

Maurice Lahde

## Der Leibhaftige erzählt

### Täuschungsmanöver in THE USUAL SUSPECTS

„...und wenn Sie aus dem Film kommen, seien Sie kein Spielverderber: Verraten Sie das Ende nicht.“ Warnungen wie diese geben Rezensenten ihren Lesern seit einigen Jahren sehr häufig mit auf den Weg ins Kino. Zwar gibt es Filme, die uns mit einem unerwarteten Ende überrumpeln, nicht erst seit Mitte der 90er Jahre. Doch tauchen sie seitdem immer häufiger auf, und scheinen die Methoden, mit denen sie uns hinters Licht führen, ausgefeilter und trickreicher geworden zu sein. Denn das Neuartige an Filmen wie PRIMAL FEAR (ZWIELICHT, USA 1996, Gregory Hoblit), FIGHT CLUB (USA/Deutschland 1999, David Fincher), THE SIXTH SENSE (USA 1999, M. Night Shyamalan) oder, als jüngstes Beispiel, THE OTHERS (Spanien/Frankreich/Italien/USA 2001, Alejandro Anemábar) ist nicht einfach, dass sie mit einer unerwarteten Schlusspointe aufwarten (gute Krimis besitzen diese Eigenschaft von jeher), sondern dass diese Pointe die gesamte vorangegangene Handlung in Frage stellt, etwa indem sie diese in Teilen als Resultat einer verzerrten Wahrnehmung einer Figur oder als ‚Lüge‘ entlarvt.

Kennzeichnend für die Betrugsstrategien dieser Filme ist, so die These dieses Aufsatzes, dass sie ein für jede filmische Narration konstitutives Moment, die Mitarbeit des Rezipienten an der Konstruktion der Fabel<sup>1</sup>, bewusst reflektieren und für ihre Betrugsabsichten nutzbar machen.<sup>2</sup> Sie verlassen sich darauf, dass die Mitarbeit des Zuschauers den Konventionen gehorcht, dass er die etablierten narrativen und stilistischen Verfahren auf die gewünschte, ‚antrainierte‘ Weise liest, und sie lassen ihn so zwischenzeitlich eine Fabel konstruieren, die der Endfassung fundamental widerspricht.

Diese Strategien sollen hier anhand von Bryan Singers Film THE USUAL SUSPECTS (USA 1995) exemplarisch untersucht werden. Gewählt habe ich dieses Beispiel zum einen, weil es am Anfang dieser Betrugsstufe stand und deren Täuschungsmanöver, wenn nicht entdeckt, so doch fürs Mainstream-Kino salonfä-

1 Dieses Moment ist zwar für alle Erzählungen in jedem Medium konstitutiv, im Folgenden geht es aber ausschließlich um seine spezifisch filmische ‚Ausbeutung‘.

2 Martin Baker schreibt: „THE USUAL SUSPECTS might have been made in order to demonstrate the effectiveness of the concept of the implied audience.“ (2000, 58)

hig gemacht hat; zum anderen, weil es in der Anwendung dieser Strategien in einem entscheidenden Punkt weiter geht als alle oben genannten Filme: Während bei diesen die Auflösung eine Neubewertung der Ereignisse und ihre bruchlose Integration in einen neuen Fabelzusammenhang möglich macht, gelingt im Falle von Bryan Singers Film dieser Umbau nicht. Es ist hier nicht möglich zu rekonstruieren, ‚was wirklich geschah‘, und also die Fabel des Films vom Ende her in einer ‚objektiven‘ Nacherzählung wiederzugeben. Das Erstaunliche dabei ist, dass der Film beim Zuschauer dennoch den Eindruck höchster dramaturgischer Dichte und Geschlossenheit hinterlässt, genauer: dass die einzelnen Teile des Plots zwar keine kohärente Fabel, sehr wohl aber ein im höchsten Maße stimmiges und stimmungsvolles dramaturgisches Ganzes ergeben. Damit wird der Film gleichsam zu einem Diskurs über die Freiheit(en) fiktionalen Erzählens: Er weist auf den Konventionscharakter nicht nur bestimmter Verfahren, sondern des Erzählprozesses im Ganzen hin und demonstriert gleichzeitig, welche weitreichende erzählerische Möglichkeiten sich gerade aus diesem Konventionscharakter ergeben.

Wenn in dieser Analyse von ‚Erzählung‘ die Rede ist, so kann damit folglich nichts Abgeschlossenes mehr gemeint sein, das in einem synoptischen Überblick wiederzugeben wäre. Vielmehr wird dieser Begriff, rekurrierend auf die Erzähltheorie David Bordwells, immer im Sinne von *Erzählprozess* benutzt: In dessen Verlauf konstruiert der Zuschauer die Fabel sukzessive, indem er anhand des *Plots*, also der Repräsentationsebene und Organisation der filmischen Erzählung, fortwährend Schlussfolgerungen zieht, Hypothesen aufstellt und wieder verwirft (vgl. Bordwell 1995, 29ff). Der Zuschauer ist also nicht als passiver Empfänger einer fertigen Geschichte zu verstehen, sondern entwirft diese in einer dynamischen Entwicklung mit, sie ist Ergebnis des filmischen Materials auf der einen, seiner Erwartungen und Voraussetzungen auf der anderen Seite.

„Wenn ich dabei im folgenden einen *vertrauenden* von einem *skeptischen Zuschauer* unterscheide, so sollen und können diese Zuschauermodelle keine Platzhalter für empirische Zuschauer sein, sondern sie bezeichnen vielmehr zwei gleichermaßen mögliche, vom Film vorgesehene Rezeptionsmodi oder Verstehensstrategien, die zu jeweils unterschiedlichen Fabelentwürfen führen. (Diese klare Trennung ist methodisch sehr nützlich, gleichwohl sollte darauf hingewiesen werden, dass sich beide Modi nicht ausschließen und empirische Zuschauer während der Rezeption zwischen ihnen hin und her wechseln dürften.) Unterschieden werden die beiden Modellzuschauer auf Grund des Grades ihrer Distanzierung während der Rezeption: Während sich der vertrauende Zuschauer gleichsam ‚in den Film fallen lässt‘, ist der skeptische Zuschauer in der Lage, während der Vorführung den Einsatz filmischer Mittel und seine eigenen

Reaktionen kritisch zu reflektieren. Damit folge ich einer Unterscheidung, die sowohl Eco, der vom „naiven“ und „kritischen Leser“ spricht, als auch Bordwell, der die Begriffe „vertrauender“ und „skeptischer Zuschauer“ verwendet, bei exemplarischen Analysen vorgenommen haben (Eco 1994, 247ff; Bordwell 1992, 5ff). Während Eco jedoch erst bei der zweiten Lektüre eines Textes (wenn man also bereits einmal ‚hereingelegt‘ wurde) mit einem „kritischen Leser“ rechnet, schätze ich, darin Bordwell folgend, einen Text schon bei der Erstlektüre als ein System ein, „das sowohl im ‚vertrauenden‘ wie auch im ‚skeptischen‘ Modus gleichermaßen verwendet werden kann.“ (ibid., 12)

Bei der Beschreibung des Plots und der in ihm vermittelten Informationen muss neben deren Art und Reihenfolge auch die jeweils anzunehmende Quelle der Informationsvergabe betrachtet werden, d.h. ihre Einbettung in die Perspektivenstruktur der Erzählung (es muss danach gefragt werden, ‚wer hier erzählt‘). Hierbei sind extradiegetische Erzählinstanzen von innerdiegetischen Erzählerfiguren zu unterscheiden. Für erstere halte ich den Begriff des „Erzählers“ für legitim, wohl wissend, dass es sich dabei um eine Anthropomorphisierung einer nicht-menschlichen, abstrakten Instanz handelt,<sup>3</sup> ein sprachliches Hilfsmittel, das mir zu sagen ermöglicht: Der Erzähler entscheidet sich, dem Zuschauer eine wichtige Information zu geben oder vorzuenthalten. Der Erzähler ist keine an einem Geschehen beteiligte oder dieses beobachtende Figur, sondern, der Definition Chatmans zufolge (1990, 133ff), eine extradiegetische Instanz, die den Plot dem Zuschauer mit allen zur Verfügung stehenden filmischen Ausdrucksmitteln (akustischen und visuellen) präsentiert („[...] not an act of perception, but of presentation and representation, of transmitting story events and existence through words or images“; ibid., 142), und zwar mit einer bestimmten ‚Haltung‘ (*slant*) gegenüber dem Gezeigten, die z. B. ‚allwissend‘ sein kann.

Davon abzugrenzen sind im Voice-Over erzählende Figuren und/oder Figuren, an deren Perspektive sich angenähert wird. Diese dienen dem Erzähler nach Chatman als *filter*, aber sie bleiben Teil des Gezeigten, werden nicht zu ‚Zeigenden‘. Selbst bei einem durchgängigen Voice-Over-Kommentar wäre die betreffende Figur nicht der ‚Erzähler‘ nach obiger Definition, sondern ein von diesem eingesetztes ‚Sprachrohr‘, und der *slant* der Erzählung bräuchte nicht ihrer Perspektive zu entsprechen.<sup>4</sup>

3 Dieser Anthropomorphisierung entgeht auch Bordwell, der das Konzept des „Erzählers“ für Filmerzählungen ablehnt, nicht, wenn er der „Narration“ Eigenschaften wie *knowledge*, *self-consciousness* und *communicativeness* zuschreibt (vgl. 1995, 57f). Auf diesen Umstand weisen sowohl Chatman (1990, 124ff) als auch Branigan (1992, 109f) hin.

Die folgende Analyse ist in drei Schritte unterteilt: Zunächst soll die Anfangssequenz formal und inhaltlich genau analysiert werden, zum einen, weil sie für den ersten Fabelentwurf des Zuschauers verantwortlich ist, zum anderen, weil die wesentlichen Täuschungsstrategien des Films bereits hier eingeführt werden. Im zweiten Schritt stelle ich die verschiedenen Segmente des Plots in aller Kürze vor und zeige dabei die wichtigsten Fabelkonstruktion(en) und Figurencharakterisierungen, welche dem *vertrauenden Zuschauer* vorzunehmen nahegelegt werden. Es wird gezeigt, dass diese zum Teil auf Fehlhypothesen beruhen, die am Ende verworfen werden müssen. Im letzten und entscheidenden Schritt sollen, annäherungsweise aus Sicht des *skeptischen Zuschauers*, die formalen Tricks betrachtet werden, die diese Fehlhypothesen provozieren.

