

Arno Böhler

Film Noir: Fatalismus „im Zeichen des Bösen“

Die Grenze

Orson Welles *Touch of Evil* (1958) beginnt mit einer der berühmtesten Kamerafahrten der Filmgeschichte – die erste Filmeinstellung dauert fast dreieinhalb Minuten, ohne einen einzigen Filmschnitt.

Gleich am Anfang sehen wir einen jungen Mann, der eine Bombe aus zwei Dynamitstangen und einem Zeitzünder ungesehen im Kofferraum eines Autos versteckt. Die Uhr beginnt zu ticken. Die Zeit läuft. Es ist offenkundig nur noch eine Frage der Zeit, bis die Bombe explodieren wird. Im Kontrast zu dieser Handlung hören wir im Hintergrund das ausgelassene Lachen eines vergnügten Paares, das soeben zu Fuß um die Ecke biegt. In Kürze wird es in das Auto eingestiegen sein, in dem die Bombe hinterlegt wurde und durch das kleine mexikanische *Los Robles* fahren, das unmittelbar an die Vereinigten Staaten grenzt. Vom Parkplatz bis zur Staatsgrenze sind es nur einige hundert Meter.

Der mexikanische Drogenfahnder Miguel Vargas, gespielt von Charlton Heston, wird im Film später (TC 00:24:15)¹ über Grenzregionen wie diese sagen, dass sie alle Übel anziehen würden: Kriminalität, Prostitution, Drogenhandel, Korruption. Daher würden sie die *Kultur* eines Landes nicht wirklich repräsentieren. Als Randzonen gehören sie, wie Derrida in seinen *Randgängen der Philosophie* (vgl. Derrida 2001)² gezeigt hat, weder ganz der Identität des einen noch des anderen Landes an. Das „echte“ Mexiko, wird Miguel Vargas im Film einmal sagen, finde man im Landesinneren, etwa in New Mexiko City, aber nicht hier, an der Grenze Mexikos, wo sich der gesamte Abschaum des Landes sammle. Etwa die Grandi-Familie, die den Drogenhandel in dieser Grenzregion von beiden Seiten der Staatsgrenze aus kontrolliert.

In der ungeschnittenen, mehrere Minuten dauernden Autofahrt durch *Los Robles* verbindet sich das erste Bild des Films, das Zünden der Zeitbombe, unmittelbar mit der Gegend, in der diese Handlung getätigt wird. Gerade so, als ob Orson Welles sagen möchte, dass die übliche Sichtweise der Moderne, „subjektive“ Handlungen isoliert von dem Ort zu betrachten, in dem sie „objektiv“ durchgeführt werden, problematisch sei. Denn das, was wir üblicherweise trennen,

¹ Die Timecode-Angaben (TC) beziehen sich auf die Rekonstruktion der Director's Cut-Fassung von 1998. In: *Masterpieces of Cinema Collection* (2013), *Im Zeichen des Bösen*, Koch Media.

² Vgl. auch Manning (2009, S. 35) und Böhler (2013b, S. 169).

Handlung und Ort der Handlung, wird in *Touch of Evil* als *Komponenten einer einzigen kontinuierlichen Kameraeinstellung* dargestellt. Und zwar so, dass die beiden Grundthemen, die Robert Pippin in *Fatalism in America. Film Noir. Some Cinematic Philosophy* (Pippin 2012) als charakteristisch für *Noir*-Filme insgesamt ansieht, in eine einzige Bildsequenz zusammengefasst werden.

First, noirs were almost always about crime, usually murder, often cold-blooded, well-thought-out murder. Even more surprisingly, the larger social context for such deeds, the historical American world in which they take place, was itself just as bleak, amoral, and ugly as the individual deeds and the characters themselves. (Pippin 2012, S. 6).

Zumindest implizit – in sogenannten passiven Synthesen³ –, scheint ein Täter das Milieu, in dem er handelt, also mit zu zitieren⁴, während er seine Handlung in der „first person position“ angeblich „selbsttätig“ vollzieht. Dabei vermittelt uns die Fahrt durch die kleine mexikanische Grenzstadt den Eindruck, dass sie für Verbrecher geradezu geschaffen sei. Denn hier, an der Grenze zwischen Mexiko und den USA, scheinen Recht und Ordnung noch nicht die nötige Macht und Gewalt zu besitzen, dem Recht in der Tat auch zum Recht verhelfen zu können. In *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“* (1991) hat Jacques Derrida die Aporie der Verfassung solcher Orte in die einfache Formel gebracht, dass Macht ohne Gerechtigkeit tyrannisch sei, Gerechtigkeit ohne Macht hingegen ohnmächtig (vgl. Derrida 1991, S. 23).

Ganz in diesem Sinne wird Miguel Vargas in einem Dialog mit dem ambivalenten „Supercop“ Captain Hank Quinlan (TC 00:21:00; TC 01:05:15), gespielt von Orson Welles selbst, gegen seinen dubiosen Antagonisten im Film einmal betonen, dass nicht der Polizist über dem Gesetz, sondern das Gesetz über dem Polizisten zu stehen habe. Habe ein Hüter des Gesetzes doch dafür Sorge zu tragen, dass dem Gesetz und nicht der Willkür des Polizisten Genüge getan werde. Offenkundig auch dann, wenn die Befolgung des Gesetzes subjektiv Gefahren in sich birgt oder unangenehme Folgen impliziert.

Captain Hank Quinlan sieht seine Aufgabe als Polizist in dieser Szene weit weniger idealistisch (TC 00:21:05). Wenn es Verbrecher gebe, meint er, habe er dafür Sorge zu tragen, dass sie hinter Gitter kämen. Dabei vertraue er vor allem der legendären Intuition seines, durch eine Schussverletzung, feinfühlig gewordenen Beins, die ihn noch nie getäuscht habe. Quinlan denkt offenkundig wie

³ Zur passiven Synthesis vgl. Heidegger (1998), Kühn (1998), Deleuze (1997, S. 99–169), Böhler (2005, S. 123–183).

⁴ Zum Zitatcharakter von Handlungen siehe u. a. Butler (1997, S. 11–13), Derrida (2001, S. 291–314), Böhler (2013a).

Joseph Beuys mit dem „Knie“ (zit. nach Vinzenz/Weishaupt 2008²), während Vargas auf seinen klaren analytischen Verstand setzt. Ob die Schädelstätte in der Tat der angemessene Sitz unseres Erkenntnisvermögens sei, diese These stellt der Film immer wieder infrage, wie wir noch sehen werden.

