

Georg Seeßen

# Filmwissen: Western

Grundlagen des populären Films

**SCHÜREN**

# Inhalt

## Stichworte zum historischen Mythos des Westens

Die Kolonisation	7
Die Indianer	10
Das Land	14
Furcht und Träume	16
Der ewige Cowboy	17

## Geschichte des Westernfilms

<b>Der Western der Stummfilmzeit</b>	19
Anfänge	19
David Wark Griffith und der Western	20
Der erste Cowboystar: Broncho Billy	22
Erinnerungen an den wirklichen Westen: William S. Hart	25
Der Glamour-Cowboy: Tom Mix	27
1915 bis 1925: Western in Serie	30
THE COVERED WAGON und die frühen Western-Epen	34
Neue Helden: Buck Jones, Tim McCoy, Hoot Gibson, Ken Maynard	39
<b>Die dreißiger Jahre</b>	43
Neue Anfänge: Filme von Victor Fleming, Raoul Walsh und anderen	43
Romantische und pessimistische Gemälde: Tonfilm-epics	49
1939: Das große Jahr des Western	52
<b>Die vierziger Jahre</b>	60
Historische und epische Western	60
Western zwischen Psychologie und Politik	63
Hawks und Ford	67
<b>Die Rückkehr der Cowboys: Serien-Western 1930 bis 1955</b>	75
Neue Western-Stars	75
Hopalong Cassidy	77
Die singenden Cowboys	79
Western-Serials	85
<b>Die fünfziger Jahre</b>	86
Adult Western: Neue Themen	86
Die Krise des Helden	86

Vater-Sohn-Konflikte	91
Die starken Frauen	94
Die Stadt	96
Freundschaft, Gewalt, Feindschaft	100
Indianer-Western	103
Anthony Mann und Budd Boetticher	107
John Ford	110
<b>1960 bis 1980: Tode und Wiedergeburten des Genres</b>	113
Die Professionals	114
Rassenprobleme im Western	119
Der Italo-Western	124
<i>Der neue Held</i>	126
<i>Leone und Corbucci</i>	129
<i>Western ohne Legende, Western ohne Grenze, Western ohne Helden</i>	135
<b>1980 bis 1995: Western und Post-Western</b>	142
Das HEAVEN'S-GATE-Fiasko	142
Der Western verschwindet	146
Rauchende Colts im Bildschirm-Format: Western im Fernsehen	152
Parodies & Oddities: Westernkomödien und Horrorwestern	158
Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners: Neue Indianerfilme	165
Black Western	179
Die weniger glückliche Rückkehr der Spaghetti-Westerner	182
Clint Eastwoods Gespenster-Western	184
Western und Post-Western	191
Tombstone Revisited	195
Go west, young woman	202
<b>2001 – 2011: Open Ranges</b>	208
John Ford Point	208
The New World	210
Remakes & Revisionen	213
Some Good, Some Bad, Some Old Some Young	221
Western Neo Noir	224
Neo-Western: Western nach dem Westen, Western der Gegenwart	227
Triumph und Trauma: Der Bürgerkrieg	234
Heftige Fortsetzungen in drei Kontinenten	236
TV-Western: Neo-Epen und tote Wälder	243
Mystery Western und Horrortrips	248
Bibliografie	255
Filmregister	280

# 2001–2011: Vanishing Hero

## Heldenkrise

Erstaunlicherweise geriet der Privatdetektiv mit dem Aufstieg des Cop Movie als metaphorischem Schlachtfeld der urbanen Widersprüche in den neunziger Jahren in die heftigste Krise seiner Existenz in der populären Mythologie. Das scheint auf den ersten Blick widersinnig, da ja zweifellos das Vertrauen in staatliche Instanzen nicht eben zu- und die Akzeptanz individueller Initiative nicht eben abgenommen hat. Wäre der *private eye* nicht der ideale Held für Boom und Krise, die Deregulationen, Privatisierungen, neuen Klassenkämpfe des Neoliberalismus? Die populäre Mythologie jedenfalls schien nicht daran zu glauben. Was dem Privatdetektiv dazu wohl fehlte, war die semantische Schwere, der Widerschein der sozialen Grundkonflikte, und weder die innere Tragik des *hardboiled detective* der vierziger Jahre noch der Zynismus seines moderneren Nachfolgers ließen sich in die Boom- und Krisenjahre übertragen. Der Nachklang des Genres, so könnte man vielleicht sagen, ist die Suche nach einem Helden, der seine Coolness verloren hat.

