

Sascha Keilholz

Verlustkino

Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968

SCHÜREN

Inhalt

Prolog

- 1 Eine Photographie 11**
- 2 Bilderproduktion in Kriegszeiten 18**
 - 2.1 Der historische Kontext 18
 - 2.2 Der filmhistorische Kontext 20
 - 2.2.1 Kriegsfilm und Western 20
 - 2.2.2 Polizeifilm 14
 - 2.2.3 Genre-Triptychon 18
- 3 Grundlagen 26**
 - 3.1 Diskurs 26
 - 3.2 Dispositive der Macht 27
 - 3.2.1 Sexualität 28
 - 3.2.2 Überwachen und Strafen 29
 - 3.3 Verlust-Diskurse 31
 - 3.3.1 Abschied 31
 - 3.3.2 Melancholie 32
 - 3.4 Amerikanische Mythologie 36
 - 3.4.1 Europäische Vorläufer 36
 - 3.4.2 Regeneration through violence 42
 - 3.4.3 Frontier 44
 - 3.4.4 Vigilantism 45
 - 3.4.5 Captivity narrative 46
 - 3.4.6 Hunter myth 48

Action: Filmanalyse

- 1 POINT BLANK (1968) 52**
 - 1.1 Anfänge 52
 - 1.2 Die literarische Vorlage 57
 - 1.3 Amerikanische Mythologie 58
 - 1.3.1 Regeneration through violence 58
 - 1.3.2 Captivity narrative 59
 - 1.3.3 Der Hunter: Bewegung 62
 - 1.3.4 Vigilantism 66
 - 1.4 Verlust-Diskurse 68
 - 1.4.1 Schwermut/Melancholie 68
 - 1.4.2 Eine besondere Form des Abschieds: Verschwinden 70
- 2 THE WILD BUNCH (1969) 79**
 - 2.1 Der Anfang 79
 - 2.2 Transition 87
 - 2.2.1 Vertikalität und Einbruch der Moderne: Dispositive der Macht und Sterben in Zeitlupe 87
 - 2.2.2 Ein Western zwischen Kriegsfilm und Polizeifilm 93
 - 2.3 Amerikanische Mythologie 97
 - 2.4 Verlust-Diskurse 102
 - 2.4.1 Schwermut/Melancholie 102
 - 2.4.2 Lachenden Auges: Abschied, Verschwinden und Wiederkehr 106
- 3 COOGAN'S BLUFF (1968) 112**
 - 3.1 Anfänge 112
 - 3.2 Transition 116
 - 3.2.1 Vertikalität und Einbruch der Moderne 116
 - 3.2.2 Der Westerner als Cop: Transformation mythischer Erzählung 120
 - 3.3 Amerikanische Mythologie 125
 - 3.4 Dispositive der Macht 126
 - 3.5 Verlust-Diskurse 130
 - 3.5.1 Schwermut/Melancholie 130
 - 3.5.2 Abschied 131
- 4 DIRTY HARRY (1971) 133**
 - 4.1 Anfänge 133
 - 4.2 Vertikalität und Moderne: Metropolis 137
 - 4.3 Western und Polizeifilm im Antlitz des Vietnam-Kriegs 145
 - 4.4 Amerikanische Mythologie 149
 - 4.4.1 Hunter 149
 - 4.4.2 Vigilantism 150

- 4.5 Dispositive der Macht 150
- 4.6 Verlust-Diskurse 153
 - 4.6.1 Schwermut/Melancholie 153
 - 4.6.2 Abschied 154
- 5 ELECTRA GLIDE IN BLUE (1973) 155**
- 5.1 Drei Anfänge 155
 - 5.1.1 Prolog 155
 - 5.1.2 John 155
 - 5.1.3 Titel 156
- 5.2 Western und Vietnam 159
- 5.3 Amerikanische Mythologie 163
- 5.4 Dispositive der Macht 164
- 5.5 Verlust-Diskurse 166
 - 5.5.1 Der Schluss: Abschied und Verschwinden 166
 - 5.5.2 Die Melancholie des Genres 170