Evidenterweise verkörpern Miguel Vargas und Captain Quinlan zwei Typen von exekutiver **Gewalt, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Wobei die stereotype Zuschreibung der Rollen – vernunftbasierte Rechtsgesetzgebung versus intuitive Rechtsauslegung – im Film gerade unorthodox verteilt werden. Der Mexikaner fordert den Anspruch der Vernunft ein, während der Amerikaner seiner legendären Intuition folgt.**

Unschärfen – Grenzzonen

Wenn wir die Eingangsszene von *Touch of Evil* analysieren, wird unschwer klar, dass Orson Welles darin auf mehreren Ebenen *das Problem der Grenze* problematisiert: Der Ort der Handlung ist eine kleine *Grenzstadt*, durch welche die Staatsgrenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten verläuft, wobei die Grenze durchaus porös-durchlässig ist. Tag für Tag wird sie von unzähligen Menschen überquert, die nur oberflächlich kontrolliert werden. Hier trennt keine stählerne Grenze die beiden aneinander angrenzenden Nationen – weder hohe Mauern noch Stacheldraht, noch Wachtürme. Das kleine Grenzhäuschen auf einer viel frequentierten Straße, die mitten durch den Ort verläuft, hat wenig Abschreckendes an sich. Die Grenzbeamten, die die Passanten kontrollieren, scheinen viele sogar namentlich zu kennen, die hier regelmäßig ein- und ausgehen.

Wer sich in diese Randzone zweier Staaten begibt – oder hierher verirrt –, trifft überall auf *Mischformen* von Identitäten. Nicht die Eindeutigkeit einer klar erkennbaren kulturellen Identität herrscht hier vor, sondern die vage Durchmischung von allem und jedem.

Captain Hank Quinlan, der legendäre Polizist, der auf der amerikanischen Seite der Stadt lebt, um die Verbrecher vor Ort zu jagen, wird über seinen mexikanischen Kollegen, den Drogenfahnder Miguel Vargas, beiläufig einmal bemerken (TC 00:11:10), dass sein Kollege seiner Herkunft nach zwar Mexikaner sei, sich aber weit eher wie ein Amerikaner verhalte, in der Art und Weise, wie er Recht und Ordnung interpretiere und exekutiere. Auch die Mischehe mit einer Amerikanerin passt in dieses Bild. Ob es sich um Identitäten von Staaten, Nationen, Kulturen, Ehen, Lebensformen, persönliche Charaktere oder das Verhältnis einer Handlung zu ihrer Umgebung handelt, überall stoßen wir in *Touch of Evil* auf einen bunten Mix von Identitäten, die sich unter- und miteinander kreuzen und folglich schwer unter einen allgemeinen Begriff bringen lassen.

Selbst das erste Bild, mit dem der Film beginnt, das Zünden einer Zeitbombe, verliert den Charakter eines *eindeutigen Beginns*, sobald wir bedenken, dass es sich filmgeschichtlich dabei um ein typisches *Noir*-Zitat handelt – eine kriminelle Handlung inmitten eines korrupten Milieus. Zumindest aus filmgeschichtlicher Perspektive trägt also schon das Anfangsbild der Eingangsszene „parasitäre“⁵ Züge, insofern es, zumindest implizit, mit dem Zitat eines gut etablierten Genrethemas beginnt, das eine Gruppe von Filmen, die in den 40-er und 50-er Jahren in den USA erschienen sind, als Sujet miteinander teilen (vgl. Pippin 2012, S. 4). Ganz im Sinne des Refrains, der Jacques Derridas Schrift *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* (Derrida 1980) durchzieht: „Im Anfang ist die Wiederholung“ (Gondek 1980, S. 213). Gerade weil *Touch of Evil* von Anfang an typische *Noir*-Konventionen bedient, erzeugt der Film den Eindruck, als würden in ihm diese Konventionen, wie Pippin schreibt, „more quoted and commented upon than embodied“ (Pippin 2012, S. 6⁶).

Ein sicheres Zeichen dafür, dass das Reservoir an Möglichkeiten, das *Noir*-Filmen zur Verfügung steht, mit diesem Film dabei war, sich zu erschöpfen.⁷ Geht es Orson Welles in *Touch of Evil* doch weniger darum, Filmkonventionen quasi originär neu zu erfinden, als sie auf *virtuose* Art und Weise spielerisch zu variieren, indem sie „frei assoziiert“ und zu einem Filmwerk zusammengefügt werden, in dem die Zeit der großen *Noir*-Filme ein Ende findet.

Das Passieren der Staatsgrenze

Während das ausgelassene Paar mit der tickenden Zeitbombe im Auto die Staatsgrenze passiert, wiederholt die junge Frau im Wagen einige Male irritiert, sie höre etwas in ihrem Kopf ticken. Aber weder ihr Begleiter noch der Grenzbeamte schenken ihrer Aussage Beachtung. Die junge Dame, eine Prostituierte, die in einem nahegelegenen Bordell auf der mexikanischen Seite der Stadt arbeitet, ist

5 Zur Logik des Parasitären vgl. Derrida (2001, S. 38).

6 „This is very much what happens in the film noir period, which even more than other genres had a classic life – and-death-cycle, starting with an unusually sudden birth and a slower but still rapid ‚decline‘ into a mannered self-consciousness and borderline self-parody (*Kiss me Deadly*, 1955), or a self-theatricalization in which the conventions are more quoted and commented upon than embodied (*Touch of Evil*, 1958).“ (Pippin 2012, S. 6)

7 Vgl. dazu das ausführliche Zitat von Stanley Cavell (Pippin 2012, S. 6.), in dem er die These aufstellt, dass ein Genre ein Feld von Möglichkeiten bereitstellt, die sich in dem Moment erschöpfen, in dem sie als zitierbare Praxis dem künstlerischen Schaffen virtuos zur Verfügung stehen. Vgl. im Hinblick auf die Vollendung der Geschichte der Metaphysik auch Heidegger (2008).

offenkundig alkoholisiert. Auf ihre Urteilsfähigkeit scheint daher wenig Verlass zu sein. Jedenfalls realisiert keiner der Beteiligten, dass es sich in diesem Fall in der Tat um das *reale* Ticken einer Zeitbombe im Kofferraum handelt. Um eine akute Bedrohung also, und kein bloßes *Phantasma* im Kopf. Dass die objektive Realität der Bombe fälschlicherweise in die Subjektivität des Kopfes verlegt wird, stellt in diesem Fall kein harmloses „philosophisches“ Fehltrite dar, sondern markiert einen fatalen Irrtum mit todbringenden Konsequenzen. Ob ein *Phantasma*, wie bei Aristoteles, als unterschwelliges Erfassen *eines objektiven äußeren Sinneseindrucks* interpretiert wird, der unabhängig von unserer Wahrnehmung real vorliegt, oder ob es im neuzeitlichen Sinne als subjektives Phantasma eines von der Welt getrennten und abgeschiedenen Subjekts interpretiert wird, erweist sich in diesem Fall auch existentiell als höchst relevant. Macht es doch einen signifikanten Unterschied, ob solche diffusen Ahnungen in ihrem „Wahrheitsgehalt“ ernst genommen werden, oder nicht. Hätten die beteiligten Personen die Realität des Tickens nicht fälschlicherweise in den Kopf verlegt, sondern in der Außenwelt des Kofferraums belassen, dann hätte die Explosion der Bombe möglicherweise noch vermieden werden können. So passiert das Auto die Grenze, ohne dass die reale Gefahr, die im Kofferraum lauert, von den Insassen erkannt worden ist.

