastiches oder Hommages oder den ernsthaften Bemühung um eine Weiterentwicklung des filmischen Verfahrens. Und vielleicht ist es eben dieses Moment der

Zusammenführung, der Überlagerung und Symbiose von weitergehender ästhetischer Stilisierung und filmischer Selbstreflexion, der Neo Film noir am treffendsten charakterisiert. Wie die filmgeschichtliche Entwicklung zeigt, hält Film noir verschiedenste Anschlussstellen bereit. Ob im selbstreflexiven und/oder elaborierten Spiel mit Formen: Auch weiterhin werden Filme hergestellt, die negativen Gesellschaftsbeschreibungen oder individuelle Krisenszenarien an den audiovisuellen Oberflächen eine repräsentative Form verleihen. In beiden Fällen geht es um filmische Verfahren um die Subjektivierbarkeit von Bildern, die Repräsentation eines individuierten psychotischen Gestus' an der filmischen Oberfläche.

Obwohl in ästhetischer Hinsicht sowie vor dem Hintergrund zuschauerorientierter Produktdifferenzierung eher alternatives Verfahren denn Abkehr vom herkömmlichen Filmemachen, bleiben grundlegende Topoi des Film noir unberührt. Die beschriebenen Bilderordnungen und semantischen Zentren sind dem expressiven filmischen Verfahren innerhalb des narrativen Films nach wie vor funktional. Und auch wenn Bordwell darauf hinweist, dass „[e]specially in a mass medium, we ought to expect replication and minor modifications, not thoroughgoing repudiation" (Bordwell 1997: 268), lassen sich im zeitgenössischen Film mehr oder minder radikale Modifikationen einer filmischen Methodik beobachten. Dies betrifft alle Darstellungs- und Inszenierungsebenen des Filmischen. Möglich geworden ist die Funktionalisierung von Farbe und Formaten, die zusätzliche grafische Bildinformationen verfügbar machen, oder der Einsatz von Verlangsamungs- und Beschleunigungseffekten, mit denen die Zeitwahrnehmung manipuliert werden kann. Seite neuestem stellen insbesondere computergestützte Bildbearbeitungseffekte den an realistischen Darstellungskonventionen orientierten Bildbegriff in Frage (vgl. Meyer 2002). Und insbesondere die durch Fernseh-, Video- und DVD-Auswertung veränderte ästhetische und ökonomische Vervielfachungsoption multipliziert auf Grund des jederzeit möglichen *re-viewings* die Kombinationsmöglichkeiten sowohl quantitativ als auch qualitativ auf allen ästhetischen Ebenen. Die Beschreibung funktional äquivalenter filmischer und erzählerischer Verfahren sowie Aktualisierungen thematischer Komplexe und ihrer Bedeutung für diese Form des Filmemachens steht dementsprechend im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen.

### 2.1.5 Vom Chiaroscuro zum Farbdesign

Film noir, das scheint zugleich Ausdruck einer Befreiungsbewegung vom Zwang zur realistischen Abbildung, ein psycho-logistischer Umbruch der vom Studiosystem vorgeschriebenen illusionistischen Bilderordnungen und zugleich ein letzter, beinahe übermütiger Beweis der Leistungsfähigkeit schwarzweißen Filmemachens, bevor Farbe, Cinemascope und das Fernsehen andere und neue ‚sensationelle' Möglichkeiten bereitstellten. „[T]he absorption of a colour aesthetic within realism" (Kerr 1996: 125) eröffnete zugleich einen Freiraum, der vom Film noir zunehmend selbstbewusst besetzt worden ist.

Auch infolge wirtschaftlicher Prosperität nach dem zweiten Weltkrieg und einem nachlassenden Bedürfnis nach beängstigenden Geschichten stellten die neuen technischen Attraktionen ein reizvolleres ästhetisches Angebot bereit. Das vorübergehende Verschwinden des Film noir wurde offenbar kaum bemerkt. Die Filmkritik in den USA wendet sich dem Phänomen erst etwa zehn Jahre später zu. Auf der anderen Seite war der Farbfilm technisch noch nicht in der Lage, unter

Bedingungen von *low-key*-Beleuchtung zufriedenstellende Resultate hervorzubringen; und der geringe Kontrastumfang, den die Fernsehtechnik zur Verfügung stellte, behinderte außerdem die Verbreitung von Noir-Produktionen über das inzwischen massenhaft verfügbare neue Medium (vgl. Kerr 1996: 121f.). Der Markterfolg der farbigen Breitwandproduktionen und des Fernsehens begünstigte zunächst schließlich ganz andere ästhetische Entwicklungen. Film noir und Farbfilm schienen für längere Zeit unvereinbar. Viele erst durch den Film noir bekannt gewordenen Filmleute versuchten, sich nach der Zerschlagung des Studiosystems mit unterschiedlichem Erfolg den neuen ästhetischen Produktionsbedingungen anzupassen.

Etwa seit Mitte der 1970er Jahre lassen sich zunehmend Versuche der Wiederbelebung expressiver Lichtgestaltung und ihre Übersetzung in Farbqualitäten beobachten. Dennoch dauerte die massenhafte Herstellung von Filmen, die die stilistischen Optionen des klassischen Film noir weiterführten, bis etwa 1980.

### 2.1.6 Die Kehrseite der Lichtgestaltung: Farbe

Die expressive Verwendung von Farbe hat eine lange filmhistorische Tradition, wie farbige Ausarbeitungen einzelner Bilder mit Lasurfarben oder Viragierungen ganzer Sequenzen im frühen Film belegen. Neben der Realismus-Option wurde Farbe immer schon auch zur Verstärkung eines subjektivierenden Gestus verwendet, etwa in der Form von Farbdramaturgien. Diese Möglichkeit der Bildgestaltung hat der klassische Film noir nicht wahrgenommen, was nicht zuletzt auf seine Positionierung innerhalb des Hollywood-Produktionskontextes zurückzuführen ist, in dem die Verwendung von Farbfilm noch nicht massenhaft eingesetzt hatte.

Die Probleme der vergleichsweise schlechten *low-key*-Belichtungseigenschaften des Farbfilms konnten im Zuge technischer Entwicklungen allerdings erfolgreich gelöst werden, so dass die ästhetischen Qualitäten von Farbe trotz ihrer „realistischen" Konnotation für die visuelle Gestaltung im zeitgenössischen Noir-Film adaptiert werden konnten. Unter den zeitgenössischen Produktionen ist THE UNDERNEATH (1995, Steven Soderbergh) in dieser Hinsicht einer der kunstfertigsten und stilisiertesten farbigen Noir-Filme. Zugleich ist der Film ein Remake des Film noir CRISS CROSS aus dem Jahr 1948 (Regie: Robert Siodmak), der auf dem gleichnamigen, 1935 entstandenen Kriminalroman von Don Tracy basiert. Der Regisseur von THE UNDERNEATH, Steven Soderbergh, hat das expressive Spiel mit Farben im Gegenwartskino nachhaltig beeinflusst. Darüber hinaus hat Soderbergh seine Vorliebe für Noir-Themen und -Ästhetiken mehrfach unter Beweis gestellt, so etwa in der Gangstergeschichte THE LIMEY (1998) oder dem Drogenthriller TRAFFIC (2000). Mit dem an der Kinokasse weniger erfolgreichen KAFKA hat Soderbergh 1992 zugleich eine Art filmische Hommage an denjenigen Autor angefertigt, dessen befremdliche literarische Motive und verrätselten Geschichten immer wieder mit Film noir in Verbindung gebracht wurden. In LOST HIGHWAY etwa fungiert das Motiv der Metamorphose aus Kafkas Kurzgeschichte *Die Verwandlung* an zentraler Stelle als narratives Scharnier zwischen den beiden Episoden des Films (vgl. dazu Kapitel 3.7).

THE UNDERNEATH steht in mehrfacher Hinsicht in der Tradition des Film noir. Auf der Ebene der Erzählung operiert der Plot entlang einer wenig kommunikativen, fragmentierten Struktur, die auf Grund unmarkierter Zeitsprünge Zusammenhänge offen hält. Die Story konzentriert sich thematisch auf die Unausweichlichkeit des Scheiterns des hedonistischen

1

2

3

4

**Abb. 46.1–4**

und egoistischen Individuums innerhalb einer Dreiecksgeschichte. Die Gier nach Geld und das Scheitern an undurchsichtigen sozialen Verhältnissen und Abhängigkeiten, zerstörte familiäre Bindungen in der Mittelschicht bilden die semantischen Zentren des Films. Die Hauptfigur, Michael Chambers, kommt anlässlich der erneuten Heirat seiner Mutter nach langer Zeit der Abwesenheit zurück in seine Heimatstadt, zu seiner Familie und seiner ehemaligen Freundin Rachel, die er vor einiger Zeit auf den von ihm angehäuften Spielschulden hat sitzen lassen. Schweigsam betritt Michael eine Welt, an deren desolaten Zustand sein früheres Verhalten in nicht unerheblichem Maße Mitschuld trägt. Die filmische Oberfläche reflektiert die Perspektive der gebrochenen Figur Michael Chambers. Das Filmbild wird zum Ausdruck seiner inneren Leere, von Melancholie und Lethargie. Obwohl THE UNDERNEATH zugleich CRISS CROSS zitiert, handelt es sich um weit mehr als die bloße Imitation der Oberflächeneigenschaften des Vorbildes. Der Versuch der Modernisierung der klassischen Form gelingt nicht nur an der bildlichen Oberfläche. Indem die Hauptfigur überlebt, bricht die Geschichte zugleich mit der des Vorbildes. In einem letzten Irritationsmoment erweist sich der Chef eines Sicherheitsdienstes selbst als Drahtzieher der kriminellen Aktivitäten im Hintergrund.

Insbesondere in formalästhetischer Hinsicht werden in THE UNDERNEATH zahlreiche visuelle Muster des Film noir verwendet: Mit Weitwinkelobjektiven aufgenommene und so in der Bildgeometrie verzerrte Bilder, Rauminszenierungen in die Tiefe und innerbildliche Segmentierungen und Rahmungen des sichtbaren Bereichs (Abb. 46.1); Taumeleffekte durch langsame Überblendungen in schwankende Kamerabewegungen hinein und dynamisierte Linienführungen (Abb. 46.2); Nahaufnahmen und von der Kadrierung angeschnittene, unvollständige Körper und Gesichter (Abb. 46.3); häufige Unter- und Obersichten und hartes Seitenlicht und *low-key*-Beleuchtung (Abb. 46.4); daneben langsame Kamerabewegungen, gekippte Kameraperspektiven, abrupte Montage und Achsensprünge.

Die daraus resultierende visuelle Subjektivierung der Erzählperspektive mit ihrer Zentrierung der Erzählung auf die *loner/loser*-Figur Michael Chambers, stellt das Remake in die Tradition des klassischen Film noir. THE UNDERNEATH spielte 1995 die vergleichsweise geringe Summe von 536.023 Dollar ein.

47

48

49

Abb. 47–49

Anhand der Farbstrategien in THE UNDERNEATH lässt sich exemplarisch die Funktionalität von Farbe im aktuellen Noir-Film beschreiben, denn der Film entwickelt die formalästhetischen Noir-Standards anhand einer opulenten Farbdramaturgie und grafischen Bildflächenarrangements weiter. Michael Chambers ist am Anfang bereits an ein Ende gekommen: Die erste Einstellung zeigt ihn in frontaler Nahaufnahme mit angespanntem Gesicht in einem Geldtransporter sitzend auf dem Weg zum verhängnisvollen Raubüberfall, bei dem sein Stiefvater stirbt und er selbst schwer verletzt wird. Die Bilder sind grün eingefärbt (Abb. 47). Die Einblendung einer genauen Zeitangabe, 2.11p.m., signalisiert ein virtuelles Zeitlimit, dem der Transporter unaufhaltsam entgegenzufahren scheint. Umschnitte zeigen Michaels Blick auf die Straße, wo er einen mysteriösen weißen Lieferwagen überholt, dessen Bedeutung sich ihm und dem Zuschauer nicht erschließen mag. Auch der Blick in den Rückspiegel gewährt keine Aufklärung über seine Bestimmung, er macht aus dem Bild lediglich ein verrätseltes Tryptichon (Abb. 48). Kurzzeitig blickt die Kamera hinüber zum Stiefvater auf dem Beifahrersitz, der Michael den Job bei der Sicherheitsfirma besorgt hat. Dieser reckt den Kopf, hebt leicht die Augenbrauen und fixiert Michael: Eine zweideutige Geste der Prüfung und eines möglichen Verdachts, aber es wird nicht gesprochen (Abb. 49).

Etwas liegt in der Luft und es ist in den Bildern als hervorgehobene, stilisierte Anwesenheit einer abwesenden Realität wahrnehmbar. Nach einem Umschnitt sieht man Bilder, die sich dem subjektivierenden Effekt einer Handkamera verdanken. Der auf diese Weise individuierte Blick intensiviert den Eindruck der Unwirklichkeit der Situation für die Hauptfigur Michael. Alle audiovisuellen Information lassen deren psychologische Situation als äußerst instabil erscheinen. Das Grün der Bilder macht aus dieser ersten Einstellung ein gespenstisches Szenario, einen unwirklichen, beinahe surrealen Moment, dem das Scheitern eingeschrieben zu sein scheint.

Der unvorbereitete Zwischenschnitt auf die mit natürlichem Licht beleuchtete, mit einem Weitwinkelobjektiv aus Obersicht gefilmte Nahaufnahme des hinter einer Autofensterscheibe nachdenklich lehnenden Michael (Abb. 50), der Schnitt zurück auf Michaels Gesicht im Transporter, der erneute Umschnitt auf den nachdenklichen Michael am Autofenster, und schließlich die auf der Tonebene wahr-

50

51

52

Abb. 50–52

nehmbare, nicht zu dem Gezeigten gehörende, „unpassende" Frage einer weiblichen Stimme aus dem Off „Steigen Sie in Austin aus?" sowie der Ortswechsel der Szenerie in einen Überlandbus (Abb. 51), reißen den Betrachter schließlich aus dem Traumszenario der ersten Einstellungen. Realitätssplitter zerreisen das onirische Gewebe, der Film erwacht: Michael ist zuhause angekommen (Abb. 52).

Der Zuschauer wird verwirrt, verschiedene Handlungsebenen sind begründungslos ineinander geschachtelt. Das visuelle Verfahren verändert sprunghaft das Aussehen der Bilder, mal erscheinen sie stilisiert, mal realistisch, mal sind sie eine Mischung aus beidem. Nur der starre und nachdenkliche Blick Michaels und sein zögerliches und knappes „Ja" als Antwort auf die Frage verbindet die Einstellungen. Der unergründliche Blick aus dem Autofenster öffnet als erstes das hermetische Kontinuum der grün gefärbten Bilder, unterbricht die Handlungskette dergestalt, dass sich aus der Bewegung keinerlei visuell vermittelte Bedeutung ergeben mag. Vielmehr lässt der Film dem Zuschauer hier viele Möglichkeiten offen, überlässt ihm die Wahl der möglichen Anschlüsse, führt weder die Bewegung des Geschehens im Transporter weiter, noch führt das eingeschnittene Bild kausal hinüber zur anschließenden Sequenz des ankommenden Busses: Der Film eröffnet ein Zeitbild und strukturiert die Erwartungshaltung gleich zu Beginn dadurch, dass er nur wenig verlässliche Informationen über den Verlauf der Geschichte zur Verfügung zu stellen bereit ist. Geschieht dies einerseits durch die unvorhersehbare, abrupte Montage und die multiplen Kamerastrategien, so sorgt auf der anderen Seite die monochrome Einfärbung der Eingangssequenz in Kontrast zu den anschließenden, gemäß mehr realistischen Konventionen gefilmten Einstellungen, für visuelle Mehrdeutigkeit. Nicht zu vergessen, dass sich all das innerhalb kürzester Zeitspannen abspielt, so dass dem Zuschauer kaum Zeit eingeräumt wird, das Gesehene zu beurteilen. Der Riss in der Wahrnehmungsstruktur des Films weitet sich im Folgenden zusehends. Insbesondere überdeterminiertes farbiges Licht wird im Film dazu verwendet, die mentalen Zustände der Hauptfigur in der Form eines „visual stream of consciousness" (Naremore 1998: 269) zu subjektivieren.

Der psychologische Effekt solcher dramatisierender Farbverwendung ist ein wiederkehrendes Motiv im zeitgenössischen Film noir. In FORBRYDELSENS ELEMENT (THE ELEMENT OF CRIME, 1984) beispielsweise findet diese Verfahren einen besonders

Abb. 53

Abb. 54

dichten Ausdruck: Die Symbiose aus surrealen und an deutsche expressionistische Filme erinnernden Bildern visualisiert ein postapokalyptischen Inferno mit oligochromen Bildern in abgestuften dunklen, erdigen, schweren Ocker- und Brauntönen. Diese Form der Bildgestaltung erschwert die Wahrnehmung, eine Dechiffrierung der unübersichtlich gestalteten, kaum lokalisierbaren, klaustrophobisch-beengenden Orte und Räume ist kaum noch möglich. Die Verwendung von Farbe zeigt die phantastische Vorstellungswelt eines Polizisten, der unter Hypnose nach einem Serienmörder fahndet und schließlich selbst in das Verbrechen involviert wird, als finster-schmutzigen Abgrund. Die Subjektivierung der Perspektive durch die Verwendung von Farbe und die damit erreichte Psychologisierung des Blicks macht aus FORBRYDELSENS ELEMENT einen visuellen Anschlag auf die Sinne: Bilder wie in einem Drogenrausch, undeutlich, irritierend und phantasmagorisch. Der zeitgenössische Noir-Film passt sich den Darstellungskonventionen des schwarzweißen Film noir an, ohne die Funktionalität der Farbe einzubüßen. Dazu werden Dekorationen und Ausstattungen in unauffälligen, ungesättigten Farbtönen verwendet oder Farbinformationen mit Filtern und Licht derart verfälscht, dass die Bilder nur eine stark begrenzte Farbigkeit aufweisen. Dies bietet zugleich die Möglichkeit punktuell und um so wirkmächtiger Farbdramaturgien zu entwickeln. In SE7EN beispielsweise werden innerhalb der tristen und eintönigen dunklen Umgebung die Farben Grün und Rot zur Charakterisierung der Hauptfiguren verwendet. Um den dramaturgischen Effekt noch zu verstärken, sind sie zumeist illuminiert, etwa als leuchtend grüne Lampenschirme in einer Bibliothek (Abb. 53) oder als rotes Neonröhrenkreuz in der Wohnung des Sereinmörders (Abb. 54).

THE UNDERNEATH differenziert die Möglichkeiten der Farbgestaltung noch auf andere Weise. Das Spiel mit Hell-Dunkel-Werten wird ergänzt um die extrovertierte Funktionalisierung von Farbwerten, die der Subjektivierung der Narration weiteren Vorschub leistet. Als Michael zuhause ankommt, zeigt die Kamera ein Bildfeld, dessen geometrische Aufteilung in rechteckige und quadratische, monochromatisch gefärbte Segmente den Kompositionsprinzipien der Bilder des niederländischen Malers Piet Mondrian nahe kommt (Abb. 55). Ihre Spannung beziehen die Bilder aus den Formbeziehungen zwischen den abgegrenzten und in reinen Farben gehaltenen Flächen, die überlagert werden von horizontalen und vertikalen Linien. Die dem Kulissenmaler Hans Warm zugeschriebene expressionistische Forderung, das Filmbild müsse Grafik werden, scheint hier erfüllt. Die konstruktivistische Zerle-

Abb. 55

Abb. 56

Abb. 57

gung des Bildraumes durch die gitterförmige Linienstrukturen, die ein den Raum durchtrennendes offenes Regal mit Glaseinsätzen erzeugt, zerschneidet zugleich die Körper der hinter der Struktur agierenden Mutter und Michael. Kopf und Rumpf finden sich in separaten Farbsegmenten. Innerhalb dieser Binnenrahmen finden wie in einem kubistischen Bild gleichzeitig verschiedene Handlungen statt: Die Mutter unterhält sich mit dem Sohn, während in einem anderen Rahmen zu sehen ist, wie sie in der Hand ein Buch hält, in dem sie liest, während Michael wiederum in einem anderen Rahmen etwas trinkt und mit ihr spricht; der Inhalt weiterer Rahmen bleibt teilweise unerkennbar, sie lenken den Blick auf die zentralen Aktionen.

Das intime familiäre Gefüge konstituiert in dieser bildlichen Auflösung keinen einheitlichen Raum mehr, die Familie ist eine Zweckgemeinschaft, in der seelische Verletzungen, wie Michael sie seiner Mutter zugefügt hat, nur mehr zur Achsel zuckenden Abwehrreaktion führen. Die ausgetauschten Informationen erschöpfen sich in Belanglosigkeiten, die Familienmitglieder sind füreinander Fremde. Die bildliche Isolierung und die kontrastive Gegenüberstellung verschiedener Farbbereiche visualisiert die unterschiedlichen emotionalen Intensitäten und ihre spannungsreiche Beziehungslosigkeit. Einen ähnlichen Effekt erzielen die mit Achsensprüngen operierenden Inszenierungsstrategien von Tischgesprächen.

Erinnert die monochrome Einfärbung zuweilen an viragierte Bilder, so finden sich in THE UNDERNEATH auch Bilder, in denen mehrere Farbbereiche miteinander konfrontiert werden, so etwa, wenn sich die Wagentür eines Geldtransporters öffnet und das Grün des Innenraums durch das Blau des Außenraumes durchbrochen wird (Abb. 56). In der Tradition der Malerei des Expressionismus dienen klare Farbintensitäten im Bereich der Grundfarben Grün, Rot und Blau dazu, Situationen expressiv zu subjektivieren und das Geschehen – unterstützt durch Rahmungen und Textsignaturen – im Hinblick auf mentale und psychologische Zustände der Hauptfigur Michael interpretierbar zu machen (Abb. 57).

Zwar konventionell verwendet, aber Dank der Sättigung der Farben stark stilisiert, sorgen neonlichtartiges gespenstisches Grün, emotionales Rot oder unterkühltes Blau für einen ausdrucksstarken *look*, so wie ihn das Chiaroscuro der schwarzweißen Bilder im Hinblick auf Helligkeitswerte hervorgebracht hat. Die Weiterentwicklung der expressiven Malerei mit Licht zum zeitgemäßen, von der Pop-Art geprägten Farb-Design führt in der Konsequenz zu vergleichbaren Ergebnissen: Beide Lichtstrategien derealisieren die Bilder und irritieren ihre Wahrnehmbarkeit und steigern durch die Manipulation von Licht- und Farbwerten den filmischen Ausdruck dramatisch.

### 2.1.7 Von der expressiven Montage zur irrealen Bewegung

Der Film THE MATRIX (Regie: Larry und Andy Wachowski) aus dem Jahr 1999 ist eines jener Produkte der letzten Dekade,

Abb. 58

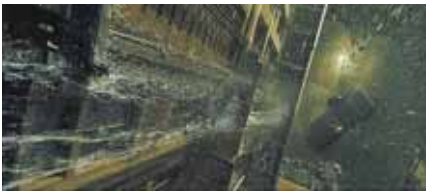

Abb. 59

die einem Trend zur Integration multipler Bilder- und Erzähltraditionen folgen – ob als Genremischung oder intermediales Zitatekino, ob als Action-/Science-Fiction-/Fantasy-/Gangsterfilm-Derivat, als filmische Übersetzung japanischer Mangas und Animes oder als Zitatekino von BLADE RUNNER (1982) bis AKIRA (1987). Nicht nur die visuellen Gestaltungsprinzipien populärer Comicreihen, auch Elemente aus dem vom Hongkong-Kino geprägten Genre der Martial Arts Filme, die in THE MATRIX mit den körperbetonten Inszenierungsmustern des Actionfilms verbunden werden, Anleihen beim Fantasy-Film sowie stilisierte Ikongrafien des Gangsterfilms dienen dem Film als filmgeschichtliche Referenzen. Eine Mischung von Genreversatzstücken wie etwa in TITANIC (1997) oder in der JURASSIC PARK-Reihe (1993, 1997 und 2001), die darauf angelegt ist, die Bedürfnisse möglichst vieler, in ihren filmischen Vorlieben ansonsten divergierender Zuschauerschichten, zu befriedigen, liegt auch THE MATRIX zu Grunde. Den gegenwärtigen Marketing-Gepflogenheiten für Großproduktionen entsprechend, betont auch die Werbung die Design-Qualitäten des Films. Mit stilisierter, auf Figuren setzender Ikonographie und aggressiven Slogans besetzte die Werbekampagne massenwirksam den Bilderraum der filminteressierten Popkultur. Das Kalkül, Filme als Markenprodukte zu konzipieren, ging – wie die Einspielergebnisse zeigen – im Falle von THE MATRIX auf. Visuelle Oberflächenqualitäten und eine futuristische, dem modischen Gebrauchswert einer juvenilen Konsumentenöffentlichkeit angepasste Adaption der Gangsterikonografie erinnern an die in optischen Dekors sich erschöpfende, äußerst erfolgreiche visuelle Strategie etwa von MEN IN BLACK (1997). Folgen beide Filme zugleich ganz offensiv dem Erfolg des Revivals der Gangsterfigur in PULP FICTION, so belässt es zumindest MEN IN BLACK schließlich bei diesen oberflächlichen Verbindungen.

In THE MATRIX dagegen wird selbstbewusst der Versuch unternommen, am Rande zur Kitschigkeit sich bewegende, klischeebeladene und konventionelle erzählerische Momente einerseits und künstlerische Ambition andererseits zu einer neuen bewegenden bzw. bewegten Ausdrucksform zu verbinden. Eingebunden in eine Science-Fiction-Story um die Erkenntnisproblematik eines Ichs, das die eigene Identität nichts anderes als eine computersimulierte Realität ist und das Leben ein von Maschinen inszeniertes Simulakrum, ist THE MATRIX durchgängig mit den stilistischen Verfahren des Noir-Films inszeniert. Die um die Identitätsfindung der Hauptfigur Neo gruppierten Handlungsstränge spielen inmitten unbelebt scheinender urbaner Settings in unübersichtlichen Räumen, die in der Regel im *low-key*-Verfahren beleuchtet sind. In einer zur Apokalypse hypostasierten Scheinwelt illuminieren blendende und sich bewegende Gegenlichter den Bildraum nur bruchstückhaft (Abb. 58), fällt Dauerregen auf dunkle Straßen und sorgen extreme Obersichten abwechselnd mit Einstellungen in der Nähe des Bodens sowie optische Perspektiven von oberhalb im rechten Win-

Abb. 60

Abb. 61

kel zur Handlungsachse positionierten Kameras für bedrohliche Effekte (Abb. 59).

Der investigative Plot verfügt über eine doppelte Suchbewegung: Zum einen diejenige der Hauptfigur Neo nach ihrer verloren gegangenen Identität und zum anderen die der Verfolgung durch die Agenten und Such-Roboter im Dienste der herrschenden Maschinen. Diese Bewegung wird verkompliziert durch den Umstand, dass es zwei unterschiedliche Referenz-Ebenen des Realen gibt, einerseits die scheinbar gemäß realistischen Darstellungskonventionen gestaltete computergenerierte Matrix sowie der an ein kanalisationsartiges Labyrinth erinnernde Raum, in dem sich das raumschiffartige Tauchboot der Untergrundgruppierung um den Anführer Morpheus befindet. Die zu Anfang angebotene Zuschreibungsebene bleibt trotz der unglaubhaften Ereignisse lange Zeit die einzige Referenzierungsmöglichkeit. Das suggerierte Wahrnehmungsschema lässt lange Zeit nur vage Möglichkeiten zur Hypothesenbildung zu. In dieser fiktiven Realität scheint es zunächst weder Erwartungssicherheiten noch ausreichend zuverlässige Orientierungsmöglichkeiten zu geben. Auch Science-Fiction-Genreschemata scheinen nur begrenzt verwertbar, bis sich herausstellt, dass es neben der anfangs gezeigten virtuellen Realitätsebene eine zweite, „wirklich" reale gibt, die die erste als Konstruktion entlarvt. In einem postapokalyptischen Szenario haben hier die künstlich-intelligenten Maschinen die Herrschaft an sich gerissen und die Menschen zu Energiespendern degradiert, denen sie zur Ruhigstellung realistisch wirkende Träume über einen Zugang am Hinterkopf – im technischen Sinne des Wortes – „einspeisen". Die Gegenüberstellung der beiden Handlungsbereiche – Realität (Abb. 60) und Virtualität (Abb. 61) – wird vom Film zwar konventionell zugunsten einer realistischen Lesart der zweiten Wirklichkeitsebene als Referenz-Ebene des Realen aufgehoben, dennoch thematisiert die Realitätsverdoppelung in THE MATRIX die tendenzielle Aufhebung der Konnotation des Realen als ontologisch gedachtes Moment der Bedeutungskonstruktion der Bilder.

Auf der anderen Seite kaschiert die Matrix den Verlust von Geschichte. Die rhetorische Matrix von THE MATRIX verweist auf das Reale als etwas Nichtexistentes, das nurmehr durch die Rechenleistung von Maschinen rekonstruiert werden kann. In den „weißen Räumen" (Abb. 62) des Films wird dieses Nichts visualisiert, hier muss der Protagonist Neo schmerzlich erfahren, dass aller Realitätseindruck bloße Simulation ist. Zwar lässt diese verwirrende Erzählstrategie den Ausgang der Geschichte lange Zeit offen, offenbar gemäß der Marketingstrategie der Genremixtur entschieden sich die Filmemacher am Ende allerdings für eine klischeebeladene konventionelle Auflösung. Neben der religiösen Konnotation der Hauptfigur als Erlöser der Menschheit ist es vor allem die Liebe einer Frau, die Neo schließlich ins Leben zurück holt und aus ihm den verheißenen Messias macht.

Bereits in zahlreichen Produktionen des klassischen Film noir entsprachen positive Auflösungen der Geschichten viel-

**Abb. 62**

fach kaum dem Pessimismus der Erzählungen. Obwohl dies als Indiz für die Verbundenheit mit den Vorgaben des *Production Code* und die Einbettung in die Konventionen klassischen realistischen Erzählens interpretiert werden kann, markieren derart offensichtliche Rückgriffe auf Klischees der klassischen Erzählung zugleich eine Abweichung von dominierenden narrativen Strategien innerhalb der einzelnen Noir-Erzählung selbst. Der daraus resultierende innerfilmische Verfremdungseffekt irritiert letztlich durch die im Vergleich mit anderen Lösungsangeboten unmotiviert wirkende Bereitstellung von Eindeutigkeit. Für die narrative Wirkung des Filmganzen erscheint dies dennoch kaum mehr als eine Marginalie. Auch die märchenhafte „Erlösung" von Neo durch einen Kuß subvertiert im Grunde die zuvor etablierte Struktur der Erzählung. Denn der Plot von THE MATRIX hält trotz der am Ende nahegelegten Eindeutigkeit wie in Noir-Filmen üblich wichtige Informationen zurück, wie etwa über das spirituelle Zentrum der Untergrundbewegung mit Namen „Zion", Einsichten in die Realität jenseits des unterirdischen Labyrinths in die Welt der Maschinen, aber auch Informationen über die konkrete Funktions- und Arbeitsweise der Matrix, d.h. die Übersetzung von computergeneriertem Code in die ‚humanoide Hardware' und ihre physio-psychologische Transformation.

Diese Leerstellen der Story behindern die Wahrnehmung der Konstruktionsprinzipien dieser ebenso mythischen wie rätselhaften Welt und verschleiern Beweggründe und Motivationen auf beiden Seiten der handelnden Akteure. Obwohl das mit Blick auf Fortsetzungen geschehen mag – zwei weitere Folgen sind in Produktion bzw. geplant –, bedeutet die Zurückhaltung von Informationen doch für den einzelnen Film eine nicht unbeträchtliche Desorientierung des Zuschauers. Der Zuschauer wird keineswegs in die Rolle eines allwissenden Beobachters versetzt und bleibt mit einer Reihe von Ungereimtheiten und Rätseln zurück. Das Bild, das THE MATRIX konstruiert, bleibt unvollständig und fragmentarisch. Dennoch erweist sich das formalästhetische Noir-Arrangement von THE MATRIX vor dem Hintergrund des zeitgemäßen, ebenso integrativen wie ausbeuterischen Filmemachens und unter Bedingungen zeitgenössischer Großproduktion offenbar als wirkmächtiges funktionales Äquivalent. Für diesen Abschnitt der Untersuchung lautet die Frage entsprechend, inwiefern THE MATRIX als Noir-Film funktioniert. Der erste Teil der Antwort wurde zuvor knapp skizziert und betrifft Standards der narrativen Verfahrens-

**Abb. 63.1–3**

weisen des Noir-Films. Wichtiger noch scheint es, den Blick auf die Besonderheiten von THE MATRIX zu richten, auf die Möglichkeiten expressiver Inszenierung von Bewegungen.

**Jump & Run**

Auch wenn das unmotiviert wirkende *happy ending* dem Verlauf des Films kaum gerecht wird, sorgt das stilistische Verfahren in THE MATRIX durch die Inszenierung einer expressiven Bewegungsästhetik für Desorientierungseffekte des Zuschauers. Werden auf der Ebene der Geschichte zwei erzählte Räume miteinander verbunden, deren Zusammenhang lange Zeit nicht eindeutig zu bestimmen ist, so scheint sich die Entkopplung von scheinbar kausalen, gemäß alltagswahrnehmungslogischen Prinzipien notwendigen Zusammenhängen auf der Ebene der fotografischen Erfassung von Bewegungsabläufen zu wiederholen. Die Verschiebungen der Bilderordnungen des Noir-Films in THE MATRIX zielen darauf ab, Bewegungen expressiv zu machen, ihnen eine subjektivierte Perspektive einzuschreiben, die jenseits einer zweckgerichteten linearen Bewegung von A nach B operiert. Werden im Noir-Film üblicherweise expressive Effekte durch die Montage ungewöhnlicher Einstellungswinkel und -größen erreicht, nutzt THE MATRIX dafür Möglichkeiten neuerer technischer Entwicklungen der Aufnahmeapparatur und des computerberechneten Bildes. Die Dekonstruktion von Darstellungskonventionen realistischer Bewegungsabläufe durch die bildliche Aufhebung physikalischer Gesetzmäßigkeiten der Schwerkraft und der Zeit abstrahiert Bewegungen durch choreographierte Anordnungen und erreicht die expressive Überdetermination von Bewegungsmomenten mit Hilfe kinetischer Effekte, die mit speziellen Aufnahmetechniken ermöglicht werden (Abb. 63.1–3).

Auch wenn diese Tricktechniken vornehmlich im und für den Action-Film entwickelt wurden, haben sie in THE MATRIX eine andere Funktion. Der Bewegungseindruck dient hier nicht in erster Linie der Ausdehnung realistischer Darstellungskonventionen bis an die Grenze glaubwürdiger körperlicher Möglichkeiten oder der Erzeugung somatischer Effekte (vgl. Morsch 1999), sondern wird zum Ausdruck bzw. Signum der Scheinwelt der Matrix, in der alle kinetischen Möglichkeiten von den Rechnerkapazitäten der Maschinen und ihrer Programmierungen abhängen, während auf der anderen Seite Bewegungsabläufe außerhalb der Matrix noch immer Naturgesetzen folgen.

In THE MATRIX werden expressive Ausdrucksmöglichkeiten von der Montage zur Bewegung verlagert. Im Mittelpunkt stehen dabei Manipulation der Zeitachse durch dynamisierte Beschleunigungseffekte. Die visuellen Derealisierungsstrategien irritieren die Sehgewohnheiten. Die

**Abb. 64**

vierdimensionale Welt gerät dabei nicht mehr nur räumlich, wie noch im klassischen Film noir, sondern insbesondere auch zeitlich aus den Fugen. Das kartesische Koordinatensystem verflüssigt sich und die Realität verliert ihre scheinbar letzte fixe Größe, die Zeit. In dieser in Bits und Datenströme aufgelösten Welt der Matrix lässt sich für das radikal deontologisierte und entsubjektivierte Individuum Neo kein identitätsstiftender Anhaltspunkt mehr auffinden.

Zeigte sich auf narrativer Ebene die Denkfigur des desorientierten Individuums im klassischen Film noir vornehmlich in der Form der Montage, so erscheint sie in THE MATRIX direkt an der filmischen Oberfläche: Die psychologische Befindlichkeiten repräsentierende Montage wird übersetzt in subjektivierende Bewegungskompositionen innerhalb einer Einstellung. Von der Verlangsamung von Bewegungen durch Zeitlupeneffekte bis hin zu filmischen Formen der Hochgeschwindigkeitsfotografie, in denen beispielsweise Flugbahnen von Projektilen sichtbar werden, wird Zeit gedehnt, gestaucht und verzerrt. Der dramaturgische Effekt besteht schließlich in der Verlängerung des sensationellen Moments bzw. des emotionalen Affekts, in dem zugleich Unsichtbares sichtbar gemacht werden kann. Dies geschieht in den an phasenphotografische Aufnahmen erinnernden und Bewegungsabläufe zergliedernden optischen Auflösungen von Bewegungsabläufen (Abb. 64). Die Manipulation zeitlicher Ordnungsprinzipien durch Kontraktions- und Expansionseffekte findet das Moment größter Stilisierung allerdings in virtuellen Kamerafahrten, die Zeitpunkte gewissermaßen kondensieren. Dabei werden momenthafte Bewegungsschnitte eines sich bewegenden Objekts hergestellt, indem diverse, in gleichen Abständen halbkreisartig angeordnete, auf ein zentrales Objekt ausgerichtete Kameras gleichzeitig ausgelöst werden. Die einzelnen Bilder jeder Kamera werden anschließend zu einem einzigen belichteten Filmstreifen zusammengesetzt. Der resultierende, gleichsam holografische 3D-Effekt erzeugt das paradoxe Bild einer bewegungslosen Bewegung (Abb. 65.1–6). Die Bewegung erfolgt nicht mehr nur um ein Objekt herum, sondern auch um einen Zeitpunkt. Die Zeit selbst wird auf diese Weise zum Objekt der Betrachtung. Übrig bleibt eine reine Bewegung des Bildes selbst, eine Abstraktion kausaler zeitlicher und räumlicher Anordnungen.

Obwohl dieses Verfahren bereits vielfach in Werbespots und Musikvideos eingesetzt wurde, hat es in THE MATRIX erst-

**Abb. 65.1–6**

mals seinen Weg ins Mainstream-Kino gefunden. Der Effekt basiert auf der der Phasenfotografie abgeschauten seriellen Belichtungstechnik mit Hilfe zahlreicher Foto-Kameras.

Die dramaturgische Aufbereitung dieser Sequenzen folgt andererseits der japanischen Comic-Tradition der Mangas und deren zeichentrickfilmischer Ausarbeitung in Animes. An die Stelle komplexer Bewegungsabläufe wie in den klassischen Animationsfilmen treten in den Animes verkantete Bildkompositionen, schnelle Schnitte, durchsichtige Oberflächen und weiche Schattenwürfe. Wie z.B. in AKIRA (1987) oder KOUKAKU KIDOUTAI (GHOST IN THE SHELL, 1995) werden auf diese Weise unbewegte Einzelbilder zu extrem dynamisierten Bewegungssequenzen zusammengesetzt. Die resultierende groteske Überzeichnung des Momenthaften ist zugleich konstitutives Prinzip sowohl der Manga-Comic- als auch der Anime-Ästhetik. Eines der wichtigsten Comic- und Zeichentrickfilm-Verfahren der Mangas bzw. Animes beruht auf der analytischen Zerlegung von Bewegungsabläufen in kompositionelle Bestandteile bzw. Einzelbilder, wobei diejenigen, die den dramatischsten, d.h. dynamischsten Bewegungseffekt erzeugen, kontrolliert bildlich ausgearbeitet werden. Zur Lenkung der Aufmerksamkeit und Dramatisierung von Handlungen werden insbesondere möglichst große Abweichungen von der Normalperspektive ermittelt und bildlich kondensiert, in der Raumdimension etwa durch Blickwinkel, Licht- oder Farbgestaltung, in der Zeitdimension beispielsweise durch quantitative Expansion oder Kontraktion von Bewegungssegmenten. Daraus entsteht eine auf die Form des Ausdrucks konzentrierte Bewegungsästhetik.

Erreicht wird dadurch letztlich die Übersetzung dramatischer Ereignisse und Handlungen in grafische Effekte (Abb. 66). Einer der Gründe für die Entwicklung die-

**Abb. 66**

**Abb. 67.1–3**

ser spezifischen japanischen Comic-Ästhetik liegt in der Massenproduktion, die zu kostengünstiger Arbeitsweise zwingt (vgl. Bordwell 1994: 758) – und hier lassen sich durchaus Analogien zu den ökonomischen Voraussetzungen des klassischen Film noir erkennen, wie Paul Kerr sie beschrieben hat (vgl. Kerr 1996). Die Nähe zu den ästhetischen Verfahren des Film noir ist evident. Und so wie bereits die Comic-Kultur als auch die Zeichentrickfilmtradition der Mangas visuelle Muster des Film noir aufweisen (Abb. 67.1–3), wurde in THE MATRIX der Versuch unternommen, die in diesen Medien weiterentwickelten Formenspiele wiederum für den Spielfilm zu adaptieren.

THE MATRIX invertiert Darstellungskonvention der Mangas, denn in entsprechenden Sequenzen werden nicht unbewegte Objekte in Bewegung versetzt, sondern bewegte Objekte näherungsweise in den Stillstand. Neben dem daraus resultierenden rhythmisierenden Effekt, besteht die Funktion dieses ästhetischen Prinzips in THE MATRIX insbesondere darin, der verwirrenden Erfahrungswirklichkeit der Matrix auch in der Zeitdimension einen Aus-

druck zu verleihen bzw. Zeit und Konventionen der Zeitwahrnehmung zu dekonstruieren.

THE MATRIX, so eine Konsequenz dieser Beobachtungen, bereichert das Noir-Modell um den Aspekt des plakativ-sensationell Comichaften – eine Eigenschaft, die dem Film noir von Anbeginn keineswegs fremd war. Vor dem literarischen Hintergrund der Massenliteratur der *hard-boiled*-Geschichten, die oftmals Vorlagen für Films noirs abgaben, lässt sich außerdem die Hinwendung zu einer neuen massenliterarischen Basis beobachten: Comics, deren Geschichten immer schon auf die Expressivität der Bilder setzten. Ob damit ein Trend zur „Veroberflächlichung" im zeitgenössischen Noir-Film belegt werden kann (vgl. Elsaesser 1999: 310), bedarf einer Aufschlüsselung der Entwicklung spezifischer Formenspiele der Comic-Literatur und des Animationsfilms innerhalb kultureller Kontexte und im intermedialen Austausch mit dem Film.

**Ein Tag im Walzwerk**

Ebenso wie THE MATRIX auf der Bildebene durch den methodischen Gebrauch visueller Marker des Film noir irritiert und dessen ikonografisches Spektrum um bislang im Spielfilm ungesehene Arrangements von Bewegungsabläufen erweitert, wird auch die Tonebene in expressive Schwingung versetzt. THE MATRIX folgt auch in dieser Hinsicht dem beobachtbaren Trend der letzten Jahre, die ästhetische Dimension der Tonebene ernst zu nehmen. Die Möglichkeit, gezielt akustische Effekte zu setzten, um die Wirkung der Bilder zu verstärken, ist seit Erfindung des Tonfilms bekannt. Dennoch wurde in der Filmgeschichte der Ton zumeist den Bildern funktional nachgeordnet. Erst das jüngere Kino hat die Tonebene von der Bildebene emanzipieren können und hier hat insbesondere David Lynch Akzente setzten können. Von Anfang an – seit SIX FIGURES GETTING SICK (1966) – hat nicht nur Lynch, sondern auch eine Reihe weiterer Filmemacher expressive Tongestaltungen entwickelt, die aus dem Mainstream-Kino kaum mehr wegzudenken sind. Und wiederum ist es das expressive filmische Verfahren des Noir-Films, dass hier zunächst Möglichkeiten der Tongestaltung erprobt. Bis hin zu den Spektakeln David Finchers, hat die Tonebene eine erstaunliche Aufwertung erfahren. Flankiert von der technischen Entwicklung zur Steuerung von Raumakustiken mit Hilfe verschiedenster technischer Verfahren – von Dolby bis THX – und der dadurch ermöglichten Manipulation des gesamten Frequenzbereiches sowie der Möglichkeit zur Aufteilung des Tons auf mehrere Kanäle mit unterschiedlichen räumlichen und lautlichen Intensitäten, ist die Tonebene zu einem wichtigen ästhetischen Faktor aufgewertet worden.

Auch THE MATRIX macht von den Möglichkeiten der akustischen Gestaltung regen Gebrauch. Der Kritiker der Filmzeitschrift *epd Film* urteilt über den Soundtrack des Films: „Davis veranstaltet mit wuchtig orchestrierten symphonischen Passagen plus schrillen Synthi-Effekten ein nervenzerrendes Krachspektakel, das allerdings mit Musik wenig zu tun hat. Dagegen ist ein Tag im Walzwerk vermutlich ein Ohrenschmaus" (Bell 1999: 55). Obwohl der Soundtrack von THE MATRIX kaum die expressiven Qualitäten desjenigen von LOST HIGHWAY erreicht, sorgt die Kontrastierung von orchestrierten Arrangements und digital verzerrten Tönen für irritierende, bedrohlich wirkende Dissonanzen. Ebenso bewegt sich die Lautstärke der Toneffekte auf sehr unterschiedlichen Niveaus. Die Gegenüberstellung leiser und lauter Abschnitte sorgt für beängstigende Effekte. Das kontrastive Verfahren setzt sich demzufolge auch auf der Tonebene fort. Die technische Möglichkeit, Geräusche räumlich lokalisierbar zu machen, be-

einflusst zugleich den Zuschauerblick. Geräusche aus dem Jenseits des Bildraumes wirken bedrohlich und greifen aktiv in die Diegese ein. Die Möglichkeit, den Zuschauer auf allen sensorischen Ebenen mit einer Fülle von Informationen zu versorgen, überfordert tendenziell dessen Wahrnehmungsfähigkeit, womit Schocks kalkuliert werden können, so etwa, wenn Neo in direkter Anspielung auf den ersten Teil der ALIEN-Reihe zunächst ein kleiner tierähnlicher mechanischer Organismus durch den Bauchnabel eingepflanzt und kurze Zeit später wieder gewaltsam entfernt wird. In beiden Sequenzen ist Neo zunächst in leisen Gesprächssituationen zu sehen, die sich dann unvermittelt zu beinahe chirurgischen Implantations- und Extraktionsaktionen entwickeln, in denen lauter werdende stakkatoartige Streichereinsätze mit dem vor Unbehagen stöhnenden Neo kombiniert werden. Ist diese Verwendung noch vergleichsweise konventionell, so operieren etwa Filme wie SE7EN, FIGHT CLUB oder LOST HIGHWAY mit eine ungewöhnlich differenzierten expressiven Tonebene.

## 2.2 Erzählstrukturen

> *„And for viewers accustomed to the patterns of classical narrative, noir's structural manipulations might have just as an subversive an effect as its dark, expressionistic look."*
>
> J.P. Telotte (1989: 32)

Eines der wichtigsten Stilprinzipien des Film noir liegt in der Bevorzugung der Frage nach dem Wie gegenüber Fragen nach dem Was. Der Prozess ist immer wichtiger als das einzelne Ereignis oder: „[T]he how is always more important than the what." (Schrader 1972: 11) Doch das Wie der narrativen Ordnung thematischer Kerne bezieht sich keineswegs nur auf die audiovisuellen Arrangements des Noir-Films, sondern ebenso auf seine erzählerischen Verfahren. Für Bordwell ist filmische Narration der Prozess, in dem die beiden erzähltechnischen Subsysteme Stil (audiovisuell-technische Prozesse, medial gebunden) und Syuzhet (dramaturgische Prozesse, nicht an ein Medium gebunden) interagieren, um dem Zuschauer Informationen zur Konstruktion (s)einer Story zur Verfügung zu stellen, also der filmische Vermittlungsprozess. Auf der narrativen Ebene desorientiert Film noir konsequent den Zuschauer, indem er die Standards der konventionellen Erzählungen Hollywoods neu ordnet und verändert und damit die Strategie seiner durchsichtig organisierten, linearen Geschichten, seines verdeckten Stils und das Unsichtbarmachen des Erzählers verwirft. Film noir verzichtet auf einfache psychologische Kausalitäten und eindimensionale Figuren. Auf diese Weise formuliert Film noir einen methodischen Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Weltbildes der klassischen Erzählung. Und insofern ist Film noir durchaus auch das, was David Bordwell „a criticism of classical technique" nennt, eine filmische Kritik am klassischen Hollywood-Stil (Bordwell et al. 1985: 76). Vor allem vor diesem Hintergrund müsse die Beschreibung des Film noir zunächst dessen „realistic and generic motivation" (ebd.: 76) klären.

Die Narration im Noir-Film lässt sich gemäß der Differenzierungen, die David Bordwell et al. von Meir Sternberg übernommen haben (s. Bordwell et al. 1985: 25), etwa wie folgt charakterisieren: Zunächst erscheint sie auf der Ebene der Of-

fenlegung der eigenen Herstellungsprinzipien gegenüber dem Publikum eher selbstbewusst; selbstreflexive Momente betreffen so unterschiedliche Mittel wie die Verwendung von *voice over*, Rückblendentechniken oder die Stilisierung von Bild- und Tonebene. Im Hinblick auf das zur Verfügung gestellte Wissen gibt die Narration sich wenig kenntnisreich, eine limitierende, subjektivierte Perspektive charakterisiert zumeist den *point of view* der Erzählung. Dennoch ist die Narration im Noir-Film vergleichsweise kommunikativ; auch wenn sie dem Zuschauer für die Konstruktion der Geschichte zumeist wenig Wissen zur Verfügung stellt, vermittelt sie dennoch alles aus der subjektiven Perspektive heraus Wissbare über die Umwelt, insbesondere über psychische Befindlichkeiten. Andererseits hat es geradezu den Anschein, als versuche die expressive Ästhetik des Noir-Films diesen „narrativen Mangel" an Kontextwissen zu kompensieren.

Die subjektivierende Perspektive ist demzufolge nicht nur der audiovisuellen Gestaltung eingeschrieben, sondern gleichzeitig konstitutiver Bestandteil des Plots, d.h. der Form der Präsentation ausgewählter Informationen. Der Plot transformiert durch die Auswahl bestimmter Ausschnitte eines Gesamtzusammenhanges erzählte Zeit in Erzählzeit – in Form etwa von Handlungen oder Ereignissen, in Einstellungen, Szenen oder Sequenzen. Das Zusammenspiel von audiovisuellen Verfahren und Auswahlverfahren der Informationseinheiten konstituiert die Narration. Für die Form der Beziehung von Plot und Storykonstruktion beschreibt Bordwell drei regulative Mechanismen: Auf der Basis des psychologischen Kausalitätsprinzips konditionieren in herkömmlichen Narrationen zeitliche, räumliche und Ursache-Wirkung-Parameter die Wahrnehmung der Story: „Character-centered – i.e. personal or psychological – causality is the armature of the classical story." (Bordwell et al. 1985: 13) Konventionelle Narrationen im Standard-Hollywoodfilm verwenden diese der Alltagswahrnehmung analogen Ordnungsprinzipien, um die Geschichten intelligibel und die vermittelten Informationen interpretierbar zu machen. Zeitliche, räumliche und logische Linearität erzeugen einen Realitätseffekt, der zur erzählerischen Konvention des Hollywood-Films geworden ist.

Auch wenn Bordwell Film noir innerhalb dieser narrativen Konventionen verortet und feststellt, dass „[i]n sum, film noir is not outside the pale […] It is a clearly codified option within classicism, a unified set of syuzhet tactics and stylistic features […]" (Bordwell 1985: 198), so erscheint dies vor dem Hintergrund beobachtbarer Abweichungen zu wenig differenziert. Zweifellos operiert der historische Film noir innerhalb herkömmlicher Erzählmuster und auch innerhalb der technischen Möglichkeiten des Mediums. Der Hintergrund, vor dem Film noir als solcher wahrnehmbar wird, hat allerdings eine doppelte Struktur: Zum einen bezeichnet Film noir eine Differenz zu den Konventionen konfektionierter Studioproduktionen, etwa zu Genrefilmen, auf der anderen Seite wurden atmosphärische Verschiebungen im ästhetischen und narrativen Bereich erst vor dem Hintergrund der *années noires* der französischen Kollaboration mit Nazi-Deutschland wahrnehmbar, die Frankreich und Europa vorübergehend von der US-amerikanischen Filmproduktion abschnitt und durch die langjährige Absenz US-amerikanischer Filme französische Filmkritiker besonders sensibilisierte bzw. ein geeignetes Wahrnehmungsdispositiv hervorbrachte. Auch wenn dieser Rahmen der Erfindung der Bezeichnung „Film noir" notwendig kontingent erscheint und die Unterscheidung und Bezeichnung früher oder später auch anderswo unter anderen Bedingungen hätte erfolgen können, so lässt sich auf der

anderen Seite auch das Bordwellsche Standard-Modell des Filmemachens, das im Hollywood-Studiosystem zur klassischen Form entwickelt werden konnte, kaum als ubiquitäres Modell entwickeln. Denn wie alle Wellen und Phasen der Filmgeschichte, ist auch das Standard-Kino Hollywoods nur ein weiterer, kontingenter Moment, der aus der Verdichtung spezifischer ökonomischer, technischer und kultureller Umstände resultiert, wenngleich im vergangenen Jahrhundert weltweit und vergleichsweise lang anhaltend – nicht nur ökonomisch – erfolgreich.

Abstrahiert man allerdings von diesem normativen Gehalt des Bordwellschen Standard-Erzählmodells und nimmt die dafür ermittelten Charakteristika als Folie der Analyse des Film noir – wofür auf Grund der dominierenden Stellung dieses Produktionskontextes zumindest hinsichtlich ästhetisch-narrativer Eigenschaften und Verfahren vieles spricht –, so lassen sich an den Differenzierungen und Aberrationen, die Film noir gegenüber konventionellen Produktionen aufweist, nicht nur spezifische ästhetische Muster ermitteln, sondern auch erzähltechnische Abweichungen beschreiben.

Auf der anderen Seite des Spektrums des Filmemachens wären durchaus andere Kontextualisierungen denkbar, etwa vor dem Hintergrund vergleichsweise unkonventioneller Ästhetiken etwa des Essay- oder Experimentalfilms. Hier bestehen insbesondere im Hinblick auf Subjektivierungs-, Verrätselungs- sowie selbstreflexive filmische Strategien Querverbindungen, die sich allerdings nur indirekt mit der Positionierung des Film noir innerhalb des Produktionskontextes Hollywoods in einen Zusammenhang bringen lassen. In dieser Hinsicht ließe sich etwa prüfen, in welchem Umfang und mit welchem Erfolg die Produktionsweise der Filmstudios in Hollywood tatsächlich außerhalb des eigenen Betriebes entwickelte ästhetische oder narrative Formen dem eigenen Verwertungsprozess zugeführt hat. Die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise favorisiert allerdings die Auffassung, wonach Film noir auf Grund seiner ästhetischen und narrativen Eigenschaften Bestandteil der Mainstream-Filmproduktion ist. Nicht zuletzt hat der jüngere Noir-Film – etwa mit THE SILENCE OF THE LAMBS, SE7EN oder THE MATRIX – vehement darauf aufmerksam machen können, dass einer der Hauptgründe seiner Wirksamkeit in der radikalen Ausbeutung des sensationellen Potenzials auf allen medialen Ebenen des Filmischen zu finden ist. Als Quelle der Inspiration dienen dem Noir-Film nach wie vor unglaubliche Geschichten wie z.B. diejenige der Figur des Verbal Kint in THE USUAL SUSPECTS. Um das Unglaubliche glaubhaft zu machen, arrangiert Film noir die Kompositionsmerkmale der konventionellen Hollywood-Erzählweise neu, indem er Strukturen von Kausalität und Linearität in eine gegenüber den Standards veränderte Anordnung überführt bzw. indem er die klassische, objektivierende Perspektive aufgibt.

### 2.2.1 Zeitliche Kausalität – Rückblenden

Wenngleich lange bekannt, aber lediglich vereinzelt in Hollywood-Produktionen verwendet, kommen narrative Techniken wie *voice over* oder Rückblenden erst im „historischen" Film noir regelmäßig und systematisiert zum Einsatz. Hinsichtlich ihrer Verwendung gilt allerdings, dass gegenüber den erzählerischen Standards des illusionistischen Films weniger Abweichung als vielmehr Wiederholung und Variation erwartet werden kann. Die Zusammenstellung informativer Einheiten im Noir-Film erfolgt zumeist entlang investigativer Erzählstrukturen, wie sie in den Genres des Kriminal-, Detektiv- oder Polizeifilms entwickelt wurden, kombiniert mit der emotionalen Effektivität der

Erzählmuster des Thrillers. Auch insofern weicht Film noir nicht von Erzählkonventionen ab. Der bedeutsamste Unterschied des Noir-Films zur Standarderzählweise im narrativen Film liegt indes in der zeitlichen Organisation der ausgewählten Abschnitte. Die Abfolge von Handlungen und Ereignissen folgt im Noir-Film nicht mehr notwendig einer sequenziellen linearen Anordnung, die von einem Anfangspunkt über Zwischenstationen zu einem Endpunkt führt. Wurde im klassischen Hollywood-Film mit Hilfe unsichtbarer Schnitte bzw. des *continuity systems* versucht, die medial bedingten, unvermeidbar derealisierenden Effekte zu verschleiern (vgl. Bordwell et al. 1985: 194ff.), so nutzt Film noir diese mediale Eigenschaft für seine desorientierende Programmatik. Bedeutet jeder Plot bereits die willkürliche Unterbrechung einer kontinuierlichen Zeitspanne, also eine stark limitierende Auswahl der Möglichkeiten im Hinblick auf die zu erzählende Geschichte, so manipuliert Film noir den Zeit-Effekt der Narration oftmals zusätzlich durch die nichtlineare Anordnung der Auswahl etwa mit Hilfe von Rück- oder Vorausblenden. Ein häufig beobachtbares Verfahren besteht dementsprechend darin, Endpunkte einer Geschichte an den Anfang zu stellen, um daran anschließend die Chronologie der Geschichte mit Hilfe von Rückblenden zu rekonstruieren, womit entsprechende Erzählungen immer auch investigativen Charakter erhalten. Insbesondere CITIZEN KANE (1941) hat der Rückblenden-Erzähltechnik Impulse gegeben und den Noir-Film nachhaltig beeinflussen können. Mit MEMENTO (2000) besteht erstmals in der Geschichte der Noir-Erzählung ein Film ausschließlich aus Rückblenden und kopiert so den Verlust des Kurzzeitgedächtnisses der Hauptfigur in die Form des Films.

Ganz selbstbewusst bricht Film noir zeitlich lineare Anordnungen, indem Handlungsstränge aus der Chronologie genommen werden und entgegen den Konventionen der Alltagswahrnehmung achronologisch neu angeordnet werden. Die mit den Zeitsprüngen verbundenen räumlichen und kausalen Delinearisierungen erschweren zugleich die Hypothesenbildung und die Konstruktion der Fabula. Wenngleich dies zunächst im US-amerikanischen Film noir der 1940er/50er Jahre ausnahmslos mit Hilfe von Rückblenden geschieht, die obendrein in der Regel durch Überblendungen oder aufgesprochenen Text auf audiovisueller Ebene noch konventionell markiert werden, so lässt sich in der häufigen Verwendung dieser Erzähltechnik durchaus ein Verdichtungsmoment bzw. ein erzähltechnischer Topos des Film noir benennen. Trotz der noch vergleichsweise konventionellen, aber durchaus signifikanten Verwendung von Rückblendenerzählungen, nimmt Film noir eine Sonderstellung innerhalb der Konventionen des Erzählens in Hollywood ein. Dieser Produktionskontext scheint zugleich limitierender Faktor für die Weiterentwicklung des Rückblendenstils gewesen zu sein: „Because they emerge from an industry dominated by the classical pattern, we should expect that a majority of *noir* films largely follow [the classical; B.R.] approach, with its linear unfolding of events from a third-person or ‚objective' vantage". (Telotte 1989: 12f) – allerdings auch, um auf diese Weise die verstörenden Geschichten und den unkonventionellen visuellen Stil ‚rezipierbarer' zu machen (vgl. ebd.).

Der psychologische Wahrnehmungsmuster irritierende Effekt der Fragmentierung der Chronologie durch Rückblenden lässt sich steigern, indem beispielsweise jede Rückblende aus einer individuellen Perspektiven erzählt wird, wie etwa in THE KILLERS, der beinahe prototypisch für das fragmentierende und die Erzählperspektive subjektivierende Verfahren der Dekon-

struktion zeitlicher Linearität steht. Gleich zu Beginn scheint die Hauptfigur des Films an einem Ende angelangt zu sein, als zwei Auftragsmörder in der Nacht den Boxer Ole Anderson kaltblütig erschießen. Daraufhin entwickelt der Film die Geschichte in umgekehrter Reihenfolge mit Hilfe von Rückblenden und richtet so den Blick in die Vergangenheit der Boxerfigur. In der damit thematisierten Unausweichlichkeit des Todes der Hauptfigur kommt eine Erzählhaltung zum Ausdruck, deren morbider Fatalismus dem Film seine beklemmende atmosphärische Dichte verleiht. Obwohl die einzelnen Episoden zeitlich linear erzählt werden und sich der Plot sukzessive an der Auflösung des anfänglichen Rätsels abarbeitet, erscheint die Erzählperspektive invertiert und fragmentiert. Nicht nur werden die Informationen darüber, was zum gewaltsamen Tod des Boxers geführt haben könnte, aus verschiedenen subjektiven Perspektiven gewonnen, zugleich sind sie spärlich und manchmal irreführend. Zwar hat die Erzählung im Versicherungsagenten Riordan einen Erzähler, der immer wieder den Stand der Dinge zusammenfasst und so Erwartungen kanalisiert, dennoch ergibt sich daraus kein kohärentes Bild. Erst als die Erzählung am Ende des Films auf die Gegenwartsebene wechselt und Riordan selbst in das kriminelle Geschehen involviert wird, löst sich die Geschichte nach einem Showdown zwar auf konventionelle Weise, aber mit einer unvorhersehbaren Pointe auf. Statt wissenschaftlich erbrachter Indizien oder kriminalistischer Kleinarbeit enthüllen subjektive Erinnerungen, Zufälle und die Beteiligung des aufklärenden Privatdetektivs am verbrecherischen Geschehen, die Umstände des Todes des Boxers.

Allerdings werden bereits im Noir-Film der historischen Phase *flashbacks* nur selten auf diese Weise aufgelöst. Auch der zeitgenössische Noir-Film macht von dieser radikalisierten Verwendung der Rückblende kaum Gebrauch. Offenbar hat sich in dieser Hinsicht – zumindest was die durch multiple Rückblenden erhöhte Anzahl der Erzählinstanzen anbelangt – eine konventionellere Rückblendenerzählweise durchsetzen können. Gleichwohl finden sich im Noir-Film der Gegenwart immer noch Erzählungen, die zur jeweiligen Gegenwart eine ausgedehnte Vergangenheitsschicht, ein anhaltendes Erinnerungsbild konfigurieren.

Im Unterschied zur Rückblendentechnik, die mit Hilfe von Überblendungen oder *voice over* konventionell auf die zeitlichen Übergänge aufmerksam macht, verwendet die Narration im zeitgenössischen Noir-Film häufig unmarkierte, abrupte Übergänge und zuweilen eine Rückblende in der Rückblende, wie etwa in der Schilderung der Ausbildung des Undercover-Polizisten in RESERVOIR DOGS. In Noir-Filmen unter der Regie von Steven Soderbergh finden sich andererseits an Samplingtechniken erinnernde narrative Zeitkompositionen, in denen die Zeitebenen des Vergangenen und Gegenwärtigen scheinbar beliebig aneinanderreihbar erscheinen, deren Dauer und Frequenz obendrein zugleich Bedeutungen verrätseln. Der daraus resultierende verwirrende Effekt scheint kaum geringer als etwa derjenige in THE KILLERS. Völlig aufgelöst werden Kategorien des Zeitlichen schließlich in LOST HIGHWAY, wo Zeitebenen nicht mehr eindeutig differenzierbar sind.

Der subjektivierende Effekt des Film noir resultiert in narrativer Hinsicht insbesondere aus der Elaboration einer Zeitästhetik des Erzählens. Die Dekonstruktion zeitlich linearer Wahrnehmungsprinzipien wird zum funktionalen Äquivalent der technisch-ästhetizistischen Stilisierung von Geschichten. Auf der anderen Seite darf nicht unterschlagen werden, dass dieses Verfahren zwar eine hinreichende, aber keine notwendige Bedingung der filmischen Verfahren des Noir-

Films darstellt, den filmischen Ausdruck expressiv zu machen.

