

Burkhard Röwekamp

Das Neo des Noir – Filmische Rekursionen in Remake, Zitat und Retro-Film

Vom Hype zum Hype

Versehen mit dem Attribut „Neo“ erfreut sich Film noir derzeit großer Beliebtheit bei Zuschauern, Produktion und wissenschaftlicher Aufarbeitung. Von *Blade Runner* (1982) über *Blue Velvet* (1985) zu *The Silence of the Lambs* (1990) und *Pulp Fiction* (1993) bis hin zu *Seven* (1995) wird immer wieder auf höchst divergente Produktionen verwiesen (Silver et al., Hirsch u. a.), die ein ästhetisches Skelett des Neo Film noir formen. Neo Film noir ist en vogue. Als „Son of Noir“ bezeichnete Alain Silver 1996 Neo Film noir – sinnfälliger Weise beschließt sein Text die gemeinsam mit James Ursini herausgegebene Film-Noir-Anthologie.¹ 1999 fertigte Foster Hirsch gar *A Map of Neo-Noir* an, eine filmhistorische und -ästhetische Navigationshilfe auf dem unübersichtlichen Terrain des Noir-Films neueren Datums; eine Positionsbestimmung, die dem Neuankommling zwar einen griffigeren Namen verlieh, deren Topografie allerdings auch weiße Flecken aufweist.² Im deutschsprachigen Raum ergänzte Paul Werner seine Film Noir-Publikation aus dem Jahr 1985³ um den Zusatz „Neo Noir“⁴ und im August 2000 widmete die Zeitschrift *screenshot* einen Themenschwerpunkt dem Phänomen Neo Noir.⁵ War bereits Film Noir als im Nachhinein von der Filmkritik und -wissenschaft konstruierter Gegenstand äußerst fragil, so gewinnt Neo Noir inzwischen nahezu generische Qualitäten.⁶

¹ Silver, Alan, James Ursini: *Film Noir Reader*. New York 1996.

² Hirsch, Foster: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York 1999.

³ Werner, Paul: *Film noir: Die Schattenspiele der „Schwarzen Serie“*. Frankfurt/M. 1985.

⁴ Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*. München 2000.

⁵ *screenshot. Texte zum Film*, Nr.2, 3. Jg., H. 11, Juli/August 2000, S.10-26.

⁶ Vgl. Erickson, Todd: *Kill me Again: Movement becomes Genre*. In: Alan Silver, James Ursini: *Film Noir Reader*. New York 1996, S.307-329.

Das „Neo“ des Noir markiert zunächst eine zeitliche Differenz. Als Nachfolger tritt Neo Film noir bzw. Neo Noir das Erbe des Film noir an, doch neben dem „sensationellen“ Äußeren „erbt“ Neo Noir auch die genetischen Defekte der Vor-Bilder, insbesondere den prekären Status des Film noir zwischen faszinierender Kritikerkategorie und eigenständiger ästhetischer Produktqualität. Im Vorkriegsfrankreich zur pejorativen Umschreibung scheinbar defätistischer Filme wie *Pépe le moko* (1937), *Hôtel du nord* (1938) oder *Quai des brumes* (1938) verwendet,⁷ wird der Terminus „film noir“ im selben Land unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg völlig umgewertet und dient fortan auch als Ausdruck intellektueller Begeisterung, die sich einer doppelten Komplimentierung verdankt.⁸ Bezeichnet wurden damit eine Reihe US-amerikanischer Kriminal- und Detektivfilme, die – so scheint es – die misanthrope Kehrseite der US-amerikanischen Gesellschaft ins Visier nehmen, dabei die visuelle und narrative Eindeutigkeit des klassischen Hollywood-Studiofilm-Stils in sein Gegenteil verkehren und so paradoxerweise eine Art Gesellschaftskritik aus dem ökonomisch und ideologisch so erfolgreichen Produktionssystem der US-amerikanischen Filmindustrie heraus formulierten. Nino Frank verwendet die Umschreibung als „film noir“ erstmals in einer Filmkritik zur Bezeichnung einer neuen Qualität des US-amerikanischen Kriminalfilms⁹; Jean-Pierre Chartier betont fast zeitgleich einen Zusammenhang mit der französischen Filmtradition¹⁰; Borde und Chaumeton schreiben in ihrem einflußreichen Buch „Panorama du film noir américain“¹¹ Film noir der US-amerikanischen Filmindustrie zu und zementieren damit seinen Ruf für die nächsten Dekaden, insbesondere in der US-amerikanischen Filmforschung, die Film noir umstandslos anhand einiger fragwürdiger Datierungsversuche und ästhetischer Festlegungen dingfest zu machen versucht.¹² Film noir, wie wir ihn kennen, ist erfunden, *a star is born* und szientistische ebenso wie filmkritische Rituale festigen den Mythos.

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

⁸ Vgl. Elsaesser, Thomas, Cargnelli, Christian, Omasta, Michael: 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.

⁹ Frank, Nino: Un nouveau genre „policier“: l'aventure criminelle. In: *L'Écran français*, Nr. 61, 28. August 1946.

¹⁰ Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi fonts des films „noirs“. In: *La revue du cinéma*, Nr. 2, November 1946.

¹¹ Borde, Raymond, Chaumeton, Étienne: Panorama du film noir Américain 1941-1953. Paris 1955.

¹² Vgl. Durgant, Raymond: The Family Tree of Film Noir. In: *Cinema*, Nr. 6/7, August 1970., Schrader Paul: Notes on Film Noir. In: *Film Comment*, Nr.1, New York 1972.

Erst Marc Vernet hat 1982 hilfreiche Einwände gegen die Verkürzungen dieser Perspektive formuliert und einige Grundannahmen insbesondere zum europäischen Einfluß, zur Verbindung mit der Hard-Boiled-Literatur und zur ästhetischen Tradition in Verbindung mit Datierungsversuchen als Wunschvorstellungen entlarvt.

Und jetzt: Neo Noir. Das „Neo“ des Film Noir kündigt eine Neufassung an und artikuliert zugleich eine Reflexionsfigur: Im Neuen bricht sich das Alte, das allerdings selbst bereits mehrfach gebrochen erscheint. Das Attribut „Neo“ bezeichnet den Modus dieser Brechung, die den Zeichenvorrat des Film noir zum Gegenstand hat. Im „Neo“ formuliert sich das Selbst der Reflexion der eigenen Bedingungen. Die Modalitäten der Reflexion – also das „Wie“ der Re-Konstruktion des Film noir im Neo Noir – werden in der Beobachtung dieser filmischen Beobachtung zweiter Ordnung benennbar: Das Medium Film verfügt neben den Möglichkeiten temporaler Strukturierung durch generische Schemabildungen über spezifische Formen der Reflexion von Vergangenenem: Filmzitat, Remake und Retro-Qualität. Nicht zuletzt im dadurch ermöglichten „Blick zurück“ reflektiert Neo Noir Film noir. Sofern „Neo“ also ein Anknüpfen bedeutet, steht der Modus dieses Anknüpfens zur Debatte. Er definiert das „Selbst“ der Reflexion des neuen Film noir. Da es keinen Bruch, auf den „Neo“ schließlich auch hinweisen könnte, gegeben hat, es aber auch keine Anschlüsse an eine Programmatik gibt, über die Film noir letztlich nicht verfügte, verbleiben als beobachtbare Elemente ästhetische – audiovisuelle sowie narrative – Verdichtungsmomente, die hier anhand der filmischen Formenspiele des Remakes, des Filmzitats und der Retro-Qualität beispielhaft untersucht werden sollen. Das „Selbst“ des Neo des Noir bezieht sich auf das Formenspiel des Film noir. Mehr Re-Form denn Neuerfindung, mehr Evolution denn Revolution, auch wenn die Reflexionsformen variieren und nach der postmodernen Intervention einen größeren Spiel-Raum haben, situiert sich Neo Noir als Nachfolger des Film Noir. Nicht zuletzt prägt die Synthese diverser, bis dahin so nicht amalgamierter Kunstformen und Themen (Hard-Boiled-Literatur, expressive Kamera- und Lichtarbeit, Diskursivierung von Geschlechterordnungen und der Stadt als dystopischer Ort, narrative Experimente etc.), diesen Willen zur Form bereits im Film Noir.

Gesellschaftskritische Revision im US-amerikanischen Post-Vietnam-Film

Obwohl es sowohl im europäischen als auch im US-amerikanischen Film auch nach den selbstreflexiv-dekonstruktiven Arbeiten der Nouvelle vague immer wieder erstaunliche Beispiele für ein fortbestehendes Interesse an ästhetischen und narrativen Mustern des Film noir gab, drängten die Entwicklungen des Fernsehens und des Farbfilms die ästhetische Konzeption des Film noir zunächst in den Hintergrund. RKO beispielsweise verkaufte 1955 sein Filmarchiv an eine Fernsehgesellschaft und sorgte so für die Zweitverwertung seiner Produktionen im Fernsehen, während andererseits die Begeisterung für den Farbfilm und die räumliche Entgrenzung, die Cinemascope möglich machte, das Interesse am schwarzweißen Filmmaterial verkümmern ließ. Klaustrophobische Bildkompositionen in jetzt veraltet wirkenden Bildformaten paßten nicht so recht in die kinematografische und televisionäre Landschaft. Die technischen Eigenschaften des Farbfilms und des kontrastarmen Fernsehens behinderten zudem die Übertragung der Ästhetik des Film noir in das sich verändernde Medium Film bzw. das neue Medium Fernsehen in erheblichem Umfang.¹³ Dennoch gab es einige, nicht nur US-amerikanische Produktionen, darunter *Blast Of Silence* (1961), *The Hustler* (1961), *Cape Fear* (1962), *The Killers* (1964), *La mariée était en noir* (1967), *Le Boucher* (1970), *Klute* (1970), *Charlie Varrick* (1972), *Un homme est mort* (1972) oder *Thieves like us* (1973), die Film noir ästhetisch und thematisch fortführten, den selbstreflexiven Zugriff auf das Material aber vermieden.