Erster Schnitt

Als die beiden mit ihrem Auto die Staatsgrenze passieren, kreuzt sich ihr Weg zufällig mit dem eines anderen Liebespaars, das zur selben Zeit zu Fuß die Grenze passiert. Es handelt sich um das frisch vermählte Brautpaar Miguel und Susan Vargas, das sich auf Flitterwochenreise befindet. Miguel Vargas ist ein angesehener Drogenfahnder und Mitglied des mexikanischen Staatskabinetts, der zum ersten Mal gemeinsam mit seiner Frau Susan Vargas – gespielt von Janet Leigh – die USA besucht, die Heimat seiner Braut. Beide schwelgen im Hochzeitsglück, ausgelassen, unbeschwert, selig. Das Leben scheint es gut mit ihnen zu meinen. Honeymoon ...

Es überrascht daher nicht, dass der frisch vermählte Bräutigam unmittelbar nach dem Passieren der Staatsgrenze verliebt feststellt, dass er seine Frau schon über eine Stunde nicht mehr geküsst habe. Er nimmt sie in die Arme und küsst sie – – doch mitten hinein in den Kuss der beiden Liebenden ertönt eine heftige Detonation, die beide abrupt auseinander reißt. Das Auto mit dem ausgelassenen Paar, das soeben neben ihnen die Grenze passiert hatte, ist explodiert und in Flammen aufgegangen. Der amerikanische Geschäftsmann und seine neueste Eroberung, die Prostituierte aus dem nahegelegenen Bordell auf der mexikanischen Seite der Stadt, kommen bei dem Bombenattentat ums Leben. Der Blick-

wechsel von Miguel und Susan Vargas – weg von der Intimität ihres privaten Glücks, hin auf das brennende Auto – ist der *erste Filmschnitt*, der die bislang ungeschnittene Eingangsszene unterbricht und in Stücke zerreißt.

Der zweite Anfang

Die über dreieinhalb Minuten dauernde Kamerafahrt hat in diesem fatalen Kreuzungspunkt zweier bis dahin völlig parallel verlaufender Handlungsstränge ein abruptes Ende gefunden. Nicht nur schnitttechnisch, auch auf der Handlungsebene fungiert der „Cut“ als eine radikale Zäsur („hit“), kraft der die Geschichte der beiden Paare eine neue, völlig unerwartete Wende erleidet. Wenn sich Hegel gefragt hat, womit die Philosophie ihren Anfang nimmt⁸, dann zeigt Orson Welles in dieser Szene, dass *Touch of Evil* gleich zweimal beginnt. Am Beginn des Films und ein weiteres Mal im Verlauf des Films, in einem *zweiten Anfang*, der als *Nullpunkt der Zeit inmitten der Zeit* fungiert, in dem der gesamte bisherige Handlungsverlauf auf den Kopf gestellt und noch einmal neu aufgerollt wird. Das Ereignis „Detonation der Autobombe“ markiert also keinen bloß formalen Nullpunkt der Zeit, der über oder außerhalb der Zeit und des in ihr Geschehenden liegen würde. Zwar erfahren die Handlungsstränge im Kreuzungspunkt dieses Ereignisses einen „hit“, der alles Bisherige aus den Fugen geraten lässt. „*The Time is out of joint!*“ lässt Shakespeare Hamlet sagen. Aber Schicksalsschläge wie dieser, die allem Geschehen einen völlig neuen Richtungssinn verleihen, kommen *innerzeitlich materiell* über die handelnden Personen. Verrückend, verstörend, als würde die Zeit selbst in solchen Ereignissen ausgerenkt, verzerrt, unrund, verrückt.

Durch den Einbruch des Realen, wie wir mit Lacan sagen könnten, werden also alle vier beteiligten Personen im Kreuzungspunkt eines unerwarteten Ereignisses ihrer bisher gemeinsam geteilten Wir-Intentionalität gänzlich beraubt. Nicht irgendwelche subjektiven oder intersubjektiven Überlegungen oder gar Entscheidungen sind es, die ihre ursprünglichen Pläne in diesem Fall durchkreuzen; – sie haben es sich nicht einfach anderes überlegt. Es ist vielmehr *das Weltweite der Welt*⁹, das sie zeitlebens mit anderen, Dritten teilen, das über das Hochzeitspaar und die Autoinsassen ereignishaft hereingebrochen ist und ihre (privaten) Intentionen mit einem Male schicksalhaft infrage stellt. Gerade so, als würde es sich bei dem Vorhaben der frisch vermählten Eheleute Miguel und Susan Vargas, ausgelassene Flitterwochen zu feiern, per se um ein bloß subjek-

⁸ Vgl. Fulda (1966) und Schrader-Klebert (1969).

⁹ Zum Begriff des Weltweiten vgl. Nancy (2003, S. 13–55 und S. 59–88).

tives Phantasma handeln, dessen Realisation im „wirklichen Leben“ auf dramatische Art und Weise verweigert und quasi als „frommer Wunsch“ zweier Liebespaare demaskiert worden sein wird. Denn von nun an wird sich *das Weltweite der Welt* nicht mehr nach dem *imaginären Begehren* des Brautpaares und *ihrer* Intentionen richten, sondern in einen Alptraum verwandeln, der das Traumpaar Charlton Heston und Janet Leigh ihrer Hochzeitsidylle gänzlich beraubt haben wird. Susan Vargas wird ihren Schoko-Shake, den sie auf der amerikanischen Seite der Grenze trinken wollte, nicht trinken. Wie so oft in *Noir*-Filmen wird dem „American Dream“ also auch in diesem Fall mit bitterer Ironie begegnet (vgl. Pippin, 2012, S. 7)¹⁰.

Orson Welles hat über seine legendäre erste Filmeinstellung in *Touch of Evil* in einem Gespräch mit Peter Bogdanovich (Welles, Bogdanovich 1999) einmal gesagt, dass sie die gesamte Handlung des Films implizit schon vorwegnehme. Habe sie doch *ein mythisches Netz entstehen lassen, in dem sich alle nach und nach verfangen würden*. Verließen die Handlungsstränge der beiden Liebespaare bislang völlig *parallel*, so haben sich die beiden Geschichten kraft der Detonation der Autobombe so miteinander zu überlappen begonnen, dass ein gordischer Knoten geknüpft worden war, der den weiteren Verlauf der Geschichten maßgeblich (vorher) bestimmen wird. Die kurze Liebesaffäre der beiden, die im Auto gesessen waren, findet in der Detonation der Autobombe ein jähes Ende, beide kommen dabei zu Tode und die Flitterwochenidylle von Susan und Miguel Vargas erleidet durch das Autobombenattentat eine dramatische Wende, die das ursprüngliche Vorhaben des Brautpaares nach trauter Zweisamkeit völlig außer Kraft setzen wird.