Jean Luc Godard hat behauptet, der Detektiv sei eine Figur, mit der der Filmzuschauer in jene «privaten» und verschlossenen Räume gelangen könne, die ihm ansonsten verboten und unzugänglich seien. Daher war der Detektiv eine Figur der Moderne, ein Schnüffler in den Abgründen von Psyche und sozialer Organisation (immer zwischen dem Voyeur, dem Aufklärer und dem Revoluzzer). Seine Voraussetzung waren die geschlossenen Vorhänge, die geheimen Identitäten, die unklaren Verhältnisse. Der Cop arbeitet in der Welt des Sichtbaren, mehr noch des Offensichtlichen; der private Schnüffler dagegen benötigte für seine Arbeit das bürgerliche Milieu (mochte es auch mit dem Gangstertum paktieren). Der private Schnüffler tut sich schwer in einer Welt, in der sich der Terror der Intimität in aller Öffentlichkeit vollzieht. Kurzum, die Krise dessen, was man die Trennung von privatem und öffentlichem Raum nennen könnte, der Terror der Evidenz im medialisierten Raum, macht den Detektiv überflüssig (zumal sein Widersacher bei der Polizei in der Nachfolge von Dirty Harry längst aufgegeben hat, sich an die Regeln zu halten). Anders gesagt: Jeder kann so etwas wie ein Detektiv sein – und im benachbarten Genre des Thrillers wimmelt es entsprechend von Menschen, die ihre Identität und ihr Verhältnis zur Welt nur aufklären können durch Akte der (mehr oder

weniger gefährlichen) Investigation. Die Geheimnisse indes sind ihrer Enttarnung nicht mehr wert, die Menschen wollen gar nicht mehr viel verbergen, geschlossene Räume sind überflüssig.

Es ist die Umkehrung der Verhältnisse, die den Detektiv so nostalgisch und den Cop so zeitgemäß macht: Das Private wird kaum noch verborgen, es dringt indes eher auf die öffentlichen Räume, wo weniger die Augen des Schnüfflers als die der elektronischen Überwachungskamera umherschweifen. Der Detektiv ist der moralische Held in der unmoralischen Welt, er versucht seine Seele zu retten; der Cop dagegen muss seine Werte verteidigen (und es ist längst klar, dass die meisten seiner Kolleginnen und Kollegen das nicht können). Nur in einem sind sie sich noch verwandt: Sie sind auch nur Menschen. Doch nicht nur als «RoboCop» kann der Polizist dagegen etwas unternehmen, der Privatdetektiv dagegen nicht. Seine Menschlichkeit hängt ihm wie ein Klotz am Bein.

Der Cop (nicht zuletzt in seiner Variante in der TV-Serie) ist ein Mensch, der eine Arbeit verrichtet, der sie gut tut, auch wenn sie immer wieder «schmutzig» ist (und der natürlich nie den Lohn erhält, der für diese Arbeit eigentlich angemessen wäre). Der Detektiv als Kleinunternehmer dagegen müsste in der Welt des Internet-Verbrechens und der Steuerhinterziehungen nur gegen sich selbst ermitteln. Seine Käuflichkeit steht außer Frage, als moralische Korrektur der Verhältnisse hat er ausgedient, nicht zuletzt auch, weil der Cop als Außenseiter in der eigenen Organisation einige seiner attraktiven Attribute übernommen hat, die innere Tragik und den Zynismus ohnehin. Und die Wirklichkeit? Wird aus jemandem, der eine Supermarkt-Kassiererin beobachtet, ob sie einmal zu viel Pinkelpause macht, noch ein Held?