## Die Anfangssequenz: Etablierung einer Doppelstrategie

Insert: „San Pedro, California – Last Night“. Ein zusammengekauerter Mann auf einem Schiffsdeck steckt sich eine Zigarette an und setzt anschließend eine Benzinspur in Brand. Die Flammen werden nach einigen Metern vom Urinstrahl eines auf der Brücke stehenden Mannes im schwarzen Mantel gelöscht.

Der Mann steigt von der Brücke herunter, geht an einer Leiche vorbei zu dem kauernenden Mann und zündet sich ebenfalls eine Zigarette an. Der kauernde Mann blickt gespannt zu seinem Gegenüber auf und senkt schließlich seufzend den Blick. Der Mann im Mantel fragt gepresst: „How you doin’, Keaton?“, und dieser antwortet: „I can’t feel my legs, Keyser.“<sup>4</sup> Keyser zieht mit der rechten Hand eine Pistole und fragt Keaton, ob er fertig sei. Keaton fragt nach der Uhrzeit – es ist halb eins –, Keyser wechselt die Pistole in die linke Hand, tritt einen Schritt zurück und richtet sie auf Keaton.

Zwei Schüsse fallen, dabei werden verschiedene Ansichten des Schiffes und der Hafenanlage gezeigt. Keyser setzt die Benzinspur wieder in Brand und entfernt sich mit raschen Schritten vom Tatort; auf dem Schiff bricht ein Flammeninferno aus.

Die Kamera fährt auf eine Taurolle zu. Was sich dahinter verbergen könnte, bleibt hinter allerlei Gerümpel im Schatten. Während aus dem Off Polizeisirenen zu hören sind, wird von der Taurolle langsam auf einen schwächtigen Mann überblendet, der in einem Verhörzimmer sitzt. Er beginnt zu erzählen: „It all started back in New York six weeks ago...“

4 „I propose *slant* to name the narrator’s attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse, and *filter* to name the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world – perceptions, cognitions, attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like“ (ibid., 143).

5 Entgegen Barkers Behauptung (vgl. 2000, 66) ist das Wort „Keyser“ deutlich zu verstehen.

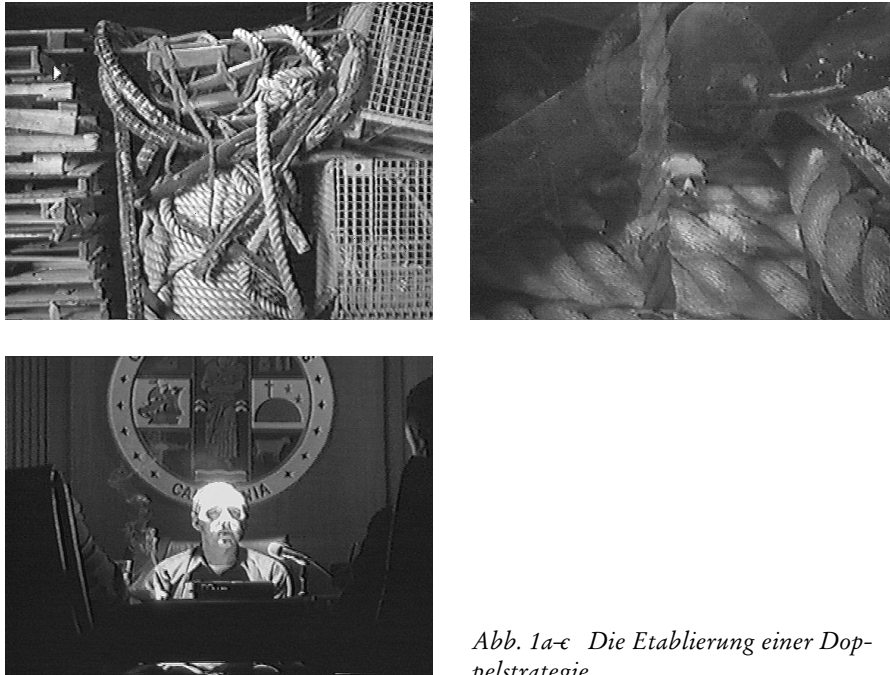


Abb. 1a-c Die Etablierung einer Doppelstrategie.

Der Film beginnt mit einem deiktischen Insert. Als Zeitangaben sind wir sachliche, neutrale Informationen gewohnt wie ‚Shanghai 1936‘, ‚einen Monat später‘ etc. Hier hingegen wird sofort eine Relation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit hergestellt: ‚Ihr erfahrt HEUTE etwas, das GESTERN geschehen ist.‘ Martin Barker schreibt: „This indexical expression only has sense when linked to a *person’s last night* [...]“ (2000, 63; Herv.i.O.), und dieser Befund könnte in etwa der ersten Zuschauerhypothese entsprechen: Hier erzählt ‚jemand‘. Theoretischer ausgedrückt: Der Erzähler (noch obiger Definition) präsentiert dem Zuschauer ein Insert, das bei genauer Lektüre dazu einlädt, den Anfang als Beginn des Berichts einer innerdiegetischen Erzählerfigur aufzufassen (wobei noch offen ist, ob und wann diese Figur im Folgenden auftreten wird). Diese Hypothese wird von der Auflösung der Eröffnungssequenz gestützt, welche auf einen *establishing shot* verzichtet und auch danach keinen Überblick über das Szenario vermittelt. Die Szene beginnt mit einer Detailaufnahme eines brennenden Streichholzheftchens und zeigt dann einige ausgewählte Bilder, aus denen sich nach und nach erschließen lässt, dass der Schauplatz ein Hafen ist. Am Ende der Szene wird ein Ort gezeigt, der ein gutes Versteck für einen heimlichen

Beobachter abgeben dürfte. Der Eindruck, die Szene vermittele eine subjektive Sicht auf das Geschehen, dürfte sich – spätestens wenn von der Taurolle auf einen Menschen überblendet wird – verstärken (auch wenn bei weitem nicht alle Ansichten des Geschehens von diesem Versteck aus so gesehen hätten werden können): Dies könnte die Figur sein, aus deren Sicht von der ‚vergangenen Nacht‘ berichtet wurde (Abb. 1a–c).

Schauplatz und Figuren dürften den Zuschauer sehr schnell für den Kriminalfilm typische Szenografien erinnern lassen: Ein nächtlicher Tatort mit mehreren Leichen, die letzte, tödliche Begegnung zweier Männer, ein Mord aus unbekanntem Motiv. Wenigstens einer der beiden, Keyser, wird eindeutig als Gangster konnotiert (während Keaton auch ein Polizist sein könnte), nicht allein wegen des Mordes, sondern vor allem wegen seiner emblematischen Erscheinung als ‚schwarzer Mann‘.

Fabel-Hypothesen, die über diese Festlegungen hinausgehen, können zu diesem Zeitpunkt nur sehr vage sein. Der Zuschauer ahnt, dass der letzten Begegnung dieser beiden Männer ein dramatisches Geschehen vorangegangen sein muss, bei dem Keaton offenbar schwer verletzt wurde und einige andere Personen ums Leben kamen. Da die Enthüllung dieses Geschehens für das Verständnis der Eingangssequenz notwendig ist, darf der Zuschauer mit Recht erwarten, ob nun chronologisch weiter erzählt oder zurückgeblendet wird, darüber in irgendeiner Weise aufgeklärt zu werden. Die Erwartungen an die Fabel lassen sich als rückwärtsgewandte Fragen formulieren: „Was geschah ‚vergangene Nacht‘ am Hafen?“, „Woher kennen sich die beiden Männer?“, „Was hat sie an diesen Ort geführt?“, „Was ist Keyser's Motiv für den Mord an Keaton?“, „Wer ist Keyser?“, „Und welche Rolle hat dabei der Augenzeuge gespielt?“.

Die Frage nach der Identität Keyser's interessiert nicht nur wegen seines Outfits, sondern vor allem auf Grund dessen, was der Film *nicht* zeigt: Indem die Kamera von dem das Feuer löschenden Urinstrahl langsam nach oben auf die Brücke schwenkt, wird der schwarz gewandete Mann dem Zuschauer vorgestellt. Allerdings wird der Schwenk angehalten, bevor sein Gesicht ins Bild kommt. Und auch wenn die Kamera dem Mann beim Abstieg von der Brüstung folgt, achtet sie darauf, dem Zuschauer nur seine untere Körperhälfte zu zeigen, obwohl sie sich an einem Standort befindet, an dem sie ihn problemlos in einer Totale ganz einfangen könnte. Dabei bleibt es, egal aus welcher Perspektive und aus welcher Entfernung der Mann zu sehen ist. Der Film verweigert ganz offen Informationen, die für die Identifizierung des Mannes entscheidend wären<sup>6</sup>: Sein

6 ‚Ganz offen verweigern‘ bedeutet: Der Film verhält sich, was die Informationsvermittlung betrifft, sehr restriktiv, ist dabei aber hoch kommunikativ: Er versteckt die (z.T. erheblichen) In-

Gesicht wird nicht gezeigt, seine Stimme ist leise und gepresst. Diese Darstellungsform erinnert zunächst natürlich an viele genreverwandte Filme, z.B. an die Darstellung Blofelds, des Bösewichts in den frühen James Bond-Filmen – womit das Konnotat für Keyser, ‚Gangster‘, schon hier zu ‚Supergangster‘ präzisiert werden könnte. Zweitens dürfte sie dafür sorgen, dass aus der Frage: „Wer ist dieser Mann?“ ein zentraler Topos des Films wird. Drittens fällt dem skeptischen Zuschauer vielleicht bereits an dieser Stelle auf, wie genau der Erzähler, den er vor sich hat, kalkuliert. Denn einerseits scheint ihm die Eingangssequenz vom *Insert* bis zur Präsentation des Beobacherverstecks nahezulegen, mit dem klassischen *invisible observer*-Prinzip zu arbeiten, mit der Annahme, nach der die Kamera zu denken wäre als Stellvertreter für einen ‚unsichtbaren Beobachter‘, dessen Blick auf das Geschehen der Zuschauer teilt.<sup>7</sup> Keyser wird jedoch auf eine Weise dargestellt, wie er nicht nur nicht ‚von der Taurolle‘ (das wäre noch nicht überraschend), sondern von *keinem* denkbaren innerdiegetischen Standpunkt aus ‚gesehen‘ werden kann, er kann nur so *gezeigt* werden.