Mit der Änderung der Blickregime des jungen Brautpaares – weg von der Intimität ihres Kusses *hin zum Weltweiten der Welt*, das beide äußerlich umgibt, verhandelt *Touch of Evil* offenkundig die nächste Grenze, die der Film ins Werk setzt: Die fatale Grenze menschlicher Intentionalität. Für Pippin *das* Thema, das in so vielen *Noir*-Filmen eine zentrale Rolle spielt. Fatale Ereignisse geschehen, sie zeitigen sich, aber ohne ein klar definierbares Handlungszentrum, auf das sie zurückführbar wären. *Niemand*, betont Nietzsche in seiner *Götzen-Dämmerung* (Nietzsche 1999, S. 96–97), *niemand hat die fatale Überlappung der beiden Liebesgeschichten intendiert, vorhergesehen oder gar absichtlich gewollt*. Selbst der Attentäter hatte die Überschneidung dieser beiden Schicksalslinien nicht intendiert, sondern nur in Kauf genommen. Und doch hat sich die Kreuzung beider

¹⁰ „The so called American Dream was treated with bitter irony, because in reality, we see over and over, wealth and power were all that mattered. [...] The most powerful and effective human passions seemed to be greed, revenge, lust, and craven fear.“ (Pippin 2012, S. 7)

Liebesgeschichten im Torweg Augenblick ereignet – ohne eine klar erkennbare Intention dahinter. Fast so, wie es Regen *gibt*.

Alles scheint zufällig zu geschehen, „*look like accidental*, a mere happening“. „No reason at all [...] There was no cause; it just happened.“ (Pippin 2012, S. 19)

Susans Verhängnis

In *Touch of Evil* bewahrheitet sich das Gesagte vor allem in Bezug auf das sich anbahnende Schicksal von Susan Vargas. Wie so vielen Figuren in *Noir*-Filmen wird es auch ihr in der Folge der fatalen Zäsuren, die sie an diesem Tag am eigenen Leib erleiden wird, ergehen: „[She will] no longer ‚running the show anymore‘ in an effective sense.“ (Pippin 2012, S. 19). **Aber nicht, weil sie selbst etwas verabsäumt, falsch gemacht oder gar absichtlich „böse“ gehandelt hätte** – was kann an der Intention eines Brautpaares schon falsch sein, miteinander Honeymoon zu feiern?

Was ihr Vorhaben durchkreuzt, ist der simple Sachverhalt, dass sie und ihr Mann zur falschen Zeit am falschen Ort waren. Dass ihr Leben außer Kontrolle gerät, liegt weder an ihrem persönlichen Fehlverhalten noch daran, dass sie aufgrund einer „schwachen Intentionalität“ (vgl. Pippin 2012, S. 17) wider ihr eigenes Wissen und Gewissen triebgesteuerte Handlungen tätigen würden, die sie im Nachhinein bereuen würden. Im Gegenteil. Sie und ihr Mann machen alles „richtig“, und doch kommen sie „unverschuldet“ mit dem „Bösen“ in Berührung. Das, was ihren Flitterwochen eine unerwartete Wende gibt, kommt nicht aus ihnen selbst, sondern bricht von außen her fatal über sie herein.

Mit sich selbst scheinen beide völlig im Reinen gewesen zu sein, als sie sich auf der amerikanischen Seite der Grenze geküsst hatten. Aber die fatale Verschränkung ihres Kusses mit dem *Weltweiten der Welt*, in dem sie ihr privates Glück genießen wollten, scheint sich fortan quer zu ihrem Vorhaben zu legen, ihre Hochzeitsreise in trauter Zweisamkeit zu genießen.

Die Pflicht ruft

Susan Vargas wird ihren Mann nicht wirklich daran hindern, seiner Pflicht nachzukommen, den Sachverhalt aufklären zu wollen, der zur Explosion des Autos geführt hatte. Ohne große Widerrede wird sie ins Hotelzimmer zurückgehen, während er, wie gewohnt, nach dem Rechten sieht. Vielleicht liebt sie ihn gerade auch darum. Ihr Mann ist nämlich einer jener Männer, die in kantischer Manier bereit sind, ihr persönliches Glücksversprechen nach unbeschwerten Flitterwo-

chen zurückzustellen, um ihrer Pflicht zu folgen, der Wahrheit und dem Gesetz zum Recht zu verhelfen. Die Wahl seines Berufs Drogenfahnder zeigt eindringlich, dass er bereit ist, ganz persönlich Kopf und Kragen zu riskieren, um die Verbrecher hinter Gitter zu bringen, die z. B. hier an der Grenze von Mexiko ihr Unwesen treiben. Erst kürzlich hatte er den Boss des Grandi-Clans vor Gericht gebracht; – des Clans, der den Drogenhandel in dieser Grenzregion organisiert. Nicht nur sein attraktives Aussehen, auch sein Pflichtbewusstsein scheint Susan an ihrem Mann zu faszinieren.

Dabei ist sie selbst durchaus eine couragierte amerikanische weiße Frau, die kein Blatt vor den Mund nimmt, wenn es darum geht, ihren Mann in seinem Kampf für Recht und Ordnung tatkräftig zu unterstützen und zu verteidigen, wie später im Film zu sehen ist.

Aus all diesen Gründen versucht sie es offenbar gar nicht, ihr (sogenanntes) subjektives Recht auf ungestörte Flitterwochen bei ihrem Mann geltend zu machen. Ohne Widerrede kehrt sie allein in ihr Hotelzimmer zurück, während er am Tatort zurückbleibt, um den Sachverhalt rund um das Bombenattentat aufzuklären.

Schlafzimmer Szene eins

Während Miguel Vargas die Ursachen der Autoexplosion erforscht, ist Susan Vargas inzwischen über Umwege in ihrem Hotelzimmer angekommen. Ich sage bewusst „über Umwege“, da sie auf dem Weg dorthin von dem Grandi-Clan in ein Hinterzimmer des Hotels *Ritz* gelockt wurde, in dem „Onkel Joe Grandi“, das vorübergehende Oberhaupt des Clans, ihr persönlich den Ratschlag erteilen wollte, ihr Mann möge seinen Feldzug gegen die Grandi-Familie doch endlich beenden. Wobei er beiläufig mit seinem Revolver spielt, für den er, wie er betont, einen offiziellen Waffenschein habe.

Sein Versuch, Susan Angst zu machen, ist aber nur mäßig erfolgreich. In couragierter Art und Weise kontert sie seinen Drohungen mit Beschimpfungen – wie er sei das schmierige Auslaufmodell eines veralteten Gangsterklischees, das lächerliche Züge einer Welt von Gestern trage (TC 00:11:25 – TC 00:12:55). Aufgeklärt, tapfer und emanzipiert, wie sie ist, hat sie für solche Typen offenkundig nicht das geringste Verständnis.