Paradoxerweise stirbt der Privatdetektiv als Heldenfigur in der Zeit von Globalisierung und Neoliberalismus, weil er sich, rau und zynisch wie er sein mag, doch immer als moralische Gestalt erneuert hatte. Er ist nicht ganz so korrupt, nicht ganz so paranoid und nicht ganz so perfekt maskiert wie seine Umwelt; der Privatdetektiv pflegt die Reste eines ethischen Bewusstseins wie andere Menschen einen seltenen Schatz. Er ist kein Held des Zorns, eher einer der Trauer.

Ein zweiter Grund für sein Verschwinden mag in der kunstvollen *solitude* seiner Vorgehensweise liegen. Dies ist keine Zeit für die Einsamen. Andere «einsame Helden», wie zum Beispiel der Auftragskiller im Gangsterfilm, der seinen Aufstieg zur gleichen Zeit erlebte, als der Privatdetektiv seinen Posten in der populären Mythologie verlor, bezahlen für die radikale Autonomie einen hohen Preis: Die Nachfahren des «eiskalten Engels» haben ihre menschliche Wirklichkeit verloren oder versuchen sie verzweifelt – und in aller Regel im tragisch endenden «letzten Auftrag» – wieder zu gewinnen. Erst als der Zorn sie wieder einholt, werden sie wieder interessant.

Der Privatdetektiv ist der Künstler des Dazwischen; er arbeitet zwischen den Klassen und den Geschlechtern, den Generationen und den Ideologien,

zwischen Verbrechen und Gesetz, zwischen Gut und Böse. Dieser schöne Platz im Dazwischen ist verschwunden, zwischen den Gewinnern und den Verlierern klafft nur noch ein Abgrund, und der freilich trennt nicht einmal mehr notwendig die Guten von den Bösen oder wenigstens die Bösen von den Nicht-ganz-so-Bösen.

Die Krise des Helden spiegelte sich sogar in den allfälligen Zyklen des Mythen-Recycling. In der Wiederauflage von *SHAFT* (*SHAFT – NOCH FRAGEN?*; 2000, Regie: John Singleton) spielt Samuel Jackson den Neffen des ursprünglichen Helden (Richard Roundtree hat die Rolle wieder übernommen, so wie auch Isaac Hayes' Titelsong eine Verbindung zu den *blaxploitation*-Klassikern der siebziger Jahre herstellt und eine grobkörnige Optik an Grindhouse-Tage erinnern soll). John ist hinter dem reichen Rassisten Walter Wade (Christian Bale) her, der einen Bruder erschlagen hat. Doch dazu muss er die einzige Zeugin des Verbrechens, Diane Palmieri (Toni Collette) ausfindig machen, die sich abgesetzt hat, und zur gleichen Zeit muss Shaft sich der Killer von Wade erwehren. Dieser Shaft vollzieht den Übergang beinahe modellhaft: Aus dem Privatdetektiv, der sich durch sein Milieu wie der «Fisch im Wasser» bewegte, ist nun der Polizist geworden, der allerdings, als er wieder einmal zusehen muss, wie der Täter gegen Kautions auf freien Fuß gesetzt wird, seine Marke in den Dreck wirft. Und damit beginnt der private Teil der Auseinandersetzung: Shaft will Diane zur Aussage bringen, Wade will sie ermorden. Der «Mr. Cool» ist hier zur Pose geworden, die korrupten Polizisten gehören schon zum Standard, die Souveränität des Helden Illusion. (Und der Film musste auf dem Markt der Träume scheitern.)

