

Sammelrezension: „Film Noir und Neo-Noir“

Mark T. Conard (Ed.): The Philosophy of Film Noir

Lexington: The University Press of Kentucky 2006, 248 S., ISBN 978-0-8131-2377-6, S 35.-

Mark T. Conard (Ed.): The Philosophy of Neo-Noir

Lexington: The University Press of Kentucky 2007, 214 S., ISBN 978-0-8131-2422-3, S 35.-

Die Verwandtschaft des Film Noir mit dem Existenzialismus ist ein Gemeinplatz der Filmwissenschaft, doch so mancher dürfte gespannt aufhorchen, wenn gleich zwei aktuelle Publikationen versprechen, sich konkret mit der Philosophie des Film Noir und des daraus hervorgegangenen Neo-Noir auseinander zu setzen. Dem Herausgeber Mark T. Conard ist es gelungen, für dieses Unterfangen Fachkollegen der Philosophie und renommierte Noir-Experten zu mobilisieren, was auf interdisziplinäre Präzisierungen, Revisionen und neue Perspektiven dieses oft summarisch abgehandelten Bereichs hoffen lässt.

Das Ergebnis sind zwei jeweils 13 Originaltexte umfassende Anthologien in der Reihe „The Philosophy of Popular Culture“, die – ebenfalls unter der Ägide Conards – einen Brückenschlag zwischen traditioneller Philosophie und Populärkultur anstrebt. In den Einleitungen formuliert er die zwei zentralen Zielsetzungen beider Bände nahezu identisch: „The present volume [...] investigates the philosophical themes and underpinnings of these films and also uses the movies as a vehicle for exploring and explicating traditional philosophical ideas“ (*Film Noir*; S.2; vgl. *Neo-Noir*; S.2). Innerhalb und zwischen den Büchern treten die Autoren miteinander in einen regen Dialog, wobei ihre Fragestellungen um eng vernetzte Aspekte von Noir-Filmen kreisen: den Existenzialismus und Nihilismus

in der Moderne und Postmoderne sowie Moralität, Erlösung, Identitätsstiftung und Erinnerung.

Conard eröffnet *The Philosophy of Film Noir*, indem er die anhaltende Kontroverse um eine Definition dieser Filme um einen eigenen Versuch bereichert, der berücksichtigen soll, warum eine griffige Festlegung als Genre, Stil oder Zyklus unmöglich ist. Ausgehend von Nietzsche versteht er „noir [...] as a sensibility or worldview that results from the death of God and, thus, [...] film noir is a type of American artistic response to, or recognition of, this seismic shift in our understanding of the world.“ (*Film Noir*, S.19). An diese Denkfigur knüpft ein Großteil der Texte an, auch im Neo-Noir-Band. Narrativen und stilistischen Elementen gesteht Conard lediglich einen sekundären Rang zu (vgl. *Film Noir*, S.17), worin ihm ebenfalls die meisten Autoren folgen. Genau diese Vernachlässigung der Form zu Gunsten abstrakter Konzepte ist verantwortlich für fundamentale methodische Schwächen. Beispielsweise erklärt Read Mercer Schuchardt *The Jazz Singer* (USA 1927, Alan Crosland) aufgrund seiner Handlung und Dialoge zum ersten Film Noir, weil darin angeblich erstmals in einem Film metaphorisch der Tod Gottes verkündet werde. Ob man dem nun zustimmen mag oder nicht, so gehören prägnante formal-visuelle Eigenheiten dennoch zu den Konstituenten des Film Noir, die offensichtlich daran beteiligt sind, das Bild einer undurchschaubaren Welt zu zeichnen, in der die Protagonisten im Bann einer oft dunklen Vergangenheit zugrunde gehen. Dass sich die meisten Autoren des Noir-Bandes trotz verstreuter gegenteiliger Bekräftigungen gemäß ihrer disziplinären Herkunft vorrangig am Wort orientieren und den Film letztlich als transparentes Fenster ohne eigene mediale Eigenschaften missverstehen, ist an ihren rein handlungs- und dialogbasierten Interpretationen ersichtlich. Konflikte zwischen Wort und Bild werden nicht ernsthaft in Erwägung gezogen, ebenso wenig Ambivalenzen – auch hinsichtlich der Charakterpsychologie –, die durch genuin visuelle Strategien induziert sind.