Nun könnte man einwenden, dass der Erzähler den Blick des innerdiegetischen *filter* zwar nicht auf stilistischer Ebene vorführt, aber auf narrativer: Dass es dem Zeugen aus seiner Perspektive unmöglich ist, den Mann zu erkennen, wird vom Erzähler übersetzt in eine in der Filmsprache gängige rhetorische Figur, die stilistisch ansprechender ist als das sture Einhalten eines durchgängigen POV-Shots. Dieser Einwand ist berechtigt, bestätigt den skeptischen Zuschauer aber im Grunde in seiner Vorsicht: Man tut gut daran, sich den Erzähler nicht als jemanden zu denken, der innerhalb der Diegese etwas ‚sieht‘, sondern als jemanden, der dem Zuschauer etwas *zeigt*, und zwar genau so, wie es für die Geschichte am nützlichsten ist.

Die Frage nach dem Mordmotiv rührt von der Annahme her, dass Keaton von Keyser getötet wurde. Doch tatsächlich wird genau dies *nicht* gezeigt. Zwar schreibt Barker: „The unseen man takes a gun into his left hand and shoots him“ (2000, 58), und vermutlich würde der vertrauende Zuschauer dieser Behauptung Recht geben: Die Ermordung eines Menschen nicht explizit zu zeigen, sondern im entscheidenden Moment mit einem Schnitt ‚den Blick abzuwenden‘, ist wiederum gängige Konvention – die ausgestreckte Waffe und die hörbaren Schüsse scheinen jeden Zweifel auszuschließen. Dennoch: Der Zuschauer bekommt weder die Erschießung noch Keatons Leiche zu sehen, die Ermordung bleibt eine

formationslücken nicht, sondern weist deutlich auf diese hin, stellt sie regelrecht aus und veranlasst den Zuschauer, damit zu arbeiten; zu diesen Unterscheidungen vgl. Bordwell 1995, 61f.

<sup>7</sup> In der frühen Filmtheorie sprach Pudowkin von der Möglichkeit, „einen solchen aktiven Beobachter durch die Kamera zu ersetzen“ (1961, 86f).

reine Hypothese, sei sie auch noch so nahe liegend.<sup>8</sup> Wenn Keaton zu einem späteren Zeitpunkt unverehrt herumliefe, dürfte man sich ob des Konventionsbruchs zwar mit Recht ärgern, könnte sich dabei jedoch nur auf die Konvention als eine mächtige *Autorität* berufen – als *Argument* taugt sie kaum. Der skeptische Zuschauer ist angehalten, sie als *Überredungsversuch* zu verstehen, und wird die Möglichkeit nicht ausschließen, dass Keaton überlebt hat.

Schließlich ist es die abschließende Überblendung von dem möglichen Versteck hinter der Taurolle auf den Mann im Verhörzimmer, die beim skeptischen Zuschauer Zweifel wecken müsste. Wiederum könnte es sich um einen Überredungsversuch handeln, diesen Mann für einen Zeugen zu halten, wiederum stützt sich dieser Versuch auf Konventionen und ist gleichwohl durch nichts gedeckt: Denn hinter dem möglichen Versteck ist beim besten Willen niemand zu erkennen.<sup>9</sup> Die Eingangssequenz verfolgt eine *Doppelstrategie*: Den vertrauenden Zuschauer provoziert sie zu Hypothesen, die von gängigen filmsprachlichen Konventionen gestützt werden. Gleichzeitig werden diese Konventionen deutlich genug als Konventionen *ausgestellt*, oder, im doppelten Sinne, *vorgeführt*: um den skeptischen Zuschauer zur Prüfung zu animieren, wie stichhaltig sie überhaupt als Beweise für seine Hypothesen sind.

## Der Plot: Lügen, Ablenkungen, Paradoxien

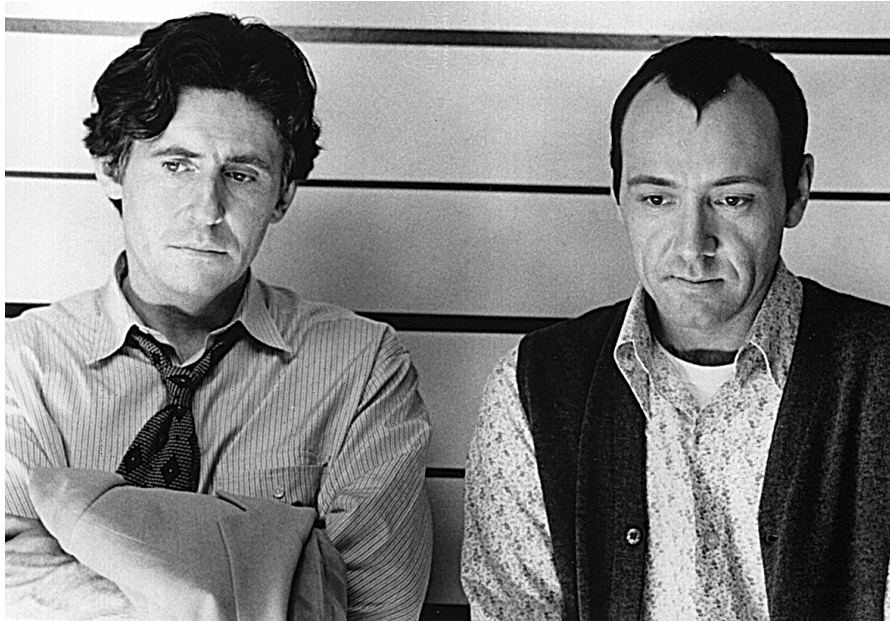
Im Folgenden fasse ich die restlichen Plotsegmente bis zum Ende des Films in aller Kürze zusammen und versuche, die Fabelkonstruktionen und Figurencharakterisierungen zu benennen, zu denen der vertrauende Zuschauer angeregt wird. Da ich im nächsten Abschnitt vor allem über die *Flashbacks* innerhalb der Filmerzählung reden werde, sind diese hier durchnummeriert, um sie von den übrigen Plotsegmenten zu unterscheiden.

[Flashback 1] New York, sechs Wochen zuvor: Fünf Männer, die als Verdächtige eines kleineren Deliktes festgenommen werden (es geht um einen gestohlenen LKW mit Waffenteilen), lernen sich nach einer Gegenüberstellung in der Untersuchungshaft kennen.

8 Telotte glaubt, dass wir diese Hypothese aufgeben, wenn wir uns der (vom Autor als „comforting“ charakterisierten) Lesart des Ermittlers Kujan anschließen wollen, wonach Keaton selbst eine Täterfigur sei: Dann werden wir uns möglicherweise daran erinnern, dass der Tod Keatons tatsächlich nicht zu sehen war, sondern lediglich über „a sort of Eisensteinian montage of attractions“ (1998, 16) nahegelegt wurde.

9 Dass Barker bei seinen sonst so präzisen Beobachtungen wiederholt behauptet, man könne hinter der Taurolle Augen erkennen, erscheint mir unbegreiflich; vgl. 2000, 70.





*Abb. 2 Keaton und ‚Verbal‘ Kint bei der Gegenüberstellung.*

Neben den drei Gangstern McManus, Hockney und Fenster gehören dazu Dean Keaton und der halbseitig gelähmte Verbal Kint, der aussagende Zeuge. Keaton will mit den anderen nichts zu tun haben: Er möchte aus dem Gangsterleben aussteigen und mit seiner Partnerin Edie Fineran, einer reichen Anwältin, ein neues Leben anfangen.

San Pedro, heutiger Tag: Bei der Schießerei und dem Feuer am Hafen gab es 27 Tote und nur zwei Überlebende, einer davon ist Verbal Kint. Zollinspektor Kujan reist eigens von New York nach San Pedro, um ihn zu verhören. Er will ihn vor allem über Keaton ausfragen, den er für den Verantwortlichen für das Geschehen am Hafen hält. Sein ortsansässiger Kollege Rabin teilt ihm jedoch mit, dass Verbal bereits ausgesagt habe und vollständige Immunität genieße. Keaton gelingt es dennoch, ein inoffizielles Verhör in Rabins Büro zu arrangieren. Verbals Aussage, die in den Flashbacks [FB 2] bis [8] gezeigt wird, erzählt eine Geschichte, die von der Gegenüberstellung in New York zu dem Geschehen am Hafen führt.

[FB 2] Die Gangster landen nach der Entlassung aus der U-Haft einen gemeinsamen Coup (den Überfall auf einen Smaragdhändler). Sie müssen nach Los Angeles fliegen, um dort die Ware an McManus' Hehler Redfoot zu verkaufen.

[FB 3] In L.A. vermittelt ihnen Redfoot einen weiteren Job, wiederum einen Überfall auf einen Juwelenhändler, der in einer wüsten Schießerei endet. (Hier ist es ausgerechnet der ‚schwache‘ Verbal, der das Opfer am Ende niederschießt.) Als sie statt der erhofften

Beute nur Kokain finden, schiebt Redfoot die Verantwortung auf seinen Auftraggeber, einen Anwalt namens Kobayashi, der sich aber ohnehin mit ihnen treffen wolle.

Während sich Verbal bei seinen Aussagen bemüht, Keaton in gutes Licht zu rücken, zweifelt Kujan an dieser Darstellung an und beharrt darauf, dass Keaton ein gewissenloser Gangster und für alles verantwortlich sei.