Film noir schien zunächst also nicht so recht in eine Kultur wirtschaftlicher Prosperität einer optimistischeren Generation zu passen, für die John F. Kennedy die passende Lichtgestalt abgab. Erst sein gewaltsamer Tod riß die US-amerikanische, aber auch große Teile der westlichen Gesellschaften erneut aus ihren Blühträumen. Zusammen mit der Erhitzung des Kalten Krieges, der Sensibilisierung weiter Teile der Weltbevölkerung für die Gefahren, die von einer möglichen militärischen Auseinandersetzung der beiden ideologisch verfeindeten Blöcke ausgingen, und dem Eingreifen der USA in den Vietnamkrieg änderten sich erstmals seit dem zweiten Weltkrieg wieder die politischen Rahmenbedingungen. 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 Sicher-

¹³ Vgl. Kerr, Paul: Out of what Past? Notes on the B Film noir. In: Alan Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996, S.107-127.

heit, zeigte tiefe Risse.¹⁴ Unbehagen machte sich breit, Unmut äußerte sich u. a. in Protesten schwarzer Bürgerrechtler und der Anti-Vietnamkriegs- und Hippie-Bewegung, die den gesellschaftlichen Wertekonsens in Frage stellten.

Auch für den Film noir sollte dies Folgen haben. Jenseits eines imaginären, aseptischen Raumes von Ästhetik und Filmgeschichte, zeigt Film noir ästhetische Sensibilität für Bedrohungsdiskurse. Folgt man einer der für den Film noir schon früh ins Feld geführten Argumentationen, die das Aufleben des Film noir eng mit der soziokulturellen und politischen Entwicklung der 1920er bis 1950er Jahre in den USA – von der Wirtschaftskrise bis insbesondere zum Weltkriegstrauma – verbunden sieht, so scheint Neo Noir anscheinend unproblematisch zeitgenössischen globalen Unsicherheiten infolge des Kalten Krieges und des Rüstungswettlaufs, sozialen Umstrukturierungen infolge „Reagonomics“ oder Szenarien ökologischer Katastrophen zurechenbar zu sein. Schließlich brach sich diese soziokulturelle Entwicklung, die die Weltgesellschaft vor neue Herausforderungen stellte und die zugleich neue Anstrengungen zur Bewältigung der globalen, medial verbreiteten und auch: medial inszenierten Krisensymptome erforderlich machte, Bahn in intellektuellen Debatten. Jürgen Felix markiert beispielsweise die Reflexion medialer Inszenierungspraxen, die im Hyperrealisierungsmoment der Massenmedien das Ende der großen Erzählungen erkennen bzw. Realität nur noch als mit den technischen Möglichkeiten der Massenmedien gemachte und erfahrbare deuten, als denjenigen Moment, in dem Weltgeschichte ausschließlich medial erzeugt wird.¹⁵

Dem wissenschaftlichen Etikettierzwang folgend, sorgte die Herausforderung durch die angesichts dieser Veränderungen im kulturellen Bewußtsein populäre Formel „Postmoderne“, deren Funktion in der Entzauberung gewohnter Denkmuster bestand bzw. in der Modernisierung des modernen Einheitsdenkens, für erhebliche Irritation und angestrengte Intervention. Nicht zuletzt betrifft diese Entwicklung insbesondere die wissenschaftlichen Bemühungen um das Massenmedium Film, galt und gilt den Massenmedien doch besondere Aufmerksamkeit, gerade weil sich moderne Gesellschaften in großem Ausmaß

¹⁴ David Lynch wird dieses Motiv 1997 in *Lost Highway* einer umfangreichen Revision unterziehen. Vgl. zur Ideologie der Heimat und zur Ikonografie der Räume im Film noir: Sobchak Vivian: *Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir*. In: Nick Browne: *Refiguring American Film Genres*. Los Angeles, London 1998. S.129-170.

¹⁵ Felix, Jürgen: Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer „erweiterten“ Filmgeschichte. In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 4, 1996, S. 400-410.

auf die Massenmedien als Instrument zur Konstruktion ihrer „Welt“ verlassen.¹⁶

Und wen wundert es noch: Insbesondere im für gesellschaftliche Problemlagen scheinbar so sensiblen Film noir wurden etwa seit Beginn der 1980er Jahre Einflüsse dieses veränderten soziokulturellen Kontextes wahrnehmbar. Für Frederic Jameson markierte beispielsweise *Body Heat* im Jahr 1980 sowohl in seiner ästhetischen Ausarbeitung als auch zeitlich im soziokulturellen Kontext gesellschaftspolitischer Veränderungen des Spätkapitalismus den Eintritt des Kinos in die Postmoderne. Die kulturelle Logik dieser Zeit befördere mit ihrem Faible für selbstverliebte ästhetizistische Spielereien ahistorische Sichtweisen, denn von nun an werde nicht mehr die historische Bedingtheit der Gegenwart künstlerisch bearbeitet, sondern die Vergangenheit unter Unterschlagung ihrer Effekte auf die Gegenwart in der nostalgischen Verklärung zur austauschbaren Modererscheinung. Oder, mit Joachim Paech, bezogen auf das nostalgisierende ästhetische Verfahren: „Der Film [die Rede ist hier zwar von *Cotton Club* aus dem Jahr 1984, doch wird damit genau jenes Retro-Prinzip beschrieben, um das es später noch gehen soll; B.R.] referiert auf einen radikal abwesenden anderen Film, den er als abwesend dadurch konstituiert, daß er ihn, den es nicht gegeben hat, wiederholt [...]“.¹⁷ Film wird zum Simulakrum (Baudrillard), eine weitere Kunstform verliert so offenbar ihre aufklärerisch-interpretativen Fähigkeiten. Daß es sich auf der anderen Seite um den Effekt eines veränderten Kontingenzbewußtseins handeln könnte, das den Massenmedien zugleich auch ein neues Selbstbewußtsein bescherte, also ein Wissen um die Möglichkeiten der eigenen gestalterischen Fähigkeiten, entgeht Jamesons Version der neueren Mediengeschichte noch. Dennoch: Mit Jamesons einflußreicher Darstellung, die das selbstreflexive Potential der „postmodern“ veränderten Kunstprodukte noch unterschlägt, wird für das Medium Film zugleich ein Datum vorgeschlagen, das die darauf folgende Filmproduktion unter eine andere Perspektive zwingt: Nicht nur werden zunehmend Filme produziert, die sich scheinbar nicht mehr an die „Spielregeln“ externer Referenzialisierbarkeit halten wollen – genau dies wird auch zur ästhetischen Programmatik selbstreflexiver Ästhetik, für die im besonderen der Zeichenvorrat des Film noir den

¹⁶ gleichwohl Felix noch 1995 hierzulande ein Defizit in der Aufarbeitung postmoderner Einflüsse im Film einklagt; vgl. zu den Funktionen von Massenmedien u.a.: Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

¹⁷ Paech, Joachim: *Außer Atem in der Postmoderne – Überlegungen zur Filmästhetik von Godards A bout de souffle bis McBrides Breathless*. In: *Film Journal*, Nr. 25, 1992, S.49; zitiert nach Merschmann, Helmut: *Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton*. Berlin 1998, S.37.

Ansprüchen an Sensationalisierbarkeit genügendes ästhetisches Material zur Verfügung stellte.

Revival

Sowohl *Chinatown* (1974) als auch *Taxi Driver* (1975) scheinen auf je spezifische Weise die weitergehende Ausbeutung des Zeichenvorrats des Film noir wenn nicht zu präfigurieren, so doch modellhaft zu antizipieren. So interessiert sich *Chinatown* zwar kaum für Gegenwartsdiskurse, sondern simuliert wie in einem filmhistorischen Panorama den „historical film noir“¹⁸, in dem geheimnisvolle Femmes fatales heruntergekommene Privatdetektive in undurchsichtige Fälle verwickeln, deren Drahtzieher einflußreiche korrupte Mächte sind, die ihre soziale, ökonomische und politische Hegemonie auf kriminelle Weise zur Unterwerfung der sozialen und familiären Ordnungsgefüge nutzen. *Chinatown* reflektiert dies in nahezu allen Settings und Figuren, in der komplexen Konstruktion der Erzählung sowie in seiner visuellen Dramaturgie, aus denen alle Spuren der außerfilmischen Gegenwart konsequent eliminiert worden sind. Durch seine Konzentration auf Klischees des Film noir macht *Chinatown* das filmhistorische Erbe des Film noir – also: die Erzählung namens „Film noir“ – zum Gegenstand der Reflexion, ein Stück visualisierte Film-Geschichte also, ein Propädeutikum ex post facto und zugleich eine Wiederbelebung des totgeglaubten Patienten. Filmgeschichte wird rückblickend erfahrbar gemacht und nobilitiert. Film richtet seinen Blick zurück auf die eigenen ästhetischen Bestände, auf seine Geschichte, nicht seine Historizität. Nicht schöpferische Zerstörung, sondern kunstfertige Re-Kreation zeugen von einer programmatischen Erweiterung. *Chinatown* verfährt zugleich reduktionistisch: Die Re-Vision des Film noir kaschiert die idealisierende Verkürzung, denn *Chinatown* legt nur sehr selektiv Spuren aus und suggeriert damit eine Entität namens Film noir, die es in dieser Form wohl nur als Konstruktion der Filmkritik, als Idee, gegeben hat. In der Verdichtung der Topoi wird ein idealtypisches Modell des Film noir hypostasiert.

Schließlich war es *Taxi Driver*, der 1975 unter der Regie von Martin Scorsese und nach einem Drehbuch des Vietnamveteranen Paul Schrader den Film noir modernisieren und dessen ästhetische Kraft für die Thematisierung zeitgenössischer Krisensymptome funktionalisieren konnte. Mit *Taxi Driver* hat Film noir seinen sozialkritischen sowie dystopischen Impetus im Moment äußerster

¹⁸ Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley 1998, S.3.