Ein weiteres gravierendes Problem ergibt sich daraus, dass die Relevanz der besprochenen philosophischen Ideen für die Filme nicht immer einsichtig ist. Die zweite der oben genannten Zielsetzungen, nämlich die Indienstnahme von Filmen zur Erklärung von philosophischen Positionen, drängt sich bedauerlicherweise allzu oft unangenehm in den Vordergrund. Diese Verselbständigungstendenzen gegenüber den Filmen äußern sich unterschiedlich: Steven M. Sanders untersucht, wie der Film Noir den Sinn des Lebens beurteilt und grenzt sinnvoll dessen Fatalismus vom Existenzialismus ab, der auch positive, lebensbejahende Züge kennt. Weniger glücklich ist, dass Sanders dem Film Noir in seinem Fazit eine undifferenziert düstere Weltsicht vorwirft, als ob man es mit einer philosophischen Argumentation zu tun hätte und nicht mit einem Artefakt. Einleuchtender wären stattdessen Überlegungen etwa zu den (film-)historischen und philosophischen Bedingungen, unter denen dieser Pessimismus entstehen konnte. Ähnlich fragwürdig ist Paul A. Cantors Analogisierung zwischen Edgar G. Ulmers *Detour*

(USA 1945) und Adornos Kritik an der Kulturindustrie. Anhand des Einflusses emigrierter europäischer Regisseure auf den Film Noir will er zeigen, dass das darin entwickelte negative Amerikabild nicht – wie oft behauptet wird – typisch amerikanisch sei, sondern eine verzerrte, anti-amerikanische Außenperspektive widerspiegele. Ob bzw. inwiefern Ulmer seine vermeintliche Hollywoodkritik auch formal umsetzt, was in diesem Zusammenhang unbedingt geklärt werden müsste, scheint nicht von Belang zu sein. Außerdem schießt Cantor mit seiner durchaus bedenkenswerten Richtigstellung über das Ziel hinaus, wenn er seinerseits anti-europäische Klischees abrufft und darüber die zeitgenössische Bildproduktion seiner Landsleute ignoriert, die seiner These widerspricht – etwa die Werke Edward Hoppers. Der Sinn dieser Rehabilitation ist ohnehin zweifelhaft, weil Cantor nicht einmal in Erwägung zieht, dass der Pessimismus des Film Noir ein Konstrukt ist, das gegebenenfalls auf die Dominanz höchst positiver Amerikabilder reagiert. Daneben treten einige weitere der Autoren mit Fragestellungen an den Film Noir heran, die wenig Erkenntnisgewinn verheißen: Ian Jarvie eruiert etwa Abweichungen von Aristoteles' Tragödientheorie, während Deborah Knight den banalen Beweis erbringt, dass Noir-Detektive ihre Fälle unter Einbeziehung ihrer Emotionen und nicht rein rational lösen.

Bei aller Kritik sind doch einzelne Anregungen vorhanden, denen man nachspüren sollte, etwa Alan J. Skobles Argumentation, dass im Film Noir trotz der Darstellung von Ambiguität letzten Endes Fragen moralischer Klarheit verhandelt werden. Die interessantesten Einsichten verdankt man indessen den filmwissenschaftlich orientierten ‚Noir-Veteranen‘: Alain Silver weist nachdrücklich auf den fiktionalen Status des Film Noir hin, ein Rat, den nur die wenigsten der versammelten Autoren mit allen seinen Konsequenzen beherzigt haben. Seine Analyse von Robert Montgomerys *Ride the Pink Horse* (USA 1947) berücksichtigt als einzige medienspezifische Ausdrucksmittel, wenngleich die von ihm hergestellte Verbindung zu Schopenhauer aufgesetzt wirkt. Der Höhepunkt des gesamten Bandes ist R. Barton Palmers inspirierende Kontextstudie, die an William Dieterles *The Accused* (USA 1949) jenen nicht unbeträchtlichen Bestand konservativerer Films Noirs exemplifiziert, die entgegen vieler Erwartungen eine ‚erlösende‘ Rückführung ihrer Protagonisten in die Gesellschaft vorsehen. Als zentrale Einflussgröße macht er eine vielgestaltige kulturelle Bewegung geltend, die als „Postwar Religious Revival“ (*Film Noir*: S.187) spirituellen Schutz vor den damals herrschenden existenziellen Ungewissheiten verhiess. Der Text lässt sich – wie jener Silvers – als dezidierte Methodenkritik an den anderen Beiträgen verstehen, die auf der Basis weniger, gemeinhin als typisch erachteter Films Noirs und mit einem geringen Problembewusstsein gegenüber den medialen Besonderheiten häufig zu essentialistischen Pauschalisierungen neigen, die sie unabhängig von unabdingbaren Kontextfaktoren entfalten. Palmers Mahnung zu einer differenzierteren Betrachtung richtet sich implizit gegen Conards Postulat der transzendentalen Obdachlosigkeit als inhaltlichem Kern der Schwarzen Serie und explizit