Epilog

- 1 MIAMI VICE (2006) 172**
- 1.1 Am Anfang war der Ton 172
- 1.2 Insert: Der Polizeifilm zwischen 1973 und 2006 175
- 1.3 Amerikanische Mythologie 176
 - 1.3.1 Western und Frontier: Vertikale und Horizontale 176
 - 1.3.2 Captivity narrative und Regeneration through violence 182
- 1.4 Dispositive der Macht 187
- 1.5 Verlust-Diskurse 191
 - 1.5.1 Abschiede und Melancholie 191
 - 1.5.2 Ewige Wiederkehr: Serialität 192
- 2 Ausblick 193**

Bibliographie 197

Filmographie 204

Danksagung 205

2 Bilderproduktion in Kriegszeiten

2.1 Der historische Kontext

Waxler und Estevez blicken auf ein Kriegsszenario, der eine aus dem historischen Moment heraus, der andere retrospektiv. Die amerikanische Geschichte der 1960er Jahre verknüpft innen- und außenpolitische Konflikte zu einem Zustand, der militärischen Fronteinsatz und zum Teil beinahe bürgerkriegsähnliche Zustände assoziiert, nahezu amalgamiert. Insofern liegt es nahe, Lebecks Bild als Inschrift des Verlustes und Verweis auf die militanten Konflikte diesseits wie jenseits der Staatsgrenzen in eine Reihe weiterer Photographien zu stellen, die explizit vom Krieg berichten und die emotionale Lage der Nation reproduzieren oder gar nachhaltig beeinflussen.

Raising the Flag on Iwo Jima ist eine der zentralen Versinnbildlichungen militärischer und strategischer Überlegenheit der USA, eines bis dahin in Kriegen unbesiegteten Landes. Es transportiert zudem uramerikanische Werte wie Heldenmut und Kameraderie. Vor allem appelliert es an die mythische Substanz, aus der sie hervorgegangen sind: die mühevollen, von Opfern geprägte Errichtung und Verteidigung einer Zivilisation respektive Nation. Erst der im Vietnam-Krieg mündende Indochina-Konflikt erschüttert das Selbstverständnis dieser stolzen Nation. Was vor allem, so viele Historiker, Militärs und Medienwissenschaftler heute, an dem Verlust der Bilderkontrolle seitens amerikanischer Behörden liegt.¹

Neben der Verlagerung des Kriegs von den Schlachtfeldern in die amerikanischen Wohnzimmer via Television sind es bis heute vor allem vier Photographien, die exemplarisch für Schrecken und Ausgang der militärischen Operation stehen.

1 Vgl. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, insb. S. 314 u. 342.

Am 01.02.1968 erschießt Nguyen Ngoc Loan, der Polizeichef von Saigon, den gefangenen Vietcong Nguyen Van Lem.² Die Hinrichtung per Kopfschuss wird von Eddie Adams, einem Fotografen der Associated Press, festgehalten. Das Massaker von My Lay, dem im März 1968 etwa 500 Zivilisten zum Opfer fallen, wird erst Ende 1969 durch die Aufnahmen des Militärfotografen Ronald Haeberle einer breiten Öffentlichkeit bekannt. 1972 flüchten zwei weinende Kinder, darunter ein nacktes Mädchen, aus ihrem Dorf, das gerade mit Napalm beworfen wurde. Nick Ut von der Associated Press fotografiert die neunjährige Phan Thi Kim Phuc. Drei Jahre später ist Hugh van Es vor Ort, als der letzte US-Helikopter auf dem Dach eines Gebäudes in Saigon amerikanische Verbündete aufnimmt. Die NZZ spricht von einem «Symbolbild des Scheiterns».³

Neben den Kriegen gibt es vor allem drei Medienereignisse, die ikonographisch das amerikanische Bilderreservoir und kollektive Gedächtnis prägten. Als Bild des Triumphes – auch im Sinne des Kalten Krieges – sind die Übertragungen von der Mondlandung zu verstehen. Sie wirken im Kontext der hier angestellten Überlegungen analog der «Raising of a flag» als positive Definition einer Nation. Dem gegenüber stehen zwei paradigmatische Schicksalsstunden für die Geschichte der USA: Zum einen das Attentat auf Präsident John F. Kennedy in Dallas am 22. November 1963. Und zum anderen der Anschlag auf die Twin Towers des Empire State Building am 11. September 2001. Vermutlich handelt es sich um das jeweils wirkungsmächtigste Motiv des 20. und bisherigen 21. Jahrhunderts.