Todmüde von diesem ereignisreichen Tag will sie in ihrem Hotelzimmer nur noch eines: Ruhe. Auch ohne Schoko-Drink im Magen. Aber auch dieser Wunsch wird ihr heute verwehrt. Denn Pancho, ein halbstarker Macho aus dem Grandi-Clan, der sich gebärdet, als wäre er insgeheim schon der heimliche Anführer

des Clans, stört ihre Bettruhe, indem er vom Nebengebäude aus das grelle Licht seiner Taschenlampe auf ihr Schlafzimmer richtet, um sie zu blenden.

So gerne hätte sie geschlafen, um sich endlich in jene heilsame Distanz zum Tagesgeschehen zu bringen, die uns der Schlaf gewährt. Ein Zustand, der vor allem dann herbeigesehnt wird, wenn der Tag zum Alptraum wird, wie der von Susan heute: Eine Autobombe, zwei Tote, eine Entführung, Drohungen, sexuelle Belästigung, inszenierte Angstmake etc. Die Liste an Widerwärtigkeiten, die ihr an diesem Tag widerfahren sind, ist beachtlich. Nur verständlich, dass Susan nur noch eines begehrt: *Schlafen!* Weg vom grellen Tageslicht hinein in die tiefe, tiefe Mitternacht, als Zufluchtsort einer Weise menschlichen Da-seins, in der wir von uns selbst losgekommen sind. *Absenz von sich selbst!* Ist es nicht das, wonach sie sich in ihrem Schlafzimmer jetzt allein noch sehnt? Distanz zu sich selbst, zum selbsterlebten Tageslicht?

In dieser Szene wird *Film Noir* in einem ganz wörtlich zu nehmenden Sinne zu einer *Hymne an die Nacht*. Susan schraubt die Glühbirne aus ihrer Zimmerlampe und funktioniert sie kurzerhand in ein Wurfgeschoss um, das sie auf den ungebetenen Macho von nebenan schleudert, der ihr mit seiner grellen Taschenlampe den Schutz der Nacht verwehrt. Es ist die Helle des Lichts, gegen das sie kämpft, weil es ihr die Möglichkeit raubt, sich von den Plagen, die sie tagsüber erlitten hatte, zumindest für einige Stunden schlafend zu befreien. Man ist an Nietzsches *Nachtlied* erinnert, in dem er sich verzweifelt dagegen wehrt, dazu verdammt zu sein, Licht bringendes Feuer zu sein. „Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! [...] ach dass ich Licht sein Muss! Und Durst nach Nächtigem! Und Einsamkeit!“ (Nietzsche, KSA 4, S. 136 und S. 138).

Es gibt offenkundig Konstellationen in einem Leben, in denen die tiefe, tiefe Mitternacht, jener Zustand, in dem „aller Lärm eurer Herzen stille ward [...]“ (Nietzsche, KSA 4 S. 398), der grellen Helle des Tageslichts vorgezogen wird.

Nachdem Susan einsieht, dass ihr sogar der schlichte Wunsch zu schlafen an diesem grauenhaften Ort verweigert wird, ist sie endlich bereit und willens, *Los Robles* vorzeitig zu verlassen und zurück nach Mexiko City zu fliegen.

... die nächste Intrige

Aber auch diese Intention wird vom Weltweiten der Welt, in dem sie sich befindet, umgehend durchkreuzt. Kaum ist sie dabei, das Hotel mit ihrem Mann zu verlassen, der sie zum Flugplatz bringen möchte, wird Susan auf der Straße ein Foto gezeigt, das sie mit Pancho vor dem Hotel Ritz zeigt, lächelnd, als wären er und sie ein Liebespaar.

Das Foto ist das Ergebnis einer bewussten Intrige der Grandi-Familie. Als Susan auf dem Weg zu ihrem Hotelzimmer war, wurde ein Baby an ihr vorbeigetragen, das sie anlächelte, während sich Pancho neben sie hinstellte. Susans Lächeln war an dieses Baby adressiert und also kein Ausdruck einer intimen Beziehung zu Pancho, wie das inszenierte Foto suggeriert. Aufgrund dieser neuerlichen Irritation entscheidet sich Susan Vargas noch einmal um, doch bei ihrem Mann vor Ort zu bleiben und nicht in die Großstadt zurückzufliegen.

Schlafzimmer Szene zwei

Letztendlich wird sie also nur das Hotelzimmer gewechselt haben. Denn einige Stunden später – es ist schon 7 Uhr früh und Susan hat immer noch nicht geschlafen – betritt sie das Zimmer mit der Nummer 7 in einem abgelegenen Motel auf der amerikanischen Seite der Grenze. Sie ist der einzige Gast. Dort angekommen, ruft sie umgehend die Hotelrezeption an, um den Nachtportier zu bitten, die nächsten Stunden auf keinen Fall gestört zu werden, da sie nur noch *einen* Wunsch habe, *endlich zu schlafen!* (TC 00:44:26). Zu diesem Zeitpunkt weiß sie noch nicht, dass auch dieses Motel der Familie Grandi gehört und Pancho das Regiment in der Nachtrezeption schon übernommen hatte.

Wieder wird ihr Wunsch nach Schlaf und Ruhe verwehrt, denn schon bald nach ihrer Ankunft taucht eine Horde wilder junger Leute auf, die im Nebenzimmer lauthals eine Party feiern. Als die Meute das Zimmer nebenan kurz verlässt, wird Susan durch die Wand von einer Frauenstimme gefragt, ob sie denn wisse, was sich hier, im Nebenzimmer, abspiele, und ob sie wisse, was Marihuana sei? (TC 01:01:40).

Susan, mit dem Ohr an der Wand lauschend, antwortet mit einem zögerlichen „Ja.“

Erneut fragt sie die Stimme von Nebenan, ob sie denn auch wisse, was ein Joint und was ein Fixer sei? Verdutzt antwortet Susan: „Ja. Ich denke schon, aber was hat das alles mit mir zu tun?“ (TC 01:01:57).