auch gegen die in der einschlägigen Forschung verbreitete „dark mirror theory“, die den Film Noir zum Reflex auf eine allgemeine nationale Krisenstimmung in den USA reduziert (vgl. *Film Noir*, S.187ff.).

Der Nachfolgeband *The Philosophy of Neo-Noir* knüpft direkt an, um erneut aus unterschiedlichen Perspektiven nun darüber zu reflektieren, dass amerikanische Filmemacher ab ca. 1967 bewusst über die Gestaltungsstrategien des Film Noir verfügen können. Der Grundtenor bewegt sich im Horizont der gängigen Lehrmeinung, die von einem inhaltlich ebenso wie formal breiteren Gestaltungsspektrum ausgeht, das zu gesteigerter Offenheit, Reflexivität und Radikalität befähigt. Fixpunkte der Neo-Noir-Literatur wie *Taxi Driver* (USA 1976, Martin Scorsese) und *Lost Highway* (USA 1996, David Lynch) fehlen im Kreis der besprochenen Filme und ermöglichen es, weniger beachtete Beispiele einzubeziehen. Eine Diskussion der Kategorie Neo-Noir bleibt allerdings aus, so dass ihre breite Anwendung dem Vorwurf der Beliebigkeit nicht komplett entgehen kann. Wie im ersten Band beziehen sich die Autoren aufeinander. Mark T. Conard nutzt die Gelegenheit, um seine wenig überzeugende Interpretation der Noir-Anthologie von Tarantino vorzubringen, um mit Hilfe von Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (USA 1992) seine in der Noir-Anthologie entwickelte, wenig überzeugende These im Kontext postmoderner Theorien zu relativieren, derzufolge *Pulp Fiction* (USA 1994) die Erlösung von zwei Protagonisten darstelle. Die Neo-Noir-Sammlung leidet allerdings an den selben Mängeln wie der Vorgängerband: fehlendes Methodenbewusstsein im Umgang mit Film, Undifferenziertheit und wenig einleuchtende Bezüge zwischen Filmen und philosophischem Gedankengut. Die Relevanz von Sartres Definition des Menschlichen für Ridley Scotts *Blade Runner* – analysiert von Judith Barad anhand der Uraufführungsfassung (USA 1982) und ihres Voice-Over-Kommentars, ohne Hinweis auf den *Director's Cut* (USA 1991) – bleibt ohne plausible Begründung, ähnlich wie Basil Smiths Lektüre von *Memento* (USA 2000, Christopher Nolan) mit John Lockes Identitätsbegriff. Douglas L. Berger widmet sich mit *The Onion Field* (USA 1979, Harold Becker) einem weniger bekannten Neo-Noir, doch seine darauf basierende Kritik an Kants Moralphilosophie wird weder dem Film noch dem Werk des Philosophen gerecht. Steven M. Sanders lokalisiert unter der originell klingenden Rubrik „Sunshine Noir“ (vgl. *Neo-Noir*, S.183) den Film Noir als essenziellen Referenzpunkt der TV-Serie *Miami Vice* (USA 1984-1989), bewegt sich mit diesem Aspekt aber im Schatten eines Aufsatzes, den Jeremy G. Butler bereits 1985 verfasst hat (vgl. *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver, James Ursini, New York 1996, S.288-305).