Schnell wurden die Aufnahmen vom 11. September 2001 im Kontext von Kriegsbildern besprochen.⁴ Im weitesten Sinne sind auch die Bilder der getöteten Politiker und Friedensaktivisten der 1960er Jahre dort einzuordnen. Sie sind unabhängig aller darüber hinaus gehenden politischen Implikationen Ausdruck eines bürgerkriegsähnlichen Zustands innerhalb der USA.

Was sich in all diesen Bildern manifestiert, auf symbolischer und konkreter Ebene, sind Verluste. Lebecks Photographie, die nicht vom Attentat selbst, sondern vom direkten «danach» erzählt, konkretisiert diese Ausgangslage. Die beiden Trauernden sind das Bild nach dem Bild, sind Zuspitzung und Ausdruck einer kollektiven Gefühlswahrnehmung.

2 http://www.welt.de/politik/article1618993/Ein_ganzer_Krieg_auf_einer_einzigen_Fotografie.html (01.02.2014).

3 <http://www.variety.com/review/VE1117790075?refcatid=31> (01.02.2014).

4 Vgl. Paul, S. 434 ff. u. 469.

2.2 Der filmhistorische Kontext

2.2.1 Kriegsfilm und Western

Der Ausstellungskatalog führt Lebecks Aufnahme unter «Politiker-Porträts».⁵ Hier ist der Originaltitel also endgültig seiner Übersetzung gewichen: zentral sind nicht die Frauen vor der Linse, sondern der Mann – und im Geiste sein Bruder – im hors-champ. Damit wandelt das Bild einen klassischen Topos des Western- und Kriegsfilms um. Dort ist die körperlich abwesende Frau doch immer präsent als Sehnsuchtsbild des Cowboys oder GIs. Der Westerner reitet in die Ferne, um die weiße Frau zu retten. Er muss sie befreien aus den Händen der Indianer wie Ethan Edwards in *THE SEARCHERS* (*DER SCHWARZE FALKE*, 1956), schützen vor der fehlgeleiteten Gewalt der Korrupten, Intriganten und Ungerechten wie der Titelheld in *SHANE* (*MEIN GROSSER FREUND SHANE*, 1953).

Auch der Soldat motiviert seine Handlungen über das Sehnsuchtsobjekt Frau. Er kämpft nicht nur in der Ferne, um die Grenze der Heimat und dort seine Frau zu verteidigen, sondern definiert sich auch am Ort der kriegerischen Auseinandersetzung über das Verhältnis zur Daheimgebliebenen. Terrence Malick hat diese Struktur in *THE THIN RED LINE* (*DER SCHMALE GRAT*, 1999) äußerst präzise akzentuiert. Immer wieder bricht dort die Frau als Symbol der Heimat, aber auch des Vergangenen in die Gegenwart der Gefechte ein. Schließlich lässt sich dieses Bild nicht mehr aufrecht erhalten, die Gattin von Private Bell kündigt ihre Ehe auf. Der Bruch zwischen Wunschbild und Realität, die tatsächliche geographische und nun auch emotionale Distanz zwischen den beiden manifestiert sich im Brief als Medium.

Lebecks Photographie hält dieser Genre- und Genderlogik den Spiegel vor: die Frauen blicken in die unbestimmte Ferne, ihre Männer sind abwesend.

2.2.2 Polizeifilm

In den 1920er Jahren reagiert das amerikanische Kino auf die täglichen Nachrichten aus den Metropolen zur Kriminalität im Kontext der Prohibition und entwickelt den Gangsterfilm als florierendes Genre. Josef von Sternberg inszeniert George Bancroft 1927 in *UNDERWORLD* als Verbrecher und ein Jahr später in *THE DRAGNET* (*POLIZEI*) als Cop. Auch die amerikanische Justiz reagiert auf die gesellschaftlichen Unruhen und kriminellen Machenschaften, indem sie ihre Bundespolizei mit zunehmend größeren Mitteln ausstattet. Unter J. Edgar Hoover erlangt die Behörde immer mehr Einfluss und achtet dabei penibel auf ihre Öffentlichkeitsarbeit.⁶ Das Kino widmet den Gegenspielern der Gangster nun eine Reihe eigener Filme. In

5 Die Einteilung basiert auf dem im selben Verlag neun Jahre zuvor erschienenen Fotobuch Robert Lebeck. *Vis-à-vis*. Dort findet sich das Bild auf S. 174, im Katalog auf S. 166.