Der Polizist als allseitig reduzierte und zugleich erweiterte Heldenfigur hat den Detektiv nicht deswegen verdrängt, weil seine Haltung eindeutiger wäre. Im Gegenteil: Im Cop Movie ist der Held mehrfach gespalten; niemand zweifelt, dass Cops auch die Bösen sind, entweder als faschistische Terrorgruppen, als korrupte Mitläufer des Verbrechens oder oft genug sogar als eigentliche Drahtzieher des Bösen. Der Polizeifilm, das «siegreiche Genre» der neunziger Jahre, verdankt seine Weite und Vielfalt der Ambivalenz seiner Protagonisten, vom tragischen Helden zum Volltrottel (wie in den *POLICE ACADEMY*-Filmen) ist alles möglich. Der Detektivfilm, das verschwundene Genre der neunziger Jahre, verdankt seinen Niedergang der Geschlossenheit seines Helden.

Er folgt seiner mehr oder weniger beruflichen Neugier so weit, dass er in Abgründe gerät, die eher dem Thriller zugeordnet wären; während der Detektiv als Held des Dazwischen verschwindet, wenigstens für eine Zeit, etablieren sich Cop-Filme, Thriller und Gangsterfilme als besonders distinkte Genres. Interessant ist der Detektiv nun vor allem als eine Figur, die kaum noch Ordnung schafft, aber umso gründlicher den Überblick verliert. In *THIRD DEGREE BURN* (*TOTE LIEBEN BESSER*; 1989, Regie: Roger Spottiswoode) bekommt der Privatdetektiv Scott Weston (Treat Williams) einen Auftrag, der zunächst nach Routine aussieht: Er soll die schöne Anne Scholes (Virginia Madsen) beschat-

ten, da ihr Mann Untreue wittert, und prompt beginnt er ein Affäre mit ihr. Doch als Scott schließlich von seinem Auftraggeber zum Bericht in sein Haus gerufen wird, findet er die Villa leer und den Ehemann Annes ermordet – mit der Waffe, die ihm selbst abhanden gekommen ist. Es war offensichtlich ein geheimnisvoller Dritter, der ihm den Auftrag gab, und auch Annes Rolle in dem Mordkomplott sieht nun anders aus. Scott muss seine Unschuld beweisen, bevor ihn die Polizei für den Mord auf den elektrischen Stuhl schicken kann. So ist aus einem, der wenigstens einen Widerschein der Gerechtigkeit in die Welt bringen sollte, einer geworden, der nur noch ums eigene Leben kämpfen kann.

Der Detektiv wird ratlos, der Störfall wie in dem von Arthur Miller geschriebenen *EVERYBODY WINS* (1989, Regie: Karel Reisz): Tom (Nick Nolte) sucht im Auftrag einer Ex-Prostituierten (Debra Winger) die Wahrheit im Fall eines womöglich unschuldig wegen Mordes im Gefängnis sitzenden Jungen. Angela sagt, sie weiß wer der wirkliche Täter ist. Und sie hat Angst. Auch die Polizei hat kein Interesse am Wiederaufrollen des Falles. Dem detektivischen Subjekt geht das Objekt verloren; was nutzt eine Wahrheit, an der am Ende buchstäblich niemand interessiert ist?

