

Thomas Brandlmeier: Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne

München: edition text + kritik 2017, 162 S., ISBN 9783869165998, EUR 20,-

Den filmwissenschaftlichen Diskurs um den *Film noir* bewegt gerade die Frage nach seinem ontologischen Status immer wieder: Ist er nun Genre, genreübergreifender Stil oder lediglich wissenschaftliches Konstrukt? „[S]obald es um eine Definition geht, ist Film noir wie ein Chamäleon“ (S.12), betont auch Thomas Brandlmeier in seiner Einleitung zu *Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne* und hebt hervor, dass es mittlerweile eine kaum noch überschaubare Fülle an Literatur zum Thema gäbe. Eine noch „unentschiedene[] Frage“ stellt für ihn dabei die Diskussion des *Noir* als eigenes Genre dar, die „aufgrund allgemeiner Erschöpfung“ (S.22) liegen geblieben sei und derer er sich deshalb in seiner Monografie annehmen will. Zu diesem Zweck konzentriert sich Brandlmeier auf die Untersuchung narrativer Themen und Motive und versucht infolgedessen auch Paul Schraders berühmte These zu widerlegen, dass *Film noir* „more interested in style than theme“ („Notes on Film Noir.“ In: Silver, Alain/Ursini, James [Hg.]: *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, S.53-63, S.63) sei, da sich die „große Bedeutung des Stils im Film noir“ für Brandlmeier erst aus „thematischen Gründen“ (S.130) ergibt.

Die Auswahl der von Brandlmeier diskutierten Themen erfolgt anhand eines Filmkorpus, der sich auf die

„Kernperiode des Film noir von 1941 bis 1953“ (S.21) in Amerika konzentriert. Damit orientiert sich Brandlmeier an der schon von Schrader vorgenommenen Eingrenzung, setzt allerdings bereits 1953 mit *I, the Jury* und nicht erst 1958 mit *Touch of Evil* einen Endpunkt. Für ihn treiben die Vertreter des *Noir* bis zum Ende der 1950er Jahre nämlich nur noch Entwicklungen der klassischen Periode auf die Spitze – er selbst spricht von Beispielen eines „große[n] Byzantinismus“ (ebd.). Im Zentrum des Buchs steht sodann die Analyse unterschiedlicher Themen, darunter „Veränderte Geschlechterrollen“ (S.33ff.) und „Psychosomatische Motive“ (S.106ff.), die er den Leser_innen in einem chronologischen Gang durch das genannte Jahrzehnt vor Augen führt. In diesem Vorgehen liegt eine der Stärken des Buchs, da es Brandlmeier erlaubt, die „für amerikanische Verhältnisse, überdurchschnittliche zeitgeschichtliche Sensibilität“ (S.28), die in Hollywood zur damaligen Zeit vorhanden war, hervorzuheben. Wie ein Seismograf reagieren die Filme des *Noir* Brandlmeier zufolge auf gesellschaftliche, kulturelle und politische Entwicklungen (vgl. S.40ff.) – auf die McCarthy-Ära beispielsweise in Gestalt einer Zunahme des Motivs der zu Unrecht beschuldigten Protagonist_innen (vgl. S.82). Brandlmeier räumt allerdings ein, dass die Interpretation der Filme auf sozi-

opolitischer Ebene immer auch einen „unaufgelösten, rätselhaften Rest“ (S.131) hinterlasse. Dies liege daran, dass die Themen der Zeit nicht direkt, sondern stets in Form einer „Maskierung“ verhandelt werden würden, die „der Verwandlung der Traumarbeit nicht unähnlich ist“ (S.77). Und wie in der echten Traumarbeit sei diese nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern verstricke „Aktuelles und Tiefenpsychologisches zu einem komplexen Netzwerk“ (S.131). Von Bedeutung seien hier beispielsweise der Ödipus-, aber auch Elektrakomplex, die den *Film noir* durchziehen würden (vgl. S.95ff.). Für Brandlmeier stellt der *Film noir* sich daher als „Zeitfilm“ dar, der dennoch auch an „Elementare[m]“ (S.119) rühre.

Die eigentlich zu verhandelnde Frage nach der Definition des *Film noir* als Genre stellt Brandlmeier hinten an und rückt zuerst und vor allem die Analyse thematischer Motive in den Mittelpunkt. In Bezug auf die Genrefrage unternimmt er am Ende des Buchs dann eine unerwartete Hinwendung zum Melodram, um den *Film noir* letztlich als Subgenre dessen zu begreifen, wie es vor ihm beispielsweise auch Thomas Elsaesser getan hat (vgl. „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.“ In: *Monogram* 4, 1972, S.2-15). Denn für Brandlmeier bedarf es nur „weniger dramaturgischer Operationen“ (S.127), um vom Melodram zum *Film noir* zu gelangen, die zudem bereits in dessen innerer Logik angelegt seien. So würden die Protagonist_innen des Melodrams beispielsweise in einer „bedrohten Gegenwart“ leben, wohin-

gegen es sich bei den Held_innen des *Noir* bereits um „lebende Tote“ (S.128) handele, da ihre Gegenwart von der eigenen Vergangenheit überschattet werde. Besonders deutlich wird das beispielsweise an *D.O.A.* (1949), der die letzten Tage im Leben der radioaktiv verseuchten Hauptfigur zeigt, deren Tod bereits von Beginn des Films an feststeht. Um in Gänze überzeugen zu können, müssten Brandlmeiers Gedanken zum Schluss allerdings schlicht mehr Raum einnehmen, als ihnen hier zugestanden wird. Zu wenig wird beispielsweise auf einen seinen Gedanken zugrunde liegenden Genrebegriff eingegangen; zu unklar bleibt, was gerade sein Deutungsansatz den vielen anderen voraushat. Ein weiterer Kritikpunkt versteckt sich im Titel des Buchs, der einen Bezug zur Postmoderne suggeriert. Zwar findet diese in Einleitung und Resümee kurz Erwähnung, spielt für Brandlmeiers eigentliche Ausführungen aber keine Rolle (vgl. S.14 und S.134).

Am besten funktioniert Brandlmeiers Buch als eine Geschichte der klassischen Periode des *Noir*, als eine Art thematisches Nachschlagewerk, dessen Kapitel auch für sich alleine stehen könnten, obwohl er selbst bestreitet, eine „Enzyklopädie“ (S.22) vorgelegt zu haben. Vor allem ist *Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne* aber ein weiteres Zeugnis der bis heute anhaltenden Faszination des *Film noir*: eine kompakte, leicht zugängliche und reich bebilderte Einführung – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Christian Alexius (Mainz)