Auch hier liefern Noir-Spezialisten die überzeugenderen Beiträge. Andrew Spicer zeigt in einem erhellenden Vergleich interessante Parallelen zwischen *Point Blank* (USA 1967, John Boorman) und *Memento* im Hinblick auf den existenzialistischen Anti-Helden auf; Donald R. D'Aries und Foster Hirsch fragen am Beispiel von *Hard Eight* (USA 1996, Paul Thomas Anderson) nach den Wandlungs- und Erlösungsmöglichkeiten eines ehemaligen Verbrechers unter den Vorzeichen eines

weniger strikten Waltens poetischer Gerechtigkeit im jüngeren Kino. R. Barton Palmer wirft wie im Vorgängerband anregende Fragen auf, wenn er an *The Man Who Wasn't There* (USA 2001, Joel und Ethan Coen) aufzuzeigen versucht, dass heutige Regisseure in ihren Filmen auch eine signifikante Leerstelle des Film Noir, nämlich auf Elemente seiner Entstehungsbedingungen reflektieren, doch um vollends zu überzeugen, bedarf es einer ausgefeilteren Begründung.

Insgesamt sind die beiden Anthologien zu unergiebig, um einschlägigen Sammlungen im Format von Alain Silvers und James Ursinis *Film Noir Reader* das Wasser zu reichen. Versteht man *The Philosophy of Film Noir* und *The Philosophy of Neo-Noir* als Aushängeschilder oder zumindest typische Vertreter der gesamten Reihe, dann kommt man nicht umhin, auf einen fatalen konzeptionellen Fehler aufmerksam zu machen. Die philosophischen Erkundungen der Populärkultur verlieren an argumentativer Verbindlichkeit, weil sich die streckenweise recht oberflächliche und unnötige Erörterung philosophischer Ideen zu sehr von ihrem Gegenstand emanzipiert und diesen sogar zum Alibi degradiert. Das Ergebnis sind zwei Hybriden, die weder als Einführungen noch als Vertiefungen in die weiten Felder des Noir-Phänomens oder der Philosophie zu befriedigen vermögen. Unter den gegebenen Bedingungen sollten die Bücher anstatt *The Philosophy of...* besser *Philosophy and...* heißen, um diesem hochproblematischen Umstand Rechnung zu tragen.

Ralf Michael Fischer (Frankfurt/Main)

Hinweise

- | | |
|---|--|
| Greene, Naomi: <i>The French New Wave. A New Look. Short Cuts</i> . London 2007, 127 S., ISBN 978-1-905674-12-1 | Powell, Anna: <i>Deleuze and Horror Film</i> . Edinburgh 2006, 240 S., ISBN 978-0-7486-1747-0 |
| Hand, Richard J., Jay McRoy (Eds.): <i>Monstrous Adaptations. Generic and thematic mutations in horror film</i> . Manchester 2007, 240 S., ISBN 978-0-7190-7603-9 | Reekie, Duncan: <i>Subversion. The Definitive History of Underground Cinema</i> . London 2007, 256 S., ISBN 978-1-905674-21-3 |
| Kaufmann, Anette: <i>Der Liebestilm. Spielregeln eines Filmgenres</i> . Konstanz 2007, 350 S., ISBN 978-3-89764-029-9 | Saunders, Dave: <i>Direct Cinema. Observation Documentary and the Politics of the Sixties</i> . London 2007, 240 S., ISBN 978-1-905674-15-2 |
| Köebner, Thomas: <i>Zauber der Venus. Reiz des Adonis. Die Schönen im Film</i> . Mainz 2007, 304 S., ISBN 978-3-936497-14-4 | Sponsel, Daniel: <i>Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film</i> . Kommunikation audiovisuell, Bd.40. Konstanz 2007, 200 S., ISBN 978-3-86764-019-0 |
| Marshall, Bill: <i>André Téchiné. French Film Directors</i> . Manchester 2007, 192 S., ISBN 978-0-7190-5831-8 | Tschirbs, Philipp Alexander: <i>Das Klo im Kino. Filmwissenschaft</i> , Bd.3. Münster 2006, 296 S., ISBN 3-8258-0100-4 |