Und natürlich ist der Detektiv jener, der an seiner Seh-Sucht krank wird. *EYE OF THE BEHOLDER* (*DAS AUGE*; 1998, Regie: Stephan Elliott) erzählt von dem Detektiv im Dienst der englischen Botschaft (Ewan McGregor), den man nur «das Auge» nennt. Es ist ein Mensch, der weniger durch seine Fähigkeiten, als durch seine Obsessionen für den Job prädestiniert scheint: Ein Außenseiter, der zwischen sich und die suggestive Welt das Teleobjektiv platziert hat, der alles beobachten und nichts berühren will. Und so wie er von seiner Sucht des Sehens getrieben ist, so ist es Joanna (Ashley Judd) durch ihre Maskeraden. Die raffinierte, schöne Verbrecherin ist gleichsam ständig jemand anderes, aber immer ist sie verführerisch. Der Detektiv wird zum Schatten der Räuberin; aber ihre Beziehung geht tiefer, wie die von jemandem, der nicht hinein kann und jemandem, der nicht hinaus kann aus einem mehr oder weniger unsichtbaren Gefängnis. Er beobachtet sie, und das ist beschützen und bedrohen zugleich. Der Roman «*Eyes of the Beholder*» von Marc Behm wurde schon im Jahr 1983 von Claude Miller unter dem Titel *MORTELLE RANDONNÉE* (siehe Seite 197) verfilmt, und auch da war der Detektiv ein von seinen Obsessionen getriebener. Aber noch mehr haben sich die Figur des Detektivs und seine Handlungen von der äußeren Wirklichkeit entfernt. Wir könnten nicht einmal mehr genau sagen, in welcher Zeit wir uns befinden, manchmal begegnet uns die Technologie der Gegenwart, manchmal scheinen wir in die goldene Zeit des Genres, in die vierziger Jahre versetzt. Der Detektiv bei Miller ist ein alternder Mann, der möglicherweise in seinem Beruf einsam und verrückt geworden, eine virtuelle *amour fou* erlebt, während der Detektiv bei Elliott ein junger Kerl ist, einer, der gar keine Chance hat, in seine Aufgabe noch hinein zu wachsen. Am Ende scheint die Metapher von der Schneekugel, die der Film

immer wieder herbeizitiert hat, Wirklichkeit geworden; die Wege treffen sich in der Kälte und in der Unschuld des weißen Alaska, und die Grenze zwischen innen und außen kann nur überschritten werden, weil es zugleich die Grenze zwischen Leben und Tod ist.

Schließlich ist der Privatdetektiv jener, der sich im Spiel der Verstellungen und der Maskeraden heillos verheddert. In *CAMOUFLAGE* (*CAMOUFLAGE*; 1999, Regie: James Keach) soll der erfahrene Privatdetektiv Jack Potter (Leslie Nielsen) einen Schauspieler in die Freuden und Fährnisse seines Berufes einführen. Obwohl Jack den Störenfried nur so schnell wie möglich wieder loswerden will, geraten die beiden gemeinsam in einen realen Fall. Ob aber die Realität oder die Fiktion am Ende obsiegt, ist für den Zuschauer nicht mehr zu sagen. (Denn die «Realität» ist schließlich auch nur eine Kino-Fiktion.)

Es ist die Suche nach dem verlorenen Helden in Filmen wie *WHERE'S MARLOWE?* (*JAGD AUF MARLOWE – EIN FALL ZUM ABDREHEN*; 1999, Regie: Daniel Pyne), der sich als fiktive Dokumentation über einen Privatdetektiv in Los Angeles ausgibt. Der Held ist in einen Fall von Mord aus Eifersucht verwickelt, dabei greifen aber die Filmemacher immer weiter ins Geschehen ein, und das Filmteam übernimmt schließlich gar die Rolle des Detektivs selber. Und am Ende «entlarvt» schließlich noch der Detektiv Joe Boone (Miguel Ferrer) die Unfähigkeit der Leute hinter der Kamera, in die Tiefe eines Falls zu gelangen.

Ein Verschwinden ist ganz direkt das Thema von *CLEAN SLATE* (*BLACK-OUT – UND TÄGLICH GRÜSSEN DIE GANOVEN*; 1994, Regie: Mick Jackson), wo der Privatdetektiv Maurice Pogue (Dana Carvey) als Kronzeuge gegen die Mafia aussagen soll. Aber das Problem ist, er kann sich an die Ereignisse des entsprechenden Tages nicht mehr erinnern; alles was er zur Orientierung hat, sind die eigenen Tonbandprotokolle. Es ist für ihn also ausgesprochen schwer, sich angemessen auf die Anschläge der Gangster vorzubereiten. Allen diesen Filmen gemeinsam ist, dass sie ihren Helden nicht mehr ernst nehmen können, ihre leise Trauer über seinen Verlust aber auch nicht verbergen können. Sie wollen ihn mit den Mitteln des postmodernen Kinos retten, indem sie ihn dekonstruieren. Aber weil der Detektiv selber ein Held der Dekonstruktion ist, erzeugt das eine höchst destruktive Spirale.