ästhetischer Verdichtung wiedergefunden. *Taxi Driver* läutete die Revision des Film noir ein. Seine radikale Absage an die moderne Gesellschaft bringt paradoxerweise eine humanistische Vision zum Vorschein, formuliert eine Art negatives Evangelium. Weniger Hommage an die filmhistorische oder ästhetische Konstruktion des Film noir, sondern vielmehr seine konsequente Weiterentwicklung modernisiert Film noir und reflektiert dessen Potential für Gegenwartsdiskurse. Neben *Chinatown* ein (bild-)mächtiges Lebenszeichen des Film noir.

Re-modelliert *Chinatown* Film noir und visualisiert damit seine „Idee“ des Film noir, so modernisiert *Taxi Driver* neben den visuellen auch die diskursiven Fähigkeiten des Film noir. Diese beiden „Erlkönige“ des Neo Noir werden etwa seit Beginn der 1980er Jahre erweitert um nostalgisierende Reflexionen im Pastiche (*Body Heat*), Brechungen durch Stilisierung und/oder Ironie im Zitat (*Pulp Fiction*, 1993) oder Remake (*Cape Fear*, 1991; *The Underneath*, 1995), durch Genre-Dekonstruktionen (*Reservoir Dogs*, 1991), intermediale Reflexionen (Videoclip: z. B. *D.O.A.* 1988; Mediencollage: *Natural Born Killers*, 1994), Diskurs-Reflexionen beispielsweise radikaler individueller Isolation und Schuldhaftigkeit (in den Filmen von Abel Ferrara), Selbst-Thematisierungen der eigenen narrativen Konstruiertheit (*House of Games*, 1987; *The Game*, 1997; *The Usual Suspects*, 1995), Reflexionen narrativer Muster (*Pulp Fiction*), von Figuren (*Kalifornia*, 1992; *Bad Lieutenant*, 1992; *King of New York*, 1990; *Leaving Las Vegas*, 1995), Aktualisierungen und Erweiterungen von Themenkomplexen (Serienkiller: *The Silence of the Lambs 1990*; Terrorismus und Paranoia: *Arlington Road*, 1999), Adaptionen für andere generische Muster (Science Fiction: *Blade Runner*; 1982; Western: *Unforgiven*, 1992) bis hin zum barocken audiovisuellen Opus (*Sieben*, 1995).

Wie dieser knappen Aufzählung zu entnehmen ist, dominieren bestimmte Formen der Selbstreflexion den Neo Noir: Im Gegensatz zur Thematisierung der technisch-apparativen Infrastruktur des Mediums, wird in Zitat, Remake und Retro-Film filmisch Vorproduziertes rekapituliert. Auf diese Weise wird die Formengeschichte des Mediums zum frei verfügbaren Fundus, oder – wenn man Film als Ware betrachtet – zum Supermarkt für Künstler. So setzt beispielsweise das Zitat der Treppenszene aus *Panzerkreuzer Potemkin* in Brian de Palmas *The Untouchables* (1986) zwar spektakulär die männlichen Heldenfiguren des Films in Szene, bietet aber „less a critique of the male hero [...] than an 'alibi' for the film's ideological conservatism by inoculating the film against being read too straight“;¹⁹ auf diese Weise erscheint das Zitat poli-

¹⁹ Hill, John, Pamela Church Gibson: *The Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998, S.101.

tisch wie emotional im Vergleich mit dem Original gleichermaßen entsubstantialisiert; so ist andererseits etwa die zitathafte Anspielung auf die Heldenikonografie des Film noir – Privatdetektiv Marlowe – in Robert Altman's *The Long Goodbye* (1972) parodistisch gebrochen und formuliert auf diese Weise eine Kritik dieser Filmfigur; daß der Detektiv am Ende des Films seinen Freund, der ihn an der Nase herumgeführt hat, kaltblütig erschießt – was im Film noir der frühen Periode unmöglich gewesen wäre –, ist hier Destruktion der Konvention. Der reflexive Wert dieses „Recycling“ von vorhandenem Material, der *re-assemblage* von filmhistorischer *footage*, liegt in der Bewußtmachung und Aufklärung des kontingenten Charakters scheinbar historisch verbürgter Gewißheiten. Und da Konventionen, also virtuell zu Quasi-Gewißheiten verdichtete Schemata, die Erwartungshaltungen auf Produktions- und Rezeptionsseite stabilisieren, gerade von Genres und Stilen repräsentiert werden, nimmt es kaum Wunder, daß „postmoderne“ Dekonstruktionsbemühungen gerade hier ihr Betätigungsfeld finden. Nicht umsonst favorisiert das postmoderne Kino den Genremix, die parodistische oder pastichehafte Rekombination und Reflexion von virtuellen Absprachen und befragt damit nicht nur die Filmgeschichte, sondern auch die Sehgewohnheiten der Zuschauer bzw. die Eitelkeiten der Wahrnehmung. Und nicht zuletzt rekonstruiert sich Film auf diese Weise seine eigene Filmgeschichte.

Neues Spiel, neues Glück? – Das Remake

Während mit *Pulp Fiction* das bekannte und für das postmoderne Kino scheinbar so typische Zitatekino erstmals nach der Nouvelle vague zu neuen, nun auch kommerziell gewürdigten Ehren gelangt ist, hat die Revision des Film noir im Neo noir zunächst – man möchte sagen: wie filmhistorisch üblich – eine Reihe Remakes hervorgebracht. Remakes bieten im Rückgriff auf Bewährtes zunächst einmal ökonomische Sicherheit. Anders als der Genrefilm reflektiert das Remake am benennbaren Einzelfall einen anderen Film bzw. andere Filme, die den selben Stoff zur Grundlage haben, sei es nun eine literarische Vorlage oder ein filmisches Vor-Bild. Neben Verdächtigungen des Ideenklaus, des Abkupferns oder Plagiiens, des antiaufklärerischen Gestus' oder der Innovationsfeindlichkeit, können Remakes auch als Ausdruck von Ideenlosigkeit oder gar als Vergehen an der „Originalität der Kunstwerks“ gelesen werden. Zumindest markieren Remakes aber eine Bifurkation: Sie können sowohl ohne als auch mit Kenntnis des Vor-Bildes wahrgenommen, decodiert und verstanden werden; während erstere Variante als konventionell-lineare Lesart er-

scheint, rekurriert letztere Version zugleich auf die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters. Er wird aktiv in den filmischen Prozeß miteinbezogen, sein Vorwissen wird funktionalisiert und im permanenten Oszillieren zwischen dem Früher des Vor-Bildes und dem Jetzt des Remake ein Zeit-Bild (Deleuze) konstituiert, das (mindestens) zwei Lesarten inkorporiert und in der Differenz von „Hypobild“ und „Hyperbild“²⁰ seine eigenen Bedingungen reflektiert. Das Remake setzt – wie auch der Retro- und der Zitate-Film, anders als für Filmwahrnehmung sonst üblich – sehr spezialisiertes Vorwissen nicht einfach voraus, sondern belohnt dieses zugleich mit Informationsgewinnen. Das Spiel mit Erwartungen wird über die Rhetorik des Remake gelenkt, die Funktion der doppelten Codierung ist. Das Remake steht dabei zugleich im Wettbewerb mit anderen filmischen Versionen des gleichen Stoffes, ermöglicht andere Perspektiven auf den selben Stoff, kann dank des zeitlichen Vorteils Schwachpunkte der anderen Versionen vermeiden, es kann den Stoff dem zeitgenössischen Kontext anpassen und mit all diesen Möglichkeiten auch ökonomisch erfolgreicher werden. Thomas M. Leitch schlägt für das Remake verschiedene Differenzierungsformen vor.²¹ Im „einfachen Remake“ und Autoremake (Remake des selben Stoffes durch denselben Regisseur) findet sich zunächst lediglich eine erneute Erzählung derselben Geschichte. In dieser Version bleibt die „Autorität“ der originalen Story gewahrt und das Remake wird an das/die Vor-Bild/er akkommodiert. Dabei handelt es sich also um eine Revision des ersten Films, die sich bestimmten Motiven, Situationen, Storyelementen oder Stars näher widmet und deren Potentiale weiter auslotet. Mit *Psycho* von 1996 hat diese Figur eine Steigerung erfahren, denn hier wurde versucht, in der Art eines „identischen“ Remakes, ‚perfekte‘ Mimesis zu betreiben. Das „eigentliche Remake“ („true remake“) tritt dagegen in einen offenen Wettbewerb mit dem Vor-Bild. Es behauptet, die einzig gültige bzw. die eigentliche Repräsentation des thematischen Kerns der zugrundeliegenden Story zu sein. Seine rhetorische Strategie zielt darauf ab, sich selbst als einzig legitime Interpretation eines vorgängigen Textes auszugeben. Und dies geschieht in der Kaschierung bzw. Löschung intertextueller Spuren zum Referenztext, wie z.B. in *Payback* (1998), der ein Remake von *Point Blank* (1967) ist, dies aber nicht offen anzeigt, dennoch diese Bedingtheit in seinen ästhetischen und narrativen Strukturen reflektiert – ohne die Kenntnis von *Point Blank* bliebe dieser Zugang allerdings verschlossen, weil entsprechende eindeutige Markierungen z.B. in der

²⁰ Deac, Valeriu: The Art of Quotation: Essay on a Typology of the Transtextuality of the Cinematographic Image. In: *Cahiers roumains d'études littéraire*, Nr. 4, 1988, S.93-113.

²¹ Leitch, Thomas M.: Twice told Tales: The Rhetoric of the Remake.“ In: *Literature – Film Quarterly*, Nr.3, Jg.18, 1990, S.138-148.

Übernahme des Titels oder in der Benennung von Figuren fehlen. Eine weitere rhetorische Figur ist die Hommage, die zumeist als wohlwollende, die Vorzüge des Vor-Bildes hervorkehrende Zweitverfilmung auftritt.