Währenddessen wird der andere überlebende Zeuge, ein Ungar namens Kovash, der mit schweren Verbrennungen im Krankenhaus liegt, vom FBI-Agenten Bear aufgesucht. Unter Zuhilfenahme eines Dolmetschers erfährt Bear, dass Keyser Soze am Hafen war und viele Menschen getötet habe. Nach Kovashs Beschreibungen soll ein Phantombild Keyzers angefertigt werden.

Bis hierhin darf der Zuschauer annehmen, dass die Fabel, die mit dem Feuer im Hafen enden wird, im Wesentlichen Keatons Geschichte sein dürfte und Verbal Zeuge dieser Geschichte war. Die Szenen um den zweiten Zeugen Kovash, in denen der andere Mann aus der Anfangssequenz thematisiert wird, dürften diesen Fabelentwurf bis hierhin nicht ernsthaft gefährden, zu kurz und zu schwer integrierbar sind sie in diesen, um mehr als kurzfristige Mahnungen zu sein, dass auch die unbekannte Identität Keyzers mit der Lösung des Falls zu tun haben muss.

Keaton ist die einzige Figur mit Ansätzen psychologischer Tiefe, er wird in der ersten Hälfte des Films als ein Zauderer dargestellt, der hin- und hergerissen ist zwischen dem ehrlichen Bestreben, mit der Frau, die er liebt, ein neues Leben anzufangen, und der Versuchung, doch noch einmal ein ‚Ding zu drehen‘. Da der Zuschauer schon weiß, wie Keaton enden wird, darf er annehmen, dass die Geschichte, die von hier aus zum Finale am Hafen führt, die tragische Geschichte eines Mannes sein wird, den seine Vergangenheit nicht loslässt. Der kleine Trickbetrüger Verbal, der nicht so recht zu den ‚schweren Jungs‘ zu passen scheint, wirkt hier, etwa wenn Keaton von Edie Abschied nehmen will, wie ein mitfühlender Freund, der als Einziger Zugang zu dessen Konflikt hat.

Diese Darstellung entspricht freilich ‚nur‘ Verbals Aussage/den *Flashbacks*; ihr gegenüber steht die Meinung Kujans, der Keaton für einen Killer und Verbal für einen Trottel hält. Die Verhör-situation erscheint als dramatischer Konflikt zwischen dem autoritären und aggressiven Kujan, der mehr von einer persönlichen Aversion gegen Keaton als von aufklärerischem Impetus motiviert scheint, und dem linkischen, schüchternen Verbal (Abb. 3a.b).

Kujans Lesart gewinnt ihre Autorität über die Machtverhältnisse im Verhörzimmer,<sup>10</sup> Verbals durch die Visualisierung im vorangegangenen Flashback. Da-

10 Telotte (1998, 16) bezeichnet Kujans Keaton-Bild als „tied to a very classical view of character“, einer Sichtweise, nach der Charaktere aus einer klar definierbaren und unveränderlichen Summe



Abb. 3a.b Kujan und Verbal im Verhörzimmer.

rüber hinaus gewinnt Verbal gerade wegen der Machtverhältnisse die Sympathie des Zuschauers: Geschult an unzähligen dramatischen Konflikten dieser Art, erwartet und *wünscht* man, dass die unterdrückte Figur, der Schwächling, Krüppel und vermeintliche Dummkopf Verbal, am Ende Recht behält. Die Unsicherheit des Zuschauers in der Frage, wie Keaton zu bewerten ist, bestärkt freilich die Hypothese, dass genau darin der Schlüssel zum Fall liegen könnte.

Nachdem Bear auf der Polizeistation über die Aussage von Kovash Bericht erstattet hat, bringt Kujan beim Verhör Verbals den Namen Keyser Soze ins Spiel, und nun geht es auch hier vornehmlich um dessen Identität. Nach den Berichten Bears und Verbals ist Soze eine Art Supergangster, der in nahezu allen kriminellen Geschäften tätig ist und für den jeder arbeiten kann, ohne es zu wissen. Obgleich niemand so recht an ihn glaubt, ist er in der Unterwelt gefürchtet. Verbal erzählt eine schaurige Geschichte über Sozes kriminelle Anfänge in der Türkei, als dieser seine eigene Familie tötet, um in einem Drogenkrieg gegen eine Bande von Ungarn die Oberhand zu behalten. Diese ‚Legende‘ wird, während sie Verbal im Off erzählt, in verwackelten, überbelichteten Bildern gezeigt.

[FB 4] Redfoots Auftraggeber Kobayashi entpuppt sich als ein Mittelsmann von Keyser Soze: Er verrät ihnen, dass Soze sie nach L.A. habe locken lassen, ja bereits die Gegenüberstellung in New York fingiert habe. Da sie alle sich, ohne es zu wissen, in der Vergangenheit bei Soze schuldig gemacht haben, müssen sie für ihn einen Auftrag ausführen: Sie sollen einen Drogendeal am Hafen zwischen zwei mit Soze konkurrierenden Banden vereiteln. Wer überlebe, dürfe sich eine Beute von 91 Millionen Dollar teilen.

von Eigenschaften bestünden. Dieses Bild korrespondiere mit dem Wünschen des Zuschauers nach einer sicher kalkulierbaren Figurenzeichnung – der Film jedoch mache es sich zur Aufgabe, uns die Engstirnigkeit und Kurzsichtigkeit dieses Wunsches vorzuführen.



*Abb. 4a.b Streit im Verhörzimmer.*

Kobayashi verteilt an die Gangster Briefumschläge, deren Inhalt zweifelsfrei belegt, dass Soze Informationen über das gesamte Leben jedes Einzelnen besitzt und sie damit in der Hand hat.

[FB 5] Einer der Gangster, Fenster, will aus Angst vor Soze fliehen. Kurz darauf erfahren die anderen, wo sie seine Leiche finden können. Sie begraben ihn und schwören Rache.

[FB 6] Unter Führung Keatons bringen sie Kobayashi in ihre Gewalt – nur um zu erfahren, dass Keatons Lebensgefährtin nach Los Angeles gelockt wurde und von Sozes Leuten getötet wird, wenn sie sich dessen Befehlen widersetzen. Auch Drohungen gegen Verwandte der anderen Gangster fallen. So fügen sie sich und planen den Ablauf des Überfalls auf das Schiff. Bevor sie zur Tat schreiten, bittet Keaton Verbal, sich zu verstecken und, sollte er sterben, Edie alles zu erzählen. Anschließend gelingt es ihm und den beiden übrigen Gangstern, beide Banden in einem geschickten und blutigen Überraschungsangriff auszuschalten. Jedoch wird Hockney, während Keaton und McManus auf das Schiff gelangen, von einem unsichtbar bleibenden Gegner erschossen.

[FB 7] McManus und Keaton können auf dem gesamten Schiff kein Kokain finden. In einer bewachten Kabine ist ein kleiner Mann versteckt, der panisch ausruft, Keyser Soze sei auf dem Schiff. Ein Unbekannter sucht die Kabine auf und tötet den kleinen Mann. McManus bricht auf dem Deck mit einem Messer im Hals zusammen. Ein Mann im dunklen Anzug schießt Keaton von der Brücke aus nieder. Verbal beobachtet dies aus einem sicheren Versteck, nachdem er vorher am Schiff entlang gehastet ist.

[FB 8] Aus Verbals Perspektive wird noch einmal das Geschehen der Anfangssequenz wiederholt. Wiederum ist der kauernde Keaton im Moment seiner Erschießung nicht zu sehen. Der abschließende Zoom auf die Taurolle entspricht dem der Anfangssequenz.

Der Streit im Verhörzimmer entbrennt nach dem letzten Flashback aufs Neue: Kujan bezichtigt Verbal der Lüge; es sei nicht wahr, dass er gesehen habe, wie Keaton erschossen wurde. (Abb. 4a.b)

In der zweiten Hälfte des Films rückt die Frage nach Sozes Identität, an die der Zuschauer bis jetzt nur gelegentlich erinnert wurde, nun jäh ins Zentrum des Interesses und scheint der eigentliche Schlüssel zu dem Fall zu sein, demgegenüber die bisher dominierenden Fragen nach Keaton kurzfristig in den Hintergrund rücken. Keyser Soze, bisher nur ein geheimnisvoller Unbekannter, wird durch Kobayashis Vortrag, die erschrockene Reaktion der Gangster und vor allem durch die Briefumschläge zu einer Figur mit uneingeschränkter Macht ausgebaut. Als klar wird, dass Keyser Keatons Lebensgefährtin in seiner Gewalt hat, werden die Fragen nach Keyser's Identität und Keatons Schicksal wieder nebeneinander gestellt, als würde nun allmählich die Plattform bereitet für die finale Konfrontation zwischen den beiden Männern, die dann – in [FB 8] – tatsächlich ein zweites Mal gezeigt wird. Wer Keyser wirklich ist und ob Keaton tatsächlich tot ist, ist allerdings auch nach dieser Wiederholung nicht klar.

San Pedro, Polizeistation. Die Lösung, die Kujan nun präsentiert, zwingt den Zuschauer zu einer völligen Neubewertung des bisher Gesehenen: Keaton war Keyser Soze! Sein Ziel sei es gewesen, die einzige Person zu töten, die ihm gefährlich werden konnte, weil sie seine Identität kannte: Arturo Marquez, der in der Schiffskabine versteckte kleine Mann, war ein Spitzel, der schon früher ausgesagt hatte, von Angesicht zu Angesicht mit Keyser Soze bekannt zu sein. In dieser Nacht wollten die Argentinier Marquez an Sozes Feinde, die Ungarn-Bande, verkaufen. Die Information über Marquez habe Keaton durch Edie erhalten, die mit dessen Fall betraut war. Er habe die anderen Gangster organisiert, um mit ihrer Hilfe auf das Schiff zu kommen und den Mord ausführen zu können. Zuletzt habe er auch Edie getötet – die Nachricht ihrer Ermordung hat Kujan gerade erhalten. Seine Argumentation wird gestützt durch eine kurze Einblendung, die Keaton im Keyser Soze-Kostüm zeigt. Verbal bricht unter dieser Beweislast weinend zusammen und gibt zu, dass sie wohl alle Keaton von Anfang an auf den Leim gegangen seien. Doch er weigert sich strikt, gegen diesen als Kronzeuge auszusagen, und verlässt mit einem Fluch auf die Polizei das Büro.