Ansonsten trieben sich Privatdetektive in den neunziger Jahren in Trash- und Sexploitation-Filmen herum wie etwa in *DEADLOCK: A PASSION FOR MURDER* (*LEIDENSCHAFTLICHE RACHE*; 1996, Regie: Richard W. Munchkin), wo Doug Jeffery den Privatdetektiv Nick Peterson gibt. Diesmal wird er von Evan (Bobby Johnston) engagiert, dem reichen Herausgeber eines Männermagazins, der seit geraumer Zeit Morddrohungen erhält. Nick lernt bei seinen Untersuchungen die Ex-Frau von Evan, Kristy (Ex-Playboy-Model Shau-na O'Brien) kennen, die sich sogleich ebenso verdächtig macht wie sie den Schnüffler verführt. So geht es weiter, aber wenn überhaupt für etwas dann interessiert sich der Zuschauer nicht für den Kriminalplot sondern für die in lockerer Folge eingestreuten Nacktszenen. Nein, auch das Schnüffeln bei Lap-

top-Dancing, in Duschen und Betten bringt dem Privatdetektiv die besseren Zeiten nicht zurück.

Aber hatten Detektive nicht auch noch eine ganz andere Funktion als in das Verborgene und Verschlossene einzudringen, nämlich die paradoxe Aufgabe, die kleinen Brüche und Verwerfungen des Alltäglichen sichtbar zu machen, ein «Milieu», eine «Kultur» in der Aktion zu beschreiben? Eine ganz neue Variante immerhin bot die Serie NO.1 LADIES' DETECTIVE AGENCY, nach der Roman-Serie von Alexander McCall Smith die im Jahr 2009 begann. Anhand einer eher lockeren Krimi-Handlung werden Zuschauer wie die Leser in das Alltagsleben eines afrikanischen Landes (Botswana) geführt, und es entsteht ein Bild, das sich nicht auf die üblichen Medienberichte von Katastrophen, Bürgerkrieg und Unterentwicklung beschränkt, die politischen und kulturellen Spannungen aber auch nicht verschweigt. Unter der Leitung von Precious Ramotswe (Jill Scott) begeben sich die tatkräftigen Frauen nicht nur auf die übliche Täterjagd, die Filme lassen sich auch Zeit, soziale Themen zu entwickeln und nicht zuletzt einen ganz eigenen Humor zu entfalten. NO.1 LADIES' DETECTIVE AGENCY zeigt die Fähigkeit gerade des «altmodischen» Teils des Genres, die Detektion als roten Faden in die Schilderung einer bekannten oder eben auch unbekanntem Region, einer Kultur eines Soziotops zu führen.

So schwer der Privatdetektiv in die aktuelle Medienentwicklung einzuschreiben scheint, ohne ihm (oder eben ihr) nicht das eine oder andere von den Essentials seiner Faszination zu rauben, so groß indes ist auch die Sehnsucht nach dieser Gestalt, die bemerkenswerterweise vor allem aus einer gewissen Unschuld heraus agiert: Ist der Detektiv nicht immer auch ein neugieriges, spielendes (und am Ende desillusioniertes) Kind? Nirgendwo lässt sich diese Sehnsucht so rein erfüllen wie in der Geste der liebevollen Parodie wie etwa in KISS KISS BANG BANG (2005, Regie: Shane Black). Da geht es um einen kleinen Straßenkriminellen Harry Lockhart, der auf der Flucht nach einem verpatzten Einbruch in einen Spielzeugladen in ein Film-Casting platzt und prompt eine Rolle bekommt (er ist so hingebungsvoll echt zusammen gebrochen). Auf der Party des Unternehmers Harlan Dexter begegnet er seiner Jugendliebe Harmony und gibt sich ihr gegenüber als Privatdetektiv aus, weil er das gerade als Vorbereitung zu seiner Rolle einübt. Tatsächlich stolpert er bei seinem Probelauf gleich über eine Leiche im Kofferraum, und zurück im Hotel teilt ihm die Polizei mit, dass Harmony Selbstmord begangen habe. Aber die Totgesagte taucht gleich wieder auf und behauptet, die Tote sei ihre Schwester Jenna, die ihren Ausweis bei sich trug, und sie sei überzeugt, dass ihre Schwester ermordet wurde. Die Leiche im Kofferraum war niemand anderes als Veronica, die Tochter von Harlan Dexter, die sich eben erst, nach zehn Jahren der Abwesenheit, mit ihren reichen Vater versöhnte und eine Klage gegen ihn zurückzog, bei der es um Millionen ging. Sein Kollege,, der echte Privatdetektiv «Gay» Perry entdeckt, dass Harmonys Schwester Jenna mit einer Kreditkarte mit Harmonys Künstlernamen Allison Ames bezahlt habe; sie