Die Rhetorik von *Cape Fear* aus dem Jahr 1991 bewegt sich im Rahmen derjenigen Remakes, die in der erneuten Bearbeitung des Vor-Bildes vorhandene narrative und ästhetische Elemente weiter verdichten, semantische Verschiebungen vornehmen und dabei die intertextuellen Referenzen nicht verleugnen. Angefangen beim identischen Titel über die gleiche Musik während des Vorspanns zur identischen Namensgebung zu den gleichen Handlungsorten über die betonte Körperlichkeit der Hauptfigur Max Cady (Robert Mitchum in der Version von 1962, Robert de Niro in der 1991er Version) bis hin zur identischen zentralen Erzählung vom verurteilten Kriminellen, der die Familie seines Richters terrorisiert und schließlich im apokalyptischen Zweikampf – Mann gegen Mann – mit seinem Richter umkommt, legt das Remake seine Referenzen offen.

Cape Fear nutzt dazu ausgiebig die Möglichkeiten der zeitgenössischen Filmtechnik; von der gegenüber dem Vor-Bild sehr viel beweglicheren und opulenter wirkenden Kameraarbeit (Freddie Francis) bis hin zur computergestützten Bildgenerierung. Visuelle Opulenz fungiert als Reflexionsfigur der existentialistischen Schwarzweiß-Muster des Vor-Bildes. Der Film übersetzt die Schwarzweiß-Dramaturgie des Vor-Bildes nicht nur in eine adäquate *low-key*-Beleuchtung, er überdeterminiert mit seiner Farbdramaturgie zugleich deren atmosphärische Qualitäten, wobei sich das Remake *Cape Fear* im wesentlichen auf die Grundfarben Blau und Rot beschränkt, die den Streit der beiden Widersacher Max Cady (Robert de Niro) und Sam Bowden (Nick Nolte) in ihrer symbolischen Verwendung mythisch „einfärben“ – und damit den visuellen Hintergrund für den im Remake religiös konnotierten Kampf abgeben. Die semantische Verschiebung macht aus dem demgegenüber geradezu nüchtern-säkularisiert wirkenden Vor-Bild von 1962 ein Bilderinferno mit biblischen Anspielungen vom satanischen Max Cady über die heilige Familie bis zum Hausboot als Arche Noah. Bei diesem apokalyptischen Bilderritt wird zugleich der Vorwurf moralischer Unzulänglichkeit der Gesellschaft virulent. Falschaussage und Meineid, Ehebruch, Unzucht mit Kindern und Pädophilie, Mord und Lust, kurzum: die moralisch depravierte und korrupte Gesellschaft, wie sie Scorsese bereits in dunkelsten Noir-Farben in *Taxi Driver* entwarf, wird hier im aufdringlichen Licht- und Farbenspiel an die Oberfläche gezerrt. *Cape Fear* reflektiert in diesem Zusammenhang also nicht nur sein Vor-Bild aus den 1960er Jahren, sondern zugleich die Obsessionen seines Regisseurs Martin Scorsese, der damit seinem eigenen *Taxi Driver* den Spiegel vorhält: Was die-

ser sich versagte – nämlich Eindeutigkeit herzustellen – gönnt sich ersterer mit entlarvender Schlichtheit von Story und Bildhaftigkeit: *Cape Fear* reflektiert *Taxi Driver* „upside down“, Max Cady ist Alter ego von Travis Bickle, wie das filmische Zitat der Kraftübungen und die Einzeichnungen des Selbstfindungsprozesses in der Form von Tätowierungen auf seinem Körper bezeugen; er scheint lediglich in eine neue Umgebung versetzt worden zu sein, in der er dank der schablonenhaften Überzeichnungen in *Cape Fear* nurmehr Comicfigur ist. Damit interpretiert *Cape Fear* retrospektiv eine der wichtigsten Filmfiguren des Neo Noir um. Hierin zeigt sich in actu die Multireferentialität des „postmodernen“ Kinos, für das u. a. die ästhetizistische Selbstverliebtheit in Anschlag gebracht worden ist, die unisono auch für *Cape Fear* von 1991 konstatiert werden kann: Von den technischen bis zu den semantischen *gadgets* scheint hier alles „entfesselt“. Die zunehmende Liberalisierung der Möglichkeiten filmischer Darstellung von Gewalt und Sexualität führt in *Cape Fear* allerdings auch dazu, daß thematische Latenzen sowie die moralische Ambiguität des Vor-Bildes zugunsten unmißverständlicher Aussagen aufgehoben erscheinen. Zwar setzt *Cape Fear* (1991) virtuos die neuen filmtechnischen Erzungenschaften ein, doch ergibt sich daraus kaum mehr als eine Reflexion des Vor-Bildes im Spiegel kalter Technikfaszination, die auch der Einsatz vieler Stars des zeitgenössischen Hollywood nicht mehr aufwerten kann. Dennoch ergibt sich gerade hier, allerdings eher am Rande des Spektakels, ein weiteres selbstreflexives Moment, denn Robert Mitchum, der im Vor-Bild noch den Bösewicht mimte, konterkariert seine eigene Rolle 1991 durch einen Auftritt in einer Nebenrolle als Repräsentant der Staatsmacht (Lieutenant Elgart). Das von Mitchum generierte Bild des Verbrechers aus der 1962er Fassung wiederum wird 1991 durch das Spiel Robert de Niros reflektiert. Nicht nur die bereits 1962 eigenartig ausgestellt wirkende Körperlichkeit des Verbrechers (weshalb ist er in den Räumen der Staatsmacht so oft mit bloßem Oberkörper zu sehen?) wird hier zur mythisch überhöhten Unzerstörbarkeit des Körpers uminterpretiert (denn in der Tat bleibt der Körper Cadys trotz massiver Gewalteinwirkung am Ende unzerstört, wirkt sogar noch vitaler als zuvor schon), auch die übrigen Charaktereigenschaften werden in der Reflexion noch verstärkt („getuned“): seine gewalttätige Sexualität wird als Filmbild explizit, das intelligente Monster wird zum allwissenden omnipotenten Racheengel. Weitere Reflexionen aktualisieren semantische Einheiten: Das Klischee der treusorgenden Frau und Mutter aus 1962 wird hier erweitert, indem weitere Stereotype angefügt werden: So ist sie 1991 diejenige, die ihren gutdotierten Job (ihre Karriere) für die Familie „geopfert“ hat, sie ist außerdem diejenige, die der moralischen Verfehlung ihres Ehemannes, der eine Beziehung zu einer anderen Frau unterhält,

mit Vergebung begegnet. Auf diese Weise wird diese Frauenfigur zum Idealtypus einer patriarchalen Imagination und der damit verbundenen moralischen Ordnung überhöht. Sie ist die moralisch einwandfreie Heroine in dieser prototypischen amerikanischen Kleinfamilie, deren heilige Trinität im Widerschein des Teufels Max Cady illuminiert wird. Doch daß die Wurzel allen Übels in der Familie selbst ihren Nährboden hat, verleugnet der Film nicht: Neben dem leicht (zu Rechtsbeugung ebenso wie zu Liebschaften) verführbaren Ehemann ist es insbesondere die Figur der Tochter, die gegenüber dem Vor-Bild einer gründlichen Revision unterzogen wird. Aus der eindimensionalen, wehrlosen und angreifbaren, kindlichen Opferfigur der Version von 1962 wird eine sich der Macht ihrer sexuellen Identität bewußt werdende Lolitafigur, in deren Licht die latente Pädophilie des Verbrechers aus dem Vor-Bild jetzt offenbar wird – und nicht zuletzt ist es ihr Angriff auf Max Cady, der die Familie vor der Auslöschung rettet. Auf allen audiovisuellen und semantischen Ebenen, so könnte man voreilig resümierend konstatieren, erweitert *Cape Fear* also das Spektrum des Vor-Bildes, dehnt es im filmischen *posing* bis an die Grenzen des Möglichen.

Allerdings – und hierin besteht der eigentliche „Trick“ von *Cape Fear* – wird auf diese Weise nicht nur die Existenz des Klischees abermals bestätigt, vielmehr handelt es sich um das Klischee eines Klischees, um das Remake eines Vor-Bildes, um eine Reflexion innerfilmischer Muster im Intertext des Vor-Bildes, in der das Klischee selbst zum Klischee wird, zum selbstreferenziellen Spiel mit Stereotypen, das auf keine außerfilmische, der Alltagserfahrung entsprechende „Realität“ mehr verweist, sondern dessen Realitätsbezug sich ausschließlich über Referentialisierung durch Reflexion anderer filmischer Repräsentationen – bzw. in diesem Fall die des Film-noir-Vorbildes und das Inventar des Neo Film noir – herstellt. Das Außen dieses Films (als Remake) ist ein anderer Film. So besehen, ist *Cape Fear* ein Film über einen Film, ein Meta-Film, dessen Reflexion des Vor-Bildes dessen filmische Qualitäten kaleidoskopartig potenziert und dabei das Spiel der Signifikanten multipel bricht. Und erst in der dem Vorbild fehlenden Rahmung durch eine für den Film noir typische Rückblendenerzählung gibt sich diese filmische Strategie des Remake letztendlich deutlich zu erkennen. Denn nicht nur wird das zuvor Gezeigte retrospektiv einer veränderten Wahrnehmung unterzogen, indem es als Geschichte innerhalb der Geschichte kenntlich gemacht wird, vielmehr wird die Konvention, die dem rückblickenden Erzähler eine objektive Position zuweist, als Betrug entlarvt, als traumatische Erzählung, als Erinnerungsbild der Tochter, als rauschhaftes Vexierbild. Es ist diese fiktive Erzählerin der Geschichte, die eine wahre filmische Lolita ist, die uns ihre Version der Geschichte erzählt

hat und damit zugleich den spekulativen Status des Gezeigten intelligibel macht. Daß wir uns in einem Meer filmischer Zeichen befinden, wird bereits in der Eingangssequenz zu einer visuellen Metapher verdichtet, daß Kombination und Rekombination dieser Zeichen den pubertierenden Ganglien einer *créatrice* zuzuschreiben sind, wird in der abschließenden Re-Literalisierung des Textes durch die tagebuchähnliche Ansprache der Tochter vernehmbar und in der schlußendlichen Verfremdung ihres Gesichtes als Negativ-Bild auch visuell übersetzt; als Negativ, von dem in der Version von 1991 eine „überbelichtete“ Positiv-Kopie erstellt worden ist, figuriert das Vor-Bild von 1962.