Die Auflösung ist in sich schlüssig. Wenn Keaton Keyser Soze ist, würde der ‚schwarze Mann‘ entdämonisiert: Er wäre nicht allmächtig, sondern nur verdammt clever; er wäre nicht allwissend, schließlich war er die ganze Zeit dabei. Und die Analogie zwischen Keyser und Keaton – nach den Berichten Verbals und Kujans sind beide willens und in der Lage, ihr eigenes Ableben zu inszenieren und sämtliche Mitwisser aus dem Weg zu räumen – findet ihre simple Erklärung in dem Umstand, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt (vgl. Telotte 1998, 16). Aber diese Auflösung steht im Widerspruch zu den wichtigsten Aspekten des bisherigen Fabelentwurfs. Zunächst ist die Hypothese zu ver-

werfen, Keaton sei Opfer einer tragischen Verwicklung geworden. Dem Zuschauer (und dem armen Verbal) stand statt dessen ein Gangster mit enormer schauspielerischer Begabung gegenüber. Alles, was ihn scheinbar zur tragischen Gestalt gemacht hat – seine Skrupel, sein Fatalismus, seine Liebe zu Edie Finneran –, war nur vorgespielt, Teil eines teuflischen Plans, in dem selbst die Ermordung der Anwältin von Anfang an eiskalt eingeplant war. Der Zuschauer muss eingestehen, dass Kujans These, Keaton habe sich nie verändert und alle nur getäuscht, richtig war, Verbals Theorie vom reuigen Sünder dagegen tatsächlich naiv. Den Machtkampf im Verhörzimmer hätte ganz unerwartet also tatsächlich die mächtigere und unsympathischere Figur gewonnen.

Viel weiter reichend ist, dass die gleich zweimal gezeigte letzte Konfrontation Keatons mit einem Mann namens Keyser gar nicht stattgefunden hat. Die beiden Sequenzen waren ‚filmische Lügen‘, die den Zuschauer in die Irre geführt haben. Schon die Anfangssequenz hat ihn mit Informationen beliefert, die notwendig zu einem falschen Fabelentwurf führen mussten.

Doch nun wird eine zweite und letzte Lösungsmöglichkeit präsentiert, die fast alle soeben angestellten Überlegungen wieder hinfällig macht und erneut zu einer radikalen Umformulierung des Fabelentwurfs führt.

Nachdem Verbal das Verhörzimmer verlassen hat, blickt Kujan gedankenverloren über die Pinnwand, der er während des Verhörs den Rücken zugewandt hatte – und entdeckt entsetzt, dass Verbal viele Namen und Orte seiner Aussage offensichtlich einfach dort abgelesen hat. Am Ende einer sehr schnellen rekapitulierenden Montagesequenz, die noch einmal Ausschnitte einiger zentraler Szenen versammelt, ist in ein paar extrem kurzen Einstellungen Verbal in der Verkleidung Keyser Sozes zu sehen. Aus dem Faxgerät im Nebenraum tackert das Phantombild, das im Krankenhaus angefertigt wurde: Es zeigt Verbals Gesicht. Draußen steigt der vermeintliche ‚Krüppel‘ Verbal, der plötzlich richtig gehen kann, in eine Luxuslimousine, deren Chauffeur der vermeintliche „Kobayashi“ ist. Kujan stürmt panisch auf die Straße, kann aber Verbal nirgendwo mehr entdecken. (Abb. 5a.b)

Verbals Enttarnung als Keyser Soze ist überraschend, aber nicht unplausibel: Immerhin hatte ihn der Zuschauer – in [FB 3] – schon einmal als ‚gefährlich‘ erlebt und zu Beginn erfahren, der „Prince of Darkness“ habe sich für seine Immunität eingesetzt: Da ist wohl Verbals eigenes Netzwerk aktiv geworden.<sup>11</sup>

11 Äußere Ähnlichkeit zwischen Verbal und der nur emblematisch verwendeten Keyser-Figur besteht natürlich nicht. Allerdings weist Barker (2000, 65) auf eine direkte Verbindung zwischen Verbal und Keyser hin: die Linkshändigkeit beider Figuren. Doch wird dieser ‚Beweis‘ erst in

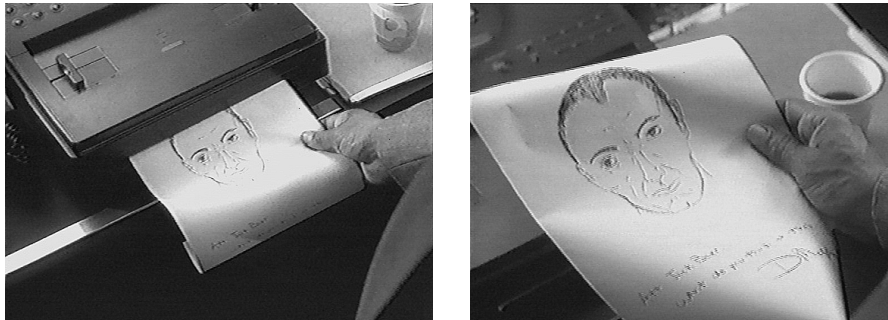


Abb. 5a,b Das Phantombild kommt.

Die Keyser-Figur kann der Zuschauer mit Verbal ‚auffüllen‘, ohne an deren Tatmotiv und der schon bei der ersten Lösungsvariante erfolgten Entdämonisierung etwas ändern zu müssen. Keaton fällt in die tragische Rolle zurück, die der Sympathieträger Verbal Kujan und dem Zuschauer ‚verkaufen‘ wollte, wirkt nun sogar, da man weiß, dass er wohl tatsächlich Freundschaft und Vertrauen für Verbal verspürt hat und von diesem benutzt und schließlich getötet wurde, noch ungleich tragischer. Die Keaton-Tragödie war kein Bluff, sie entsprach der Wahrheit – doch hinsichtlich der Auflösung des Falls war sie, obgleich das dramaturgische Zentrum des Films, nichts als ein *gigantisches Ablenkungsmanöver*. Schließlich ist auch der Wunsch des Zuschauers, Verbal als die sympathischere Figur möge gegenüber Kujan Recht behalten, nun doch erfüllt worden – wenn auch zu dem Preis, selber von dieser Figur übers Ohr gehauen worden zu sein.

Die Anfangssequenz und die Einstellungen – in [FB 8] –, welche die Keyser-Keaton-Konfrontation gezeigt haben, sind ‚rehabilitiert‘: Da hinter dem Taurollenversteck beide Male keine Augen gezeigt wurden, sind sie im entscheidenden Moment (in dem Keyser auf Keaton schießt), sogar vollständig ehrlich – sie verstoßen ‚lediglich‘ gegen das Gebot der narrativen Ökonomie, nach dem der

der Schlusszene sichtbar: Hier steckt sich Verbal, wie Keyser am Anfang, mit links eine Zigarette an, und sein goldenes Feuerzeug sowie die goldene Uhr, die er beide vorher beim Pförtner der Polizeiwache abgeholt hat, könnten identifiziert werden als die Gegenstände, die Keyser am Anfang benutzt hatte. Vorher jedoch war Verbals linke Hand die vermeintlich ‚verkrüppelte‘ (nachträglich lesbar als ‚Alibi‘), und er schoss (sehr zielsicher) mit rechts. Diese Verbindung ist also eher als ‚Gimmick‘ für den eingeweihten Zuschauer zu verstehen denn als taugliches Beweismittel für den Erstseher (ebenso verhält es sich mit dem Mantel und dem Hut, die ein findiger Benutzer der IMDB in Marquez‘ Kabine entdeckt hat und mit deren Hilfe erklärbar wäre, wie Verbal zu dem ‚Dunkler Mann‘-Outfit gekommen ist).

Zuschauer davon ausgehen darf, dass alles, was ihm gezeigt, auch ‚benutzt‘ wird. Als ‚gelogen‘ müssen nun alle Einstellungen – in [FB 7] und [FB 8] – gewertet werden, die Verbal als unbeteiligten Zeugen zeigen: Diese entsprachen seinen Falschaussagen während des Verhörs.

Diese Hypothese wird jedoch von einer weiter reichenden in den Schatten gestellt: Die gesamte Aussage Verbals könnte eine Falschaussage sein, eine gänzlich erfundene Geschichte, zu der er sich durch Rabins Pinnwand hat inspirieren lassen. Dennoch dürfte der vertrauende Zuschauer den Eindruck haben, eine abgeschlossene Fabel vorliegen zu haben: Das Geschehen ist aufgeklärt, die Fragen aus der Anfangssequenz sind restlos und befriedigend beantwortet. Wer entdeckt, *dass er diese Antworten größtenteils denjenigen Passagen des Plots entnimmt, die er soeben als Verbals Erfindung entlarvt hat* – wer dieses Paradox entdeckt, wird vielleicht motiviert sein, den Film – mit *sehr* skeptischem Blick – noch einmal zu sehen.

### Die *Flashbacks*: Fortgesetzter Vertrauensbruch

Wie die Analyse der Anfangssequenz gezeigt hat, folgt der skeptische Zuschauer der Hypothesenbildung des vertrauenden Zuschauers erwartungsgemäß immer dann *nicht*, wenn er einen ‚Missbrauch‘ filmsprachlicher Konventionen wittert, genauer: wenn er den Verdacht hat, man wolle ihn mit der Erfüllung dieser Konventionen zu einer bestimmten Hypothese provozieren. Im Falle von *THE USUAL SUSPECTS* betrifft dies hauptsächlich die Konvention des subjektiven *Flashbacks*, die im Folgenden kurz beschrieben werden, bevor wir uns den Rückblenden in diesem Film zuwenden.