Diesen Satz lese ich nicht nur als das Herzstück von *Touch of Evil*, er stellt für mich quasi *das* Grundmotiv dar, das *Noir*-Filme thematisch wie ein Ritornell durchzieht und das mit Orson Welles *Touch of Evil* filmgeschichtlich seine virtuose Vollendung gefunden hatte. Dieser *Noir*-Film katapultiert uns durch eine fatale Zäsur inmitten des Filmgeschehens in einen neuen, anderen Film. Zumindest einen anderen als den, der von den handelnden Personen ursprünglich geplant und intendiert war. Es ist der dunkle Prozess, *der jemanden an sich selbst fremd werden lässt*, der in *Noir*-Filmen so oft ins Werk gesetzt wird: „... was hat das alles mit *mir* zu tun?“

Unzweifelhaft lebt Susan noch ihr eigenes Leben; immer noch ist *sie* es, die diesen Alptraum von einem Tag erlebt. Aber, *wie es der Zufall „wollte“*, ganz ohne eine dahinterstehende Intention, ist sie durch das Autobombenattentat auf fatale Art und Weise in ein „anderes“ Leben geraten, das mit ihrem bisherigen kaum etwas bis gar nichts gemein hat. Das, was ihr heute widerfahren ist, passiert zwar *ihr*, aber sie kann sich mit dem, was ihr widerfährt, *nicht mehr identifizieren*. Das Milieu, in das sie geraten ist, die Umgangsart der Menschen untereinander, denen sie ausgesetzt ist, deren Handlungen, Denken, die Ruchlosigkeit dieser ganzen Welt, mit der sie plötzlich hautnah in Berührung gekommen ist, all das ist ihr durch und durch fremd. Sozusagen *ihr* Fremdes, *ihr* Anderes, *ihr* Nicht-Ich, *ihr* Schatten-Los, in einem sehr wörtlich genommenen Sinne. Denn während Susan ihr Ohr dicht an die Zimmerwand presst, um zu hören, was die Frauenstimme aus dem Zimmer nebenan zu sagen hat, wirft sie in der Tat ihren eigenen Schatten an die Wand; fast so, als ob sie mit *ihm* sprechen würde, während sie sagt: „... aber was hat das alles mit *mir* zu tun?“

Das Leben, *ihr* Leben, hat gänzlich *fremde* Züge angenommen und doch kann sie sich ihm, diesem fremden/befremdlichen Leben, das über sie hereingebrochen ist, nicht entziehen, da es sie nicht reflexiv-abstrakt, sondern am eigenen Leib unmittelbar-*hautnah* trifft und angeht. Unweigerlich drängt *Es* sich ihr auf, macht *Es* ihr Angst, lässt *Es* sie hautnah spüren, was es heißt, in die Fänge eines solchen „falschen Lebens“, wie Adorno wohl sagen würde (vgl. Adorno 1997, S. 43), zu kommen. Denn bis jetzt war Susan mit dieser Form von Leben kaum in Berührung gewesen. Bis jetzt wusste sie *nicht wirklich*, was das heißt, *touch of evil*, Berührtwerden von einer bössartigen Welt, die Menschen mit Füßen tritt. Und doch bricht gerade sie, diese Welt voller Übel und Boshaftigkeit, ausgerechnet in ihren Flitterwochen über sie und ihren Mann herein. Fatal, widerwillig, unausweichlich, unerwartet.

Eine schicksalhafte Konstellation von Leben, die wir mit Deleuze *schizoid* nennen könnten. Denn an die Stelle eines homogenen In-Dividuums, das sich mit seinem Leben identifizieren kann, ist ein gespaltenes Dividuum getreten, ein Ich (*je*), das an sich selbst (*moi*) fremd geworden ist, verstrickt in ein mythisches Netz von Beziehungen, die es abwehrt.

Zumindest aus der Perspektive von Vargas Frau, die ich in diesem Text stark machen möchte, besteht die dunkle Seite von *Noir*-Filmen explizit darin, in ein Leben zu geraten, das sie bisher bloß vom Hören-Sagen, aus Romanen, Filmen, Zeitungsberichten her kannte. Ihr früheres Leben, das Leben, das sie mit ihrem Mann bis zu dem Augenblick des „fatalen Kusses“ gelebt hatte, *das* hatte sehr wohl etwas mit ihr zu tun. Es war *ihr* Leben, zu dem sie selbst „amor fati“ sagen konnte. Mit Vargas, vermutlich auch mit ihrer Kindheit, die wohlbehütet gewesen sein mag, mit diesem Teil ihrer Lebensgeschichte *konnte* sie leben, *wollte* sie

leben. Noch vor einem Tag war es für Susan nicht schwer, „Ja“ zu sagen zu *ihrem* Leben; es im hochzeitlichen Ring seiner wiederkehrenden Bejahung zu ihrem „eigenen“ zu machen, um mit Nietzsches *Zarathustra* auszurufen: „So wollt ich es, so werde ich's wollen“ (Nietzsche, KSA 4, S. 179).

Aber gerade aus diesem graziilen Ring eines hochzeitlichen Lebens wurde sie heute mit einem Mal herausgerissen. Sie kannte zwar schon früher die *Worte* Marihuana, Joint, Heroin, Fixer, wie sie im Film selbst sagt. Aber bis zum heutigen Tag waren es für sie eben *bloße* Worte einer anderen fremden Welt, mit der sie nur indirekt, über ihren Mann Miguel Vargas, den Drogenfahnder, in Berührung gekommen war. Jetzt aber ist sie selbst in diesem „falschen Leben“ gelandet: pathisch, unauskömmlich. Susan ist nicht mehr Susan.

Wenn Pippin im Anklang an Aristoteles die formale Struktur intentionaler Handlungen als „purposive doing, undertaken ‚for the sake of something‘“ (Pippin 2012, S. 13) bestimmt, dann ist in dieser Szene nichts weniger als der Verdacht ins Werk gesetzt, „that the very idea of someone running the show, leading his or her life, begins to look naïve or self-deceived?“ Hier führt *keine* Intention mehr Regie, sondern „a vast purposeless play of uncontrollable fortune, change.“ (Pippin 2012, S. 13) Ist Susan in ihrem Schlafzimmer doch ohnmächtig gefangen – „trapped“ – den Umständen ausgeliefert, in die sie, wer weiß warum, geraten ist.

Was uns die Szene zeigt, ist alles andere als ein frei handelndes Subjekt. Es sind die Umstände, von denen Susan schweißgebadet gelebt wird, und das ohne ersichtlichen Grund. „Ordinary deeds supposed that the subject is the immanent cause of its actions. They happen, because they are enforced by a conscious decision of the subject itself. But this is precisely what is questioned in film noir.“ (Pippin 2012, S. 13).

Verstört von dem gespenstischen Gespräch über die Zimmerwand hinweg, ohne ein klares Gesicht vor Augen, mit wem sie da gesprochen hatte, torkelt Susan, trunken von Müdigkeit, wieder zurück in ihr Bett, ahnend, dass sie in ihrem Schlafzimmer nicht mehr lange allein sein wird.

Eine Ahnung, die sich Minuten später schon bewahrheitet, als eine Meute junger Leute in ihr Zimmer tritt. Angst und Entsetzen zeichnen Susans Gesicht. Allein, ohne fremde Hilfe, ist sie dieser Meute ohnmächtig ausgeliefert. Die Horde junger Männer und Frauen ergreifen sie. Susan sträubt sich gegen die Übergriffe, doch umsonst. Durch Drogen wird sie schließlich wehrlos gemacht und „künstlich“ in Tiefschlaf versetzt.