sei das Opfer eines familiären Dramas, bei dem es um einen alten Film, den wahren Vater der Toten, den jungen Harlan Dexter als Schauspieler und weitere Intrigen geht, die sich am Ende, nach einem Besuch in der Nervenanstalt und Auseinandersetzungen mit gedungenen Killern in einer aberwitzigen Volte auflösen. Übrigens war nicht einmal das Engagement von Harry echt; er wurde nur engagiert um die Gage des vorgesehenen Schauspielers Colin Farrell zu drücken.

Es ist ein Auseinanderbrechen von Form und Inhalt, was den komischen Effekt ausmacht, die Unübersichtlichkeit des Plots, die Sprache der *blood poetry* und des sarkastischen Moralismus, der Schnüffler als soziales Opfertier, das alles findet kein Zentrum mehr. Noch deutlicher macht BRICK (2004, Regie: Rian Johnson) diesen Widerspruch, indem er seine Handlung zwar in der Gegenwart, genau gesagt an einer kalifornischen Highschool, spielen lässt, die Personen aber die Rollen und vor allem die Sprache der klassischen Hard Boiled-Romane und die Gesten der *film noir* übernehmen lässt. Brendan Frye (Joseph Gordon-Levitt), der Außenseiter, der in seiner schroffen Art nur einen wirklichen Freund behalten konnte, The Brain (Matt O'Leary), kann die Trennung von seiner Freundin Emily (Emilie de Ravin) nicht verwinden. Als sie ihn endlich kontaktiert, scheint sie tief verstört, kurz darauf ist sie verschwunden, und Brendan und The Brain machen sich in Bogart-Manier auf die Suche nach ihr. Sie wurde offensichtlich Opfer der lokalen Drogenszene. Und nachdem Brendan ihre Leiche gefunden hat, wird die Sache zu einem persönlichen Rachefeldzug, von dem er sich auch nicht abbringen lässt, als er gehörige Prügel einstecken musste. Am Ende kommt es zu einem lebensgefährlichen Zusammentreffen mit dem Drogenboss The Pin (Lukas Haas). Der Film (er erhielt den Publikumspreis beim Sundance Filmfestival) entstand mit einem Minimal-Budget von 500 000 Dollar und wurde auf einem Mac mit handelsüblicher Software geschnitten. Aber gerade dies machte das Konzept so authentisch: Das «Noir» der Hauptfiguren ist nicht einfach nur eine Pose und im Film keineswegs nur ein Verfremdungseffekt, es ist vielmehr ein selbst gewählter Lebensstil in einer Welt, die sonst an Werten nicht viel zu bieten hat. Und in diesem Brendan, der keiner gewalttätigen Auseinandersetzung aus dem Weg geht, steckt, ganz wie in den Vorbildern, eine gehörige Portion Verbitterung und Verachtung, nur dass sie ihn nicht mehr direkt in die raue Wirklichkeit führt, sondern in eine Art semantische Schizophrenie. Am Ende steht er der Verkörperung des Bösen in Form eines verkrüppelten, wahnsinnigen Mannes in schwarz gegenüber, aber das alles denunziert die lichten, farbenfrohen Settings von Kalifornien: BRICK ist so etwas wie die Neuerfindung des Genres aus dem Geist von Passion und Phantasie, unabhängig von den Publikums- und Marktrechnungen der Studios. Und BRICK blieb mehr oder weniger folgenlos.