6 Vgl. Michael Flintrop: *Der Action-Cop als populäres Filmgenre*. München 2010, S. 82f.

William Keighleys *G'MEN*, 1935, also im Jahr der Umbenennung des Büros in FBI, produziert, wechselt Gangsterikone James Cagney die Seiten. Es ist der Beginn einer Tradition, die, am Titel unschwer zu erkennen, direkt zu Anthony Manns *T-MEN* aus dem Jahr 1947 führt. Mann hat sich in den Jahren zuvor als Spezialist für Films Noirs etabliert, *T-MEN* wiederum bedeutet eine klare Akzentverschiebung: Im Gegensatz zu den mysteriösen, teils stark konstruierten und überhöhten Noirs, die Mann inszenierte, legt der Polizeifilm Wert auf Authentizität. Texttafel und Voice-Over insistieren, dass sich alles auf der Leinwand abspielende wirklich zugetragen hat. Dem vom Western bekannten Gestus der Historisierung gesellt sich jener der Authentifizierung hinzu. 1948 ersetzt Mann Regisseur Alfred Werker am Set von *HE WALKED BY NIGHT*. Der Film folgt den in *T-MEN* erprobten Prinzipien, abermals wird ein historischer Fall abgebildet. Im selben Jahr kommen noch *THE STREET WITH NO NAME* – Regisseur ist erneut Keighley – und Jules Dassins *THE NAKED CITY* in die amerikanischen Kinos. Im Jahr darauf sind die Ermittler des Treasury Departments Protagonisten in Richard Fleischers *TRAPPED* und Laslo Benedeks *PORT OF NEW YORK*. 1950 folgt *MYSTERY STREET* von John Sturges, der sich, ähnlich wie Mann, zu einem der einflussreichsten Westernregisseure der 1950er und 1960er Jahre entwickelt.⁷

Dieses kurzlebige, zunächst von Staats-, dann auch regulären Polizisten erzählende scheinbare Subgenre des Film Noir erhält bald den Beinamen Semi-Documentaries:

Americans had become used, during the war, to watching extended newsreels and documentaries made in support of the war effort. They were accustomed to the strident voice-overs of these nonfiction films and had become more inured to the brutality of war violence. All these influences led to what has been labeled the semi-documentary subgenre of classical noir. These semidocumentary stories, often shot completely on location, began at Twentieth Century Fox with producer Louis de Rochemont, who had worked on the *MARCH OF TIME* newsreels. He brought to his fictional crime films voice-over narration, uplifting music, and a sense of factually based true cases being filmed in the actual places where they had occurred.⁸

Mittelfristig entwickelt sich in der Wissenschaft eine gerechtfertigte Opposition zur Subgenre-These:

Diese Mischform von dokumentarischen und Spielfilmelementen, die überwiegend an Originalschauplätzen gedreht wurde, schildert in der Regel die alltägliche Arbeit

- 7 Mit seinen Western, die weitläufig als Bruch mit der «klassischen» Phase empfunden werden, sich stark ihrer Zeit einschreiben und das Genre nur noch als Folie nutzen, etabliert sich Mann als kanonisierter Regisseur. Sturges wird insbesondere mit *THE MAGNIFICENT SEVEN* (*DIE GLORREICHEN SIEBEN*, 1960) assoziiert.
- 8 Brian McDonnell: *Film Noir Style*. In: Geoff Mayer, Brian McDonnell (Hrsg.): *Encyclopedia of Film Noir*. London 2007, S. 79.

der Polizei und ist somit, nach der hier zugrunde liegenden Auffassung, der genaue Gegenpol des Film noir. Schon Borde und Chaumeton unterschieden scharf zwischen dem Film noir und dem – wie es bei ihnen heißt – «documentaire policier».⁹