### 2.2.2 Voice over

*Voice over* ist zunächst eine für die klassische Filmerzählung entwickelte Technik, die auf der akustischen Ebene einen Erzähler einführt, der auf der Bildebene gezeigtes Geschehen beschreibt oder kommentiert oder zusätzliche, nicht gezeigte Informationen zur Verfügung stellt, also deutlich vom *on screen* Gesehenen und Gehörten unterschieden werden kann (vgl. Kozloff 1988). Im klassischen Erzählfilm dient *voice over* der Bestätigung des Gesehenen, also der kausalen, räumlichen und zeitlichen Logik der Geschichte, und trägt auf diese Weise zu deren ‚realistischen' Effekt bei. Film noir hat sich *voice over* zu Nutze gemacht, um damit das Geschehen als subjektive Erzählung zu demaskieren. Die Erzählung einer Stimme, die weder einer Figur innerhalb des Bildraumes noch dem *Off* zurechenbar ist, ist im Film noir dazu verwendet worden, mit der realistischen Konvention zu brechen, nach der die Erzählinstanz die objektive ‚realistische' Ordnung der Geschichte nicht in Frage stellen darf bzw. sofern sie als *voice over* wahrnehmbar wird, nur affirmative Funktionen für ihre realistisch wirkende Konstruktion übernimmt.

Film noir hat die Strategie der Diskontinuität nicht nur favorisiert, weil auf diese Weise die Tonebene als zusätzliche erzählerische Instanz genutzt werden kann, sondern auch, weil sich mit Hilfe der der Reportage verwandten Strategie des *voice over* und seiner Konnotation zeugenhafter Authentizität der subjektivierende Effekt verstärken lässt. Entsprechend fungiert *voice over* im Noir-Film weniger als Hilfsmittel zur Konstruktion von Wahrhaftigkeit etwa durch verbale Bestätigung, Kommentierung oder Präsentation zusätzlicher Informationen; vielmehr lässt sich durch die Subversion der Authentisierungsfunktion des aufgesprochenen Textes das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählten deformieren, z.B. indem im *voice over* die Stimme einer innerhalb der Diegese bereits toten Figur zu hören ist wie in SUNSET BOULEVARD (1950).

Die gebräuchlichste Form des *voice over* im „historischen" Film noir dient in der Regel zwar noch ganz konventionell dazu, Rückblenden ein- und auszuleiten oder Übergänge zwischen unverbunden erscheinenden Handlungen zu stiften, doch resultiert aus der verbalen Markierung zeitlicher, räumlicher oder kausaler Fragmentierungen und der Möglichkeit zur Psychologisierung etwa durch die Modulation der Stimme ein für erzählerische Willkür sensibilisierender, ein filmisches Selbst-Bewusstsein suggerierender Effekt. Da das Spiel mit einer zusätzlichen Erzählinstanz nicht länger durch Distanzierungsgesten für die verbale Versicherung eines realistischen Geschehens Sorge trägt, sondern aktiv am Geschehen partizipiert, es narrativ lenkt, sich einmischt oder als Beteiligte zu erkennen gibt, verstärkt *voice over* den subjektivierenden Effekt in Noir-Filmen und belegt zugleich deren Lust am narrativen Experiment.

DOUBLE INDEMNITY ist wohl eines der populärsten Beispiel für die Kombination aus *voice over* und Rückblende. Realzeit und erinnerte Zeit werden hier in zwei narrativen Bewegungen zusammengeführt. Der Film beginnt mit dem Geständnis des Versicherungsagenten Walter Neff (Fred MacMurray), der mitten in der Nacht offensichtlich schwer verletzt in seinem Büro eintrifft und einem Diktiergerät anvertraut, dass er einen Mann getötet habe. Da der Ausgang der Geschichte bereits zu Beginn feststeht, wird die Geschichte seines Zustandekommen Ziel der Narration. Die Stimme Neffs und eine Überblendung überführen die Geschichte umgehend in eine Rückblendenerzählung, in die Neffs

*voice-over*-Stimme gelegentlich strukturierend eingreift. Gebrochen und lakonisch erzählt Neffs *voice over* in den Rückblenden von seiner Geldgier und seiner sexuellen Obsession für Phyllis Dietrichson, die für ihn zur *femme fatale* wird. Weil die Rückblenden die verbale Erzählung Neffs lediglich fortführen, verlässt der Film die subjektive Perspektive nur zu Beginn beim Eintreffen Neffs im Büro und am Ende. Innerhalb dieses Rahmens verbindet die Narration die reale Zeit der Erzählung des Geständnisses im Versicherungsbüro mit der aus Neffs Gedächtnis rekonstruierten zurückliegenden Zeit.

Irritierend wirkt zunächst die narrative Inversion der kausalen Verhältnisse, denn die Zeitebene der Gegenwart infiziert die Zeitebene der Vergangenheit, weil das Zuschauerwissen um Walter Neffs desolaten Zustand die Erwartungen der Rückblendenerzählung strukturiert – die wiederum die Ausgangssituation begründen. Die für Noir-Filme typische zirkuläre Erzählstruktur bezeugt die fatale Unausweichlichkeit der schuldhaften Verstrickung in die eigene physische und psychische Destruktion. Der Unabhängigkeit vom Geschehen beraubt und keineswegs allwissend dokumentiert das *voice over* in DOUBLE INDEMNITY die tödliche Konsequenz des selbstzerstörerischen Impulses der männlichen Hauptfigur. *Voice over* wird so zum reflexiven akustischen Moment des mentalen Zustandes der Erzählinstanz.

Anders verfährt die *voice-over*-Stimme des männlichen Protagonisten etwa in DETOUR (1946). Hier adressiert die Stimme der Hauptfigur die Erzählung in der Form einer unpersönlichen Ansprache an den Zuschauer. Auf diese Weise markiert sie einerseits selbstreflexiv die Komplizenschaft des Zuschauers, auf der anderen Seite unterstellt der Inhalt der Rede dem fiktiven Adressaten zugleich Selbstgefälligkeit, charakterisiert ihn als unsympathisch und unbelehrbar. Die direkte Konfrontation des passiven Zuschauers mit den Gefühlslagen der Hauptfigur emotionalisiert nicht nur die Erzählung, sie überträgt die psychische Deformation unvermittelt auf den Zuschauer. In einer für den Noir-Film typischen Geschichte eines passiven Mannes, der vom Schicksal einer Frau kontrolliert wird, scheint dieser psychologisierende erzählerische Effekt durch die Abwesenheit bekannter Schauspieler noch verstärkt zu werden. Immer jedoch ist die *Voice over*-Stimme im Film noir verbunden mit dem männlichen Helden und eröffnet dem Zuschauer dessen Subjektivität (Cowie 1993: 138).

### 2.2.3 Alltagshandeln und Folgerichtigkeit

Neben der Maßgabe zeitlicher und räumlicher Kohärenz ist die Organisation von Handlungen und Ereignissen entlang von logischen Ursache/Wirkung-Mustern eine weitere Konventionen realistischen Erzählens. Nicht zuletzt lassen sich kausale Effekte auch mittels Ähnlichkeit-Differenz-Beziehungen herstellen (vgl. Bordwell 1985: 51). Wird wie im Noir-Film üblich eine Geschichte mit Hilfe expressiver audiovisueller und narrativer Arrangements von einem subjektivierenden *point of view* der Erzählung her konstruiert, erscheinen Ursachen oftmals als außerhalb der erzählten Welt liegend, während Wirkungen als Deformation der zuvor verlässlichen Ordnungssysteme wahrgenommen werden.

Die Noir-Narration konstruiert Auflösungsprozesse von Ursache-Wirkung-Ketten auf verschiedene Weise. So können Ursachen vorgetäuscht werden, indem sie außerhalb der diegetischen Welt platziert werden. So wird beispielsweise die mysteriöse Statuette eines Falken in THE MALTESE FALCON als Ursache aller Handlungen und Verwicklungen benannt. Sie ist allerdings kaum mehr als ein „McGuffin“, lediglich ein virtualisiertes auslösendes Moment, ein leerer Signifikant. Diese erzählerische

Entscheidung lenkt schließlich den Blick auf das Movens der Geschichte, das kaum bezähmbare, triebhafte und rücksichtslose Streben nach Reichtum und Besitz aller Akteure. Erst eine unvermittelt auftauchende Kopie der Statuette offenbart die falsche Fährte, auf die die Narration die Ursachenforschung bei Akteuren und Zuschauern zunächst geführt hat.

Doch selbst, wenn Gründe für Entwicklungen innerhalb der Diegese benannt werden, lassen sie sich kaum objektivieren. In TAXI DRIVER beispielsweise, der aufs engste der historischen, realistisch-expressiven Tradition des Film noir verpflichtet ist, konstruiert sich das deprivierte Individuum Travis Bickle mangels subjektiv glaubhafter externer Referenzen eine beinahe solipsistische Begründung für den Verfall seiner Umwelt. Die Introversion und soziale Paralyse Bickles mündet in einen radikal moralisierenden Beobachterstandpunkt der Hauptfigur, allerdings ohne Rückversicherung in sozialen Kontexten: Als Ursache für Bickles blutiges Strafgericht gegen Ende des Films erscheint der nur von ihm selbst wahrgenommene Werteverfall der Gesellschaft, während die Gesellschaft um ihn herum von solchen Skrupeln unberührt bleibt. Die soziale Ursache ist nur anscheinend, sie ist Konstruktion des unverständigen Subjekts, das den Anschein mit um so blutigerer Gewalt zur Realität erheben will. Der Plot präpariert die zunehmende Isolation des Subjekts Travis Bickle von gesellschaftlichen Kontexten durch zunehmende Verknappung räumlicher und zeitlicher Informationen bei gleichzeitiger radikaler Annäherung an die Körperlichkeit der Hauptfigur. Die narrative Verengung führt schließlich zu Bickles ebenso gewaltsamen wie emotionalen Wiedereintritt in der Gesellschaft.

Nicht die Wirksamkeit des ‚realistischen', weil kausal operierenden Prinzips, sondern dasjenige realistische Prinzip der Erzählfilms Hollywoods, das die Illusion linearer Kausalität auf allen narrativen Ebenen mit Hilfe des *continuity systems* herzustellen versucht, wird vom Noir-Film in Frage gestellt. Jenes Modell des Realismus konfrontiert der Noir-Film mit der modernen Denkfigur der Auflösung von Gewissheiten. Der Zuschauer, der vom narrativen Prozess zur Konstruktion einer fiktiven Realität angehalten wird, wird in der für den Noir-Film typischen Erzählweise systematisch im Unklaren darüber gelassen, welche Handlung zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort welche Relevanz für die Story haben wird. Er wird nicht länger als allwissender und moralisch erhabener Zuschauer positioniert, sondern zum unwissenden und unfreiwilligen Beobachter eines zumindest zweideutigen Geschehens. Entsprechend kündigt sich im Film noir die filmische Moderne bereits an, obwohl der „historische" Film noir das Schwinden der Möglichkeit einer ganzheitlich-objektivierenden Betrachtung wie im klassischen Hollywood-Film eher als Verlust beklagt denn als Chance begrüßt. Der zeitgenössische Noir-Film hat sich von der Idee der filmischen Restitution eines kohärenten, humanistischen Weltbildes allerdings verabschiedet.

### 2.2.4 Up to Date

Von diesem erzähltechnischen Kernbestand im Noir-Film ausgehend sind immer wieder Variationen zeitlicher Delinearisierung erprobt worden. In A BOUT DE SOUFFLE etwa wird zeitliche Linearität – neben der vagabundierenden, zusammenhanglose Handlungen kombinierenden Geschichte – mit Hilfe von *jump cuts* aufgebrochen, während z.B. in THE LIMEY übergangslos zeitlich an Ende und Anfang liegende Ereignisse direkt aufeinander folgen und die Story erst aus der Zusammenschau aller Ereignisse am Ende des Films intelligibel wird. Das im „historischen"

Film noir bereits angelegte *answers-first-questions-later*-Erzählmuster hat im zeitgenössischen Film insbesondere Quentin Tarantino in seinen ersten beiden Bearbeitungen filmischer Versatzstücke des Film noir, RESERVOIR DOGS und PULP FICTION, zu neuer Blüte gebracht. In RESERVOIR DOGS kann sich der Zuschauer der konventionellen Funktion der Rückblende noch gewiss sein. Dennoch irritieren unvermittelt auftretende Zeitsprünge die Wahrnehmung. Für kurze Augenblicke scheint das Prinzip der Linearität außer Kraft gesetzt, bis zum Moment der Wiederholung des Arrangements, angekündigt von Texttafeln, in dem die Funktion der Rückblende deutlich wird, nämlich die Präsentation der Vorgeschichte der Rekrutierung der Hauptfiguren. Sobald der Zuschauer dieses Schema „gelernt" hat, lassen sich alle übrigen abrupten Zeitsprünge unmittelbar erschließen. Bald wird deutlich, dass der Film das zeitliche und räumliche Kontinuum der Geschichte nicht verletzen wird. So vorbereitet widmet sich die Erzählung schließlich insbesondere filmischen Darstellungsprinzipien der Eskalation von Gewalt, die über eine THE BIG COMBO (1955) zitierende Foltersequenz zum grotesken Showdown im Stil Sergio Leones elegischer Western führt. Die Rückblendentechnik in RESERVOIR DOGS steht damit in der Tradition des „historischen" Film noir und der klassischen, handlungsorientierten Erzählweise, die „einer sensomotorischen Bestimmung noch analog ist und trotz ihrer Kreisläufe noch den Fortgang einer linearen Erzählhandlung garantiert." (Deleuze 1991: 69)

Anders in PULP FICTION: Hier münden die verschiedenen Handlungsstränge nicht mehr in eine Geschichte, sondern bilden selbstständige, nur an den Rändern durch Figuren, Handlungsräume oder -zeiten zufällig miteinander verbundene Episoden. Sie bleiben autonom hinsichtlich ihrer narrativen Kohärenz und damit unabhängig von einer Haupthandlung und sind nicht mehr zeitlich linear aneinander anschließbar, sondern zeitlich asymmetrisch angeordnet. Daraus resultiert die nonlineare, zirkuläre Zeitstruktur. Die „Entwertung" der Rückblende durch die Gliederung der Erzählung in Episoden verabschiedet schließlich die Filmkonvention zeitlicher und räumlicher Linearität. Die dezentralisierte Erzählperspektive arbeitet in PULP FICTION mit Vor- und Rückgriffen auf andere Handlungen, die die Bedeutung vorangehender und zukünftiger Handlungen verändern und in der Konsequenz keine Haupthandlung mehr erkennen lassen, auf die der zeitliche Vor- oder Rückgriff vor- oder zurückfallen könnte. Diese Verwirrstrategie geht beispielsweise auf, wenn eine Hauptfigur inmitten des Films erschossen wird, danach aber wieder zum Mittelpunkt des Geschehens wird, eben weil die nachfolgende Episode innerhalb der erzählten Zeit vor dem Ereignis der Erschießung stattfindet. Dieses Erzählprinzip hat zur Folge, „daß sich erst retrospektiv, also im Gedächtnis des Betrachters, das eigentliche Geschehen rekonstruieren läßt." (Kothenschulte 1994) Das filmische Verfahren kompliziert demzufolge die Hypothesenbildung.

Vor dem Hintergrund stabiler linearer Zeitabläufe konnte der Zuschauer innerhalb der klassischen Erzählweise Hypothesen über das bisher Geschehene und das künftig Erwartbare noch vorwiegend anhand linearer und kausal miteinander verknüpfter sachlicher und sozialer Aspekte von Handlungen und Ereignissen ermitteln. Zumindest seit der Nouvelle Vague scheint es unumgänglich, auch die Zeitkonstante als nur noch relative Größe in das Kalkül der Storykonstruktion bzw. der Ermittlung von Bedeutungen mit einzubeziehen. PULP FICTION verleiht dieser Tendenz im zeitgenössischen Film zum ersten Mal massenwirksamen Ausdruck. Es

scheint, als seien die Modernisierungsbemühungen der Nouvelle Vague hier erstmals erfolgreich der Popkultur anverwandelt worden. Auch wenn PULP FICTION Verdichtungsmomente des Film noir eher äußerlich bleiben, weil die filmische Methode darin besteht, mit Hilfe zahlreicher Formzitate Filmgeschichte ironisch zu rekapitulieren und ihren Fundus im selbstreflexiven Verfahren – wenngleich gebrochen – filmisch erneut verfügbar zu machen, gibt es zahlreiche Anspielungen auf stilistische und erzähltechnische Eigenschaften des Film noir. Zugleich weist PULP FICTION – nicht nur im anspielungsreichen Titel – auf eine der grundlegenden Eigenschaften der literarischen Vorlagen vieler „historischer" Films noirs hin: auf den in den *hard-boiled*-Erzählungen stets auch vorhanden *humor noire*. Diese Form des Humors ist in den „historischen" Films noirs allerdings kaum vorhanden, zu ernst scheint seinen Geschichten das thematische Anliegen. Lediglich in der Form von Zynismus oder Sarkasmus lassen sich dort noch Spuren von Humor und Ironie auffinden, die allerdings ebenso Momente der Verzweiflung und Ausweglosigkeit verstärken.

Die bereits im „historischen" Film noir erreichte Dynamisierung von Zeit – nicht von Aktion – modernisiert nicht nur das klassische Erzählprinzip, sie macht Film noir zugleich zu einem Modell modernen, die subjektive Wahrnehmungsfähigkeit in Frage stellenden Erzählens im Mainstream-Kino. Der Zweifel an der Erfahrbarkeit der Wirklichkeit bzw. der Einheitlichkeit und Sichtbarkeit einer unterstellten ganzheitlichen Realität findet in diesem narrativen Verfahren Noir-Films einen adäquaten Ausdruck. Der Riss in der audiovisuell vermittelten räumlichen Wahrnehmungsstruktur setzt sich fort in der erzähltechnisch vermittelten Zeitstruktur. An der Grenze des noch Erzählbaren entsteht daraus eine Mischung aus Rückblendentechnik und Geschichten-Multiplikation, eine episodische Erzählweise, in der konventionelle Chronologien als psycho-logische lineare Sukzessionen brüchig werden, der Zeitlichkeit nur noch als ästhetisch zu dekonstruierendes Material dient, wie in PULP FICTION.

Die narrativen Verfahren des „historischen" Film noir sind im zeitgenössischen Noir-Film überarbeitet und erweitert worden. Lediglich der eine Zeit lang im Film noir ebenfalls weit verbreitete Semi-Dokumentarismus ist im zeitgenössischen Noir-Film nahezu in Vergessenheit geraten. Noir-Film scheint in dieser Hinsicht wieder näher an den Hollywood-Mainstream herangerückt. Nur in der widerständigen Ästhetik der Filme Abel Ferraras – wie etwa in BAD LIEUTENANT – finden sich Bilder, deren unerträgliche Unmittelbarkeit aus der ästhetischen Konstruktion eines dokumentarischen Gestus resultiert.

### 2.2.5 Die Wirkung der Ursache: Die übliche Methode

Die beiden dominierenden Erzählstrategien im Noir-Film bestehen in der narrativen Auflösung kausaler Gewissheiten und in der Vervielfachung von Geschichten durch multiple parallele Handlungsstränge. Der resultierende filmische Ausdruck von Ungewissheit und Unübersichtlichkeit subjektiviert nicht nur die Erzählperspektive, er irritiert zugleich die Psychologie der Alltagswahrnehmung und verunsichert die Kognition durch das Erfordernis permanenten Erinnerns und Rekombinierens. THE USUAL SUSPECTS (1995, Bryan Singer) macht sich insbesondere erstere Strategie zu Nutze, um in fragmentarischen Rückblenden die Geschichte einer Gangsterbande vom ersten Zusammentreffen bis zum tödlichen Ende nachzuerzählen.

Beginnend mit der Texteinblendung „San Pedro, California – last night" eröff-

net der Film mit einem für Noir-Filme typischen Setting, in dem bereits zu Beginn das Ende einer Hauptfigur gezeigt wird: Am Boden liegend zündet sich der Edelgangster Dean Keaton mitten in der Nacht seine letzte Zigarette an, als vor ihm eine Gestalt auftaucht, sein Mörder, dessen Namen – „Keyser" – Keatons letzte Worte verraten. Der Plot versorgt den Zuschauer zunächst also mit Hinweisen über eine mögliche ‚realistische' Konstellation: Ort und Zeit der Handlung werden mit Hilfe von Texteinblendungen und anhand einer Zeitauskunft des mysteriösen Fremden genau definiert und das Opfer kennt den Namen seines – auf der Bildebene allerdings nur schemenhaft erscheinenden – Mörders. Eine Spur, die allerdings sogleich mit einer filmischen Metapher in Zweifel gezogen wird, als der Unbekannte die von Keaton zum Zweck der Sprengung des Schiffes entzündete brennende Benzinspur urinierend löscht, nur um sie nach der Exekution Keatons erneut zu entzünden. Und schließlich legt auch noch die Kamera eine Spur, als sie sich nach Keatons Erschießung im Widerschein der Explosionen langsam einem Stapel mit Tauen nähert, um auf diese Weise die Anwesenheit eines Augenzeugen zu suggerieren. Doch so nah die Kamera auch heran fährt, in dem Gewirr aus Seilen lässt sich kein Augenpaar, kein Gesicht erkennen (Abb. 68.1). Obwohl in diesem Beginn, wie sich später herausstellt, die metaphorische Darstellungsweise die verlässlicheren Hinweise zur Konstruktion der Fabula liefert, legt der erzählerische Topos des Filmanfangs als realistisches Lektüreangebot Spuren zu einer Reihe von Annahmen über den weiteren Verlauf, der sich gemäß den Konventionen des Gangster- und Kriminalfilms eigentlich mit der Aufklärung des noch unerklärbaren Geschehens befassen sollte.

Und wie zur Bestätigung der realistischen Lesart wird die Einstellung mit dem

**Abb. 68.1–3**

obskuren Taustapel direkt auf das Gesicht des Kleinganoven Verbal Kint überblendet, der auf Grund dieser visuellen Verknüpfung als glaubhafter Zeuge der vorangegangen Handlungen erscheint (Abb. 68.2). Wie zur Bestätigung, dass die Geschichte ihren erwartungsgemäßen Verlauf nehmen wird, zeigt der Plot Verbal Kint anschließend beim Polizeiverhör (Abb. 68.3). Die Einstellung zeigt im Mittelgrund Kints Kopf mit hellem, weißem Licht optisch aus dem Dunkel der Umgebung hervorgehoben und zugleich dämonisiert. Die auch hier wahrnehmbare Mehrdeutigkeit des visuellen Arrangements wird umgehend wiederum zugunsten einer realistischen Lesart aufgehoben, denn Kints sonore Stimme gibt offenbar bereitwillig Auskunft über seine Rolle innerhalb der Gangsterbande. Doch weit gefehlt. Eine weitere Überblendung wiederholt die Struktur der Eingangseinstellung, indem sie wieder mit einer eingeblendeten Orts-

**Abb. 69**

und Zeitangabe markiert wird („New York City – 6 weeks ago") und so den Zeitpunkt angibt, an dem Kints virtuelle Erzählung beginnt: mit der Festnahme der Gangster auf Grund eines falschen Verdachts. Erst die willkürliche Verhaftung führt zur Formierung der Gangsterbande – das Prinzip Zufall formt also von Anbeginn die Realität und zur realitätsmächtigsten Figur wird diejenige, die selbst den Zufall noch beherrscht: Roger „Verbal" Kint.

Auf diese Weise in ein noch undurchsichtiges Gangsterdrama eingeführt, lenkt der Plot umgehend die Aufmerksamkeit auf Dean Keaton, eine Figur, die zum Bindeglied und virtuellen Fokus der Erzählung von Kint und derjenigen des Zollfahnders David Kujan wird. Im Gegensatz zur Darstellung der übrigen Gangster konzentriert sich die Erzählung im weiteren Verlauf zunehmend auf Keatons Privatsphäre und erweckt so den Anschein, dass Keaton eben jener gefürchtete Keyser Soze sein könnte, der, wie eine Rückblende in der Rückblende erzählt, dereinst vor den Augen rivalisierender Gangster seine eigene Familie erschoss und sich mit diesem Fanal an die Spitze der Welt des Bösen setzte. Dazu trägt in nicht unerheblichem Maße auch die Besetzung der Rolle Dean Keatons mit Gabriel Byrne bei (Abb. 69). Auch hier setzt der Film seine konsequente Strategie der Inversion ‚realistischer' Konventionen fort, wonach der bekannteste Schauspieler des Ensembles bzw. der ‚Star' zugleich der Agent des Realen ist. An seiner Präsenz, seinen Handlungen und Äußerungen kondensiert die Hypothesenbildung. Und so macht der Plot beinahe vergessen, dass es Kints Erzählung ist, in der Keaton lediglich als *character* figuriert und keineswegs als ‚reale' Person.

Was zunächst aussieht, als verleihe eine unabhängige Erzählinstanz der Geschichte ein räumliches, zeitliches und personales Koordinatensystem, also eine Art ‚Realitätsgarantie', erweist sich letztlich allerdings als Desinformation. Das funktioniert auch deswegen, weil die Erzählung des verhörten Verbal Kint mutmaßlich kontrollierbar scheint durch die zusätzliche Erzählung seines Verhörs durch Inspektor Kujan. Nicht zuletzt verweist dieser Erzählrahmen auf ein Machtgefälle zwischen Verhörer und Verhörtem, das konventionell auf eindeutige Verhältnisse und das heißt auch: auf die Ein-Deutigkeit der Realitätsangebote verweist (Abb. 70). Doch unüberhörbar ist Kint der Erzähler aller Rückblenden, in denen er episodisch eine Realität konstruiert, so wie es die Verhörsituation von ihm verlangt. Doch statt einer „wahren" Geschichte, wie Kujan und mit ihm der Zuschauer annehmen, konstruiert Kint lediglich eine „glaubwürdige" Geschichte, in der permanent Realitätsfragmente zu fiktiven Geschichten von der Geschichte der Gangsterbande versponnen werden. Aus Beiläufigkeiten der Wahrnehmung Kints – etwa von Notizen auf Zetteln und Plakaten an der Rückwand des klaustrophobisch wirkenden Büros – konstruiert Kint diejenige Fiktion, die Kujan und der Zuschauer mangels Kontrollmöglichkeiten für wahr halten müssen. Es ist eine Geschichte *für* Kujan und den Zuschauer (Abb. 71). Naiv und unwissend rekonstruiert Kujan – und mit ihm der Zuschauer – eine Geschichte, mit der er sich selbst über seine Umwelt täuscht. Und gerne ist er bereit, sich immer weiter in die Fiktion zu verstricken. Das unterstreicht auch die nachdrückliche Aufforderung Kujans an Kint, mehr und noch mehr zu erzählen. Entsprechend fal-

Abb. 70

Abb. 71

len die Realität der filmisch gezeigten Ereignisse und die Realität der rekonstruierten Geschichte auf Grund der Konvention realistischen Filmemachens ununterscheidbar zusammen – obwohl sie Unterschiedliches bezeichnen.

Der Trugschluss des Verhörers – demjenigen, dem wie den Zuschauern eine Realität lediglich vorgegaukelt wird – besteht allerdings darin, anzunehmen, dass die realistische Rahmenhandlung eine Garantie für entsprechende Inhalte übernimmt. Die Motivation des Erzählers Kint ist es aber, Kujan mit einer realistisch wirkenden Fiktion, die – oberflächlich betrachtet – dem Ursache/Wirkung-Prinzip folgt, zu falschen Schlussfolgerungen zu bewegen. Der Plot zögert diese Erkenntnis bis an das Ende des Films hinaus. Die *mise-en-abîme*-Struktur des Verhörs und der Situation des Filmbetrachters ist unübersehbar: Während des Films garantiert gerade der „Film im Kopf" Inspektor Kujans ein scheinbar überlegenes Wissen um die Gesetzmäßigkeiten ‚realistischer' Geschichten, verbürgt durch die scheinbare Wahrhaftigkeit von Kints Erzählung, so wie die Konvention des realistischen Illusionismus den Zuschauer dazu veranlassen, alles Gesehene zu affirmieren und für wahr zu halten. Damit folgt THE USUAL SUSPECTS oberflächlich betrachtet der klassischen, konventionellen Lesart: „The ‚realist' aspects of the classic narrative are overlaid on this basic enigma-resolution structure, and typically operate on two levels: first, through the *verisimilitude* of the fictional world set up by the narrative and second through the *inscription of human agency* within the process of narrative." (Cook, Berning 1999: 40; Herv. B.R.)

Wie Kujan wird auch der Zuschauer angehalten, auf Grund der zahlreichen Indizien, die im Verlauf des Verhörs zusammengetragen werden, eine kohärente Geschichte zu entwickeln – doch weder Kujan noch der Zuschauer ‚machen sich ein Bild', sondern Kint erfindet das Bild in Echtzeit, ohne das einer seiner Zuhörer und Zuseher davon Notiz nähme. Die Rückblende ist keine Rückblende, sondern in der Gegenwart erzählte fiktive Vergangenheit, die Rückblende ist ein *fake* – und mit dieser Konvention spielt der Plot des Films und sein Erzähler Verbal Kint (Dies unterscheidet die scheinbare Rückblende in THE USUAL SUSPECTS auch von derjenigen in Hitchcocks STAGE FRIGHT [1950], in der lediglich eine Unwahrheit erzählt wird, die ein tatsächliches Ereignis in der Vergangenheit lediglich falsch wiedergibt.) Der Präsens der Erzählung bezieht sich nicht mehr auf eine ‚wahre' Vergangenheit, sondern auf eine ‚wahre fiktive' Vergangenheit. Die Rückblenden fungieren also nicht länger als Beweis für eine unterstellbare Realität, sondern sie sind im Gegenteil reine Gegenwart der Erzählung, eine Zeitsimulation. Die ‚realistische' Erwartung an die Konventionen des Verhörs, an dessen Ende eine wahre oder gar keine Aussage erwartbar ist, wird durch Kints bloß verbal suggerierte Bereitschaft zur Aufklärung des Falls offenbar dennoch bestätigt und gefestigt.

Und nicht zuletzt legt der Plot dem Zuschauer mit Hilfe vielgestaltiger filmhisto-

rischer Anspielungen ein konventionelles Schema nahe, dass die Erwartungen in eine falsche Richtung lenkt: Der mysteriöse Keyser Soze etwa kann als Reflexionsfigur der Filmgestalt des enigmatischen Drahtziehers im Hintergrund, des omnipotenten und apokalyptischen Bösewichts wie in den DR. MABUSE-Filmen gelesen werden und fungiert wie das Wort „Rosebud" in CITIZEN KANE zugleich als Chiffre für die Möglichkeit multipler Bedeutungszuweisungen. Der Plot rekapituliert ebenso die Filmgeschichte des Film noir selbst. So erinnert etwa die Exekution am Anfang des Films an diejenige in THE KILLERS oder die Gangsterbande an diejenige in RESERVOIR DOGS. Die erwartungsstrukturierende Funktion der zitathaften Verweise macht sich der Plot zur Stabilisierung der falschen Fährte zu Nutze. Gleiches gilt für die Positionierung Verbal Kints als offenbar allwissender und aus diesem Grund auch wahrhaftiger Erzähler im *voice over*.

Gegenstand von Kints fiktionaler Erzählung wird schließlich die Erzählung Kujans und nicht ein außerhalb dieser Erzählung liegendes Ereignis, wie Kujan annimmt, der verblendet von den eigenen investigativen Fähigkeiten das ungleiche Duell von Anbeginn verloren hat. Für i- ek ist dies zugleich ein zentrales Moment des erzählerischen Verfahrens des Noir-Films, denn „the *noir* narrative reduces the hero to a passive observer transfixed by the succession of fantasy scenes, to a gaze powerlessly gaping at them: even when the hero seems ‚active', one cannot avoid the impression that he simultaneously occupies the position of a disengaged observer, witnessing with incredulity the strange, almost submarine, succession of events in which he remains trapped." ( i ek 1993: 223) Doch diese Wahrnehmung lässt der Plot erst am Ende des Films zu. Die Enttarnung Verbal Kints als Geschichtenerzähler lässt die vom Plot induzierte Hypothesenbildung entlang realistischer, kausaler Parameter retrospektiv hinfällig erscheinen. Die finale Entdeckung der Erzählstrategie Kints desavouiert die realistische Lesart der Geschichte und zwingt der Geschichte eine zweite Bedeutungsebene auf, die sich nicht mehr dekodieren lässt. Das einzige, was über Verbal Kint noch wissbar ist, ist der Umstand, dass er zugleich ein Erzähler und ein von ihm selbst Erzählter ist, ein selbstinkludierender verbaler Trickbetrüger, der zur Demonstration seiner Macht einzig die Sprache benötigt: „In effect, his power lies in his ability to reflect the problematic nature of language: ambiguous, multiple allusive, a construct, that, as Derrida might suggest, both displays and erases meaning." (Telotte 1998: 13) Die Realität der Realität erscheint vor diesem Hintergrund als fragwürdige Fiktion – zurück bleibt ein beunruhigter Inspektor Kujan und ein verwirrtes Publikum.

Und nicht nur scheint es außerdem so, als sei zunächst eine Hauptfigur am Anfang an ein Ende gekommen, auf der anderen Seite ist auch eine der Hauptfiguren am Ende wieder am Anfang angelangt: David Kujan ist trotz seiner scheinbar zwingenden investigativen Anstrengungen der Eloquenz des Gegenübers unterlegen. Verbal Kints Macht basiert allein auf der Schwäche des repräsentationalen zeichenhaften Systems der Sprache, mit deren Hilfe zeitliche, räumliche und logische Kausalitäten beliebig manipulierbar werden. Auch das letzte, Realität garantierende Bezugssystem scheint seine Verbindlichkeit eingebüßt zu haben. Obwohl der Plot zunächst eine Reihe von Wahrscheinlichkeiten so zusammenführt, dass daraus eine nachvollziehbare, plausible und gemäß linearer kausaler Konventionen glaubhafte Realität aufscheint, lässt er sie am Ende des Films implosionsartig verschwinden und sowohl Kujan als auch den Zuschauer mit seiner mühsam erarbeiteten Realitätskonstruktion – eine ‚wahre' Fiktion – allein.

Der Plot benennt diese Zurichtung der sprachlichen und filmischen Zeichen explizit erst am Ende des Films, wenngleich erste Hinweise gegeben werden, etwa, wenn Verbal gleich bei Betreten des Büros seinen Blick über die Interieurs wandern lässt. Doch erst rückblickend wird alles in Frage gestellt. Zeitliche, räumliche und personale Kontinuität gibt es offenbar nur noch in der klaustrophobischen Enge des Büros und den zu Stichwortgebern degradierten vereinzelten Ermittlungshandlungen im Hafen oder im Krankenhaus. Ansonsten haben kausale Beziehungen nur noch einen rhetorischen Wert. Deswegen ist der Anfang nicht länger Ursache und das Ende nicht länger Wirkung *dieser* Ursache: Die oben beschriebene Überblendung zu Beginn des Films erhält gegen Ende eine völlig konträre Sinnzuschreibung, indem an die Stelle der konventionellen, zeitliche Linearität garantierenden elliptischen Lesart nahegelegt wird, dass es sich bei der Schilderung von Keatons Exekution durch Keyser Soze lediglich um eine beliebige Visualisierung einer weiteren Episode aus Kints phantastischen Erzählungen handeln könnte.

Die narrative Dekonstruktion kausaler Parameter affiziert auch die räumlichen Ordnungen: Waren Innenräume oder Stadtbilder im „historischen" Film noir wie etwa in THE ASPHALT JUNGLE (1950) oder THE NAKED CITY (1947) konstitutive Bedeutungsträger nicht nur zur Thematisierung urbanen Unheils, sondern dienten zugleich der eindeutigen räumlichen Orientierung, so sind die beliebigen Räume in THE USUAL SUSPECTS für die Konstruktion cartesischer und inhaltlicher Bedeutung wertlos. So erscheinen etwa der undefinierbare gefängnisartige Raum, in den die Gangster vorübergehend eingesperrt sind, oder das Schiff, dessen enigmatische visuelle Auflösung in fragmentarischen Ansichten Bedeutung nur noch suggeriert (Abb. 72), als Bedeutungsträger ohne Bedeutung – und eben darin liegt ihre Funktion für die Erzählung, denn nur Kint weiß um den Mangel an Referenz. Gleiches gilt für die Logik der Verknüpfung von Aktionen und Ereignissen: Nur das Verhör, die polizeilichen Ermittlungsarbeiten und Kints Verschwinden können als folgerichtige Aktionen gelesen werden, alle anderen Handlungen haben kausalen Zusammenhang ausschließlich vor dem Hintergrund von Kints Subversion der Konventionen der Sprache, die den Zusammenhang von Zeichen und Bezeichnetem hier nicht länger garantieren können. Der ursächliche Zusammenhang der Ereignisse gründet auf nichts anderem als auf Kints Fähigkeit, beliebige, im Kontext des Polizeibüros wahrgenommene Namen und Ereignisse in eine erzählerisch sinnvoll erscheinende Form zu bringen – und das Arrangement aus beliebigen Texten und Abbildungen an der Rückwand des Büros

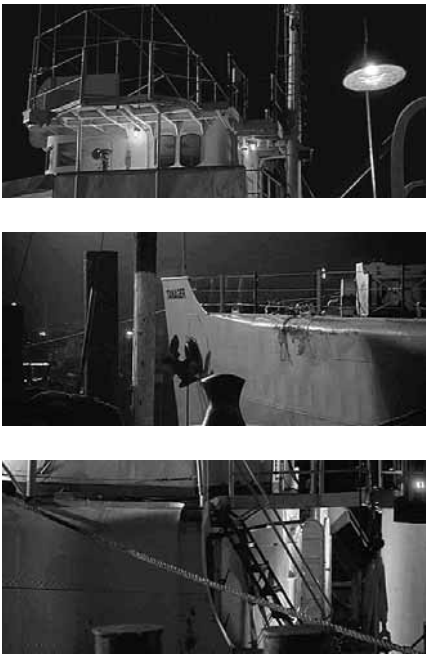

**Abb. 72.1–3**

**Abb. 73.1–8**

übernimmt dafür die Funktion eines *storyboards* (Abb. 73.1–8).

THE USUAL SUSPECTS dekonstruiert das erzählerische Verfahren des Film noir, indem er den wesentlich auf der Ambiguität sowohl des sprachlichen als auch des filmischen Zeichens beruhenden Mechanismus allen Erzählens aufdeckt. Reflektierten fragmentierte und Kausalitäten in Frage stellende Erzählstrukturen bislang die subjektivierende Perspektive des „historischen" Film noir dergestalt, dass sie als authentischer bzw. realistischer Ausdruck psycho-realer Verhältnisse gelesen werden konnten, so scheint der zeitgenössische Noir-Film selbstbewusst diese vormalige Gewissheit des Film noir umzukehren. Dass THE USUAL SUSPECTS trotz dieser Inversion als Noir-Film funktioniert, belegt auf der anderen Seite die relative Unabhängigkeit seines filmischen Verfahrens von konventionellen Festlegungen. Wurden bereits im klassischen Film noir die Regularien des linearen Hollywood-Erzählkinos in Frage gestellt, so stellen selbstreflexive Strategien im zeitgenössischen Noir-Film nicht mehr nur diese, sondern auch die eigenen Erzählstrategie in Frage. Die selbstreflexive narrative Strategie in THE USUAL SUSPECTS entlarvt einmal mehr,

das Realität eine sprachliche oder in diesem Fall: filmische Konstruktion ist. Wenn es zutrifft, das die ungebrochene Wirkmächtigkeit des Noir-Films in seiner Fähigkeit besteht, „to reflect and reinforce modernist disillusionment" (Orr 1999: 71), so wendet der zeitgenössische Noir-Film dieses Prinzip, wie THE USUAL SUSPECTS zeigt, auch auf sich selbst an und deckt damit die eigene modernistische Konstitution auf.

Daraus resultiert allerdings weder „anti-noir", noch zeigt sich darin eine Erschöpfung des ästhetischen Prinzips namens „noir" (s. ebd.). Es beweist einzig, dass das Infragestellen objektivierbarer, realistischer Ordnungsprinzipien – eines der zentralen Anliegen des Film noir – nach wie vor ein wesentliches funktionales Moment des filmischen Verfahrens des Noir-Films darstellt. Der selbstbewusste Noir-Film wendet dieses Verfahren mühelos gegen sich selbst und enthebt damit die eigene Erzähltradition einer ontologischen Fixierung: Der *flashback* wird selbstreflexiv, eröffnet nicht länger die Wahrheit, sondern dass es keine Wahrheit mehr gibt. Die Subjektivierung der Erzählperspektive erscheint weiter radikalisiert, so wie dies bereits für die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen formalästhetischen Verfahrensweisen festgestellt werden konnte.

### 2.2.6 Im Vertrauen: Worum geht es eigentlich?

Es gibt ein Gerücht. Während der Dreharbeiten zu THE BIG SLEEP (1945, Howard Hawks) kam es zwischen Howard Hawks und Humphrey Bogart zu einer Meinungsverschiedenheit darüber, ob einer der Charaktere, ein Chauffeur namens Owen Taylor, ermordet wurde oder Selbstmord beging. Als man zur Klärung des Falls dem Urheber der Geschichte, Raymond Chandler, das Problem telegrafierte, wusste allerdings auch dieser keinen Rat. Immerhin beinhaltete eine frühe Fassung des Drehbuchs eine Erklärung für den mysteriösen Tod. Diese wurde im Verlauf des Entstehungsprozesses allerdings wieder entfernt. Hawks selbst hat dafür verschiedene Erklärungsmodelle angeboten: William Faulkner und Leigh Brackett, die das Drehbuch innerhalb von acht Tagen in Zusammenarbeit mit Chandler geschrieben hatten, lehnten eine plausible Auflösung ab, weil sie von der Qualität des Stoffes überzeugt waren und es einfach keinen Sinn machen würde, ihn nachträglich logisch ‚zu machen'. In einer weiteren Stellungnahme wies Hawks darauf hin, dass er zwar von den Autoren darauf aufmerksam gemacht wurde, das es eine Reihe unlogischer Stellen gäbe, selbst allerdings entschied, diese dem Publikum dennoch zuzumuten, zumal ihn diese Fassung des Drehbuchs vom Zwang zur logischen Verknüpfung von Ereignissen und Handlungen befreite und einen größeren Spielraum für die Entwicklung von Atmosphäre und Charakteren eröffnete. Eine letzte Fassung gibt schließlich zu bedenken, dass die offensichtliche Verwirrung und der Mangel an Logik – eine Eigenschaft, die bereits die komplexe Geschichte der Romanvorlage auszeichnete – ebenso auf frühe Zensureingriffe des *Production Code Office* zurückzuführen sei (vgl. Thomsen 2000). Neben dieser Vorgeschichte gibt auch das fertige Produkt mehr Rätsel auf, als es zu lösen bereit ist. Nicht nur die Hauptfiguren des Films erscheinen auf ihrer Suche nach plausiblen Verbindungen und nachvollziehbaren logischen Handlungen verwirrt, auch das Publikum hatte große Mühe, die Story zu rekonstruieren, als es den Film zum ersten Mal zu sehen bekam. Obwohl der Plot die Geschichte in zeitlich chronologischer Abfolge präsentiert, sorgen Multiplikationen und die daraus resultierende Vermehrung von Auslassungen für narrative Desorientierung.

Verwirrung stiften beispielsweise insgesamt sieben Morde, von denen einer vor der erzählten Zeit des Films stattfindet, die Abwesenheit wichtiger Charaktere auf der Leinwand und die Anwesenheit vieler anderer, für die Geschichte unbedeutender Figuren, die manchmal ebenso schnell wieder verschwinden wie sie aufgetaucht sind, oder das Vorenthalten wichtiger Story-Informationen.

Kein Gerücht ist, dass es neben Films noirs, in denen Rückblendenerzählungen in Kombination mit *voice over* die erzählerische Perspektive subjektivierten, immer schon eine Mehrzahl von Noir-Produktionen gab, die mit klassischen linearen Erzählprinzipien operierten. Neben dem genannten Beispiel ließen sich auch die zu Klassikern des „historischen" Film noir stilisierten THE MALTESE FALCON, THE ASPHALT JUNGLE oder TOUCH OF EVIL nennen, aber auch A BOUT DE SOUFFLE, TAXI DRIVER oder SE7EN im zeitgenössischen Noir-Film lösen ihre Geschichten entlang zeitlich linearer Progression, angefangen bei Zeitpunkt A über Zwischenstationen bis Zeitpunkt C auf. Dies scheint auf den ersten Blick auf eine Rücknahme oder zumindest Relativierung der These hinzudeuten, dass die ästhetischen und narrativen Verfahren des Noir-Films dem Mainstream des impressiven, illusionistischen Realismus Hollywoods einen expressiven, realistischen Subjektivismus entgegensetzen und auf diese Weise dessen lineare kausale Ordnungsprinzipien wenn nicht subvertieren so doch kritisieren.

J. P. Telotte hat darauf hingewiesen, dass in der zeitlich linearen Erzählweise durchaus eine Art „common cultural discourse, a conventional manner of seeing and understanding" (Telotte 1989: 26) zum Ausdruck kommt. Im linear erzählten Film noir allerdings, so Telotte, dient die Übernahme der Konvention zum einen als erzähltechnische Kompensation der irritierenden visuellen Verfahren und erzählten beängstigenden Ereignisse, zum anderen demaskiert eben diese ‚narrative Distanznahme' zu den expressiven formalästhetischen Eigenschaften das Problem der Verschleierung kultureller Verwerfungen. Die Verwendung von linearen Erzählstrukturen im Noir-Film verstärkt den Kontrast zwischen der Alltagswahrnehmung, wie sie dem zeitlich linearen Erzählmodell zu Grunde liegt, und den verstörenden Visualisierungen beunruhigender Themen (vgl. ebd.). Eingebettet in expressive filmische Kontexte verweist die konventionelle lineare Erzählform im Noir-Film also auf eine Dysjunktion: Der innerfilmische ästhetische und semantische Kontext befragt den logischen Text, die Abweichung die Norm. Auf diese Weise invertiert der Noir-Film die affirmative Funktion linearer narrativer Muster und entkleidet die Konventionen linearen Erzählens ihrer Funktion als normativ regulierende Instanz.

Wie bereits THE BIG SLEEP gezeigt hat, lässt sich die Effizienz dieses Verfahren steigern, indem die Narration trotz temporaler Linearität Informationen nicht preisgibt oder potenziert und Handlungsträger oder Ereignisse multipliziert oder verleugnet. Betrachtet man Noir-Film als Diskurs innerhalb eines umfassenderen Diskurses, als Teil der erzählten Gesellschaft und der Erzählung namens Gesellschaft, die konventionell entlang kausallogischer Verknüpfungen strukturiert ist (vorher – nachher, hier – dort, ego – alter), so scheinen Noir-Narrationen durch die permanente Konstruktion von Widersprüchen innerhalb ihrer narrativen Struktur eine tief gehende Besorgnis über diese diskursiven Regularien der erzählten Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Die sich an der erzählerischen Oberfläche chronologisch vorwärts bewegende Erzählung findet aber nicht nur keine Entsprechung mehr in ihren audiovisuellen und thematischen Ausformungen, sie wird zugleich durch Infor-

mationsverknappung und -vervielfachung mit irritierenden Sinngehalten aufgeladen.

Doch zurück zu den Gerüchten: Als solches muss wohl der Verdacht gelten, dass der Name einer der vielen Figuren in L. A. CONFIDENTIAL (1997, Curtis Hanson), „Lynn Bracken", direkten Bezug auf denjenigen der Co-Autorin des Drehbuchs zu THE BIG SLEEP nimmt, Leigh Brackett. Ob Zufall oder nicht, die Erzählstruktur des Films ähnelt der von THE BIG SLEEP in auffälliger Weise, obwohl L. A. CONFIDENTIAL letztlich kaum logische Leerstellen hinterlässt, auch wenn es zunächst den Anschein hat. Nicht zuletzt macht L. A. CONFIDENTIAL von der Möglichkeit des linearen Erzählens Gebrauch. So scheint hier nicht die Vergangenheit unwiederbringlich verloren oder gar mit fataler Zwangsläufigkeit ins Fiasko zu führen, sondern die Gegenwart selbst ist affiziert von Zerfallsprozessen, unübersichtlich und brüchig. Erreicht wird dies mit Hilfe einer multiplen Erzählstruktur, in der eine Vielzahl von Handlungssträngen und Figuren die Orientierung erschweren. Zieldefinitionen und Zeitpunkte ihrer Erreichung werden verunklart, da die Aufmerksamkeit des Plots etwa gleichgewichtig den zahlreichen, auf verschiedene Arten miteinander verbundenen Akteuren und Ereignissen gilt. Analog zum oben genannten kompensatorischen Prinzip des Rückgriffs auf ein lineares Erzählmuster angesichts all zu komplexer Geschichten hat sich in L. A. CONFIDENTIAL auch die visuelle Ausarbeitung von der Ebene expressiver Bildgestaltung hin zum Retro-Design verschoben. So kann die Wahrnehmung der undurchsichtigen Geschichte erleichtert werden, indem filmhistorische Kontexte direkt an der filmischen Oberfläche adressiert werden und auf Zuschauerseite entsprechende Schemata abgerufen werden können; neben der komplizierten Erzählstruktur erinnert insbesondere diese Eigenschaft wiederum an CHINATOWN.

L. A. CONFIDENTIAL führt in vielerlei Hinsicht die Tradition der filmischen Vorbilder weiter. Als semantischer bzw. thematischer Kern dient hier das Klischee der korrupten Polizei von Los Angeles. Die Polizei fungiert hier zugleich als Erzeuger und Bekämpfer des Verbrechenssumpfes. Sie verschafft sich ihre Arbeit selbst, ist ihr eigener Arbeitgeber. Das System „Polizei" hat sich gegenüber dem übrigen verbrecherischen Systemen selbstständig gemacht. Thematisch kreist die Geschichte um Loyalität und Verrat, Wahrheitsfälschung, Vater-Sohn-Beziehungen, Drogenhandel, Pornographie, Prostitution und Homosexualität in Los Angeles. Die Stadt selbst wird zur Integrationsfigur des Verbrechens: In ihr scheinen politische und kriminelle Institutionen unauflöslich vernetzt. Die Presse, die Polizei, die Kriminellen und auch die Verwaltung bilden eine unheilige Allianz der Täuschung und des Betrugs, der Vorteilsnahme und der Bereicherung. In dem Sumpf aus Korruption und Eigenmächtigkeit versucht der diabolische Captain Dudley Smith gemeinsam mit dem Millionär, Zuhälter und Kunstliebhaber Pierce Patchett das organisierte Verbrechen in Los Angeles an sich zu reißen, nachdem ein anderer Unterweltboss inhaftiert worden ist. Doch dieser Teil der Geschichte wird dem Zuschauer nur andeutungs- und stückchenweise serviert, weshalb zunächst alle Handlungen, ihre Ursachen und Querverbindungen im dunklen bleiben. Weitere Verdichtungsmomente beziehen sich auf die nostalgisierende Stilisierung einer verlorenen Zeit. Der Film rekapituliert Design, Settings, Geschichten, Figuren, ästhetische und narrative Topoi des Film noir, besonders in der finalen Schießerei in dem verlassenen Motel am Rande der Stadt. Hier werden auf visueller und akustischer Ebene besonders dichte Momente inszeniert, hier wird die Dunkelheit der unübersichtlichen Innenräume zugleich zur Metapher für die Düs-

**Abb. 74.1–6**

ternis der verbrecherischen Machenschaften weiter Teile der Polizei von Los Angeles (Abb. 74.1–6).

Die Dominanz des gesprochenen Wortes ist nicht zuletzt auch der gleichnamigen literarischen Vorlage von James Ellroy geschuldet, die ganz in der Tradition der *hard-boiled-novel* steht. Wie Chandler oder Hammett bedient sich Ellroy lakonischer und zynischer Dialoge, komplizierter Plot-Strukturen und entwirft eine abgründige Welt des Verbrechens. Auch in dieser Hinsicht gibt sich L. A. CONFIDENTIAL also als Noir-Film zu erkennen.

Anders als in den zumeist um einen zentralen Charakter konstruierten klassischen Erzählungen, die sich auch in „historischen" Films noirs wiederfinden (etwa in LAURA, DOUBLE INDEMNITY oder KISS ME DEADLY), präsentiert L. A. CONFIDENTIAL eine Vielzahl differenzierter Charaktere, deren Beziehungen und Bedeutungen für die Geschichte die Narration nur sukzessive preisgibt. Der Film beginnt mit der Simulation eines zeitgenössischen Werbefilms über das Los Angeles der 1940er Jahre. Ein Sample aus Postkartenansichten, Dokumentarfilmmaterial, Splitscreen- und Fernsehbildern, Schreibmaschinengeräuschen und Zeitungsausschnitten begleitet vom authentisierenden *voice over* einer männlichen Stimme belegt, dass Wirtschaft und Kultur hier ebenso prosperieren wie das Verbrechen. Dennoch erschwert das Stakkato der Bilder und Informationen die Wahrnehmung des für die Geschichte eines zentralen Moments dieser einleitenden Erzählung: die Festnahme des Unterweltbosses Micky Cohen und das Problem des daraus entstandenen Machtvakuums in der Unterwelt von Los Angeles. Erst nach der multimedialen *tour de force* der Einleitung, an deren Ende der Filmtitel eingeblendet wird, beginnt die Geschichte mit einer Nahaufnahme eines abwartend blickenden, nachdenklichen

Mannes, den eine Texteinblendung als „Officer Bud White“ präsentiert (Abb. 75.1).

Dieser Umschnitt und die folgende, etwa zwanzig Minuten dauernde Exposition lässt die anfängliche Information erst einmal wieder in Vergessenheit geraten. Zunächst werden die Charaktere vorgestellt, ihr Verhältnis zueinander definiert und so eine Ausgangskonstellation etabliert – deren Hintergrund der Verhaftung des Unterweltbosses Micky Cohen allerdings keine Rolle mehr spielt, obwohl sie für das Verständnis der Geschichte ausschlaggebend ist. Die drei Hauptfiguren sind in chronologischer Reihenfolge ihres Auftretens Bud White (Russell Crowe), der als brutaler Schläger eingeführt wird, Jack Vincennes (Kevin Spacey), smarter Informant der Klatschpresse und Ed Exley (Guy Pearce), der intellektuelle Karrierist (Abb. 75.1–3).

Die drei Polizisten des Police Departments von Los Angeles werden in kurzen Episoden nacheinander und zunächst unverbunden vorgestellt. Im Zuge ihrer detaillierten Charakterisierung werden nahezu alle weiteren Akteure gezeigt, ohne dass zunächst jedoch deutlich würde, welche Funktion sie in der Geschichte einnehmen werden: Der Leiter des Polizeidepartments Captain Dudley Smith, die geheimnisvolle Schöne Lynn Bracken, der Redakteur des Klatschmagazins „Hush Hush“ Sid Hutchins, Bud Whites Kollege Dick Stansland, der smarte Halbweltboss Pierce Patchett, der homosexuelle Staatsanwalt Ellis Loew, die Frau mit dem Nasenverband Susan Leffert, der Bodyguard Leland ‚Buzz‘ Meeks und der Nachwuchsschauspieler Matt Reynolds (Abb. 76.1–9, von links nach rechts und oben nach unten). Etwa bis zur elften Minute werden entsprechende Zuordnungen vorgenommen – Bud White und Dick Stansland / Lynn Bracken / Susan Leffert / Pierce Patchett, Jack Vincennes und Sid Hutchins sowie Ed Exley und Captain Dudley Smith

**Abb. 75.1–3**

– und auf diese Weise mindestens drei potenzielle Handlungsstränge bzw. Konfliktlinien angedeutet, in die sukzessive auch die anderen Nebenfiguren eingebunden werden.

Die Beziehungen der drei Polizisten und der anderen Figuren, insbesondere Captain Dudley Smith und Dick Stansland, bilden ein undurchschaubares Geflecht aus Loyalitäten, Abhängigkeiten, Vertrauen, Selbstgerechtigkeit, Rechtschaffenheit, Rücksichtslosigkeit, Karriere- und Gewinnstreben. Am Ende dieser Einführung wechselt die Erzählung wiederum zum *voice over* der Stimme von Sid Hutchins, der wie zu Beginn mit Hilfe von fiktivem dokumentarischem Material eine Mordserie schildert, in der es um die Nachfolge der Position des immer noch inhaftierten Unterweltbosses Micky Cohen geht. Das Setting positioniert alle Akteure innerhalb einer korrupten Polizeibehörde inmitten einer von Kriminellen bevölker-

**Abb. 76.1–9**

ten Stadt, in der Drogenhandel, Prostitution und Medien eine unheilige Allianz eingegangen sind. Doch wo die Grenzen zwischen Recht und Unrecht zerfließen konterkartiert fröhliche Swing-Musik und allgemeine Heiterkeit immer wieder die Szenerie, oszillieren sämtliche Beziehungen unaufhörlich zwischen Zynismus und Wohlwollen, Gewalt und Liebe.

Dieses Ende der Exposition markiert den Einstieg in den Hauptstrang der Geschichte. Bis hierher hat der Plot nicht nur die Hauptfiguren und ihre multiplen fragilen Beziehungen zueinander herausgestellt, sondern in den episodischen Portraits der Polizisten zugleich diverse Angebote für inhaltliche Anschlussmöglichkeiten nahegelegt. Beinahe eine Hand voll

Einstiegspunkte werden markiert, von denen einige – oder alle? – mit einiger Wahrscheinlichkeit zusammenhängen. Vor dem Hintergrund der zahlreichen Störungen der zuvor wohlgeordneten – korrupten – Verhältnisse scheint einzig der junge Karrierist Ed Exley mit einem bestimmbaren Ziel als positive Identifikationsfigur übrig zu bleiben. Doch sein intellektueller Snobismus, sein illoyales Verhalten und seine Prinzipientreue stellen auch diese Hoffnung sogleich in Frage – und tatsächlich erweisen sich die Charaktere im Verlauf des Films allesamt als höchst ambivalent.

Die daraus resultierende relative Offenheit der Erzählung für mögliche Anschlüsse erschwert zunächst die Orientierung, oberflächliche Widersprüche und die in der *voice*-over-Erzählung eilig eingeschobenen Informationen lassen zunächst kein gemeinsames Ziel der Geschichte erkennen. Die Hypothesenbildung bleibt auf eine Vielzahl nicht hierarchisierter Informationen angewiesen, deren Qualität nicht abschätzbar ist und deren Quantität sie beliebig erscheinen lässt. Die Funktionalisierung von Gedächtnis und Erinnerungsvermögen des Zuschauers für narrative Zwecke, ohne dass zugleich kognitive Schema zur Bewertung der Wahrnehmung zur Verfügung gestellt würden, wirkt letztlich rezeptionserschwerend. Die zeitliche Dekomposition von Erzählungen und die narrative Desorientierung des Zuschauers werden hier durch die Multiplikation der Erzählstränge erreicht, deren Zusammenhänge auf mehreren Ebenen zunächst oder dauerhaft unklar bleiben. Wenn eines der desorientierenden narrativen Verfahren des Noir-Films darin besteht, durch Rück- oder Vorausblenden Chronologien zu zerschneiden, so haben zeitlich linear ablaufende Noir-Narrationen in der synchronen Verdichtung narrativen Materials durch die Multiplikation von Anschlussmöglichkeiten ein funktionales Äquivalent. Das Prinzip des „doubling of the investigative structure, with stories within stories“ (Cowie 1993: 126) lässt sich offenbar beliebig ausweiten, um auf diese Weise narrative Desorientierungseffekte noch zu steigern. Die resultierende „erschwerte Form“, die sich auf „alle Arten von Verfahren und Beziehungen zwischen den Verfahren“ bezieht, „die dazu neigen, Wahrnehmung und Verstehen zu erschweren“ (Thompson 1995: 53) funktioniert auch bei zeitlicher Linearität der Narration als konstitutives Prinzip des Noir-Films.

In L. A. CONFIDENTIAL wird die Chronologie der Ereignisse dazu genutzt, Informationen zu kumulieren, ohne sie zugleich zu qualifizieren, um auf diese Weise trotz unterschwellig vorhandener Zwangsläufigkeit, die nicht zuletzt eine lineare Perspektive nahe legt, den Plot mit einem Höchstmaß an Ambivalenz auszustatten. Und der Plot folgt mit großer Konsequenz diesem Weg, nicht zuletzt, indem er die Geschichte an der differenzierten Darstellung seiner Charaktere kondensieren lässt. Trotz zahlreicher investigativer Aktionen, die der Ermittlung der Hintergründe eines ein Massakers in einem Nachtcafé dienen und eine Vielzahl von Ereignissen und Handlungen nach sich ziehen, in denen sich die personalen Beziehungen der Ausgangskonstellationen permanent verändern, zusammengeführt und auseinanderdividiert, um neue Informationen, Figuren und falsche Verdächtigungen bereichert und sogleich wieder in Sackgassen geführt werden, tritt die Fortentwicklung der Geschichte – der Ermittlung der Täter – auf der Stelle. Sichtbar werden indes die komplexen und ambivalenten Charaktere der ermittelnden Polizisten sowie eine undurchsichtige Silhouette des die gesamte Stadt umspannenden Netzes des organisierten Verbrechens.

Zu diesem Zeitpunkt ist etwa die Hälfte der Erzählzeit verstrichen, ohne dass bereits ersichtlich wäre, worauf die einzel-

**Abb. 77**

nen Handlungen und Ereignisse hinauslaufen könnten. Das Wissen des Plots und damit das Zuschauerwissen ist nach wie vor auf der Höhe der Akteure und teilt ihre begrenzte Perspektive. Einzig die Feststellung, dass die drei Hauptcharaktere entgegen ihrer anfänglichen Darstellung höchst ambivalente Figuren sind, lässt sich schon jetzt resümieren.

Im weiteren Verlauf versuchen die drei Hauptfiguren in wechselnder Konstellation dem Fall auf die Spur zu kommen. Völlig unvermittelt wird dabei eine der Hauptfiguren erschossen, doch die Irritation, die dies bedeutet, wird durch die noch größere Überraschung übertroffen, dass gerade der Tod von Jack Vincennes die Wende in Bud Whites und Ed Exleys Ermittlungen bedeutet. Und so kommt es, dass sich der Drahtzieher aller Handlungen letztlich aus Unwissenheit selbst entlarvt. Nicht die mit hohem physischen und psychischen Aufwand durchgeführten investigativen Bemühungen der Polizisten, sondern ein Zufall, nicht die Aktivität der jungen Männer, sondern eine kurze intellektuelle Nachlässigkeit ihres Vorgesetzten Captain Dudley Smith führt zur Aufklärung. Die Vaterfigur (Abb. 77) selbst ist Ursache allen Übels, sein Streben nach Allmacht steuerte alle Handlungen. Vor diesem Hintergrund scheinen die in zahlreiche Nebenhandlungen aufgelösten vielfachen Anstrengungen des kriminologischen Nachwuchses rückwirkend sinnlos. Und es nimmt kaum Wunder, dass der ‚göttliche Plan' Dudley Smiths, nach dem Abtritt des lokalen Unterweltbosses neben der polizeilichen Macht auch die kriminelle Macht an sich zu reißen, nur noch durch einen Lapsus des ‚Schöpfers' selbst zu Fall gebracht werden kann.

Unmittelbar nach dieser Enthüllung wird in einem nächtlichen Showdown in einem verlassenen Motel am Rande der Stadt das tödlich Duell zwischen Smith und den beiden ‚Thronfolgern' Exley und White unter größten personellen Opfern zugunsten der jungen Ermittler entschieden. Und um das öffentliche Image der Polizei nicht zu gefährden, schlägt Exley dem Präsidenten und der Staatsanwaltschaft einen weiteren Deal vor – *business as usual*, alles bleibt unverändert. Der Schläger Bud White entschwindet mit der geliebten Lynn und der Karrierist Ed Exley scheint sein Ziel erreicht zu haben, allerdings nur auf Kosten der eigenen Integrität.

Die Vervielfachung von – nahezu – gleichgewichteten Handlungssträngen und die große Zahl – mehr oder weniger – aktiv handelnder Figuren potenzieren die Anschlussmöglichkeiten für eine Vielzahl weiterer Erzählungen, deren Bedeutungen sich aber zunächst kaum erschließen lassen. Die Ausweitung der Möglichkeiten führt dementsprechend zugleich zur Vervielfachung von Auslassungen. Das multiplikative Verfahren sorgt auf diese Weise trotz zeitlich linearer Auflösung wirksam für narrative Desorientierungseffekte. L. A. CONFIDENTIAL favorisiert das Prinzip der multiplen Erzählung, um aus einer Vielzahl von logischen Alternativen eine überraschende Pointe zu konstruieren – und bekräftigt, dass Noir-Filme offene und diversifizierte Erzählformen der geschlossenen Erzählweise des klassischen Hollywood-Kinos vorziehen.

