

Flashback : blauer schaft, rotes Dreieck

Autor(en): **Bachmann, Alejandro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 379

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Flashback

Kathryn Bigelow distanziert sich in *Blue Steel* (1990) keineswegs vom Genre des Polizeifilms; und entlockt ihm gerade dadurch ein unerahntes subversiv-feministisches Potenzial.

Blauer Schaft, rotes Dreieck

Über Kathryn Bigelows *Blue Steel* gibt es die von der Filmemacherin selbst kolportierte Produktionsanekdote, man habe sie überzeugen wollen, die weibliche Hauptrolle des Buchs um eine Polizistin, die mehr oder weniger direkt nach ihrer Vereidigung bei der NYPD zum Spielball eines perfiden Serienkillers wird, durch eine männliche zu ersetzen. Die Geschichte ist gleich aus mehreren Gründen «too good to be true»: Zum einen, weil es wirklich nur auf den allerersten, sehr oberflächlichen Blick in *Blue Steel* um einen Copthriller im eigentlichen «klassischen» Sinn geht und der Vorschlag von einer völligen Ignoranz gegenüber eben jenen Ebenen des Films zeugen würde, die ihn zur entscheidenden feministischen Durcharbeitung dieses Genres machen. Zum anderen, weil sich darin auch etwas über Bigelows Position in Hollywood artikuliert, als Frau, die bereits mit ihrer ersten Langspielfilmarbeit *The Loveless* (1982) eine weibliche Hauptrolle in dem von (weissen) Männern dominierten Genre der amerikanischen Filmindustrie einnahm. *Blue Steel* ist nicht nur ein Film über eine Frau in einer Männerwelt; *Blue Steel* ist ein Film über den viel zitierten «female gaze», der in einer atmosphärisch dichten wie analytisch präzisen Bewegung ein Genre und seine Strukturen zugleich bedient und verkehrt.

Der Blick einer Frau ist überhaupt der Aufhänger der Geschichte. Er ist ihr innerer Motor und wird schliesslich zum Gestalter der ganzen filmischen Form: Denn die Vorgesetzten und Kollegen glauben



der Polizistin Megan Turner schlicht und einfach nicht, dass der Räuber, den sie in einem New Yorker Deli in Notwehr erschossen hat, wirklich eine Waffe in der Hand und auf sie gerichtet hatte – weil sie eine Anfängerin ist, klar; aber auch weil sie eine Frau ist. Das steht immer im Raum, mal unausgesprochen, mal offen artikuliert. Die Notwehr beweisen kann sie nicht, weil alle anderen Anwesenden, also potenziellen Zeugen, zu traumatisiert sind und die Waffe des Räubers in die Hände des feige am Boden liegenden Brokers Eugene Hunt gefallen ist, der sie nach Hause mitnimmt.

Die Waffe wird weitergereicht, von Hand zu Hand, von Mann zu Mann, und zwischendrin den Frauen aus der Hand genommen, weil ihrem Blick nicht zu trauen ist. Dass die Waffe nicht nur Werkzeug, sondern zugleich Zentrum libidinöser, fetischisierender Berührungen und Symbol von Macht ist, macht bereits die (fast schon legendäre) Titelsequenz überdeutlich: In einer Berührungen suggerierenden Choreografie gleitender Kamerabewegungen befühlen unsere Augen ein Stück blau schimmerndes Metall, den harten Schaft entlang, die Einkerbungen und Wölbungen abtastend, liebevoll, ehrfürchtig und genau darin auch ironisch gebrochen, um am Ende diese Waffe in den Halfter ... einer Polizistin fallen zu sehen. Schon in der kurzen Sequenz davor spielt Bigelow mit unserem Blick: Eine erste Rückenansicht von Turner, sie könnte ein Mann sein, kurz danach zwei Hände beim Zuknöpfen des Polizeihemds, bis die Kamerafahrt darunter einen BH sichtbar macht. Bigelows Inszenierung ist eine Solidaritätsbekundung mit ihrer Protagonistin: Wo Turners Blick im Film in Zweifel gezogen wird, verwebt die Regie unseren in ein permanentes Spiel von voyeuristischem Reiz und Verunsicherung, wo Turner die Waffe aus der Hand genommen wird, nimmt Bigelow die ihre in die Hand.