Jetzt hat sie endlich jene Ruhe vor sich selbst und den wohlverdienten Schlaf, nach dem sie sich so lange gesehnt hatte. Und doch war es nicht *dieser* Schlaf „im Zeichen des Bösen“, diese gewalttätig herbeigeführte Absenz ihrer selbst von sich selbst, die sie solange herbeigesehnt hatte und jetzt im Morgengrauen erleidet. Da sie das Böse im Tiefschlaf überkommt – vollgestopft mit Drogen ist

Susan nur noch ein wehrloser, quasi anorganischer Körper –, können wir in diesem Kontext von einem *tragisch bösen Schicksal* sprechen. Susan Vargas hat die Schuld *anderer* am eigenen Leib zu ertragen und auszutragen. Sie ist, wie es bei Heidegger in *Sein und Zeit* heißt, nichtiger Grund einer Nichtigkeit geworden, die sie selbst „grundlos/abgründig“ zu sein hat. In diesem Sinne ist sie in einem streng philosophischen Sinne Opfer. Ihr Körper wird die peinigenden Spuren dieser Erfahrung fortan am eigenen Leib mit sich herumtragen, in eins mit der Frage, wie solche traumatischen Spuren jemals wieder entgiftet – also endgültig „entschuldigt“ – werden können?

Wie fertig werden mit dem Erlebten, das man am eigenen Leib mit sich herumträgt und auszutragen hat, ohne dass man selbst die Ursache der am eigenen Leib erfahrenen Pein verschuldet hätte? Was heißt es, ein *tragisches* Schicksal, das man am eigenen Leib erlitten hat, *sein* zu müssen? Besteht nicht die Gefahr, dass solche peinigenden Erfahrungen mit der Zeit unseren eigenen Seelen- und Triebhaushalt vergiften und jene destruktive Wende in den Opfern solcher Taten herbeiführen, durch die sie noch ein zweites Mal Opfer werden? Opfer des erlittenen Gifts, das sie fortan „innerlich“ vergiftet?

Wie diese doppelte Opferstruktur vermeiden, in der das, was man von anderen erlitten hat, zur *destruktiven* Ursache der Selbstvernichtung des eigenen In-der-Welt-seins wird, indem wir uns in jenem mythischen Netz verfangen, das Nietzsche im dritten Abschnitt *Zur Genealogie der Moral* als „Wille zum Nichts“ beschrieben hatte, der lieber noch das Nichts will, als nicht will? Eine Redewendung, die er gleich zweimal verwendet – zu Beginn und am Ende dieses Textes: „lieber will noch der Mensch *das Nichts* wollen, als *nicht* wollen ...“ (Nietzsche, KSA 4, S. 412).

Wie soll Susan Vargas die Vergiftung des Spiels der dunklen Triebkräfte in ihr selbst vermeiden, nach diesem Alptraum?

Schlafzimmer Szene drei

Einige Stunden später liegt Susan in einem anderen Schlafzimmer im Ritz-Hotel mitten in der Stadt, immer noch wehrlos schlafend. Onkel Joe Grandi und Captain Quinlan sind bei ihr. Sie hatten gemeinsam den Plan ausgeheckt, Susan mit Drogen vollzustopfen, um ihr zu unterstellen, sie selbst wäre mit ihrem Mann in Drogengeschäfte und Drogenkonsum verstrickt. Hatten doch beide gute Gründe, Miguel Vargas loswerden zu wollen. Cop Quinlan, weil Miguel Vargas dabei war, seine illegalen Methoden bei der Beweisbeschaffung von Verbrechen aufzudecken, Onkel Joe Grandi, weil Vargas den gesamten Grandi-Clan hinter Gitter bringen will.

Doch Quinlan geht noch weiter. Er tötet Onkel Joe Grandi mit einem Tuch, wie seine Frau einst mit einem Tuch getötet wurde, und legt dabei die Spuren so, dass Susan für den Mord verantwortlich gemacht werden würde.

Susan scheint bis in ihren Drogenschlaf hinein von Alpträumen verfolgt zu werden. Sie ist unruhig, schwitzt und windet sich im Schlaf hin und her. Als sie endlich aufwacht, sieht sie den Kopf des ermordeten Joe Grandi über ihrem Bett, mit einem Strick an das Bett gefesselt. Halbnackt stürzt sie auf den Balkon und schreit um Hilfe. Es wird noch eine ganze Weile dauern, bis ihre Unschuld am Ende des Films erwiesen worden sein wird.

Conclusio

Wenn mit Robert Pippin angenommen wird, dass die logische Form von Handlungen im reflexiven Modell von „agency“ darin beruht, dass Handlungen zweckgerichtete Tätigkeiten sind, die um eines Worum-Willens wegen reflexiv und intentional vollzogen werden (vgl. Pippin, 2012, S. 13),¹¹ dann bringt *Touch of Evil* mit dem zweiten Anfang, der Detonation der Autobombe, dieses Handlungsmodell zum Explodieren. Das, was auf den ersten Filmschnitt folgt, war von *niemandem* erwartet noch intendiert, noch antizipiert worden. Noch lässt die Dramaturgie, die auf dieses Ereignis folgt, ein letztes Worum-Willen erkennen, das dem Geschehen, weder implizit noch explizit, einen tieferen Sinn geben würde. Das abrupte Ende der Kamerafahrt *im Zeichen des Bösen* fungiert vielmehr im streng philosophischen Sinne als ein *Ereignis*, das *zufällig* über die Charaktere hereinbricht und deren Intentionen auf fatale Weise *dezentriert*. Als Sprengkapsel des Werdens folgt es selbst keinem „vorprogrammierten Kurs“, wie Pippin einmal vermeint (vgl. Pippin 2012, S. 16)¹² –, sondern es lässt alle Pläne, Intentionen und Vorhaben aus der Reihe tanzen, indem explosive Überlappungen zufällig zusammenkommender Ereignisse außer Kontrolle geraten.

Fatum = Dynamit – weil es wie ein Dynamit wirkt/funziert/waltet! Dieser Satz ist für *Touch of Evil* nicht nur deshalb wahr, weil die Bombe im Kofferraum aus zwei Dynamitstangen besteht, die von einer Baustelle gestohlen worden waren. Die Gleichung ist vor allem darum wahr, weil sie den *Handlungscharakter* eines

11 „[...] they were purposive doing, undertaken ‚for the sake of something‘; they were reflective and intentional (if you asked someone why she was going about something, she could tell you): and to some degree, that form was rational.“ (Pippin 2012, S. 13)

12 „[...] looks to be on a preprogrammed course of some sort, unalterable no matter what we do.“ (Pippin 2012, S. 16)

Fatums insgesamt charakterisiert: seine Wirkkraft, seinen Seinscharakter. Durch die zufällige Zusammenkunft einer Multitude von Ereignissen, die, wie Pippin sagt – einer großen Zahl von Variablen unterworfen wären, die *niemand* gänzlich beherrschen noch kontrollieren könne (vgl. Pippin 2012, S. 16) –,¹³ entsteht mit der Zeit eine hoch explosive Gemengelage, die sich im Zünden eines fatalen Ereignisses jäh entlädt – an Schnittstellen von Geschichten, durch Assemblagen von Beziehungen, die den Verlauf einer Geschichte *anonym* „dirigieren“.