### 2.2.7 Schlusswort: „Let's get into character!" (Jules Winnfield in PULP FICTION)

Im Gegensatz zum klassischen Erzählkino zeichnet sich die narrative Ordnung des Film noir durch eine auf den effektiven Moment konzentrierte, subjektive Befindlichkeiten analysierende Dramaturgie aus. Der Konflikt, der Noir-Dramaturgien in Gang setzt, stellt sich nicht länger – wie noch im klassischen Hollywood-Erzählkino – auf der Ebene der Wiederherstellung äußerer Ordnungssysteme (Moral, Ideologie, etc.) ein. Das Problem hat sich gewissermaßen nach innen verlagert. Der existenzielle Zwiespalt zwischen sozialer Anpassung und triebhafter Natur angesichts des Unglaubwürdigwerdens einer ordnenden Instanz und dem Fehlen von Kanalisierungsmöglichkeiten des subjektiven Impulses, führt nahezu zwanghaft zur Krise des Individuellen. In der scheiternden Vermittlung von psychischen und sozialen Befindlichkeiten bzw. von Bewusstsein und Gesellschaft im Subjekt selbst kommt zugleich die existenzielle Erkenntnis zum Ausdruck, dass Subjekt und Objekt ununterscheidbar geworden sind, dass Objekte nur Objekte *für* ein Subjekt *selbst* sind. Noir-Filme wie THE USUAL SUSPECTS und L. A. CONFIDENTIAL verleihen der konstruktivistischen Erkenntnis, dass das Individuum selbst Konstrukteur (s)einer Welt ist, zu der es nur noch über die eigene Beobachtung Zugang finden kann, einen filmischen Ausdruck; im ersteren Fall durch die Entlarvung des Erzählers als Lügenbaron und im letzteren durch die labyrinthische Erzählung der Enttarnung des rücksichtslosen Egoismus eines kriminellen „Weltenlenkers" – und in beiden Fällen auf unterschiedlich selbstreflexive Weise.

Der Ariadnefaden zwischen kollektiver und individueller Identität scheint also nicht mehr zum Ausgang zu führen, sondern nur noch um die nächste Ecke. Film noir nimmt diesen Verlust gewissermaßen aus der Perspektive eines getäuschten Theseus wahr, dem die Umwelt nur noch als Labyrinth zugänglich ist: „Caught in a labyrinth of discourse, they wander its mazelike paths of contradictions and falsehoods, of mysteries and lies, until exhausted and destroyed by the powers they hoped to control or turn to profit." (Telotte 1989: 29) Noir-Filme, soviel sei bereits gesagt, machen sich eben diese existenzielle Problematik des Übergangs vom vormodernen Subjekt zum modernen Beobachter anderer Beobachter zum Gegenstand ihrer Erzählungen. Besonders J.P. Telotte betont die diskursiven Eigenschaften des Noir-Films innerhalb des umfassenderen Diskurses der westlichen Zivilisation. Für ihn übernimmt Film noir die Funktion, die Ambiguität kulturell verbürgter Konventionalität aufzuzeigen, Realität als subjektive Erfahrungswirklichkeiten zu interpretieren, Oberflächenqualitäten der Weltkonstruktion zu entlarven, hinter die Oberflächen der einfachen realistischen Anschauung zu blicken und auf diese Weise den kulturellen Imperativ eines stillschweigend akzeptierten Realismusverdikts zu dekonstruieren. Das zentrale diskursive Anliegen des Film noir liegt für Telotte darin „to lay bare the rules of silence and concealment. In fact, what make *noir* films *noir* or truly disconcerting, even today, is how they strike to this fundamental level, revealing the disturbing contradictions that mark the modern human experience." (Telotte 1989: 34f) Dergestalt der Rückversicherung im Realen und damit seiner vormals gewissen Identität beraubt, erscheint das entsubstanzialisierte Subjekt des Film noir auf die eigene Triebhaftigkeit zurückgeworfen. Das Paradox der eigenen Identität, der blinde Fleck der eigenen Existenz,

den der Modernisierungsprozess zu Tage förderte, erzeugt eben jene Leerstelle in der Realität des „*noir* universe", die i ek mit Lacan als „subject *qua* void" bezeichnet ( i ek 1993: 220; Herv. im Orig.).

Die Probleme der Restitution als modernes Individuum führen regelmäßig zu den beobachtbaren psychischen Deformationen der Identifikationsfiguren im Film noir. Telotte sieht Film noir zugleich als kinematographische Stimme, die persönliche und kulturelle Ängste artikuliert und insofern zugleich wie ein Immunsystem wirkt: „What the *film noir* developed was a variety of such *voice*s, each speaking in a dark, experimental, and even approximate language about the discontinuities of our modern experience." (Telotte 1989: 222f) Auch wenn der visuelle Stil des Film noir lange Zeit die Wahrnehmung bei Filmkritik und -wissenschaft dirigiert hat, verfügen die „maladjusted texts" (Maltby 1984: 68) der Noir-Filme in kaum geringerem Maße über ein umfangreiches Repertoire erzähltechnischer Besonderheiten, die die schmerzlichen Suchbewegungen des modernisierten Subjekts im Labyrinth der derangierten inneren und äußeren Umwelt narrativ verdichten. Dergestalt subjektiviert folgt der Spannungsaufbau der Expression innerer Zerwürfnisse auch auf der Ebene dramaturgischer Prozesse mit entsprechenden „syuzhet tactics" (Bordwell 1985: 198) zur narrativen Derealiserung und Multiplikation.

Noir-Filme bezeichnen also den Verlust der Ich-Gewissheit. Sie übersetzen das Fehlen einer in der Realität verankerten Identitätsgarantie in spezifische visuelle und narrative Verfahren. Dies geschieht in erster Linie durch Abweichungen von den normalisierten Prozeduren des Standard-Erzählfilms. So sehr die filmische Noir-Realität affiziert zu sein scheint vom Verlust des klassisch-realistischen filmischen Beobachterstandpunktes, so sehr verwandelt die Entlassung der filmischen Verfahren aus ihrer objektivistischen Repräsentationspflicht eines allgemeingültigen Realen im Noir-Film zugleich Bilder, Töne und Erzählstrukturen in filmische Muster einer hochgradig subjektivistischen Realität – und objektiviert damit paradoxerweise erneut eine bestimmte Realität.

## 2.3 Themen

*„[...] it helps to encourage the notion that film noir is essentially apolitical, characterized by pessimism and existential anguish."*

James Naremore (1998: 37)

*„But the crucial determinants of the ideological functions of Hollywood film had to do with control of film production by major studios and the production of films primarily for profit: Since films had to attract large audiences, they needed to resonate to audiences' dreams, fears, and social concerns, and thus inevitably reflected social mores, conflicts and ideologies."*

Douglas Kellner (1998: 355)

Bereits früh hat die Filmkritik in erster Linie thematische Veränderungen für die beobachtbaren Abweichungen des Film noir von Genre-Erzählmustern verantwortlich gemacht. Zwar wurde vereinzelt immer wieder auch auf verschachtelte Erzählstrukturen und ungewöhnliche visuelle Arrangements hingewiesen, doch *grosso modo* hatte insbesondere die Wendung zu existenziellen Thematiken die

Filmbeobachter beeindruckt. Daran lässt der anderen Seite sich daran ablesen, in welchem Ausmaß visuelles und narratives Arrangement des Film noir der thematischen Perspektive funktional waren, d.h. wie exakt semantische Implikationen den ästhetischen Formen filmischer Repräsentation offenbar eingeschrieben waren.

### 2.3.1 Frankreich/Philosophie

Die Radikalität der Gesellschaftsphantasien des neuartigen Kriminalfilms verband sich bereits für Nino Frank mit einem grundlegenden Wandel der Semantik des Kriminalfilms. Die Banalisierung etwa der intellektuell überlegenen Detektivfigur zum heruntergekommenen Privatdetektiv, die Abwendung vom Schema der kriminalistischen Ermittlung und die Hinwendung zum psychologisch motivierten Verhalten, die Verschiebung von der berechenbaren Entwicklung zum unvorhersehbaren Abenteuer eröffneten der Semantik der bekannten Genreformel neue Dimensionen. Die erzählerische Konzentration auf die rätselhafte Psychologie der Figuren, die Drastik und Misogynie der Geschichten bedeuteten eine Abkehr vom Bekannten, obwohl das investigative Prinzip und die Nähe zum Verbrechen nach wie vor zentrale Momente des „nouveau genre ‚policier'" markierten (Frank 1946: 8). Die bemerkenswerte „psychologie criminelle" (ebd.), die Fokussierung auf das Verhalten der Figuren, das Erlebbarmachen ihrer Ängste und Verzweiflungen durch die narrative Einengung der Erzählperspektive erschien Frank als grundlegendes Differenzkriterium zu gewohnten – „admirables et profondément ennuyeux" (ebd.: 14) – Produktionen wie HOW GREEN WAS MY VALLEY (1941) und THE LITTLE FOXES (1941). Auch wenn in seiner Darstellung visuelle Qualitäten noch keine Rolle spielten, offenbarten die Bedeutungsverschiebungen des Film noir für Frank einen Mangel „de vie, de vérité, d'épaisseur, de charme, d'air, de dynamisme authentique" (ebd.) der gleichsam über Nacht gealterten Genreerzählungen und ihrer überholten Geschichten.

Für den französischen Filmkritiker Jean-Pierre Chartier besetzten Pessimismus und Menschenverachtung das semantische Zentrum jener neuen *films noirs*, in denen Schauspielerinnen wie Barbara Stanwyck als Phyllis Dietrichson in DOUBLE INDEMNITY einen neuen unmoralischen Frauentypus verkörperten, der skrupellos verführt und tötet. Wie Chartier betonte, bedingen sich sexuelle Attraktion und fatale Unausweichlichkeit des Verbrechens gegenseitig. Auf der anderen Seite äußerte bereits Chartier den Verdacht, dass das Dunkel und Chaos des Film noir ein beabsichtigter Effekt sei, der in Verbindung mit unlogischen Geschichten eine Atmosphäre des Schreckens erzeuge. Andererseits erinnerten die experimentellen Formen an Inszenierungsmuster des „cinéma pur" (Chartier 1997: 16) sowie an frühe Avantgardefilme. Auch Chartier sah im Film noir einen psychologischen Mechanismus am Werk, der den Zuschauer unheilvoll in das Scheitern der Hauptfigur verwickelte. Ohne jede Utopie, die zumindest die französischen *films noirs* des poetischen Realismus noch geprägt hatte, sind die US-amerikanischen *films noirs* ausnahmslos bevölkert von „Ungeheuern, Kriminellen oder Kranken, die nichts entschuldigt und die einzig aus dem Bösen, das in ihnen steckt, handeln, wie sie handeln." (Chartier 1997: 17)

Für Borde und Chaumeton konstituieren gerade diese von Chartier mit einer gewissen Skepsis betrachteten thematischen Aspekte lediglich den Ausgangspunkt für eine weitergehende Zuspitzung der semantischen Zurichtung des Film noir: „A tous les sens du mot, le film noir est un film de mort." (Borde/Chaumeton 1955: 6) Dementsprechend arrangiert Film noir

seine albtraumhaften Geschichten aus der Perspektive des Verbrechens, der unbeherrschten Gewalt und der tödlichen Mission und vermeidet dabei die Eindeutigkeiten der Genrestandards. Die Polizei ist korrupt und selber in das Verbrechen involviert, der Privatdetektiv gehört zu gleichen Teilen den Sphären der rechtschaffenen Gesellschaft und der Unterwelt an, während die Gesetzesbrecher bisweilen gar zu Sympathieträgern werden. Die Undurchsichtigkeit des kriminellen Milieus manifestiert sich gleichzeitig in den ambivalenten Charakteren des Film noir, „un peuple de tueurs angéliques, de gangsters névrosés, de chefs de bande mégalomanes et des comparses inquiétants ou tarés." (Ebd.: 9) Alle Figuren sind widersprüchlich und mehrdeutig: Opfer sind nicht länger nur wehrlos und deswegen schützenswert, sie stehen oftmals selbst unter Verdacht; der Protagonist ist nicht länger ein jugendlich wirkender Held, sondern ist meist – wie etwa Humphrey Bogart – eine ältere und reifere Figur, die zwischenzeitlich selbst zum missbrauchten Opfer wird. Nicht zuletzt wird auch die *femme fatale* – „mi-dévoreuse, mi-dévorée" (ebd.: 11) – Opfer der eigenen Machenschaften. Ihre dubiose Erotik steht nicht nur für die Tendenz des Film noir, Gewalt zu erotisieren, sie steht geradezu symbolisch für die veränderte Thematisierung von Gewalt im Film noir. An die Stelle des gerechten Kampfes tritt der brutale Übergriff auf wehrlose Opfer (RIDE THE PINK HORSE, 1947), die geschäftsmäßige Professionalisierung des Tötens (THE KILLERS, 1947) und die Zeremonie der Exekution. Auf der anderen Seite resultiert die Allgegenwart der Bedrohung und der Angst für Borde und Chaumeton weniger aus der Thematisierung von Gewalt als aus der verwirrenden Erzählstruktur. Obwohl beide der Tradition des französischen Surrealismus nahe standen – immerhin verfasste Marcel Duhamel das Vorwort zum *Panorama du film noir américain* –, „Borde and Chaumeton have surprinsingly little to say about visual style." (Naremore 1998: 19) Stattdessen sind sie fasziniert von der Psychologisierung von Figuren und Milieus, den vielfältigen Verwirrstrategien hinsichtlich unberechenbarer Motivationen und der sonderbaren Verbindung zur Logik des Traums. Und eben jene Verbindung aus realistischer Darstellungsweise und der Wahl mysteriöser Themen, so Borde und Chaumeton, erzeuge die albtraumhafte Atmosphäre, die Film noir auszeichne. Im Ergebnis diene dies der Desorientierung des Zuschauers, der im Film noir jene vertrauten Markierung nicht mehr finden könne, die zuvor den Genrefilm so vorhersagbar gemacht habe. Gut und Böse seien endgültig als zwei Seiten ein und derselben Medaille entlarvt, vormalige moralische Gewissheiten entpuppten sich als „fictions morales". Vergeblich suche der Zuschauer in den oneirischen Ordnungen des Film noir „la bonne vieille logique d'autrefois" (ebd.: 15). Übrig bleibe ein Gefühl der Entfremdung.

Moralische Ambivalenz, scheinbar unbezähmbare Kriminalität und komplexe erzählerische Ensemble aus widersprüchlichen Motiven und Ereignissen formieren für Borde und Chaumeton die emotionale Ordnung des Film noir. Sie zielt auf die effektive Verunsicherung des Zuschauers, indem konventionelle und psychologisch valide Referenzen entfernt würden, um spannungsreiche Widersprüche zu erzeugen. Für Borde und Chaumeton bezeichnet Film noir das Verdichtungsmoment eines zeitgebundenen, thematischen Stils, dessen Gegenstand mehr mit der surrealistischen Kunst Dalis und der literarischen Kafkas zu tun habe, als mit spezifischen audiovisuellen und erzähltechnischen Verfahren des klassischen Erzählkinos. Entsprechend sehen Borde und Chaumeton das Ende des Film noir im Dilemma der Unvereinbarkeit seiner thematischen

Kerne – „insolite affadi ou réalisme policier“ (ebd.: 182) – begründet, für die schließlich der psychologisierende Thriller und der sozial orientierte Neorealismus geeigneter erscheinen. Die den psycho-sozialen Impetus des Film noir überstrapazierende Darstellung Bordes/Chaumetons greift letztlich aber zu kurz. Neben der Unterschlagung ästhetischer Besonderheiten, die dem Gegenstand erst einen effektiven, psychologisierenden Ausdruck verleihen, verweist u.a. James Naremore auf ökonomische und politische Determinanten für das nachlassende Interesse am Film noir: Die aufkeimende Konkurrenz durch das Fernsehen und epische Erzählungen im farbigen Cinemascope-Format; die prosperierende Freizeitindustrie und die geringere Nachfrage auf Grund steigenden Wohlstands und soziokultureller Restauration; sowie die Verunsicherung der Filmproduktion durch die Vorgänge des HUAC-Verfahrens. Letztlich, so Naremore, führe Bordes und Chaumetons perspektivische Verengung auf die semantischen Komplexe Tod und erotisierte Gewalt weniger zu einer brauchbaren Erörterung der Funktionsweisen des Film noir als zu einer Bestätigung der eigenen, vom Surrealismus inspirierten Philosophie. Die problematische Verkürzung degradiere Film noir zum Vehikel einer normativ gefärbten Kritik, die Film noir als eine kritische Tendenz im US-amerikanischen Film begreift, die sich in der Form einer „anarcho-leftist critique of bourgeois ideology“ auf inhaltlicher Ebene mit der Kehrseite des barbarischen Kapitalismus auseinandersetze (Naremore 1998: 21f).

Obgleich Bordes und Chaumetons voluntaristische Dekontextualisierung des Film noir vielfach Kritik auf sich gezogen hat, weil damit ein spiegelbildliches Verhältnis sozialer Zustände und filmischer Repräsentation nahegelegt wird, dass anschließend ideologisch ausgebeutet wird, werden dennoch zentrale thematische Aspekte des Film noir benannt. Und auch, wenn sich die von Borde und Chaumeton ermittelten semantischen Schwerpunkte nicht zu Repräsentationen einer (unterstellten) Gesellschaftskritik umdefinieren lassen, „as if it were pushing the American system towards revolutionary destruction“ (Naremore 1998: 22), sind sie dennoch Funktionsträger innerhalb eines komplexen und angesichts der illusionistischen Hollywood-Tradition prima vista widerständigen ästhetischen und narrativen Verfahrens, das die expressiven Eigenschaften des Mediums ausbeutet, um bestimmte Geschichten effektiv zu sensationalisieren. Und nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass nur das expressive Zusammenspiel aller drei – audiovisueller, narrativer und thematischer – Verdichtungsmomente das hervorbringt, was anschließend als Noir-Film bezeichnet werden kann und auf diese Weise eine spezifische Differenzqualität zum illusionistischen Realismus Hollywoods einerseits und zum Essay-, Avantgarde-, Dokumentar- und Autorenfilm andererseits behauptet.

Die Methode des Noir-Films positioniert Filme in einer intermediären Stellung zwischen expressivem Ausdruck im narrativen Rahmen eines perfektionierten Illusionismus (etwa als psychologistischer Realismus) und experimentell-individualistischer Bearbeitung etwa gemäß eines avantgardistischen Autorenprogramms (z.B. die Filme von David Lynch). Entsprechend bezeichnet das Adjektiv „noir“ zugleich ein Grenzgängertum zwischen Mainstream und Kunst und ist im zeitgenössischen Kino auch ein Indikator für die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den verschiedenen filmästhetischen Bereichen.

### 2.3.2 USA/Pragmatismus

Im Mutterland des Mainstream-Kinos, den USA, begann die Karriere des Terminus „Film noir“ mit Paul Schraders 1972

erschienenen einflussreichen „Notes on Film Noir". Im Hinblick auf favorisierte Themen bezieht sich Schrader zunächst auf Raymond Durgnats 1970 in der britischen Filmzeitschrift *Cinema* publizierten, eigenwilligen Schematisierungsversuch des Film noir, „Paint it Black: The Family Tree of Film Noir". Durgnats Hinweis, dass Film noir quer zu Genrekategorien verortet werden und die Analyse sich deswegen auf eine „classification by motif and tone" (Durgnat 1996: 38) kaprizieren müsse, nimmt Schrader zum Anlass, anstelle empirischer Definitionsversuche kulturelle und stilistische Bedingungen zu benennen, die eine Reihe von Produktionen hervorgebracht haben, die gemeinhin als Film noir bezeichnet werden. Durgnat benennt in loser Folge eine Reihe thematischer Implikationen des Film noir. Vage, eher feuilletonistische Etikettierungen wie Verbrechen als Sozialkritik, Gangster, Fluchtbewegungen, Privatdetektive und Abenteuer, Mittelklasse-Morde, Doppelgänger, sexuelle Pathologie, Psychopathen, Geiselnahme, Faschisten und Kommunisten oder Angstfilm umreißen eine Reihe semantischer Zentren, die allerdings wiederum nur als Abweichung von Genrestandards interpretierbar sind: „[F]rontierism [im Western; B.R.] has turned to paranoia and claustrophobia. The small-time gangster has now made it big and sits in the mayor's chair, the private eye has quit the police force in disgust, and the young heroine, sick of going along for the ride, is taking others for a ride." (Schrader 1972: 11) Für Schrader ist Durgnat eine wichtige thematische Dimension des Film noir allerdings entgangen: die Leidenschaft der Hauptfiguren für Vergangenheit und Gegenwart und ihre Angst vor der Zukunft. Wo der Sturz in den Abgrund der Bedeutungslosigkeit droht, wenden sich die Helden des Film noir der unwiederbringlichen Vergangenheit zu. Entsprechend betonen die ästhetischen und narrativen Verfahren des Film noir Verlust, Nostalgie, das Fehlen handlungsleitender Maxime und Unsicherheit. Und mehr noch: Im manierierten Stil des Film noir selbst werde der ideelle Substanzverlust erfahrbar, Film noir „worked out its conflicts visually rather than thematically [...] it was able to create artistic solutions to sociological problems." (Schrader 1972: 13)

Anders als Durgnat, der *noir* bzw. *blackness* als transhistorisches kulturelles Phänomen entwirft, kanalisiert Schraders historisch argumentierender Begründungsversuch des Film noir die Analyse thematischer Schwerpunkte entlang einer zeitlich periodisierenden Betrachtung. Doch Schrader selbst scheint seiner zeitlichen Einteilung des Film noir in drei Phasen nicht recht zu vertrauen (vgl. Schrader 1972: 12) und insbesondere Marc Vernet hat auf die Problematik dieser zeitlichen Eingrenzung hingewiesen (Vernet 1993).

Obwohl diese Beschränkung gegenüber Durgnats offener Konzeption eine Rücknahme bedeutet, scheint die Unterteilung für die Analyse semantischer Zentren andererseits dennoch brauchbar, sieht man von der zeitlichen Demarkation einmal ab. Waren für Schrader US-amerikanische Films noirs anfänglich geprägt von der Figur des Privatdetektivs und einsamen Helden, wie ihn die Autoren der *hard-boiled*-Schule – etwa Chandler, Hammett oder Greene – popularisiert haben, so wenden sie sich anschließend, einem Trend zu mehr sozialem Realismus folgend, den Problemen des Verbrechens in den Straßen, politischer Korruption und polizeilicher Routine zu und nehmen gleichzeitig die Figur des romantisierten Helden zurück. Und zuletzt dominieren laut Schrader psychotische Aktionen und selbstmörderische Impulse die Hochphase des Film noir, in der die B-Produktionsweise und der Einfluss vulgär-psychoanalytischer Annahmen Filme und

Geschichten prägen. Erst jetzt ist Film noir für Schrader in seine klassische, „the most aesthetically and sociologically piercing" (Schrader 1972: 12) Phase eingetreten.

Auch für Robert G. Porfirio zeichnet sich Film noir durch einen spezifischen visuellen Stil und atmosphärische Eigenschaften aus. Darin kommt eine pessimistische Grundstimmung zum Ausdruck, die nicht nur das für den Standard-Hollywoodfilm typische *happy ending* subvertiert, sondern mehr noch als die visuellen Eigenschaften „makes the black film black for us." (Porfirio 1976: 213) Die existenzielle Attitüde verbinde laut Porfirio so unterschiedliche Filme wie THE MALTESE FALCON (1941, John Huston), DETOUR (1946, Edgar G. Ulmer) oder BRUTE FORCE (1947, Jules Dassin). In diesen Filmen befinde sich das entfremdete Individuum in einer Welt ohne transzendentale Werte oder moralische Imperative. Das bedeutungslos gewordene Leben gebe dem Individuum zwar mehr Freiheit, Authentizität und Verantwortung, es erzeuge andererseits zugleich aber Einsamkeit, Angst und Abscheu. Der unheroische Anti-Held verfüge über keine positiven moralischen Werte mehr und ist verwundbar. Daraus resultierten thematische Verdichtungen wie individuelle Entfremdung und Vereinsamung, Fatalismus, Chaos, Gewalt, Paranoia und die Semantiken von Bedeutungslosigkeit, Zwecklosigkeit und Absurdität. Diese Perspektive verdanke Film noir Autoren wie Hammett, Chandler, Cain, Woolrich, McCoy und anderen so genannten *hard-boiled*-Autoren, deren schonungslose Kriminalliteratur jene existenzialistische Perspektive des Film noir präfiguriere. Zu den Motivkomplexen des Film noir gehört für Porfirio die Problematik des Anti-Helden, der nicht mehr Held sein kann, weil dafür die moralischen Rahmenbedingungen nicht vorhanden seien. Entfremdung und Einsamkeit entstehen für Porfirio daraus, dass die Hauptfiguren im Film noir – das betrifft Detektive ebenso wie *femmes fatales* – an den Vorgängen emotional kaum beteiligt sind, was ihnen andererseits eine gewisse Mächtigkeit verleiht und oftmals in Misanthropie mündet. Die Figuren des Film noir seien wahrhaftig in eine sinnlose Welt geworfen, in der nur noch das Ego Orientierung zu bieten scheine. In den fiktiven Welten des Film noir könne der drohende Absturz in den Nihilismus nur noch durch die Wahl, authentisch zu leben, vermieden werden, während die permanente Drohung durch die Nähe des Todes die Bedingungen dieser Wahl verschärfe. Dem auf seine Triebhaftigkeit zurückgeworfenen Individuum blieben diskursive Zugänge zur Lösung seines Dilemmas allerdings verschlossen. Entsprechend manifestiere sich Bedeutungslosigkeit nicht im individuellen Diskurs über die Welt, sondern als zuweilen absurder Effekt von *mise en scène* und Erzählstruktur. Die formale Ausarbeitung des ebenso zufälligen wie instabilen Flusses der Ereignisse reflektiere das Ausgeliefertsein der Protagonisten an die unerkennbare Welt. Für Porfirio übersetzen insbesondere Tiefenschärfe und Raumstaffelung die neue Ordnung der Dinge in eine künstliche „cinematic world" (Porfirio 1976: 217), in der Dekadenz, Obsessivität und phlegmatische Widerstandslosigkeit reüssieren.

In Kombination mit einer Reihe expressiver Stimuli weist Film noir Chaos, Gewalt und Paranoia als neue weltstrukturierende Eigenschaften auf. In dieser repressiven und chaotischen Umgebung sind die Hauptfiguren auf ihrer permanenten Suche nach sinnstiftenden Ordnungsprinzipien nur selten erfolgreich. Die anti-rationalistische Haltung findet in der mit verwirrenden Zeitlinien und handlungsbetonenden Erzählstrukturen operierenden Suchbewegung ihren formalästhetischen Ausdruck. Obwohl etwa Porfirios Lektüre des Film noir ein ums andere

Mal betont, dass die existenzialistische Lesart ein Effekt der ästhetischen Konstruktion ist, die ihre Wurzeln unter anderem im Zynismus der *hard-boiled*-Geschichten habe, bleibt bei ihm das zu Grunde liegende Verfahren, dass die Bereiche des Narrativen und der thematischen Orientierung verbindet, weitgehend unklar und letztlich beliebig.

Auch wenn einige wichtige Beobachtungen wiederkehrender Themen des Film noir von den bisherigen, hier nur kursorisch erfassten, aber durchaus symptomatischen Texten benannt werden, scheint ihre Modellierung des Gegenstandes unvermindert problematisch. Zeitliche Grenzziehungen ebenso wie die Anbindung an kunstgeschichtliche oder philosophische Programmatiken bergen die Gefahr der perspektivischen Verzerrung der Betrachtung des Zusammenwirkens einer Reihe von Faktoren, die den filmischen Prozess in toto betreffen, nach außen im Hinblick auf sozial- und kulturhistorische und ideengeschichtliche Kontexte und nach innen in Bezug auf formalästhetische Wirkmechanismen, die der thematischen Orientierung entsprechen.

J. P. Telotte versucht das Problem zu umgehen, indem er den Diskurs der Moderne als Rahmenerzählung der Erzählung namens Film noir benennt. Auf dem so verbreiterten argumentativen Fundament geht der zentrale thematische Impuls des Film noir für Telotte von seiner narrativen Form aus, in der sich eine große Besorgnis über die Situation des Menschen in der Moderne artikuliert: „The *film noir* [...] directly adresses the self and lays bare the various ‚assaults' it must withstand in the modern world." (Telotte 1989: 219) Die Ideologie der Moderne macht das Individuum zum Gegenstand verschiedener kultureller und historischer Interessen. Diesen Zerfallsprozess des Individuellen reflektiert Film noir zunächst mit Hilfe seiner formalen Qualitäten. Besonders das subjektive Pathos des Film noir auf narrativer Ebene legt diese semantische Verdichtung nahe (vgl. ebd.). Um die Drohung des Modernisierungsschubs abzuwehren, wird das bedrohte Ego angesichts der sich in Auflösung befindlichen Gewissheiten auf seine triebhafte Leidenschaft zurückgeworfen und mit ihm der Zuschauer durch entsprechende narrative Verfahren auf diese Position festgelegt. Für Telotte weicht Film noir damit vom klassischen Erzählkino Hollywoods ab, dass seinen Zuschauer auf einer bequemen und zumeist allwissenden Position platziert, von der aus alles Gezeigte mit Hilfe impliziter Bewertungsmaßstäbe sicher beurteilt werden kann. Film noir bietet diese bequeme Möglichkeit nicht mehr, er irritiert *diese* Wahrnehmungskonvention. Die Themen des Film noir wie die Unvorhersehbarkeit des Todes, verbotene Begierden und die Korruption öffentlicher Mandatsträger unterwandert eben jene bequeme Anschauung, die die klassische Hollywood-Formel ermöglichte – „questioning whether such a privileged and truthful position is possible, whether there are any such reliable norms." (Ebd.: 221)

In dieser Emphase des Film noir artikuliert sich zugleich ein Bedürfnis nach alternativen Verfahren zu einem besseren Verständnis der Welt. Mit seinem expressiven Gestus, in dem sich individuelle und kollektive Ängste artikulieren, besetzt Film noir zugleich die semantische Lücke, die der klassische Hollywood-Film nicht füllen konnte oder wollte: Film noir thematisiert die negativen Folgererscheinungen des Modernisierungsprozesses und okkupiert thematisch die Diskontinuitäten und Unsicherheiten der individuellen Erfahrung der Moderne. Im Index von James Naremores aufschlussreicher Untersuchung über die Kontexte des Film noir, finden sich etwa unter dem Stichwort „Narrative Themes" zusammengefasst folgende semantischen Komplexe, die andererseits

das komplexe Phänomen Film noir nicht eben transparenter machen: „absurdity", „alcoholism", „antisocial behaviour", „cruelty", „existentialist", „freudian", „hitchhiking", „nostalgia and gloom", „sadism", „surrealist", „urban crime" oder „wastelands" (Naremore 1998: 332). Auf der anderen Seite rücken diese semantischen Verdichtungsmomente des Film noir den narrativen Film in die Nähe solcher filmischer Ausdrucksformen, für die die Moderne-Problematik von Anbeginn programmatisch war, besonders den Essay- und Avantgarde-Filmen, aber auch den Autoren- und Dokumentarfilm.

### 2.3.3 Formen von Weiblichkeit

Vor dem Hintergrund des klassischen Erzählens Hollywoods haben die Beiträge der von E. Ann Kaplan herausgegebenen Anthologie *Women in Film Noir* den Riss in der Identität des Subjekts mit veränderten Formen der Repräsentation von Weiblichkeit im Film noir identifiziert. Dienten in den Erzählungen des klassischen Hollywood-Films festgelegte weibliche Rollenbilder lediglich der Bestätigung eines zu Grunde liegenden patriarchalen Modells kollektiver Ordnung bzw. dem „ideological work [...] which is carried out through men" (Kaplan 1998a: 16), so erodieren die finanziell unabhängigen und sexuell attraktiven Frauen des Film noir die Fundamente des patriarchalen Systems. Weder Ehefrau, Mutter, Tochter noch Hure gefährdet eine neue Form der Repräsentation des Weiblichen die patriarchale Weltordnung der klassischen Diegese. Im Zentrum vieler Films noirs steht die begehrenswerte, aber auf Grund ihrer Unabhängigkeit für den männlichen Protagonisten tendenziell gefährliche Frau, eine *femme fatale*.

*Femmes fatales* repräsentieren weiblich konnotierte sexuelle Macht und Ambitionen und ökonomische Unabhängigkeit. Sie werden zu Repräsentantinnen der Emanzipation der Frau von einer männlich konnotierten Ordnung und damit zur existenziellen Gefahr für männliche Protagonisten und das erzählte patriarchale System. *Femmes fatales* wechseln ihre Partner, sind erotisch, attraktiv, intelligent und narzisstisch (Abb. 78). Die Darstellungskonventionen der *femmes fatales* im Film noir haben eine bestimmbare Ikonographie und einen spezifischen visuellen Stil hervorgebracht: Sie dominieren optisch den Bildraum, ihre Kleidung (*dress code*) signalisiert ihre moralische Transformation, sie rauchen und tragen und benutzen Waffen. Obwohl *femmes fatales* am Ende der Erzählungen des Film noir zumeist eliminiert oder domestiziert werden, bewahrt die Inszenierung ein Erinnerungsbild ihrer ebenso vitalen wie tödlichen erotischen Anziehungskraft über das Filmende hinaus.

**Abb. 78**

Ihre narrative Funktion besteht in ihrer sexuellen Mehrdeutigkeit für die männlichen Figuren. Ihre Inkarnation von sexuellem Glücksversprechen und tödlicher Unheilsdrohung motiviert die Handlungen. Das erotische Spektakel der *femme fatale* kaschiert zugleich ihre Ziele und Motivationen. Als Projektionsfigur konfligierender Begierden und Interessen des Mittelklasse-Mannes, der sich der Verführung schließlich wissentlich und freiwillig aussetzt oder sie sogar provoziert und mitverschuldet, werden *femmes fatales* zu Urheberinnen der Erosion männlichen Selbstbewusstseins.

Vor diesem Hintergrund sind *femmes fatales* zugleich filmischer Ausdruck männlicher sexueller Ängste.

Die visuelle Inszenierung des Film noir erhebt sie optisch über die männlichen Akteure und reflektiert auf diese Weise ihre doppelte Natur als Objekt der männlichen Begierde und Gefährdung der Vorherrschaft der männlichen Ordnung. Wie in DOUBLE INDEMNITY wird der den Verlockungen dieser *femme fatale* nicht widerstehende männliche Akteur zuweilen selbst zerstört. Und nicht zuletzt wird die sexuell manipulierende Verführerin am Ende zur Rechenschaft gezogen und die patriarchale Ordnung damit zumindest formell wiedereingesetzt.

Der filmische Ausdruck männlicher Entfremdung im Film noir, so Kaplan, hat seinen Grund im Übermaß weiblicher Sexualität, die noch bestärkt wird dadurch, dass das integrative patriarchale Modell der Familie seinen Stellenwert im Film noir verloren hat (vgl. Kaplan 1998a: 17). Die neuen Attribute des Weiblichen im Film noir subvertieren zugleich die Standards der klassischen Texte Hollywoods. Die radikale Verdrängung der Familie als sozialer Ort des Weiblichen aus den Geschichten des Film noir formuliert in dieser Hinsicht eine weitere thematische Kritik an den konventionellen semantischen Verdichtungen des Hollywood-Standards. Die Frage, „whether film noir is progressive or not" (ebd.), kann im Hinblick auf die Veränderung des Frauenbildes durch den Film noir zwar nur im Einzelfall entschieden werden, als Projektionsfigur männlich konnotierter Existenzängste und Triebhaftigkeit offenbart das veränderte Bild der Frau aber in beiden Fällen ideologische Widersprüche innerhalb der zur Disposition stehenden symbolischen Ordnung des Patriarchats. Auf diese Weise wird die Problematisierung von *gender*-Diskursen zu einem wichtigen semantischen Differenzkriterium des Film noir.

Vor dem Hintergrund der Macht der fatalen Frauen des Film noir erscheinen Familienmodelle zugleich nur noch als sterile und asexuelle patriarchale Zwangsgemeinschaften, in denen alltägliche Routinen und Zweckgebundenheit der Rollenverteilungen das bestehende System nur noch mühsam aufrecht erhalten können. Insbesondere traditionelle Rollenzuschreibungen der Frau als Hausfrau und Mutter im Film noir reflektieren vor dem Hintergrund der aktiven und selbstbestimmten Lebensweise der *femme fatale* „immobility and enslavement of the femme attrapée in the domestic economy." (Wager 1999: 120) Sofern Familien im Film noir von Bedeutung sind, degradiert die Inszenierung sie oftmals zu Karikaturen familiärer Gemeinschaften. Familienkonstruktionen im Film noir fungieren nicht länger als glaubwürdige und verlässlich funktionierende Repräsentationen sozialer Integration. Allerdings bedrohen nicht nur *femmes fatales* von außen die familiäre Ordnung, auch die auf Rollenklischees festgelegten Beziehungen der familiären Akteure – Väter, Mütter und Kinder – scheinen im Film noir dysfunktional. Aber auch der Ausbruch aus dem familiären System, oftmals induziert durch das Auftauchen einer *femme fatale*, endet für die Aussteiger oft mit Zerstörung und Tod. So gesehen sind Familienentwürfe im Film noir keine Antithese zur *femme fatale*, sondern vielmehr Grund und Nährboden ihrer Existenz: Die Konstruktion der Abwesenheit eines funktionierenden familiären Gegenmodells zur *femme fatale* ist zugleich einer der Gründe dafür, dass die männlichen Protagonisten von der Möglichkeit des Ausstiegs besessen und fasziniert sind, den insbesondere *femmes fatales* ihnen suggerieren. Doch auch diese Lösung des Problems einer fragwürdig gewordenen sozialen Integration muss – zumindest im Film noir – scheitern.

Elizabeth Cowie hat einschränkend darauf verwiesen, dass die gegenüber der

klassischen Erzählung Hollywoods veränderten Formen der Repräsentation von Weiblichkeit im Film noir nicht ausschließlich einem entfremdeten und verunsicherten männlichen Subjekt im Zentrum der Erzählung zugerechnet werden können (Cowie 1993). Die von der feministischen Filmwissenschaft favorisierte Annahme eines maskulinen *point of view* im Film noir, von dem aus die sexuell attraktive Frau gemäß „patriarchal mechanisms of ‚visual pleasure'" (Naremore, unter Rekurs auf Mulvey 1998: 221) konstruiert würde, reduziert die gegenüber dem klassischen Text Hollywoods ungewohnten weiblichen Attribute auf den Topos der *femme fatale* und übersieht dabei, dass es weniger der paradox feindselige und begehrende „male gaze" (Mulvey 1975: 11) auf die erotische und selbstbewusste Frau ist, der hier filmisch zum Ausdruck kommt, als vielmehr das Fantasieverbot lustvoller und gefährlicher Sexualität selbst, das die unheilvolle Wechselwirkung von Leidenschaft und Tod in Gang setzt und beide Seiten gleichermaßen scheitern lässt: „The fantasy of the woman's dangerous sexuality is a feminine as well as masculine fantasy, and its pleasures lie precisely in its forbiddenness. To argue that it is only patriarchy, or the Production Code, that requires its punishment is to misunderstand that it is the fantasy itself that demands the punishment, for in the punishment the reality of the forbidden wish is acknowledged." (Cowie 1993: 136)

**Abb. 79**

### 2.3.4 Formen von Männlichkeit

Frank Krutnik hat argumentiert, dass die Noir-Filme der 1940er Jahre als Repräsentationen krisenhafter Verwerfungen einer männlich dominierten Kultur infolge des Zweiten Weltkriegs betrachtet werden können. Obwohl sich aus der vermehrten filmischen Konstruktion einer „dissonant and schismatic representation of masculinity" (Krutnik 1991: 91) kaum tragfähige Rückschlüsse auf reale soziale Verhältnisse ableiten lassen, komme in den filmischen Konstruktionen von Männlichkeit durchaus „a certain anxiety over the existence and definition of masculinity and normality" (Dyer 1998: 115) zum Ausdruck. Vor dem Hintergrund einer angenommenen Normalität männlicher Verhaltensweisen und Denkmuster entsprechen die entwurzelten und zumeist unverheirateten Antihelden des Film noir zumindest nicht denjenigen maskulinen Standards, wie sie in der Filmgeschichte insbesondere in populären Erzählungen wie dem Western oder dem Gangsterfilm-Genre standardisiert worden sind. Die im Film noir beobachtbaren Abweichungen von filmischen Konstruktionen männlicher Normalität scheinen allerdings typisch für den Thriller der 1940er Jahre. Erzählungen aus dieser Zeit „tended to center on both male and female characters who were morally flawed, neurotic, or psychological ‚damaged'" (Naremore 1998: 222) und Film noir bestätigt diese Entwicklung. Für Naremore funktionalisieren diese Erzählungen zugleich einen modischen Trend zur filmischen Aufbereitung der popularisierten Themenkomplexe „modernist ambiguity and psychological determinism." (Ebd.: 223)

Abb. 80

Abb. 80

Insofern generiert die Konstruktion von Männlichkeit im Film noir einen neuen Männlichkeits-Mythos, der neben den klassischen heroischen Erzählungen bis in die Gegenwart erfolgreich ist. Ihr Prototyp sind die Helden der *hard-boiled-novels*, die machohaften Privatdetektive als soziale Außenseiter, wie etwa die oftmals von Humphrey Bogart verkörperten Privatdetektive (Abb. 79). Diese leiden zuweilen an Amnesie, womit zugleich der existenzielle Verlust einer unwiederbringbar verlorenen Vergangenheit thematisiert wird. Als unabhängige Einzelgänger befinden sie sich häufig in einem Zustand sozialer Entfremdung und psychischer Desillusionierung.

Die isolierten *hard-boiled*-Helden leiden zugleich unter existenziellen Ängsten, arbeiten und wohnen in menschenleeren, dunklen und bedrohlichen städtischen Umgebungen. Geprägt von der Erfahrung radikaler Anonymität, verfügen sie trotz oft nur mittelmäßig ausgeprägter Intelligenz über enormen Sprachwitz. Die fiktive Realität, in der sie sich bewegen, ist geprägt von Verbrechen, Korruption und Grausamkeiten, woran sie oftmals selbst beteiligt sind, wie der Versicherungsagent Walter Neff (Fred MacMurray) in DOUBLE INDEMNITY (Abb. 80) oder der Polizeichef Hank Quinlan (Orson Welles) in TOUCH OF EVIL (Abb. 81). Zugleich attributieren die Inszenierungsmodi des Film noir den Noir-Helden immer wieder mit weiblichen Charakterzügen, insofern er selbst Opfer der herrschenden patriarchalen Verhältnisse wird. Die filmischen Adaptionen des desillusionierten *hard-boiled*-Helden reflektieren zugleich seine thematischen Implikationen als Reaktion auf den Verlust tradierter nationaler Mythen und Identitäten. Diese Figur ist im Film noir auf die männlichen Hauptfiguren anderer Genrefigurationen übertragen worden, insbesondere auf Gangster und Polizisten. Als narratives Bindeglied zwischen den Hauptgenres des Film noir fungiert die investigative Erzählung, die zwar unverändert auf ein äußeres Ziel gerichtet zu sein scheint, im Ergebnis allerdings der Ermittlung des eigenen Status in einer unübersichtlich und fremd gewordenen Umwelt dient.

**Das verwirrte Subjekt: Subjekt vs. Objekt**

Nicht in allen Films noirs entstand der zentrale Konflikt der männlichen Hauptfigur in der Konfrontation mit unabhängigen Frauen. Unter den immer wieder genannten Films noirs der „historischen" Phase gab es zahlreiche Produktionen, in denen weder eine fatale Frau noch Abweichungen von sexuellen Konventionen überhaupt eine Rolle spielen. In Filmen wie THE ASPHALT JUNGLE, KISS ME DEADLY oder TOUCH OF EVIL etwa scheitern die paranoiden, psychotischen, schwachen und verwirrten männlichen Anti-Helden vielmehr an eigenen Wahrnehmungsproble-

Abb. 82

Abb. 83

men. Neben der Neubewertung weiblicher Rollenzuschreibungen unterwandert Film noir die Standards des klassischen Hollywood-Kinos also zugleich dadurch, dass die verzweifelten Bemühungen der desorientierten Helden, sich gegen die unerwartet unüberschaubare soziale Umwelt zu behaupten, regelmäßig zum Scheitern verurteilt sind. Favorisierte die klassische Erzählung eine Semantik ordnungsstiftender männlicher Allmacht, so destruieren die Noir-Erzählungen diese Form männlicher Identität tiefgreifend. Auslöser dafür ist vor allem die Triebhaftigkeit der Noir-Charaktere, die über sexuelles Begehren hinausgreift.

So versagt beispielsweise in TOUCH OF EVIL das vom gewieften Polizeichef Hank Quinlan selbst jahrelang zum Zweck der eigenen Machterhaltung eng geflochtene Netz aus Abhängigkeiten letztlich seine Dienste, als Untersuchungen in Folge eines Bombenattentats den Sumpf der Korruption trocken zu legen drohen. Wie das triebhafte Subjekt der Psychoanalyse zirkuliert auch Quinlan „endlessly around some fixed point of attraction, immobilized by its power of fascination“ ( i ek 1993: 222). Seine ganze Kraft und Aufmerksamkeit verwendet er darauf, seinen eigenen Weltentwurf gegen den Widerstand seiner Umwelt durchzusetzen. Quinlan, der im Laufe der Zeit das rechte Maß verloren hat und schließlich zum Gefangenen seiner Wahnvorstellungen geworden ist, ist zugleich unfähig, den selbstgewählten unrechtmäßigen Weg zu verlassen. Im Film erscheint Quinlan aus diesem Grund als Figur, die sich auch bildlich nur im Zwielicht bewegt. Ihre Inszenierung folgt der filmischen Ikonografie der Gangsterfigur und nicht derjenigen des rechtschaffenen Gesetzeshüters (Abb. 82). Weil er die eigenen Fehler nicht erkennen mag, gibt es für ihn kein zurück. Zur Rettung seiner triebhaften Vorstellung lokaler Allmacht scheinen ihm Lüge und Verbrechen allemal geeignet. In den Dienst seiner irrationalen Vorstellungen gestellt, führen allerdings alle rationalen Bemühungen Quinlans um den Machterhalt nur weiter tiefer in die Sackgasse, bis Quinlan schließlich vollends die Kontrolle über die Situation verliert. Am Ende, so die filmische Symbolik, kann auch Quinlans machtvolle triebhafte Natur den Lauf der Dinge nicht mehr aufhalten, die Banderillas stecken bereits im Nacken des bulligen Quinlan, der Todesstoß ist nur noch eine Frage der Zeit (Abb. 83). Die selbstgerechte und blindwütige Verteidigung seines maroden korrupten Systems macht den ebenso intelligenten wie erfinderischen Quinlan zum Opfer seiner egozentrischen Besessenheit.

TOUCH OF EVIL ist symptomatisch für eine semantische Verschiebung der investigativen Erzählung im Noir-Film. Wäh-

rend das Subjekt in der klassischen Erzählung progressiv von Punkt zu Punkt an ein Ziel gelangt, an dem zugleich die Bedeutungen der einzelnen Stationen des Weges enthüllt werden, kreist das Subjekt der Noir-Erzählung um seine eigenen Vorstellungen, auf die es unablässig gedanklich fixiert bleibt. Der tiefe Riss in der psychischen Struktur der Noir-Akteure entspringt dem gegenüber herkömmlichen Erzählungen ins Ungleichgewicht geratenen Verhältnis von Objektivität und Subjektivität. Kaum einmal sind sie auf der Höhe des Geschehens. Der zunehmende Kontrollverlust korrumpiert schließlich ihre Absichten. Im Noir-Film wechseln Privatdetektive, Gangster, Agenten und Polizisten von der Außenseite auf die Innenseite der Investigationen, werden selbst Teil des Verbrechens, des Komplotts bzw. des Ermittlungsgegenstandes. Die Involvierung der Noir-Akteure in das kriminelle Geschehen folgt nicht länger zuvorderst dem aufklärerischen Intellekt, sondern wird bestimmt von aktionistischen Trieben und irreführenden Instinkten. Aus diesem Grund stehen und fallen alle Aktionen des Noir-Subjekts zugleich mit seinem Unvermögen zur Distanzierung vom Geschehen, zur angemessenen Beurteilung der Situationen, mithin von seinen rationalen Fähigkeiten. Blieben die Protagonisten der klassischen investigativen Erzählung dem Ausgangspunkt des Verbrechens äußerlich – wie z.B. in den Sherlock-Holmes-Erzählungen –, so wendet sich also das Blatt im Noir-Film: Die Auflösung des festen Beobachterstandpunktes der klassischen Narration im Noir-Film desavouiert das erzählte Subjekt als Repräsentanten eines exklusiven Interpreten der Realität.

Die filmischen Verfahren des Noir-Films verleihen zugleich der Imagination einer als undurchschaubar empfundenen Umwelt einen Ausdruck aus der Perspektive des Subjekts. Sie ermitteln gleichsam das Verhältnis des Subjekts zur Umwelt aus der Perspektive des Subjekts – und nicht wie in der klassischen Erzählung aus der Perspektive einer vorgegebenen Ordnung. Film noir konstruiert den Unterschied von Innen- und Außenperspektive, Subjekt und Objekt aus der Sicht einer subjektiven Ordnung. Dass diese Perspektivierung des Noir-Films im Gegensatz zum klassischen Erzählfilm stets den pessimistischen Nachweis der Dysfunktionalität des Subjekts erbringt, dem die Umwelt als Angst erzeugendes Bedrohungsszenario erscheint, markiert eine wichtige thematische Vorentscheidung der Noir-Erzählungen: Die Besetzung der semantischen Leerstelle des modernen, entfremdeten Subjekts, wie sie die klassische realistische Erzählung hinterlassen hatte. Und so ist es wenig verwunderlich, dass etwa psychische Verfallsprozesse zu einem der zentralen thematischen Motive im Film noir avancieren konnten. Die Austastlücke der Wahrnehmung, der blinde Fleck der eigenen Existenz wird in der schmerzlich-lustvollen Selbstdestruktion der Noir-Subjekte nicht nur spürbar, sondern in seinen audiovisuellen und narrativen Übersetzungen zugleich sensorisch wahrnehmbar.

**Homosexualität**

Thematische Verschiebungen im Film noir betreffen aber keineswegs ausschließlich das gegenüber dem klassischen Hollywood-Film verschobene Verhältnis von Männern und Frauen, sondern auch – gleichwohl auf Grund von Zensurbestimmungen subtiler – die Konstruktion von Homosexualität. Die männlichen Hauptfiguren des Film noir unterscheiden sich grundlegend von den gewöhnlich enthaltsamen Helden des Hollywood-Films. Sie sind zynisch, schwach, verwirrt, obsessiv, paranoid, sadistisch oder oberflächlich, aber niemals homosexuell. Richard Dyer hat darauf hingewiesen, dass es andererseits eine Reihe männlicher und

weiblicher homosexueller Figuren im Film noir gibt, die den von der *femme fatale* dominierten Bedrohungsdiskurs des patriarchalen männlichen Selbstverständnisses flankieren. So werden männliche Figuren wie etwa Joel Cairo (Peter Lorre) in THE MALTESE FALCON beispielsweise durch Hinweise auf eine Parfümierung, die den gesamten Raum durchdringt, durch distinguierte Rede oder Accessoires wie Handschuhe – also durch kulturelle Codes – weiblich attributiert (Abb. 84). Andererseits gewährt ihnen ihre intermediäre sexuelle Position – weder Mann noch Frau – eine Nähe zu Frauen, die dem Noir-Helden nicht möglich ist und für ihn deswegen zur zusätzlichen Bedrohung wird. Dyer betont die oberflächlichen Qualitäten dieser „exaggeration or parody of feminity" (Dyer 1998: 125), deren Affront gegen das konventionelle Männlichkeitsbild gerade auch darin besteht, dass der gesamte wahrnehmbare Raum der Noir-Helden von den Insignien des Weiblichen infiziert erscheint.

Analog dazu figurieren „butch lesbians" (Dyer 1998: 127), die sich geschlechtsspezifischer, traditionell männlich codierter Symbole bedienen, als weibliches Komplement in der Konstruktion von Homosexualität im Film noir und verstärken damit die Bedrohung, die von einer die bisherigen Normen negierenden Weiblichkeit für die männliche Hauptfigur im Film noir ausgeht. Wo der subversive Konnex von homosexuellem Mann und fataler Frau ein bedrohlich neues Bild der Weiblichkeit entwirft, destruiert die männlich attributierte lesbische Frauenfigur das traditionelle weibliche Prinzip an sich: „In short, queers of both sexes, but in different ways, emphasize excessive, undomesticated feminity as a problem and source of anxiety for the hero." (Ebd.)

Die Thematisierung der Krise des Männlichen im Film noir ist Folge des weitgehend ungeklärten Status von Maskulinität und Normalität. Der zumeist unverheiratete, allein lebende und geschichtslose Einzelgänger im Film noir verfügt entsprechend über vergleichsweise begrenzte Standards männlicher Verhaltenskonventionen, hat einen schwachen Charakter, eine starke Bindung an andere Männer (wie etwa Walter Neff zu Barton Keyes in DOUBLE INDEMNITY, Abb. 38) und verwickelt sich in masochistische Liebesaffären. Alles in allem ist es der Aspekt sexualisierter, übertriebener Weiblichkeit, der das traditionelle patriarchale Männlichkeitsprinzip nachhaltig stört. Filme wie JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino), THE LAST SEDUCTION (1993, John Dahl) oder ROMEO IS BLEEDING (1993, Peter Medak) überführen diesen Diskurs des klassischen Film noir in die Gegenwart.

**Abb. 84**

**Abb. 85**

### 2.3.5 Gegenwart

Beobachtet man die Themen des zeitgenössischen Noir-Films, so lassen sich insbesondere Repräsentationen von Fremdheit, von omnipräsenter Bedrohung und Gefährdung, des Verlustes von Virilität zugleich mit dem Anheben feministischer Fragestellungen und der Korruption und Erosion sozialer und politischer Verhältnisse nachweisen. Wie der historische Film noir scheint auch der zeitgenössische Noir-Film durchaus geeignet, sich thematisch mit den Infragestellungen gesellschaftlicher und individueller Ordnungssysteme jeglicher Art zu befassen. Unverändert dominieren deswegen auch im zeitgenössischen Noir-Film Zerfalls-, Bedrohungs- bzw. Verbrechenserzählungen. Zumeist sind es investigative Erzählungen, in denen Stilisierungen des Noir-Films auf audiovisueller und erzählerischer Ebene Verwendung finden. So finden sich Noir-Ästhetiken häufig in Polizeifilmen – etwa BLUE STEEL (1989, Kathryn Bigelow), JENNIFER EIGHT (1991, Bruce Robinson), YEAR OF THE DRAGON (1985, Michael Cimino), BLACK RAIN (1989, Ridley Scott), ROMEO IS BLEEDING (1993, Peter Medak), MULHOLLAND FALLS (1996, Lee Tamahori) oder FORBRYDELSENS ELEMENT (1984, Lars von Trier) – und Gangsterfilmen – z.B. RESERVOIR DOGS (1991, Quentin Tarantino), THE KRAYS (1990, Peter Medak), THE GRIFTERS (1990, Stephen Frears), KING OF NEW YORK (1990, Abel Ferrara), KISS OF DEATH (1994, Barbet Schroeder) oder HOUSE OF GAMES (1987, David Mamet) –, während Filme mit der zentralen Figur des berufsmäßigen Detektivs wie ANGEL HEART (1986, Alan Parker), THE TWO JAKES (1989, Jack Nicholson) oder SHATTERED (1991, Wolfgang Petersen) im zeitgenössischen Noir-Film vergleichsweise selten sind. Die Figur des Detektivs tritt im jüngeren Noir-Film vermehrt in abgewandelter Form in Erscheinung, etwa als adoleszenter junger Mann aus der spießigen Nachbarschaft wie in BLUE VELVET (1995, David Lynch), als enthüllender Radioreporter wie in BLOW OUT (1981, Brian de Palma), als düpierter Arzt wie in FRANTIC (1987, Roman Polanski) oder als Spielfigur in einem existenziellen *adventure-game* wie in THE GAME (1997, David Fincher).

Im Gegenwartsfilm finden sich Topoi des Noir-Films auch vermehrt in Roadmovie-Erzählungen wie KALIFORNIA (1992, Dominic Sena), BREAKDOWN (1997, Jonathan Mostow), DELUSION (1990, Carl Colpaert) oder THELMA & LOUISE (1991, Ridley Scott), in denen zumeist Paare in tödliche Gefahr geraten. Doch nicht nur Paarbeziehungen, auch familiäre Beziehungen und das konventionelle Bild der Familie gerät im zeitgenössischen Noir-Film in den thematischen Fokus. Wich im frühen Film noir die Familie der „destructive passion" (Harvey 1998: 45) unterkühlter Mann-Frau- oder latent homoerotischer Mann-Mann-Beziehungen, so wird sie im zeitgenössischen Noir-Film vermehrt zum Sujet der Destruktion der Institution selbst: In CAPE FEAR (1991, Martin Scorsese) gewinnt die schuldvolle Vergangenheit des Vaters in Form des zurückgekehrten Racheengels Max Cady Macht über die Familie, für die die Vaterfigur letztlich keine Schutzfunktion mehr übernehmen kann; in FATAL ATTRACTION (1987, Adrian Lyne) versucht eine aggressive *femme fatale* ihren Anspruch auf den Mann, der sich von ihr verführen ließ, mit Gewalt durchzusetzen und wird am Ende von der Ehefrau erschossen; FALLING DOWN (1992, Joel Schumacher) schildert den gewalttätigen Ausbruch eines Familienvaters, der sich gegen die Zumutungen seiner Umwelt mit radikaler Gewalt zur Wehr setzt und dabei schließlich seine Familie und sein Leben verliert; oder SE7EN (1995, David Fincher), in dem familiäre Strukturen auf verschiedenen Ebenen zum Bestandteil des perfi-

den Plans eines bösen Genius werden. Und zumeist sind es männliche Charaktere, die dem Druck der Umwelt nicht mehr standhalten, einem *malin génie* nicht nur psychologisch, sondern auch intellektuell unterlegen sind.

Damit eng verbunden stellt sich Paranoia überall dort ein, wo zunächst vertraute Beziehungen und Regelbeherrschung anfangs zwar Sicherheit zu garantieren scheinen, die sich dann aber sukzessive in ihr Gegenteil verwandelt. Individuelle und kollektive Paranoia erscheinen dann zumeist als pathologischer Ausdruck des Kontrollverlustes der männlichen Protagonisten wie etwa in ARLINGTON ROAD (1999, Mark Pellington), wo der scheinbar unbescholtene Nachbar zum Terroristen mutiert, in BRINGING OUT THE DEAD (1999, Martin Scorsese), in dem ein Rettungssanitäter unter dem Eindruck des Elends in der Stadt Wahnvorstellungen entwickelt, in BODY SNATCHERS (1992, Abel Ferrara), in dem ohne Wissen der Hauptfigur plötzlich ein anderes Regime die Kontrolle über die Gesellschaft übernommen hat, oder FIGHT CLUB (1999, David Fincher), in dem die materielle Sicherheit zum Identitätsproblem des postmaterialistischen Individuums wird, das über sich selbst erneut die Kontrolle erlangen muss. Als Ausdruck totaler Kontrolle über Leben und Tod erscheint auf der anderen Seite das berufsmäßige Töten von Auftragsmördern wie in NIKITA (1989, Luc Besson), PULP FICTION (1993, Quentin Tarantino) oder LAST MAN STANDING (1995, Walter Hill). Als groteske Überzeichnung der professionellen Praxis des Tötens thematisiert das rationalisierte Morden von Serienmördern – wie in THE HITCHER (1985, Robert Harmon), MANHUNTER (1986, Michael Mann), THE SILENCE OF THE LAMBS (1990, Jonathan Demme), HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (1986, John McNaughton) oder COPYCAT (1995, Jon Amiel) – die Entwertung des Opfers und zugleich eine Tendenz zur Distanzierung von Motivation und Effekt im zeitgenössischen Noir-Film. Der Tendenz zur Thematisierung des Tötens als existenziellste Bedrohung, die von einem Individuum für die Umwelt ausgehen kann, korreliert die Inversion dieses Motivs: Zu den Erweiterungen des thematischen Spektrums des Noir-Films zählen fiktive filmische Portraits und Milieustudien wie THE DRIVER (1978, Walter Hill), BARFLY (1987), LEAVING LAS VEGAS (1995, Mike Figgis), LITTLE ODESSA (1994, James Gray) oder BAD LIEUTENANT (1992, Abel Ferrara), in denen die gewaltsame Selbstdestruktion an der eigenen Existenz scheiternder, manischer Individuen thematisiert wird. In Noir-Science-Fiction-Filmen dagegen geraten andere Bedrohungsmechanismen in den thematischen Fokus. Bereits in ALPHAVILLE wurden Verfahren des Noir-Films für einen filmischen Zukunftsentwurf verwendet, spätestens seit BLADE RUNNER aber thematisieren futuristische Noir-Filme wie THE TERMINATOR I und II (1984 und 1990, James Cameron), STRANGE DAYS (1994, Kathryn Bigelow), NIRVANA (1996, Gabriele Salvatores), GATTACA (1997, Andrew Niccol), DARK CITY (1997, Alex Proyas) oder THE MATRIX (1999, Larry und Andy Wachowski) regelmäßig bedrohliche Zukunftsszenarios der Bio- oder Computertechnologie. Und erst die ästhetische und narrative Noir-Methodik verleiht diesen Filmen eine expressive Qualität, einen subjektivierenden *point of view*.

### 2.3.6 Männer-Bilder im zeitgenössischen Noir-Film

#### Keine Gnade für böse Polizisten – BAD LIEUTENANT

Nur noch als „Lt." wie Lieutenant wird der von Harvey Keitel gespielte namenlose New Yorker Drogenfahnder in BAD LIEUTENANT (1992, Abel Ferrara) bezeichnet. Die Kamera begleitet seine Aktionen mal sta-

Abb. 86

Abb. 87

tisch distanziert, dann wieder ganz konventionell gemäß der realistischen Tradition und schließlich, wenn die Handlung in Häuser und Innenräume verlagert wird, subjektiviert eine hektische Handkamera das Geschehen. In der Emotionalisierung der Bilder durch das visuell stilisierte Wechselspiel von lethargischer Teilnahmslosigkeit, kurzzeitigem Interesse an realen Verhältnissen und schließlich nervöser Desorientierung werden die mentalen Zustände der Hauptfigur bildlich übersetzt. Die Inszenierungsstrategie erzeugt durch die emotionale Bewegung zwischen sperriger Sachlichkeit (Abb. 86) und hysterischer Expressivität (Abb. 87) einen beunruhigenden Effekt und. Zu keinem Zeitpunkt macht der Film Angebote zur neutralen Beobachtung. Pathetisch aufgeladene Bilder und Wahnvorstellungen wechseln sich ab mit nüchternen Aufnahmen, die an Bildertraditionen der Neuen Sachlichkeit oder des Neorealismus erinnern. Unvermittelt stehen etwa neben einer im Stil von Musikvideoclips gestalteten Vergewaltigungssequenz ruhige Bilder der familiären Umgebung der Hauptfigur.

Im Gestus der Improvisation konstruieren Montage und *mise en scène* eine bedrohlich-fragile Umgebung, in der es kein räumliches Zentrum zu geben scheint. Die labile Handkamera auf Höhe des Lieutenant visualisiert nicht nur den Verlust seines inneren und äußeren Gleichgewichts, sie dokumentiert zugleich die Instabilität der Situation und die Desorientierung der zum einzigen visuellen Bezugspunkt stilisierten Hauptfigur. Das kontrastive Verfahren äußerster Distanznahme und radikaler Subjektivierung anverwandelt die filmische Wahrnehmung dem Delirium des Anti-Helden und konstruiert zugleich einen Ausdruck äußerster Zerrissenheit der drogenabhängigen Hauptfigur, die dem selbst geschaffenen kriminellen Kreislauf aus Drogenkonsum und Geldbeschaffung nicht mehr entrinnen kann.