Der amerikanische Polizeifilm erwächst im Spannungsfeld zwischen Gangsterfilm und Film Noir. Deren Bezugsquellen sind aufschlussreich: «the hard-boiled detective story began as an abstraction of essential elements of the Frontier Myth.»¹⁰ Mehr noch: «the narrative and mythic structures of the gangster film were continuous with those of the Western.»¹¹

In den frühen 1950er Jahren erlebt der Polizeifilm eine kurze erste Hochphase, für die William Wylers Theateradaption *DETECTIVE STORY* (1951) exemplarisch steht.¹² Ähnlich wie in Otto Premingers dem Film Noir verpflichteten *WHERE THE SIDEWALK ENDS* (1950) und Arnold Lavens *VICE SQUAD* (1953) rückt auch hier die Brutalität der Polizisten in den Fokus. Sie können immer weniger als klares Gegenbild zum Gangster gelesen werden, vielmehr drängt sich das Bild der zwei Seiten einer Medaille auf:

Auch den Gegenspieler des Gangsters, den Cop, verschont die Obsession nicht. Erst seine – zunächst professionelle – Besessenheit macht den Polizisten zu einer genuinen Figur des Film noir, die er ursprünglich wie auch der Gangster keineswegs ist.¹³

Paul Werner führt aus:

Der Cop wird vom Gerechtigkeitsdiener zum Gerechtigkeitsfanatiker, und er greift zu den gleichen brutalen und ungesetzlichen Methoden wie der Verbrecher. Das einzige, was ihn vom Verbrecher – noch – unterscheidet, ist die Zielsetzung seines Handelns: Er will Gerechtigkeit, und er will das Verbrechen aus der Welt schaffen – nicht akzeptierend, dass dieses ein integraler Bestandteil der menschlichen Natur ist.¹⁴

Parallel zu *VICE SQUAD* erreicht im Sommer 1953 Sam Fullers *PICKUP ON SOUTH STREET* erst die kalifornischen, dann die New Yorker Kinos. Trotz des deutschen Titels *POLIZEI GREIFT EIN* steht hier noch einmal der Kleinkriminelle im Mittelpunkt der Handlung, die ihn mit dunklen Machenschaften eines Bundesbeamten konfrontiert. Fuller, der 1949 als Westernregisseur debütierte, hatte bereits zwei Jahre später einen Kriegsfilm auf Grundlage des eigenen Drehbuchs realisiert, in

9 Paul Werner: *Film Noir und Neo-Noir*. München 2000, S. 21.

10 Slotkin 1998, S. 217.

11 Slotkin 1998, S. 260.

12 Grob nennt Wylers von Kirk Douglas gespielten Cop einen «maniac» (Norbert Grob: *Not the Composer, but the conductor. William Wylers Filme – Stoffe, Themen, Stile*. In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob. Berlin 1996, S. 124), womit er deutlich als Vorgänger der Polizisten am Rande des New Hollywood gesehen werden kann. Auch auf die Bezüge zum Film Noir, insbesondere zu *WHERE THE SIDEWALK ENDS*, kommt er zu sprechen.

13 Werner, S. 58.

14 Werner, S. 58 f.

dem sich Amerikaner mit kommunistischen Feinden auseinandersetzen müssen. In *PICKUP ON SOUTH STREET*, der gemeinhin dem Film Noir zugeordnet wird und ebenfalls Fullers eigener Feder entsprungen ist, droht die kommunistische Gefahr die USA zu infiltrieren. Fuller hat inmitten der McCarthy-Ära seinen Finger am Puls der Zeit. Doch das sich verändernde politische Klima beeinflusst darüber hinaus die Kinolandschaft:

Der Rechtsruck in der amerikanischen Gesellschaft, spätestens mit dem Amtsantritt Eisenhowers Anfang 1953 endgültig auf Jahre zementiert, schuf ein politisches Klima, das in der Gesellschaft und ebenso auf der Leinwand wieder nach positiven Figuren verlangte und für die Kritik und die Negativität des Film noir keinen Freiraum mehr offenhielt.¹⁵