Die Studios ließen sich eher auf Stilisierungen der Art von GIVE 'EM HELL, MALONE (2009 – Regie: Russell Mulcahy) ein, in denen Zitat und At-

mosphäre möglichst bruchlos miteinander verbunden werden. Der Film erzählt von dem Privatdetektiv Malone (Thomas Jane), der einmal mehr einen geheimnisvollen Koffer besorgen soll. Er muss ihn, genauer gesagt, aus einem Hotelsafe stehlen, aber am Ort des Geschehen warten schon die Killer auf ihn. Malone wird von seiner Großmutter im Altersheim wieder zusammengeflickt und gepflegt, man ist da ein eingespieltes Team. Aber nun hat der Schnüffler Blut geleckt, Malone will wissen, was es mit dem Koffer auf sich hat. Seine Auftraggeberin Evelyn (Elsa Pataky) will den Koffer im Austausch für ihren entführten Bruder übergeben, doch der stirbt bei der Transaktion. Bei seinen weiteren Recherchen kommt Malone an den Unterweltboss Whitmore, der ihm im Gegenzug zwei Gangster auf den Hals hetzt, Boulder (Ving Rhames) und den Pyromanen «Matchstick» (Doug Hutchinson). *GIVE 'EM HELL, MALONE* ist ein an den *film noir* angelehnter kleiner Actionfilm, der aber auch die Comic-Ästhetik und den von «Sin City» aufweist und nicht vorgibt, sich sonderlich ernst zu nehmen und dabei manchmal übers Zitat- und Flapsigkeitsniveau hinausschießt. Wo *BRICK* in seiner Verfremdung ins Herz des Genres vorstieß, da ritzt *GIVE 'EM HELL, MALONE* nicht einmal die Haut.

## Detektive als Kulturerbe: Zwischen Nostalgie und Modernisierung

Zweifellos gehört der scharfsinnige Sherlock Holmes zu den Helden der populären Mythologie, die niemals sterben, nicht einmal für längere Zeit in Vergessenheit geraten können. Während die siebziger Jahre eher den gothischen Schauer betonten oder versuchten, hinter die Maske des kühlen Detektivs zu schauen, waren die achtziger und neunziger Jahre, vor allem was die TV-Präsenz der klassischen englischen Detektive anbelangt, eher eine Epoche der Restauration. Als eine der besten Übertragungen gilt die Serie, die der britische Sender ITV in den Jahren zwischen 1983 und 1994 unter dem Titel *THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES* ausstrahlte und in der Jeremy Brett den Holmes und Edward Hardwicke den Dr. Watson spielte. Die Serie hielt sich in der Regel eng an die literarischen Vorlagen, und auch Brett gilt als jener Holmes-Darsteller, der den Beschreibungen des Autors am nächsten kommt (einschließlich des Anflugs von Arroganz, einschließlich einer gewissen Schroftheit im Umgang mit anderen Menschen).

Zwischen den gewöhnlichen Serien-Folgen entstanden auch einige Specials von Spielfilmlänge. Dabei verließ man die literarischen Vorlagen und unternahm in Filmen wie *SHERLOCK HOLMES – THE VAMPIRE OF LAMBERLEY* (*SHERLOCK HOLMES – DER LETZTE VAMPIR*; 1989, Regie: Tim Sullivan) Ausflüge ins Horror- und Mystery-Genre (eine Formel, die sich auch ein Jahrzehnt später wieder bewähren sollte). Ein geheimnisvoller Fremder