Zugleich wird die Stadt zum Ort des Unheils, dessen Verursacher der Lieutenant ebenso ist wie sein Opfer. Das allgegenwärtige Chaos aus Mord und Totschlag, Betrug, Verrat, Drogenhandel, Spielsucht und Erpressung macht es unmöglich, Ursachen und Wirkungen auseinander zu halten. Und ebenso verschlungen sind die Wege zum Verbrechen: Dreckige graue Gassen münden in dunkle Treppenhäuser, die in klaustrophobisch enge Räume führen, in denen Gewalt und Verbrechen zu Hause sind. Neben der erschwerten räumlichen Orientierung in den unübersichtlichen Orten der Stadt scheinen auch zeitliche Zuordnungen fraglich. Extreme Dunkelheit und blendende Helligkeit wechseln in unregelmäßigen Intervallen, nur manchmal unterbrochen von Passagen realistischer Beleuchtung. Tages- und Nachtgrenzen zerfließen, die Handlungen haben sich vom konventionellen Rhythmus des Alltags gelöst: Drogenmissbrauch, Rausch, Spielsucht, Kinder zur Schule bringen, Ermitt-

Abb. 88.1–3

lungen oder Verbrechen finden in beliebiger temporaler Abfolge statt. Keine strukturierend wirkende soziale Ordnung gibt den Takt der Aktionen und Ereignisse vor, sondern die unbeständige Handlungsorientierung der Hauptfigur (Abb. 88.1–3). Das audiovisuelle Arrangement und die fragmentarische Struktur der Erzählung reflektiert ihre zeitliche, räumliche und logische Desorientierung. Wie im „historischen" Film noir wird die auf die Hauptfigur gerichtete subjektivierte Perspektive Zentrum der filmischen Wahrnehmung. Vor diesem Hintergrund erscheinen zugleich alle sozialen Beziehungen nur noch relativ zur selektiven Aufmerksamkeit des narrativen Zentrums. Und so verwundert es nicht, dass auch familiäre Beziehungen nur noch an der Peripherie der Wahrnehmung erkennbar werden, ständig unterbrochen von den kriminellen Machenschaften des Lieutenant oder Besuchen bei einer drogenabhängigen Freundin.

Während der Drogenséancen wird die Selbstdestruktion des Individuums zugleich als Exzess des Körpers stilisiert. Nackt, mit ausgebreiteten Armen und unartikulierte Laute äußernd zelebriert der Lieutenant seinen eigenen Kreuzweg (Abb. 89). Die christliche Ikonographie des geschundenen Körpers verweist zugleich auf die radikale Abwesenheit einer übergeordneten moralischen Instanz. Die groteske Pose des Lieutenant wird Ausdruck der Inversion des messianischen Heilsversprechens: schuldhafte Verstrickung anstatt befreiender Erlösung, irdische Erniedrigung statt göttlicher Erhöhung. Der zur Schau gestellte Körper und die theatralisch-lasziven, spasmischen Bewegungen machen seine Selbsterniedrigung und -zerstörung wahrnehmbar. Der nackte Körper des Lieutenant wird Ausdruck seiner mentalen Verfassung, ein Exponat existenzieller Verwüstung. Die wahrnehmbare psychische und physische Agonie des männlichen Subjekts wird zugleich zur visuellen Metapher des männlichen Körpers als „Schlachtfeld der Zivilisation" (Lueken 1993: 31). Doch wie üblich im Noir-Film, scheitert der männliche Protagonist nur an sich selbst, an seiner eigenen desolaten Verfassung. Er selbst bereitet den Nährboden seiner eigenen soziokulturellen Dysfunktionalität und er selbst ist es auch, der

Abb. 89

**Abb. 90**

sich betrügt, sich selbst im Wege steht und ein Rätsel bleibt, das zu lösen er nicht in der Lage ist. Seine gleichermaßen Verletzbarkeit suggerierende wie provozierende Nacktheit wirkt ebenso befremdlich, wie seine Sexualität erratisch bleibt. Seine Beziehung zu Frauen scheint nachhaltig gestört. Gleich zu Beginn erfasst sein voyeuristischer Blick die (bekleideten) Brüste zweier Mordopfer; der Familie bleibt er in der Rolle der Vaterfigur eher äußerlich; und die Beziehung zu seiner Freundin basiert einzig auf gemeinsamem Drogenmissbrauch. Nicht zuletzt gerät sexueller Lustgewinn zur zynischen Farce: Eines nachts hält der Lieutenant zwei junge Frauen an und zwingt sie mitanzuschauen, wie er vor ihrem Wagen masturbiert (Abb. 90). Die ebenso misogyne wie inzestuöse Perversion des *male gaze* der missbrauchenden Vaterfigur verschafft ihr dennoch keine Macht mehr über das missbrauchte Objekt. Die obszöne Handlung läuft ins Leere, die Umwelt schaut nur noch verständnislos und angewidert den ebenso verzweifelten wie lächerlichen Anstrengungen des sich selbst ruinierenden Subjekts und seinem entfremdeten Umgang mit den eigenen Gefühlen und Trieben zu.

Der Polizist als Verbrecher unter Verbrechern subvertiert zugleich die ordnungsstiftende Funktion der Genrefigur. Der Lieutenant verfügt weder über ethische Maßstäbe noch über Ambitionen, eine kollektive Ordnung zu garantieren. Das vegetative Moment definiert seine Existenz, das Fehlen jeder Utopie äußert sich in seinen bloß situativ motivierten Handlungen, die verzweifelt darum bemüht sind, die Phantasmagorie eines selbstbestimmten Lebens aufrecht zu erhalten. Die Bilder erfassen das alltägliche Verbrechen, deren Aufklärung eigentlich Beruf des Lieutenant ist, nur noch flüchtig. Doch Gewalt und Verbrechen interessieren den Lieutenant kaum mehr, zu sehr ist er selbst darin verstrickt und auf die eigene Vorteilsnahme bedacht. Spielen religiöse Konnotation des Sündenfalls des Helden und dessen schmerzvolles Sündenbekenntnis – wie etwa in DOUBLE INDEMNITY – im Noir-Film von Anbeginn eine wichtige Rolle, so wird die christlich-katholische Heilslehre in BAD LIEUTENANT ganz direkt zur semantischen Folie der fatalen investigativen Reise in die eigene psychische Befindlichkeit der Hauptfigur. Das schmerzhafte Fegefeuer der Selbsterkenntnis erreicht den Lieutenant, als er den Fall einer vergewaltigten Nonne übernimmt. Konfrontiert mit den christlichen Motiven Nächstenliebe und Vergebung offenbart sich dem Lieutenant der existenzielle Widerspruch seiner Identität. Seine verzweifelte Anstrengung, es der Ordensfrau gleichzutun und den Tätern zu vergeben, um dadurch vom Leiden an sich selbst erlöst zu werden, ist nur das Vorspiel für seine unvermittelte und wie beiläufig inszenierte Exekution vor den Eingängen eines Einkaufszentrums (Abb. 91). Aus großer Distanz zeigt die Kamera von der gegenüberliegenden Straßenseite das Auto des Lieutenant, als ein weiteres Auto neben ihm anhält, ein paar Worte gesprochen werden und die Ermordung nur durch den Schuss auf der Tonspur wahrnehmbar wird. Der Exzess des männlichen Ego findet hier sein würdeloses und zugleich erlösendes Ende.

Erinnern weite Teile des Films an die Hoffnungslosigkeit in den MEAN STREETS New Yorks, so führt BAD LIEUTENANT ande-

rerseits die gleichsam „alttestamentarische Mission“ Travis Bickles (Robert de Niro) in TAXI DRIVER mit den Mitteln des neuen Testaments fort – Vergebung und Nächstenliebe anstelle „Auge um Auge, Zahn um Zahn“. Dieses Erlösungsmodell findet sein Ende im gewaltsamen Tod. Der Grund dafür liegt im existenziellen Missverständnis des Individuums begründet, das nicht erkennt, dass die scheinbare Fehlfunktion der Umwelt nur auf einen grundlegenden Defekt der eigenen Subjektkonstitution zurückzuführen ist. Weder Travis Bickle, der sich in TAXI DRIVER die korrupte und dekadente Gesellschaft imaginiert, noch der Lieutenant, der zugleich Profiteur und (Re-)Produzent seiner Umwelt ist, erreichen jemals das reflexive Niveau, das notwendig wäre, um zumindest wahrzunehmen, dass sie nicht erkennen können, was sie nicht erkennen können. Das Scheitern der Hauptfiguren am Problem der Selbstbeobachtung ist unvermindert zentrales semantisches Moment des Noir-Films. Vor diesem Hintergrund erscheint der Schlusssatz auf dem Werbebanner – „It all happens here“ – wie ein letzter zynischer Hinweis auf die Unhintergehbarkeit der Realität der eigenen Lebenswelt und die Unvermeidbarkeit des Scheiterns metaphysischer Begründungsversuche. Zugleich erinnert BAD LIEUTENANT damit an den ebenso zynischen Kommentar auf einer Leuchtreklame in SCARFACE (1932, Howard Hawks), nachdem Tony „Scarface“ Camonte (Paul Muni) von den Maschinengewehrsalven der Polizei brutal zur Strecke gebracht wird: „The World is Yours“. Die visuelle Entwertung der ermordeten Hauptfigur wird durch die nachträgliche Verhöhnung durch die symbolische Ordnung (der Sprache) noch verstärkt.

Kurzum: In BAD LIEUTENANT strukturiert der neurotische Charakter der Hauptfigur die Erzählung. Sowohl die fragmentarische Erzählstruktur als auch die nervösen Bilder verdichten die psychische Befindlichkeit des Lieutenant zu einem Bild ausweglosen psychischen Ungleichgewichts. Wie die Zusammenfassung einer psychologischen Analyse klingt vor diesem Hintergrund schließlich der Filmtitel BAD LIEUTENANT – ein zutiefst pessimistisch stimmender Befund, der die existenzielle Wertlosigkeit des desperaten Polizisten, Familienvaters, Drogenabhängigen und Einzelgängers nicht verleugnet.

**Abb. 91**

### Die Ungnade der späten Geburt – FIGHT CLUB

Zu einer anderen Beurteilung des existenziellen Dilemmas moderner männlicher Identität kommt FIGHT CLUB (1999, David Fincher), obwohl das Resultat gleichermaßen beunruhigend wirkt. Gleich zu Beginn macht der auf dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk basierende Film mit einer langen, sich rückwärts bewegenden Kamerafahrt durch die Ganglien der Hauptfigur direkt in die Mündung des im Mund der Hauptfigur befindlichen Laufs eines Revolvers deutlich, dass hier etwas Inneres nach Außen geholt wird und auf diese Weise eine abstrakte Idee zur Realität des Films verdichtet wird: FIGHT CLUB ist eine filmische Kopfgeburt (Abb. 92). Audiovisuelle Repräsentationen der psychischen Verfasstheit der Hauptfigur Jack strukturieren fortan die Bilder, während die Erzählstruktur seiner Bewusstseinsspaltung und Amnesie formal Ausdruck verleiht. Am anderen Ende des Revolvers befindet sich Jacks Alter ego Ty-

Abb. 92

ler Durden. Gelesen als Produkt des digitalen Bilderflusses des Vorspanns (der die Leserichtung vorgibt), erscheint Tyler Durden gleich zu Beginn als kalkulierter filmischer deus ex capite bzw. als filmische Expression von Jacks Phantasmagorie. Die angesichts der tödlichen Bedrohung seltsam unerregte *voice-over*-Stimme der Hauptfigur leitet umgehend über zu einer rahmenden Rückblendenerzählung, in der retrospektiv die Geschichte erzählt wird, die zu der abstrusen und bedrohlichen Eingangsszenerie geführt hat: *answers first, questions later*. Und auch der auslösende Moment wird benannt, eine Frau, Marla, so die Stimme, sei verantwortlich für die Revolution, die sich in vollem Gange befinde, inmitten von Hochhäusern in einer anonymen Stadt, in der permanente Dunkelheit herrscht.

Zahlreiche selbstreflexive Strategien im ersten Drittel des Films weisen immer wieder auf die Künstlichkeit des Arrangements hin. So etwa, wenn Jack von Tyler Durdens Nebenbeschäftigung als Filmvorführer berichtet und dabei direkt in die Kamera blickt, so auch wenn er erzählt, wie sein Alter ego Tyler Durden Hardcore-Szenen in Kinderfilme montiert oder auf so genannte „Brandlöcher" (Abb. 93) im Bildmaterial zeigt, die bevorstehende Umschnitte am Bildrand ankündigen – eine logische Unmöglichkeit, da er *realistischerweise* selbst Bestandteil desselben Filmbildes ist. Darüber hinaus erzeugen einmontierte Einzelbilder von Tyler Durden subliminale Effekte, die ebenfalls die Konventionen realistischen Erzählens subvertieren. Die tendenziell antirealistische narrative Auflösung des ersten Teils geht schließlich über in eine sich zunehmend expressiv verdichtende Erzählung der Einrichtung und Institutionalisierung des „Fight Clubs". Die Standortverschiebung des Erzählers von der ungeordneten Suchbewegung des Anfangs zur selbstdisziplinierenden Identitätsfindung reflektiert zugleich die Veränderungen der psychischen Verfassung der schizophrenen Hauptfigur.

Die narrativ motivierte Verdopplung der Figur Jack verstößt zugleich gegen eine essenzielle Bedingung des narrativen Ki-

Abb. 93

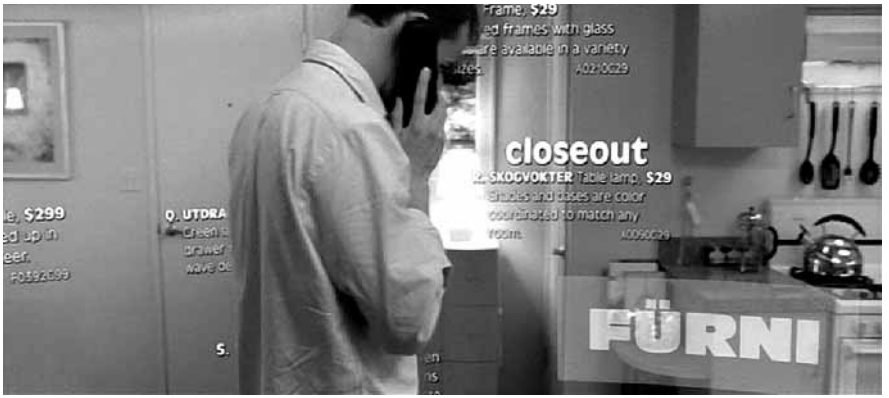


**Abb. 94**

nos: die Konvention psychologischer Eindeutigkeit als Index für die physikalische Korrektheit der repräsentierten Welt. Die Aufspaltung erinnert an die von Borde und Chaumeton nahegelegte Verbindung des Film noir mit der surrealistischen Tradition und insbesondere an Luis Buñuels Experiment mit der doppelten Besetzung der Rolle der Conchita in CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR (1977, Luis Buñuel) durch Carole Bouquet und Angela Molina. Doch was Buñuel dazu diente, die Widersprüchlichkeit und Rätselhaftigkeit der von der männlichen Hauptfigur begehrten weiblichen Figur auch sinnlich erfahrbar zu machen, wird in FIGHT CLUB narrativer Ausdruck des psychischen Defekts der Erzählinstanz selbst. Der *voice-over*-Erzähler erzählt sich selbst und bringt sich damit unaufhörlich selbst hervor. Der narrative Zirkelschluss lässt keine andere Perspektive zu als diejenige Jacks, die Diegese wird zum Ausdruck eines solipsistischen Einschlusses.

Die durch Jacks Wahrnehmung gefilterte, subjektivierte Erzählung thematisiert materielle Sättigungseffekte der Konsumentenkultur und stilisiert den unerbittliche Zwang zum *lifestyle* und die unendliche Wiederholung der Rituale einer vollkommen marktkonformen industrialisierten Zivilisation als existenzielles Problem des männlichen Individuums. Der modernistische Lebensstil der konsumorientierten neuen Einfachheit, der Individualität nur noch an den modischen Oberflächenqualitäten eines urbanisierten Lebens bemisst, repräsentiert für Jack zugleich die Ideologie einer sozialen Ordnung, in der die Überversorgung das männliche Individuum verweiblicht und so sein männliches Selbstverständnis desavouiert. Jacks sarkastischer *voice-over*-Kommentar denunziert sein eigenes, wohl versorgtes aber ödes und stromlinienförmiges Angestelltendasein und erzählt von einem Leben gemäß den Vorgaben der bunten Werbeprospekte (Abb. 94), in denen sogar Möbel Namen tragen und damit über eine ausgeprägtere Identität zu verfügen scheinen als ihre Käufer. In dieser Umgebung ist selbst der Tod nur noch als Versicherungsfall denkbar.

FIGHT CLUB thematisiert in Jacks Reklamation einer *temps perdu* männlicher Subjektivität eine vergangene, aber imaginäre Ära ungebrochener Maskulinität. Den existenziell bedrohlichen Mangel an männlicher Selbstbestimmung führt Jack aka Tyler Durden zugleich auf das Fehlen eines teleologischen Geschichtsbildes zurück: „We are the middle children of history

Abb. 95

Abb. 96

with no purpose or place. We have no great war, no great depression." Bar jeder utopischen Vision – die im Rausch des Konsums gewissermaßen bereits dekadente Gegenwart geworden ist – wird die auch politische Entgrenzung der Marktwirtschaft von Jack nicht länger als Sieg wahrgenommen, sondern Auslöser seiner nostalgisierenden Rückbesinnung auf eine Vergangenheit, die für ihn die Zukunft bedeutet.

Der Film problematisiert die Entfremdung männlicher Identität in der Warenkultur zunächst durch die Gegenüberstellung zweier radikalisierter Lösungsmodelle zur Kanalisation der gewissermaßen warenförmig unterdrückten männlichen Libido: der Wunsch, zu sterben (Flugzeugabsturz, Selbsthilfegruppen, Autofahrt) und der Wunsch, von vorne zu beginnen (im „Fight Club"). Letzterer gewinnt nach dem Auftauchen der geheimnisvollen Marla während einer der therapeutischen Selbsthilfegruppensitzungen, die Jack regelmäßig besucht, schließlich Oberhand. Marla wird zum narrativen Scharnier zwischen Jacks Konsum-, d.h. Lebensmüdigkeit und seinem „Neuanfang" – als gespaltene Persönlichkeit. Wie Jack konsumiert Marla die modischen Massentherapien der Selbsthilfegruppen und wie er flaniert sie apathisch durch diese bizarre Welt des kontrolliert zelebrierten Schmerzes. Doch ihre kühle Erotik und distanzierende Haltung macht sie für Jack unerreichbar und damit zugleich zum neuen Objekt der Begierde. Die Inszenierung übersetzt dies in die Ikonografie des Vamp (Abb. 95) und in Bilderstrategien der Mode- und Werbefotografie (Abb. 96). Marla wird Jacks traumatische Frau, seine *femme fatale*, deren symbolische Unterwerfung zum Movens der Handlung wird.

Jacks Leiden an der eigenen männlichen Identität und maskulinen Wertigkeit

Abb. 97

werden in FIGHT CLUB durch das Auftauchen der virilen Doppelgängerfigur Tyler Durden (Abb. 97) an der narrativen Oberfläche objektiviert. Tyler Durden verfügt über all die Eigenschaften, die Jacks realer Existenz fehlen: ein attraktives Äußeres, Sprachwitz, rasche Auffassungsgabe, energischer Tatendrang, überproportionale sexuelle Potenz sowie finanzielle und soziale Unabhängigkeit. Soziale Verantwortung bedeutet dem auf radikale Verwirklichung des eigenen Egos festgelegten Tyler Durden nichts. Unterstrichen wird die spiegelbildliche Anordnung der beiden Figuren durch die Besetzung der beiden Rollen mit dem feminisierten Edward Norton als Jack und der die maskuline Physiognomie betonenden Präsenz Brad Pitts als Tyler Durden. In Tyler Durdens Figur kündigt sich das Rehabilitationsprogramm des Männlichkeitsmythos an, welches später im „Fight Club" in die handfeste Tat umgesetzt wird.

**Abb. 98.1–3**

Jacks psychischer Regress manifestiert sich im Rückzug auf das archaische Identitätsfindungsprogramm des Faustkampfes ‚Mann gegen Mann' als psychotischer Ausbruchsversuch aus der massenkulturellen Umklammerung. Andererseits bedeutet die Institutionalisierung der martialischen Veranstaltung *neben* der konsumierenden Sozietät zugleich die unheilvolle Verheißung einer zur Utopie umgedeuteten vollkommenen Hinwendung zum Banalen: Jack entdeckt seinen eigenen Körper als Gegenstand, auf den die warenförmige Verwertungslogik nicht völlig hat durchgreifen können. Jacks konsuminduziertes Körper-Seele-Zerfallsproblem wird im „Fight Club" durch die systematische Misshandlung des eigenen Körper gelöst. Dem durch Reaktivierung archaischer Männlichkeits(wahn)vorstellungen wiedererstarkten maskulinen Ego gelten die Narben auf dem Leib und die sichtbaren Verletzungen als Ausweis des zurückgewonnenen Selbstbewusstseins (Abb. 98.1–3). Der „Fight Club" füllt Jacks existenzielle Lücke mit der Errichtung einer neuen männlichen Ordnung, in der die Affirmation des Schmerzes Jacks männliches Ego zugleich von seiner seelischen Qual befreit, in der Warengesellschaft nicht es selbst sein zu dürfen und von ihr „bemuttert" zu werden.

Der hohe Grad an Organisation der konspirativen Männerversammlung, die sich regelmäßig zum Zweck gegenseitigen Zufügens körperlich erfahrbaren Schmerzes an dunklen Orten trifft, unterstreicht zugleich die Entschlossenheit zur kulturellen Alternative. Und weil die andere (weibliche) Ordnung im „Fight Club" keine Gültigkeit hat, geben Jack und Tyler Durden dem „Fight Club" ein eigenes Regelwerk, das an die zehn Gebote erinnert („The first rule of fight club is: you don't talk about fight club. The second rule of fight club is: you don't talk about fight club. The third rule of fight club is: when

someone says ‚stop' or goes limp, the fight is over. Fourth rule is: only two guys to a fight. Fifth rule: one fight at a time. Sixth rule: no shirts, no shoes. Seventh rule: fights go on as long as they have to. And the eighth and final rule: if this is your first night at fight club, you have to fight."). Ironischerweise bereitet die Waren produzierende Monokultur, in der „everything's a copy of a copy of a copy" ist, wie Jack einmal sagt, sich selbst – in dunklen unterirdischen Räumen, Parkhäusern und Kaufhauskellern – den Nährboden für Rituale und Mythen, die letztlich den eigenen Bestand gefährden. In diesem Zusammenhang werden schließlich Gewalt und Terrorismus als legitime Antworten auf die Bedrohung genannt, die vom Konsumentenkapitalismus ausgeht.

Da Jacks Erzählung die verhasste Konsumwelt weiblich konnotiert, schließt der rasch expandierende Kult der neuen männlichen Körperlichkeit des „Fight Club" zugleich Frauen von der Teilnahme aus. Die für den „historischen" Film noir vielfach in Anschlag gebrachte Misogynie äußert sich in FIGHT CLUB noch drastischer als in den Vorbildern: Während der „Fight-Club"-Erzählung des Films fällt der von Jack begehrten Marla Singer nurmehr die Rolle zu, für Jacks Alter ego Tyler Durden sexuelle Höchstleistungen zu erbringen. Zugleich thematisiert dieser Filmabschnitt einen weiteren semantischen Bereich des „historischen" Film noir: die latente Homosexualität der hypermaskulinen Figuren des „Fight Club", die ihre eigene Identität nur durch körperlichen Kontakt mit anderen Männern definieren. Insbesondere die Inszenierung der Beziehung von Jack und Tyler Durden verweist auf den homosexuellen Charakter ihrer Verbindung (Oralität, Kumpelhaftigkeit, intellektuelle und physische Gleichwertigkeit, gemeinsame Wohnung und Interessen usw.). Auch deswegen erscheint FIGHT CLUB nach Jacks Persönlichkeitsspaltung als „what Molly Haskell has called the ‚buddy movie', in which the active homosexual eroticism of the central male figures can carry the story without distraction" (Mulvey 1975: 11). Da die Figurenkonstellation in FIGHT CLUB allerdings auf der narrativen Konstruktion der Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur beruht, ist es richtigerweise Jacks Narzissmus, der in diesem Fall homoerotisch aufgeladen erscheint.

Die Narration entfaltet Jacks Persönlichkeitsspaltung als Versteckspiel mit einer dividuellen Identität. Anders als in LOST HIGHWAY, in dem die Form des Films die Schizophrenie seiner Hauptfigur repräsentiert, folgt FIGHT CLUB einer zwar weitgehend linearen, aber höchst subjektive Erzählhaltungen reflektierenden Erzählweise, die erst gegen Ende Verdachtsmomente der Persönlichkeitsspaltung Jacks bestätigt, die dem Film ex post facto eine neue Lesart eröffnen. Erzeugen audiovisuelle Arrangements, narrative Ambivalenz, forciertes Erzähltempo sowie auf inhaltlicher Ebene etwa die Abwesenheit jeglicher kontrollierender Zugriffsmöglichkeiten auf die subversiven Aktivitäten ein faszziniertes Unbehagen an der scheinbar zwingenden Logik der Geschichte, so stellt die narrative Schließung der Erzählperspektive gegen Ende des Films den Wahrheitsgehalt des Gezeigten zur Disposition. Der Zuschauer ist Opfer von Jacks psychischer Klaustrophobie geworden oder in der Terminologie Freuds: seiner existenziellen Angst, deren Agent und virtuelles alter Ego Tyler Durden ist (Abb. 99). Spätestens als sich Jack selbst in den Kopf schießt (Abb. 100) und überlebt – neben sich die begehrte Marla und ringsum explodierende Hochhäuser des verhassten Konsumbetriebs – wird die surreal-märchenhafte Strategie von FIGHT CLUB sichtbar. Nur in der irrealen Logik des Traums kann Jack überleben, nur im solipsistischen Regress lässt sich seine männliche Identität noch formieren.

Abb. 99

Abb. 100

Dienen im Noir-Film alle filmischen Strategien der Psychologisierung des *point of view* durch die audiovisuelle und erzähltechnische Expression defizitärer Austauschverhältnisse in der Subjekt-Objekt-Relation aus einer subjektivierenden Perspektive, so radikalisiert die ästhetische Übersetzung des Problems im zeitgenössischen Noir-Film den psycho-pathologischen Befund. Im Gegensatz zur neurotischen Geschichte in BAD LIEUTENANT thematisiert FIGHT CLUB den psychotischen Umschlag manischer Depression in Paranoia und Schizophrenie. FIGHT CLUB delegiert die semantischen Implikationen an einen psychotischen Erzähler: Zunächst berichtet der Ich-Erzähler Jack von der Störung seiner libidinösen Beziehung zur Realität und die darauf folgende Wahnkonstruktion zielt – vermittelt durch die personale Externalisierung der unterdrückten Libido – auf Restaurationsversuche der Objektbeziehung. Nach Laplanche und Pontalis kommt es in der Freudschen Konzeption der Psychose „zuerst zu einer Ruptur zwischen dem Ich und der Realität, die das Ich der Herrschaft des Es überlässt [und] in einem zweiten Abschnitt, dem des Wahns, baut das Ich eine neue Realität auf, die mit den Wünschen des Es übereinstimmt." (Laplanche, Pontalis 1991: 416) Lacan bezeichnet Psychose als einen Prozess, in dem auf der Seite der Realität das erscheint, was von der symbolischen Ordnung ausgeschlossen ist. Analog dieser Modellvorstellung verdichtet die Erzählung von FIGHT CLUB Jacks Psychose zum thematischen Kern des Films. Das Wie dieses Prozesses, die Subjektivierung der Erzählung durch das psychotische Verfahren, verleiht dem Was, d.h. der Thematisierung männlicher Desintegration an den semantischen Oberflächen Körper und Gewalt, Konsumterror vs. politischer Terror sowie männliche Archaik und faschistoide Symbolik einen Ausdruck. Der thematische Fixpunkt bleibt das gestörte Verhältnis des männlichen Subjekts zu sich selbst, das es selbst allerdings als Umweltbeziehung missversteht.

Dementsprechend erstreckt sich das semantische Feld von FIGHT CLUB von der urbanen Peripherie der als unerträglich wahrgenommenen (weiblich konnotierten) Konsumentenkultur bis zur Apotheose des individualistischen Zentrums einer neuen (männlich konnotierten) hierarchischen Ordnung. Das finale „Projekt Mayhem", das die von Jack organisierte Untergrundorganisation am Ende in Angriff nimmt, steht metaphorisch für Jacks eigenes ‚Projekt Selbstverstümmelung', die Destruktion seines männlichen Ego durch die simple Reinkarnation vormoderner Männlichkeitsvorstellungen. Das Ende dieses ‚Projekts Jack' kann der Film *realistischerweise* nur noch in surreal-märchenhaften Traumbilder zugänglich machen (Abb. 101).

Am Ende ist Jack ganz bei sich, außerhalb jeder Realität. Der Irrealis des märchenhaften Endes mit der paradoxen Suizidsequenz ohne tödliche Folgen beantwortet zugleich die Frage nach dem Status des männlichen Subjekts in der (post-)modernen Warenwelt mit einem – zynischen?

**Abb. 101**

– Augenzwinkern: die sichtbare Metamorphose Jacks verwandelt zugleich die Psychose in Normalität – die Psychose wird zur neuen Ordnung der Dinge und Ambivalenz endlich Normalität des psychisch desorientierten, lustvoll sich selbst zerstörenden Verlierers.

### 2.3.7 Frauenbilder – Femmes fatales und Heroinen im zeitgenössischen Noir-Film

Die filmische Konstruktion der Krisensymptomatik moderner Subjektivität bewegt sich auch im zeitgenössischen Noir-Film beinahe ausnahmslos um eine männliche Figur. Nur selten konstruieren die expressiven Szenarien des Noir-Films die desolate psychische Verfassung weiblicher Hauptfiguren (z.B. in MULHOLLAND DRIVE, 2001). Und bislang jedenfalls scheitern sie niemals an der eigenen Existenz. Dies mag zugleich als Indiz dafür gelesen werden, dass – zumindest im Film – die existenzielle Bedrohung durch den Prozess der Modernisierung einerseits nur eine männliche Phantasmagorie ist, auf der anderen Seite die tendenzielle Auflösung sozial determinierter Geschlechterdifferenzen ein modernisiertes weibliches Prinzip hervorbringt, das im zeitgenössischen Noir-Film die *femme fatale* aus der Gefangenschaft einer „männlich" konnotierten Ordnung herausführt. Das in der klassischen Figuration der *femme fatale* bereits angelegte emanzipatorische Potenzial zur Revision des Frauenbildes der klassischen Erzählung hat der zeitgenössische Noir-Film sexuell entfesselt und damit weiter verschleiert, so die Argumentation von Kate Stables: „ [T]he more she shows, the less we know." (Stables 1998: 179) Damit wird zugleich eine Tradition des Film noir fortgeschrieben, in der Weiblichkeit, d.h. „sexualised, excessive feminity" (Dyer 1998: 127), das männliche Selbstbewusstsein nachhaltig verstört. Zwar konstruiert ihre lustvolle Inszenierung – oftmals unter Verwendung einer „visual language of pornography tempered with the moderating codes of mainstream cinema" (Stable 1998: 173) – im zeitgenössischen Noir-Film die *femme fatale* nicht mehr als außerhalb einer männlich dominierten Ordnung stehend, doch ihre Integration in die Ordnung und die Aneignung einer maskulinen Ideologie scheint die bestehende Ordnung gleichsam von innen her zu bedrohen und die (noch) leitende Funktion männlicher Individualität radikal zu zersetzen. Für i ek rekonstruieren die veränderten Darstellungskon-

ventionen im zeitgenössischen Noir-Film die (männlichen) Phantasiestrukturen der *femme fatale* des „historischen" Film noir an der filmischen Oberfläche (vgl. i ek 2000: 10). Und wie Stables bemerkt i ek, dass „[the] enigma of this new *femme fatale* is that although, in contrast to the classic *femme fatale*, she is totally transparent […] *her enigma persists*." (Ebd.: 11; Herv. im Orig.) Anders als Kate Stables, die diese Entwicklung vor dem Hintergrund einer körperorientierten „proliferation of sexual discourse" (Stables 1998: 167) des postmodernen Filmemachens beschreibt, bringt i ek dies mit Veränderungen des *Production Code* in Zusammenhang: „[T]he neo-*noir femme fatale* is to be located in the context of the dissolution of the Hays Production Code: what was merely hinted at in the late 40s is now explicitly rendered thematic." ( i ek 2000: 12) Obwohl auf der Ebene der Darstellung die Funktion fataler Figuren im zeitgenössischen Film explizit gemacht worden ist, scheint damit das zentrale Geheimnis der Fatalität keineswegs bereits aufgeklärt, sondern im lediglich weiter verdichtet worden zu sein. Was zuvor aus Selbstzensurgründen nur angedeutet wurde, scheint jetzt stilistisch überdeterminiert: „[T]he neo-*noir* of the 80s and 90s [...] openly [...] allows the *femme fatale* to triumph, to reduce her partner to a sucker condemned to death – she survives rich and alone over *his* dead body." ( i ek 2000: 9) – und zugleich semantisch obskurantiert.

### Femme fatale inverse – JACKIE BROWN

Die Erzählungen des zeitgenössischen Noir-Films haben *femmes fatales* zur selbstbewussten manipulativen Anpassung an die männliche Ordnung befähigt. Die oberflächliche Affirmation und Unterwerfung unter die männlich dominierte Ordnung ermöglicht der neuen *femme fatale* die vollkommene Kontrolle über Situationen, in denen die männlichen Protagonisten nur scheinbar die Überhand haben. Mit kühler Präzision nutzt sie die sich bietende Gelegenheit zur Unterwerfung der Sphäre des Männlichen.

**Abb. 102**

In JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino) spielt Pam Grier (Abb. 102), die Ikone des *black exploitation cinema*, die Kleinganovin Jackie, eine selbstbewusste *femme fatale*, die dazu aber erst durch die Zuneigung des gealterten Kautionsmaklers Max Cherry wird. Die Eingangssequenz des Films, der auf der *hard-boiled*-Romanvorlage *Rum Punch* von Elmore Leonhard basiert, inszeniert Jackie als ebenso begehrenswerte wie unerreichbare Frau und reflektiert in seinem visuellen Arrangement von Beginn an ihre „fantasmatic spectral entity" ( i ek 2000: 11). Dies bedeutet zunächst eine radikale Umdefinition des konventionellen Frauen-Bildes des narrativen Films: Bereits in der ersten Einstellung wird Jackie Brown zur machtvollen Heroine stilisiert, als ihr Konterfei in amerikanischer Einstellung und in einer endlos langen Kamerafahrt zur Musik von Bobby Womack vor einem Hintergrund mit einem bunten Fliesenmosaik bewegt-unbewegt vorüberzieht (Abb. 103.1–3). Psychedelische Farben und Formen verbinden sich mit Pop-Art-Texturen und Soul-Musik zu einem imaginären Rahmen, in dem der feste Blick, das leicht vorgestreckte Kinn und die vollen Lippen zugleich von kühler Sinnlichkeit, Entschlossenheit und Selbstbewusstsein zeugen.

**Abb. 103.1–3**

Doch eigentlich ist Jackie Brown bereits am Anfang an einem Ende angekommen. Nach ihrer Ankunft wird sie noch im Flughafen verhaftet. Es stellt sich heraus, dass ihre Reife offenkundig zugleich ihr größter Mangel zu sein scheint: Auf Grund ihres Alters findet sie nur noch Beschäftigung bei einer heruntergekommenen Fluggesellschaft und muss sich angesichts des mageren Verdienstes mit illegalen Geldkurierdiensten zusätzliches Geld verdienen. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich zunächst ein semantisches Spiel mit dem Alter. Die Konnotation des Alterns als Prozess physischen Zerfalls wird innerhalb der Diegese auf mehreren Ebenen reflektiert: zum einen durch die körperliche Präsenz der jungen Melanie, die im Verlauf des Films unvermittelt und en passant aus einem nichtigen Grund erschossen wird; zum anderen durch die Figur des gealterten Kautionsmaklers Max Cherry, in den sich Jackie Brown verliebt und der ihr letztlich Anhaltspunkt und Signal für die Möglichkeit des Ausbruchs aus den kriminellen Verhältnissen wird (Abb. 104.1/2).

Insofern ist diese *femme fatale* keine Projektion männlicher Phantasien und Begierden, hier wird vielmehr der männliche Protagonist zur Projektionsfläche des eigenen Wunsches, endlich ein selbstbestimmtes, ökonomisch unabhängiges und befreites Leben zu führen. Die Erzählung invertiert die Muster der *femme fatale* des „historischen" Film noir, indem die Geschichte aus der Perspektive einer scheinbar ausweglos in die männliche Ordnung verstrickten Frau erzählt wird, die sich zur selbstbewussten *femme fatale* erhebt, ohne dass die depravierten männlichen Zeitgenossen dies je bemerken würden (Abb. 105). Auf diese Weise wird Jackie sich selbst zur

**Abb. 104.1**

**Abb. 104.2**

Abb. 105

Abb. 106.1–3

eigenen Projektion der *femme fatale*. Im Gegenzug wird der verständnisvolle Mann, Max Cherry, zur Reflexionsfigur der *femme fatale*: Seine Fähigkeit zur Kontrolle der eigenen sexuellen und ökonomischen Begierden macht ihn letztlich für die *femme fatale* Jackie Brown unerreichbar. Der Einzelgänger Max Cherry entscheidet sich schließlich zum Verbleib in der gewohnten Ordnung, kann also der attraktiven Alternative selbstbewusst widerstehen.

Auf der anderen Seite konstruiert die Narration Jackie Brown als wahre *spiderwoman*, die angesichts der eigenen unbefriedigenden Situation und der existenziellen Drohung des Gefängnisses ein Netz aus Intrigen und Geschichten spinnt, in dessen Zentrum sie selbst sich aller (männlichen) Konkurrenten entledigt und die Beute für sich behalten kann. Und so wie die Kamera die körperliche Präsenz Pam Griers zum visuellen Mittelpunkt erhebt (Abb. 106), sind alle Handlungen des Films motiviert von Jackies Anstrengungen, sich aus den kriminellen Strukturen ihres Geldkurierdienstes zu befreien. Eine fingierte Geldübergabe, die zugleich Akt der Befreiung Jackies wird, verdichtet die-

Abb. 107

se Zentralstellung der Hauptfigur zur filmischen Metapher: Erzählt wird die Übergabe einer Tasche mit gewaschenem Geld aus drei verschiedenen Perspektiven in drei sich zeitlich überschneidenden Sequenzen, die je einen Teil der Transaktion zeigen. Letztlich kann Jackie alle täuschen, die Ganoven ebenso wie die Polizei, und mit ihrem Helfer und der Beute flüchten. Nicht nur die zeitversetzte Anordnung des Plots während der Geldübergabe, auch das mühelose Erzählen mehrerer, scheinbar zusammenhangloser Geschichten nebeneinander dekonstruiert die auf lineare Erzählweisen festgelegten Mainstream-Konventionen und ist zugleich Ausweis der dezentrierenden narrativen Methode des Noir-Films.

Abb. 108

Aber mehr noch: Jackie Browns Fähigkeit der Inszenierung eines komplexen und verwirrenden Plots zur Übervorteilung der männlichen Verfolger wird dem Gangster Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) und seinem Komplizen Louis Gara (Robert de Niro) ebenso zum Verhängnis (Abb. 107), wie der düpierten Polizei (Michael Keaton, Abb. 108). Es ist also nicht nur die Beherrschung der Sprache, die etwa die neue *femme fatale* Wendy Kroy in THE LAST SEDUCTION zur unumschränkten Beherrscherin der männlichen Umwelt macht (s. Wager 1999: 130ff.), sondern Jackie Browns Fähigkeit zum überzeugenden Geschichtenerzählen, die sie zusammen mit ihrer sinnlichen Ausstrahlung dazu befähigt, die Kontrolle nicht nur über die prekäre Situation zu erlangen, sondern schließlich über ihr eigenes Leben zurückzugewinnen. Die Reflexion narrativer Verfahren durch die Thematisierung weiblich konnotierter Erzählkompetenz legt selbstironisch Strukturen des perfiden Spiels der klassischen *femme fatale* als intelligenter

weiblicher Umgang mit männlicher Inkompetenz offen.

Neben der Umkehrung konventioneller Geschlechterordnungen des Gangsterfilms invertiert der Film zugleich das Klischee des Noir-Films, demgemäß die Heldenfigur aus der weißen Mittelschicht rekrutiert wird. In JACKIE BROWN wird aus dem männlichen weißen Helden eine weibliche farbige Heroine. Die *femme fatale* des zeitgenössischen Noir-Films hat damit in JACKIE BROWN ein Versprechen eingelöst, dass in den Anfängen des Noir-Films oftmals mit einer tödlichen Strafe belegt wurde: Sie erweist sich als Frau, die in der Lage ist, sich selbst von männlicher Idiotie zu emanzipieren. Der zeitgenössische Noir-Film hat die *femme fatale* zur neuen Heroine erhoben und die männliche Ordnung der Lächerlichkeit preisgegeben.

#### New Heroine – BLUE STEEL

Doch nicht nur *femmes fatales* erarbeiten sich in den Erzählungen des zeitgenössischen Noir-Films ein neues Selbstbewusstsein innerhalb der Parameter bestehender Ordnungen. Zugleich reüssieren Frauen in zuvor männlich dominierten Rollen und bewähren sich in aussichtslosen Situationen. Die Anverwandlung männlicher Verhaltensweisen durch die Polizistin Megan Turner (Jamie Lee Curtis) in BLUE STEEL (1989, Kathryn Bigelow) etwa ist mehr als bloße Mimikry des männlichen Prinzips. Zum Nachweis einer neuen Qualität des Weiblichen dient dem Film das Setting des Polizeifilms, dessen durchgängig männlich attributierte Schematisierungen hier dekonstruiert werden, indem seine filmische Mythologie zur Bebilderung eines weiblich konnotierten Emanzipationsprozesses herangezogen wird. Die Noir-Perspektive unterstreicht die bedrohliche Situation, in der sich – bildlich und erzählerisch – die Frau befindet und psychologisiert den existenziellen Konflikt zwischen männlichem und weiblichem Prinzip (Abb. 109.1 und 2). Im Vorspann deuten Detailaufnahmen des Beladens eines Revolvers in blau illuminierten Detailaufnahmen auf den Fetisch-Charakter dieses Topoi des erzählten Verbrechens hin, um ihn am Ende entgegen der männlichen Konnotation der Waffe einer weiblichen Figur zuzuordnen. Die anschließende Zeremonie des Zuknöpfens des Polizeihemdes verweigert den Blick auf das Objekt des medial codierten voyeuristischen Begehrens. Frauenkörper in Männerkleidung bzw. eine Frau, die sich mit männlichen Fetischen schmückt, irritieren die Konventionen des erzählten Verbrechen und signalisieren zugleich, dass das Verfahren des Noir-Films gleichermaßen effektiv die subjektivierende Perspektive einer zentralen weiblichen Hauptfigur konstruieren kann. Auf diese Weise werden

**Abb. 109.1 und 2**

Konfliktlinien neu fokussierbar, die eng mit der für den Noir-Film typischen Deformation des männlichen Prinzips in Verbindung stehen. Die Umdefinition in BLUE STEEL besteht in der Besetzung einer gemäß Genrekonvention männlichen Position mit einer Frau. Megan nimmt an männlichen Ritualen teil (Vereidigung, Uniformisierung, Bewaffnung, Gewaltanwendung), hat keine eigene Familie, eine androgyne Physiognomie (kantiges Gesicht, Kurzhaarfrisur) und die korrekte Pflichtausübung wird ihr beinahe zum Verhängnis. Schließlich verliebt sich Megan in ihren *homme fatale* Eugene Hunt (Abb. 109.2), den potenziellen Mörder ihrer emanzipatorischen Ambitionen. Am Ende muss Megan – wie die Männer – unrecht handeln, um ihre Ordnung wiederherzustellen und um sich endgültig von den Fesseln der männerdominierten Vergangenheit zu befreien. Der *shootout* am Ende des Films gestaltet sich auch deshalb als Urkampf der gewaltsamen Neuverhandlung des Verhältnisses von Frau und Mann in der modernen Zivilisation. Die Ästhetisierung von Gewalt in BLUE STEEL dient in diesem Zusammenhang letztlich dem Nachweis, das Gewalt nicht nur männlich, sondern auch weiblich konnotiert ist; auch hier verschwinden also Geschlechterdifferenzen und auch hier wird deutlich, dass Noir-Filme Ambivalenzen nicht auflösen, sondern manifestieren, indem sie von ihnen erzählen.

In BLUE STEEL geschieht die Befreiung der Frau von der Unterwerfung unter die maskuline Ordnung durch die Anwendung von Gewalt durch die Frau selbst. Spiegelverkehrt zu den Konventionen des Noir Films ist es in BLUE STEEL der *homme fatale* Eugene Hunt, der zum Movens der Emanzipation der Frau Megan Turner wird. Er ist zugleich Ausdruck des schizophrenen Zustandes des Mannes in einer Welt, in der emanzipatorische Entwicklungen die eigene Vormachtstellung in Frage stellen. BLUE STEEL kehrt die für den Noir-Film typische männliche Perspektive um und gelangt auch von hier aus zu der Erkenntnis, dass das modernisierte Subjekt sich seines Platzes in der modernen Gesellschaft nicht sicher sein kann. Doch während im Noir-Film die männlichen Protagonisten regelmäßig daran scheitern, bedeutet dies für weibliche Hauptfiguren im zeitgenössischen Noir-Film immer auch die Möglichkeit zur Befreiung von männlicher Hegemonie. Entsprechend scheint die Selbstbefreiung der Frau angesichts maskuliner Psychopathie Kennzeichen zeitgenössischer Noir-Filme zu sein, in denen weibliche Hauptfiguren das narrative Zentrum besetzen. Damit scheint zugleich ein Versprechen eingelöst zu werden, dass bereits der „historische" Film noir gegeben hat. Dies gilt für Megan Turner in ihrem Kampf mit einem *homme fatale* ebenso wie für die *femme fatale* Jackie Brown bei ihren erfolgreichen Fluchtversuch aus den Niederungen männlicher Ignoranz und Impotenz. Im Noir-Film der Gegenwart hat die Feminisierung der männlichen Ordnung – bis hin zur ‚Machtübernahme' durch ‚das andere Geschlecht' – das semantische Zentrum der Erzählungen erreicht.

### 2.3.8 Family Viewing im Noir-Film

> *„The two most common types of women in film noir are the exciting, childless whores, or the boring, potentially childbearing sweethearts."*
>
> Sylvia Harvey (1998: 38)

Das klassische Erzählkino hat eine Reihe Konventionen für die Erzählung der Familie hervorgebracht. Seine wichtigsten semantischen Implikationen sind für Sylvia Harvey „the concepts of reproduction and socialisation [...] the acceptable location of a sexuality defined in extremely limited terms" und „romantic love [...] which

seeks always the passionate and enduring love of a lifetime“ (Harvey 1998: 37). Die filmische Konstruktion der Familie als Institution der Erfüllung aller Wünsche und allen Begehrens oder als sozialer Ort der Wiederherstellung psychosozialen Gleichgewichts, dient nicht nur der Vermittlung, sondern auch der Legimitation und Normalisierung definierbarer Wertvorstellungen einer bestimmten Form des Zusammenlebens. Der Topos der Familie dient der klassischen Erzählung zur filmischen Inkarnation wettbewerbsmäßiger, autoritärer und hierarchischer Beziehungen zwischen Frauen, Männern, Söhnen und Töchtern. Die filmische Konstruktion der Familie verläuft entsprechend über die narrative Etablierung der Beziehungen der Charaktere zueinander. Der historische Film noir weicht in seiner Modellierung der Familie erheblich von diesen Vorgaben des klassischen Erzählkinos ab, indem er seine semantische Implikationen durch „destruction or abscence of romantic love or family“ (ebd.) in Frage stellt. Auch der zeitgenössische Noir-Film demodelliert das klassische Erzählmodell der Familie durch die Abwesenheit normalisierter familiärer Relationen. Die Lücke, die aus dieser Abwesenheit entsteht, strukturiert zugleich den semantischen Raum für die Produktion defätistischer Gegenentwürfe.

Der zeitgenössische Noir-Film hat nicht nur die Bilderordnungen des klassischen Familiendramas infizieren können, sondern auch seine semantischen Regularien. Bereits CHINATOWN handelt von familiären Abgründen wie Inzest und Pädophilie in der sexuellen Beziehung von Vater und Tochter. Filme wie BLUE VELVET oder LOST HIGHWAY thematisieren beinahe hypnotisch Probleme des Familiären wie Sexualität, Identität, Adoleszenz, patriarchale Gewalt oder Beziehungslosigkeit. Die Filme Abel Ferraras etwa konzentrieren sich oftmals auf die Dekonstruktion von religiös konnotierten Familiensemantiken. Außerdem kommen im zeitgenössischen Noir-Film immer wieder Familienkonfigurationen wichtige Funktionen im Hinblick auf die Präsentation von Verbrechen zu. In Filmen wie FRANTIC, FATAL ATTRACTION oder CAPE FEAR stehen familiäre Strukturen zur Disposition und werden, wenn nicht zerstört, so doch irreparabel beschädigt. Entgegen den Konventionen des klassischen Kinos, zeichnet sich der Noir-Film durch die Abwesenheit schlichten Familienglücks aus und präsentiert stattdessen seine in Trümmern liegenden Strukturen. Die Dekonstruktion des Familienmodells betrifft gleichermaßen die abgeleiteten sozialen Strukturen des Verbrechersyndikats oder der Polizei. Das Spektrum reicht dabei von der Dekonstruktion der Gangsterbande in RESERVOIR DOGS über die Implosion familiärer Beziehungen in dem Mafia-Melodrama THE FUNERAL bis hin zur korrumpierten Polizeiorganisation in L. A. CONFIDENTIAL.

Nicht zuletzt hat der zeitgenössische Noir-Film mit THE SILENCE OF THE LAMBS (1990, Jonathan Demme) ein Familiendrama hervorgebracht, dessen Echo in späteren Filmen wie SE7EN (1995, David Fincher) deutlich vernehmbar ist. THE SILENCE OF THE LAMBS verwendet semantische Topoi der Familie in der Dreiecksbeziehung zwischen Clarice Starling, ihrem Vorgesetzten Jack Crawford, und natürlich dem unheiligen Geist dieses Films, Hannibal Lecter. Eine solche familiäre Konstellation findet sich unter leicht veränderten Vorzeichen auch in SE7EN. In THE SILENCE OF THE LAMBS ist die Einheit der Familie – die Anerkennung von Starlings Leistung durch die Vaterfigur Jack Crawford dafür, dass sie die Aufgabe erfüllt und den Serienkiller zur Strecke gebracht hat – nur um den Preis zu haben, eine noch bedrohlichere Figur in die Welt zu entlassen. Der Erhalt der Familie ist hier untrennbar mit der Rückkehr des Unheils, des unheiligen, ebenso brillanten wie bösen Geistes Han-

**Abb. 110**

nibal Lecters in die Welt verbunden. Für das Familienmodell – das Verhältnis von Clarice Starling und Jack Crawford als Tochter-Vater-Beziehung innerhalb der familienähnlichen Struktur des FBI – bleibt dieser Erfolg also ein Pyrrhussieg. Das konsequent zu Ende gedachte Pendant dieser Version der familiären Un-Heilsgeschichte zeigt SE7EN.

Die aus der Absage an familiäre Normalität entstandene semantische Lücke füllt SE7EN einerseits durch den Entwurf alternativer familiärer Relationen und zum anderen durch die Inthronisation eines Serienmörders als moralische und intellektuelle Autorität, die den Zerfallsprozess der Familie konsequent zu Ende denkt. Durch die Verwendung expressiver Verfahren verdichtet SE7EN beide thematischen Komplexe zu einer nihilistischen Diagnose familiärer Beziehungen in der gegenwärtigen Gesellschaft. Zugleich stützt SE7EN auf diese Weise die dieser Untersuchung zu Grunde liegende Argumentation, dass entgegen der Genrekonnotation *noir* eine am filmischen Verfahren orientierte ästhetische, narrative und thematische Verdichtungsmethode bezeichnet. Auf der thematischen Ebene scheinen beide Motive, die der Familie und die des Serienmörders zugleich aktuelle Ausformulierungen des Noir-Films zu markieren.

**Kontexte des Familiären**

In SE7EN erzeugt der ausgeprägte *low-key*-Stil neben Bildern, die durch natürliches Umgebungslicht, durch matte Lampen und Leuchten oder kalte Neonröhren in den Wohnungen und Büros nur schwach ausgeleuchtet sind, immer wieder Bilder, in denen direktionales Licht Figuren isoliert und so psychologisiert (Abb. 110), indem es deren Konturen oder nur Fragmente ihrer Gesichter hervorhebt. Lichtkegel von Taschenlampen zerschneiden häufig die Dunkelheit, wandern unruhig durch das Bild, suchen Orientierung im Dunkel des höllischen Chaos, mit dem Somerset und Mills immer wieder konfrontiert werden.

Die Fotografie des Films wählt ihre Perspektiven oft aus leichter Ober- oder Untersicht, woraus dramatisch bewegte Li-

**Abb. 111**

nienführungen resultieren (Abb. 111). Die Kamerabewegung ist dagegen eher opulent: die Dynamisierung der Aktionen durch die extrem bewegliche Kamera, oft auch als Handkamera ist der Dramatisierung funktional. Mit einer Handkamera werden insbesondere Aktionssequenzen fotografiert und stellenweise sorgt subjektive Kameraführung für die Psychologisierung dramatischer Situationen (z. B. Polizeieinsatz bei Victor, Verfolgungsjagd Mills-Doe). Dieser dynamisierten Kamera korrespondiert der alerte Schnitt durch häufige Wechsel von Nah- und Großaufnahmen zumeist von Gesichtern, aber auch von Details. Die Tiefenschärfe wird oft narrativ verwendet. In SE7EN charakterisiert sie das Phantomhafte des (noch) unbekannten Serienmörders John Doe mit Hilfe distanzierender Tiefenstaffelung (Abb. 112.1) oder durch die Nutzung des Unschärfebereichs der Optik zur Verschleierung der Identität des Serienmörders (Abb. 112.2). Als Handlungsorte dienen in der Regel beengte und unübersichtliche Innenräume und Flure, in denen die klaustrophobische Enge der Stadt zum Ausdruck kommt. Eine Inversion der Stadtbilder findet sich am Ende des Films in der Wüste, in der der finale Schlagabtausch stattfindet (Abb. 113.1–3). Sie wird zugleich als Stätte des Todes konnotiert: Ein toter Hund, Autowracks und verlassene Wohnwagen, später ein Karton mit Tracys abgetrenntem Kopf und der

**Abb. 112.1 und 2**

**Abb. 113.1–3**

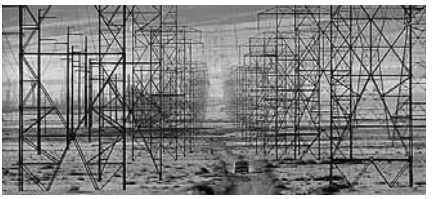

**Abb. 114**

tote John Doe inmitten eines abstrakten Waldes aus metallenen Strommasten machen aus dem Spielort einen hellerleuchteten Todesacker, eine metaphorische Hölle im dramatischen Gegensatz zum urbanen Fegefeuer. Zugleich erinnert die blendende Helle dieser Schlussszenerie an die Schlusssequenz von THE ASPHALT JUNGLE, in der der letzte der Gangster, Dix Handley (Sterling Hayden), den Tod auf einer Pferdekoppel findet (Abb. 114). Folgt man der narrativen Logik in SE7EN, so repräsentiert auch hier die Wüste, in der alle Träume ihr jähes Ende finden, ein paradoxes Paradies des Todes. Wie üblich im zeitgenössischen Noir-Film bedient sich SE7EN einer die Farbsättigung reduzierenden Darstellungsweise. Wie in THE UNDERNEATH werden Farben andererseits um so gezielter zur visuellen Subjektivierung von Figuren und Situationen verwendet. Die Farbdramaturgie in SE7EN verwendet etwa die ambivalente Konnotation der Farbe Rot zur Charakterisierung John Does, dem ein ebenso symbolisch überfrachtetes Grün im Kontext von William Somerset kontrapunktisch entgegengesetzt wird.

Auch auf der Tonspur von SE7EN wird deutlich, wie bewusst hier mit Versatzstücken der Noir-Topografie umgegangen wird. Permanente Geräusche wie Regen, undefinierbares Hintergrundrauschen, Straßenlärm, Polizeisirenen, lautes Rufen und Schreie sind nicht nur Insignien der Drohkulisse einer urbanen Hölle auf Erden, sondern akustische Topoi des Noir Films. Auch an dieser Stelle bezieht sich der Film selbstbewusst wiederum auf die eigene Tradition: In THE ASPHALT JUNGLE etwa demonstriert das polyphone Stimmengewirr, das aus den Lautsprechern in der Polizeiwache dringt, die hoffnungslose Situation der Ordnungshüter angesichts der Hilfeschreie der Stadtbewohner. SE7EN perpetuiert diese akustische Drohkulisse auf Filmlänge, sie besetzt permanent die Tonspur, während die Stimmen der Polizisten gegen das Lärmen ansprechen müssen.

Die Story von SE7EN weist eine elegante Ökonomie auf: Sieben Morde an sieben Tagen in einem Film namens SE7EN. Die formale Strenge der Narration setzt sich gegen die dargestellte Welt des Films, das ewige Rauschen des Verbrechens, den unaufhörlichen Schrecken der Stadt allerdings deutlich ab. Die narrativen Strategien sind eher konventionell: Es gibt Morde, einen Mörder und Ermittler, die ihn ausfindig und dingfest machen sollen. Die Morde sind ritueller Natur, der Mörder ist gemäß dem Wiederholungscharakter des Rituals ein Serienkiller und die beiden *detectives*, die ihn fassen sollen, sind ein Farbiger und ein Weißer, ein Alter und ein Junger, oder, um hier schon einmal vorzugreifen: ein weiser Vater und ein widerspenstiger Sohn auf der Suche nach ihrer Nemesis. Die Absicht, den Mörder zu finden und seine Motive zu entschlüsseln, treibt die Geschichte voran. Nicht nur der Plan des Serienkillers, auch die Konstruktion des Films entspricht dabei in groben Zügen den Erzählungen in Dantes *Inferno* und Miltons *Paradiese Lost* und schildert die Aufklärung des Falles als im übertragenen Sinne Wanderung aus der Hölle ins Paradies entlang der sieben Todsünden. Aus der Hölle der Ritualmorde in den schrecklichen Räumen des städtischen Fegefeuers wandern Mills und Somerset, ge-

führt von ihrem „unheiligen Geist“ John Doe, in das grelle Licht der Wüste bzw. des Paradieses – das hier allerdings genau umgekehrt als Hölle der Erkenntnis figuriert.

**Abb. 115.1 und 2**

Um den thematischen Kern des unbekannten aber omnipräsenten Systems des Verbrechens, zu dessen Aufklärung sich Mills und Somerset verpflichten, entwickeln sich zuvorderst Diskurse des Religiösen, der Sünde, der Schuld und der Buße, sowie Diskurse des urbanen Lebens, der Stadt als Moloch und Fegefeuer, die angesichts des Zustandes der Welt durch all ihre Poren nur noch Pessimismus atmet. Sie wirkt wie eine in die Gegenwart transponierte Vision Hieronymus Boschs, in der das Serielle nicht nur im unendlichen Rauschen des Regens und des nicht enden wollenden Rufens und Wehklagens seinen Platz hat, sondern auch das Töten bzw. Morden erfasst hat.

Neben dem Leitmotiv der sieben Todsünden ist auch radikale Körperlichkeit zentrales Thema des Films, markiert die wiederholte Exposition zerstörter Körper doch wichtige Stationen auf der Suche der beiden Hauptfiguren nach dem Mörder und bebildert zugleich einen Diskurs über die sündige Schuldhaftigkeit des Individuums, das mit seinem Körper dafür bezahlen muss (Abb. 115.1 und 2). In SE7EN wird der Tod der Opfer durch extreme körperliche Torturen herbeigeführt. Die Radikalität der Darstellung zeigt sich im bildlichen Ergebnis dieser Folterungen: Sie wird in Groß- und Nahaufnahmen schockartig ausgestellt und der Zuschauer, für den die Darstellung des Körpers Identifikationsmoment par excellence ist, auch somatisch mit in die Katastrophe, die Zerstörung des Leibes hineingezogen. Hier wird eine Nähe zum Horrorfilm deutlich, in dem permanent die Integrität des Leibes und damit das Leben zur Disposition steht. Bereits die expressive Erzählhaltung des „historischen“ Film noir beruht auf der Adaption visueller Gestaltungsmittel und thematischer Versatzstücke des Horror-Genres. Die Differenzierung des expressiven Potenzials des Noir-Films durch die Weiterentwicklung der Film- und Tricktechnik sowie die Wiederentdeckung der Tonspur hat andererseits offengelegt, was *noir* von Anfang an bedeutete: somatisches Kino der kalkulierten Schocks, dass sich seiner Zeichenhaftigkeit bewusst ist. Und vor diesem Hintergrund führt SE7EN zugleich einen elaborierten Diskurs des Familiären.

Abb. 116

**Vater, Sohn, unheiliger Geist oder: Familienstrukturen in SE7EN**

Gleich zu Beginn erzählt der Film von einer Familientragödie: Eine Frau hat ihren Mann erschossen. Gründe für die Tragödie werden nicht genannt, es ist eben „passiert", eine Episode, nahezu eine Banalität in dieser Stadt und im Arbeitsalltag des farbigen Polizisten William Somerset, der bereits hier als väterlicher Fürsorger vorgestellt wird. In der direkt anschließenden Sequenz wird ihm Detective David Mills zur Seite gestellt, eine Sohn-Figur, fahrig in seinen Bewegungen, Vorlaut in seinen Äußerungen, ungepflegt und ohne Erfahrung. Nach dem Vorspann zeigt der Film ein kurzes Standbild von kalten, grauen Wohnblöcken und anschließend zwei Personen, Detective Mills und seine Frau Tracy, im Bett liegen: ein zeitgenössisches urbanisiertes Familienidyll (Abb. 116). Bereits die Exposition des Films konnotiert also die Figurenkonstellation des Films mit familiären Strukturierungen und Verweisen. SE7EN orientiert sich hier wie auch im Übrigen an familienspezifischen Leitdifferenzen, wie sie immer wieder hinsichtlich Konfliktlinien und Status der Familie innerhalb der Gesellschaft formuliert worden sind: Auch SE7EN thematisiert an zentraler Stelle Familienfragen nach dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit (Habermas), Politik und Moral (Koselleck) sowie Fremd- und Selbstzwang (Elias), in deren Spannungsverhältnis sich familiäre Strukturen behaupten müssen.

In SE7EN gibt es drei familiäre Beziehungsmuster. Neben den beiden familiären Kreisen um Somerset, Mills und Doe und um Mills, Tracy und Somerset, gibt es eine dritte, die beiden anderen transzendierende familiäre Beziehung zwischen John Doe und Tracy Mills. Diese konstruiert die Beziehung zwischen einem patriarchalen, autoritären, strafenden männlichen Prinzip und einem romantischen, fürsorglichen, zurückhaltenden weiblichen Prinzip. Doch es gibt eine geradezu ontologische Differenz, denn während John Doe außerhalb der Konventionen der herrschenden sozialen Ordnung steht, ist Tracy zugleich ihr familiäres Zentrum, Ehefrau von David Mills und werdende Mutter. Der existenzielle Konflikt entsteht schließlich aus Does ebenso gewaltsamem wie intellektuellem Angriff auf die bestehende patriarchale Ordnung. Does reaktionäre Vision besteht darin, der Gesellschaft den Spiegel ihrer eigenen moralischen Fehlbarkeit vorzuhalten, indem er gemäß eines Auswahlverfahrens, dass sich

an den sieben Todsünden der katholischen Lehre orientiert, sieben Menschen ermordet. Zugleich wird das schwächste Glied in dieser familiären Konstellation zum Zentrum der Attacke des stärksten, dass sich von dem Zwang der gesellschaftlichen Normen befreit hat, aber nur, um die Lücke, die ihre Widersprüchlichkeit erzeugt mit einer tödlichen Ideologie auszufüllen. Der tödliche Konflikt ist zugleich ein zutiefst moralischer.