Kein Zuschauer erwartet, in einem subjektiven *Flashback* nur Dinge gezeigt zu bekommen, die der Wahrnehmung des sich erinnernden/erzählenden Subjekts entsprechen. Nach Bordwell sollte man *Flashbacks* speziell in Hollywood-Filmen weniger als subjektiv denn als ‚subjektiv motiviert‘ verstehen: Die ‚Erinnerung‘ einer Figur (in der Regel durch einen Zoom auf das Gesicht oder ähnliche stilistische Mittel indiziert und eingeleitet) dient vor allem als Legitimation für ein nicht-chronologisches Arrangement des Plots, und innerhalb der Rückblende kann selbstverständlich genauso ‚objektiv‘ weiter erzählt werden (vgl. 1995, 162). Dennoch ist nicht anzunehmen, dass der Zuschauer solche Erzählsegmente als vollkommen unabhängig vom ‚auslösenden‘ Subjekt versteht. Die gängige Haltung dürfte auf einer ‚Vereinbarung‘ beruhen, die sich wie folgt beschreiben lässt: Auf der einen Seite akzeptiert der Zuschauer die formale Unabhängigkeit des Erzählers von der *Wahrnehmungsperspektive* des den Flash-



back motivierenden *filters* (weder muss die Figur notwendig anwesend sein, noch stellen etwa *POV-Shots* aus der Sicht anderer Figuren innerhalb der subjektiv motivierten Rückblende ein Problem dar).<sup>12</sup> Auf der anderen Seite erwartet der Zuschauer aber, dass ein Flashback einer möglichen *Erzählperspektive* des Subjekts inhaltlich im weitesten Sinne entspricht. *Idealerweise* sollte die Rückblende etwas zeigen, von dem sich sinnvoll annehmen lässt, es werde in der Rahmenhandlung von einer Figur ‚erzählt‘ (wobei ‚erzählen‘ auch ‚ausschmücken‘, ‚unterschlagen‘, ‚fabulieren‘ heißen kann, unter Umständen sogar ‚lügen‘), *wenigstens* sollte der Flashback nichts zeigen, was dieser denkbaren Erzählung fundamental widerspricht. Der Inhalt des Flashbacks muss sich gleichsam ‚zurückübersetzen‘ lassen in eine Aussage, welche die Figur macht oder machen könnte – so wie der Zuschauer umgekehrt davon ausgeht, das Wissen der innerdiegetischen Zuhörer entspräche nach dem Ende des *Flashbacks* dem seinigen, so als hätten sie nicht nur einer (ihm unbekannt bleibenden) mündlichen Erzählung gelauscht, sondern den *Flashback*, wie der Zuschauer, ‚gesehen‘.

Die *Flashbacks* in *THE USUAL SUSPECTS* werden nun gemeinhin als ‚Verbals Zeugenaussage‘ aufgefasst. Nicht dazuzuzählen ist jene Sequenz, die ‚Keyser Sozes Zeit in der Türkei‘ zeigt: Auch diese wird zwar von einem Bericht Verbals initiiert und von seinem Off-Kommentar begleitet, doch sie ist inhaltlich eindeutig als Mythos gerahmt, als „spook story that criminals tell their kids at night“, wie es im Film heißt, und hebt sich mit ihren verwackelten, überbelichteten Bildern auch stilistisch vom Rest des Films ab. Diese Binnenhandlung ist so als Fiktion in der Fiktion notiert, nicht als Verbals Erinnerung an ein eigenes Erlebnis. (Beim zweiten Sehen des Films, im Wissen um Verbals Identität, könnte man sich eingeladen fühlen, diesen Mythos als Teil von dessen Vergangenheit zu betrachten.)

Anhand der *Flashbacks* in *THE USUAL SUSPECTS* lässt sich das Geschehen rekonstruieren, das zu dem in der Anfangssequenz gezeigten Finale führt. Der erste Flashback [FB 1] ist als einziger nur auf einer Seite gerahmt, zudem scheint die Rahmensituation nur für wenige Sekunden auf, ist aber eindeutig als ‚Verhör-situation‘ notiert (später erfahren wir, dass es sich hierbei um Verbals ‚Aussage vorm Staatsanwalt‘ handelt hat). Auch die Kopplung an die Figur ist eindeutig, Verbals einleitendem Satz: „It all started back in New York six weeks ago“ entspricht das den *Flashback* eröffnende Insert „New York – Six Weeks ago“

12 So wird kein Zuschauer von *TITANIC* (USA 1997, James Cameron) Anstoß daran nehmen, dass ihm gleich zu Beginn des Flashbacks, der eindeutig als Roses Erinnerung gerahmt ist, ein Handlungsabschnitt gezeigt wird, an dem diese gar nicht beteiligt war: die Erzählung, wie Jack und sein Freund auf das Schiff gekommen sind.

(erneut wird anstelle des neutralen ‚before‘ ein deiktischer Begriff verwendet<sup>13</sup>). Und in der zweiten Hälfte des *Flashbacks* ist ein *Voice-Over*-Kommentar der (dann bald als Verbal Kint bekannten) Figur zu hören.

Dennoch dauert es eine Weile, bis Verbal das erste Mal zu sehen ist; zunächst werden die Verhaftungen der vier anderen Gangster gezeigt. Dies ist, wie gesagt, Konvention, und es ist ja auch denkbar, dass Verbal bei dem Verhör etwas über diese Ereignisse erzählt. Die Konvention wird aber dadurch in besonderem Maße als solche ausgestellt, dass die *einzig*e Verhaftung, die er selbst miterlebt hat, seine eigene, *nicht* gezeigt wird. Gleiches gilt kurz darauf noch einmal für die Verhöre zu dem ‚gestohlenen Lastwagen‘. Diese Szenen sind sogar mit Verbals *Voice-Over*-Kommentar unterlegt, doch gerade dieser kann vom skeptischen Zuschauer kaum als Wiedergabe einer ‚Zeugenaussage‘ verstanden werden, denn weder Tonfall noch Inhalt passen zu einer Verhörsituation. Vielmehr ist der komplizenhafte Ton, in dem Verbal die anderen Gangster charakterisiert und sich über Sinn und Unsinn der Gegenüberstellung und seiner Anwesenheit dabei auslässt, nur verstehbar als *direkt an den Zuschauer adressiert*. Der ‚Verbal‘, der hier spricht, ist nicht identisch mit der abgebildeten Figur, sondern ein Kommentator, der gleichsam ‚mit uns den Film sieht‘ und sinngemäß sagt: „Ich bin damals am Hafen geschnappt worden und musste dem Staatsanwalt erzählen, was passiert ist – und nun erzähle ich *euch* das – schaut her, das sind die Jungs, mit denen ich verhaftet worden bin...“ Der extra-diegetische Erzähler, ließe sich formulieren, personalisiert sich für einen Augenblick in ‚Verbal‘, der *slant* ‚leht‘ sich Verbals Stimme und gewisse seiner Charakterzüge. Dies, zusammen mit der subjektiven Rahmung, könnte der skeptische Zuschauer als Überredungsversuch erkennen, den Flashback als an die Wahrnehmungsperspektive Verbals gekoppelt zu begreifen – obwohl er das dem Inhalt nach ganz und gar nicht ist. Die Grenzen einer möglichen Erzählperspektive dieser Figur werden zwar nicht verletzt, aber ziemlich weit ausgelotet. Der Erzähler legt *dem Zuschauer* eine enge perspektivische Bindung nahe, während er *sich selbst* die größtmögliche Freiheit gestattet.

Dieser erste Flashback gleicht einem Probelauf, um einige der Mittel zu testen, die in den folgenden Rückblenden gezielt zur Irreführung eingesetzt werden. Mit Beginn von Verbals Verhör durch Kujan ist der Rahmen und die Motivation für die Fortsetzung seiner ‚Aussage‘ geschaffen. Und nun wird sich der Erzähler im weiteren Verlauf immer weiter von der ‚Vereinbarung‘ hinsichtlich des Umgangs mit Wahrnehmungs- und Erzählperspektive entfernen. Nur der zweite

13 So dass es in der deutschen Fassung anstelle von „sechs Wochen zuvor“ richtig „vor sechs Wochen“ heißen müsste.

Flashback [FB 2] ist noch in jeder Hinsicht unauffällig: Er entspricht Verbals Erzählperspektive, indem er Keaton genauso zeigt, wie ihn Verbal während des Verhörs beschreibt und wie er möchte, dass auch Kujan ihn ‚sieht‘.

Doch schon im Folgenden – [FB 3] – beginnt der Erzähler, sich von Verbals Aussage zu distanzieren, entsprechen die Charakterisierung Keatons und vor allem Verbals nicht mehr dessen Intentionen. Keaton droht hier in einer Szene Redfoot, indem er ihm gesteht, einen von dessen früheren Partnern ermordet zu haben – und stützt damit erstmals das Bild, das Kujan von ihm hat. Kurz darauf meldet sich Verbal wieder als Off-Kommentator zu Wort und sagt, ein Mann könne nicht ändern, was er sei: „He can convince anyone he’s someone else, but never himself.“ Dieser Satz käme, wäre er Teil von Verbals Aussage, fast schon einer vorzeitigen Kapitulation vor Kujan gleich. Erneut scheint es sich eher um eine Adressierung des Zuschauers zu handeln (sinngemäß: „Kujan hätte ich das nie eingestanden, aber euch kann ich es ja sagen“).

Auch die Szene, in der Verbal den Juwelenhändler erschießt, könnte im skeptischen Rezeptionsmodus Zweifel wecken, ob der Inhalt des *Flashbacks* wirklich eine ‚Übersetzung‘ von Verbals Aussage ist: Denn dies würde bedeuten, dass Verbal darin ohne Not (und ohne dass er danach gefragt worden wäre) einen Mord gestanden hätte. Auch wenn der Umstand seiner Immunität am Anfang deutlich hervorgehoben wurde, ist nicht einsichtig, warum er sich so verhalten sollte, und später deutet nichts an Kujans Verhalten darauf hin, dass dieser von Verbals Tat wüsste.