1953 ist auch das Jahr, in dem das Major-Studio 20th Century Fox, bekannt für seine Semi-Documentaries, das Cinemascope-Verfahren in die Kinos bringt. Henry Kostners *THE ROBE* erstrahlt im 70-mm-Glanz und wird mit seinem phänomenalen Erfolg an den Kinokassen zum Vorbild für das ganze Jahrzehnt. Der Monumentalfilm drängt auf die große Leinwand, die Studios ändern ihre Strategie, um der sich anbahnenden Krise zu begegnen. Sie produzieren weniger, dafür teurere Filme. Der Film Noir stirbt gemeinsam mit dem B-Picture einen langsamen Tod, der Polizeifilm verschwindet in der Versenkung. In den nächsten knapp 15 Jahren operieren die amerikanischen Studios äußerst konservativ, neben dem Monumentalfilm wird das Musical zum



2-4 Kirk Douglas als 'Maniac Cop' in *DETECTIVE STORY* (1951)

15 Werner, S. 67.

Erfolgskonzept. Erst die finanziell desaströsen Einspielergebnisse von *CLEOPATRA* (1963) und *HELLO, DOLLY* (1969) beenden diese Ära.

1966 entwickelt sich *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF*, das Regiedebüt des in Berlin geborenen Mike Nichols, zum Überraschungshit. Im Folgejahr revolutioniert Nichols mit *THE GRADUATE* (*DIE REIFEPRÜFUNG*) endgültig das Hollywoodsystem. Der Aufbruch in eine neue filmische Ära, die sich wieder stark auf ihre soziale und politische Gegenwart bezieht, wird als New Hollywood deklariert.¹⁶

Lebecks Aufnahme ist in diesem Kontext zu sehen. Hier scheint etwas durchzudringen, das zuletzt verdrängt worden war, weil es nicht sein durfte: Die amerikanische Gesellschaft hat eine Verlust-Obsession entwickelt. Gleichzeitig ist sie geprägt vom «Rückgewinnen», von der «Regeneration». Wenn Lebecks Bild eine Zäsur dokumentiert, dann folgt dieser womöglich ein veränderter Blick auf die Gesellschaft. Es handelt sich um jene Phase, in der sich die USA angesichts vehementer innenpolitischer Veränderungen und des Vietnamkriegs ein Bild ihrer Geschichte und Identität bilden muss. Im Kino wird dieser Prozess vom New Hollywood betrieben und verhandelt. Dabei wendet sich der Blick gen Vergangenheit, die Progression weicht der Regression. In der neuen Rückbezüglichkeit ist ein verklärendes Moment enthalten, es entwickelt sich, auch im Kino, eine Kultur der Nostalgie: «Monaco's summation of the cinema of the 1970s retains a purchase here. 'The most powerful cultural force operating in the seventies was definitely nostalgia', he notes».¹⁷

2.2.3 Genre-Triptychon

Rick Altman weist auf die Wurzeln des filmischen Genre-Begriffs in den literarischen Gattungen hin¹⁸ und konstatiert: «study of film genre is extension of literary genre theory».¹⁹ Den Lesererwartungen²⁰ stellt er entsprechend jene der Zuschauer entgegen. Diese seien «ultimate creators of genre».²¹ Am einfachsten lässt sich der Ansatz mit dem Hilfsbegriff des Vertrags²² begreifen. Der Zuschauer ist gewillt, für ein Produkt zu bezahlen, das per Genre eindeutig gelabelt ist.²³ Das Genre verspricht ihm die Einschätzbarkeit des Produktes. In diesem Kontext funktioniert «genre as a blue print».²⁴

16 Zum New Hollywood vgl. u. a. Dammann und Prinzler/Jatho.

17 Yvonne Tasker: Approaches to the New Hollywood. In: James Curran, David Morley, Valeria Walkerdine (Hrsg.): *Cultural Studies and Communications*. London 1996, S. 226.

18 Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999, S. 1 ff.

19 Altman, S. 13.

20 Vgl. Altman, S. 11.

21 Altman, S. 27.

22 Vgl. Altman, S. 14.

23 Vgl. Ebd.

24 Ebd.