John Doe ist der Geist, der alles durchdringt, seine Pläne strukturieren alle Beziehungen. Die gesamte Konstruktion des Films dient der Inszenierung der Ideen Does. Auch aus diesem Grund bleibt das Auftauchen Tracys nur eine Episode, ein Trugbild des Familiären, ein Irrweg. Der Film zeichnet das Phantomhafte dieser Figur bis ins kleinste Detail: Doe lebt in der Anonymität der Großstadt in einem durchschnittlichen Appartmenthaus, sein Name – John Doe – steht wörtlich für diese Anonymität, er ist Symbol für den Durchschnittsamerikaner. Doe bleibt zunächst ein Mann ohne Gesicht, ein jedermann – allerdings mit einem umfassenden Erlösungsplan. John Doe stellt sich selbst, nachdem Somerset und Mills ihm zwar auf der Spur sind, aber seiner nicht habhaft werden konnten. Im Film ist diese verblüffende, zunächst narrativ unmotiviert erscheinende Selbstentlarvung zugleich Ausdruck der Allmacht John Does. Auf diese Weise bricht der Film mit der Konvention des Kriminalfilms, die vorschreibt, dass Täter nur auf Grund investigativer Maßnahmen gefasst werden. Auf der anderen Seite verstärkt der offenkundige Widerspruch zwischen seiner femininen Erscheinung und seiner intellektuellen Mächtigkeit sein Bedrohungspotenzial. Der verstörende Effekt dieser Wendung der Geschichte besteht in der narrativen Offenbarung des alttestamentarischen Racheengels, des selbsternannten moralischen Über-Ichs als asketisch-calvinistischer Teufelsaustreiber mit katholischem Moralkodex. Wie die Figur des Psychiaters Hannibal Lecter in THE SILENCE OF THE LAMBS ist John Doe ein unabhängiger, freier Geist und ein Genius des Todes – einzig von der Wahnvorstellung einer übergeordneten Idee, eines göttlichen Auftrags besessen. Medium der Erfüllung des Auftrags wird Tracy, Mills Ehefrau. Mit ihr verbindet sich die Idee der Familie, die von der patriarchalen Ordnung beschützt werden muss, was letztlich nicht gelingen kann. Denn der tödliche Zweikampf der Ideen und Ideologien ist längst entschieden, als Somerset und Mills mit John Doe in die Wüste fahren. An diesem unwirklichen Ort bringt die Erzählung schließlich die Verbindung von John Doe und Tracy Mills im Wortsinn ans Licht. In Abwandlung von Sylvia Harveys eingangs zitierter Diagnose erscheint auf makabre Weise John Does Idee mit der der „exciting, childless whore“ verbunden, während Tracy als eben jenes „boring, potentially childbearing sweetheart“ figuriert, dem die Absage des Noir-Films an die Frau als semantischem Zentrum des klassischen Familienmodells gilt. Die extreme Stilisierung belegt eine Tendenz zur Radikalisierung der Destruktion des bürgerlichen Familienbildes im jüngeren Noir-Film. Ohne Aussicht auf Regeneration wird hier das Prinzip Familie nur noch als defektes Auslaufmodell konstruiert. In ihm sind familiäre Perspektiven den zentrifugalen Kräften einer moralisch dissoziierten sozialen Umwelt schutzlos ausgeliefert. Das moralische Integrationsmodell „Familie“ ist in den Gesellschaftsbeschreibungen des zeitgenössischen Noir-Films nicht überlebensfähig.

### 2.3.9 Die Methodik des seriellen Tötens

Obwohl serielle Morde statistisch gesehen eher die Ausnahme sind, scheint die Figur des Serienmörders in populären Erzählun-

**Abb. 117.1–6**

gen eine „sure-fire formula for gripping storytelling" (Dyer 1999: 37). Entsprechende Fiktionen haben in der Figur des Serienmörders immer wieder Fehlfunktionen moderner Gesellschaften thematisiert. Die narrative Klimax aus Wiederholung und Erwartung und Erwartung der Wiederholung des Mordens aus überindividuellen Gründen tritt in Widerspruch zu einem Gesellschaftsmodell, das sich dem Schutz des Individuellen verpflichtet hat, weil es das Individuum als Keimzelle des Sozialen betrachtet. Die radikalste aller möglichen Absagen an das Subjekt formuliert sich im planvollen seriellen Morden. Der in der Regel weiße, männliche und sozial isolierte Serienmörder markiert zugleich kollektive Ängste und Vorurteile, Vorahnungen des Unheils oder der Fehlerhaftigkeit der sozialen Konstruktion. Seine Opfer sind immer wieder Frauen und andere, gemäß den herrschenden Normen minderwertige Männer. Entsprechend sind Misogynie und ein gestörtes Verständnis männlicher Vorherrschaft übliche Motivationen seiner Handlungen.

SE7EN adressiert die Serialität des Mordens an die herrschende Ideologie in toto. Gedeckt von der Anonymität der modernen, städtischen Gesellschaft nimmt Doe tödliche Rache an ihr für ihre Missachtung des christlich geprägten Wertekodex. Auf seinem Feldzug gegen die moderne Sünde benennt er menetekelartig auch die Vergehen, derer sich die Opfer in seinen Augen stellvertretend für die Gesellschaft schuldig gemacht haben, die sieben Todsünden (Abb. 117.1–6). In John Does Morden formuliert sich zugleich ein existenzieller Zweifel an den kulturellen Bedingungen der Zivilisation. Die ambivalente Position des Serienmörders als jemand, der laut offizieller Lesart außerhalb der sozialen Ordnung steht und sie von dort aus existenziell gefährdet, steht mit John Doe ein Prototyp gegenüber, der sich im Gegenteil aus der anonymen Mitte der Gesellschaft he-

raus mit ihren Wertsetzungen und Bestrafungsmechanismen geradezu überidentifiziert.

Serienmörder, so die makabre Bilanz von SE7EN, stellen die Existenz der Gesellschaft durch die konsequente Anwendung gesellschaftlicher Normen auf sie selbst zur Disposition. Durch ihre rationalisierten, seriellen Tötungshandlungen denunzieren Serienmörder wie John Doe die kollektive Apathie gegenüber den eigenen moralischen Ansprüchen als Grundwiderspruch der moralischen Integration der Gesellschaft. Aus der gesellschaftlichen Anonymität der Masse heraus destabilisiert John Doe moralische Standards der Gesellschaft, die sie selbst nicht einzuhalten in der Lage ist. Insofern die Figur des Serienmörders existenzielle Unsicherheit thematisiert, übernimmt sie für die Noir-Formel eine entscheidende narrative Funktion in Form der durch sie repräsentierten „ambivalence toward stability and destability." (Simpson 2000: 203)

Obwohl die Erzählung von SE7EN prima vista konventionell geschlossen erscheint und „rather old-fashioned [...]: finished, self-contained, separate from anything else" (Dyer 1997: 16), entlarvt ihre zirkuläre Struktur den unendlichen Kreislauf der Sünde: David Mills, der zunächst aus beruflichen Gründen vom Land in die Stadt gewechselt ist und dort auf Grund mangelnder Fürsorge Frau und Kind verliert, wird von John Doe am Ende wieder in seine geistige Heimat zurückzitiert, um dort seine Nemesis zu erleben. Auch die von Does Intervention unbeeindruckt gebliebene Gesellschaft vegetiert unverändert weiter und so verliert sich Does Erlösungsphantasie letztlich im Staub der Wüste – solange bis ein neuer John Doe aus der Mitte der Gesellschaft erwächst und einen anderen Plan unterbreitet.

Wie SE7EN zeigt, lassen sich fatalerweise die gesellschaftlichen Institutionen, die ihren Schutz und Bestand gewährleisten sollen, nicht mehr reaktivieren. Sowohl die Familie als auch die Staatsmacht sind wehrlos den moralischen Vorwürfen und drakonischen Strafexpeditionen John Does schutzlos ausgeliefert. Der semantische Code des Serienkillers ist mit den traditionellen Methoden der Investigation nicht mehr zu ermitteln, sein Ziel ist nicht mehr die Bereicherung oder die Ausschaltung von Konkurrenten, sondern – in letzter Konsequenz – die Eliminierung der Gesellschaft als Ganzes. Und mehr noch: „Cops are supposed to administer what is deserved, but Doe has taken upon himself to do the work that they fail to do." (Dyer 1999: 48) Aus diesem Grund wird der Serienmörder zum existenziellen Irritationsmoment nicht nur der Normen der Gesellschaft, sondern auch der psychischen Integrität des mit der Aufrechterhaltung der Ordnung betrauten Individuums. Und insofern beerbt der Serienmörder die Funktion der *femme fatale*: „This usually white male figure [...] now replaces the *femme fatale* as the figure most threatening to the hero." (Kaplan 1998a: 12) Die Serialität des Mordens wird so zum funktionalen Äquivalent nicht nur für die Figur der fatalen Frau, sondern auch für die Thematisierung instabiler psycho-sozialer Verhältnisse im Noir-Film und zugleich eine ihrer wichtigsten thematischen Erweiterungen im Gegenwartskino.

# 3 Méthode noire

*„We got two ways here, my way or the highway."*
Joe Cabot in RESERVOIR DOGS

*„[…] hence the term film noir names a set of possibilities for making existing genres ‚different'."*
Elizabeth Cowie (1993: 128)

## 3.1 Bestandsaufnahme

Film noir hat sich verändert, und zwar in zweifacher Hinsicht. Auf der einen Seite sind zahlreiche Elemente des „historischen" Film noir weiterentwickelt worden, wobei – wie nicht anders zu erwarten – eher Redundanz als Variation feststellbar ist. Auch Film noir fällt schließlich nicht hinter die technischen Begrenzungen und soziokulturellen Kontexte des Mediums zurück. Expressive Bilderordnungen entstehen unverändert aus zu grafischen Arrangements stilisierten Aufnahmen, die mit Hilfe – gemessen an den Standards des illusionistischen Filmemachens in Hollywood – ungewöhnlicher Kameraoperationen und überwiegend im *low-key*-Verfahren hergestellt werden. Die Entwicklung hochempfindlichen Farbfilmmaterials und die Möglichkeit der chemischen Nachbearbeitung etwa in aufwändigen Silberrückgewinnungsverfahren wie bei einigen Kopien von SE7EN (vgl. Taubin 1996: 24) oder die Arbeit mit Farbfiltern und farbigen Transparenzen wie in THE UNDERNEATH haben die ehedem schwarzweiß dominierte Bildästhetik beerbt und dem Noir-Film die Möglichkeiten der subjektivierenden Bildgestaltung durch Farbe erschlossen. Unterdessen führen die Bilder des neueren Noir-Films den Nachweis ihrer Herkunft in der häufig beobachtbaren Rücknahme von Farbsättigungen oder in näherungsweise monochromen Darstellungsweisen immer noch mit. Die Entwicklung der digitalen Bildaufbereitung hat schließlich dazu geführt, dass nicht nur Bildtableaus, sondern auch innerbildliche Bewegungen beliebig gedehnt oder gestaucht werden und damit nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Wahrnehmungskonventionen zur Disposition gestellt werden können. Wie THE MATRIX gezeigt hat, entstand die Möglichkeit zur Subjektivierung von Bewegungsabläufen einerseits aus dem ästhetischen Repertoire des Action-Films, verdankt sich andererseits aber einem Synergieeffekt mit den medialen Möglichkeiten des Animationsfilms, der wiederum mit der Bildersprache japanischer Mangas in enger Verbindung steht. Neben den visuellen Qualitäten ist insbesondere der Gestaltung der Tonebene große Aufmerksamkeit zuteil geworden. Spätestens seit BLUE VELVET, in dem ausgerechnet das Ohr zum Ausgangspunkt der investigativen Reise der Hauptfigur wird, erlangt die akustische Erzählung einen besonderen Status innerhalb des expressiven ästhetischen Noir-Gefüges. Das *voice over* des „historischen" Film noir hat sich zur akustischen Irritation des *noise over* im zeitgenössischen Noir-Film entwickelt, wie SE7EN oder LOST HIGHWAY zeigen.

Die Konstruktion der Erzählungen folgt weiterhin delinearisierenden Strategien, entweder durch die radikale Infragestellung des realistischen Gehalts der Erzählung selbst, durch das Unübersichtlichkeit erzeugende Verfahren der Aufbrechung von Haupthandlungen in multiple Nebenhandlungen mit zahlreichen Haupt- und Nebenfiguren oder durch narrative Rupturen wie beispielsweise in den Filmen Steven Soderberghs. Nach wie vor strukturiert zudem das Thema des dezentrierten Subjekts das semantische Feld des Noir-Films. Obgleich die Senkung von „Thematisierungsschwellen" (Luhmann 1991: 214) dazu geführt hat, dass die bereits im „historischen" Film noir beobachteten Tendenzen zur verdichteten Darstellung tabuisierter Sexualität und manifester Gewalt stellenweise bis zur filmischen Oberfläche vordringen konnten (vgl. Elsaesser 1999: 310), hat die subjektzentrierte Perspektive ihren Reiz nicht verloren. In diesem Kontext erscheinen FIGHT CLUB und LOST HIGHWAY derzeit als die beiden jüngsten und zugleich exzessivsten Vertreter einer radikal subjektivierenden filmischen Perspektivierung. In ihnen wird der Ort der Entstehung der Bilder selbst narratives Zentrum der Expression: Die psychische Verfasstheit der Erzählinstanz verleiht den Erzählungen dieser Filme ihre Form. Für Ralfdieter Füller formiert sich darin zugleich ein neues „Genre des Kopf-Films" (Füller 2001: 239), was vor dem hier verhandelten Hintergrund freilich als Ergebnis des Prozesses der Ausdifferenzierung des filmischen Verfahrens des Noir-Films erscheint. Die von Füller genannten Filme – von BLUE VELVET über BARTON FINK bis zu LOST HIGHWAY – verdanken ihren ‚Kopf-Film-Effekt' narrativen und semantischen Arrangements, die psychischen Befindlichkeiten Ausdruck verleihen.

## 3.2 Nicht-Genre

Auf der anderen Seite scheint eine Revision der filmhistorischen Konstruktion „Film noir" angebracht. Seit Erfindung des Begriffs und bereits vor Nino Frank bezeichnet der Terminus „Film noir" einen Modus operandi des Filmemachens, der je nach soziokulturellem Umfeld entweder pejorativ oder emphatisch in Verbindung gebracht wird mit verschiedenen künstlerischen Traditionen (Surrealismus, *hard-boiled*-Literatur, filmischer Expressionismus, poetischer Realismus, Neorealismus, Semi-Dokumentarismus), soziokulturellen Umbruchsphasen (Weltwirtschaftskrise, Zweiter Weltkrieg) und ökonomisch determinierten Bedingungen (*double bill* und B-Produktion, Farbfilm und Fernsehen). Marc Vernet hat gezeigt, wie viele dieser Zugriffe auf das Phänomen Film noir unter der willkürlichen Verengung des Blickfeldes und zugleich der Emphase des Begriffs leiden. James Naremore hat in seiner Überblicksdarstellung *More Than Night. Film Noir in Its Contexts* (vgl. Naremore 1998) das Konzept „noir" rekontextualisiert als „a kind of mythology, problematizing it by placing the films, the memories, and the critical literature in a series of historical frames or contexts." (Ebd.: 2) Naremores kulturgeschichtlich angelegte Untersuchung rekonstruiert Film noir als populäre Terminologie für „the way we view certain mass-produced items" (ebd.: 5) und konzipiert unter Rekurs auf George Lakoff Film noir als „network(s) of relationship" (ebd.).

Zugleich lässt sich auf diese Weise die essenzialistische Konnotation einer Zu-

ordnung als Genre aufheben. Erscheinen Genredefinitionen bereits deswegen problematisch, weil „every movie is transgeneric or polyvalent" (ebd.: 6), so lässt sich das Noir-Phänomen mit Hilfe von Genrekonzeptionen im Sinne aristotelischer Kategorienbildungen nicht erfassen. Auch angesichts der spätestens seit der Nouvelle Vague beobachtbaren und mit dem so genannten postmodernen Film auch massenwirksam werdenden (selbst-)reflexiven und dekonstruktiven Verflüssigung filmischer Konventionalität werden zunehmend auch die Einheitsvorstellungen der Genremodelle fragwürdig (vgl. Altman 1999). Nicht die Subsumtion unter einen ontologisch gedachten Oberbegriff, sondern die Modalitäten der Verkettungstechnik verschiedener, historisch und sozial variierender Elemente, die einen spezifischen semantischen Komplex mit der Bezeichnung Film noir reproduzieren geraten auf diese Weise in das Zentrum des Interesses. Diese Betrachtungsweise kehrt die monadische Perspektive um und enttarnt die polyzentrische Operationalität des Film noir, die Genreformierungen spezifische Verkettungs- bzw. Verdichtungsmodi zur Verfügung stellt. Entsprechend bezeichnet Film noir eine ästhetische Verknüpfungsregel, deren Kombinatorik eine filmische Poetik hervorbringt, die mit Hilfe expressiver Bilder-, Ton- und Erzählkompositionen einer bevorzugten Themenwahl Ausdruck verleiht.

Eine Poetik andererseits – und so lautet ein Ergebnis der Untersuchung – deren Bestandteile historisch variieren, neu kombiniert oder wiederholt werden können (wobei die Wiederholung keineswegs „dasselbe", sondern eine Form der Abweichung und Traditionsbildung bedeutet). Methodisch bedeutet das eine Verschiebung der beobachtungsleitenden Differenz von der Poetik zur Ver-Dichtung, von der Statik der synchronen Betrachtung zur Dynamik eines nicht-teleologischen, evolutionären Prozesses, mit der Funktion, Filmen formal eine subjektivierende Perspektive einzuschreiben. Nicht dass auf mehr oder weniger reduktionistische Zuschreibungen wie Schwarzweiß, Dunkelheit und Regen, delineare Erzählform oder ubiquitärer Pessimismus verzichtet werden könnte, doch erst ihr Zusammenspiel kunstituiert Filme, die dann als Noir-Film bezeichnet werden können. Die notwendige Bedingung des Noir-Films liegt im Erfordernis des expressiven Verfahrens begründet, das aus kontingenten Topoi ein „passendes" Verdichtungsmoment konstruiert. Das Medium Film stellt dafür eine Reihe spezifischer Möglichkeiten zur Verfügung, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln spezifiziert worden sind.

## 3.3 Beinahe-Stil

Alternativ zur Genrezuordnung wurde Film noir in Anbetracht seiner auffälligen visuellen Qualitäten vielfach als Stil bezeichnet. Ob als „visual style" bei Janey Place und Lowell Petterson (vgl. Place, Petterson 1974: 30) oder unter besonderer Berücksichtigung des fotografischen Stils in Alain Silvers und James Ursinis großformatigen Bildband *The Noir Style* (1999): Die perspektivische Verengung erliegt oftmals der Faszination der bildlichen Oberfläche, noch bevor ihr Verhältnis zur Erzählung und zum Thema geklärt ist. Auf der anderen Seite verführt die Semantik des Stils dazu, eine Reihe Kunstprodukte wahlweise unter personalisierenden Vorzeichen lesbar zu machen, sie einer epochalen oder regionalen Konfiguration zu-

zuweisen, obgleich solche Erklärungsversuche für Motivationen nur selten einer genaueren Betrachtung standhalten. Ein so gefasster Stilbegriff limitiert Zuschreibungen. Auf der anderen Seite ist Intentionalität eine Beobachtungsoption, die dazu tendiert, die Beweislast der Interpretation einer Kunstkommunikation unter Ausblendung möglicher anderer Verweisungshorizonte und der Prozessualität von Kommunikation auf eine mehr oder weniger imaginäre Urheberschaft zurückzuverlagern. Denn nicht zuletzt ist auch Intention eine Form von Interpretation und nur in einem rekursiven Zusammenhang denkbar. Einen Ausweg aus diesem Dilemma versprechen neuere Untersuchungen, die „nicht primär Urheberschaften ableite(n), sondern die Effekte, die Wirkungen der Kameraarbeit im filmischen Text ausmach(en)" (Prümm 2001: 17). Stil ist dann Teil eines „kalkulierten Zusammenhang(s) des Ausdrucks und der Form" und bezeichnet als „dynamischer Begriff [...] einen Vorgang, einen Prozeß, ein Verfahren." (Ebd.: 18f)

Vor dem Hintergrund dieser Problematik hat David Bordwell vorgeschlagen, Stil als „systematic use of cinematic devices" innerhalb filmischer Narration zu fassen (Bordwell 1985: 50). Auf diese Weise verschiebt sich der Fokus der Stilbeobachtung von Beschreibungen von Individual-, Gruppen- oder Epochenstilen auf die Beobachtung ihres gemeinsamen Bezugspunktes, der systematischen Verwendung wiederkehrender Muster etwa der Inszenierung, der Fotografie, des Schnitts oder des Tons. Dergestalt formalisiert werden „texture(s) of the film's images and sounds" (Bordwell 1997: 4) zum Gegenstand stilistischer Untersuchungen, die Bordwell konsequenterweise schließlich in eine an technischen Inszenierungsproblemen orientierte Stilgeschichte münden lässt (vgl. Bordwell 1997). Unbeantwortet bleiben dabei allerdings Fragen nach der Möglichkeit, wiederkehrende Erzählstrukturen oder thematische Schwerpunktbildungen mit dem Stilbegriff zu erfassen.

Für eine Konzeptualisierung des Noir-Phänomens scheint eine an apparativ-technischen *devices* festgemachte stilistische Option offenbar zu kurz zu greifen. Dennoch bietet Bordwells dreigliedriges Narrationsmodell Anknüpfungspunkte für eine zugleich formalästhetische und prozesshafte, also eine historische Poetologie des fiktionalen Films: „In the fiction film, narration is *the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*" (Bordwell 1985: 53; Herv. im Orig.). Während als *syuzhet* – analog dem Plot – all das bezeichnet wird, was von der Geschichte tatsächlich auf der Leinwand sichtbar und aus den Lautsprechern hörbar wird, bezeichnet *style* dessen audiovisuelle Formierung. Aus beiden Subsystemen des narrativen Prozesses konstruiert der Zuschauer auf der Basis schematisierten Vorwissens schließlich die *fabula* und interpretiert sie als Geschichte. Wie die Untersuchung gezeigt hat, verwendet der Noir-Film nicht nur formalästhetische und erzähltechnische Muster zur expressiven Ausgestaltung seiner Geschichten, er verleiht damit auch immer wieder denselben semantischen Komplexen Ausdruck, d.h. er verdichtet bestimmbare Geschichten auf spezifische Art und Weise, so dass wiederkehrende Themen in der Form von Geschichten nicht nur sicht- und hörbar gemacht, sondern auch benennbar bzw. lesbar werden. Für die herkömmliche neoformalistische Betrachtung ist die methodische Erfassung von Themen aber mit einigen Problemen verbunden, die zuvorderst in der unterkomplexen Reflexion ihres kommunikationstheoretischen Status begründet liegen.

## 3.4 Auf dem Weg zum LOST HIGHWAY: Abkürzungen des neoformalistischen Narrationsmodells

*„Der Formalismus der russischen ästhetischen und literaturwissenschaftlichen Schule hatte recht, wenn er behauptete, dass alle Elemente des Kunstwerks ohne Unterschied Bestandteile der Form sind. Man muß jedoch hinzufügen, dass alle Elemente des Kunstwerks unterschiedslos auch Träger einer Bedeutung und außerästhetischer Werte, somit auch Bestandteile des Inhalts, sind."*

Jan Mukařovský (1970a: 103)

### 3.4.1 Neo-/Formalismus, Zeichen und Struktur

Die hier vorgeschlagene Lesart zur Ermittlung der historischen Poetik des Noir-Films basiert auf dem neoformalistischen Modell des narrativen Films. Die Vorteile liegen auf der Hand: analytische Klassifizierbarkeit von funktionalen Einheiten und damit diachrone und synchrone Vergleichbarkeit ästhetischer Verfahren unter Gesichtspunkten narrativer Zweckmäßigkeit. Seine Nachteile sind bereits genannt worden: der Verzicht der methodischen Anbindung an ein Zeichenmodell und eine daraus resultierende semantische Leerstelle. Aber gerade die Debatte um den historischen Film noir hat deutlich gemacht, dass die veränderte Form zugleich als Zeichen einer Bedeutungsverschiebung interpretiert worden ist. Das Auftauchen einer neuen Form ist also zugleich mit einer Veränderung im semantischen Bereichs innerhalb des klassischen Hollywood-Erzählkinos verbunden worden und nicht nur mit Innovationen in Bezug auf formalästhetische Parameter. Wie gezeigt, hat beispielsweise die feministische Filmtheorie die Konstruktion von Weiblichkeit besonders im historischen Film noir vielfach zum Anlass ihres methodisch-theoretischen Zugriffs auf das Verhältnis von Film und Gesellschaft genommen (vgl. E. Ann Kaplan 1978). Bereits aus Gründen der semantischen Zurichtung jedes filmischen Artefakts – und abgesehen von der mangelnden Reflexion des Zeichencharakters filmischer Äußerungen im formalistischen Modell – kann die Fragestellung, wie Noir-Filme funktionieren, nicht oder nur willkürlich auf das poetische Verfahren beschränkt bleiben. Auf der anderen Seite fallen Ansätze, die vor allem die außerästhetischen Funktionen des Noir-Films zum Maßstab ihrer Beschreibungen gemacht haben, hinter die Einsicht zurück, dass in Kunstwerken die ästhetische die dominierende – wiewohl nicht die einzige – Zeichenfunktion ist. Aus diesem Grund scheint es ratsam, den scheinbaren Widerspruch zwischen Poetik und Semantik in einer formalen Betrachtung zeichenhafter Strukturen filmischer Kommunikationen aufzuheben. Vor diesem Hintergrund wird Bedeutung selbst zur formalen Kategorie des Noir-Filmischen. Zusammen mit der historischen Poetik sind auch Bedeutungen permanenten Veränderungen unterworfen, und zwar abhängig nicht nur von filmischen Verfahren, sondern auch von kulturellen Entwicklungen, die wiederum auf filmische Verfahren selbst einwirken. Eine dergestalt semantisch aufgeladene historische Poetik macht *noir* als Zeichen verdichtende Struktur innerhalb eines kommunikativen Systems beschreibbar, dessen Verweisungshorizont den kulturellen Themenvorrat, d.h. Semantiken adressiert. Erst die zeichentheoretische Fassung des poetologischen Modells macht filmische Verfahren als semantische Prozesse beschreibbar, die Zeichen verwenden und als Kommunikationsprozesse lesbar wer-

den. Besonders Roman Jakobson und Jan Mukařovský haben auf das kommunikations- und insbesondere zeichentheoretische Defizit einer ausschließlich formalistischen poetischen Betrachtung von Sprache und Kunst mit entsprechenden strukturalistischen Modellbildungen geantwortet (vgl. Günther 1973).

Vor diesem Hintergrund muss sich der neoformalistische Ansatz an den eigenen Voraussetzungen messen lassen, dem russischen Formalismus und seiner Interpretation durch den strukturalistischen Ansatz. Unverändert besteht der Verdienst des russischen Formalismus darin, dass er „Kunst [...] auf das Machen, auf ihre Verfahren, auf Technik zurückgeführt und damit der wissenschaftlichen Analyse erschlossen" (ebd.: 25) und so „die Form in ihrer spezifischen Bedeutung als ästhetisches Ordnungsprinzip stabilisiert" (ebd.: 40) hat. Dies impliziert auch die Aufhebung der Unterscheidung von Form und Inhalt, wie sie die traditionelle Kunstwissenschaft bevorzugte: „Dabei pflegt die Form mit der Gestalt und der Inhalt mit dem Thema gleichgesetzt zu werden. Das ist jedoch falsch: alle Komponenten des Kunstwerks sind zugleich schon deshalb Inhalt und auch Form, weil sie in ihrem Wesen alle Träger von Bedeutung sind; sie sind auch gemeinsam und unteilbar Träger *aller* Funktionen." (Mukařovský 1989a: 83; Herv. im Orig.) Jan Mukařovský, Mitglied des Kreises der Prager Strukturalisten, von dem dieses Zitat stammt, benennt damit zugleich einen der Hauptkritikpunkte am Modell des russischen Formalismus: den ungeklärten Zusammenhang von Funktion und Bedeutung. Mukařovský selbst hat sich der Fragestellung in zahlreichen Aufsätzen gewidmet und den erkenntnistheoretischen Fokus auf die Analyse des ästhetischen Inhalts von Bedeutungen im russischen Formalismus um die formale Analyse der ästhetischen Ausformulierung einer außerästhetischen Bedeutung erweitert. In Anlehnung an Jakobsons Zeichenmodell hat Mukařovský darauf hingewiesen, dass das einzelne Kunstwerk „den Charakter eines Zeichens [hat]. Es kann weder mit dem individuellen Stand des Bewußtseins seines Urhebers noch mit dem eines das Werk wahrnehmenden Subjekts identifiziert werden, noch mit dem, was wir das materielle Werk nannten." (Mukařovský 1970c: 146) Mukařovský Darstellung des Kunstwerk-Zeichens als kollektivem ästhetischen Objekt erschöpft sich allerdings nicht, wie der formalistische Ansatz, in der immanenten Kunstbetrachtung einer poetischen Funktionsanalyse: „Die ästhetische Funktion an sich vermag nicht allein das Zeichen, das sie schafft, auch mit einem vollen Sinn auszustatten – daran hindert sie ihre fehlende Ausrichtung auf ein äußeres Ziel, denn gerade diese Ausrichtung setzt die anderen, die außerästhetischen Funktionen in bezug zu bestimmten Bereichen oder Aspekten der Wirklichkeit, die dann in die Funktion selbst als deren ‚Inhalt' hineinprojiziert werden." (Mukařovský 1989a: 77) Die hierin angesprochene Kategorie des Sinns verbindet schließlich Funktion und Bedeutung, also die technisch-kommunikativen mit den semantischen Aspekten des Filmischen. Ganz allgemein gesprochen orientiert Sinn Funktion und Bedeutung an soziokulturell Bestimmbarem, repräsentiert im Begriffs- und Themenvorrat der Kultur, der Semantik. Und Zeichen geben schließlich die Richtung der Verbindung – Verknüpfungskonventionen – von Funktion und Bedeutung vor, regulieren individuell und kollektiv Erfahrungsverarbeitung und Erwartungssteuerung durch mediatisierende, d.h. technisch-formale Reduktion auf bestimmbare Bedeutungen, die nur auf diese Weise Strukturwert erlangen – z.B. in der semantischen Formel Film noir, die zugleich ein technisches Verfahren bezeichnet.

Die Verknüpfung von Funktion und Bedeutung ist allerdings weder eindeutig noch beliebig. Die Debatte etwa darum, *was* Film noir *ist*, liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Folgte man allein dem neoformalistischen Modell, so wäre mit der Ermittlung der ästhetischen Funktion des filmischen Noir-Zeichens das Phänomen bereits erschlossen. Problematisch wird diese Betrachtung allerdings vor dem Hintergrund der nicht-ästhetischen Zeichenfunktionen. Den Zusammenhang von ästhetischer und außerästhetischen Funktionen hat Roman Jakobson aufgezeigt. Sein linguistisch inspirierter Vorschlag, für die Untersuchung literarischer Texte ein Kommunikationsmodell der Sprache heranzuziehen, trägt der im formalistischen Modell unterschlagenen Multifunktionalität des sprachlichen Ausdrucks Rechnung (vgl. Jakobson 1971). Jakobson unterscheidet gemäß Bühlers Sprachmodell (Bühler 1933) zwischen den Bezugsgrößen Sender, Nachricht und Empfänger und differenziert im Bereich der Nachricht zwischen Kontext, Kode und Kanal. Jedem dieser „konstitutiven Faktoren" (Jakobson 1971: 146) der Sprache ordnet Jakobson eine Funktion des sprachlichen Ausdrucks zu: In Bezug auf den Sender schreibt Jakobson dem sprachlichen Zeichen eine emotive (expressive) Funktion, hinsichtlich des Empfängers eine konative (appellierende) Funktion, im Hinblick auf Kontexte eine referenzielle (Bezug nehmende) Funktion, bezüglich des Kontaktmediums eine phatische (Kontakt herstellende) Funktion, für den Kode entsprechend eine metasprachliche (verständigungsorientierende) Funktion und (einzig) in Bezug auf die Nachricht eine poetische (ästhetische) Funktion zu. Obwohl Jakobson diese Vorstellung anhand der Funktionsbereiche des sprachlichen Ausdrucks expliziert, macht die Abstraktionslage des an der Sprache beispielhaft entwickelten Kommunikationsmodells auf jedwede (nicht nur künstlerische) Äußerung übertragbar, also auch auf das filmische Verfahren, das wie Sprache durch spezifizierbare Formen Informationen Ausdruck verleiht. Wichtig scheint in diesem Zusammenhang insbesondere Jakobsons Hinweis darauf, dass Zeichen verwendende Äußerungen wie Sprache nicht auf eine Funktion reduziert werden können, auch nicht die poetische, da die Verschiedenheit der Ausdrucksmöglichkeiten nicht auf der „beherrschenden Stellung einer Funktion über die andere [beruht], sondern auf einer unterschiedlichen hierarchischen Ordnung der Funktionen" (Jakobson 1971: 147). Aus diesem Grund lässt sich schließlich die Funktionalität einer künstlerischen Äußerung nicht allein auf die „prädominante" (ebd.) poetische Funktion von Kunstwerken festlegen. Dennoch rückt die ästhetische Funktion, die Gegenstand der Poetik des Films ist, die „Komposition des Sprachzeichens" (Mukařovský 1967: 48) in den Vordergrund. Sie entreißt das Zeichen dem unmittelbaren praktischen Zusammenhang, der von den anderen Funktionsbereiche des Zeichens abgedeckt wird. Immer aber erfüllt das Zeichen alle Funktionen potenziell gleichzeitig. Deswegen verkennt eine funktional spezifizierte, poetische Analyse des filmischen (Noir-)Zeichens – selbst wenn sie sich auf die die Äußerung dominierende Funktion bezieht – die dynamische, Bedeutungen produzierende Struktur des Aufeinandereinwirkens im Zusammenspiel sämtlicher ästhetischer und nicht-ästhetischer Funktionen innerhalb des Kunstwerks: „Gegen ein solches Verfahren muß man einwenden, dass die formalen Elemente vollkommen erst aus der Sicht des Ganzen verstanden werden können und dass sie innerhalb dieses Ganzen einen sehr variablen Sinn erhalten." (Mukařovský 1970a: 99) Die Zeichenanalyse von Kunstwerken kann deswegen nicht in der Untersuchung ihrer poeti-

schen Funktionen aufgehen, wie es der neoformalistische Ansatz nahe legt. Eine solche Betrachtung würde nicht nur von den Wirkweisen der außerästhetischen Funktionen des Kunstwerk-Zeichens, sondern auch von ihrem Verhältnis zur ästhetischen Funktion absehen. Aus diesen Gründen folgt das in dieser Untersuchung favorisierte Modell Mukařovskýs Relativierung der poetischen Analyse. Für Mukařovský besteht „[d]er Wert der poetischen Benennung [...] allein in der Aufgabe, die sie im semantischen Gesamtaufbau des Werks erfüllt." (Mukařovský 1967c: 47) Entsprechend resultiert aus der Multifunktionalität des Zeichens eine Multiperspektivität der Kontexte, auf die es sich beziehen lässt und auf diese Weise mit Bedeutungen ausstattet. Vor diesem Hintergrund bezeichnet *noir* nicht länger eine einzige Funktion oder eine Kombination bestimmter Funktionen, sondern ein ästhetisch dominiertes zeichenhaftes Verdichtungsmoment, dessen Analyse stets seine Struktur „als Gesamtheit der Zeichen" (Mukařovský 1967a: 26), die verwendet werden, mitberücksichtigen muss. Die Untersuchung der Entwicklung des Noir-Films, wie sie in den Kapitel 2 skizziert worden ist, hat diesem Umstand Rechnung getragen.

Zumindest hinsichtlich der wissenschaftlichen Erforschung des Noir-Films muss deswegen gefordert werden, dass seine strukturelle Analyse nicht bei der Beschreibung formaler Veränderungen im Hinblick auf realistische Darstellungskonventionen und genrespezifische Erzählmotivationen stehen bleiben darf. Darüber hinaus muss sie diese Veränderungen auch im Kontext außerästhetischer Veränderungen lesbar machen, d.h. das künstlerische bzw. filmische Zeichen zugleich im Hinblick auf seine außerästhetische Funktion befragen. So hat etwa James Naremores historische Diskursanalyse zeigen können, inwiefern etwa die referenzielle, auf den Kontext gerichtete Funktion des Film noir erheblichen Strukturwert für das Phänomen erlangt hat. Andere Autor/inn/en wiederum haben insbesondere die expressive Funktion, oftmals deklariert als Stilwillen oder Stilbewusstsein, des Noir-Film betont.

### 3.4.2 Neo-/Formalismus, Verfremdung und Kommunikation

In den (mono-)funktional spezifizierenden Analysen wird eine Tendenz sichtbar, die Komplexität des zeichenverwendenden Verfahrens und seinen Wirkmechanismus aus den Augen zu verlieren. So kann man sich zuweilen des Eindrucks nicht erwehren, Film noir sei quasi voraussetzungslos entstanden und ebenso spurlos wieder verschwunden. In dieser Sichtweise erhält Film noir nahezu mythische Bedeutung. Agenten dieser Perspektive sind bereits benannt, Marc Vernet als einer ihrer Widersacher bereits ins argumentative Feld geführt worden. Ausgehend von der Zurechnung des Noir-Films zum narrativen Film lässt sich die Sollbruchstelle des filmischen Zeichens, sein Irritationsmoment, allerdings recht präzise benennen und damit auch die Tradition, vor deren Hintergrund Noir-Film seine Konturen erhält. Die Funktionsstelle, an der Bedeutungen kondensieren bzw. die ästhetische Funktion wahrnehmbar wird, wird in Anlehnung an die Begriffsbildung des russischen Formalismus auch im neoformalistischen Verfahrensmodell mit dem Konzept der Verfremdung (russisch: *ostranenie*) beschrieben. Damit ist zunächst eine formale Abweichung von ästhetischen Konventionen beschrieben, die die gewohnheitsmäßige Wahrnehmung ‚entautomatisiert': „Kurz gefasst geht es dabei um folgendes: Jeder Gegenstand, der Teil unserer gewohnten, alltäglichen Umgebung ist, wird nicht mehr im eigentlichen Sinne gesehen, sondern ein-

fach nur noch ‚wahrgenommen', wie es bei Šklovskij heißt [...] Mit anderen Worten: Unsere Wahrnehmung dieses Gegenstandes ist eine ‚automatisierte'. Aufgabe der Kunst hingegen ist es, uns die Dinge wieder wirklich sehen zu lassen, und dazu muß man sie ‚fremd machen' [...] Diese Differenzqualität wird somit zur Grundlage jeden ästhetischen Erlebens." (Kessler 1996: 53) Eco hat den Verfremdungseffekt so beschrieben: „Der Verfremdungseffekt realisiert sich durch die Entautomatisierung der Sprache [...] Plötzlich aber gebraucht ein Autor, um etwas zu beschreiben, was wir vielleicht schon immer gesehen und gekannt haben, die Wörter (oder andere Arten von Zeichen) auf eine andere Art, und unsere erste Reaktion zeigt sich in einem Gefühl der *Fremdheit*, in einer Unfähigkeit fast, das Objekt wiederzuerkennen [...] Von diesem Gefühl der ‚Merkwürdigkeit' geht man zu einer erneuten Betrachtung der Botschaft über, die uns das Dargestellte auf verschiedene Weise betrachten lässt, aber gleichzeitig natürlich auch die Darstellungsmittel und den Code, auf den diese sich bezogen." (Eco 1993: 423) Verfremdung ist schließlich auch für den Neoformalismus „grundlegende(r) Zweck der Kunst" (Thompson 1995: 31).

Übertragen auf das Verfremdungspotenzial des Noir-Films bedeutet dies nichts anderes, als dass sein ästhetisches Verfahren von der gewohnten Art und Weise des Filmemachens signifikant abweicht. „Gewohnte Art und Weise" ist in dieser Untersuchung mit narrativer Film übersetzt worden, wie er besonders, aber nicht ausschließlich, während der Zeit des Studiosystems in Hollywood entwickelt worden ist. Seine ästhetischen Parameter bilden den Bezugsrahmen des verfremdenden Verfahrens des Noir-Films, zumal sie unverändert ästhetische Norm innerhalb des narrativen Films sind. Signifikanz setzt andererseits die Beobachtung qualitativer Unterschiede voraus. Das formalistische Modell hat dafür den Begriff der Dominante vorgeschlagen: „Die Dominante bestimmt, welche Verfahren und Funktionen sich als wichtige verfremdende Merkmale ausweisen und welche weniger wichtig sein dürften. Die Dominante durchzieht, lokale und umfassende Verfahren beherrschend und verbindend, das ganze Werk; *durch die Dominante treten die stilistischen, narrativen und thematischen Ebenen in Beziehung zueinander*." (Ebd.: 60; Herv. B.R.) Die Dominante des Mainstream-Films besteht für David Bordwell in der „coherent representation of narrative time, space, and causality" (Bordwell 1983: 10). Die dafür erforderliche technische Durchführung dominiert schließlich das ästhetische Verfahren, z.B. die Wahl der Kameraposition, den Einsatz von Licht und Musik und dergleichen (s. ebd.). Das klassische Erzählkino hatte hierfür das *continuity system* entwickelt mit zeitlich und räumlich linearen, psychologisch motivierten und an wenigen Charakteren orientierten Erzählmustern, gleichmäßiger Ausleuchtung sowie einer Kameraarbeit, die der angenommenen menschlichen Normalperspektive und Wahrnehmung entspricht: Eine Übersetzung vermuteter anthropologischer Konstanten in das ästhetische Verfahren also, das die möglichst bruchlose Illusion einer kohärent repräsentierten Realität gewährleisten soll. Aber nicht nur technische Aspekte formieren die Dominante des narrativen Films. Als „‚canonical' story format" (Bordwell 1985: 35) bezeichnet Bordwell zugleich die Konventionen der Abfolge der Präsentation von Inhalten durch den Plot: „setting plus characters – goal – attempts – outcome – resolution" (ebd.). Unter formaler Einbeziehung des Zeichencharakters filmischer Äußerungen – und das ist entscheidend – umfasst die Dominante allerdings zusätzlich historisch verdichtete Bedeutungsebenen, denn „sobald

die ästhetische Botschaft einer semiotischen Untersuchung unterworfen wird, muß man die so genannten ‚expressiven' Mittel in Kommunikationsmittel auf der Grundlage von (eingehaltenen oder verletzten) Codes übersetzen." (Eco 1993: 415) Die Konstruktion der fiktiven erzählten Gesellschaft im klassischen Erzählfilm hat sich immer wieder an vorherrschenden sozialen Wertekomplexen orientiert. Dazu gehören formal bestimmbare soziale Rollenverteilungsmodelle, stereotype Konfliktlösungsstrategien oder konventionalisierte Handlungsmuster etwa zur Wiederherstellung einer bedrohten sozialen Ordnung mit einem Hauptcharakter als Repräsentant der Wertvorstellungen. Obgleich der narrative Film Gesellschaft nicht schlicht abbildet, sondern vielmehr eine eigene Version davon erzählend konstruiert, orientieren sich nicht nur die zu diesem Zweck ausgewählten ästhetischen Verfahren, sondern auch die erzählten sozialen Zusammenhänge an vermuteten Alltagserfahrungen. Formal betrachtet liefert die reale Gesellschaft der Filmpraxis dafür „the raw *material* of social history and of social discourses" (Kellner 1998: 355; Herv. B.R.). Und nicht zuletzt partizipieren die fiktiven Erzählungen selbst an sozialen Diskursen, werden Elemente derselben, wirken auf sie durch das verfremdende Verfahren ein und beteiligen sich auf diese Weise wiederum an der Formierung ihrer Geschichte (s. ebd.). Inwiefern sie bereits deswegen auch ideologische Vorstellungen repräsentieren, muss am Einzelfall geprüft werden. Dennoch komplettiert erst dieser semantische Zusatz das Bild der Dominante im klassischen Verfahren des narrativen Films. Dessen poetisches Verfahren bringt die mitgeteilten sozialen Normen zum Ausdruck und objektiviert sie. Auf der Ebene der syntagmatischen Ordnung des Films, d.h. auch: in der Form seiner Zeichenstruktur, erscheint das semantische Paradigma. Kunstgeschichtlich betrachtet setzt diese Form klassischen Filmemachens die realistische Darstellungstradition fort. Das ästhetische Verfahren lässt sich entsprechend in Bezug auf seine Objektivierungsleistung sozialer Befindlichkeiten durch die Form des illusionistischen Realismus als objektivierendes Verfahren bezeichnen.

Der Noir-Film markiert eine Verschiebung dieser Dominante. Sein poetisches Verfahren irritiert die Wahrnehmung durch audiovisuelle, narrative, thematische und semantische Abweichungen von den Konventionen des Erzählfilms Hollywoods. Kapitel 2 hat die Differenzqualitäten beschrieben, die dies bewirken. Die thematische Orientierung des Noir-Films – Tod, Liebe, Investigation, Detektive, Polizisten, Männer und Frauen etc. – hingegen unterscheidet sich kaum von den Standards. Dies mag einer der Gründe sein, weshalb Film noir von der Filmkritik immer wieder unter Genrekategorien subsumiert worden ist. Nicht selten hat die Identifikation des Filmischen mit seinem thematischen Komplex durch die Kunstkritik zur Nicht-Berücksichtigung anderer formaler Aspekte des Filmischen geführt. Die Fixierung aufs Thematische übersieht indes, dass das Thema lediglich den *Charakter* einer Mitteilung hat, die auf reale Lebenswelten außerhalb des Filmischen verweist. Nur deswegen treten „die außerästhetischen Funktionen am Thema am deutlichsten zutage" (Mukařovský 1989a: 84). Das Thema wird also irrtümlicherweise als außerästhetischer Realitätsaspekt des Filmischen interpretiert und nicht als Element des poetischen Verfahrens. Doch „[d]ie außerästhetische Funktion [...] ist eigentlich kein Problem der Poetik, sondern eines der Soziologie der Dichtung." (Mukařovský 1967b: 40) Das künstlerische Verfahren zur Herstellung von Bedeutung ist mit dem Rekurs auf das Thema also noch nicht benannt, denn wie gezeigt, geht Bedeutung nicht im Thema auf, son-

dern ist allen formalen Komponenten zu eigen. Und dies ist die Grundlage für den hier unterbreiteten Vorschlag, *noir* im Unterschied zum objektivierenden Verfahren des klassischen narrativen Films als subjektivierendes Verfahren beschreibbar zu machen. Sein Zweck besteht letztlich in der *Objektivierung psychischer Befindlichkeiten*; seine Bedeutung erhält es durch die Verschiebung in der Dominante des klassischen Erzählfilms: der narrativen Objektivierung eines illusionistischen Subjektivismus. Kurz gesagt: Noir-Filme erzählen im Rahmen des narrativen Films von der Modernisierungskrise des Subjekts.

Die so beschriebene Struktur des Noir-Zeichens, dies soll abschließend noch erwähnt werden, hat nicht nur die Funktion, sich selbst zu präsentieren, sondern ist als Zeichen zugleich formal bestimmbares Element sozialer Austauschprozesse, d.h. Kommunikation. Unter kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten haben Kunstwerk-Zeichen, also auch Filme, die Funktion „eines *kommunikativen* oder mitteilenden Zeichens." (Mukařovský 1970c: 142; Herv. im Orig.) Vor diesem Hintergrund wird schließlich das Prinzip der Verfremdung bedeutsam. In ihm konstituiert sich der Informations*wert* der filmischen Mitteilung: Das verfremdende Verfahren macht das filmische Mitteilungsangebot für den Zuschauer nicht nur wahrnehmbar, „[d]er Film kann sozusagen auf solch ein genaues Hinsehen dringen, wenn nämlich zwischen unseren Sehgewohnheiten und der wahrgenommenen Filmstruktur irgendeine Diskrepanz entsteht und wir auf etwas Unerwartetes stoßen." (Thompson 1995: 25) Bis hierher folgt also auch das neoformalistische Modell kommunikationstheoretischen Prämissen. Dass Kommunikation ohne Semantik nicht denkbar ist, darauf haben Kommunikationstheorien immer wieder hingewiesen. Der konstruktivistische Vorschlag des Neoformalismus, Narration als zweistelligen Prozess zu konzipieren, in dem das innerfilmische Wechselspiel von Syuzhet (bzw. Plot) und Stil die Konstruktion der Fabula und ihre Interpretation als Geschichte durch den Zuschauer anregt, lässt sich aber auch in kommunikationstheoretischer Perspektive um den Aspekt der Bedeutung erweitern.

Dafür ist es zunächst notwendig, das Kommunikationsmodell um den Aspekt des Verstehens von Mitteilungen zu vervollständigen. Auf diese Weise wird zugleich die Funktion der Mitteilung selbst – in diesem Fall bestimmte Filme – sichtbar. Ganz allgemein lässt sich Kommunikation als dreistelliger Prozess beschreiben, der die Unterscheidung von ausgewählter Information und Mitteilungsverhalten dazu verwendet, Verstehen zu ermöglichen (vgl. Luhmann 1991: 191ff.). Die Analogie zum neoformalistischen Modell ist evident: Im neoformalistischen Ansatz bezeichnet Syuzhet bzw. Plot die Auswahl der Information aus einem Repertoire an (durch die zu erzählende Geschichte festgelegten) Möglichkeiten und Stil die Auswahl der zur Vermittlung notwendigen technischen Verfahren, während der Zuschauer diesen Unterschied auf Grund des verfremdenden künstlerischen Verfahrens wiederum als Information zur Konstruktion (s)einer Geschichte versteht. Kunstwerke bzw. Filme erfüllen also zugleich einen kommunikativen Zweck, haben eine soziale Funktion. In der eher essenzialistischen Lesart Mukařovskýs heißt das: „Das Kunstwerk [ist] dazu bestimmt, zwischen seinem Urheber und dem Kollektiv zu vermitteln." (Mukařovský 1970c: 139) Auch in konstruktivistischer Lesart erfüllt das Kunstwerk zuvorderst eine soziale Funktion: „[D]ie Einheit des Kunstwerks liegt letztlich in seiner Funktion als Kommunikationsprogramm." (Luhmann 1996: 53) Und wie gezeigt, verwenden auch filmische Prozesse dafür Zeichen und adressieren auf diese Weise Semantiken. Auf

Grund seiner Beschränkung auf prozessinterne Verfahren hat der Neoformalismus allerdings die sachliche, zeitliche und soziale Strukturierung filmischer Kommunikation durch semantische Komplexe bislang nicht nur ignoriert, sondern vielmehr ihre Relevanz für die Filmanalyse bestritten. Der neoformalistische Ansatz blendet jenen Bereich systematisch aus, aus dem Filme ihre Themen auswählen: die Kultur, jenem „Gedächtnis der Gesellschaft" bzw. sozial konfigurierten „Filter von Gedächtnis/Erinnern" (Luhmann 1997: 588), der, sofern er Themen „eigens für Kommunikationszwecke" bereit hält, als Semantik bezeichnet wird (vgl. ders. 1984: 224). Und so wie kommunikative Prozesse ohne Ausrichtung auf Semantiken undenkbar sind, ist Bedeutung in narrativen Künsten zugleich an konkrete Stoffe gebunden: „Das Kunstwerk hat daher eine zweifache semiologische Bedeutung, eine autonome [als Zeichen; B.R.] und eine kommunikative, deren zweite vor allem den Künsten vorbehalten ist, die einen Stoff haben." (Mukařovský 1970c: 143). Kommunikative Künste sind für Mukařovský diejenigen „Künste, in denen es ein ‚Sujet' (Thema, Inhalt) gibt", und in denen „jede Komponente eines Kunstwerks – unter Einschluß der ‚formalsten' – einen eigenen mitteilenden Wert, der vom Stoff (Sujet) abhängig ist [enthält]." (Mukařovský 1970c: 143)

## 3.5 Das Ziel als Weg

Was aber, wenn der filmische Prozess das semantische Zentrum des Film noir in der formalen Ordnung der Narration reflektiert, wie etwa in FIGHT CLUB? Beziehungsweise: Wenn das filmische Verfahren so verdichtet wird bzw. darauf abzielt, in seiner Erzählstruktur jene für das narrative Kino – zu dem auch Film noir zählt – typische *character centered causality* zu verdoppeln und somit die zentrale Figur in die formale narrative Ordnung zu kopieren wie in LOST HIGHWAY? Oder die Struktur des Gedächtnisverlusts der Hauptfigur in Form eines rückwärts erzählenden Plots erfahrbar zu machen wie in MEMENTO? Mit anderen Worten: Welche Funktion übernimmt die Narration, wenn sie wie in LOST HIGHWAY über einen hohen Grad an „self-consciousness" (Bordwell 1985: 58f) verfügt, wenn nicht eine auf den Zuschauer gerichtete, steuernde, beobachtungsleitende und so zugleich selbstthematisierende? Wie lässt es sich denken, dass eine Narration ihrer selbst bewusst, kommunikativ oder wissend *ist*, wenn dies nicht als Ergebnis einer Beschreibung seitens eines Beobachters ausgewiesen wird, in diesem Fall des Neoformalismus? Und worin konstituiert sich dieses Selbst der Narration? Seymour Chatman hat dafür in Anlehnung an Wayne Booth (Booth 1983) das Konzept eines *implied author* in Anschlag gebracht (vgl. Chatman 1990). Doch auch dieser Vorschlag verkürzt den kommunikativen Zusammenhang des filmischen Prozesses auf eine personale Instanz, indem er die expressive Funktion des filmischen Zeichens in den Vordergrund stellt. Betrachtet man das filmische Verfahren als kommunikativen Prozess, erscheinen solche Modellvorstellungen ebenso fragwürdig wie die methodische Exklusion des kommunikativen Problems, dass filmische Verfahren Bedeutungen produzieren, weil sie Zeichen zur Kommunikation verwenden und damit zwangsläufig Beobachtung nicht nur anregen, sondern ebenso zur Bedingung haben.

Wenn es zutrifft, dass sich das derzeitige Verständnis des Film noir der (kontin-

genten) Beobachtung der französischen Filmkritik in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts verdankt, die eine spezifische filmische Form der Unterscheidung von Information und Mitteilung verstanden und sie anschließend mit dem Terminus *film noir* bezeichnet hat, so bedarf es letztlich der Beobachtung von Anschlusskommunikationen, um die Funktionsweise des Codes „noir" zu beschreiben. Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, hat die semantische Formel „Film noir" eine Reihe Anschlusskommunikationen bei Filmkritik, Filmwissenschaft aber vor allen Dingen im Bereich des narrativen Films selbst ermöglicht. Daraus resultiert zugleich die eigenartige „amorphous nature" (Telotte 1989: 9) des Film noir, oder – jenseits einer organischen Konnotation der Metapher – seine ‚amöboide' diskursive Formation, die sich immer wieder um die Achsen Stil, Erzählform und Thematik rekonturiert. Der rekursive Prozess der so spezifizierten und auch: erfolgreichen Anschlusskommunikationen hat das ästhetische Verdichtungsmoment semantisch aufgeladen, d.h. auch und gerade: seine kulturellen Bedeutungen verdichtet.

Geht man von einem Modell der Verdichtung filmischer Kommunikation aus, so lassen sich auch für den Noir-Film sowohl synchron als auch diachron Variationen auf den Ebenen der Informationsauswahl (Themen/Inhalte), der Wahl der Mitteilungsform (Stil und Plot) und der daraus resultierenden spezifischen Verstehensleistung (Bedeutung) beschreiben. Wie Bordwell, Staiger und Thompson gezeigt haben (s. Bordwell et al. 1985: 74–77), wählt Film noir aus einer Reihe ästhetischer und erzähltechnischer Möglichkeiten des narrativen Films diejenigen aus, die die vorherrschenden Konventionen klassischer, realistischer Narration in Frage stellen. Die „patterns of nonconformity" des Film noir betreffen „psychological causality [...] the prominence of heterosexual romance [...] an attack on the motivated happy ending" sowie „a criticism of classical technique" (ebd.: 75f). Damit werden eine Reihe von Eigenschaften beschrieben, die eine Differenz zum konventionellen Erzählkino markieren. Alle Kriterien verweisen offenbar auf semantische Implikationen des Film noir, indem sie Motivationen adressieren, die sich nicht filmimmanent klären lassen. Die Verfremdung der klassischen Technik bringt nicht nur eine barocke Poetik hervor, die vor dem Hintergrund ästhetischer und soziokultureller Entwicklungen selbst auf andere künstlerische Zeichensysteme (*hard-boiled-novel*, expressives Filmemachen etc.) verweist, sie verdichtet diese Traditionen zugleich zu einem neuen Ensemble, das selbst wiederum einem permanentem Wandel unterliegt. Aus diesem Grund scheint es zu kurz zu greifen, sich auf eine historische Poetik des Film noir zu beschränken, vielmehr müsste ein solches Programm die historisch variablen Interdependenzen verfahrenstechnischer Rahmenbedingungen mitreflektieren, womit zugleich die Poetik des Film noir selbst dynamisiert und von voluntaristischen Festschreibungen befreit werden kann. Wenn also Film noir die Bezeichnung für ein planmäßiges filmisches Verfahren zur Erreichung des Zieles ist, Narrationen eine subjektivierende Perspektive einzuschreiben, dann müsste die Emphase der historischen Poetik in eine Betrachtung als zeichenverwendende kommunikative Methode überführt werden.

## 3.6 Auffahrt

Die in Kapitel 2 angefertigten Beschreibungen haben in Umrissen Entwicklungslinien der filmischen Verfahren des Noir-Films entlang jeder der drei operativen Achsen (Stil, Plot, Themen) bis zum zeitgenössischen Noir-Film verfolgt. Darin wurden vor allen Dingen Abweichungen gegenüber den Konventionen des illusionistischen Films benannt, dessen realistische Programmatik entlang psychologisch motivierter linearer Kausalität vor allem im Studiosystem Hollywoods zur klassischen Form entwickelt worden ist. Offenbar verlagerte die enge Bindung an „Kompatibilitätsgarantien der Realität" (Luhmann 1991: 237) das künstlerische Problem zunächst auf Erfordernisse ihrer Imitation. In Fortsetzung künstlerischer Erzähltraditionen, vor allem der Kurzgeschichte als literarischem „average between the fixed character types of the melodrama and the dense complexity of the realist novel" (Bordwell et al. 1985: 14), wurden in Hollywood formal ‚realistische' und zunächst objektivierende filmische Verfahren bevorzugt. Doch die durch verschiedenste (filmhistorische, literarische, ökonomische und soziokulturelle) Entwicklungen ausgelösten Verschiebungen ermöglichten zunehmend auch einen psychologisierten Realismus der Erzählungen als Alternative zum Standard-Erzählmodell. Konsequenterweise, obwohl nicht im Sinne einer Kritik, dekonstruierten die subjektivierten ästhetischen und erzähltechnischen Verfahren das für das illusionistische Verfahren notwendige Moment der „character consistency" (ebd.: 14) formal und inhaltlich. Vor diesem Hintergrund bedeutete Film noir einen ersten, auch massenwirksamen Modernisierungsschub der klassischen Erzählkultur des Films: „Film noir ist somit ein Äquivalent zur selbstreflexiven literarischen Moderne, eine Angleichung, eine Annäherung an die vielfach gebrochene Textur des modernen Romans." (Prümm 1998: 156) Wie moderne Kunstwerke, lenkte auch Film noir schließlich den Blick des „Beobachter(s) auf das Beobachten der Form" (Luhmann 1991: 238).

Spätestens seit der Nouvelle Vague hat das Filmemachen in zunehmendem Maße die eigenen Voraussetzungen mitreflektiert und spätestens seit den 1960er Jahren ist programmatische Reflexivität der eigenen medialen Bedingungen zugleich Signum modernen Filmemachens. Die moderne Auseinandersetzung mit der Poetik des filmischen Realismus' kulminiert schließlich im Versuch einer Integration moderner Reflexivität und medial geprägter Massenkultur. Postmoderne Verfahren reagieren auf das Dilemma, dass die „semantische Innovation" (Luhmann 1997: 1145) moderner Differenzierung schließlich die eigenen Grundlagen erreicht und zur Entdeckung der eigenen widersprüchlichen Fundierung geführt hat. Die Befragung und Auflösung tradierter Gewissheiten macht konsequenterweise auch vor der eigenen modernen Gewissheit nicht halt: Modernes Filmemachen wendet sich schließlich der eigenen Beschaffenheit zu und deckt nicht nur die historisch bedingten, selbstauferlegten Beschränkungen (Konventionen) des Filmemachens auf, sondern entdeckt zugleich, dass es selbst Element dieses kommunikativen (Ordnungs-)Prozesses ist. Die beobachtungsleitende Perspektive verschiebt sich von der Reflexion von Formen ‚realistischer' Repräsentation – z.B. die „Brechung" linearer Zeit im *jump cut* – zur selbstreflexiven Konstruktion filmischer Formenspiele mit der Option mehrfacher Codierung (vgl. Merschmann 1998). Aus der Vervielfachung der Bedeutungsebenen resultiert zugleich eine tendenzielle Auflösung semantischer Ein-

deutigkeit, wie sie das realistische Modell noch unterstellt hat.

Film noir hat diesen Prozess antizipiert und Antinomien der Subjektkonstruktion im klassischen Erzählfilm wahrnehmbar gemacht. Seine Methodik konstruiert das semantische Feld des dezentrierten Subjekts im zeitgenössischen Noir-Film schließlich als narratives Paradox. Lange vor FIGHT CLUB haben Noir-Filme wie FORBRYDELSENS ELEMENT, BLUE VELVET, BLADE RUNNER oder ANGEL HEART die paradoxe Beschaffenheit der *character consistency* thematisiert. Doch erst in LOST HIGHWAY hat das derealisierende Noir-Verfahren die widersprüchliche Konstitution des psychisch dissoziierten Subjekts in die Form des Films selbst kopiert. LOST HIGHWAY verdankt seine radikal subjektivierende Perspektive der konsequenten Verdichtung der Topoi des Noir-Films – und dezentriert im Effekt auch den Zuschauer. Konnte der Zuschauer sich zuvor stets gewiss sein, am Ende ein wie auch immer deformiertes oder zerstörtes Subjekt, aber dennoch: *ein Subjekt* zu identifizieren, d.h. benennen zu können, so verweigert LOST HIGHWAY den (klassischen oder modernen? – jedenfalls erklärenden) Zugriff auf das narrative Material. Der Noir-Film erfährt durch diese Zuspitzung des Verfahrens in LOST HIGHWAY sein bis dato größtes Verdichtungsmoment – in der hyperrealen filmischen Dissoziation der Subjektivität.

## 3.7 Am Ziel: Der Methode bei der Arbeit zusehen in LOST HIGHWAY

> *„Üblicherweise wird freilich der Eindruck der Einheit, den das Werk vermittelt, zum hauptsächlichen Maßstab des ästhetischen Werts gemacht. Die Einheit darf jedoch nicht statisch, als vollkommene Harmonie, aufgefasst werden, sondern dynamisch, als Aufgabe, die das Werk dem Betrachtenden stellt."*
>
> Jan Mukařovský (1970a: 107)

> *„Who the hell owns that dog?"*
>
> Fred Madison

Von hier aus lässt sich beschreiben, wie die radikale Subjektivierung der filmischen Perspektive letztlich das realistische Moment der immer noch den Formen der klassischen Erzählung verpflichteten zeitgenössischen Noir-Filme verflüchtigt, in der Konsequenz Subjektivität fluide werden und durch die mehrfache Codierung des Kommunikationsangebots Bedeutung zugunsten von Bedeutung*en* verschwinden lässt. Damit steht LOST HIGHWAY (1996, David Lynch) zugleich in der Tradition des Noir-Films, denn „[o]f course, the *film noir*'s subjects are disturbing enough, but the fact that their focus on crime, corruption, psychosis and desire channels into an unprecedented concern with *how* we see, understand, and describe our world doubly imprints the anxiety, leaving viewers to wonder if there is any reliable posture from which to gauge truth." (Telotte 1989: 35; Herv. im Orig.) LOST HIGHWAY liefert den filmischen Beweis für diese Behauptung und reflektiert durch das formale Arrangement zugleich die strukturelle Methodik des Noir-Films.