Arbeitete der Erzähler in [FB 2] noch daran, die Glaubwürdigkeit von Verbals Aussage zu stützen, fällt er diesem nun plötzlich in den Rücken und verrät Dinge, die Verbal lieber verborgen hätte. Besonders hinterhältig daran ist, dass er dafür ausgerechnet Verbals eigenen Voice-Over-Kommentar einsetzt (der zwar dem *Charakter* der Figur entspricht, aber nicht dessen *Handlungsintentionen*). Für den skeptischen Zuschauer ist daraus abzuleiten: Ungeachtet der formalen Rahmung ‚Verbals Aussage‘ agiert in den Flashbacks ein autonomer, keinen Figureninteressen verpflichteter Erzähler.

Im [FB 7] wird schließlich auch diese formale Rahmung aufgegeben. Rein formal ist dieser nicht an Verbal, sondern an Kujan gekoppelt: Er wird von dessen Satz: „*I tell you what I know [...]: there was no dope on that boat*“, eingeleitet und mit der Äußerung: „*That’s what you said in your statement*“, beendet. Dies heißt also: Der Flashback beruht auf einer Aussage Kujans, in der dieser wiederum zum Teil eine Aussage Verbals zitiert, und Verbal, auf den abgeblendet wird, wird als ein angestrenzter, intensiv teilnehmender Zuhörer gezeigt. Daher sollte man diesen Flashback eher als Wiedergabe zweier sich teils vermischender, teils konkurrierender Standpunkte betrachten. Zu sehen ist hier:

- a) Wie die Gangster das gesamte Schiff durchkämmen, ohne Kokain zu finden. Dies entspricht exakt der Äußerung Keatons, mit welcher der Flashback eingeleitet wird.
- b) Wie ein verängstigter, in einer bewachten Kabine versteckter kleiner Mann von einem Unbekannten aufgesucht und getötet wird. Hier nimmt der Erzähler eine These vorweg, die Kujan erst später äußert (den Mord Sozes an dem einzigen Zeugen Marquez), *rückblickend* ist dies also eine legitime Wiedergabe von Kujans Erzählperspektive. *Zum Zeitpunkt des Flashbacks* ist dem Zuschauer jedoch lediglich bekannt, dass Kujan kurz vorher durch seine Kollegen von der Existenz eines „Marquez“ erfahren hat. Die Einstellungen aber, die lange *POV-Shots* eines unsichtbar bleibenden Subjekts auf dem Weg durchs Schiffsinnere zeigen, müssen dem skeptischen Zuschauer noch als ‚außerhalb‘ des Wissensstands im Verhörzimmer auffallen und erneut als Direktadressierung empfunden werden, als spannungserzeugender *cue*: ‚Seht her: Der große Unbekannte sucht sein Opfer‘.
- c) Wie erst McManus hinterrücks getötet und dann auch Keaton von einem Unbekannten im dunklen Anzug niedergeschossen wird. Dies beobachtet Verbal vom Pier aus, und dies entspricht auch seiner ‚Aussage vor dem Staatsanwalt‘ (Abb. 6a.b).

Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer schon genug, um diesen Unbekannten für Keyser Soze zu halten und ihn damit auch mit dem Unbekannten im Schiffsinneren abzugleichen, noch nicht genug indes, um diesen Mann mit einer ihm bekannten Person in Deckungsgleichheit zu bringen. Hier hält sich der Erzähler an den Wissensstand des *Zuschauers*, indem er Keyser Soze noch als autonom agierende ‚Leerstelle‘ zeigt, die sich noch nicht mit einer bereits bekannten Figur ‚überlappt‘. Daraus ergeben sich jedoch einige Widersprüche, die in keine kohärente Fabelkonstruktion aufgelöst werden können:

Der Zuschauer sieht Keaton und McManus, enthemmt und zu allem entschlossen, auf verschiedenen Wegen durch das Schiff stürmen, er sieht, wie sie auf alles schießen, was sich bewegt, er sieht sie an allen möglichen Stellen nach dem Koks suchen, und er hört schließlich, als sie sich im Maschinenraum wiedertreffen, Keatons Worte: „I’ve been *in every fuckin’ room*. There – is – no – Coke!“ Er sieht auf der anderen Seite zumindest einen Raum, den sie nicht betreten haben: die Kabine des kleinen Mannes. Angesichts ihrer Entschlossenheit und Professionalität, angesichts Keatons Überzeugung, schon allein überall auf dem Schiff gewesen zu sein, ist aber nicht einzusehen, wieso sie ausgerechnet diesen Raum nicht gefunden haben sollten – der durch seine Bewachung ja die Aufmerksamkeit auf sich ziehen müsste.



Abb. 6a.b Auf dem Schiff.

Die einzige Möglichkeit, a) und b) zu einem kohärenten ‚Weltentwurf‘ zusammenzufügen, wäre, dass entweder Keaton oder McManus selbst der Unbekannte in b) sei. Da jedoch in c) beide von diesem Unbekannten getötet werden, ist diese Möglichkeit ausgeschlossen.<sup>14</sup> Und Verbal, der, wie Zwischenschnitte wiederholt zeigen, sich die ganze Zeit über am Pier befindet, kommt für die Rolle des Unbekannten schon gar nicht in Betracht.

Der Erzähler darf damit rechnen, dass die meisten Zuschauer auch hier noch versuchen, diese sich partiell ausschließenden Handlungsstränge in ein stimmiges Ganzes zu integrieren: weil dies ihre vordringlichste Aufgabe ist, aber auch, weil diese Stränge, ungeachtet ihrer *narrativen* Unvereinbarkeit, sich *dramaturgisch* glänzend fügen, in engstem Zusammenspiel alle Aufmerksamkeit auf die Frage nach der *Identität des großen Unbekannten* lenken. Doch auch wenn kaum jemand die genannten Widersprüche während der Rezeption mit solcher Genauigkeit herauszuarbeiten vermag, dürfte dem skeptischen Zuschauer bewusst sein, dass hier – ganz wörtlich – ‚irgendetwas nicht stimmt‘, *dass in der vollendeten Fabel nicht für alle Teile dieses Plotsegments Platz sein kann*.

Schon kurz darauf wird Keaton durch Kujan als Keyser Soze ‚enttarnt‘ – und damit ist klar, dass c) der Abschnitt ist, der herausfällt, dass dieser, wie oben beschrieben wurde, ‚gelogen‘ war, während a) und b) nun ‚passen‘. Doch kann der Erzähler erwarten, dass der Zuschauer auf diese Auflösung anders reagiert als mit Verärgerung? Ist das Prinzip des „seeing is believing“ nicht zu übermächtig, als dass der Zuschauer sich die Behauptung gefallen ließe, das Gezeigte habe gar nicht stattgefunden? Nun, wie wir gesehen haben, dürfte der skeptische Zu-

14 Es sei denn, wir wären bereit zu glauben, auf dem Schiff trieben gleich zwei Unbekannte ihr Unwesen: Dann gäbe es neben dem Rätsel um Sozes Identität also plötzlich noch ein Rätsel um eine bis dahin nicht erwähnte Person Y – ein ziemlich ungelener und unökonomischer Fabelentwurf.

schauer dieses Prinzip schon *vor* dieser Auflösung fallen gelassen, oder präziser: es durch ein konkurrierendes ‚Prinzip‘, nämlich wachsendes Misstrauen gegenüber der Erzählperspektive, zu relativieren begonnen haben.<sup>15</sup>

Die Konfrontation zwischen Keaton und Keyser erfolgt in einem Kontext, der von ‚Unglaubwürdig!‘-Warnsignalen geradezu umzingelt ist. Selbst wenn der Flashback in sich kohärent und eindeutig in die Aussage einer einzelnen Person rückübersetzbar *wäre* (was er nicht ist), wüsste der Zuschauer längst genug über diese Person, um ihr nicht mehr vorbehaltlos zu trauen: Verbal hat seine Aussagen nur zögernd und unter Druck gemacht, er „bequemt sich nur mühsam, Hinweise auf das großangelegte Verbrechen zu geben“,<sup>16</sup> und diese werden von Kujan fortwährend für falsch oder unzureichend erklärt.<sup>17</sup> Die Lügencharakter der Szene könnte akzeptiert werden als Verbals ‚Schuld‘, der gelogen hätte, um die Unschuld seines vermeintlichen Freundes Keaton zu beweisen, und sich damit, nach Chatmans Terminologie, als *fallible filter* herausgestellt hätte (1990, 143f). Doch selbst für eine ‚korrekte Wiedergabe einer falschen Aussage‘ kann der skeptische Zuschauer diese Szene kaum noch halten, hat er den Erzähler doch schon längst als unbeständig und unzuverlässig enttarnt, als einen Scharlatan, der ständig und auf unberechenbare Weise seine Position variiert, sich einmal des *filters* Verbal bedient, sich ein anderes Mal auf die Seite Kujans schlägt und dann wiederum völlig autonom erzählt. Nein, der eigentliche Vertrauensbruch hätte in der Anfangssequenz stattgefunden, wo selbst der skeptischste Zuschauer noch viel zu wenig Informationen besaß, um auf die Idee kommen zu können, ihm werde hier eine komplette Lüge aufgetischt. Nach dieser Auflösung nun müsste dem Zuschauer der Anfang, der ihm Keyser und Keaton als zwei verschiedene Personen vorstellte, als ein billiger Trick erscheinen, der ihn *zwingend* zu einem falschen Fabelentwurf geführt hat. Einzig eine der beiden ‚skeptischen‘ Anfangshypothesen – dass Keaton, da sein Tod nicht ge-

15 Dieser Relativierungsprozess ließe sich an zahlreichen Beispielen aus der Filmgeschichte zeigen. Das berühmteste, Akira Kurosawas RASHOMON (Japan 1951), lädt den Zuschauer geradezu zur philosophischen Reflexion über die Konkurrenz dieser Prinzipien ein, indem er ein Verbrechen in gleich drei verschiedenen, unvereinbaren Variationen zeigt (die übrigens auch hier auf ‚Zeugenaussagen‘ beruhen).