Der Fatalismus, den *Touch of Evil* zeichnet, tritt demnach als relationales Geflecht aus Fäden, Knoten, Beziehungen, Verstrickungen und Kupplungen in Erscheinung, das Subjekte permanent de-zentriert, indem es sie quasi zu maschinellen Komponenten eines fragilen weltweiten Gefüges macht, dem sie selbst, als bewegliche Kreuzungspunkte, zugehören. In keinem *Noir*-Film wird der Satz von Pippin daher deutlicher, als in Orson Welles *Touch of Evil*, dass Charaktere von einer bewegt/bewegenden Maschine „geritten“ würden, auf einem Kurs, der sich ihren eigenen Vorhaben gegenüber völlig indifferent zeige (vgl. Pippin 2012, S. 16¹⁴).

Als Komponenten eines weltweit mit anderen geteilten Feldes sind die Charaktere in diesem Film weniger autonom handelnde Personen als Ex-istenzen im ursprünglich etymologischen Sinne dieses Wortes: Hinaus-stehende, dem Andrang des Seienden im Ganzen Aus-gesetzte. Nicht das frei handelnde liberale Subjekt, sondern die radikale *Exponiertheit* des Subjekts (vgl. dazu Valerie [Granzer] 2014²) gegenüber dem Weltweiten der Welt rückt *Touch of Evil* ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Jene „kosmische“ Dimension des „Selbstseins“, in der das „eigene“ In-der-Welt-sein durch den Einbruch eines Fatums auf seine immanente Verflechtung mit allen anderen Formen menschlichen und nicht-menschlichen Da-seins aufmerksam gemacht wird, die es lebensweltlich mit ihnen immer schon teilt.

Gilles Deleuze nannte diese Ebene in der Tiefe unseres gemeinsam geteilten Da-seins, in der alles mit allem in Verbindung steht, die *Ebene der Immanenz* (Deleuze/Guattari 2003). In ihr tragen wir unser allgemein geteiltes Mit-einander-, Unter-ein-ander-, Gegen-ein-ander-, Neben-ein-ander- und Für-ein-ander-Sein aus, das sich zwar niemals ganz ohne unser Handeln vollzieht, dessen prozessuales Geschehen letztlich aber *niemand* kontrolliert, noch meistern kann.

13 „[...] subject to a vast number of variables no one can manage to control.“ (Pippin 2012, S. 16)

14 „[...] some moving machine they are riding on a course completely indifferent to anything such characters pretend to do.“ (Pippin 2012, S. 16)

Was kann allein *unsere* Lehre sein? – Dass Niemand dem Menschen seine Eigenschaften *gibt*, weder Gott, noch die Gesellschaft, noch seine Eltern und Vorfahren, noch *er selbst* [...] *Niemand* ist dafür verantwortlich, dass er überhaupt da ist, dass er so und so beschaffen ist, dass er unter diesen Umständen, in dieser Umgebung ist. Die Fatalität seines Wesens ist nicht herauszulösen aus der Fatalität alles dessen, was war und was sein wird. [...] Dass Niemand mehr verantwortlich gemacht wird, dass die Art des Seins nicht auf eine causa prima zurückgeführt werden darf, dass die Welt, weder als Sensorium, noch als ‚Geist‘ eine Einheit ist, *dies erst ist die grosse Befreiung*, – damit erst ist die *Unschuld* des Werdens wieder hergestellt ... (Nietzsche 1999, S. 96–97).¹⁵

Von daher kann Robert Pippin nur Recht gegeben werden. Noirs „show us what it literally *looks like*, what it *feels like*, to live in a world where the experience of our own agency has begun to shift.“ (Pippin 2012, S. 22).

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): *Minima Moralia. Gesammelte Schriften* 4, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Böhler, Arno (2005): *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft*. Wien: Passagen Verlag.
- Böhler, Arno (2010): „TheatReales Raumdanken“. In: Thomas Erne (Hrsg.): *Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 35–51.
- Böhler, Arno (2013a): „Korporale Performanz“, Vorwort gem. mit Christian Herzog und Alice Pechriggl. In: Arno Böhler, Christian Herzog, Alice Pechriggl (Hrsg.): *Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 9–17.
- Böhler, Arno (2013b): „„Gut ist es, an anderen sich / Zu halten. Denn keiner trägt das Leben allein““. In: Partick Baur, Bernd Bösel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Die Stile Martin Heideggers*. Freiburg, München: Karl Alber Verlag, S. 158–178.
- Butler, Judith (1997): *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin Verlag.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2003): *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1980): *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Derrida, Jacques (2001): *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen Verlag.
- Derrida, Jacques (2001): *Limited Inc*. Wien: Passagen Verlag.
- Fulda, Hans Friedrich (1966): „Über den spekulativen Anfang“. In: Dieter Henrich (Hrsg.): *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*. Frankfurt a. M.: Klostermann, S. 109–127.
- Gondek, Hans Dieter (1980): „„La séance continue“. Jacques Derrida und die Psychoanalyse“. In: Derrida, Jacques (1980): *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

15 Vgl. Böhler (2010).

- Heidegger, Martin (1998): *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2008): *Nietzsche II*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Kühn, Rolf (1998): *Husserls Begriff der Passivität. Zur Kritik der passiven Synthesis in der Genetischen Phänomenologie*. Freiburg; München: Karl Alber Verlag.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Manning, Erin (2009): *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, Bielefeld: Transcript.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Also sprach Zarathustra*. In: Giorgio Colli und Mazzimo Montinari (Hrsg.): *Kritische Studienausgabe*. Bd. 4. Berlin, New York: De Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Götzen-Dämmerung*. In: Giorgio Colli und Mazzimo Montinari (Hrsg.): *Kritische Studienausgabe*. Bd. 6. Berlin, New York: De Gruyter, S. 55–163.
- Pippin, Robert B. (2012): *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Schrader-Klebert, Karin (1969): *Das Problem des Anfangs in Hegels Philosophie*. Wien, München: R. Oldenbourg Verlag.
- Valerie [Granzer], Susanne (2014²): *Schauspieler außer sich*. Bielefeld: Transcript.
- Vinzenz, Albert/Weishaupt, Stefan (2008²): „Ich denke sowieso mit dem Knie“: *Briefwechsel über ein Wort von Joseph Beuys*. Kassel: AQUINarte Literatur- & Kunstpresse.
- Welles, Orson (1998): *Im Zeichen des Bösen*. Director's Cut Fassung. Filmlänge ca. 111 Min. Bildformat 1.37:1 / 1.85:1. In: *Masterpieces of Cinema* No 10. Koch Media.
- Welles, Orson und Peter Bogdanovich (1999): *Hier spricht Orson Welles*. Berlin: Beltz/Quadrige Verlag.