### 3.7.1 Audiovisualität

#### Licht und Schatten

Auf der Ebene der Bildästhetik nutzt der Film konsequent Möglichkeiten der Arbeit mit kontrastreichen Licht- und Schatteneffekten. Räume, Oberflächen und Fi-

Abb. 118.1–3 (von oben nach unten)

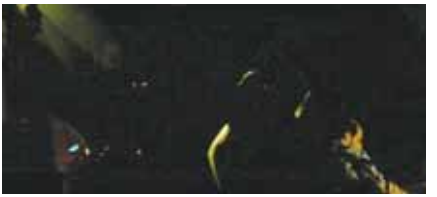

Abb. 121.1–3 (von oben nach unten)

guren werden in der Regel mit direktionalem Licht von der Seite, ober- oder unterhalb partiell beleuchtet, während andere Bildbereiche nur schwach oder nicht beleuchtet werden (Abb. 118. 1–3). Figuren und Gegenstände sind deswegen nur teilweise sichtbar und Räume erscheinen als unübersichtliche und unerkennbare labyrinthische Anordnungen. Die *low-key*-Lichtsetzung isoliert Figuren oder entzieht Räumen wie dem Bereich der nächtlichen Straße durch völlige Abdunkelung des Hintergrundes seine räumlichen Qualitäten. Nicht nur die Straße, auch alle anderen abgedunkelten Räume werden so zu hypothetischen Räumen. Manchmal werden unbeleuchtete Bereiche dafür verwendet, die Figur Fred in ihnen verschwinden zu lassen (Abb. 119 und 120), ihn für Augenblicke der Beobachtung zu entziehen. Der Übertritt Freds in den Schwarzbereich des Bildes hebt die Differenz von Figur und Grund bzw. Subjekt und Objekt auf. Dieses Verfahren wird auch in einigen Einstellungen angewendet, in denen undeutlich flüchtige Schatten auf Wänden wahrnehmbar werden, deren Verursacher unbekannt bleiben.

Abb. 119

Abb. 120

Abb. 122

Abb. 123

Doch LOST HIGHWAY nutzt auch die Möglichkeit, mit hellem Licht Irritationen auszulösen. So übersetzt etwa das Stroboskoplicht in der „Luna Lounge" das nervöse Timbre von Freds Saxophon-Spiel in ein flackerndes Helldunkel (Abb. 121.1–3). Die häufige Platzierung von Lichtquellen im Bildraum führt zu Blendeffekten, wie etwa bei den Autoscheinwerfern in der Wüstenszene mit Alice und Pete (Abb. 122), oder zu Beleuchtungen durch Lampen innerhalb des Bildraumes. Weißes Licht wird verwendet, als zunächst Pete und kurz darauf Fred auf dem Weg zu Alice bzw. Renée durch einen weiß gestrichenen Korridor laufen, während im Hintergrund Lichtblitze ähnlich dem Stroboskop-Effekt für Blendungen sorgen. Gleiches gilt für Überbelichtungen, wie etwa in der genannten Wüstenszene (Abb. 123), mit deren Hilfe Figuren oder Gegenstände nahezu illuminiert werden, um atmosphärische Qualitäten zu steigern. Obgleich eher selten nutzt der Film helles, natürliches Licht zur Ausleuchtung tagsüber stattfindender Handlungen und schafft damit einen rahmenden Kontrast, der die Unübersichtlichkeit und Undurchsichtigkeit der opaken Innenräume noch deutlicher hervortreten lässt. Auf der Ebene der Montage erzeugt schließlich die gelegentliche Verwendung von Weißblenden einen Blendeffekt, der im Kontrast zu den häufigen Abblendungen ins Schwarze steht. Die Langsamkeit der Abblendungen und die manchmal anhaltenden Schwarzbilder zwischen verschiedenen Einstellungen wiederum betonen das kontemplative Moment ebenso wie sie die schleichende „Erblindung" der Wahrnehmung suggerieren.

**Farbwerte**

Wie bei der Lichtarbeit werden auch Farben durch kontrastive Verfahren zur gezielten Subjektivierung eingesetzt. In Interieurs wie etwa den Wohnungen von Renée und Fred oder der Eltern von Pete erscheinen sie sepiafarben, gedämpft und blass und liefern damit Zustandsbeschreibungen nicht nur von Umgebungen, sondern insbesondere der Beziehungen der

Abb. 124.1–3

Abb. 125

darin sich aufhaltenden Figuren. Gleiches gilt für die Emotionalisierung der Bilder durch die konventionelle, gleichwohl stilisierte dramaturgische Verwendung der Farben Rot und Blau (Abb. 124.1–3). Rotes Licht wird für Einstellungen verwendet, in denen Freds Eifersucht oder ein aus Freds Perspektive ‚sündiges' Geschehen visualisiert wird wie etwa bei Freds scheiterndem Anruf bei Renée nach seinem Konzert in der „Luna Lounge" oder als Pete in einem Zimmer Renée in flagranti mit Dick Laurant ertappt. Rote Farbeffekte sorgen in diesen Einstellungen für beinahe monochrome Bilder, in denen die Vollkommenheit des rauschhaften Verblendungszusammenhanges von Freds bzw. Petes Wahrnehmung durch die optische Verdichtung eines Farbwertes sichtbar wird. Demgegenüber erzeugen blaugefärbte Bilder eine übersinnlich-magische Atmosphäre, zumeist während der Verwandlungssequenzen. Der Komplementärkontrast des Blau zu den mit gesättigten Rottönen emotionalisierten Bilder bewirkt andererseits äußerst dramatisierende Farbeffekte.

**Bildkomposition**

Das expressive Verfahren setzt sich fort in der Geometrie der Bildkompositionen.

Abb. 126

**Abb. 127.1 und 2**

Dominierende Diagonalen (Abb. 125) dynamisieren die Kompositionslinien, während Rahmungen (Abb. 126) Figuren hervorheben und wie in den Filmen Fassbinders zugleich ihre Isolation zum Ausdruck bringen. Die Kameraposition befindet sich zumeist oberhalb oder unterhalb der Normalperspektive und rhythmisiert die Bilder durch dramatisierende Perspektivenwechsel (Abb. 127.1 und 2). Der häufige Wechsel der Kameraposition während der Gefängnis- bzw. Verwandlungssequenz etwa bereitet die bevorstehende Verwandlung von Fred zu Pete auf bild-

**Abb. 128.1–8 (von oben links nach unten rechts)**

1

2

3

4

5

6

7

8

**Abb. 129.1–3**

bildhaft realen, aber „unlogischen" Struktur der kollabierenden Bilder formal die ebenso unlogische Verwandlung der einen in die andere Figur. Zugleich wird die Formation und Deformation von Körperlichkeit zur Expression von Begehren und Ekel (Abb. 129.1–3) genutzt. Mehrfach wird der nackte Körper von Patricia Arquette als Fluchtpunkt des männlichen Blicks fixiert und durch Zeitlupeneffekte sowie ebenmäßige Ausleuchtung zugleich stilisiert. Die Schaulust beschränkt sich allerdings nicht auf den weiblichen Körper, sondern denunziert auch den neugierigen Blick auf den toten Andy als pornografische Visualisierungsstrategie.

geometrischer Ebene vor. Die durch die perspektivischen Verschiebungen erreichte Dynamisierung kollabiert schließlich visuell und in der hektischen Übereinanderblendung verschiedener Bildebenen mit diffusen Bildinhalten und unterschiedlichen Bildqualitäten (Abb. 128. 1–8), die letztlich überhaupt keine sichere Beobachtung mehr zulassen.

Nach diesem (audio)visuellen Kollaps filmischer Wahrnehmung zeigt eine statische Einstellung an der Stelle von Fred die Figur Pete und markiert im Paradox der

Die Verwendung audiovisueller Formen und Eigenschaften anderer Medien multipliziert die Möglichkeiten der Subjektivierung, indem Videobilder (Abb. 130) verbotene Blicke realisieren, Telefone verbale Kommunikation manipulierbar machen, Fotografie (Abb. 131) nicht länger *eine* Realität abbildet oder projizierte Filmbilder (Abb. 132) Tabubrüche stilisieren. Auf der anderen Seite wird das Filmbild selbst formbar: Trapezoide Verformungen der Bildgeometrie (Abb. 133) konstruieren die verzerrte Wahrnehmung der Hauptfigur. In den selbstreflexi-

**Abb. 130–133 (von oben links nach unten rechts)**

ven medialen Arrangements kommt zugleich die prinzipielle Unerkennbarkeit einer durch und für das Subjekt nicht mehr vermittelbaren inneren und äußeren Realität zum Ausdruck.

LOST HIGHWAY verwendet subjektivierende Verfahren der Beschleunigung und Verlangsamung nicht nur auf der Ebene der Montage von der langsamen Überblendung über den hastigen Schnitt bis zum Übereinanderlegen verschiedener Bildebenen (vgl. Abb. 128.1–8). Das filmische Verfahren in LOST HIGHWAY dehnt oder komprimiert wahlweise die filmische

**Abb. 134.1–6 (von oben links nach unten rechts)**

1
2
3
4
5
6

**Abb. 135**

Wahrnehmung zugleich durch innerbildliche Strategien zur Dynamisierung, d.h. der zeitlichen Verdichtung. Extreme Zeitlupeneffekte visualisieren große Aufmerksamkeit der filmischen Wahrnehmung, während der Zeitraffereffekt dazu genutzt wird, emotionale Befindlichkeiten durch comicartig-groteske Bilder zu überzeichnen. Neben dem subjektivierenden Effekt der Dehnung oder Stauchung linear voranschreitender Zeit irritiert das paradoxe Bild einer rückwärts explodierenden Holzhütte (Abb. 134.1–6) die zeitliche und sachliche Kontinuität der Alltagswahrnehmung. Die Progression der Erzählzeit verhält sich in diesem Moment spiegelverkehrt zur erzählten Zeit und erzeugt so ein Zeitparadox, das die Konventionen psychologischer Kausalität außer Kraft setzt. Nicht ohne Ironie wird der filmische Blick auf das rückwärts brennende Haus in der Verwandlungssequenz außerdem mit Hilfe einer an einen Theatervorhang erinnernden Trickblende freigegeben: Die innere Bühne wird zum paradoxen Schauplatz eines mit Begriffen der Alltagslogik nicht mehr erklärbaren psychischen Geschehens. Der Zuschauer wird zugleich Augenzeuge der Premiere des surrealen Prinzips als realem äußeren (filmischen) Ausdruck einer ebenso realen inneren (psychischen) Ordnung der Hauptfigur, einer äußerst realen *und deswegen* radikalen Subjektivierung der Perspektive. Im Paradox wird wahrnehmbar, dass der filmische Ausdruck die psychische Störung der Hauptfigur in audiovisuelle Wahrnehmungsstörungen übersetzt und auf diese Weise ein eigentlich unbeobachtbares inneres Geschehen filmisch wahrnehmbar werden lässt, d.h. *realisiert*.

**Kamerabewegung**

Formale Subjektivierungsstrategien erfolgen gleichzeitig über funktional äquivalente filmische Operationen. Gleichmäßig langsame Kamerafahrten oder *jump cuts* bewirken wahlweise Sog- oder Abstoßungsbewegungen, während schwankende Kamerabewegungen beispielsweise im Korridor von Andys Haus die psychische Labilität Petes visualisieren. Die Verwendung von Weitwinkelobjektiven (Abb. 135) erzeugt Verzerrungen hin zum Bildzentrum und destabilisiert so die Geometrie des Raumes, und das die Totale verweigernde Arrangement der Bildausschnitte verengt die Räume durch die Beschränkung auf Halbtotalen, Nah- und Großaufnahmen. Klaustrophobische Effekte resultieren auf der anderen Seite auch durch die häufige Begrenzung des Blicks durch Mauern und Wände, die den filmischen Raum gleichsam zwanghaft zugestellt wirken lassen. Die bewusste visuelle Begrenzung der Wahrnehmung erstreckt sich außerdem auf die effektive Nutzung des Unschärfebereichs des Objektivs oder die Verwendung einer groben und unscharfen Auflösung von Videomaterial.

### 3.7.2 Ton

Auf der akustischen Ebene führt LOST HIGHWAY das Projekt fort, dass alle Filme seines Regisseurs, David Lynch, auszeich-

Abb. 135

net: Die auf expressive Stilisierung des akustischen Effekts abhebende Gestaltung nicht nur eines effektiven „Klang-Designs“ (Seeßlen 2000: 156), sondern die Formierung einer die expressive Visualität akkordierenden, autonomen (aber nicht: autarken) auditiven Erzählebene. Der zeitgenössische Noir-Film hat von den Möglichkeiten der Subjektivierung der Tonebene immer wieder Gebrauch gemacht, etwa in BLUE VELVET, THE SILENCE OF THE LAMBS, RESERVOIR DOGS, BRINGING OUT THE DEAD oder insbesondere in SE7EN. Außer vielleicht in BLUE VELVET oder SE7EN hat die Tonspur allerdings keine derart differenzierte und zugleich auf die akustische Sensation hin entworfene Bearbeitung erfahren wie in LOST HIGHWAY.

Wenngleich die Verwendung von zeitgenössischer Popmusik im Gegenwartsfilm inzwischen zum filmischen Alltag gehört, so könnte der Kontrast der zum Einsatz kommenden dissonanten Musikstile kaum größer sein. Neben die leichte und sphärische Musik und den mit Halleffekten aufbereiteten Gesang einer hohen Frauenstimme der Band „This Mortal Coil“ („Song to the Siren“) treten unvermittelt die von Schlagzeug und elektrischer Gitarre erzeugten, streng monotonen Rhythmen der Musik der deutschen Rockband „Rammstein“ („Rammstein“, „Heirate mich“), deren Sprechgesang von einer absichtsvoll tief gesungenen, unmodulierten männlichen Stimme getragen wird. Der betont konsonantische Stil der deutschsprachigen Texte markiert zugleich einen Kontrapunkt zu den übrigen englischsprachigen Texten und variiert das Thema der existenziellen Bedrohung auf akustischer Ebene. Die Kompositionen der mit elektronischem Equipment experimentierenden, so genannten Industrial-Rockmusik der US-amerikanischen Band „Nine Inch Nails“ konstruieren die innere Zerrissenheit der Hauptfigur als akustischen Ausdruck, indem elektronisch verzerrte und verschliffene Gitarrenstakkati und schnelle Beats die nervöse Anspannung der finalen Flucht von Fred in eine akustische Erzählung übersetzen. Dergestalt auf den musikalischen Effekt konzentrierte Kompositionen emotionalisieren die Erzählung durch die Hervorhebung der tonalen Qualitäten von Musik und Gesang. Analog zur visuellen Ebene dynamisieren Beschleunigungen und Verlangsamungen des Rhythmus, Wechsel der Tonlagen und der Lautstärke das akustische Terrain.

Immer wieder wird gesungener Text verwendet, um Grundstimmungen zu verbalisieren und so die visuelle und erzählerische Perspektive weiter zu verdichten. Neben David Bowie, dessen Titelsong „I’m Deranged“ das Grundthema des Films verbalisiert, singt etwa Lou Reed zu den Akkorden seines spröden minimalistischen Gitarrenspiels den Song „This Magic Moment“ als die visuell zur Lichtgestalt stilisierte Alice in Mr. Eddy Cadillac sitzend in Petes Blickfeld gerät (Abb. 136). Zugleich mehr als eine bloße verbale und akustische Bestätigung des Sichtbaren legt diese Sequenz zugleich die filmische Strategie

offen, alle impliziten Bedeutungen an jeder der möglichen filmischen Oberflächen wahrnehmbar werden zu lassen, ihr dort einen subjektivierenden Ausdruck zu verleihen.

Während die expressive Verwendung von Musik eine eher konventionelle Möglichkeit der Gestaltung der Tonebene darstellt, die bei zeitgenössischen Filmproduktionen – so auch bei LOST HIGHWAY – zumeist zur ökonomischen Zweitverwertung als Soundtrack Verwendung findet, bilden die übrigen Elemente der Tonebene des Films gleichsam eine expressive akustische Textur. Auch hier werden verschiedene kontrastive Verfahren verwendet, um akustischen Qualitäten eine subjektivierende Dimension einzuschreiben, sie gleichsam zu sensibilisieren und intensivieren. Die beinahe geflüsterten, wortkargen Dialoge zwischen Fred und Renée zu Beginn etwa verlangen vom Zuschauer völlige Konzentration, um mögliche Inhalte des Gesagten von Umgebungsgeräuschen unterscheiden zu können. Erst das laute Geräusch der Türklingel, dessen Aufdringlichkeit durch eine Großaufnahme auch visualisiert wird, zerreißt unvermittelt die vorherrschende (Todes-)Stille. Das Verfahren der abrupten Kombination von lauten und leisen Passagen prägt die Tonspur des gesamten Films, neben den Off-Musikpassagen auch bei Freds Saxophonspiel in der „Luna Lounge“ oder Petes *joyride* mit Mr. Eddy. Der akustische Schock fungiert jedes Mal als Ausdruck einer emotionalen Bewegung der Figuren. Es scheint, als verdichte er sich jeweils momenthaft aus dem unablässigen, tieftonigen, pulsierenden Dröhnen und Grollen eines unbestimmten *noise over*, in dem undefinierbare synthetische, metallische, schleifende, reibende oder quietschende Geräuschsamples eine permanente akustische Drohkulisse konstruieren. Offenkundig wird die subjektivierende Strategie des Tons im Gespräch Freds mit dem *mystery man* (Robert Blake) auf Andys Party: Während ihres Gesprächs werden die Hintergrundgeräusche der Party akustisch ausgeblendet und auf diese Weise der Unterredung eine eigene, subjektivierende Erzählebene zugeordnet. In LOST HIGHWAY hat das expressive filmische Verfahren nicht nur die akustische Dimension erschlossen – auch die (reale) Konstruktion der subjektivierten Erzählung scheint hier vorläufig ein neues Niveau erreicht zu haben.

**Abb. 137**

### 3.7.3 Erzähltechnik – Zuerst die Antwort: „Dick Laurant is dead“

LOST HIGHWAY, das sind bei oberflächlicher Betrachtung zwei Geschichten über eine: „a man obsessed with possessing the wrong woman.“ (Rhodes 1998: 59) Die erste ist diejenige von Fred Madison (Abb. 137), der seine geheimnisvoll-erotische Frau Renée verdächtigt, ihn zu betrügen und deswegen paranoide Wahnvorstellungen entwickelt. Diese erste Geschichte entfaltet sich ebenso linear wie die anschließende zweite Geschichte von Pete Dayton, der sich in die attraktive Renée verliebt, die zugleich Geliebte des Gangsterbosses Mr. Eddy ist. Während die erste Geschichte die beklemmende Studie einer Ehekrise bzw. das Psychogramm einer an der Eifersucht des Mannes scheiternden Beziehung erzählt, erzählt die zweite Geschichte eine ebenso grelle wie tödliche Verführungsgeschichte. In ihr erweist sich Alice als *femme fatale*, die Pete dazu anstiftet, den wohlhabenden Pornofilmproduzenten Andy zu überfallen, um mit sei-

Abb. 138

Abb. 139

nem Geld ein neues Leben anzufangen. In LOST HIGHWAY werden zwei konventionelle Erzählmuster aneinandergereiht, eines an der Oberfläche eine Noir-Erzählung im Gewand eines existenziellen Ehedramas, das andere eine Gangstergeschichte mit einem für Noir-Filme typischen Gangster/*femme fatale*-Plot.

Doch die lineare, d.h. realistische Struktur wird nachhaltig gestört durch zwei unerklärbare Transformationen, in denen die Hauptfigur der ersten Geschichte in die Hauptfigur der zweiten Geschichte und an deren Ende wieder zurück in die Hauptfigur der ersten verwandelt wird. Der Plot konstruiert die Ausweglosigkeit der psychischen Situation Freds auf diese Weise zugleich als räumliches und zeitliches Paradox, indem Anfang und Ende des Films durch Freds Aussage „Dick Laurant is dead" miteinander verknüpft werden. Fred, der zugleich Empfänger und Sender der Todesbotschaft ist, befindet sich zum Zeitpunkt der Aussage jeweils in verschiedenen Räumen in verschiedenen Situationen, so dass nicht nur das Hier als das Dort, sondern auch das Danach als das Davor erscheint: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen *erzählt* die Differenz der Identität Freds – „You are different" sagt Petes Freundin Sheila einmal zu Pete. Hier offenbart die Erzählung, dass zeitliche, räumliche und logische Linearität andererseits die Gesamtgeschichte nicht länger mit konventionellen „realistischen" Begründungen für das Geschehen versorgen und Kausalität in LOST HIGHWAY nicht – wie zunächst suggeriert – länger als verlässliches narratives Ordnungsprinzip fungiert. Die filmische Logik der erzählten Unlogik irritiert die Wahrnehmung der Geschichte durch den Bruch mit konventionellen linearen Ursache-Wirkung-Wahrnehmungsschemata.

Der Hinweis auf den Tod von Dick Laurant markiert einen virtuellen Genre-Fluchtpunkt der Geschichte: Wer ist Dick Laurant und wer hat ihn umgebracht? Der Plot weicht der Klärung dieser Frage zunächst aus, indem er die Geschichte mit Hilfe streng formalistisch komponierter Bilder und Töne in Richtung eines Eifer-

Abb. 140.1–3

Abb. 141

Abb. 142

Abb. 143.1–4

Abb. 144.1 und 2

Abb. 145

Abb. 146

Abb. 147

Abb. 148

Abb. 149

Abb. 150

Abb. 151

Abb. 152.1

Abb. 152.2

Abb. 152.3

suchtsdramas (Abb. 138 und 139) weiterentwickelt. Die Bilder, die Fred kniend neben der blutüberströmten Leiche der zerstückelten Renée zeigen (Abb. 147), scheinen schließlich die Erwartungen zu bestätigen, die der Plot bereits zuvor durch die Hinwendung zu Erzählmustern des Horrorfilms geweckt hat – insbesondere durch das Gespräch mit dem mysteriösen, schwarzgekleideten Fremden (Abb. 140.1–3), der sich offenbar an zwei Orten gleichzeitig aufhält. Das zum Horror- bzw. Splatterfilm mutierte Ehedrama verwandelt sich schließlich in einen fantastischen Film, als in der Todeszelle aus Fred Madison Pete Dayton, die Hauptfigur der anschließenden Erzählung wird. Wie in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* liefert der Plot nur die Beschreibung des Vorganges, nicht aber (realistische) Begründungen. Wie in der ersten Geschichte lenkt der Plot also die Aufmerksamkeit weg von seiner Ausgangsbedingung. Der logische Bruch, der die Verwandlung bedeutet, wird umgehend invisibilisiert durch den einsetzenden klassischen Noir-Plot der gefährlichen Verführungsgeschichte Petes durch die *femme fatale* Alice. Außerdem führt die neuerliche erzähltechnische Wendung zunächst noch weiter weg von der Aufklärung der anfänglichen Unbestimmtheit der Identität und Bedeutung von Dick Laurant. Doch dies scheint nur so, denn der Plot benutzt den zweiten Erzählstrang als Folie zur Ermittlung der Bedeutung der Todesbotschaft. Dies geschieht durch permanente Querverweise auf Orte, Figuren und Ereignisse der ersten Geschichte, durch die erzählerische Refraktion bereits erzählten Materials. Damit multipliziert das erzählerische Verfahren mögliche Ebenen der Geschichtskonstruktion und erfordert vom Zuschauer die Handhabung mehrer kognitiver Schemata gleichzeitig. Das betrifft die Konstruktion der fiktiven Realität des aktuell Gezeigten selbst, die mitlaufende neubewertende Re-Konstruktion der ersten Geschichte (angeregt durch visuelle und erzählerische strukturelle Analogien in der zweiten), die dadurch angeregte rekursive Re-Konstruktion der aktuellen Geschichte und schließlich die Konstruktion einer übergreifenden Logik, die beide Episoden zu einer einzigen Geschichte formiert.

Die filmisch zwar erzählbare, aber gemäß kausallogischer Kriterien der Bedeutungskonstruktion unmögliche Verwandlung von Fred zu Pete und die Wiederholungsstrukturen der zweiten Geschichte transformieren die Eindeutigkeit der ersten Erzählung in die Vieldeutigkeit der weiteren Erzählung. Das erhöht zugleich die Anforderungen an die Gedächtnisleistungen des Zuschauers, denn durch den dekontextualisierenden Effekt der Multiplikation von Storyinformationen verflüssigen sich die Kriterien der Hypothesenbildung. Kognitive Realitätsberechnung und filmische Progression werden in ein Ungleichgewicht gebracht. Das multiplikative Verfahren des Plots verweigert dessen konventionelle Funktion, jeder Information letztlich *eine* (zeitliche, räumliche, sachliche) Bedeutung zuzuordnen. Bedeutungen werden mehrfach codiert und ambivalent. Entsprechend erfordert die Konstruktion der Fabula ein verstärktes kognitives Engagement des Zuschauers, dem die räumliche, zeitliche und kausale Orientierung durch das zwischen verschiedenen, heterarchisch organisierten Informationsangeboten oszillierende narrative Verfahren erschwert wird.

Der daraus resultierende, derealisierende Effekt entsteht schließlich dadurch, dass die gemäß klassischer realistischer Erzählkonvention vertikale Integration von Realem und Fantastischem in LOST HIGHWAY in eine horizontale Ordnung überführt wird, indem die „aseptic, quotidian social reality" der ersten Erzählung „*alongside* its fantasmatic supplement, the dark

universe of forbidden masochistic pleasures" der zweiten Erzählung positioniert wird ( i ek 2000: 35; Herv. im Orig.). i ek sieht darin den Schlüssel zum Verständnis der Geschichte des Films, der das Reale und das Fantastische, Freds Erfahrungswirklichkeit und seine unterdrückte Libido an der selben erzählerischen Oberfläche erscheinen lässt (vgl. ebd.). Die narrativ erzeugte Vieldeutigkeit und Ungewissheit verdichtet und reflektiert das zentrale Moment der subjektivierenden Methodik des Noir-Films. In der zirkulären Schließung der Erzählung in LOST HIGHWAY implodiert die – konventionelle – Trennung von Wirklichkeit und Phantasmagorie, von fiktiver Realität und realer Fiktion. LOST HIGHWAY entbindet den Noir-Film von klassischen realistischen Erzählprinzipien. Das multiperspektivische narrative Verfahren in LOST HIGHWAY lässt alle Versuche, einen realistischen Kern erfahrbar bzw. wahrnehmbar zu machen, in einem Paradox münden, in einer logischen Unmöglichkeit – die dennoch einer zwingenden und ausweglosen Kreisbewegung folgt.

Zirkularität ist kein Novum in Noir-Narrationen. Üblicherweise wird sie durch Rückblendentechniken realisiert. Doch auch, wenn dabei die Chronologie der erzählten Zeit auf der Achse der Erzählzeit aufgebrochen wird, indem Erzählabschnitte – versehen mit Gegenwarts- oder Vergangenheitsattributen – neu angeordnet werden, bleiben lineare temporale Strukturen der Geschichten erhalten. Die Subjektivierung resultiert in der klassischen Noir-Erzählung aus der Irritation der Wahrnehmung durch die *vorübergehende* Dekonstruktion zeitlicher Linearität *einer* Erzählung vor dem Hintergrund ihrer konventionellen narrativen Rekomposition zu einer linear rekonstruierbaren Geschichte. Die Verdoppelung der Geschichten in LOST HIGHWAY eröffnet der zirkulären Struktur des Plots allerdings die Möglichkeit, die temporale Disjunktion als Paradox darzustellen und auf diese Weise die Konventionen zeitlicher Wahrnehmung außer Kraft zu setzen. Der verwirrende Effekt zirkulärer Erzählstrategien wird weiter verdichtet durch die Dauerhaftigkeit der die Erzählzeit überschreitenden temporalen, spatialen und kausallogischen Unmöglichkeiten. Und damit ist „Dick Laurant", die eingangs adressierte realitätsstiftende Instanz der klassischen Narration in LOST HIGHWAY wahrhaftig tot und insofern radikal abwesend. Übrig bleibt die unendliche (und deswegen: ausweglose) Rekursivität der Realitätskonstruktion, übersetzt in das zirkuläre narrative Verfahren. Im zeitgenössischen Noir-Film ist der kausallogische Ariadnefaden der Alltagswahrnehmung, der filmische Wahrnehmung narrativ in den Darstellungskonventionen des Realen absicherte und damit auch die kognitive Aktivität und konstruktive Arbeit des Zuschauers erleichterte, endgültig gerissen.

Die interpretative Anwendung der Spiegelmetaphorik auf das Verhältnis der unterschiedlichen Erzählabschnitte (vgl. zu Verdoppelungen und Spiegelungen: Höltgen 2001) beruht formal auf kontinuierlicher narrativer Refraktion, d.h. der rekursiven Aberration von Erzählmustern, Figuren und Ereignissen der ersten Erzählung im hinzutretenden narrativen Medium der zweiten Erzählung. Die Rekursion synchronisiert Vergangenheit und Gegenwart durch Wiederholungen und Verdoppelungen und konstruiert auf diese Weise filmisch einen Modus der Gleichzeitigkeit, in dem sich Freds Psychose nach der Ermordung von Renée entfaltet. Freds psychische Rekonstituierung wird dementsprechend als Pete-Fantasie filmische Realität, in der sich Fred zunächst in sein Alter ego Pete ‚verwandelt', dessen Liaison mit Alice einen ‚neuen Fred' hervorbringt, der den „excessive/obscene superego father" ( i ek 2000: 18) Dick Laurant schließlich tötet. Doch am Ende steht nicht, wie in

konventionellen Erzählungen üblich, die Restauration einer ursprünglichen Realität, wie etwa durch die Rückkehr der Erzählung in einen anfangs gegebenen zeitlichen Rahmen nach einer Rückblendenerzählung. Vielmehr emergiert aus den beiden vorangehenden Erzählungen eine neue, *gleichzeitig* realistisch und fantastisch lesbare Geschichte, die die Ergebnisse der beiden vorangehenden inkorporiert und überwindet. Mit seinem finalen Spruch in die Sprechanlage verbalisiert Fred die veränderte Ausgangslage und initiiert damit eine neue Erzählung auf der Basis der alten Erzählung*en*, bevor er auf der nächtlichen Straße vor der herannahenden Ordnungsmacht flieht und sich erneut verwandelt. Doch die nächste rekursive Schleife wird von der Narration nur noch bis zur nächsten Verwandlung Freds verfolgt – und nicht weiter, denn Freds *lost highway* ist unendlich, Filmmaterial und Aufmerksamkeit dagegen nicht.

Aus der erzählerischen Rekursion resultieren interpretatorische Muster wie Unentrinnbarkeit, Fatalismus, Solipsismus und letztendlich: radikale Subjektivierung. Zugleich verfehlen Interpretationen, die darin nurmehr (postmoderne?) chaotische Irrationalität am Werke sehen, ihr Ziel, denn das narrative Verfahren des Films ist Ergebnis eines formalen Kalküls, dass die Konventionen fiktiver Realitätskonstruktion auf sich selbst anwendet und insofern in der Form der „Antifiktion" die Wahrnehmung entautomatisiert (vgl. Füller 2001). Das poetische Verfahren von LOST HIGHWAY macht damit „in aller Deutlichkeit auf die Konstruiertheit dessen, was als Wirklichkeit bezeichnet wird, aufmerksam" (ebd.: 63) und verfremdet auf diese Weise die dem linearen Kausalitätsprinzip verpflichtete Simulation objektiver Wahrheit und Wahrhaftigkeit des klassischen realistischen Erzählens. Nicht eine unterstellte (konventionelle), etwa alltagslogisch referenzierbare Realität determiniert die Narration, sondern die Narration selbst erweist sich als determinierende Instanz der fiktiven Realität. Daraus resultiert nicht nur die offene Architektur der Erzählung, sondern auch die genuine Unbestimmbarkeit der Ereignisse, wie der offene Anfang und das offene Ende zeigen.

LOST HIGHWAY abstrahiert das Noir-Prinzip der Subjektivierung, indem die Narration den *output* der ersten (Fred/Renée-)Geschichte als *input* für die zweite (Fred/Alice-)Geschichte verwendet – ohne ihn allerdings zu verbrauchen, d.h. ohne das vorgängig Geschehene in eine lineare Zeit- und Raumlogik hineinzuvergessen und damit zum Verschwinden zu bringen. Anders als im linearen Erzählmodell entwirft die Narration von LOST HIGHWAY ein Modell prinzipiell unendlicher Ableitungen, in denen sich die erzählte Subjektivität in einem Prozess unendlicher Reiteration immer wieder neu hervorbringt. Die Narration beschreibt den Prozess der Entwicklung des Subjekts Fred Madison aus dessen Binnenperspektive, daher rührt der hermetische Charakter der Geschichte. Der „cineastische() Versuch über Selbstbezüglichkeit" (Seeßlen 2000: 156) verweigert einer Interpretation mit Hilfe ‚realistischer' Kausalitätsschemata schließlich den Zugriff. Nur scheinbar paradox hat LOST HIGHWAY damit den zeitgenössischen Noir-Film an die Grenze realistischer Expression subjektivierter filmischer Wahrnehmung geführt.

### 3.7.4 Themen

**Männlichkeit**

Das narrative Zentrum des Film ist zugleich das thematische Gravitationszentrum des Films: Fred Madison, der zur filmischen Inkarnation eines schizophrenen Phantasmas des Identitätsverlusts und zur Projektionsfläche radikaler Dezentrierung des sexuell psychotisierten männlichen

Subjekts wird. Freds Psychose gründet einerseits in einem bis zur Unfähigkeit zum Dialog führenden eifersüchtigen Misstrauen gegenüber seiner Frau Renée. Ihr enigmatisches und distanzierendes Verhaltens reflektiert Freds Kontrollverlust, der in einer Steigerung des „laconicism to aphasic extremes" (Warner 1997: 8) zum Ausdruck kommt. Der Verlust der Sprache findet ein Substitut in Freds Saxophonspiel. Das Saxophon wird für Fred zum Sprachrohr seiner ebenso ängstlichen wie leidenschaftlichen Erregung.

LOST HIGHWAY zerstört das Ideal des auf Einheit abzielenden Subjektbegriffs des Humanismus oder des Freudschen Modells und ersetzt es durch ein ekstatisch mobilisiertes polysemes Modell, das um die Instabilität der Persönlichkeitskonstitution zirkuliert. Die Sicherheit der Umgebung des Hauses innerhalb einer wohlhabenden Mittelklasse-Wohngegend diffundiert in den *horror vacui* einer entsubstanzialisierten Beziehung. Freds Selbstisolation führt schließlich in eine existenzielle Selbstblockade, aus der nur noch die Tötung der weiblichen Figur herauszuführen scheint. Doch anstelle einer realen Lösung wird die Ermordung Renées lediglich Ausgangspunkt des Umschlags in die autistische Realität der Halluzination Freds, ein anderer als er selbst zu sein. Doch daraus gibt es für Fred kein reales Entrinnen mehr, nurmehr die Fortsetzung seiner Realitätsflucht mit anderen Mitteln. Die einzige Konstante in Freds sich zusehends verflüchtigender Realitätswahrnehmung ist der *mystery man*, eine mephistophelische Reflexionsfigur Freds mit der Fähigkeit, auf allen Wahrnehmungsebenen Freds anwesend sein zu können und dort jeweils Freds Handeln zu dirigieren (vgl. Höltgen 2001: 100). Angesichts des Verlusts der Vormachtstellung in der Beziehung zur Frau verfällt Fred in existenzielle Unsicherheit, Ungewissheit, Verzweiflung und Angst mit der Folge vollkommenen Wirklichkeitsverlusts und Paranoia. Auf dieser „Dostojewski-Ebene" schildert LOST HIGHWAY die innere „Auflösung von Person, Perspektive und Wahrnehmung" (Seeßlen 2000: 171). Der Film übersetzt Freds schizophrene Schübe in die formale Ordnung der Narration, in ein stilisiertes synthetisches Arrangement aus audiovisuellem Stil und erzählerischer Sukzession der Ereignisse. In diesem Sinne überführt LOST HIGHWAY die Erzählung in eine schizoide Form und verabschiedet die Konventionen kausaler Folgerichtigkeit. Freds subjektive Befindlichkeit wird in die Form des Films kopiert und auf diese Weise sichtbar, hörbar und wahrnehmbar gemacht mit den selben *realen* Konsequenzen, die eine Schizophrenie für das Individuum bedeutet: Realitätsverlust. Das paradoxe *re-entry* (Spencer Brown) der Form in die Form erzeugt den psychopathischen Ästhetizismus des Films. LOST HIGHWAY ist deswegen ein Film, der nicht nur über den Inhalt seiner Erzählung zu uns „spricht" (wenn diese Metapher erlaubt ist), sondern diese „Ansprache" in seiner formalen Konstruktion wiederholt.

Das subjektivierende Verfahren des zeitgenössischen Noir-Films inszeniert im Stil Becketts die moderne, d.h. auch: realitätsmächtige Umwelt als Gefängnis individueller Wahnvorstellungen. Der verständnislose Blick, die Agonie der Libido und die notorische Wiederholung lassen alle Versuche subjektiver Selbst- und Welterkenntnis scheitern. Die Kopfmetapher in LOST HIGHWAY – wie z.B. auch in FIGHT CLUB – visualisiert zugleich den Ort der Gefangenschaft: Das eigene Denken, das sich angesichts des substanziellen Subjektivitätsverlusts in zwanghafte Halluzinationen flüchtet. In dieser Hinsicht verdichtet FIGHT CLUB die Perspektive des zeitgenössischen Noir-Films ironisch, indem er diese Paradoxie auf eine realistische Ebene zurückbiegt – und als Märchen endet. Die Irrealität traumatisierter Sub-

jektivität ist durch die in LOST HIGHWAY beobachtbare Evolution des ästhetischen und narrativen Verfahrens des Noir-Films zumindest filmisch höchst real geworden – wenngleich möglicherweise zugleich formelhaft erstarrt. Das desorientierte Subjekt Fred erscheint *more than real* und entzieht sich real und fiktional einer realistischen Wahrnehmung.

**Weiblichkeit und femmes fatales**

Frauen erscheinen in LOST HIGHWAY als Abstraktionen männlicher Projektionsphantasien. Die Verdopplung von Renée (Abb. 141) als Alice (Abb. 142) in Freds Halluzination verdichtet das Frauenbild zu einer reflexiven Metapher ihrer Funktion im Noir-Film. Die Frau, die der männliche Protagonist begehrt, ist nicht identisch mit der Frau, mit der er in einer festen Beziehung lebt. Dies äußert sich formal etwa im erotisierenden Kamerablick auf den sich dem Blick entziehenden nackten weiblichen Körper bis zur unausgesprochenen bzw. unaussprechbaren Unterstellung, Renée habe ein Verhältnis zu einem anderen Mann. Die Frau der ersten Erzählung, Renée, gibt zu derartigen Spekulationen allerdings keinen Anlass, die audiovisuelle Strategie konstruiert dieses Frauenbild als Projektion der gestörten Libido der männlichen Hauptfigur. Das klassische Beziehungsmodell zwischen Frauen und Männern erscheint nach wie vor gestört und zwar auf der Seite des männlichen Protagonisten. Hier weicht LOST HIGHWAY nicht von den Standards des Noir-Films ab. Die in den audiovisuellen und narrativen Arrangements wahrnehmbare Erstarrung der Beziehung bringt zugleich formal gewaltsam Freds eifersüchtigen Zweifel zum Ausdruck. Die unmögliche gewordene Sexualität äußert sich im Geschlechtsakt, der als Horrortrip inszeniert wird (Abb. 143.1–4). Die Einblendung eines zweiten, an Mephisto-Darstellungen erinnernden Gesichts auf das Gesicht von Renée wird zur Projektion von Freds sexuellem Versagen auf die Frau als Urheber der existenziellen Krise. Auch im zweiten Abschnitt des Films ist Alice aka Renée diejenige, die Pete aka Fred zu Mephisto (im Holzhaus in der Wüste) führt. Die mephistophelische Frau (Renée/Alice) ist Produkt der Phantasie Freds, in seinen Halluzinationen verfügt sie über eine zweite, Fred unbekannte Identität. Die Verwendung von Versatzstücken des Horrorfilms kündigt den Kollaps der Wahrnehmung des Realen in den halluzinatorischen Prozess an.

Auch als in der zweiten Erzählung der innere Konflikt Freds zum äußeren Konflikt der Projektionsfigur Pete wird, ändert sich nichts an der konventionellen Thematisierung des männlichen Verhältnisses zur Frau. In der Pete-Erzählung erscheint Renée als *femme fatale* Alice. Dass dieser Mann-Frau-Beziehung dieselbe Struktur zu Grunde liegt *äußert* sich in den Verdoppelungsstrategien des Films. Aus Fred ist Pete geworden und aus Renée Alice. Doch während die männliche Rolle von einem anderen Schauspieler gespielt wird (Balthazar Ghetty), spielt Patricia Arquette beide Frauenrollen. Konstruierte die Erzählung die Frau in der ersten Erzählung noch als zurückhaltend und irritiert angesichts Freds Verhaltens, so entwirft sie die zweite Erzählung konventionell als selbstbewusste und sexuell attraktive *femme fatale* des männlichen Protagonisten. Während Pete ihrer sexuellen Anziehungskraft erliegt, schmiedet sie einen kriminellen Plan, um mit Petes Hilfe aus den Verhältnissen auszubrechen. Für Pete, der der eigenen Verblendung erlegen ist, bleibt die von ihm imaginierte Alice allerdings unerreichbar: „You'll never have me" (Alice). Die klischeehafte Thematisierung der Frauenfigur Renée/Alice wird verstärkt durch die ebenso stereotype Kontrastierung mit den traditionellen Frauenfiguren der Mutter und der Freundin, die Pete zwar

‚wirklich liebt', ihn aber genau deswegen nicht mehr erreichen kann.

**Familie**

Familienmodelle erfahren analog zur Konstruktion von Männer- und Frauenbildern in LOST HIGHWAY eine mehrfache Interpretation. In allen Fällen aber werden Familien zum Versagenskontext des Individuums. Vor dem Hintergrund konventioneller Familienmodelle scheint Fred und Renées aseptische und kinderlose Beziehung als befremdliches familiäres Gefüge ohne Zukunft (Abb. 144.1 und 2). Das Verhältnis wird dominiert von Freds sexueller Paranoia, der Renée schutzlos ausgeliefert ist. Das Haus, das sie bewohnen, isoliert sie von der Außenwelt, die Architektur lässt es wie eine Festung erscheinen mit schmalen Fenstern, ein kerkerartiger Bau, der weniger dem Schutz von äußerer Gefahr als der Verhinderung des Ausbruchs aus ihm dient. Demgegenüber erweist sich der Entwurf der Familie von Pete zunächst als schützende Gemeinschaft. Allerdings dient der Schutz hier nicht mehr der Abwehr einer äußeren Gefährdung, sondern der (unmöglichen) Wahrung der Identität des eigenen Kindes. Letztlich kann auch dieses Familienmodell das schutzloseste Mitglied nicht mehr schützen, weil Pete selbst die elterliche Fürsorge unterminiert. Und auch Petes Beziehung zu Sheila kapituliert vor der erotischen Anziehungskraft, die für Pete von Alice ausgeht. Angesichts der sexuell enttabuisierten und kriminellen Gegenmacht der allen konventionellen Bestimmungen des Familiären entgegensetzten subversiven familiären Beziehung von Mr. Eddy, Andy und Alice (Abb. 145), erscheint die Friedfertigkeit der traditionellen Familie als geradewegs gefährlich-naiver Entwurf. Die klischeehafte Charakterisierung als wortlos trauernde Hippieepigonen in Jeans und Lederjacke (Abb. 146) führt Petes Eltern geradezu als Karikaturen ihrer selbst vor und gibt damit ihre hilflosen Bemühungen zugleich der Lächerlichkeit preis.

Gerade weil das traditionelle Familienmodell in Anbetracht der Erzählstruktur als Halluzination, also als imaginärer Gegenentwurf Freds zur eigenen zerstörten Beziehung zu Renée in Erscheinung tritt, erweist es sich in LOST HIGHWAY als vollkommen dysfunktionales Modell. Der Film konstruiert damit das, was den Darstellungskonventionen des klassischen Noir-Film noch nicht möglich war: Er zeigt die traditionelle Familie als Nicht-Ort der Realität, als radikal anwesende Abwesenheit. LOST HIGHWAY invertiert auf diese Weise thematische Konventionen der klassischen Familienerzählung. Die Umschrift des Familiären vom objektivierten Sozialen auf das subjektivierte Individuelle bezeugt nicht nur die Abwesenheit der Familie als realitätsgarantierende Instanz, sondern auch ihren lediglich hypothetischen und artifiziellen Status als soziales Phantasma im zeitgenössischen Noir-Film.

**Gewalt/Verbrechen/Serialität**

Bereits Nino Frank hatte 1946 eine Hinwendung zur Darstellung manifester Gewalt in den *films noirs* konstatiert. Die Lockerungen der Zensurbestimmungen haben schließlich dazu geführt, dass die Darstellung von Gewalt inzwischen als ästhetisches Mittel zur „Tarantino vignette of unfettered random violence" (Warner 1997: 8) geworden ist. Die Darstellung von Gewalt hat auch in LOST HIGHWAY ihre thematisierende Funktion als regulatives Prinzip der Ordnung verloren. Die klassische realistische Erzählung hatte die Darstellung manifester Gewalt als ästhetisches Mittel legitimiert, sofern sie der erzählerischen Absicht – der Wiederherstellung der gefährdeten (bürgerlichen) Ordnung – ideologisch funktional war. Im Noir-Film fungiert Gewaltdarstellung dagegen als Ausdruck des Versagens dieser

Macht und damit verbundener Wertgefüge. Gewaltdarstellung im Noir-Film verweist gerade auf die Abwesenheit kollektiv kontrollierter Macht. Gewalt wird im Noir-Film zum Mittel unberechenbarer, individueller Machtäußerung, zumeist in der Form schockartiger Gewalteruptionen. Die Subjektivierung der Erzählperspektive durch die Ästhetisierung des Verbrechens nimmt in LOST HIGHWAY grafisch-expressive Formen an und verdichtet die Gewaltdarstellung zu einem grotesken Ausdruck. Von der zerstückelten Renée (Abb. 147) zu Mr. Eddys Gewaltausbruch gegenüber einem Verkehrsteilnehmer, der unfallartigen Tötung von Andy, bei der dem Opfer eine Glastischplatte in die Stirn dringt (Abb. 148), bis zur Ermordung von Dick Laurant in der Wüste (Abb. 149): Das Verhältnis von Ursache und Wirkung ist drastisch verschoben. Die expressive Darstellung von Gewalt und ihren Folge thematisiert nindividuelle Obsessivität, die ebenso grausam wie lächerlich und unregulierbar erscheint.

Ihre Verbindung zur erotischen Fantasie der Pornografie konstruiert zugleich eine sexuelle Konnotation. Das lustvolle Ausstellen von Gewalt und Sexualität zeigt sich konkret etwa in der erotischen Darstellung der lasziven Alice im Kontrast zum akribisch dokumentierenden Blick der Kamera auf den grotesk in der Glasplatte steckenden Kopf von Andy. Der im Hintergrund projizierte Pornofilm(-im-Gewaltfilm) zeigt zur gleichen Zeit die irritierende symbiotische Beziehung von sexualisierter Gewalt und gewalttätiger Sexualität. Vor dem Hintergrund traditioneller Gewaltdarstellung erscheint die Form der Gewalt im Noir-Film als verstörende Abweichung und thematisiert auf diese Weise die paradoxe Konstitution von Gewalt, ihre bedingungslose Grausamkeit ebenso wie ihre sensationelle Attraktivität. Zugleich thematisiert die Form der Darstellung in LOST HIGHWAY die rituelle Funktion von Gewalt. Sie äußert sich in der seriellen Struktur des Tötens. Zuerst Renée, dann Andy und schließlich Dick Laurant werden Opfer grotesker Tötungshandlungen. Die Inszenierung ‚zelebriert' geradezu jeden Tötungsakt, ob als die Wahrnehmung verstörendes Sample aus Videofragmenten und Filmbildern nach der Tötung Renées, im pornografischen Kamerablick nach der Tötung Andys oder in der ‚realistischen' Auflösung der Ermordung von Dick Laurant: Jedes Mal ist es die ästhetisch den Gewaltakt betonende Wiederholung der Struktur der Tötungshandlung, die das Thema des seriellen Tötens variiert.

**Selbstreflexion**

LOST HIGHWAY macht durch zahlreiche zitathafte Verweise und Anspielungen auf seine eigene Konstruiertheit aufmerksam und thematisiert damit die Ebene des Beobachterstandpunktes der Erzählung selbst. Die zweite Bedeutungsebene des Films beispielsweise wird in diversen Zitatstrukturen wahrnehmbar. So etwa, als sich Pete nach der Verwandlungssequenz im Gefängnis im elterlichen Garten erholt: Der weiße Gartenzaun, der Hund, der Gartenschlauch, die weiße Liege und der auf ihr liegende Pete oder das Gartenidyll mit Hund und Wasserschlauch (Abb. 150 und 151) zitieren Settings aus BLUE VELVET (Abb. 152.1–3). Mr. Eddy wird zum Wiedergänger des Psychopathen Frank Booth aus BLUE VELVET, während die übermütige Autofahrt von Mr. Eddy und Pete an den erschreckenden *joyride* aus dem selben Film erinnert. Neben den zahlreichen Selbstzitaten finden sich Verweise auf Figuren und Motivkomplexe der Film- und Literaturgeschichte. Der Name „Alice Wakefield" ruft beispielsweise zugleich Erinnerungen an die gleichnamige Figur der ALICE IN WONDERLAND-Filme wach und macht auf diese Weise Alice' Geschichte in LOST HIGHWAY als Fantasie lesbar; Ralf-

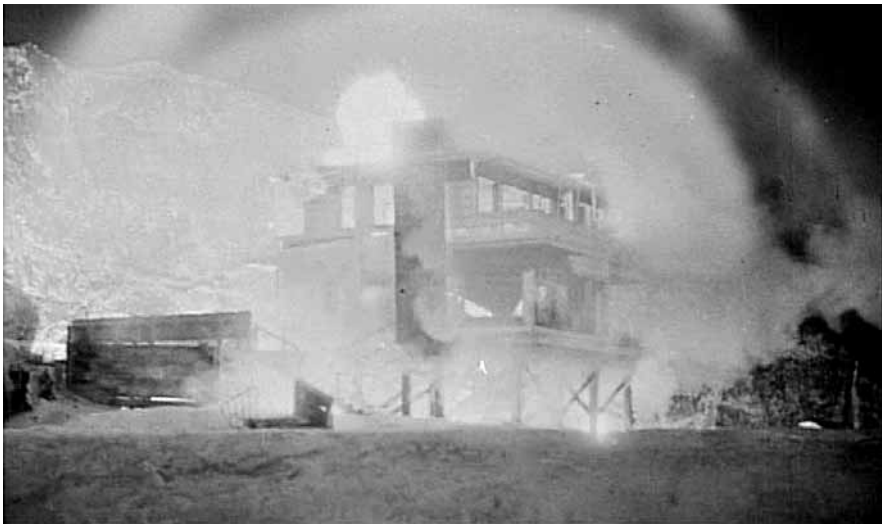

**Abb. 153**

dieter Füller hat außerdem darauf hingewiesen, dass der Name „Wakefield" zugleich auf die Hauptfigur einer gleichnamigen Erzählung von Nathaniel Hawthorne verweist, in der der Protagonist Wakefield seine soziale Umgebung verlässt, um sie aus der Nachbarschaft zu beobachten, sich auf diese Weise aber zusehends selbst isoliert (s. Füller 2001: 222, FN 36). Die explodierende Holzhütte, die an die Schlusssequenz von KISS ME DEADLY erinnert (Abb. 153), das Mephisto-Motiv des *mystery man*, Film-im-Film-Strategien oder die an Kafkas Erzählung erinnernde ‚Verwandlung' und die ‚kafkaeske', enigmatische Erzählstruktur legen weitere Vermutungen über die Beschaffenheit der Realität in LOST HIGHWAY nahe, die allerdings nicht mehr auf der innerfilmischen Ebene wahrnehmbar werden, sondern direkt Gedächtnis und Erinnerung des Zuschauers adressieren.

Entsprechend machen nicht nur Mehrfachcodierungen innerhalb des Films in der Form von Verdoppelungsstrategien die Konstruktion einer einheitlichen (bzw. monokausalen) Beobachtung der Geschichte unmöglich, auch die Verweisstruktur auf außerfilmische Referenzen und damit auf andere, alternative Realitäts*entwürfe* desorientieren die Wahrnehmung einer einheitlichen fiktiven Realität und subjektivieren damit die Beobachterperspektive. Die aktive Einbeziehung des Zuschauerwissens in den Prozess der Bedeutungskonstruktion aktualisiert zugleich außerfilmisches kulturelles Wissen und erzeugt Formenkontraste, die filmisch nicht darstellbar sind: Der Film erfindet eine zweite bzw. multiple Realität außerhalb seiner selbst. Zwei Einschränkungen sind dabei zu berücksichtigen: Zum einen legt der Singular des Begriffs „Bedeutungskonstruktion" unverändert eine einheitliche Perspektive nahe. Die filmische Konstruktion vielschichtiger Bedeutungen verflüssigt allerdings den an Kausalitätskriterien kondensierenden Realitätsbegriff der klassischen Erzählung zu einem polyzentrischen Bedeutungsgeflecht. Zum anderen verdichtet die Operationalisierung des Zuschauerwissens jenseits der Konventionen von Genreschemata durch das allusive Verfahren einen die filmische Erfah-

rung selbst dekontextualisierenden Effekt. Das Bedrohungsszenario wird auf den Zuschauer selbst ausgeweitet, der systematisch daran gehindert wird, aus der Vielzahl der Möglichkeiten eine einheitliche Realität zu generieren. Das Medium und sein kommunikatives Prinzip selbst wird zur Bedrohung – nur dass der Zuchauer über keinen *mystery man* verfügt, der ihm den Weg aus dem Labyrinth zeigen könnte. Der subjektivierende Effekt beruht auf der (realen) filmischen Dekonstruktion konventioneller Realitätsvereinbarungen zwischen klassischer Erzählung und Zuschaueraktivität.

## 3.8 Endstation

Wie die Untersuchung der Formenspiele und der mit ihnen verbundenen Bedeutungsebenen im Noir-Film gezeigt hat, verdichtet der filmische Prozess des Noir-Films bestimmte audiovisuelle und narrative Ordnungsprinzipien sowie Themen zu wiederkehrenden semantischen Konstellationen. *Noir* ist zur Bezeichnung eines filmischen „Eigenwerts" (von Foerster) geworden, der sich für eine spezifische Form des realistischen Erzählens herausgebildet hat. Die Beobachtbarkeit und Beschreibbarkeit als *noir* setzt voraus, dass sowohl auf stilistischer (audiovisueller), erzähltechnischer (narrativer), thematischer (inhaltlicher) und semantischer (kultureller) Ebene hinreichend Verdichtungsmomente vorhanden sind, die es ermöglichen, eine subjektivistische Atmosphäre existenzieller Angst und Bedrohung filmisch zu objektivieren. Dafür ist es unerlässlich, dass entsprechende Verdichtungen auf *allen* Ebenen des filmischen Zeichens in evidenter Form auffindbar sind. Darin ist zugleich der Grund dafür zu vermuten, dass Kategorisierungen des Noir-Films mit Hilfe von Entweder-Oder-Regeln, wie sie die oftmals bemühten Genre- und Stilzuschreibungen nahe legen, die komplexe Konfiguration des Gegenstands übersehen. Die Analyse des filmischen Zeichens *noir* macht dagegen die Darstellung seines relationalen Mehr-oder-Weniger erforderlich, begründet in Qualität und Quantität entsprechender narrativ-semantischer Prozesse. Der Ertrag dieser am Noir-Film exemplarisch durchgeführten filmhistorisch und filmanalytisch argumentierenden Untersuchung liegt deswegen insbesondere auch in seiner Anwendbarkeit auf weitere filmische Phänomene, die zuvor unter Genre-, Stil-, Schulen-, Autoren-, zyklischen oder periodischen Aspekten gefasst worden sind.

Ein formalistischer Ansatz scheint für diese Aufgabe deswegen vielversprechend, weil er die verschiedenen Funktionsbereiche des filmischen Zeichens in ihren Wechselwirkungen beschreibbar macht. Das Angebot zur Entwicklung einer historischen Poetik, wie es vom Neoformalismus unterbreitet worden ist, ignoriert allerdings die Anbindung filmischer Prozesse an kulturelle Kontexte – und dies ohne Not. So wie im neoformalistischen Modell Narration und Zuschaueraktivität untrennbar miteinander verbunden sind, umfasst der Erzählprozess als Ort der Bedeutungsproduktion zugleich Film und Zuschauer. Bedeutungen lassen sich indes nur vor dem Hintergrund kulturell geformter Semantiken ermitteln, in die beide Seiten eingebettet sind und die von beiden Seiten kommunikativ gehandhabt werden können. Die voluntaristische Beschränkung auf den Entwurf einer historischen Filmpoetik wie im neoformalistischen Modell – ermittelt ausschließlich

anhand ästhetischer und narrativer Techniken – greift deswegen zu kurz. Sie übersieht, dass das Filmische nicht nur Resultat historisch variabler technischer Problemlösungsstrategien (vgl. Bordwell 1997), sondern in gleichem Maße Produkt veränderlicher kultureller Kontexte und Bedeutungen ist. Wie sonst ließen sich die Motivationen verschiedener Erzählstrategien etwa des klassischen Hollywoodfilms, des sowjetischen Montagefilms, des künstlerisch ambitionierten Films oder „postmodernen" Filmemachens (vgl. Bordwell 1985) erklären? Eine historisch argumentierende Filmpoetik, die Antworten darauf einzig unter Hinweis auf apparativ-technische Machbarkeiten zu finden glaubt, beschneidet jedenfalls die Möglichkeiten der Erforschung kultureller Bedeutungsproduktion durch filmische Verfahren. Bedeutungen lassen sich schlechterdings nicht von kulturellen und sozialen, d.h. kommunikativen Kontexten trennen. Und insofern „films refract social discourses and content into specifically cinematic forms which engage audiences in an active process of constructing meaning" (Kellner 1998: 355), scheint es unerlässlich, neben die Beschreibung medienspezifischer technischer Lösungen die Beschreibung ihres Zusammenspiels mit Themen und Semantiken zu stellen.

Andererseits ist weder das neoformalistische Modell bedeutungslos, noch können die vom Neoformalismus abgelehnten semantischen Modelle auf die Analyse des ästhetischen und narrativen Materials verzichten. Die (formale) Integration beider Aspekte leistet schließlich ein strukturalistisches Zeichenmodell des Films. Damit werden innerfilmische Prozesse als Verfahren zur Konstruktion außerfilmischer Bedeutungen beschreibbar. Unter Einbeziehung der Erkenntnisse der strukturalistischen Linguistik macht die Revision der historischen Poetik des Noir-Films um seine Eigenschaft als bedeutungsproduzierender Prozess deswegen zugleich die Umschrift des neoformalistischen Modells zu einem Modell der Verdichtung narrativer und semantischer Verfahren erforderlich. Wie die Analyse des Noir-Phänomens gezeigt hat, lässt sich der Modus operandi *noir* ausgehend vom filmischen Zeichen schließlich erst durch die Beschreibung des Wechselspiels inner- und außerfilmischer Funktionen aufklären.

## 3.9 Am Ende ein Anfang

Die filmischen Verfahren des Noir-Films leisten die filmische Übersetzung des Irrealen in filmische Realitätsprinzipien. Sie produzieren innerhalb der Grenzen des Erzählfilms ein Kino der thematischen Sensationen, der audiovisuellen Schocks und der psychologischen Effizienz: Ebenso wie das klassische Erzählkino die formale Herstellung der Illusion einer homogenen und vollkommen erkennbaren äußeren Realität perfektionierte, hat das expressiv-subjektivierende Prinzip zur Herstellung von Illusionen vollkommen dissoziierter und beinahe unerkennbarer subjektivistischer Realitäten geführt.

Die Verwendung gegenüber der klassischen realistischen Erzählung abweichender Verfahren verleiht einer tendenziell zwar sehr selbstbewussten und kommunikativen, aber letztlich unwissenden Erzählung eine subjektivierende Perspektive. Die Unterscheidung der beiden realistischen Erzählsysteme lässt sich entsprechend anhand der Konstruktionsmerkmale der Realitätsvermittlung tref-

fen: Die kausal-kontinuierende Methode der klassischen linearen Narration in Verbindung mit sozialen oder familiären Ordnungssemantiken erzeugt objektivierende Effekte, während die bewusst herbeigeführte bzw. methodische Störung dieser Konvention in Verbindung mit Semantiken existenzieller Verzweiflung, Angst und Bedrohung subjektivierende Effekte hervorbringt – und gleichzeitig Konvention geworden ist. Dazu gehören expressive Bildlichkeit und Tonalität, erzähltechnische Rupturen des linearen Kausalitätsprinzips unter Anwendung delinearisierender und mulitplikativer Verfahren sowie gleichzeitige semantischer Fixierung auf die Dekonstruktion monadisch gedachter Subjektivität. Die semantische Indifferenz des Neoformalismus behinderte letztlich den analytischen Zugriff auf diese Zusammenhänge. Die zeichen- und kommunikationstheoretische Umdefinition in der vorstehenden Untersuchung stellte zugleich einen Versuch dar, diesen Mangel zu beheben.

Das Adjektiv *noir* bezeichnet also ein Moment der (subjektivierenden) Verdichtung vor dem Hintergrund desjenigen (objektivierenden) des klassischen Erzählfilms. *Noir* weicht damit von der Form klassischen Erzählens im Film ab. Mit Hilfe strukturalistischer Annahmen lassen sich die Strategien der Abweichung und Verfremdung und damit die Differenzqualität *noir* recht genau erfassen. Obwohl zunächst konstatiert werden muss, dass die stilistischen, narrativen und thematischen Abweichungen geringer zu veranschlagen sind, als es die Rede vom Film noir oft glauben machen wollte, produzierte die spezifische Noir-Methodik dem klassischen Erzählfilm beinahe diametral entgegengesetzte Semantiken. Der psychische De-Realismus etwa von LOST HIGHWAY – zeitgenössischer Prototyp eines ebenso formalisierten wie stilisierten filmischen Ausdrucks des Noir-Films – ist letztlich ein Effekt psycho-realistischer narrativer Prozeduren, Erzählungen radikal zu subjektivieren.

Da sich realistisches Filmemachen sowohl objektivierender als auch subjektivierender Verfahren bedient, lassen sich Reinformen nur abstrahieren bzw. idealisieren. Auch darin ist ein Grund zu sehen, dass der filmhistorische Begriff „Film noir“ eine so heterogene, ja widersprüchliche Deutungsgeschichte aufweist. Anstelle der ontologischen Fixierung auf ideale Bedingungen, möchte ich deswegen vorschlagen, die Betrachtung auf historische Operationalität und zweckgerichtete Funktionalität des subjektivierenden Verfahrens audiovisueller, erzähltechnischer und thematischer Verdichtung umzustellen, die Poetik des *noir* auf diese Weise in Bewegung zu versetzen und in eine Verlaufsform zu bringen, die das hervorbringt, was in dieser Untersuchung – unbefriedigenderweise – als Film noir, „historischer“ Film noir, Neo Film Noir, *noir* oder Noir-Film bezeichnet worden ist. Grund genug, historische Poetik und semantische Prozesse zusammenzudenken und auch begrifflich von Dingmetaphern auf Verfahrensformen, von hermetischen auf funktionale Einheiten und die „Art und Weise [ihres] Sich-geltend-Machens“ (Mukařovský 1970b: 25) umzustellen. Kurzum: Grund genug, die historistische und ästhetizistische Perspektive zugunsten der Erforschung der Evolution filmischer Formensprache und ihrer Bedeutungsdimensionen aufzugeben und *film noir* als *méthode noire* zu rekonstruieren.

# 4 Literatur und Filme

## 4.1 Literatur


### A

Rick Altman: Film/Genre. London 1999.

Jacques Aumont: The Image. London 1997.

### B

Jean-Louis Baudry: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Philip Rosen: Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York 1986. S. 299–318. [Zuerst in: Communications, Nr. 23, 1975, S. 56–71; und: Camera Obscura, Nr.1, 1976, S. 104–28.]

Berthold Bell: The Matrix. In: Epd Film, Nr.7, 1999, S. 55.

Wayne Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1983.

Raymond Borde, Étienne Chaumeton: Panorama du film noir Américain 1941–1953. Paris 1955.

David Bordwell: Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: Iris, Nr.1, 1983, S. 5–18.

David Bordwell: Narration in the Fiction Film. Madison 1985.

David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960. London 1985.

David Bordwell: Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge (MA) 1989.

David Bordwell, Kristin Thompson: Film History. An Introduction. New York u.a. 1994.

David Bordwell: Citizen Kane und die Künstlichkeit des klassischen Studiosystems. In: Andreas Rost (Hg.): Der schöne Schein der Künstlichkeit. Frankfurt/M. 1995.

David Bordwell, Noël Carroll: Post Theory. Reconstructing Film Studies. Madison 1996.

David Bordwell: On the History of Film Style. Cambridge (MA), London 1997.