*Welcome Back, Mr. Vega. Ich dachte schon, sie seien tot –
Eddie Constantine trifft Tony Manero*

Glaubt man dem Duden, sind Zitate „wörtlich angeführte Stellen“, sie referieren also auf etwas vorhergegangenes, ein Wort, einen Satz, ein Werk, ein Bild, eine Bilderfolge, eine musikalische Komposition und dergleichen. Das zitathafte Verfahren reflektiert Filmgeschichte, indem es auf vorangegangene filmische Kommunikationen, auf Vorbilder verweist. Im filmischen Zitat wird eine Beobachtung zweiter Ordnung wahrnehmbar, die filmhistorische Unterscheidungen sichtbar macht. Im zweiten Prozessieren von etwas – auch hier als bekannt Vorausgesetztem – reflektiert das Zitat zugleich dessen Bedeutung im übertragenen Kontext und seinen Gebrauchswert bzw. seine Funktion als Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Mit Hilfe der Kunstform des Zitats werden filmische Elemente doppelt codiert, die Zitatform funktioniert wie das Remake und der Retro-Film in zweifacher Weise: innerhalb der Diegese eines Films und jenseits dieser Realitätskonstruktion. Auch das Zitat verweist also auf zwei Referenzen und blendet auf diese Weise eine weitere Wahrnehmungsebene in den Film ein, macht Strukturen von etwas Abwesendem anwesend, was allerdings nur funktioniert, wenn auf Seiten der Wahrnehmung entsprechende Kompetenzen und Erfahrungen vorhanden sind. Wenn – wie im Falle *Pulp Fiction* – entsprechende Muster beispielsweise der Popkultur entlehnt werden – angefangen bei John Travolta bis hin zu *patterns* des Film noir –, ist die Wahrscheinlichkeit einer Wahrnehmung beider Referenzgrößen (innerfilmische und außerfilmische Diegese) offenbar so groß, daß sie dem Film gar zum 'Kult' gereicht. Das Zitat ist jedoch nicht nur Element der Diegese, in gleichem Maße macht es die Diegese zum Bestandteil seiner selbst, es verweist als Moment der Erzählung auf andere Erzählungen und operationalisiert so Selbst-

und Fremdreferenz als temporale Struktur gleich-zeitig. Das Vorbild wird dabei in die Erzählung des Nach-Bildes eingebunden.

Das Zitat zeichnet sich also dadurch aus, daß es als Reflexionsfigur eine zweite Erzählung wahrnehmbar macht. Da das Zitat sich der Zeitdimension bedient und sie bewußt macht, ist es kaum verwunderlich, daß auch in diesem Fall des Nachmachens, analog zum Remake wie auch zum Retro-Film, Filmgeschichte reflektiert wird. Die Rhetorik des Zitierens ist allerdings im Verlauf der letzten ungefähr vierzig Jahre lang stark erweitert worden: War es bereits bei der *Nouvelle vague* das Stilmittel der Ironie, mit dem man für die Beschränkung und Lenkung durch Konventionen (insbesondere der Genres) sensibilisieren wollte, auch um auf diese Weise ein filmhistorisch informiertes politisches Gegen-Programm zu entwerfen und über mediale Strategien und Verhältnisse aufzuklären, so hat sich das jüngere Zitatekino von diesen neuerlichen „Festlegungen“ wiederum emanzipiert und sich dem freien Spiel der ästhetischen Kräfte zugewendet. Von Krisenerfahrung, die Anlaß der Selbstreflexion u. a. der *Nouvelle vague* wurde, ist im zeitgenössischen Zitatekino kaum noch eine Spur zu finden – der ernsthaften Selbstaufklärung des Medialen ist das fröhliche Spiel der Selbstbedienung zur Seite gesprungen, von der wir noch nicht wissen, ob es sich um ein böses Täuschungsmanöver handelt oder um die Heilsversprechungen eines ewigen kinematografischen Jahrmarktes.

Beim Durchgang durch einen paradigmatischen Vertreter des jüngeren Zitatekinos, *Pulp Fiction*, kann man erahnen, wie selbstreflexives Vergnügen und selbstreflexives Vermögen, wie Konvention und dekonstruktive Praxis auch ohne didaktisches Konzept über Filmgeschichte aufklären können – gleichwohl ist mit eben jenem, inzwischen zum „Klassiker“ dekonstruktiver Ästhetik avancierten *Pulp Fiction* diese Form des Zitatekinos bereits selbst Konvention geworden. In der Tradition von – um nur einige zu nennen – Howard Hawks, Jean-Luc Godard, Sergio Leone, Robert Aldrich, Sam Peckinpah, Stanley Kubrick, David Lynch sowie den stilistischen Eigenheiten des Film Noir, dem Black Cinema, dem Horror- und Splatterfilmgenre und der Screwball-Comedy bedienen sich insbesondere die Filme, bei denen Quentin Tarantino Regie führte, eines film-historischen Sammelsuriums von Genremustern, das unter Mißachtung jeglicher *political correctness* entfaltet und dekonstruiert wird: „[U]ne crudité qui dépasse parfois les représentations politiquement correctes du cinéma standard américain.“²² Auch scheint es so, als seien *Pulp Fiction* und der spätere *Jackie Brown* (1997) popkulturelle Wiedergänger der Filmnoir-Adaptionen *A bout de souffle* und *Tirez sur le pianiste*, die nicht nur das

²² Ranger, Jean-François: *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 481, 1994, S. 40.

Independent-Kino salonfähig, sondern zugleich filmische Selbstreflexion zum Bestandteil des Mainstream-Kino gemacht– sowie, last but not least, wichtige Beiträge zu einer Erneuerung des Film noir geliefert haben.

Und gerade obwohl der Regisseur des Films, Quentin Tarantino, jedwede Neo Film Noir-Ambitionen weit von sich weist, lohnt sich eine detaillierte Betrachtung, denn die Filmzitate in *Pulp Fiction* reflektieren in erster Linie Genremuster, für die der Film noir neue Bilder erfand. Postmodernes Zitieren als Genrezitat erfährt in *Pulp Fiction* seine differenzierteste und paradigmatische Ausformulierung. *Pulp Fiction* ist ein Film, der von der ersten bis zur letzten Einstellung auf zweifache Weise gelesen werden kann. Die an *Pulp Fiction* anschließende Gewaltdebatte gibt Auskunft darüber, welcher Teil bevorzugt wahrgenommen worden ist bzw. welche Folgen die Nicht-Wahrnehmung haben kann (vgl. dazu etwa Dietrich Kuhlbrodts Entgegnung auf Sabine Horsts Vorwürfe an *Pulp Fiction*²³). Doch 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 – nicht nur in *Pulp Fiction* – ihren beobachteten Gegenstand nicht in den „realen“ Gewaltverhältnissen der Gesellschaft, sondern in den Gewaltbeobachtungen anderer Filme; Gewaltdarstellung fungiert hier als Stilmittel. Zugleich ist *Pulp Fiction* aber auch Wendepunkt in der US-amerikanischen Filmproduktion, ein idealtypisches Produkt aus selbstbewußt-ironischem Independent Art-Cinema und zeitgeistgemäßer Pop-Attitüde, die die *camp*-Rezeption erneut beflügelte und so angemessen auf die zeitgenössischen Seherfahrungen rekurrieren konnte. Es scheint, als sei das selbstreflexive Kino der Nouvelle vague in einer boulevardisierten Variante endlich mainstreamfähig geworden, als sei das postmoderne Kino über seinen eigenen Schatten gesprungen. 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* ebenso konsequent wie massenwirksam 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. In dieser Hinsicht figuriert etwa John Travolta in der Rolle des Vincent Ve-

²³ Kuhlbrodt, Dietrich: Filmkritik vom Kopf auf die Füße stellen? In: Irmbert Schenk (Hrsg.) Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998, S.140-151 und Horst, Sabine: Business as usual. Hat Pulp Fiction den Hype verdient? Nachtrag zu einem Phänomen. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998. S.152-163.

ga als Wiedergänger Eddie Constantines in *Alphaville*. Das Wissen um die Rolle, das beide zu Stereotypen einer bestimmten und bestimmbaren Filmfigur macht, ist geradezu notwendige Bedingung der Rezeption der Figur. Dies setzt filmhistorisches Bewußtsein ebenso voraus wie ein Bewußtsein von den Konstruktionsmustern jener Schemata, die diese Sorte Film reflektiert. Und hierin mag zugleich einer der wichtigsten Unterschiede des Zitatekinos jüngeren Datums zu demjenigen der Nouvelle vague begründet sein: Daß ersteres dank massenmedialer Verbreitung bereits das zur Voraussetzung hat, auf das letzteres erst „pädagogisch“ einwirkte: ein filmgeschichtliches Bewußtsein. Und offenbar haben weit weniger die selbstaufklärerischen Filme der Nouvelle vague dieses neue Bewußtsein geprägt als die massenhafte Verbreitung von Bildern auch in anderen Medien, insbesondere die zur Distribution in den Kinos hinzutretende und sich massenhaft durchsetzende Fernseh- und Video-Distribution. Die Ästhetik dieser „Schule des Sehens“ namens Nouvelle vague konnte lediglich wenige Bilder infizieren, obwohl die Pop-Märchen des New Hollywood auch diese Differenzqualität letztlich unsichtbar machten. Auf diese Weise konnte die ästhetische Programmatik nahezu rückstandslos herausgefiltert werden. So ließe sich nicht zuletzt auch die Depolitisierung des jüngeren Zitatekinos bei gleichzeitig wachsendem kulturellem Bildergedächtnis erklären. Auf diesen Aspekt verweist auch der Publikumserfolg von *Pulp Fiction* ebenso wie sein „Kult“-Status, denn das zitathafte Puzzlespiel von *Pulp Fiction* lädt zum permanenten lustvollen *re-reading* förmlich ein.