Mehrmals wird Turner gefragt, aus welchem Grund sie Polizistin geworden sei. Einmal antwortet sie: «Him». Im konkreten Fall meint sie ihren Vater, der die Mutter schlägt, im gesamten Film aber meint sie den Mann per se: den psychopathischen Broker, der die Kugeln der Waffe mit Turners



Namen versehen wird, um willkürlich Menschen in New York City umzulegen und die Polizistin in ein perfides Spiel verwickelt; die Kollegen, die breitbeinig Blowjob-Witze reissen und ihr entweder an die Wäsche wollen oder auf behelrenden Papa/Bruder machen; die Freunde von Freundinnen, die nur so lange coole Aufreisser markieren, bis sie erfahren, dass sie ein Cop ist. «He», daran lässt Blue Steel keinen Zweifel, ist überall, ist Finanzmarkt, Gesetz, Arbeits- und Privatleben und ist damit auch Filmindustrie- und Genrekonvention.

Das Genre in Blue Steel ist aber – vielleicht auch im Unterschied zum schon erwähnten *The Loveless*, der sich auf eher distanzierte, analytische, überstilisierte Weise mit den Codes des Bikerfilms auseinandersetzt – nicht bloss Rahmung, um darin kritisch zu wüten, sondern zeitgleich zu erfüllende Formel, und vermutlich genau darin subversiv zu nennen.

Die Achtzigerjahre standen (nicht nur, aber auch) für ein Kino der hyperpotenten, männlichen «hard bodies» und durchtränkten nicht nur das Genre des Actionkinos ideologisch, sondern intensivierte es auch in seinen immersiven Qualitäten. Blue Steel ist danach vielleicht der Auftakt einer kleinen Reihe von Thrillern der Neunzigerjahre (die man mit Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* von 1991 und Joel Schumachers *Falling Down* von 1993 zu einem Vektor ausbauen könnte), die handwerklich brillant und kommerziell potent dieses Genre bedienen und es zugleich unterliefen, indem sie vor allem den Mann als immer schon potenziell impotent skizzierten. Blue Steel ist in seiner Inszenierung von New York als fragmentarischem, zersplittertem, zerklüftetem Schauplatz von «dirty games», im Einsatz von Licht und Nebel als Sichtbarmachung der Wellen und Spannungen zwischen den Menschen, in seinem Rhythmus zwischen träger Gallerte und gehetztem Stolpern ein durch und durch effektiver Thriller, der seine subversiven Tendenzen nicht zum Zentrum macht, sondern sie quasi nebenbei mitlaufen lässt.

Am Ende treffen Turner und Hunt an der Wall Street aufeinander, nachdem Turner ihn gefühlt schon mehrmals umgelegt hat. Aber Turner wird von *Jamie Lee Curtis* gespielt, dem *Final Girl* aus *Halloween*,

und ist dementsprechend filmhistorisch mit einer gewissen Kondition, was den Umgang mit nicht sterben wollenden, traumatisierten Männern angeht, ausgestattet. Während sie sich hinter einem Auto verschanzt, nähert sich Hunt langsam, zusammengekauert hinter einem Hot-Dog-Verkaufswägelchen, hinter dem er immer wieder hervorlugt, um auf sie zu schießen. Das ist durchaus realistisch und nachvollziehbar. Diese Wägelchen gibt es in New York. An der Wall Street kaufen die Broker dort ihren Lunch. Und diese Taktik des geschützten Heranpirschens gibt es im Film. Im Western vor allem. Aber in Blue Steel, der bis dahin schon so oft von Männern und ihren Würsten erzählt hat, ist das auch ein Spiel mit Zeichen: Hunt versteckt sich eben auch hier wieder hinter seinem Würstchen, seinem Frankfurter, seinem Hot-Dog, wie diverse Sticker auf dem Wagen seinen Inhalt in Synonymen beschreiben. Wenn Turner ihn dann, einige Sekunden später, (fast) endgültig mit einem Pontiac überfährt, schneidet Bigelow kurz auf das Emblem des Wagens: ein rotes Dreieck. Hunt fliegt durch die Luft, in Zeitlupe, und landet auf dem Asphalt. Dann nimmt die Frau wieder die Waffe in die Hand, drückt ab, ein, zwei, drei Mal. Einmal ausatmen. Ende.

Alejandro Bachmann