David Bordwell, Kristin Thompson: Film Art. An Introduction. New York et al. 2001[6].

Edward Branigan: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York, Amsterdam 1984.

Nick Browne: Refiguring American Film Genres. Los Angeles, London 1998.

Karl Bühler: Die Axiomatik der Sprachwissenschaft. In: Hans Vaihinger (Hg.): Kant-Studien – philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft. Berlin 1933, Nr. 38, S. 19–90.

### C

Ian Cameron: The Movie Book of Film noir. London 1992.

Christian Cargnelli, Michael Omasta: Schatten: Europäische Emigranten im Film noir. Wien 1997.

Claude Chabrol: Évolution du film policier. In: Cahiers du cinéma, Nr. 54, 1955.

Jean-Pierre Chartier: Auch die Amerikaner machen Films „noirs." In: Christian Cargnelli, Michael Omasta: Schatten: Europäische Emigranten im Film noir, Wien 1997. S.15–17. [Orig.: Les Américains aussi fonts des films „noirs". In: La revue du cinéma, Nr.2, November 1946, S. 67–70.]

Seymour Chatman: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, London 1990.

Nicholas Christopher: Somewhere in the Night. Film Noir and the American City. New York 1997.
Kvetoslav Chvatík (Hg.): Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik. Frankfurt/M. 1989.
Pamela Cook, Mieke Berning: The Cinema Book. London 1999.
Joan Copjec: Shades of Noir. London, New York 1993.
Elizabeth Cowie: *Film noir* and Women. In: Joan Copjec: Shades of Noir. London, New York 1993. S. 121–165.

## D

Susan Doll, Greg Faller: Blade Runner and Genre. Film noir and Science Fiction. In: Literature - Film Quarterly, Nr. 2, 1986, S. 89–100.
Raymond Durgnat: Paint it Black: The Family Tree of Film Noir. In: *Cinema* Nr. 6/7, August 1970, S. 49–56.
Richard Dyer: Kill and Kill Again: Why are Serial-Killer Fictions so Compelling? In: Sight And Sound, Nr. 9, 1997, S. 14–17.
Richard Dyer: Postscript: Queers and Woman in Film Noir. In: E. Ann Kaplan: Women in Film Noir. Revised and Expanded Edition. London 1998.
Richard Dyer: Seven. London 1999.

## E

Umberto Eco: Die ästhetische Botschaft. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser: Theorien der Kunst. Frankfurt/M. 1993. S. 404–428.
Thomas Elsaesser, Christian Cargnelli, Michael Omasta: Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und „deutscher" Einfluß. Eine Collage. In: Christian Cargnelli, Michael Omasta: Schatten. Europäische Emigranten im Film Noir. Wien 1997. S. 19–54.
Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999.

## F

Jürgen Felix: Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino. In: Heinz-B. Heller: Leben aus zweiter Hand. Soziale Phantasie und mediale Erfahrung. Münster 1991. S. 50–74.
Jürgen Felix (Hg.): Die Postmoderne im Kino. Ein Reader. Marburg 2002.
Nino Frank: Un nouveau genre „policier": l'aventure criminelle. In: *L'Écran français* (Paris), Nr.61, 28. August 1946, S. 8, 9, 14.

## G

Edward Gallafent: Echo Park. Film Noir in the ‚Seventies'. In: Ian Cameron: The Movie Book of Film noir. London 1992. S. 254–266.
Stewart Garrett: „The Long Goodbye" from „Chinatwon". In: Film Quarterly, Nr. 2, Winter 1974/75, S. 25–32.
Douglas Gomery: Hollywood as Industry. In: John Hill, Pamela Church Gibson: The Oxford Guide to Film Studies. New York 1998. S. 245–254.
Leighton Grist: Moving Targets and Black Widows. Film Noir in Modern Hollywood. In: Ian Cameron: The Movie Book of Film noir. London 1992. S. 267– 285.
Norbert Grob: Labyrinthe in Schwarz. Dschungel Grosstadt und Film Noir. In: Irmbert Schenk: Dschungel Grosstadt. Kino und Modernisierung. 3. Bremer Symposium zum Film. Marburg 1999. S. 132–145.
Torben Kragh Grodal: Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feeling in Film. In: Ib Bondeberg (Hg.): Moving Images, Culture and the Mind. Luton 2000. S. 87–104.
Hans Günther: Struktur als Prozeß. München 1973.

## H

Sylvia Harvey: Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. In: E. Ann Kaplan: Women in Film Noir. (Revised and Expanded Edition.) London 1998. S. 35– 46.
Jürgen Heideking: Geschichte der USA. Tübingen, Basel 1999.

Dieter Henrich, Wolfgang Iser: Theorien der Kunst. Frankfurt/M. 1993.

Charles Higham, Joel Greenberg: *Noir* Cinema. In: Alain Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996. S. 27–36. [Zuerst in: Hollywood in the Forties. New York 1968. Darin: Dies.: „Black Cinema"].

John Hill, Pamela Church Gibson: The Oxford Guide to Film Studies. New York 1998.

Foster Hirsch: The Dark Side of the Screen. New York 1981.

Foster Hirsch: Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir. New York 1999.

Stefan Höltgen: Spiegelbilder. Strategien ästhetischer Verdoppelung in den Filmen David Lynchs. Hamburg 2001.

Sabine Horst: Business as usual. Hat Pulp Fiction den Hype verdient? Nachtrag zu einem Phänomen. In: Irmbert Schenk (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998. S. 152–163.

## I, J

Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I. Frankfurt/M. 1971.

Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hg:): Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood. Berlin 1998.

Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I. Frankfurt/M. 1971.

Fredric Jameson: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1991.

## K

E. Ann Kaplan (1998a): Women in Film Noir. Revised and Expanded Edition. London 1998. [Zuerst: London 1978.]

E. Ann Kaplan (1998b): Classical Hollywood Film and Melodrama. In: John Hill, Pamela Church Gibson: The Oxford Guide to Film Studies. New York 1998. S. 272–288.

Paul Kerr: Out of what Past? Notes on the B Film noir. In: Alan Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996. S. 107–127.

Geoff King, Tanya Krzywinska: Science Fiction Cinema. From Outer Space to Cyberspace. London 2000.

Daniel Kothenschulte 1994: Reality TV bites. Quentin Tarantino und seine Schule – Eine neue Strömung im Hollywood-Kino. In: Film-Dienst, Nr. 22 vom 25.10.1994.

Sarah Kozloff: Invisible storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film. Berkeley u.a. 1988.

Frank Krutnik: In A Lonely Street. Film noir, Genre, Masculinity. London/New York 1991.

Dietrich Kuhlbrodt: Filmkritik vom Kopf auf die Füße stellen? In: Irmbert Schenk (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998. S. 140–151.

Richard Kuisel: Seducing the French. The Dilemma of Americanization. Berkeley u.a. 1996.

## L

Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt/M. 1991.

Renate Lippert: Die Schatten der Phantasie. In: Frauen und Film, Nr. 56/57, 1995, S. 99–114.

Verena Lueken: Erlösung in Manhattan. Mit Gott aus dem Chaos: Abel Ferraras Film „Bad Lieutenant". In: F.A.Z., Nr. 129, 7.6.1993, S.31.

Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/M. 1977.

Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1991[4].

Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995.
Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1997.

## M

Colin MacCabe: Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und Kino. Bemerkungen zu einigen Thesen Brechts. In: Alternative, Nr. 117, Dezember 1977, S. 239–251. [Zuerst als Ders.: Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses. In: Screen, Nr. 2, Sommer 1974.]
Richard Maltby: *Film Noir*: The Politics of the Maladjusted Text. In: Journal of American Studies, Nr. 1, 1984, S. 49–71.
Helmut Merschmann: Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton. Berlin 1998.
Petra Maria Meyer: MATRIX. Körper und Medieninszenierung im postmodernen Film. In: Jürgen Felix (Hg.): Die Postmoderne im Kino. Ein Reader. Marburg 2002. S.297–320.
Toby Miller: Hollywood and the World. In: John Hill, Pamela Church Gibson: The Oxford Guide to Film Studies. New York 1998. S. 371–381.
Monthly Film Bulletin: A bout de souffle (Review, Autor: P.J.D.), Nr. 330, Juli 1961, S. 90.
Thomas Morsch: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik, Nr.4, Oktober 1999, S. 21–43.
Jan Mukařovský (1989a): Kunst. In: Kvetoslav Chvatík (Hg.): Jan Mukaøovský. Kunst, Poetik, Semiotik. Frankfurt/ M. 1989. S. 76–108.
Jan Mukařovský (1989b): Die ästhetische Norm. In: Kvetoslav Chvatík (Hg.): Jan Mukaøovský. Kunst, Poetik, Semiotik. Frankfurt/M. 1989. S. 129–138.
Jan Mukařovský: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt/M. 1967.
Jan Mukařovský (1967a): Der Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt/M. 1967. S. 7–33.
Jan Mukařovský (1967b): Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten. In: Ders.: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt/M. 1967. S. 34–43.
Jan Mukařovský (1967c): Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache. In: Ders.: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt/M. 1967. S. 44–54.
Jan Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt/M. 1970.
Jan Mukařovský (1970a): Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten. In: Ders.: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt/M. 1970. S. 7– 112.
Jan Mukařovský (1970b): Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen. In: Ders.: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt/M. 1970. S. 113–137.
Jan Mukařovský (1970c): Die Kunst als semiologisches Faktum. In: Ders.: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt/M. 1970. S. 138–147.
Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Nr.3, 1975, S. 6–18.
Jonathan Munby: Public Enemies, Public Heroes. Screening the Gangster from LITTLE CESAR to TOUCH OF EVIL. Chicago 1999.

## N

James Naremore: More Than Night. Film Noir in Its Contexts. London, Berkeley 1998.
Brian Neve: Film and Politics in America. A Social Tradition. London, New York 1992.

## O

Charles O'Brien: Film Noir in France. Before the Liberation. In: Iris, Nr. 21, Frühjahr 1996, S. 7–20.

Stanley Orr: Postmodernism, Noir, and The Usual Suspects. In: Literature Film Quarterly, Nr.1, 1999, S. 65–73.

Robert Ottoson: A Reference Guide to the American Film Noir: 1940–1958. Metuchen 1981.

Jean-Pierre Oudart: La suture. In: Cahiers du cinéma, Nr. 211, S. 36–39 und Nr. 212, S. 50–55, 1969.

## P

Joachim Paech: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: MEDIEN*wissenschaft*, Nr.4, 1997, S. 400–420.

R. Barton Palmer: Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir. New York 1994.

Patricia Patterson, Manny Farber: The Power & The Gory. In: Film Comment, Nr. 3, Mai/Juni 1976, S. 26–30.

Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann, Thomas Koebner: Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – das Ende der Literatur? Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tübingen 1986.

Janey Place, Lowell Petterson: Some Visual Motifs of Film noir. In: Film Comment, Nr.10, Januar 1974. S. 30–35.

Robert G. Porfirio: No Way Out. Existential Motifs in the Film Noir. In: Sight and Sound, Nr. 45, 1976. S. 212–217.

Karl Prümm: Vorläufiges zu einer Theorie der Multimedialität. Erläuterungen am Exempel „Krimi". In: Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann, Thomas Koebner: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tübingen 1986. S. 367–375.

Karl Prümm: Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren. In: Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hg:): Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood. Berlin 1998. S. 61–182.

Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Marburg 1999.

Karl Prümm: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umrisse einer fotografischen Filmanalyse. In: Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Marburg 1999. S. 15–50.

Karl Prümm: Die süße Haut. Zur Wiederaufführung von Godards Kinodebüt „Außer Atem". In Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. August 2001, Nr. 182, S. 41.

## R

Eric Bryant Rhodes: Lost Highway. In: Film Quarterly, Nr.3, 1998, S. 57–61.

Burkhard Röwekamp: Das Neo des Noir – Filmische Rekursionen in Remake, Zitat und Retro-Film. In: Augenblick, Nr.31, 2000, S. 70–95.

Philip Rosen: Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York 1986.

Andreas Rost (Hg.): Der schöne Schein der Künstlichkeit. Frankfurt/M. 1995.

## S

George Sadoul: Cahiers du bolchevisme, Nr. 8, September 1938, S. 461–465.

Irmbert Schenk (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998.

Paul Schrader: Notes on *Film noir*. In: Film Comment, Nr.1, Frühling 1972, S. 80–94.

Alain Silver, Elisabeth Ward: Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style. Woodstock 1979.

Alain Silver, Elizabeth Ward: Film noir (Revised and Expanded Edition). Woodstock, New York 1992.

Alain Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996.

Alain Silver, James Ursini: Film Noir Reader 2. New York 1999.

Alain Silver, James Ursini: The Noir Style. London 1999.

Alain Silver: „Son of Noir: Neo-*Film Noir* and the Neo B-Picture". In: Alain Silver, James Ursini (Hg.): Film Noir Reader. New York 1996. S. 331–338.

Philip S. Simpson: Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction. Carbondale 2000.
Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. München 1994, S. 3–35. [Zuerst: Prag 1919.]
Vivian Sobchak: Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir. In: Nick Browne: Refiguring American Film Genres. Los Angeles, London 1998. S. 129–170.
George Spencer Brown: Laws of Form. 2. Auflage. New York 1977.
Kate Stables: The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the *Femme Fatale* in 90s Cinema. In: E. Ann Kaplan: Women in Film Noir. Revised and Expanded Edition. London 1998. S. 164–182.

## T

Amy Taubin: The Allure of Decay: SEVEN, the New Film by David Fincher of Alien, is Body-Obsessed. In: Sight And Sound, 1996, Nr. 1, S. 22–25.
J. P. Telotte: Film Noir and the Dangers of Discourse. In: Quarterly Review of Film Studies, Nr. 2, 1984, S. 101–112.
J. P. Telotte: Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir. Urbana (Ill.) 1989.
J. P. Telotte: Rounding Up the Usual Suspects: The Comforts of Character. In: Film Quarterly, Nr. 4, 1998, S. 12–20.
The Kinematograph Weekly: The Maltese Falcon (Review), Nr. 1826, 1942, S. 24.
Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: Montage/AV, Nr. 1, 1995, S. 23–62.
David Thomsen: Tote schlafen fest. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers. Berlin 2000.
Jon Tuska: Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective. Westport 1984.

## V, W

Marc Vernet: Film Noir On the Edge of Doom. In: Joan Copjec (Hg.): Shades of Noir. A Reader. London, New York 1993, S. 1–31.
Jans B. Wager: Dangerous Dames. Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir. Athens 1999.
Marina Warner: Voodoo Road. In: Sight And Sound, Nr. 8, 1997, S. 6–11.

## Z

Slavoj i ek: The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway. Washington 2000.
Slavoj i ek: ‚The Thing That Thinks': The Kantian Background of the Noir Subject. In: Joan Copjec: Shades of Noir. London, New York 1993. S. 199–226.

# 4.2 Filme

## 0–9

**2001: A SPACE ODYSSEY**
(dt. 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM)
England 1965–68, 149 Min., *Produktion*: Stanley Kubrick, *Regie*: Stanley Kubrick, *Buch*: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (nach einer Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke), *Kamera*: Geoffrey Unsworth, John Alcott, *Musik*: Aram Khatschaturian, Richard Strauss, Johann Strauß, György Ligeti, *Schnitt*: Ray Lovejoy, *Darsteller*: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood Floyd), Leonard Rossiter (Smyslov)

**52 PICK-UP**
(52 PICK-UP)
USA 1986, 110 Min., *Regie*: John Frankenheimer; *Buch*: Elmore Leonard, John Steppling (nach einem Roman von Elmore Leonard); *Kamera*: Jost Vacano, *Musik*: Gary Chang; *Schnitt*: Robert F. Shugrue; *Darsteller*: Roy Scheider (Harry Mitchell), Ann-Margret (Barbara Mitchell), Vanity (Doreen), John Clover (Alan Raimy), Robert Trebor (Leo Franks), Kelly Preston (Cini), Lonny Chapman (Jim O'Boyle)

## A

**A BOUT DE SOUFFLE**
(AUSSER ATEM)
Frankreich 1959, 88 Min., *Regie*: Jean-Luc Godard, *Buch*: François Truffaut; *Kamera*: Raoul Coutard; *Musik*: Martial Solal; *Schnitt*: Cécile de Cougis; *Darsteller*: Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Jean Seberg (Patricia Franchini), Van Doude (Journalist), Liliane David (Liliane), Claude Mansart (Gebrauchtwagenhändler), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti)

**AGAINST ALL ODDS**
(GEGEN JEDE CHANCE)
USA 1983/84, 121 Min., *Regie*: Taylor Hackford; *Buch*: Eric Hughes (nach einem Roman von Daniel Mainwaring und dem Film „Goldenes Gift"); *Kamera*: Donald E. Thorin; *Musik*: Michel Colombier, Larry Carlton; *Song* „Against All Odds" von Phil Collins *Schnitt*: Fredric Steinkamp, William Steinkamp; *Darsteller*: Jeff Bridges (Terry Brogan), Rachel Ward (Jessie Wyler), James Woods (Jake Wise), Alex Karras (Hank Sully), Jane Greer (Mrs. Wyler)

**AKIRA**
(AKIRA)
Japan 1987, 124 Min., *Regie*: Katsuhiro Otomo; *Buch*: Izo Hashimoto, Katsuhiro Otomo; *Kamera*: Katsuji Misawa; *Musik*: Shoji Yamashiro; *Schnitt*: Takeshi Seyama – *Animationsfilm*

**ALICE IN WONDERLAND**
(ALICE IM WUNDERLAND)
USA 1951, 75 Min., *Regie*: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson; *Buch*: Winston Hibler, Bill Peet, Joe Rinaldi, William Cottrell u.a. nach den Vorlagen von Lewis Carroll; *Musik*: Oliver Wallace – *Animationsfilm*

**ALIEN**
(ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT)
England 1979, 116 Min., *Regie*: Ridley Scott; *Buch*: Dan O'Bannon, Ronald Shusett; *Kamera*: Derek Vanlint; *Musik*: Jerry Goldsmith; *Schnitt*: Terry Rawlings, Peter Weatherley; *Darsteller*: Tom Skerritt (Dallas), Sigourney Weaver (Ripley), Veronica Cartwright (Lambert), John Hurt (Kane), Harry Dean Stanton (Brett), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker)

**ALPHAVILLE**
(LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60)
Frankreich/Italien 1965, 93 Min., *Regie*: Jean-Luc Godard; *Buch*: Jean-Luc Godard; *Kamera*: Raoul Coutard; *Musik*: Paul Misraki; *Schnitt*: Agnès Guillemot; *Darsteller*: Eddie Constantine (Iwan Johnson / Lemmy Caution), Anna Karina (Natascha von Braun), Akim Tamiroff (Henry Dickson), Howard Vernon (Prof. von Braun / Prof. Leonard Nosferatu), Jean-Louis Comolli (Prof. Jeckell), László Szabó (Chefingenieur), Michel Delahaye (von Brauns Assistent), Jean-André Fieschi (Prof. Heckel)

**DER AMERIKANISCHE FREUND**
(L'AMI AMÉRICAIN)
BR Deutschland / Frankreich 1976, 126 Min., *Regie*: Wim Wenders; *Buch*: Wim Wenders (nach dem Roman „Ripley's Game" von Patricia Highsmith); *Kamera*: Robby Müller; *Musik*: Jürgen Knieper;

*Schnitt*: Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen; *Darsteller*: Bruno Ganz (Jonathan Zimmermann), Dennis Hopper (Tom Ripley), Lisa Kreuzer (Marianne Zimmermann), Gérard Blain (Raoul Minot), Nicholas Ray (Derwatt), Lou Castel (Rodolphe), Samuel Fuller (der Amerikaner), Daniel Schmid (Igraham), Jean Eustache (Freundlicher Mann), Peter Lilienthal (Marcangelo)

**Der amerikanische Soldat**
BR Deutschland 1970, 80 Min., *Regie*: Rainer Werner Fassbinder; *Buch*: Rainer Werner Fassbinder; *Kamera*: Dietrich Lohmann; *Musik*: Peer Raben; *Schnitt*: Thea Eymèsz; *Darsteller*: Karl Scheydt (Ricky), Elga Sorbas (Rosa), Margarethe von Trotta (Zimmermädchen), Jan George (Jan), Hark Bohm (Doc), Ingrid Caven (Sängerin), Ulli Lommel (der Zigeuner), Kurt Raab (Rickys Bruder), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Marquard Bohm (Privatdetektiv)

**The Andromeda Strain**
(Andromeda – Tödlicher Staub aus dem All)
USA 1970, 127 Min., *Regie*: Robert Wise, *Buch*: Nelson Gidding nach dem Roman von Michael Crichton, *Kamera*: Richard H. Kline, *Musik*: Gil Melle, *Schnitt*: Stuart Gilmore, John W. Holmes, *Darsteller*: Arthur Hill (Dr. Stone), David Wayne (Dr. Dutton), James Olson (Dr. Hall), Kate Reid (Dr. Leavitt), Paula Kelly (Krankenschwester)

**Angel Heart**
(Angel Heart)
USA 1986, 112 (gek. 107) Min., *Regie*: Alan Parker; *Buch*: Alan Parker (nach dem Roman „Falling Angel" von William Hjortsberg); *Kamera*: Michael Seresin; *Musik*: Trevor Jones; *Schnitt*: Gerry Hambling; *Darsteller*: Mickey Rourke (Harry Angel), Robert De Niro (Louis Cyphre), Lisa Bonet (Epiphany Proudfoot), Michael Higgins (Dr. Fowler), Charlotte Rampling (Margaret Krusemark), Eliott Keener (Sterne), Elizabeth Whitcraft (Connie)

**Apocalypse Now**
(Apocalypse Now)
USA 1976–79, 153 Min., *Regie*: Francis Ford Coppola, *Buch*: Francis Ford Coppola, John Milius (nach Motiven eines Romans von Joseph Conrad); *Kamera*: Vittorio Storaro; *Musik*: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola; *Schnitt*: Richard Marks; *Darsteller*: Martin Sheen (Willard), Marlon Brando (Colonel Kurz), Robert Duvall (Kilgore), Dennis Hopper (Fotograf), Frederic Forrest (Chef), Samuel Bottoms (Lance), Laurence Fishburne (Clean)

**Die Apothekerin**
Deutschland 1997, 108 Min., *Regie*: Rainer Kaufmann; *Buch*: Ralf Hertwig, Kathrin Richter (nach dem gleichnamigen Roman von Ingrid Noll); *Kamera*: Klaus Eichhammer; *Musik*: Ludwig Eckmann, Maximilian Geller; *Schnitt*: Ueli Christen; *Darsteller*: Katja Riemann (Hella Moormann), Jürgen Vogel (Levin Graber), Richy Müller (Dieter Krosmansky), Isabella Parkinson (Margot Krosmansky), August Zirner (Pawel Siebert), Dagmar Manzel (Dorit Meissen), Andrea Sawatzki (Alma Siebert)

**Arlington Road**
(Arlington Road)
USA 1999, 117 Min., *Regie*: Mark Pellington; *Buch*: Ehren Kruger; *Kamera*: Bobby Bukowski; *Musik*: Angelo Badalamenti; *Schnitt*: Conrad Buff; *Darsteller*: Jeff Bridges (Michael Faraday), Tim Robbins (Oliver Lang), Joan Cusack (Cheryl Lang), Hope Davis (Brooke Wolfe), Robert Gosset (Whit Carver), Mason Gamble (Brady Lang), Spencer Treat Clark (Grant Faraday)

**The Asphalt Jungle**
(Asphalt Dschungel)
USA 1950, 111 Min., *Regie*: John Huston; *Buch*: Ben Maddow, John Huston (nach

einem Roman von W. R. Burnett); *Kamera*: Harold Rosson; *Musik*: Miklos Rozsa; *Darsteller*: Sterling Hayden (Dix Handley), Jean Hagen (Doll Conovan), James Whitmore (Gus Minissi), Sam Jaffe (Doc Erwin Riedenschneider), Louis Calhern (Alonzo Emmerich), John McIntire (Kommissar Hardy), Barry Kelly (Leutnant Ditrich)

## B

**Bad Lieutenant**
(Bad Lieutenant)
USA 1992, 96 Min., *Regie*: Abel Ferrara, *Buch*: Zoe Lund, Abel Ferrara; *Kamera*: Ken Kelsch; *Musik*: Joe Delia; *Schnitt*: Anthony Redman; *Darsteller*: Harvey Keitel (Lieutenant), Victor Argo (Buchmacher-Cop), Frankie Thorn (Nonne), Paul Hipp (Jesus), Zoe Lund (Junkie), Peggy Gormley (Lieutenants Frau), Anthony Ruggiero (Lite)

**Barfly**
(Barfly)
USA 1987, 97 Min., *Regie*: Barbet Schroeder; *Buch*: Charles Bukowski; *Kamera*: Robby Müller; *Musik*: Wolfgang Amadeus Mozart, Skrjabin, Georg Friedrich Händel, Ludwig van Beethoven; *Schnitt*: Eva Gardos; *Darsteller*: Mickey Rourke (Henry Chinaski), Faye Dunaway (Wanda Wilcox), Alice Krige (Tully Sorenson), Jack Nance (Polizist), Frank Stallone (Eddie)

**Barton Fink**
(Barton Fink)
USA 1991, 116 Min., *Regie*: Joel Coen, Ethan Coen; *Buch*: Joel Coen, Ethan Coen; *Kamera*: Roger Deakins; *Musik*: Carter Burwell; *Schnitt*: Roderick Jaynes; *Darsteller*: John Turturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Audrey Taylor), Michael Lerner (Jack Lipnick), John Mahoney (W. P. Mayhew)

**Batman**
(Batman)
USA 1988, 126 min., *Regie*: Tim Burton; *Buch*: Sam Hamm, Warren Skaaren (nach einer Comic-Figur von Bob Kane); *Kamera*: Roger Pratt; *Musik*: Danny Elfman, Prince; *Schnitt*: Ray Lovejoy; *Darsteller*: Michael Keaton (Batman / Bruce Wayne), Jack Nicholson (Joker / Jack Napier), Kim Basinger (Vicky Vale), Pat Hingle (Commissioner Gordon), Jack Palance (Grissom), Robert Wuhl (Alexander Knox), Billy Dee Williams (Harvey Dent), Michael Gough (Alfred), Jerry Hall (Alicia), Lee Wallace (Bürgermeister)

**Le beau Serge**
(Die Enttäuschten)
Frankreich 1958, 99 Min., *Regie*: Claude Chabrol; *Buch*: Claude Chabrol; *Kamera*: Jean Rabier; *Musik*: Emile Delpierre; *Schnitt*: Jacques Gaillard; *Darsteller*: Gérard Blain (Serge), Jean-Claude Brialy (François), Bernadette Lafont (Marie), Michèle Meritz (Yvonne), Jeanne Perez (Madame Chaunier)

**Le Boucher**
(Der Schlachter)
Frankreich/Italien 1970, 94 Min., *Regie*: Claude Chabrol; *Buch*: Claude Chabrol; *Kamera*: Jean Rabier; *Musik*: Pierre Jansen; *Schnitt*: Jacques Gaillard; *Darsteller*: Stéphane Audran (Hélène), Jean Yanne (Popaul), Roger Rudel (Inspektor Grumbach), Antonio Passalia (Angelo), Mario Beccaria (Leon Hamel)

**Ben Hur**
(Ben Hur)
USA 1959, 213 Min., *Regie*: William Wyler; *Buch*: Karl Tunberg (nach dem gleichnamigen Roman von Lewis Wallace); *Kamera*: Robert Surtees; *Musik*: Miklos Rozsa; *Schnitt*: Ralph E. Winters, John Dunning; *Darsteller*: Charlton Heston (Ben Hur), Stephen Boyd (Messala), Jack

Hawkins (Quintus Arrius), Haya Harareet (Esther), Hugh Griffith (Scheich Ilderim)

**Best Seller**
(Bestseller)
USA 1987, 95 Min., *Regie*: John Flynn; *Buch*: Larry Cohen; *Kamera*: Fred Murphy: *Musik*: Jay Ferguson; *Schnitt*: David Rosenbloom; *Darsteller*: James Woods (Cleve), Brian Dennehy (Dennis Meechum), Victoria Tennant (Roberta Gilian), Allison Balson (Holly Meechum), Paul Shenar (David Madlock)

**La bête humaine**
(Bestie Mensch)
Frankreich 1938, 100 Min., *Regie*: Jean Renoir; *Buch*: Jean Renoir (nach dem Roman „Der Totschläger" von Emile Zola); *Kamera*: Curt Courant; *Musik*: Joseph Kosma; *Schnitt*: Marguerite Renoir, Suzanne de Troeye; *Darsteller*: Jean Gabin (Jacques Lantier), Simone Simon (Sévérine), Julien Carette (Pecqueux), Fernand Ledoux (Roubaud), Jean Renoir (Cabuche)

**The Big Clock**
(Spiel mit dem Tode)
USA 1948, 94 min., *Regie*: John Farrow; *Buch*: Jonathan Latimer (nach einem Roman von Kenneth Fearing); *Kamera*: John Seitz; *Musik*: Victor Young; *Schnitt*: Gene Ruggiero; *Darsteller*: Charles Laughton (Earl Janoth), Ray Milland (George Stroud), Maureen O'Sullivan (Georgette Stroud), Rita Johnson (Pauline York), Elsa Lanchester (Louise Patterson)

**The Big Combo**
(Geheimring 99)
USA 1955, 87 Min., *Regie*: Joseph H. Lewis; *Buch*: Philip Yordan; *Kamera*: John Alton; *Musik*: David Raksin; *Schnitt*: Robert S. Eisen; *Darsteller*: Cornel Wilde (Diamond), Richard Conte (Brown), Brian Donlevy (McClure), Jean Wallace (Susan), Lee Van Cleef (Fante)

**The Big Sleep**
(Tote schlafen fest, Der tiefe Schlaf)
USA 1945, 114 Min., Regie: Howard Hawks; Buch: William Faulkner Jules Furthman Leigh Brackett (nach einem Roman von Raymond Chandler); Kamera: Sid Hickox; Musik: Max Steiner; Schnitt: Christian Nyby; Darsteller: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Rutledge) John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen), Charles Waldron (General Sternwood), Louis Jean Heydt (Joe Brody), Elisha Cook jr. (Johns),

**Black Rain**
(Black Rain)
USA 1989, 125 Min., *Regie*: Ridley Scott; *Buch*: Craig Bolotin, Warren Lewis; *Kamera*: Jan de Bont; *Musik*: Hans Zimmer; *Schnitt*: Tom Rolf; *Darsteller*: Michael Douglas (Nick Conklin), Andy Garcia (Charlie Vincent), Ken Takakura (Mashiro Matsumoto), Kate Capshaw (Joyce Kingsley), Yusaku Matsuda (Sato)

**Blade Runner**
(Der Blade Runner)
USA 1982, 117 Min. *Regie*: Ridley Scott, *Buch*: Hampton Fancher, David Peoples (nach Motiven der Erzählung „Do Androids Dream of Electric Sheep?" von Philip K. Dick); *Kamera*: Jordan Cronenweth; *Musik*: Vangelis; *Schnitt*: Terry Rawlings; *Darsteller*: Harrison Ford (Deckard), Rutger Hauer (Batty), Sean Young (Rachael), Daryl Hannah (Pris), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant), Joe Turkel (Tyrell), Brion James (Leon), William Sanderson (J.F. Sebastian), Joanna Cassidy (Zhora)

**Blood Simple**
(Blood Simple – Eine mörderische Nacht)
USA 1984, 99 Min., *Regie*: Joel Coen; *Buch*: Joel Coen, Ethan Coen; *Kamera*: Barry Sonnenfeld; *Musik*: Carter Burwell; *Schnitt*: Roderick Jaynes, Don Wiegmann, Peggy Con-

nolly; *Darsteller*: John Getz (Ray), Frances McDormand (Abby), Dan Hedaya (Julian Marty), M. Emmet Walsh (Visser), Samm-Art Williams (Meurice), Debora Neumann (Debra), Raquel Gavia (Gutsherrin)

**BLOW OUT**
(BLOW OUT – DER TOD LÖSCHT ALLE SPUREN)
USA 1981, 108 Min., *Regie*: Brian de Palma; *Buch*: Brian de Palma; *Kamera*: Vilmos Zsigmond; *Musik*: Pino Donaggio; *Schnitt*: Paul Hirsch; *Darsteller*: John Travolta (Jack Terri), Nancy Allen (Sally Bedina), John Lithgow (Burke), Dennis Franz (Manny Karp), Peter Boyden (Sam)

**BLUE STEEL**
(BLUE STEEL)
USA 1989, 102 min., *Regie*: Kathryn Bigelow; *Buch*: Eric Reed, Kathryn Bigelow; *Kamera*: Amir Mokri; *Musik*: Brad Fiedel; *Schnitt*: Lee Percy; *Darsteller*: Jamie Lee Curtis (Megan Turner), Ron Silver (Eugene Hunt), Clancy Brown (Nick Mann), Elizabeth Pena (Tracy), Louise Fletcher (Mrs. Turner)

**BLUE VELVET**
(BLUE VELVET)
USA 1985, 120 Min., *Regie*: David Lynch; *Buch*: David Lynch; *Kamera*: Frederick Elmes, Joe Dunton; *Musik*: Angelo Badalamenti; *Schnitt*: Duwayne Dunham; *Darsteller*: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Dean Stockwell (Ben), Hope Lange (Williams), George Dickerson (Detective Williams)

**BODY HEAT**
(HEISSBLÜTIG – KALTBLÜTIG)
USA 1981, 113 Min.; *Regie*: Lawrence Kasdan; *Buch*: Lawrence Kasdan; *Kamera*: Richard H. Kline; *Musik*: John Barry; *Schnitt*: Carol Littleton; *Darsteller*: William Hurt (Ned Racine), Kathleen Turner (Matty Walker), Richard Crenna (Edmund Walker), Ted Danson (Peter Lowenstein), J.A. Preston (Oscar Grace)

**BODY SNATCHERS**
(BODY SNATCHERS – ANGRIFF DER KÖRPERFRESSER)
USA 1992, 87 Min., *Regie*: Abel Ferrara; *Buch*: Stuart Gordon, Dennis Paoli, Nicholas St. John (nach einem Roman von Jack Finney); *Kamera*: Bojan Bazelli; *Musik*: Joe Delia; *Schnitt*: Anthony Redman; *Darsteller*: Terry Kinney (Steve Malone), Meg Tilly (Carol Malone), Gabrielle Anwar (Marti Malone), Reilly Murphy (Andy Malone), Forest Whitaker (Major Collins), Billy Wirth (Tim), Christine Elise (Jenn Platt), R. Lee Ermey (Gen. Platt), Kathleen Doyle (Mrs. Platt), G. Elvis Phillips (Pete)

**BONNIE AND CLYDE**
(BONNIE UND CLYDE)
USA 1967, 111 Min., *Regie*: Arthur Penn; *Buch*: David Newman, Robert Benton; *Kamera*: Burnett Guffey; *Musik*: Charles Strouse; *Schnitt*: Dede Allen; *Darsteller*: Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Gene Hackman (Buck Barrow), Estelle Parsons (Blanche), Michael J. Pollard (C.W. Moss), Denver Pyle (Frank Hamer), Gene Wilder (Eugene Grizzard)

**BRAZIL**
(BRAZIL)
England 1984, 142 Min., *Regie*: Terry Gilliam; *Buch*: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown; *Kamera*: Roger Pratt; *Musik*: Michael Kamen; *Schnitt*: Julian Doyle; *Darsteller*: Jonathan Pryce (Sam Lowry), Robert De Niro (Harry Tuttle), Katherine Helmond (Ida Lowry), Ian Holm (Kurtzmann), Michael Palin (Jack Lint), Kim Greist (Jill Layton), Ian Richardson (Warrenn), Peter Vaughan (Mr. Helpmann), Bob Hoskins (Spoor), Jim Broadbent (Dr. Jaffe)

**Breakdown**
(Breakdown)
USA 1997, 93 Min., *Regie*: Jonathan Mostow; *Buch*: Jonathan Mostow, Sam Montgomery; *Kamera*: Doug Milsome; *Musik*: Basil Poledouris; *Schnitt*: Derek Brechin, Kevin Stitt; *Darsteller*: Kurt Russell (Jeff Tylor), J.T. Walsh (Red Barr), Kathleen Quinlan (Amy Taylor), M.C. Gainey (Earl), Jack Noseworthy (Billy), Rex Linn (Sheriff Boyd)

**Bringing Out the Dead**
(Bringing Out the Dead – Nächte der Erinnerung)
USA 1999, 120 Min., *Regie*: Martin Scorsese; *Buch*: Paul Schrader (nach einem Roman von Joe Connelly); *Kamera*: Robert Richardson; *Musik*: Elmer Bernstein; *Schnitt*: Thelma Schoonmaker Powell; *Darsteller*: Nicolas Cage (Frank Pierce), Patricia Arquette (Mary Burke), John Goodman (Larry), Ving Rhames (Marcus), Tom Sizemore (Tom Walls), Mary Beth Hurt (Schwester Constance), Marc Anthony (Noel)

**Brother**
(Brother)
USA/England/Japan 2000, 114 Min., *Regie*: Takeshi Kitano; *Buch*: Takeshi Kitano; *Kamera*: Katsumi Yanagishima; *Schnitt*: Takeshi Kitano; *Musik*: Jô Hisaishi; *Darsteller*: Takeshi Kitano (Yamamoto), Omar Epps (Denny), Kuroudo Maki (Ken), Masaya Kato (Shirase), Susumu Terajima (Kato), Royale Watkins (Jay)

**Brute Force**
(Zelle R 17)
USA 1946/47, 98 Min., *Regie*: Jules Dassin; *Buch*: Richard Brooks (nach einer Story von Robert Patterson); *Kamera*: William H. Daniels; *Musik*: Miklos Rozsa; *Schnitt*: Edward Curtiss; *Darsteller*: Burt Lancaster (Joe Collins), Hume Cronyn (Captain Munsey), Charles Bickford (Gallagher), Ella Raines (Cora), Yvonne de Carlo (Gina)

## C

**Cape Fear**
(Ein Köder für die Bestie)
USA 1962, 106 Min., *Regie*: J. Lee Thompson; *Buch*: James R. Webb (nach einem Roman von John D. MacDonald); *Kamera*: Sam Leavitt; *Musik*: Bernard Herrmann; *Schnitt*: George Tomasini; *Darsteller*: Gregory Peck (Sam Bowden), Robert Mitchum (Max Cady), Polly Bergen (Peggy Bowden), Lori Martin (Nancy Bowden), Martin Balsam (Mark Dutton), Jack Kruschen (Dave Grafton), Telly Savalas (Charles Sievers)

**Cape Fear**
(Kap der Angst)
USA 1991, 128 Min., *Regie*: Martin Scorsese; *Buch*: Wesley Strick (nach dem Roman „The Executioners" von John D. MacDonald und einem Drehbuch von James R. Webb); *Kamera*: Freddie Francis; *Musik*: Bernard Herrmann, Elmer Bernstein (Adaption und Arrangement); *Schnitt*: Thelma Schoonmaker; *Darsteller*: Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle), Joe Don Baker (Claude Kersek), Robert Mitchum (Lt. Elgart), Gregory Peck (Lee Heller), Martin Balsam (Richter)

**Cet obscur objet du désir**
(Dieses obskure Objekt der Begierde)
Frankreich/Spanien 1977, 103 Min., *Regie*: Luis Buñuel; *Buch*: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière (nach dem Roman „La Femme et le Pantin" von Pierre Louys); *Kamera*: Edmond Richard; *Musik*: Richard Wagner u.a.; *Schnitt*: Hélène Plemiannikov; *Darsteller*: Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet (Conchita), Angela Molina (Conchita), André Weber Julien Bertheau

**Chinatown**
(Chinatown)
USA 1974, 131 Min., *Regie*: Roman Polanski; *Buch*: Robert Towne; *Kamera*: John A.

Alonzo; *Musik*: Jerry Goldsmith; *Schnitt*: Sam O'Steen; *Darsteller*: Jack Nicholson (J.J. Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross), Darrell Zwerling (Hollis Mulwray), John Hillerman (Yelburton), Roman Polanski (Mann mit Messer), Perry Lopez (Escobar), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Mulvihill)

**CITIZEN KANE**
(CITIZEN KANE)
USA 1941, 117 Min., *Regie*: Orson Welles; *Buch*: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles; *Kamera*: Gregg Toland; *Musik*: Bernard Herrmann; *Schnitt*: Robert Wise, Mark Robson (ungenannt); *Darsteller*: Orson Welles (Charles Foster Kane), Harry Shannon (Kanes Vater), Agnes Moorehead (Kanes Mutter), Joseph Cotten (Jed Leland), George Coulouris (Thatcher), Dorothy Comingore (Susan Alexander), Everett Sloane (Mr. Bernstein), Ray Collins („Big Jim" Gettys), Paul Stewart (Raymond), Alan Ladd (Reporter)

**CLEOPATRA**
(CLEOPATRA)
USA 1962, 243 Min., *Regie*: Joseph L. Mankiewicz; *Buch*: Joseph L. Mankiewicz, Ranald MacDougall, Sidney Buchman (nach einem Roman von Carlo Maria Franzero); *Kamera*: Leon Shamroy; *Musik*: Alex North; *Schnitt*: Dorothy Spencer; *Darsteller*: Elizabeth Taylor (Cleopatra), Richard Burton (Mark Anton), Rex Harrison (Julius Cäsar), Pamela Brown (Hohepriesterin), George Cole (Flavius), Hume Cronyn (Sosigenes), Cesare Danova (Apollodorus), Martin Landau (Rufio)

**COPYCAT**
(COPYKILL)
USA 1995, 124 Min., *Regie*: Jon Amiel; *Buch*: Ann Biderman, David Madsen; *Kamera*: Laszlo Kovacs; *Musik*: Christopher Young; *Schnitt*: Alan Heim, Jim Clark; *Darsteller*: Sigourney Weaver (Helen Hudson), Holly Hunter (MJ Monahan), Dermot Mulroney (Ruben Goetz), William McNamara (Peter Foley), Harry Connick jr. (Daryll Lee Cullum), Will Patton (Nicoletti)

**CRISS CROSS**
(GEWAGTES ALIBI)
USA 1948, 83 Min., *Regie*: Robert Siodmak; *Buch*: Daniel Fuchs (nach einem Roman von Don Tracy); *Kamera*: Franz Planer; *Musik*: Miklos Rozsa; *Schnitt*: Ted J. Kent; Darsteller: Burt Lancaster (Steve Thompson), Yvonne de Carlo (Anna), Dan Duryea (Slim), Stephen McNally (Ramirez), Richard Long (Slade Thompson), Esai Morales (Orchesterchef), Tom Pedi (Vincent)

## D

**D.O.A. – DEAD ON ARRIVAL**
(D.O.A. – BEI ANKUNFT MORD)
USA 1988, 97 Min., *Regie*: Rocky Morton Annabel Jankel; *Buch*: Charles Edward Pogue, Russell Rouse, Clarence Greene (nach einem Drehbuch von Russell Rouse und Clarence Greene); *Kamera*: Yuri Neyman; *Musik*: Chaz Jankel; *Schnitt*: Michael R. Miller, Raja Gosnell; *Darsteller*: Dennis Quaid (Dexter Cornell), Meg Ryan (Sydney Fuller), Charlotte Rampling (Mrs. Fitzwarning), Daniel Stern (Hal Petersham), Jane Kaczmarek (Gail Cornell)

**DARK CITY**
(DARK CITY)
USA 1997, 100 Min., *Regie*: Alex Proyas; *Buch*: Alex Proyas, Lem Dobbs, David S. Goyer; *Kamera*: Dariusz Wolski; *Musik*: Trevor Jones; *Schnitt*: Dov Hoenig; *Darsteller*: Rufus Sewell (John Murdoch), William Hurt (Inspektor Frank Bumstead), Kiefer Sutherland (Dr. Daniel Schreber), Jennifer Connelly (Emma Murdoch), Richard O'Brien (Mr. Hand), Ian Richardson (Mr. Book)

**Dead Again**
(Schatten der Vergangenheit)
USA 1990, 108 Min., *Regie*: Kenneth Branagh; *Buch*: Scott Frank; *Kamera*: Matthew F. Leonetti; *Musik*: Patrick Doyle; Schnitt: Peter E. Berger; *Darsteller*: Kenneth Branagh (Mike Church / Roman Strauss), Andy Garcia (Gray Baker), Emma Thompson (Grace / Margaret Strauss), Derek Jacobi (Madson), Hanna Schygulla (Inga), Robin Williams (Cozy Carlisle)

**Deliverance**
(Beim Sterben ist jeder der Erste / Flussfahrt)
USA 1971, 109 Min., *Regie*: John Boorman; *Buch*: James Dickey (nach seiner gleichnamigen Novelle); *Kamera*: Vilmos Zsigmond, Bill Butler; *Musik*: Eric Weissberg, Steve Mandel; *Schnitt*: Tom Priestley; *Darsteller*: Jon Voight (Ed), Burt Reynolds (Lewis), Ned Beatty (Bobby), Ronny Cox (Drew), James Dickey, (Sheriff Bullard)

**Delusion**
(Delusion)
USA 1990, 93 Min., *Regie*: Carl Colpaert; *Buch*: Carl Colpaert, Kurt Voss; *Kamera*: Geza Sinkovics; *Musik*: Barry Adamson; *Schnitt*: Mark Allan Kaplan; *Darsteller*: Jim Metzler (George O'Brien), Jennifer Rubin (Patti), Kyle Secor (Chevy), Jerry Orbach (Larry), Robert Costanzo (Myron Sales)

**Le dernier tournant**
(The last Turn)
Frankreich 1939, 90 Min., *Regie*: Pierre Chenal; *Buch*: Charles Spaak, Henri Torrès (nach der Novelle The Postman Always Rings Twice von James M. Cain); *Kamera*: Christian Matras, Claude Renoir; *Schnitt*: Borys Lewin; *Musik*: Jean Wiener; *Darsteller*: Fernand Gravey (Frank), Michel Simon (Nick Marino), Corinne Luchaire (Cora), Robert Le Vigan (Le cousin maître-chanteur), Florence Marly (Madge, la dompteuse)

**Détective**
(Die totale Überwachung)
Frankreich 1985, 98 Min., *Regie*: Jean-Luc Godard; *Buch*: Jean-Luc Godard; *Kamera*: Bruno Nuytten; *Musik*: Franz Schubert, Richard Wagner, Frédéric Chopin, Arthur Honegger; *Schnitt*: Marilyne Dubreuil; *Darsteller*: Nathalie Baye (Francoise Chenal), Claude Brasseur (Emile Chenal), Johnny Hallyday (Jim Fox Warner), Stéphane Ferrara (Tiger Jones), Eugène Berthier (Eugène Vieux), Jean-Pierre Léaud (Prosperos Neffe), Laurent Terzieff (William Prospero)

**Detour**
(Umleitung)
USA 1946, 65 Min., *Regie*: Edgar G. Ulmer; *Buch*: Martin M. Goldsmith; *Kamera*: Benjamin H. Kline; *Musik*: Leo Erdody; *Schnitt*: George McGuire; *Darsteller*: Tom Neal (Al Roberts), Ann Savage (Vera), Claudia Drake (Sue), Edmund MacDonald (Charles Haskell jr.), Tim Ryan (Restaurantbesitzer), Esther Howard (Hedy), Roger Clark (Dillon), Pat Gleason (Mann), Donald Brodie (Gebrauchtwagenhändler)

**Doctor Dolittle**
(Dr. Dolittle)
USA 1966, 151 Min., *Regie*: Richard Fleischer; *Buch*: Leslie Bricusse (nach Erzählungen von Hugh Lofting); *Kamera*: Robert Surtees; *Musik*: Leslie Bricusse; *Schnitt*: Samuel E. Beetley, Marjorie Fowler; *Darsteller*: Rex Harrison (Dr. John Dolittle), Samantha Eggar (Emma Fairfax), Anthony Newley (Matthew Mugg), Richard Attenborough (Albert Blossom), William Dix (Tommy Stubbins), Peter Bull (General Bellowes), Portia Nelson (Sarah Dolittle)

**Doctor Zhivago**
(Doktor Schiwago)
USA 1965, 200 Min., *Regie*: David Lean; *Buch*: Robert Bolt (nach einem Roman von Boris Pasternak); *Kamera*: Freddie Young;

*Musik*: Maurice Jarre; *Schnitt*: Norman Savage; *Darsteller*: Omar Sharif (Jurij Schiwago), Geraldine Chaplin (Tonja), Julie Christie (Lara), Rod Steiger (Komarovskij), Alec Guinness (Jewgraf), Tom Courtenay (Pascha)

**Dr. Mabuse, der Spieler**
(Dr. Mabuse – Inferno des Verbrechens, Inferno – Ein Spiel um Menschen unserer Zeit, Der grosse Spieler – ein Bild der Zeit)
Deutschland 1921/22, 219 (127 + 92; integrale Fassung: 171 + 126) Min., *Regie*: Fritz Lang; *Buch*: Fritz Lang, Thea von Harbou (nach dem gleichnamigen Roman von Norbert Jacques); *Kamera*: Carl Hoffmann; *Musik*: Konrad Elfers (Nachbearbeitung); *Darsteller*: Rudolf Klein-Rogge (Dr. Mabuse), Alfred Abel (Graf Told), Bernhard Goetzke (Staatsanwalt von Wenk), Aud Egede Nissen (Cara Carozza, die Tänzerin), Gertrude Welcker (Gräfin Dusy Told), Paul Richter (Hull), Robert Forster-Larrinaga (Spoerri), Hans Adalbert Schlettow (Georg), Georg John (Pesch), Julius Falkenstein (Karsten)

**Double Indemnity**
(Frau ohne Gewissen)
USA 1944, 108 Min., *Regie*: Billy Wilder; *Buch*: Billy Wilder, Raymond Chandler (nach einem Roman von James M. Cain); *Kamera*: John Seitz; *Musik*: Miklos Rozsa; *Schnitt*: Doane Harrison; *Darsteller*: Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Fred MacMurray (Walter Neff), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Tom Powers (Mr. Dietrichson), Porter Hall (Mr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson)

**Le Doulos**
(Der Teufel mit der weissen Weste)
Frankreich/Italien 1962, 96 Min., *Regie*: Jean-Pierre Melville; *Buch*: Jean-Pierre Melville (nach einem Roman von Pierre Lesou); *Kamera*: Nicolas Hayer; *Musik*: Paul Misraki; *Schnitt*: Monique Bonnot, Michèle Boehm; *Darsteller*: Jean-Paul Belmondo (Silien), Serge Reggiani (Maurice Faugel), Fabienne Dali (Fabienne), Michel Piccoli (Nutheccio), Jean Desailly (Kommissar Clain)

**Dragnet**
TV-Serie 1952–1959, 300 Episoden à 30 Min., *Regie*: Jack Webb; *Darsteller*: Ben Alexander (Officer Frank Smith 1952–1959), Herbert Ellis (Officer Frank Smith 1952), Barney Phillips (Sergeant Ed Jacobs 1952), Jack Webb (Sergeant Joe Friday/Erzähler 1951–1959), Barton Yarborough (Sergeant Ben Romero 1951)

**The Driver**
(Driver)
USA 1978, 91 Min., *Regie*: Walter Hill; *Buch*: Walter Hill; *Kamera*: Philip Lathrop; *Musik*: Michael Small; *Schnitt*: Tina Hirsch, Robert K. Lambert; *Darsteller*: Ryan O'Neal (Der Driver), Bruce Dern (Der Detektiv), Isabelle Adjani (Die Spielerin), Ronee Blakley (Die Agentin)

## E

**The End of Violence**
(Am Ende der Gewalt)
Frankreich/Deutschland/USA 1997, 121 Min., *Regie*: Wim Wenders; *Buch*: Wim Wenders, Nicholas Klein; *Kamera*: Pascal Rabaud; *Musik*: Ry Cooder; *Schnitt*: Peter Przygodda; *Darsteller*: Bill Pullman (Mike Max), Andie MacDowell (Paige Stockard), Gabriel Byrne (Ray Bering), Loren Dean („Doc" Dean Block), Traci Lind (Cat), Daniel Benzali (Brice Phelps), Udo Kier (Zoltan Kovacs), Samuel Fuller (Louis Bering)

**Escape from New York**
(Die Klapperschlange)
USA 1981, 99 Min., *Regie*: John Carpenter; *Buch*: John Carpenter, Nick Castle; *Kamera*: Dean Cundey; *Musik*: John Carpenter,

Alan Howarth; *Schnitt*: Todd Ramsay; *Darsteller*: Kurt Russell (Snake Plissken), Lee Van Cleef (Bob Hauk), Ernest Borgnine (Cabby), Donald Pleasence (Präsident), Isaac Hayes (Duke), Season Hubley (Mädchen im Restaurant), Harry Dean Stanton (Harold Hellman), Adrienne Barbeau (Maggie), Tom Atins (Rehme), Charles Cyphers (Staatssekretär)

**L'étrange M. Victor**
(Der merkwürdige Monsieur Victor)
Frankreich 1937, 95 Min., *Regie*: Jean Grémillon; *Buch*: Charles Spaak, Albert Valentin; *Kamera*: Werner Krien; *Musik*: Roland Manuel; *Darsteller*: Pierre Blanchar, Madeleine Renaud, Viviane Romance, Marcelle Géniat Raimu

**Europa**
(Europa)
Dänemark / Schweden / BR Deutschland / Frankreich 1990, 112 Min., *Regie*: Lars von Trier; *Buch*: Niels Vorsel, Lars von Trier; *Kamera*: Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse, Edward Klosinski; *Musik*: Joakim Holbek; *Schnitt*: Hervé Schneid; *Darsteller*: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Järegard (Onkel Kessler), Eddie Constantine (Oberst Harris)

**The Exorcist**
(Der Exorzist)
USA 1973, 132 Min., *Regie*: William Friedkin; *Buch*: William Peter Blatty (nach seinem Roman); *Kamera*: Owen Roizman, Billy Williams; *Musik*: Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze, Anton Webern, Jack Nitzsche; *Schnitt*: Norman Gay, Jordan Leondopoulos, Evan Lottman, Bud Smith; *Darsteller*: Ellen Burstyn (Chris MacNeill), Max von Sydow (Pater Merrin), Lee J. Cobb (Lieutenant Kinderman), Linda Blair (Regan MacNeill), Kitty Winn (Sharon)

## F

**Falling Down**
(Falling Down – Ein ganz normaler Tag)
USA 1992, 112 Min., *Regie*: Joel Schumacher; *Buch*: Ebbe Roe Smith; *Kamera*: Andrzej Bartkowiak; *Musik*: James Newton Howard; *Schnitt*: Paul Hirsch; *Darsteller*: Michael Douglas (Autofahrer), Robert Duvall (Martin Prendergast), Barbara Hershey (Beth), Tuesday Weld (Mrs. Prendergast), Frederic Forrest (Army-Shop-Besitzer), Rachel Ticotin (Sandra)

**Farewell, My Loveley**
(Fahr zur Hölle, Liebling)
USA/England 1975, 95 Min., *Regie*: Dick Richards; *Buch*: David Zelag Goodman (nach dem Roman von Raymond Chandler); *Kamera*: John A. Alonzo; *Musik*: David Shire; *Schnitt*: Walter Thompson, Joel Cox; *Darsteller*: Robert Mitchum (Philip Marlowe), Charlotte Rampling (Mrs. Velma Grayle), John Ireland (Lt. Nulty), Sylvia Miles (Mrs. Jessie Florian), Anthony Zerbe (Laird Burnette), Jack O'Halloran (Moose Malloy), Harry Dean Stanton (Billy Rolfe), Jim Thompson (Richter Grayle), Sylvester Stallone (Kelly/Jonnie)

**Fatal Attraction**
(Eine verhängnisvolle Affäre)
USA 1987, 119 Min., *Regie*: Adrian Lyne; *Buch*: James Dearden; *Kamera*: Howard Atherton; *Musik*: Maurice Jarre; *Schnitt*: Michael Kahn, Peter E. Berger; *Darsteller*: Michael Douglas (Dan Gallagher), Glenn Close (Alex Forrest), Anne Archer (Beth Gallagher), Ellen Hamilton Latzen (Ellen Gallagher), Stuart Pankin (Jimmy)

**Fight Club**
(Fight Club)
USA 1999, 139 Min., *Regie*: David Fincher; *Buch*: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk); *Kamera*: Jeff Cronenweth; *Musik*: The Dust Bro-

thers; *Schnitt*: James Haygood; *Darsteller*: Edward Norton (Erzähler), Brad Pitt (Tyler Durden), Meat Loaf Aday (Robert Paulsen), Helena Bonham Carter (Marla Singer), Jared Leto (Angel Face), Zach Grenier (Manager), Eion Bailey (Ricky)

**FINAL ANALYSIS**
(EISKALTE LEIDENSCHAFT)
USA 1991, 124 Min., *Regie*: Phil Joanou; *Buch*: Wesley Strick; *Kamera*: Jordan Cronenweth; *Musik*: George Fenton; *Schnitt*: Thom Noble; *Darsteller*: Richard Gere (Isaac Barr), Kim Basinger (Heather Evans), Uma Thurman (Diana Baylor), Eric Roberts (Jimmy Evans), Paul Guilfoyle (Mike O'Brian)

**FORBRYDELSENS ELEMENT**
(ELEMENT OF CRIME, SPUREN DES VERBRECHENS)
Dänemark 1984, 103 Min., *Regie*: Lars von Trier; *Buch*: Lars von Trier, Niels Vorsel; *Kamera*: Tom Elling; *Musik*: Bo Holten; *Schnitt*: Thomas Gíslason; *Darsteller*: Michael Elphick (Fisher), Me Me Lei (Kim), Esmond Knight (Osborne), Jerold Wells (Polizeichef Kramer), Preben Lerdorff Rye (Großvater), Astrid Henning-Jensen (Haushälterin), Ghota Andersen (Richter)

**FRANTIC**
(FRANTIC)
USA/Frankreich 1987, 119 Min., *Regie*: Roman Polanski; *Buch*: Roman Polanski, Gérard Brach; *Kamera*: Witold Sobocinski; *Musik*: Ennio Morricone; *Schnitt*: Sam O'Steen; *Darsteller*: Harrison Ford (Richard Walker), Betty Buckley (Sondra Walker), Emmanuelle Seigner (Michelle), John Mahoney (Williams), James Ray Weeks (Shaap)

**THE FRENCH CONNECTION**
(BRENNPUNKT BROOKLYN)
USA 1971, 104 Min., *Regie*: William Friedkin; *Buch*: Ernest Tidyman (nach einem Bericht von Robin Moore); *Kamera*: Owen Roizman; *Musik*: Don Ellis; *Schnitt*: Jerry Greenberg; *Darsteller*: Gene Hackman (Jimmy „Popeye" Doyle), Roy Scheider (Buddy Russo), Fernando Rey (Alain Charnier), Tony Lo Bianco (Sal Boca), Marcel Bozzuffi (Pierre Nicoli), Frédéric de Pasquale (Deveraux), Bill Hickman (Mulderig)

**THE FUNERAL**
(DAS BEGRÄBNIS)
USA 1996, 99 Min., *Regie*: Abel Ferrara; *Buch*: Nicholas St. John; *Kamera*: Ken Kelsch; *Musik*: Joe Delia; *Schnitt*: Mayn Lo, Bill Pankow; *Darsteller*: Christopher Walken (Ray Tempio), Christopher Penn (Chez Tempio), Vincent Gallo (Johnny Tempio), Annabella Sciorra (Jean Tempio), Isabella Rossellini (Clara Tempio), Benicio Del Toro (Gaspare Spoglia)

## G

**THE GAME**
(THE GAME)
USA 1997, 128 Min., *Regie*: David Fincher; *Buch*: John Brancato, Michael Ferris; *Kamera*: Harris Savides; *Musik*: Howard Shore; *Schnitt*: James Haygood; *Darsteller*: Michael Douglas (Nicholas Van Orton), Sean Penn (Conrad Van Orton), Deborah Unger (Christine), James Rebhorn (Jim Feingold), Peter Donat (Samuel Sutherland), Carroll Baker (Ilsa), Armin Mueller-Stahl (Anson Bear)

**GATTACA**
(GATTACA)
USA 1997, 106 Min., *Regie*: Andrew Niccol; *Buch*: Andrew Niccol; *Kamera*: Slawomir Idziak; *Musik*: Michael Nyman; *Schnitt*: Lisa Zeno Churgin; *Darsteller*: Ethan Hawke (Vincent/Jerome), Uma Thurman (Irene), Gore Vidal (Direktor Josef), Alan Arkin (Inspektor Hugo), Loren Dean (Anton), Xander Berkeley (Lamar)

**GET CARTER**
(JACK RECHNET AB)
England 1970, 103 Min., *Regie*: Mike Hodges; *Buch*: Mike Hodges (nach einem Roman von Ted Lewis); *Kamera*: Wolfgang Suschitzky; *Musik*: Roy Budd; *Schnitt*: John Trumper; *Darsteller*: Michael Caine (Jack Carter), Britt Ekland (Anna Fletcher), John Osborne (Cyril Kinnear), Ian Hendry (Eric Paice), Tony Beckley (Peter)

**GLEAMING THE CUBE**
(REBELLEN AUF SKATEBOARDS, TÖDLICHES RISIKO)
USA 1988, 103 Min., *Regie*: Graeme Clifford; *Buch*: Michael Tolkin; *Kamera*: Reed Smoot; *Musik*: Jay Ferguson; *Schnitt*: John Wright; *Darsteller*: Christian Slater (Brian Kelly), Steven Bauer (Al Lucero), Richard Herd (Ed Lawndale), Le Tuan (Colonel Trac), Min Luong (Tina Trac)

**THE GODFATHER**
(DER PATE)
USA 1971, 176 Min., *Regie*: Francis Ford Coppola; *Buch*: Mario Puzo, Francis Ford Coppola (nach dem Roman von Mario Puzo); *Kamera*: Gordon Willis; *Musik*: Nino Rota; *Schnitt*: William Reynolds, Peter Zinner, Marc Laub, Murray Solomon; *Darsteller*: Marlon Brando (Don Corleone), Al Pacino (Michael), James Caan (Sonny), Robert Duvall (Tom Hagen), Richard Castellano (Clemenza), Sterling Hayden (Capt. MacCluskey), John Marley (Jack Woltz), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie), John Cazale (Fredo), Richard Conte (Barzini), Al Lettieri (Sollozzo), Abe Vigoda (Tessio), Gianni Russo (Carlo Rizzi), Al Martino (Johnny Fontane)

**THE GRIFTERS**
(GRIFTERS)
USA 1990, 110 Min., *Regie*: Stephen Frears; *Buch*: Donald E. Westlake (nach einem Roman von Jim Thompson); *Kamera*: Oliver Stapleton; *Musik*: Elmer Bernstein; *Schnitt*: Mick Audsley; *Darsteller*: Anjelica Huston (Lilly Dillion), John Cusack (Roy Dillion), Annette Bening (Myra Langtree), Pat Hingle (Bobo Justus), Henry Jones (Simms)

**GUN CRAZY**
(GUNCRAZY)
USA 1992, 92 Min., Regie: Tamra Davis; Buch: Matthew Bright; Kamera: Lisa Rinzler; Musik: Ed Tomney; Schnitt: Kevin Tent; *Darsteller*: Drew Barrymore (Anita), James Le Gros (Howard), Rodney Harvey (Tom), Joe Dallesandro (Ronney), Billy Drago (Hank)

## H

**HANA-BI**
(HANA BI – FEUERBLUME)
Japan 1997, 103 Min., *Regie*: Takeshi Kitano; *Buch*: Takeshi Kitano; *Kamera*: Hideo Yamamoto; *Musik*: Joe Hisaishi; *Schnitt*: Takeshi Kitano, Yoshinori Ota; *Darsteller*: Beat Takeshi (Yoshitaka Nishi), Kayoko Kishimoto (Miyuki, Nishis Frau), Ren Osugi (Horibe), Susumu Terajima (Nakamura), Tetsu Watanabe (Tesuka, Schrottplatzbesitzer)

**THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE**
(DIE HAND AN DER WIEGE)
USA 1991, 110 Min., *Regie*: Curtis Hanson; *Buch*: Amanda Silver; *Kamera*: Robert Elswit; *Musik*: Graeme Revell; *Schnitt*: John F. Link; *Darsteller*: Annabella Sciorra (Claire), Rebecca De Mornay (Peyton), Matt McCoy (Michael), Ernie Hudson (Solomon), Julianne Moore (Marlene), Madeline Zima (Emma)

**THE HARDER THEY FALL**
(SCHMUTZIGER LORBEER)
USA 1956, 109 Min., *Regie*: Mark Robson; *Buch*: Philip Yordan (nach einem Roman von Budd Schulberg); *Kamera*: Burnett Guffey; *Musik*: Hugo Friedhofer; *Schnitt*: Jero-

me Thomas; *Darsteller*: Humphrey Bogart (Eddie Willis), Rod Steiger (Nick Benko), Jan Sterling (Beth Willis), Mike Lane (Toro Moreno), Max Baer (Buddy Brannen)