Dennoch leistet gerade *Pulp Fiction* eine Art „humorvolle Aufklärung“ der eigenen Bedingungen: So z. B. wenn der Plot die scheinbar unverrückbaren temporalen Kausalitätsgesetze herkömmlicher Narration leichtfüßig aus den Angeln hebt, indem er den Gangster Vincent Vega nach dessen Tötung wieder zum Protagonisten macht und damit die stereotype Unsterblichkeit des Helden persifliert. Oder wenn sich Travolta an der filmischen Dekonstruktion der eigenen Ikonografie als Disco-Held aus *Saturday Night Fever* (1977) beteiligt, und zwar mit einer Persiflage, die die Einschreibungen des Alterns am Körper Travoltas dazu nutzt, den jugendlich-pubertären Gestus des früheren *Saturday Night Fever* in sein genaues Gegenteil zu verkehren: Jugendliches „Feuer“ ist in Coolness umgeschlagen, aus der künstlerischen Choreografie des Discotanzes wird eine Demonstration von Gelassenheit und Souveränität. Das Figurantizitat fungiert hier als selbstreflexives ikonoklastisches Verfahren. Außerdem zitiert diese Tanzszene eine vergleichbar eigentümliche aus *Bande a part*. Auch in dieser Hinsicht also ist „*Pulp Fiction* [...] in der Art, wie er alle Fiktio-

nen ganz wörtlich nimmt, ein Godard-Film.²⁴ *Pulp Fiction* „säkularisiert“ die Muster der von ihm zitierten Genres und Stile durch ihre Einbettung in eine popkulturell dominierte Alltagskultur und funktionalisiert damit die ästhetizistische Attitüde der Pop-Art für den Film. Ihre Einbettung in Alltagszusammenhänge raubt beispielsweise den Gangstern ihren mythologischen Nimbus. Dieses Verfahren der Dekonstruktion von Kunstkonventionen bildet zugleich auch die Basis für das permanente Scheitern der Filmhelden an den Tücken des Alltags. Und: Dieser De-Mythologisierung folgt unvermeidlich die Re-Mythologisierung durch die neue, ironisierte und auch deswegen kaum noch ernstzunehmende Uminterpretation dieser Figuren. In Jules Winnfield und Vincent Vega formuliert sich kein irgendwie extrafilmischer – etwa sozialkritischer – Realismusanspruch mehr, sie sind comichaft reproduzierbare Figuren, ihre Gewalttätigkeit ist ebenso filmische Banalität wie ihre fürsorgende (Vic Vega und Mia Wallace) oder philosophische Attitüde (Jules Winnfields „Bekehrung“).

Dies gilt zugleich für alle Kriminellen des Films. Gleich zu Beginn von *Pulp Fiction* etwa wird das wohl berühmteste Gangsterpärchen der Filmgeschichte zitiert: Die kleinen Ganoven, deren Gespräch *Pulp Fiction* eröffnet, referieren die Ikonografie des vielfach kopierten Gangsterpaares *Bonnie and Clyde* (1967). Honey Bunny (alias Bonnie) und Pumpkin (alias Clyde) verdienen sich ihren Lebensunterhalt als Gelegenheitsgangster mit kleineren Überfällen auf Spirituosenläden. *Pulp Fiction* entwickelt das bei *Bonnie And Clyde* angelegte Motiv des Gelegenheitsgangsterpaares weiter und zeigt ihre illegale Tätigkeit als kriminellen „Mac-Job“. Pumpkin und Honey Bunnys Karriere ist damit allerdings noch nicht beendet: Ihr Traum ist es, eines Tages Überfälle mit Hilfe eines Handys durchzuführen.

Ohnehin scheint Paarbildung in *Pulp Fiction* handlungskonstituierendes Prinzip. Ästhetisch betrachtet scheint Dualität im Film zeigen zu können, was sonst verborgen bliebe: Vincent, der Realist, ist das Pendant seines wundergläubigen Kollegen Jules. Dualität ist zugleich filmisches Organisationsprinzip des Kriminalfilmgenres und so gesehen stehen Jules Winnfield und Vincent Vega u. a. in der Tradition von Siodmaks *The Killers* (1947), in dem ein Paar angeheuerter Berufskiller einen Boxer umbringt. Wie in Siodmaks Version erweist sich der Mord im Appartement als Bestrafungsaktion für einen Betrug. 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 Killer erleuchtet, wird in *Pulp Fiction* jeder

²⁴ Althen, Michael: Ein roter Faden aus Blut. In: *Die Zeit*, 18. 2. 1992.

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: Der Tod wird zur visuellen Metapher, die Metapher zum Zitat. Doch die Reflexion im Zitat von Genremuster gerät in *Pulp Fiction* zur Persiflage, denn neben der professionellen Präzision erweisen sich die Killer als geschwätzige Zeitgenossen, die ihre Opfer in ein banales Gespräch über *fast food* verstricken, das insbesondere angesichts der tödlichen Mission grotesk wirkt. Jules' finale Bibelsprüche, die er zur Rechtfertigung der Bluttat rezitiert, sind *The Life and Times of Judge Roy Bean* (1972) entlehnt. Gegenstand des Auftritts der Killer im Appartement der Kleinganoven ist schließlich der geheimnisvoll leuchtende Koffer, der wiederum *Kiss Me Deadly* (1955) zitiert, aus dem es wie aus demjenigen in *Pulp Fiction* leuchtet. Während dem Zuschauer in *Kiss Me Deadly* allerdings ein 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 Baudrillard'scher Provenienz – ähnlich dem *Maltese Falcon* (1941).

Im 50er-Jahre Diner „Jackrabbit Slim's“ zitiert *Pulp Fiction* gleich ein ganzes Arsenal filmgeschichtlicher Referenzen. So wie hier die als Filmstars verkleideten Kellnerinnen und Kellner (die ja wiederum selbst „reale“ Schauspieler sind) das Lokal filmgeschichtlich zu beleben scheinen, ist auch ihre filmische Dimension ohne Tiefe, denn sie fungieren lediglich als Aushängeschilder bzw. Reklametafeln in diesem Retro-Etablissement. *Pulp Fiction* führt auf diese Weise zugleich die Idolatrie der Popkulturikonen ad absurdum: ein Panoptikum filmgeschichtlicher Selbstreferenz, zu *fast-food*-Lebensmitteln mutierte Ikonen der Popkultur. So heißt das Steak, das Vincent besonders blutig serviert bekommen will, Douglas-Sirk-Steak, so gibt es einen Durwood-Kirby-Burger oder den (Dean)Martin-and-(Jerry)Lewis-Drink.

Wie John Travolta zitiert auch Christopher Walken die eigene Ikonografie und reflektiert mit seinem Kurzauftritt in der Episode „The Gold Watch“ seine eigene Darstellung als gefangener Soldat des Vietnamkriegsdramas aus *The Deer Hunter* (1978). Die Überhöhung der Symbolik der Uhr, die Captain Koons [sic!] in seinem Enddarm für den Sohn seines Kameraden aufbewahrt hat, verkehrt seine Rolle in *The Deer Hunter* in ihr Gegenteil. Nach dieser satirisch überhöhten Einleitung werden im Verlauf Boxerfilm- und Roadmovie-Elemente zitiert, vom Betrug beim Boxkampf bis hin zu Motelszenarien. Inzwischen fährt Butch der Boxer in einem Taxi durch die nächtliche Stadt, wo-

bei die Rückprojektion in das Heckfenster (Hitchcock-Filme) ebenso Zitat ist wie das Gespräch mit der Taxifahrerein, das es in dieser Form bereits in *The Big Heat* (1953) gegeben hatte.

In der narrativen Struktur der Sequenz, die in Butchs Wohnung spielt, werden gleich drei weitere Zitate verwendet: Zunächst ist unklar, weshalb Vincent auf der Toilette den recht laut agierenden Butch scheinbar nicht wahrnimmt, zumal Butch der Grund für seine Anwesenheit ist. Die ausbleibende Reaktion Vincents wird schließlich aus der darauf folgenden Szene auf der Straßenkreuzung erklärlich (die Begegnung von Butch und Marsellus). Wie in *The Three Days of the Condor* (1974), in dem der CIA-Angestellte Turner für die Mitarbeiter seiner Außenstelle das Mittagessen besorgt, ist auch Marsellus unterwegs, um für sich und Vincent eine Mahlzeit zu besorgen. Erkennbar wird das, als Marsellus an einer Straßenkreuzung auf den im Auto sitzenden Butch trifft und dabei zwei Mahlzeiten in den Händen hält. Das erklärt auch den Umstand, daß Vincent nicht reagiert, als Butch zuvor in der Küche zwei Scheiben Brot geräuschvoll in den Toaster schiebt: Vincent vermutet in der Küche Marsellus, der sich um ihr Essen kümmert. Und während Geheimagent Turner in *The Three Days of the Condor* die Mahlzeiten besorgt, werden seine Mitarbeiter erschossen, ebenso wie Vincent in *Pulp Fiction*, als Marsellus zum Zweck der Essensbeschaffung unterwegs ist. Genauso wie dabei in *The Three Days of the Condor* einer der Mitarbeiter auf der Toilette erschossen wird, wird auch Vincent dort von Butch umgebracht. Zugleich zitiert Vincents Tod inmitten des Films zugleich *Psycho* (1960), dessen Konzept in *Pulp Fiction* erweitert wird: Wurde der Zuschauer in *Psycho* noch davon überrascht, dass es möglich ist, die als Filmheldin eingeführte Marion Crane inmitten des Films sterben zu sehen, so erscheint Vincent in *Pulp Fiction* kurz nach seiner Erschießung wieder lebendig auf der Leinwand. Dies wird möglich durch die verschachtelte und mit Zeitsprüngen operierende Erzählstruktur in *Pulp Fiction*. Schließlich ist Butchs Wiedererkennung durch Marsellus an der Kreuzung ein letztes in dieser Sequenz verstecktes Zitat, das in der filmischen Auflösung auf eine entsprechende Szene in *Psycho* anspielt. Hier wartet die Protagonistin Marion Crane in ihrem Auto an einer Ampel, als plötzlich ihr Chef als Fußgänger an der Ampel auftaucht, dem sie zuvor vierzigtausend Dollar gestohlen hatte: In ähnlicher optischer Auflösung wie in *Psycho* erkennt Marsellus den an der Ampel im Auto wartenden Butch wieder und löst damit eine weitere Sequenz aus, die schließlich im Keller des Pfandleihers Maynard endet, in dem – *Behind the Green Door* (1972) – eine homosexuelle Vergewaltigung eine entsprechende Sequenz aus *Deliverance* (1971) zitiert.

Doch *Pulp Fiction* zeigt sich auch selbstbewußt hinsichtlich ästhetischer Operationen: So läßt der Filmschnitt die versehentliche Erschießung des Spitzels Marvin ebenso zum visuellen Schockerlebnis werden, wie der Kameraschwenk während der Folterszene in *Reservoir Dogs* (1991). Das Selbstzitat des Regisseurs bezeugt ein umfassendes reflexives Wissen um formalästhetische Bedeutungsdimensionen filmischer Verfahren – die Reihe von Zitaten ließe sich noch sehr lang fortsetzen, doch sollen die wenigen, hier genannten zur Illustration des selbstreflexiven Spiels mit Referenzen genügen.²⁵

Die Verwendung des filmischen Zitats erweist sich in *Pulp Fiction* als ironische Erweiterung des Zitierten, die auf extremen Stilisierungen und Brechungen von Genremotiven beruht. Insofern geht die Funktion des filmischen Zitats als Hommage an die Vorbilder allerdings über die schlichte filmische Affirmation hinaus. Ob Leichenfledderei oder lustvolle Rekonstruktion von Filmgeschichte: Nicht nur Maynards Pfandleihhaus wird zur Metapher für Filmgeschichte, wie sie in *Pulp Fiction* präsentiert wird, auch ihr Inventar wird dem dekonstruktiven Programm preisgegeben, das Zitatensample reißt Filmgeschichte aus ihren semantischen Verankerungen, wobei die zitatebewehrte Hommage vor nichts Halt macht. So sehr sich dieses Verfahren allerdings der Materialsammlung der Filmgeschichte verdankt, so respektlos ist sein Umgang mit ihr, denn Authentizität und Identität spielen keine Rolle mehr – oder wie der Boxer Butch es formuliert: „...our names don't mean shit.“ Konsequenterweise macht das Zitieren in *Pulp Fiction* keinen Halt vor dem eigenen Œuvre des Regisseurs: Als Autoren-Selbstzitat bezieht *Pulp Fiction* auch *Reservoir Dogs* in die selbstreflexive Arbeit mit ein und verändert auch dessen Bedeutungsebenen. Die Verwendung des Filmzitats in *Pulp Fiction* verweist auf die unbegrenzte Verfügbarkeit filmischer Zeichen, auf deren freies Flottieren und damit zugleich auf die Chance zur Dekonstruktion, zur Reflexion der Formengeschichte des Films.

²⁵ Für den interessierten Leser seien hier nur wenige weitere genannt: Das Samurai-Schwert (*Le Samourai meets Splatter*), die homosexuelle Vergewaltigung (*Deliverance*), die Cleaner-Figur „Winston Wolf“ (*James Bond meets Nikita*), Autoren-Selbstzitate aus *Reservoir Dogs*: Gangstergespräch im Diner; der Vorspann, der wie ein Abspann wirkt; Folterszenen, die zugleich Zitat aus *The Big Combo* sind; Namensgleichheiten bei Gangstern: „Vic“/„Vincent Vega“ oder Opfern in den gewaltästhetisch auffälligsten Sequenzen: „Marvin“; Episodenstruktur mit drei Geschichten, abgegrenzt durch Schrifttafeln; *mexican standoff*; blutige Rücksitze; Kamerablick aus dem geöffneten Kofferraum heraus; Schauspielerzitat von Steve Buscemi, der in *Reservoir Dogs* das Trinkgeld verweigert und in *Pulp Fiction* selbst Kellner ist u.v.a.

Haben wir uns nicht schon mal gesehen?– Retro-Film

Sofern Filme sich selbst einen eigenen virtuellen Kontext zuschreiben, sich also selbst kontextualisieren, positionieren sie sich gewissermaßen als fiktiven Bestandteil einer vorgegaukelten Filmgeschichte. Erst diese Eigenschaft macht sie zu Retro-Filmen. Das Selbst ihrer Reflexion ist historische Zeit, wie sie in Dekorationen, Settings, Narration, in Genres oder Stilistiken usw. repräsentiert wird. Retro meint zunächst eine Konstruktion der rückblickenden Aktualisierung: Die Rekonstruktion atmosphärischer Qualitäten von „Vergangenem“, etwa in der Repräsentation filmhistorischer Genres und Stile (*Body Heat*, 1981) oder auch in der Rekapitulation eines angenommenen Lebensgefühls einer kulturellen Epoche (*The Ice Storm*, 1997), formiert das Selbst der Reflexion des Retro-Films. Die Zeit des „Vergangenem“, auf die der Retro-Film rekurriert, ist diejenige, die gerade noch, sozusagen aus den Augenwinkeln, der aktuellen Wahrnehmung eines kollektiven Bewußtsein zugerechnet werden kann. Insofern ist der Retro-Film in starkem Maße Zeit-abhängig. Alles, was diesen Zeithorizont des soeben noch Rezipierbaren, aber beinahe schon vergangenen Aktuellen überschreitet, firmiert als Kostümfilm bzw. Historienfilm. Die Grenze des Retro-Films ist jener Bereich des Übergangs, in dem aktive Wahrnehmung des Zeitgeschehens und außerhalb der eigenen kulturellen Erfahrung liegende Geschichte sich die Hand reichen. Retro-Filme sind virtuelle Remakes, sie gaukeln ihre Signifikate vor: „So war es“.

Auf diese Weise werden zeitliche Rückbezüge geschaffen. Vergangenheit wird als Gegenwart ausgewiesen. Durch die Verwendung als atmosphärische Elemente re-diskursivieren Retro-Filme die Oberflächeneigenschaften audiovisueller Gestaltungsmittel, die so gegenüber den diskursiven Momenten der Narration aufgewertet werden. Retro-Filme bestätigen in einer eigentümlichen „Feierlichkeit“ und Emphase die Bilderordnungen der Vergangenheit.

Der Retro-Blick funktioniert als nostalgische Ver-Klärung bzw. als historizistische Reminiszenz. Anders als Remake und Zitat, die in der Regel eher die diskursiven Qualitäten des Wiederholten aktualisieren, werden im Retro-Film die ästhetischen Qualitäten des Wiederholten benutzt, um sich in einer Art nostalgisierender Rückwendung virtuell in die Zeit des Wiederholten zurückzusetzen. In einer negativen Definition der Retro-Qualität muß der Verzicht auf aktuelle bzw. zeitgenössische Film-Ikonografien betont werden. Retro-Film bedeutet nicht zuletzt einen Rückzug ins Romantische. Retro-Filme orientieren sich am *look and feel* vorgängiger Repräsentationsmuster.

Ebenso läßt sich der Retro-Film als intertextuelles Beziehungsgeflecht beschreiben. Er legt Spuren aus und verwendet konventionelle Markierungen, um

auf andere Texte und Textzusammenhänge hinzuweisen: auf Filmgeschichte. Der Retro-Film ist insofern selbstreflexiv, als er bekannte, konventionalisierte filmische Muster in der Zeit bricht und dadurch beispielsweise die zeitgenössische Filmkritik irritiert hat; diese kann im Retro-Film eben „nichts Neues“ entdecken, weshalb ihn auch immer der Anschein von Konservierung und Bewahren umgibt. Der Retro-Film revitalisiert zwar Filmgeschichte im Modus der Re-Repräsentation, ohne sich aber darüber hinaus thematisch mit ihr auseinanderzusetzen. Er operiert im Modus der temporalen Simulation als Vorspiegelung einer anderen Zeitebene durch Überdetermination audiovisueller Merkmale. Film figuriert hier durchaus als museales Ereignis. Damit ruft der Retro-Film ebenso wie das Remake oder der Zitatefilm Konstitutionsbedingungen der Filmgeschichte ins Bewußtsein, macht sie wieder wahrnehmbar und betont die Gedächtnis- und Erinnerungsfunktion des Mediums Film.