**HENRY. PORTRAIT OF A SERIAL KILLER**
(HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER)
USA 1986, 80 Min., *Regie*: John McNaughton; *Buch*: Richard Fire; John McNaughton; *Kamera*: Charlie Lieberman; *Musik*: Robert McNaughton, Ken Hale, Steven A. Jones; *Schnitt*: Elena Maganini, *Darsteller*: Michael Rooker (Henry), Tracy Arnold (Becky), Tom Towles (Otis), Ray Atherton (Hehler), David Katz (Henrys Chef), Eric Young (Bewährungshelfer), Rick Paul (hilfreicher Autofahrer)

**THE HIT**
(DIE PROFI-KILLER)
England 1984, 98 Min., *Regie*: Stephen Frears; *Buch*: Peter Prince; *Kamera*: Mike Molloy; *Musik*: Paco de Lucia, Eric Clapton; *Schnitt*: Mick Audsley; *Darsteller*: Terence Stamp (Willie Parker), John Hurt (Braddock), Tim Roth (Myron), Laura Del Sol (Maggie), Bill Hunter (Harry), Lenie Peters (Corrigen)

**THE HITCHER**
(HITCHER, DER HIGHWAY KILLER)
USA 1985, 97 Min., *Regie*: Robert Harmon; *Buch*: Eric Red; *Kamera*: John Seale; *Musik*: Mark Isham; *Schnitt*: Frank J. Urioste; *Darsteller*: Rutger Hauer (John Ryder), C. Thomas Howell (Jim Halsey), Jennifer Jason Leigh (Nash), Jeffrey DeMunn (Captain Esteridge), Henry Darrow (Hancock)

**UN HOMME EST MORT**
(BRUTALE SCHATTEN)
Frankreich/Italien 1972, 104 Min., *Regie*: Jacques Deray; *Buch*: Jacques Deray, Jean-Claude Carrière, Ian McLellan Hunter; *Kamera*: Silvano Ippoliti, Terry K. Meade; *Musik*: Michel Legrand; *Schnitt*: Henri Lanoë, William K. Chulack; *Darsteller*: Jean-Louis Trintignant (Lucian), Ann-Margret (Nancy), Angie Dickinson (Jackie), Roy Scheider (Lenny), Michel Constantin (Antoine)

**HÔTEL DU NORD**
(HÔTEL DU NORD)
Frankreich 1938, 92 Min., *Regie*: Marcel Carné; *Buch*: Henri Jeanson, Jean Aurenche (nach dem gleichnamigen Roman von Eugène Dabit); *Kamera*: Armand Thirard; *Musik*: Maurice Jaubert; *Darsteller*: Annabella (Renée), Jean-Pierre Aumont (Pierre), Louis Jouvet (Monsieur Edmond), Arletty (Raymonde), Paulette Dubost (Ginette), Andrex (Kenel), Henri Bosc (Nazarède), Bernard Blier (Prosper)

**HOUSE OF GAMES**
(HAUS DER SPIELE)
USA 1987, 101 Min., *Regie*: David Mamet; *Buch*: David Mamet; *Kamera*: Juan Ruiz Anchia; *Musik*: Alaric Jans; *Schnitt*: Trudy Ship; *Darsteller*: Lindsay Crouse (Margaret Ford), Joe Mantegna (Mike), Mike Nussbaum (Joey), Lilia Skala (Dr. Littauer), Steve Goldstein (Billy Hahn)

**HOW GREEN WAS MY VALLEY**
(SCHLAGENDE WETTER, SCHWARZE DIAMANTEN, SO GRÜN WAR MEIN TAL)
USA 1941, 117 Min., *Regie*: John Ford; *Buch*: Philip Dunne (nach einem Roman von Richard Llewellyn); *Kamera*: Arthur Miller; *Musik*: Alfred Newman; *Darsteller*: Walter Pidgeon (Mr. Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad Morgan), Roddy McDowall (Huw Morgan), Donald Crisp (Gwilym Morgan), Sara Allgood (Mr. Beth Morgan)

## I

**I HIRED A CONTRACT KILLER**
(VERTRAG MIT MEINEM KILLER)
Finnland/Schweden 1990, 80 Min., *Regie*: Aki Kaurismäki; *Buch*: Aki Kaurismäki; *Ka-*

*mera*: Timo Salminen; *Musik*: Billie Holiday, Joe Strummer, Roy Brown, Little Willie John; *Schnitt*: Aki Kaurismäki; *Darsteller*: Jean-Pierre Léaud (Henri), Margi Clarke (Margaret), Kenneth Colley (Killer), Serge Reggiani (Vic), Imogen Clare (Sekretärin)

**Impulse**
(Impulse – Von gefährlichen Gefühlen getrieben)
USA 1989, 110 Min., *Regie*: Sondra Locke; *Buch*: John de Marco, Leigh Chapman; *Kamera*: Dean Semler; *Musik*: Michel Colombier; *Schnitt*: John W. Wheeler; *Darsteller*: Theresa Russell (Lottie), Jeff Fahey (Stan), George Dzundza (Lt. Joe Morgan), Alan Rosenberg (Charley Katz), Nicholas Mele (Rossi), Eli Danker (Dimarjian)

**It always rains on Sunday**
(Die Flucht vor Scotland Yard)
England 1948, 92 Min., *Regie*: Robert Hamer; *Buch*: Angus MacPhail, Robert Hamer, Henry Cornelius (nach dem Roman von Arthur La Bern); *Kamera*: Douglas Slocombe; *Musik*: Georges Auric E.O. Pogson; *Schnitt*: Michael Truman; *Darsteller*: Googie Withers (Rose Sandigate), John McCallum (Tommy Swann), Jack Warner (Detective Sgt. Fothergill), Edward Chapman (George Sandigate), Susan Shaw (Vi Sandigate)

## J

**Jackie Brown**
(Jackie Brown – Rum Punch)
USA 1997, 154 Min., *Regie*: Quentin Tarantino; *Buch*: Quentin Tarantino (nach dem Roman „Rum Punch" von Elmore Leonard); *Kamera*: Guillermo Navarro; *Musik*: div. Songs; *Schnitt*: Sally Menke; *Darsteller*: Pam Grier (Jackie Brown), Samuel L. Jackson (Ordell Robbie), Robert Forster (Max Cherry), Bridget Fonda (Melanie), Robert De Niro (Louis Gara), Michael Keaton (Ray Nicolette), Michael Bowen (Mark Dargus)

**Jaws**
(Der weisse Hai)
USA 1974, 124 Min., *Regie*: Steven Spielberg; *Buch*: Peter Benchley (nach dem Roman „Jaws" von Peter Benchley); *Kamera*: Bill Butler; *Musik*: John Williams; *Schnitt*: Verna Fields; *Darsteller*: Roy Scheider (Polizeichef Martin Brody), Robert Shaw (Quint), Richard Dreyfuss (Matt Hooper), Murray Hamilton (Bürgermeister Larry Vaughan), Lorraine Gary (Ellen Brody), Carl Gottlieb (Meadows)

**Jennifer Eight**
(Jennifer 8)
USA 1991, 125 Min., *Regie*: Bruce Robinson; *Buch*: Bruce Robinson; *Kamera*: Conrad L. Hall; *Musik*: Christopher Young; *Schnitt*: Conrad Buff; *Darsteller*: Andy Garcia (John Berlin), Uma Thurman (Helena Robinson), John Malkovich (Sgt. Anne), Lance Henriksen (Freddy Ross), Kathy Baker (Margie Ross), Graham Beckel (John Taylor), Kevin Conway (Citrine), Perry Lang (Travis)

**Johnny Handsome**
(Johnny Handsome – Der schöne Johnny)
USA 1988, 94 Min., *Regie*: Walter Hill; *Buch*: Ken Friedman (nach einem Roman von John Godey); *Kamera*: Matthew F. Leonetti; *Musik*: Ry Cooder; *Schnitt*: Freeman Davies; *Darsteller*: Mickey Rourke (John Sedley), Ellen Barkin (Sunny Boyd), Elizabeth McGovern (Donna McCarty), Morgan Freeman (Drones), Forest Whitaker (Dr. Resher), Lance Henriksen (Rafe Garrett), Scott Wilson (Mikey Chalmette)

**Jurassic Park**
(Jurassic Park)
USA 1993, 126 Min., *Regie*: Steven Spielberg; *Buch*: Michael Crichton, David Koepp

(nach einem Roman von Michael Crichton); *Kamera*: Dean Cundey; *Musik*: John Williams; *Schnitt*: Michael Kahn; *Darsteller*: Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Ellie Sattler), Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Richard Attenborough (John Hammond), Bob Peck (Robert Muldoon), Ariana Richards (Alexis), Joseph Mazello (Tim)

**JURASSIC PARK – THE LOST WORLD**
(VERGESSENE WELT: JURASSIC PARK)
USA 1997, 129 Min., *Regie*: Steven Spielberg; *Buch*: David Koepp; (nach einem Roman von Michael Crichton); *Kamera*: Janusz Kaminski; *Musik*: John Williams; *Schnitt*: Michael Kahn; *Darsteller*: Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Julianne Moore (Sarah Harding), Pete Postlethwaite (Roland Tembo), Arliss Howard (Peter Ludlow), Richard Attenborough (John Hammond), Vince Vaughn (Nick van Owen)

**JURASSIC PARK III**
(JURASSIC PARK III)
USA 2001, 92 Min., *Regie*: Joe Johnston; *Buch*: Michael Crichton, Peter Buchman, Alexander Payne, Jim Taylor; *Kamera*: Shelly Johnson; *Schnitt*: Robert Dalva; *Musik*: Don Davis, John Williams; *Darsteller*: Sam Neill (Dr. Alan Grant), William H. Macy (Paul Kirby), Téa Leoni (Amanda Kirby), Alessandro Nivola (Billy Brennan), Trevor Morgan (Eric Kirby), Michael Jeter (Mr. Udesky)

## K

**KAFKA**
(KAFKA)
USA/England/Frankreich 1992, 98 Min., *Regie*: Steven Soderbergh; *Buch*: Lem Dobbs; *Kamera*: Walt Lloyd; *Musik*: Cliff Martinez; *Schnitt*: Steven Soderbergh; *Darsteller*: Jeremy Irons (Franz Kafka), Theresa Russell (Gabriela), Joel Grey (Burgel), Jeroen Krabbé (Bizzlebek), Armin Mueller-Stahl (Inspektor Grubach), Alec Guinness (Bürochef)

**KALIFORNIA**
(KALIFORNIA)
USA 1992, 118 Min., *Regie*: Dominic Sena; *Buch*: Tim Metcalfe; *Kamera*: Bojan Bazelli; *Schnitt*: Martin Hunter; *Darsteller*: Brad Pitt (Early Grayce), Juliette Lewis (Adele Corners), David Duchovny (Brian Kessler), Michelle Forbes (Carrie Laughlin), Sierra Pecheur (Mrs. Musgrave)

**THE KILLERS**
(RÄCHER DER UNTERWELT)
USA 1947, 103 Min., *Regie*: Robert Siodmak; *Buch*: Anthony Veiller, John Huston (nach einer Erzählung von Ernest Hemingway); *Kamera*: Elwood Bredell; *Musik*: Miklos Rozsa; *Schnitt*: Arthur Hilton; *Darsteller*: Burt Lancaster (Ole, „der Schwede“), Edmond O'Brien (Jim Reardon), Ava Gardner (Kitty Collins), Sam Levene (Lt. Sam Lubinsky), Albert Dekker (Big Jim Colfax), Virginia Christine (Lilly Lubinsky), Vince Barnett (Charleston)

**KING OF NEW YORK**
(KÖNIG ZWISCHEN TAG UND NACHT)
Italien/USA 1990, 99 Min., *Regie*: Abel Ferrara; *Buch*: Nicholas St. John; *Kamera*: Bojan Bazelli; *Musik*: Joe Delia; *Schnitt*: Anthony Redman; *Darsteller*: Christopher Walken (Frank White), David Caruso (Dennis Gilley), Laurence Fishburne (Jimmy Jump), Victor Argo (Bishop), Wesley Snipes (Thomas Flanigan)

**KISS ME DEADLY**
(RATTENNEST)
USA 1955, 105 Min., *Regie*: Robert Aldrich; *Buch*: A.I. Bezzerides (nach einem Roman von Mickey Spillane); *Kamera*: Ernest Laszlo; *Musik*: Frank De Vol; *Schnitt*: Michael Luciano; *Darsteller*: Ralph Meeker (Mike Hammer), Albert Dekker (Dr. Soberlin), Paul Stewart (Carl Evello), Juano Her-

nandez (Eddie), Wesley Addy (Pat), Marian Carr (Friday), Cloris Leachman (Christina), Maxine Cooper (Velda), Jack Elam (Charlie Max)

**KISS OF DEATH**
(KISS OF DEATH)
USA 1994, 100 Min., *Regie*: Barbet Schroeder; *Buch*: Richard Price (nach einem Drehbuch von Ben Hecht und Charles Lederer und einem Roman von Eleazar Lipsky); *Kamera*: Luciano Tovoli; *Musik*: Trevor Jones; *Schnitt*: Lee Percy; *Darsteller*: David Caruso (Jimmy Kilmartin), Nicolas Cage (Little Junior), Samuel L. Jackson (Calvin), Helen Hunt (Bev), Michael Rapaport (Ronnie)

**KLUTE**
(KLUTE)
USA 1970, 114 Min., *Regie*: Alan J. Pakula; *Buch*: Andy Lewis, Dave Lewis; *Kamera*: Gordon Willis; *Musik*: Michael Small; *Schnitt*: Carl Lerner; *Darsteller*: Jane Fonda (Bree Daniels), Donald Sutherland (John Klute), Charles Cioffi (Peter Cable), Roy Scheider (Frank Ligourin), Dorothy Tristan (Arlyn Page), Rita Gam (Trina), Vivian Nathan (Psychiaterin)

**KOROSHI NA RAKUIN**
(BERUF MÖRDER)
Japan 1967, 91 Min., *Regie*: Seijun Suzuki; *Buch*: Gurju Hachiro; *Kamera*: Nagatsuka Kazue; *Musik*: Naozumi Yamamoto; *Schnitt*: Akira Suzuki; *Darsteller*: Jo Shishido (Hanada Goro), Mariko Ogawa (Mami Hanada), Mari Annu (Misako), Koji Nambara (No.1), Isao Tamagawa (Michihiko Yabuhara), Hiroshi Minami (Gihei Kasuga)

**KOUKAKU KIDOUTAI**
(GHOST IN THE SHELL)
Japan 1995, 82 Min., *Regie*: Mamoru Oshii; *Buch*: Kazunori Ito (nach dem Manga von Masamune Shirow); *Kamera*: Hisao Shirai; *Musik*: Kenji Kawai; *Schnitt*: Shuichi Kalesu; *Animationsfilm*

**THE KRAYS**
(DIE KRAYS)
England 1990, 119 Min., *Regie*: Peter Medak; *Buch*: Philip Ridley; *Kamera*: Alex Thomson; *Musik*: Michael Kamen; *Schnitt*: Martin Walsh; *Darsteller*: Gary Kemp (Ronald Kray), Martin Kemp (Reginald Kray), Billie Whitelaw (Violet Kray), Kate Hardie (Frances), Susan Fleetwood (Rose), Charlotte Cornwell (May), Jimmy Jewel (Cannonball Lee)

## L

**L. A. CONFIDENTIAL**
(L. A. CONFIDENTIAL)
USA 1997, 136 Min., *Regie*: Curtis Hanson; *Buch*: Brian Helgeland, Curtis Hanson (nach einem Roman von James Ellroy); *Kamera*: Dante Spinotti; *Musik*: Jerry Goldsmith; *Schnitt*: Peter Honess; *Darsteller*: Kevin Spacey (Jack Vincennes), Russell Crowe (Bud White), Guy Pearce (Ed Exley), James Cromwell (Dudley Smith), David Strathairn (Pierce Patchett), Kim Basinger (Lynn Bracken), Danny DeVito (Sid Hudgeons)

**LAST MAN STANDING**
(LAST MAN STANDING)
USA 1995, 101 Min., *Regie*: Walter Hill; *Buch*: Walter Hill (nach einem Script von Ryuzo Kikushima und Akira Kurosawa); *Kamera*: Lloyd Ahern; *Musik*: Ry Cooder; *Schnitt*: Freeman Davies; *Darsteller*: Bruce Willis (Smith), Bruce Dern (Sheriff Ed Galt), Christopher Walken (Hickey), William Sanderson (Joe Monday), David Patrick Kelly (Doyle), Ned Eisenberg (Strozzi)

**THE LAST SEDUCTION**
(DIE LETZTE VERFÜHRUNG)
USA 1993, 106 Min., *Regie*: John Dahl; *Buch*: Steve Barancik; *Kamera*: Jeff Jur; *Mu-*

*sik*: Joseph Vitarelli; *Schnitt*: Eric Beason; *Darsteller*: Linda Fiorentino (Bridget Gregory), Peter Berg (Mike Swale), J.T. Walsh (Frank Griffith), Bill Nunn (Harlan), Bill Pullman (Clay Gregory), Herb Mitchell (Bob Trotter)

**Laura**
(Laura)
USA 1944, 93 Min., *Regie*: Otto Preminger; *Buch*: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt (nach einem Roman von Vera Caspary); Kamera: Joseph LaShelle; Musik: David Raksin; Darsteller: Gene Tierney (Laura Hunt), Dana Andrews (Mark McPherson), Clifton Webb (Waldo Lydecker), Judith Anderson (Ann Treadwell), Vincent Price (Shelby Carpenter)

**Leaving Las Vegas**
(Leaving Las Vegas)
USA 1995, 111 Min., *Regie*: Mike Figgis; *Buch*: Mike Figgis (nach einem Roman von John O'Brien); *Kamera*: Declan Quinn; *Musik*: Mike Figgis; *Schnitt*: John Smith; *Darsteller*: Nicolas Cage (Ben), Elisabeth Shue (Sera), Julian Sands (Yuri), Richard Lewis (Peter), Steven Weber (Marc Nussbaum), Ed Lauter (Mafioso), Laurie Metcalf (Vermieterin), Julian Lennon (Barkeeper)

**The Limey**
(The Limey)
USA 1998, 89 Min., *Regie*: Steven Soderbergh; *Buch*: Lem Dobbs; *Kamera*: Edward Lachman; *Musik*: Cliff Martinez; *Schnitt*: Sarah Flack; *Darsteller*: Terence Stamp (Wilson), Lesley Ann Warren (Elaine), Luis Guzman (Ed), Barry Newman (Avery), Joe Dallesandro (Onkel John), Peter Fonda (Valentine), Nicky Katt (Stacy), Amelia Heinle (Adhara), Melissa George (Jennifer)

**The Little Foxes**
(Die kleinen Füchse)
USA 1941, 116 Min., Regie: William Wyler; Buch: Lillian Hellman, Arthur Kober, Dorothy Parker, Alan Campbell (nach dem gleichnamigen Theaterstück von Lillian Hellman); Kamera: Gregg Toland; Musik: Meredith Wilson; Schnitt: Daniel Mandell; Darsteller: Bette Davis (Regina Hubbard Giddens), Herbert Marshall (Horace Giddens), Teresa Wright (Alexandra Giddens), Richard Carlson (David Hewitt), Charles Dingle (Benn Hubbard), Patricia Collinge (Birdie Hubbard)

**Little Odessa**
(Little Odessa)
USA 1994, 98 Min., *Regie*: James Gray; *Buch*: James Gray; *Kamera*: Tom Richmond; *Musik*: Dana Sano; *Schnitt*: Dorian Harris; *Darsteller*: Tim Roth (Joshua Shapira), Edward Furlong (Reuben Shapira), Maximilian Schell (Arkady Shapira), Vanessa Redgrave (Irina Shapira), Moira Kelly (Alla Shustervich), Natasha Andreichenko-Schell (Natasha)

**The Long Good Friday**
(Rififi am Karfreitag)
England 1979, 114 Min., *Regie*: John Mackenzie; *Buch*: Barrie Keeffe; *Kamera*: Phil Meheux; *Musik*: Francis Monkman; *Schnitt*: Mike Taylor; *Darsteller*: Bob Hoskins (Harold Shand), Helen Mirren (Victoria), Eddie Constantine (Charlie), Dave King (Parky), Bryan Marshall (Harris)

**The Long Goodbye**
(Der Tod kennt keine Wiederkehr)
USA 1972, 112 Min., *Regie*: Robert Altman; *Buch*: Leigh Brackett (nach dem Roman „The Long Goodbye" von Raymond Chandler); *Kamera*: Vilmos Zsigmond; *Musik*: John Williams; *Schnitt*: Lou Lombardo; *Darsteller*: Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina von Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wad), Mark Rydell (Marty Augustine), Henry Gibson (Dr. Verringer), David Arkin (Harry), Jim Bouton (Terry Lennox)

**Long Hello & Short Goodbye**
Deutschland 1999, 95 Min., *Regie*: Rainer Kaufmann; *Buch*: Martin Rauhaus, Jeff Vintar; *Kamera*: Klaus Eichhammer; *Musik*: Dietrich Bergmann; *Schnitt*: Ueli Christen; *Darsteller*: Nicolette Krebitz (Melody), Marc Hosemann (Ben), Dietrich Hollinderbäumer (Kahnitz), Sunnyi Melles (Aurelia), Axel Milberg (Percy), Katja Riemann (Ida), Martin Glade (Dennis), Hannelore Hoger (Therapeutin)

**Lost Highway**
(Lost Highway)
USA 1996, 134 Min., *Regie*: David Lynch; *Buch*: David Lynch, Barry Gifford; *Kamera*: Peter Deming; *Musik*: Angelo Badalamenti; *Schnitt*: Mary Sweeney; *Darsteller*: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (Mystery Man), Robert Loggia (Mr. Eddie/Dick Laurent), Michael Massee (Andy)

**Love Crimes**
(Love Crimes – Das gnadenlose Auge)
USA 1991, 89 Min., *Regie*: Lizzie Borden; *Buch*: Allan Moyle, Laurie Frank; *Kamera*: Jack N. Green; *Musik*: Roger Mason; *Schnitt*: Nicholas C. Smith; *Darsteller*: Sean Young (Dana Greenway), Patrick Bergin (David Hanover), Arnetia Walker (Maria), Ron Orbach (Tully), James Read (Stanton Grey)

## M

**M**
(M – Dein Mörder sieht Dich an, M – Eine Stadt sucht einen Mörder)
Deutschland 1931, 117 Min., *Regie*: Fritz Lang; *Buch*: Thea von Harbou, Fritz Lang (nach einem Zeitungsbericht von Egon Jacobson); *Kamera*: Fritz Arno Wagner; *Musik*: Edvard Grieg; *Schnitt*: Paul Falkenberg; *Darsteller*: Peter Lorre (Hans Beckert, der Mörder), Gustaf Gründgens (der Schränker), Otto Wernicke (Inspektor Karl Lohmann), Paul Kemp (Taschendieb), Theo Lingen (Bauernfänger), Theodor Loos (Polizeichef Gröber), Inge Landgut (Elsie)

**The Maltese Falcon**
(Die Spur des Falken, Der Malteser Falke)
USA 1941, 96 Min., *Regie*: John Huston; *Buch*: John Huston (nach einem Roman von Dashiell Hammett); *Kamera*: Arthur Edeson; *Musik*: Adolph Deutsch; *Schnitt*: Thomas Richards; *Darsteller*: Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor (Brigid O'Shaughnessy), Gladys George (Iva Archer), Peter Lorre (Joel Cairo), Sydney Greenstreet (Kasper Gutman), Barton MacLane (Det. Lt. Dundy), Lee Patrick (Effie Perine), Ward Bond (Det. Tom Polhaus), Jerome Cowan (Miles Archer), Elisha Cook jr. (Wilmer Cook), James Burke (Luke), Murray Alper (Frank Richman), John Hamilton (Bryan), Walter Huston (Schiffsoffzier)

**Manhunter**
(Blutmond, Roter Drache)
USA 1986, 119 Min., *Regie*: Michael Mann; *Buch*: Michael Mann (nach einem Roman von Thomas Harris); *Kamera*: Dante Spinotti; *Musik*: The Reds, Michel Rubini; *Schnitt*: Dov Hoenig; *Darsteller*: William Petersen (Will Graham), Kim Greist (Molly Graham), Joan Allen (Reba), Brian Cox (Dr. Lektor), Dennis Farina (Jack Crawford), Tom Noonan (Francis Dollarhyde)

**The Matrix**
(Matrix)
USA 1999, 136 Min., *Regie*: Larry Wachowski, Andy Wachowski; *Buch*: Larry Wachowski, Andy Wachowski; *Kamera*: Bill Pope; *Musik*: Don Davis; *Schnitt*: Zach Staenberg; *Darsteller*: Keanu Reeves (Thomas Anderson / Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Ann Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agent Smith), Gloria Fos-

ter (Oracle), Joe Pantoliano (Cypher), Marcus Chong (Tank), Paul Goddard (Brown)

**Mean Streets**
(Hexenkessel)
USA 1973, 112 Min., *Regie*: Martin Scorsese; *Buch*: Martin Scorsese, Mardik Martin; *Kamera*: Kent Wakeford; *Musik*: div. Songs; *Schnitt*: Sidney Levin, Martin Scorsese (ungenannt); *Darsteller*: Harvey Keitel (Charlie), Robert De Niro (Johnny Boy), David Proval (Tony), Amy Robinson (Teresa), Richard Romanus (Michael), Cesare Danova (Giovanni), Victor Argo (Mario), Robert Carradine (Schütze in Bar), David Carradine (Opfer in Bar)

**La mariée etait en noir**
(Die Braut trug Schwarz)
Frankreich/Italien/England 1967, 107 Min., *Regie*: François Truffaut; *Buch*: François Truffaut, Jean-Louis Richard (nach dem Roman „The Bride wore Black" von William Irish = Cornell Woolrich); *Kamera*: Raoul Coutard; *Musik*: Bernard Herrmann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Antonio Vivaldi; *Schnitt*: Claudine Bouché; *Darsteller*: Jeanne Moreau (Julie Kohler), Jean-Claude Brialy (Corey), Michel Bouquet (Coral), Charles Denner (Fergus), Claude Rich (Bliss)

**Memento**
(Memento)
USA 2000, 113 min., *Regie*: Christopher Nolan; *Buch*: Christopher Nolan, Jonathan Nolan; *Kamera*: Wally Pfister; *Schnitt*: Dody Dorn; *Musik*: David Bowie, David Julyan; *Darsteller*: Guy Pearce (Leonard ‚Lenny' Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Officer John Edward ‚Teddy' Gammell aka John G), Mark Boone Junior (Burt Hadley, clerk at Discount Inn), Russ Fega (Waiter), Jorja Fox (Catherine Shelby)

**Men in Black**
(Men in Black)
USA 1997, 98 Min., *Regie*: Barry Sonnenfeld; *Buch*: Ed Solomon (nach dem „Malibu"-Comic von Lowell Cunningham); *Kamera*: Don Peterman; *Musik*: Danny Elfman; *Schnitt*: Jim Miller; *Darsteller*: Tommy Lee Jones (Agent K), Will Smith (Agent J), Linda Fiorentino (Laurel), Vincent D'Onofrio (Edgar), Rip Torn (Zed), Tony Shalhoub (Jeebs), Siobhan Fallon (Beatrice), Mike Nussbaum (Gentle Rosenberg)

**The Million Dollar Hotel**
(The Million Dollar Hotel)
Deutschland/USA 1999, 122 Min., *Regie*: Wim Wenders; *Buch*: Nicholas Klein (nach einer Story von Bono und Nicholas Klein); *Kamera*: Phedon Papamichael; *Musik*: Bono, Hal Willner; *Schnitt*: Tatiana S. Riegel; *Darsteller*: Jeremy Davies (Tom Tom), Milla Jovovich (Eloise), Mel Gibson (Skinner), Peter Stormare (Dixie), Jimmy Smits (Geronimo), Gloria Stuart (Jessica), Bud Cort (Shorty), Amanda Plummer (Vivien), Julian Sands (Terence Scopcy), Tim Roth (Izzy Goldkiss)

**Mine Own Executioner**
(Tödliches Geheimnis)
England 1948, 105 Min., *Regie*: Anthony Kimmins; *Buch*: Nigel Balchin; *Kamera*: Wilkie Cooper; *Musik*: Benjamin Frankel; *Darsteller*: Burgess Meredith (Felix Milne), Dulcie Gray (Patricia Milne), Michael Shepley (Peter Edge), Christine Norden (Barbara Edge), Kieron Moore (Adam Lucian)

**Mona Lisa**
(Mona Lisa)
England 1986, 103 Min., *Regie*: Neil Jordan; *Buch*: Neil Jordan, David Leland; *Kamera*: Roger Pratt; *Musik*: Michael Kamen; *Schnitt*: Lesley Walker; *Darsteller*: Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Robbie Coltrane (Thomas), Michael Caine (Mortwell), Clarke Peters (Anderson)

**Ms. 45**
(Die Frau mit der 45er Magnum)
USA 1980, 82 Min., *Regie*: Abel Ferrara; *Buch*: Nicholas St. John; *Kamera*: James

Momel; *Musik*: Joe Delia; *Schnitt*: Christopher Andrews; *Darsteller*: Zoe Tamerlis (Thana), Steve Singer (Modefotograf), Jack Thibeau (Single in der Bar), Peter Yellen (Einbrecher), Darlene Stuto (Laurie), Editta Sherman (Vermieterin), Albert Sinkys (Boss), Jimmy Laine (Vergewaltiger)

**MULHOLLAND DR.**
MULHOLLAND DRIVE
USA/Frankreich 2001, 145 Min., *Regie*: David Lynch; *Buch*: David Lynch; *Kamera*: Peter Deming; *Musik*: Angelo Badalamenti; *Schnitt*: Mary Sweeney; *Darsteller*: Naomi Watts (Betty Elms / Diane Selwyn), Laura Elena Harring (Rita / Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Kesher), Ann Miller (Catherine ‚Coco' Lenoix), Mark Pellegrino (Joe Messing)

**MULHOLLAND FALLS**
(NACH EIGENEN REGELN)
USA 1996, 107 Min., *Regie*: Lee Tamahori; *Buch*: Pete Dexter; *Kamera*: Haskell Wexler; *Musik*: Dave Grusin; *Schnitt*: Sally Menke; *Darsteller*: Nick Nolte (Hoover), Melanie Griffith (Katherine), Chazz Palminteri (Coolidge), Michael Madsen (Eddie Hall), Christopher Penn (Relyea), Treat Williams (Fitzgerald), John Malkovich (Timms), Bruce Dern (Chief), Ed Lauter (Earl)

**MURDER, MY SWEET**
(MORD, MEIN LIEBLING)
USA 1944, 95 Min., *Regie*: Edward Dmytryk; *Buch*: John Paxton (nach dem Roman „Farewell My lovely" von Raymond Chandler); *Kamera*: Harry J. Wild; *Musik*: Roy Webb; *Schnitt*: Joseph Noriega; *Darsteller*: Dick Powell (Philip Marlowe), Claire Trevor (Velma / Mrs. Grayle), Anne Shirley (Ann), Miles Mander (Mr. Grayle), Otto Kruger (Amthor), Mike Mazurski (Moose Malloy), Douglas Walton (Marriott), Don Douglas (Lt. Randall)

## N

**THE NAKED CITY**
(STADT OHNE MASKE)
USA 1947, 95 Min., *Regie*: Jules Dassin; *Buch*: Malvin Wald, Albert Maltz (nach einer Story von Malvin Wald); *Kamera*: William H. Daniels; *Musik*: Frank Skinner, Miklos Rozsa; *Schnitt*: Paul Weatherwax; *Darsteller*: Barry Fitzgerald (Leutnant Muldoon), Don Taylor (Jimmy Halloran), Howard Duff (Frank Niles), Dorothy Hart (Ruth Morrison), Ted de Corsia (Garzah), Frank Conroy (Capt. Donahue), House Jameson (Dr. Stoneman), Anne Sargent (Mrs. Halloran), Adelaide Klein (Mrs. Batory)

**NIKITA**
(NIKITA)
Frankreich/Italien 1989, 117 Min., *Regie*: Luc Besson; *Buch*: Luc Besson (in Anlehnung an einen Roman von Gérard de Villiers); *Kamera*: Thierry Arbogast; *Musik*: Eric Serra; *Schnitt*: Olivier Mauffroy; *Darsteller*: Anne Parillaud (Nikita), Jean-Hugues Anglade (Marco), Tchéky Karyo (Bob), Jeanne Moreau (Amande), Jean Reno (Victor), Jean Bouise (Botschafter)

**NIRVANA**
(NIRVANA – JAGD IM CYBERSPACE)
Italien 1996, 114 Min., *Regie*: Gabriele Salvatores; *Buch*: Gabriele Salvatores, Gloria Corica, Pino Cacucci; *Kamera*: Italo Petriccione; *Musik*: Mauro Pagani, Federico De Robertis; *Schnitt*: Massimo Fiocchi; *Darsteller*: Christopher Lambert (Jimi), Diego Abatantuono (Solo), Sergio Rubini (Joystick), Stefania Rocca (Naima), Amanda Sandrelli (Maria)

**NO WAY OUT**
(NO WAY OUT – ES GIBT KEIN ZURÜCK; Remake von THE BIG CLOCK, 1948)
USA 1987, 114 Min., *Regie*: Roger Donaldson; *Buch*: Robert Garland (nach einem Roman von Kenneth Fearing); *Kamera*:

John Alcott; *Musik*: Maurice Jarre; *Schnitt*: Neil Travis; *Darsteller*: Kevin Costner (Tom Farrell), Gene Hackman (David Brice), Sean Young (Susan Atwell), Will Patton (Scott Pritchard), George Dzundza (Sam Hesselman)

**NORA INU**
(STREUNENDER HUND)
Japan 1949, 122 Min., *Regie*: Akira Kurosawa; *Buch*: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa; *Kamera*: Asakazu Nakai; *Schnitt*: Toshio Goto, Yoshi Sugihara; *Musik*: Fumio Hayasaka; *Darsteller*: Toshirô Mifune (Murakami), Takashi Shimura (Sato), Keiko Awaji (Harumi), Noriko Sengoku (Girl), Isao Kimura (Yuro)

## O

**ON NE MEURT QUE DEUX FOIS**
(MÖRDERISCHER ENGEL)
Frankreich 1985, 102 Min., *Regie*: Jacques Deray; *Buch*: Jacques Deray, Michel Audiard (nach einem Roman von Robin Cook); *Kamera*: Jean Penzer; *Musik*: Claude Bolling; *Schnitt*: Henri Lanoë; *Darsteller*: Michel Serrault (Inspektor Staniland), Charlotte Rampling (Barbara Spark), Xavier Deluc (Marc Spark), Elisabeth Depardieu (Margaux Berliner), Gérard Darmon (Jean-Loup Soeren)

**ON THE NIGHT OF FIRE**
(VERSTRICKUNG)
England 1939, 94 Min., Regie: Brian Desmond Hurst; Buch: Brian Desmond Hurst, Terence Young, Patrick Kirwan (nach dem Roman „On the Night of the Fire" von Frederick Laurence); Kamera: Günther Krampf, Erwin Hillier; Musik: Miklos Rozsa; Darsteller: Ralph Richardson (Will Kobling), Diana Wynyard (Kit Kobling), Romney Brent (Jimsey Jones), Mary Clare (Lizzie Crane), Henry Oscar (Pilleger), Dave Crowley (Jim Smith)

**OUT OF THE PAST**
(GOLDENES GIFT)
USA 1947, 97 Min., *Regie*: Jacques Tourneur; *Buch*: Geoffrey Homes (nach dem Roman „Build my Gallows High" von Geoffrey Homes); *Kamera*: Nicholas Musuraca; *Musik*: Roy Webb; *Schnitt*: Samuel E. Beetley; *Darsteller*: Robert Mitchum (Jeff Bailey), Steve Brodie (Fisher), Kirk Douglas (Whit Sterling), Jane Greer (Kathie Moffett), Virginia Huston (Ann), Rhonda Fleming (Meta Carson), Richard Webb (Jim), Paul Valentine (Joe), Dickie Moore (taubstummer Junge)

**OUT OF THE RAIN**
(ZUM SCHWEIGEN VERDAMMT)
USA 1990, 91 Min., *Regie*: Gary Winick; *Buch*: Shem Bitterman; *Kamera*: Makoto Watanabe; *Musik*: Cengiz Yaltkaya; *Schnitt*: Carole Kravetz; Darsteller: Bridget Fonda (Jo), Michael O'Keefe (Frank Reade), John O'Keefe (Neff), John Seitz (Nat Reade), Georgine Hall (Tilly), Al Shannon (Drew)

## P

**PÉPÉ LE MOKO**
(PÉPÉ LE MOKO – IM DUNKEL VON ALGIER)
Frankreich 1937, 90 Min., *Regie*: Julien Duvivier; *Buch*: Henri Jeanson, Roger d'Ashelbe, Jacques Constant (nach einem Roman von Roger d'Ashelbe); *Kamera*: Jules Kruger, Marc Fossard; *Musik*: Vincent Scotto, Mohamed Yguerbouchen; *Schnitt*: Marguerite Beaugé; *Darsteller*: Jean Gabin (Pépé le Moko), Mireille Balin (Baby Gould), Line Noro (Ines), Gabriel Gabrio (Carlos), Lucas Gridoux (Inspektor Slimane), Fernand Charpin (Regis), Saturnin Fabre (Großvater), Gilbert Gil (Pierrot), Roger Legris (Max)

**POLAR**
(POLAR – EIN DETEKTIV SIEHT SCHWARZ)
Frankreich 1983, 97 Min., *Regie*: Jacques Bral; *Buch*: Jacques Bral, Julien Levi, Jean-

Paul Leca (nach einem Roman von Jean-Patrick Manchette); *Kamera*: Jacques Renoir, Jean-Paul Rosa da Costa; *Musik*: Karl-Heinz Schäfer; *Schnitt*: Jacques Bral, Anne Boissel, Noun Serra; *Darsteller*: Jean-François Balmer (Eugène Tarpon), Sandra Montaigu (Charlotte Le Dantec), Pierre Santini (Inspekteur Coccioli), Roland Dubillard (Jean-Baptiste Haymann), Claude Chabrol (Théodore Lyssenko), Gérard Hérold (Foran), Max Vialle (Gerichtsmediziner)

**Psycho**
(Psycho)
USA 1960, 110 Min., *Regie*: Alfred Hitchcock; *Buch*: Joseph Stefano (nach einem Roman von Robert Bloch); *Kamera*: John L. Russell; *Musik*: Bernard Herrmann; *Schnitt*: George Tomasini; *Darsteller*: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), John McIntire (Al Chambers), Martin Balsam (Milton Arbogast), Lurene Tuttle (Mrs. Chambers)

**Pulp**
(Malta sehen und sterben)
England 1972, 91 Min., *Regie*: Mike Hodges; *Buch*: Mike Hodges; *Kamera*: Ousama Rawi; *Musik*: George Martin; *Schnitt*: John Glen; *Darsteller*: Michael Caine (Mickey King), Mickey Rooney (Preston Gilbert), Lionel Stander (Ben Dinuccio), Lizabeth Scott (Prinzessin Betty Cippola), Nadia Cassini (Liz Adams)

**Pulp Fiction**
(Pulp Fiction)
USA 1993, 154 Min., *Regie*: Quentin Tarantino; *Buch*: Quentin Tarantino, Roger Avary; *Kamera*: Andrzej Sekula; *Musik*: div. Rock- und Popsongs; *Schnitt*: Sally Menke; *Darsteller*: John Travolta (Vincent Vega), Bruce Willis (Butch Coolidge), Uma Thurman (Mia Wallace), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Harvey Keitel (The Wolf), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Tim Roth (Pumpkin), Amanda Plummer (Honey Bunny), Rosanna Arquette (Jody), Christopher Walken (Captain Koons), Eric Stoltz (Lance)

**Le puritain**
(Der Puritaner)
Frankreich 1937, 90 Min., *Regie*: Jeff Musso; *Buch*: Jeff Musso (nach einem Roman von Liam O'Flaherty); *Kamera*: Curt Courant; *Darsteller*: Jean-Louis Barrault, Pierre Fresnay, Viviane Romance, Ludmilla Pitoeff, Jean Tissier

## Q

**Quai des brumes**
(Hafen im Nebel)
Frankreich 1938, 89 Min., *Regie*: Marcel Carné; *Buch*: Jacques Prévert, Marcel Carné (nach einem Roman von Pierre MacOrlan); *Kamera*: Eugen Schüfftan, Louis Page; *Musik*: Maurice Jaubert; *Darsteller*: Jean Gabin (Jean), Michel Simon (Zabel), Pierre Brasseur (Lucien), Michèle Morgan (Nelly), René Génin (Docteur), Marcel Pérès (Chauffeur)

**Quartier sans soleil**
Frankreich 1939, *Regie*: Dimitri Kirsanoff; *Buch*: Dimitri Kirsanoff ; *Darsteller*: Antonin Berval, Jean Brochard, Colette Darfeuil, Charlotte Lysès, Jean Servais

## R

**Reservoir Dogs**
(Reservoir Dogs – Wilde Hunde)
USA 1991, 95 Min., *Regie*: Quentin Tarantino; *Buch*: Quentin Tarantino; *Kamera*: Andrzej Sekula; *Musik*: Karyn Rachtman; *Schnitt*: Sally Menke; *Darsteller*: Harvey Keitel (Mr. White), Tim Roth (Mr. Orange), Christopher Penn (Nice Guy Eddie),

Steve Buscemi (Mr. Pink), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Michael Madsen (Mr. Blonde)

**Ride the Pink Horse**
(Reite auf dem rosa Pferd)
USA 1947, 95 Min., *Regie*: Robert Montgomery; *Buch*: Ben Hecht, Charles Lederer (nach einem Roman von Dorothy B. Hughes); *Kamera*: Russell Metty; *Musik*: Frank Skinner; *Darsteller*: Robert Montgomery (Lucky Gagin), Wanda Hendrix (Pila), Andrea King (Marjorie Lundeen), Thomas Gomez (Pancho), Fred Clark (Frank Hugo), Art Smith (Bill Retz)

**Romeo is Bleeding**
(Romeo is Bleeding)
USA/England 1993, 105 Min., *Regie*: Peter Medak; *Buch*: Hilary Henkin; *Kamera*: Dariusz Wolski; *Musik*: Mark Isham; *Schnitt*: Walter Murch; *Darsteller*: Gary Oldman (Jack Grimaldi), Lena Olin (Mona DeMarkov), Annabella Sciorra (Natalie Grimaldi), Roy Scheider (Don Falcone), Michael Wincott (Sal), Juliette Lewis (Sheri)

## S

**Le samourai**
(Der eiskalte Engel)
Frankreich/Italien 1967, 98 Min., *Regie*: Jean-Pierre Melville; *Buch*: Jean-Pierre Melville (nach dem Roman „The Ronin" von Goan McLeod); *Kamera*: Henri Decaë; *Musik*: François de Roubaix; *Schnitt*: Monique Bonnot, Yolande Maurette; *Darsteller*: Alain Delon (Joseph „Jeff" Costello), Nathalie Delon (Jeanne Lagrange), François Périer (Kommissar), Cathy Rosier (Valérie), Catherine Jourdan (Garderobemädchen)

**Saturday Night Fever**
(Nur Samstag Nacht)
USA 1977, 119 min., *Produktion*: Robert Stigwood; *Regie*: John Badham; *Buch*: Norman Wexler nach einer Story von Nik Cohn; *Kamera*: Ralf D. Bode; *Musik*: Barry Gibb, Robin Gibb, Maurice Gibb, David Shire; *Schnitt*: David Rawlins; Darsteller: John Travolta (Tony Manero), Karen Lynn Gorney (Stephanie), Barry Miller (Bobby C.), Donna Pescow (Annette), Joseph Cali (Joey)

**Scarface**
(Scarface)
USA 1932, 93 Min., *Regie*: Howard Hawks; *Buch*: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett Fred, Palsey (nach einem Roman von Armitage Trail); *Kamera*: Lee Garmes, L. William O'Connell; *Musik*: Adolph Tandler, Gus Arnheim; *Schnitt*: Edward Curtiss; *Darsteller*: Paul Muni (Tony „Scarface" Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), George Raft (Guido Rinaldo), Karen Morley (Poppy), Boris Karloff (Gaffney)

**Se7en**
(Sieben)
USA 1995, 126 Min., *Regie*: David Fincher; *Buch*: Andrew Kevin Walker; *Kamera*: Darius Khondji; *Musik*: Howard Shore; *Schnitt*: Richard Francis-Bruce; *Darsteller*: Morgan Freeman (William Somerset), Brad Pitt (David Mills), Kevin Spacey (John Doe), Gwyneth Paltrow (Tracy Mills), John C. McGinley (California), Richard Roundtree (Talbot)

**Shattered**
(Tod im Spiegel)
USA 1991, 98 Min., *Regie*: Wolfgang Petersen; *Buch*: Wolfgang Petersen (nach einem Roman von Richard Neely); *Kamera*: Laszlo Kovacs; *Musik*: Alan Silvestri; *Schnitt*: Hannes Nickel, Glenn Farr; *Darsteller*: Tom Berenger (Dan Merrick), Bob Hoskins (Gus Klein), Greta Scacchi (Judith Merrick), Joanne Whalley-Kilmer (Jenny Scott), Corbin Bernsen (Jeb Scott)

**The Silence of the Lambs**
(Das Schweigen der Lämmer)
USA 1990, 118 min., *Regie*: Jonathan Demme; *Buch*: Ted Tally (nach einem Roman von Thomas Harris); *Kamera*: Tak Fujimoto; *Musik*: Howard Shore; *Schnitt*: Craig McKay; *Darsteller*: Jodie Foster (Clarice Starling), Anthony Hopkins (Dr. Hannibal Lecter), Scott Glenn (Jack Crawford), Ted Levine (Jame Gumb), Anthony Heald (Dr. Frederick Chilton), Brooke Smith (Catherine Martin), Charles Napier (Sergeant Boyle), Diane Baker (Sen. Ruth Martin), Kasi Lemmons (Ardelia Mapp), Roger Corman (Hayden Burke), Paul Lazar (Pilcher)

**La sirène du Mississippi**
(Das Geheimnis der falschen Braut)
Frankreich/Italien 1968/69, 124 Min., *Regie*: François Truffaut; *Buch*: François Truffaut (nach dem Roman „Waltz Into Darkness" von William Irish = Cornell Woolrich); *Kamera*: Denys Clerval; *Musik*: Antoine Duhamel; *Schnitt*: Agnès Guillemot; *Darsteller*: Jean-Paul Belmondo (Louis Mahé), Catherine Deneuve („Julie Roussel"/Marion B.), Michel Bouquet (Comolli, Detektiv), Nelly Borgeaud (Berthe, Julies Schwerster), Marcel Berbert (Jardine)

**Six Men Getting Sick**
USA 1966, 1 Min. (Animierter Kurzfilm), *Regie, Buch, Kamera, Produktion*: David Lynch

**The Small Back Room**
(Experten aus dem Hinterzimmer)
England 1949, 103 Min., *Regie*: Michael Powell, Emeric Pressburger; *Buch*: Michael Powell, Emeric Pressburger (nach dem Roman von Nigel Balchin); *Kamera*: Christopher Challis; *Musik*: Brian Easdale; *Schnitt*: Clifford Turner; *Darsteller*: David Farrar (Sammy Rice), Kathleen Byron (Susan), Jack Hawkins (R. B. Waring), Leslie Banks (Colonel Holland), Michael Gough (Stuart)

**Solo für Klarinette**
Deutschland 1998, 95 Min., *Regie*: Nico Hofmann; *Buch*: Susanne Schneider (nach einem Roman von Elsa Lewin); *Kamera*: Hans-Günther Bücking; *Musik*: Nikolaus Glowna; *Schnitt*: Inge Behrens; *Darsteller*: Götz George (Bernhard Kominka), Corinna Harfouch (Anna Weller), Tim Bergmann (Freddie Bahlo), Barbara Auer (Lydia Kominka), Tobias Schenke (Theo), Christian Redl (Thomas Hecht)

**Sonachine**
(Sonatine)
Japan 1993, 94 Min., *Regie*: Takeshi Kitano; *Buch*: Takeshi Kitano; *Kamera*: Katsumi Yanagishima; *Musik*: Jo Hisaishi; *Schnitt*: Takeshi Kitano; *Darsteller*: Takeshi Kitano (Murakawa), Aya Kokumai (Miyuki), Tetsu Watanabe (Uechi), Masanobi Katsumuru (Ryoji), Susmu Terashima (Ken)

**Sono Otoko, Kyobo Ni Tsuki**
(Violent Cop)
Japan 1989, 103 Min., *Regie*: Takeshi Kitano; *Buch*: Hisashi Nozawa; *Kamera*: Yasushi Sasakibara; *Musik*: Daisaku Kume, Erik Satie; *Schnitt*: Nobutake Kamiya; *Darsteller*: Takeshi Kitano (Azuma), Haku Ryu (Kiyohiro), Maiko Kawakami (Akari, Schwester von Azuma), Shiro Sano (Yoshinari), Makoto Ashikawa (Kikuchi)

**Stage Fright**
(Die rote Lola)
USA 1950, 110 Min., *Regie*: Alfred Hitchcock; *Buch*: Whitfield Cook, James Bridie (nach dem Roman „Man Running" von Selwyn Jepson); *Kamera*: Wilkie Cooper; *Musik*: Leighton Lucas; *Schnitt*: E.B. Jarvis; *Darsteller*: Jane Wyman (Eve Gill), Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Michael Wilding (Inspektor Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (Kommodore Gill)

**STAR WARS**
(KRIEG DER STERNE)
USA 1977, 121 Min., *Regie*: George Lucas; *Buch*: George Lucas; *Kamera*: Gilbert Taylor; *Musik*: John Williams; *Schnitt*: Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew; *Darsteller*: Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Prinzessin Leia Organa), Peter Cushing (Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Kenobi), Anthony Daniels (CRP0), Peter Mayhew (Chewbacca), Kenny Baker (R2D2), David Prowse (Lord Darth Vader), Shelagh Fraser (Tante Beru Lars), Don Henderson (Gen. Taggi)

**STORMY MONDAY**
(STORMY MONDAY)
USA/England 1987/88, 93 Min., *Regie*: Mike Figgis; *Buch*: Mike Figgis; *Kamera*: David Martin, Roger Deakins; *Musik*: Mike Figgis; *Schnitt*: David Martin; *Darsteller*: Sean Bean (Brendan), Melanie Griffith (Kate), Sting (Finney), Tommy Lee Jones (Cosmo), James Cosmo (Tony), Mark Long Brian Lewis

**STRANGE DAYS**
(STRANGE DAYS)
USA 1994, 139 Min., *Regie*: Kathryn Bigelow; *Buch*: James Cameron, Jay Cocks; *Kamera*: Matthew F. Leonetti; *Musik*: Graeme Revell; *Schnitt*: Howard E. Smith; *Darsteller*: Ralph Fiennes (Lenny Nero), Angela Bassett (Lornette „Mace“ Mason), Juliette Lewis (Faith Justin), Tom Sizemore (Max Peltier), Michael Wincott (Philo Gant), Vincent D'Onofrio (Burton Steckler), Glenn Plummer (Jeriko One), Brigitte Bako (Iris), Richard Edson (Tick), William Fichtner (Dwayne Engelman), Josef Summer (Palmer Strickland)

**STRANGER ON THE THIRD FLOOR**
USA 1940, 64 Min., *Regie*: Boris Ingster; *Buch*: Frank Partos; *Kamera*: Nicholas Musuraca; *Schnitt*: Harry Marker; *Musik*: Roy Webb; *Darsteller*: Peter Lorre (The Stranger), John McGuire (Michael ‚Mike' Ward), Margaret Tallichet (Jane), Charles Waldron (District Attorney), Elisha Cook Jr. (Joe Briggs)

**SUBWAY**
(SUBWAY)
Frankreich 1985, 102 Min., *Regie*: Luc Besson; *Buch*: Luc Besson, Pierre Jolivet, Alain Le Henry, Marc Perrier, Sophie Schmit; *Kamera*: Carlo Varini; *Musik*: Eric Serra, Rickie Lee Jones; *Schnitt*: Sophie Schmit; *Darsteller*: Christopher Lambert (Fred), Isabelle Adjani (Helena), Michel Galabru (Inspektor Gesberg), Richard Bohringer (Blumenverkäufer), Jean-Hugues Anglade (Roller-Skater)

**SUNSET BOULEVARD**
(BOULEVARD DER DÄMMERUNG)
USA 1950, 110 Min., *Regie*: Billy Wilder; *Buch*: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman jr. (nach der Story „A Can of Beans“ von Billy Wilder und Charles Brackett); *Kamera*: John Seitz; *Musik*: Franz Waxman; *Schnitt*: Doane Harrison, Arthur Schmidt; *Darsteller*: Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), William Holden (Joe Gillis), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Cecil B. DeMille (Cecil B. DeMille), Buster Keaton (Buster Keaton)

## T

**TAXI DRIVER**
(TAXI DRIVER)
USA 1975, 114 Min., *Regie*: Martin Scorsese; *Buch*: Paul Schrader; *Kamera*: Michael Chapman; *Musik*: Bernard Herrmann; *Schnitt*: Marcia Lucas; *Darsteller*: Robert De Niro (Travis Bickle), Peter Boyle (Wizard), Cybill Shepherd (Betsy), Jodie Foster (Iris), Harvey Keitel (Matthew („Sport“), Martin Scorsese (Fahrgast)

**THE TERMINATOR**
(TERMINATOR)
USA 1984, 107 Min., *Regie*: James Cameron; *Buch*: Gale Anne Hurd, James Cameron, William Wisher; *Kamera*: Adam Greenberg; *Musik*: Brad Fiedel; *Schnitt*: Mark Goldblatt; *Darsteller*: Arnold Schwarzenegger (Terminator), Michael Biehn (Kyle Reese), Linda Hamilton (Sarah Conner), Paul Winfield (Traxler), Lance Henriksen (Vukovich), Shawn Schepps (Nancy), Rick Rossovich (Matt), Bess Motta (Ginger), Earl Boen (Silberman), Dick Miller (Verkäufer)

**TERMINATOR 2 – JUDGEMENT DAY**
(TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG)
USA 1990, 137 Min., *Regie*: James Cameron; *Buch*: James Cameron, William Wisher; *Kamera*: Adam Greenberg; *Musik*: Brad Fiedel; *Schnitt*: Conrad Buff, Mark Goldblatt, Richard A. Harris; *Darsteller*: Arnold Schwarzenegger (Terminator), Linda Hamilton (Sarah Connor), Edward Furlong (John Connor), Robert Patrick (T-1000), Earl Boen (Dr. Silberman), Joe Morton (Miles Dyson), S. Epatha Merkerson (Tarissa Dyson), Gastullo Guerra (Enrique Salceda), Danny Cooksey (Tim)

**DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE**
Deutschland 1932, 122 Min., *Regie*: Fritz Lang; *Buch*: Thea von Harbou (nach einem Roman von Norbert Jacques); *Kamera*: Fritz Arno Wagner, Karl Vash; *Musik*: Hans Erdmann; *Schnitt*: Conrad von Molo, Lothar Wolff; *Darsteller*: Rudolf Klein-Rogge (Dr. Mabuse), Oscar Beregi (Professor Braun), Theodor Loos (Dr. Kramm), Otto Wernicke (Kriminalkommissar Lohmann), Wera Liessem (Lilli), Karl Meixner (Hofmeister), Camilla Spira (Juwelen-Anna)

**THELMA & LOUISE**
(THELMA & LOUISE)
USA 1991, 129 min., *Regie*: Ridley Scott; *Buch*: Callie Khourie; *Kamera*: Adrian Biddle, David B. Nowell; *Musik*: Hans Zimmer, div. Songs; *Schnitt*: Thom Noble; *Darsteller*: Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal), Michael Madsen (Jimmy), Christopher McDonald (Darryl), Stephen Tobolowsky (Max), Brad Pitt (J.D.)

**THEY MADE ME A FUGITIVE**
(STRÄFLING 3312)
England 1947, 97 Min., *Regie*: Alberto Cavalcanti; *Buch*: Noel Langley (nach dem Roman „A Convict has escaped" von Jackson Budd); *Kamera*: Otto Heller; *Musik*: Marius-François Gaillard; *Schnitt*: Margery Saunders; *Darsteller*: Trevor Howard (Clem Morgan), Sally Gray (Sally), Griffith Jones (Narcey), René Ray (Cora), Mary Merrall (Aggie), Ballard Berkeley (Inspektor Rockliffe)

**THIEF**
(DER EINZELGÄNGER)
USA 1980, 122 Min., *Regie*: Michael Mann; *Buch*: Michael Mann (nach einem Roman von Frank Hohimer); *Kamera*: Donald E. Thorin; *Musik*: Tangerine Dream; *Schnitt*: Dov Hoenig; *Darsteller*: James Caan (Frank), Tuesday Weld (Jessie), Willie Nelson (Okla), James Belushi (Barry), Robert Prosky (Leo), Tom Signorelli (Attaglia), Dennis Farina (Carl)

**THE THIRD MAN**
(DER DRITTE MANN)
England 1949, 108 Min., *Regie*: Carol Reed; *Buch*: Graham Greene; *Kamera*: Robert Krasker; *Musik*: Anton Karas; *Schnitt*: Oswald Hafenrichter; *Darsteller*: Joseph Cotten (Holly Martins), Alida Valli (Anna), Orson Welles (Harry Lime), Trevor Howard (Calloway), Ernst Deutsch (Kurtz), Paul Hörbiger (Porter), Erich Ponto (Dr. Winkel),

**THE THREE DAYS OF THE CONDOR**
(DIE DREI TAGE DES CONDORS)
USA 1974, 117 Min., *Regie*: Sydney Pollack; *Buch*: Lorenzo Semple jr., David Ray-

fiel (nach einem Roman von James Grady); *Kamera*: Owen Roizman; *Musik*: Dave Grusin; *Schnitt*: Fredric Steinkamp, Don Guidice; Darsteller: Robert Redford (Joe Turner), Faye Dunaway (Kathy Hale), Cliff Robertson (Higgins), Max von Sydow (Joubert), John Houseman (Mr. Wabash), Addison Powell (Atwood), Walter McGinn (Sam Barber)

**TIREZ SUR LE PIANISTE**
(SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN)
Frankreich 1959/60, 82 Min., *Regie*: François Truffaut; *Buch*: François Truffaut, Marcel Moussy (nach dem Roman „Down There" von David Goodis); *Kamera*: Raoul Coutard; *Musik*: Georges Delerue; *Schnitt*: Cécile Decugis; *Darsteller*: Charles Aznavour (Charlie Kohler/Edouard Saroyan), Marie Dubois (Léna), Nicole Berger (Thérésa), Michèle Mercier (Clarisse), Albert Remy (Chico Saroyan)

**TITANIC**
(TITANIC)
USA 1997, 192 Min., *Regie*: James Cameron; *Buch*: James Cameron; *Kamera*: Russell Carpenter; *Musik*: James Horner; *Schnitt*: Conrad Buff, James Cameron, Richard A. Harris; *Darsteller*: Kate Winslet (Rose DeWitt Bukater), Leonardo DiCaprio (Jack Dawson), Billy Zane (Cal Hockley), Kathy Bates (Molly Brown), Bill Paxton (Brock Lovett), Bernard Hill (Captain Smith), Jonathan Hyde (Bruce Ismay), Victor Garber (Thomas Andrews)

**TOUCH OF EVIL**
(IM ZEICHEN DES BÖSEN)
USA 1957, 95 Min., *Regie*: Orson Welles; *Buch*: Orson Welles (nach dem Roman „Badge of Evil" von Whit Masterson); *Kamera*: Russell Metty; *Musik*: Henry Mancini; *Schnitt*: Virgil Vogel, Aaron Stell; *Darsteller*: Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramon Miguel „Mike" Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Marlene Dietrich (Tanya), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff („Onkel Joe" Grandi), Valentin De Vargas (Pancho), Ray Collins (Adair)

**LA TRADITION DE MINUIT**
(engl. MIDNIGHT TRADITION)
Frankreich 1939, *Regie*: Roger Richebé; *Buch*: Jean Aurenche, René Jolivet, Roger Richebé (nach einer Novelle von Pierre Dumarchais); *Kamera*: Armand Thirard; *Musik*: Jean Lenoir; *Darsteller*: Viviane Romance (Clara Very), Léonce Corne (M. Poivre), Yves Deniaud (Bonimenteur), Pierre Larquey (Béatrix), Alexandre Rignault (Hortilopitz), Georges Flamant, Marcel Dalio,

**TRAFFIC**
(TRAFFIC – DIE MACHT DES KARTELLS)
Deutschland/USA 2000, 143 Min., *Regie*: Steven Soderbergh; *Buch*: Stephen Gaghan (nach der TV-Serie „Traffik" von Simon Moore); *Kamera*: Jordan Alan (ungenannt), Steven Soderbergh (als Peter Andrews); *Musik*: Cliff Martinez; *Schnitt*: Stephen Mirrione; *Darsteller*: Michael Douglas (Robert Hudson Wakefield), Don Cheadle (Montel Gordon), Benicio Del Toro (Javier Rodriguez Rodriguez), Luis Guzmán (Ray Castro), Dennis Quaid (Arnie Metzger), Catherine Zeta-Jones (Helena Ayala), Erika Christensen (Caroline Wakefield), Steven Bauer (Carlos Ayala)

**THE TWO JAKES**
(DIE SPUR FÜHRT ZURÜCK – THE TWO JAKES)
USA 1989, 137 Min., *Regie*: Jack Nicholson; *Buch*: Robert Towne; *Kamera*: Vilmos Zsigmond; *Musik*: Van Dyke Parks; *Schnitt*: Anne Goursaud; *Darsteller*: Jack Nicholson (Jake Gittes), Harvey Keitel (Jake Berman), Meg Tilly (Kitty Berman), Madeleine Stowe (Lillian Bodine), Eli Wallach (Cotton Weinberger), Rubén Blades (Mickey Nice), Frederic Forrest (Chuck Newty), David Keith (Loach jr.), Richard Farnsworth (Earl Rawley)

## U

**THE UNDERNEATH**
(DIE KEHRSEITE DER MEDAILLE)
USA 1995, 95 Min., *Regie*: Steven Soderbergh; *Buch*: Sam Lowry, Daniel Fuchs; *Kamera*: Elliot Davis; *Musik*: Cliff Martinez; *Schnitt*: Stan Salfas; *Darsteller*: Peter Gallagher (Michael Chambers), Alison Elliott (Rachel), William Fichtner (Tommy Dundee), Adam Trese (David Chambers), Joe Don Baker (Clay Hinkle)

**THE USUAL SUSPECTS**
(DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN)
USA 1995, 105 Min., *Regie*: Bryan Singer; *Buch*: Christopher McQuarrie; *Kamera*: Newton Thomas Sigel; *Musik*: John Ottman; *Schnitt*: John Ottman; *Darsteller*: Stephen Baldwin (Michael McManus), Gabriel Byrne (Dean Keaton), Chazz Palminteri (Dave Kujan), Kevin Spacey (Roger „Verbal" Kint), Pete Postlethwaite (Kobayashi), Kevin Pollak (Todd Hockney)

## W

**WANTED FOR MURDER**
(DAS DÄMONISCHE ICH)
England 1946, 104 Min., *Regie*: Lawrence Huntington; *Buch*: Emeric Pressburger, Rodney Ackland, Maurice Cowan (nach dem Stück von Percy Robinson und Terence de Marney); *Kamera*: Max Greene, R. Frankie; *Musik*: Mischa Spoliansky; *Schnitt*: E. B. Jarvis; *Darsteller*: Eric Portman (Victor Colebrooke), Dulcie Gray (Anne Fielding), Derek Farr (Jack Williams), Roland Culver (Inspektor Conway), Stanley Holloway (Sgt. Sullivan)

## Y

**YEAR OF THE DRAGON**
(IM JAHR DES DRACHEN)
USA 1985, 134 Min., *Regie*: Michael Cimino; *Buch*: Oliver Stone, Michael Cimino (nach einem Roman von Robert Daley); *Kamera*: Alex Thomson; *Musik*: David Mansfield; *Schnitt*: Françoise Bonnot; *Darsteller*: Mickey Rourke (Stanley White), John Lone (Joey Tai), Ariane (Tracy Tzu), Leonard Termo (Angelo Rizzo), Raymond J. Barry (Louis Bukowski), Caroline Kava (Connie White), Eddie Jones (William McKenna), Victor Wong (Harry Yung)