Fredric Jameson war es, der in seinem Essay „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“²⁶ Filme wie *Chinatown* oder *Body Heat* zum Anlaß für seine Kritik am „postmodernen“ ästhetizistischen Rückzug auf Oberflächenqualitäten nahm. Für die Diskussion um den Neo Film Noir ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß das Prinzip der Wieder-Holung in *Body Heat* (1980) atmosphärische Qualitäten und zeitgenössische Ikonografien des Film Noir re-aktiviert, indem sie zu seiner bildlichen Oberfläche werden, sozusagen zu seinem „audiovisuellen Betriebssystem“. Im Gegensatz zu *Chinatown*, der in seinem retrospektiven Blick zentrale Topoi des Film noir rekonstruiert, kreierte *Body Heat* aus dem Zeichenvorrat des Film noir selbstbewußt eine modische Variation, die den Diskurs mehr schmückt denn trägt. Anders formuliert: Neben dem Spiel mit ikonografischen Konnotationen gibt es eine Übersetzung diskursiver Elemente (hitzige Leidenschaft als Auslöser des Unglücks) in die bildliche Oberfläche des Films, an der sie zu signifikanten audio-visuellen Strukturen werden. Es gibt eine Verschiebung von der Erzählung zur Bebilderung bzw. zur synthetischen Überdetermination der Story durch audiovisuelle Zeichen. Die entsprechende Konstruktion von atmosphärischen Qualitäten bedient sich dabei unsubtil diverser Muster: Feuer, Schweiß, Schweißflecken auf Kleidungsstücken, Dampf, Qualm und Rauch, Nebel, ein Cabrio, leichte Bekleidung – all dies sind in Bilder übersetzte atmosphärische Eigenschaften des Film Noir, die in den Vor-Bildern jedoch gerade nicht so explizit formuliert werden. Die Story mischt Elemente aus *The Postman Always Rings Twice* (1942 als *Ossessione*, 1946 und 1980) und *Double Indemnity* (1944), die atmosphärischen Eigenschaften dieser Vor-Bilder übersetzt

²⁶ Jameson, Fredric: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1991.

Body Heat in konkrete filmische Aussagen; Latenzen werden sichtbar gemacht. Der Film-Noir-look von *Body Heat* setzt die Erzählung, die in der zeitgenössischen Gegenwart spielt, in ein Spannungsverhältnis, signalisieren doch Frisuren, Schnauzbart, Brillen mit breitem Hornrand, Hüte, Autos, lange Perlenketten, alte Bücher, Fliesenmuster, alte Lampen, klassische Filmmusik, altmodische Kleidung, gedämpfte, bräunlich-sepiafarbene Farbgebung eine ganz andere Zeitdimension. *Body Heat* reflektiert an seiner bildlichen Oberfläche die Gegenwart in der Ikonografie der Vergangenheit. Das Spiel mit den Anspielungen findet sich auch bei den Figuren: Ned Racine wird filmischer Platzhalter bzw. zur Allegorie für die Empfindsamkeitskonzeption in den Seelendramen des französischen Dramatikers und Tragödiendichters Jean Racine (1639-1699). Jean Racines Hauptfiguren sind meist Frauen, die in eine tragisch endende Liebe verstrickt sind. Dieses Motiv wird in *Body Heat* doppelt gewendet: Ned Racine wird selbst zur tragischen Figur in einer Racineschen Tragödie (und wird schließlich sogar Opfer einer Intrige, wie seinerzeit der reale Dichter Racine). Ned Racines Seelendrama besteht in der Mischung triebhaft-sexueller Begierde und seiner Position als Anwalt, also als Repräsentant des normenkontrollierenden Rechtssystems. Der unauflösbare Widerspruch von Trieb und Norm führt in die Katastrophe. Dagegen erscheint die weibliche Hauptfigur, Matty Walker als Wiedergängerin von Phyllis Dietrichson aus *Double Indemnity*. Scheinbar unschuldig, sexuell attraktiv, femme fatale, kühl berechnend, spielt sie ein intrigantes Spiel sowohl mit ihrem Ehemann, den sie loswerden will, um ihn zu beerben, als auch mit Ned Racine, den sie benutzt, um ihren Mann zu beseitigen und den sie schließlich auch wieder loswerden will. Doch selbst die ambivalente Identität der weiblichen Hauptfigur in *Double Indemnity* übersetzt *Body Heat* als reale Figur: Matty Walker wird eine ihr zum verwechseln ähnlich sehende Figur namens Mary Ann Simpson zur Seite gestellt. Auch diese Verdoppelung folgt der entsublimierenden Strategie des Films, *Double Indemnity* wird zu „double identity“.

In der Übersetzung atmosphärischer Verdichtungen des Film Noir in visuelle Muster funktionalisiert *Body Heat* Filmgeschichte als ästhetische Mode. Dennoch spielt *Body Heat* selbstbewußt mit dieser Fähigkeit und offenbart freimütig sein Konstruktionsprinzip: Etwa in der Mitte des Films werden mit der lauten Rock'n'Roll-Musik, die Teddy Lewis (Mickey Rourke) hört, Gegenwartspartikel in die synthetische Retro-Oberfläche eingestreut. Obendrein figuriert die bloße Mundbewegung zum Gesang der Musik als ironische Geste des Films, denn hier wird nur so getan, als ob man selber singe, so wie *Body Heat* als Film Noir nur posiert, die Pose des Film noir lediglich imitiert; an einer anderen Stelle fährt ein Oldtimer mit einem Clown durchs Bild – ein weiterer

selbst-ironischer Kommentar des Films, der zugibt, daß hier das Neue im alten Vehikel – aber lachend – daherkommt: *Body Heat* ist selbst jener Clown im Oldtimer. Der maskierte Film im bekannten Vehikel namens Film Noir.

Body Heat figuriert also als Stilizitat bzw. Pastiche des Film Noir, was er in seiner Ästhetik reflektiert: *Low-key*-Beleuchtung, Schlagschatten, extreme Kamerapositionen aus Ober- und Untersicht, eindeutige Farbdramaturgie (insbesondere die Farbe Rot als Pendant zur expressiven Lichtführung) oder die Vorliebe für atmosphärische Verdichtungen. Die Ikonografie wird u. a. in den streifenförmigen Lichtstrukturen, wie sie von den *venetian blinds* erzeugt werden, sowie ihrer der strukturellen Wiederholung in den Lammellentüren zitiert, ebenso erinnert das Büro Ned Racines an dasjenige des Privatdetektivs Philip Marlowe oder die theatralische Gestenlastigkeit der Darstellung an die Vorbilder.

Die Boulevardisierung des Intellekts

Selbstreflexiver Film ist mainstreamfähig geworden, dies bestätigt offensichtlich auch der Erfolg des Neo Film noir. Die Synthese aus intellektualisierter, selbstreflexiv-aufklärerischer Ästhetik, die allerdings nur über Umwege Eingang in die US-amerikanische Filmproduktion fand, einer ungekannten Bilderflut, die durch die Erschließung neuer Distributionswege bis in den entlegensten Haushalt vordringen konnte, Lockerungen normativer Vorgaben etwa des *Production Codes*, Veränderungen im filmtechnischen Bereich, verändertem künstlerischen Selbstbewußtsein angesichts postmoderner Entbindung von modernen Verpflichtungen (selbstredend: zur „großen Erzählung“, aber auch zur *political correctness* oder zum „Fortschritt“) sowie die narzistische Hinwendung zur eigenen Geschichte (nicht: zur eigenen Geschichtlichkeit) formt ein selbstreflexives Kino, das sich zumindest im Neo Noir in erster Linie als Formenspiel zu erkennen gibt. Filmgeschichte zeitigt kumulative Effekte und der daraus resultierende Zwang zur Wiederholung und Klischeebildung produzierte neue Formen der Differenzierung. Das *surplus* an Verweisungszusammenhängen erfordert andere Formen der Komplexitätsreduktion, und als solche firmiert das „Neo“ des zeitgenössischen Noir-Films.

Selbst wenn der Einzug selbstreflexiver Ästhetik im Neo Noir zunächst über einen Akt der Boulevardisierung erfolgt, ist damit noch nicht über deren

Status entscheiden: Handelt es sich lediglich um ein *update*²⁷ oder nicht vielmehr um ein *upgrade*? Eine Erneuerung, die auch ein erweitertes kulturelles Selbstverständnis indiziert: Nach langem Anlauf wird die Bilderproduktion nun nicht länger als externer Faktor, sondern als konstitutives Element eines historisch zu verortenden Prozesses begriffen in seiner Doppelfunktion als Bestandteil *und* Medium der Erzählung namens „Gesellschaft“. Rekursion wird dabei zum zentralen Prinzip und Selbstreflexivität eine semantische Option. Das Kommunikationssystem Film beobachtet seine systeminterne Umwelt und fertigt Selbstbeschreibungen im selben Medium an; es rekonstruiert die eigenen Bedingungen und konstruiert mögliche Anschlußstellen; es operiert rekursiv. Die Selbstdiskursivierung ästhetischer Prozesse wird auf diese Weise Gegenstand der Reflexion, wobei Inhalt und Form ihre zuvor trennscharfen Unterscheidungsqualitäten verlieren, Form kann Inhalt werden und vice versa.

Das selbstreflexive Prinzip scheint sich also auch im Mainstream-Kino durchgesetzt zu haben – unter der hinreichenden Bedingung, 'daß es sich rechnet' – und Neo Noir ist hierfür ein gutes Beispiel. Aber dafür mußte *high-art* zu *camp* werden, mußte gegenseitige Aufmerksamkeit erzeugt und gegenseitiges Interesse geweckt und zugleich auf den mediensozialisierten und -kompetenten *spectator* (Zuschauer) gewartet werden. Diese nunmehr ca. vierzig Jahre andauernde Phase – mitsamt allen hier unterschlagenen Klein- und Kleinst-Filmbewegungen – hat das Kino allerdings kaum aus seiner Verbundenheit mit dem Roman des 19. Jahrhunderts lösen können, es hat nur die harten Bandagen der Konvention etwas lockern können zugunsten größerer binnenästhetischer Flexibilität. Ob aus der sich ausdifferenzierenden Fähigkeit zur Selbstbeobachtung eine kinematografische Entfesselungskunst entstehen kann, bedarf weiterer aufmerksamer Beobachtung.

²⁷ Diese Version scheint Foster Hirsch zu favorisieren, wenn er fragt: „Are any neo-noir movies as good as the best of the classic canon?“ – Und die Frage mit einem angesichts der vorangegangenen Untersuchung sonderbar unreflektiert wirkenden „Probably not.“ beantwortet. Hirsch 1999, S. 320.