16 Angie Dullinger: DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN. In: *Abendzeitung* (München) v. 18.1.1996.

17 In einer Rezension heißt es sogar, „dass Verbal seine Geschichte öfter ändern muss, wenn Kujan ihn mit Fakten konfrontiert, dass er also vielleicht nicht nur Wissenslücken hat, sondern auch unterschlägt und schönfärbt“; tkl.: Verbals Puzzle. In: *Stuttgarter Zeitung* v. 18.1.1996. Das hierdurch erzeugte Misstrauen tritt in Konflikt mit der Sympathie, die wir für diese Figur empfinden, ein Konflikt, der auf wunderbare Weise gelöst wird, wenn Verbals unerwarteter Sieg gegen Kujan uns sowohl in dieser Sympathie unterstützt als auch in unserem Misstrauen recht gibt.

zeigt wurde, noch leben könnte – hat sich nun als richtig erwiesen und muss als schwache Legitimation für diese Szene erhalten.

Doch kurz darauf wird der Anfang durch die zweite und endgültige Auflösung rehabilitiert, ebenso der Handlungsstrang c) – mit der pikanten Ausnahme, dass Verbal diese Szenen beobachtet hat, das heißt: Die Hypothese über Keatons Weiterleben war doch verfehlt, indes erweist sich die andere ‚skeptische‘ Anfangshypothese nun als richtig: dass hinter den Taurollen, da dort niemand gezeigt wurde, auch tatsächlich niemand war.

Nun könnte man argumentieren, jetzt seien lediglich andere Szenen gelogen als nach der ersten Auflösung, aber minder ärgerlich sei auch das nicht. Dass diese Lösung dennoch ‚fairer‘ oder glatter erscheint, hat m.E. zwei Gründe: Zum einen, und dies ist der gewichtigere (den vertrauenden Zuschauer versöhnende) Grund, funktioniert nun der Anfang wieder: Er hat zu den richtigen Fragen geführt, die nun alle klar zu beantworten sind. Zum anderen, dies ist der speziellere (den skeptischen Zuschauer versöhnende) Grund, wurde man somit kein einziges Mal durch falsche Bildinhalte belogen, sondern ‚nur‘ durch eine falsche Montage, oder präziser: durch einen *Missbrauch der Montagekonventionen*. Die irreführende Überblendung von der Taurolle auf Verbal haben wir schon geklärt: Beide Bildinhalte sind für sich genommen ‚richtig‘, sie stehen nur nicht in dem Zusammenhang, den der Zuschauer zu konstruieren gelernt hat. Doch auch in c) sind Verbal und der ‚schwarze Mann‘ tatsächlich *kein einziges Mal* innerhalb derselben Einstellung zu sehen (anders als Keaton und Keyser). Freilich ist kaum eine fundamentalere filmische Konvention denkbar als die, gegen die hier verstoßen wird: die der zeitlichen und räumlichen Kontinuität von Einstellungsfolgen innerhalb einer Szene. Die Montage der Szene im Einzelnen: *Shot*: Verbal läuft am Pier herum und beobachtet etwas auf dem Schiff. *Reverse shot*: Ein schlanker Mann im Anzug schießt vom Oberdeck aus auf Keaton. *Shot* und *reverse shot* lassen sich nicht mehr zu Teilen eines Fabel-Segments zusammenfügen, vielmehr werden hier *zwei mögliche, einander ausschließende Varianten der Fabel* präsentiert, genauer: Beide Handlungsmomente könnten zwar stattgefunden haben, nur die Schlussfolgerung ‚Verbal beobachtet, wie Keaton von einem schlanken Mann niedergeschossen wird‘ lässt sich nicht in den Fabelzusammenhang integrieren.

Der Zuschauer erinnert nun vielleicht auch noch, dass die geheimnisvollen *POV-Shots* aus dem Schiffsinernen in einer Parallelmontage mit Verbal gezeigt wurden, der aus seinem Versteck aufbricht und, die Waffe in der Hand, mit unklarem Ziel am Pier entlang hastet. Innerhalb der Narration werden hier zwar zwei Personen an zwei verschiedenen Orten gezeigt – über die Montage wird aber bereits eine Verbindung zwischen Keyser Soze und Verbal hergestellt. Und



Abb. 7a.b Keaton im Kostüm von Keyser Soze.

auch hier zeigt sie abwechselnd den ‚echten‘ und den ‚falschen‘ Aufenthaltsort Verbals.

Zusammengefasst: In *THE USUAL SUSPECTS* wird die perspektivische Unabhängigkeit des Erzählers innerhalb der *Flashbacks*, die auf formaler Ebene von Anfang an besteht (was der Konvention entspricht), sukzessive auf die inhaltliche Ebene überführt (womit die ‚Vereinbarung‘ nach und nach gebrochen und die Konvention unterlaufen wird). Rückwirkend muss der Zuschauer erkennen, dass er, während er noch hartnäckig daran festhält, die *Flashbacks* auf Grund der anfangs noch konventionellen Rahmung als ‚Verbals Aussage‘ zu lesen, er einen ‚klassischen‘ allwissenden und autonomen Erzähler vor sich hat, der an manchem Stellen zwar die Erzählperspektive Verbals einnimmt, dieser aber an anderen zentralen Stellen fundamental widerspricht.

Auch die eindeutige *Rahmung* der *Flashbacks* als subjektive Erinnerung/Erzählung einer Figur wurde zuletzt ‚aufgeweicht‘. Während der beiden Auflösungsszenen arbeitet der Erzähler nun mit kurzen *Flashbacks*, die auch diesen Ablöseprozess vollenden: Während Kujans Beweisführung werden in sehr kurzen, blitzartigen Einblendungen (z.T. bereits bekannte) Einstellungen wiederholt, die seine Argumentation visuell stützen. Hierunter ist die Einstellung von Keaton im Kostüm Keyser Sozes die gewichtigste (Abb.7a.b).

Barker interpretiert sie als kurze Erinnerungsfetzen Verbals,<sup>18</sup> schreibt sie also noch immer eindeutig dieser Figur zu. Sicher stimmt es, dass diese Szenen Ku-

18 „She [the viewer; M.L.] must read the inserted flashbacks as a demonstration of the internal processes he [Verbal; M.L.] is going through“ (Barker 2000, 69). Bei Kenntnis des Schlusses sei dann diese Szene freilich nicht anders lesbar denn als „performance of a total lie“. Leider stellt Barker ebenso wenig wie Telotte 1998 kritisch in Frage, inwieweit diese *Flashbacks* überhaupt formal an Verbal gekoppelt sind.





Abb. 8a.b Verbal im Kostüm von Keyser Soze –erschießt Keaton.

jans Rede enormen Nachdruck verleihen und damit Verbals Zusammenbruch verständlicher machen – das scheint dann auch ihre Funktion zu sein: Kujans Version der Geschichte auch für den Zuschauer Autorität zu verleihen. Am Ende des Kräftemessens im Verhörzimmer schlägt sich der Erzähler, könnte man sagen, auf die Seite Kujans. Oder anders: Er benutzt Kujan als Stichwortgeber, um den Zuschauer von einer *möglichen* Variante der Erzählung zu überzeugen.

Bei der zweiten und endgültigen Auflösung werden wiederum kurze Einblendungen verwandt – und nun ist Verbal im Kostüm Keyzers zu sehen (Abb. 8a.b) Aus dem Off sind zusätzlich allerlei bereits bekannte Zitate aus dem Film zu hören. Diese *Flashbacks* sind nun ganz offensichtlich von der Verbal-Figur, die ja nicht mehr anwesend ist, emanzipiert. Sind sie zunächst noch als ‚Kujans Rekapitulation‘ interpretierbar, so hält das Stimmengewirr auch während der gesamten Parallelmontage am Ende, unabhängig vom Schauplatz, an und ist somit nicht mehr an eine Figur zu koppeln. Schließlich endet der Film mit der Wiederholung einer Aufnahme Verbals im Verhörzimmer, während aus dem Off die Wiederholung einer seiner Äußerungen zu hören ist. Diese Einstellung noch sinnvoll mit irgendeiner innerdiegetischen Perspektive zu verbinden – als ‚Flashback‘ von A nach B –, ist endgültig unmöglich: Das Schlussbild ist nicht anders verstehbar denn als reine Präsentation, als formal vollständig befreiter Zeigegestus.

Dem skeptischen Zuschauer könnte der Verdacht kommen, dass dies schon den ganzen Film über so war.

## Die Auflösung: Ein Akt des Zeigens

Verbals Enttarnung als Keyser Soze ist also jene Schlusspointe, das Aufzeigen der falschen Fährte, auf der wir uns die ganze Zeit bewegt haben, die zu einer Reevaluation des gesamten vorangegangenen Geschehens zwingt. Wie genau geht diese Entlarvung vonstatten? Kujan kommt Verbal auf die Schliche, indem er entdeckt, dass dieser einige Namen und Begriffe seiner Erzählung von Notizzetteln auf Rabins Pinnwand und vom Boden einer Kaffeetasse abgelesen hat. Diese Entdeckung ist sehr dramatisch inszeniert – Spannungsmusik, Kujans entsetzes Gesicht, fallende Kaffeetasse in Zeitlupe, Jump Cuts, kurze *Flashbacks*, unterlegt mit Stimmengewirr aus dem Off (s.o.) – und dürfte, wie oben ausgeführt, den vertrauenden Zuschauer zu der erschütternden Erkenntnis führen, dass sich Verbal *alles*, was zwischen der Gegenüberstellung in New York und dem Blutbad am Hafen geschah, ausgedacht hat. Diese Ansicht vertritt z.B. Stanley Orr: „The collage [in Rabins office; M.L.] suggests the broader textual fund from which Verbal ‚knits‘ a story for Kujan.“ (1999, 69) Die These, wonach Rabins Pinnwand ein monströses Referenzsystem sei, das gleichsam die gesamte Binnenhandlung generiert habe, hat zugegeben postmoderne Verve. Nicht zuletzt, weil sie den vertrauenden Zuschauer beim nochmaligen Sehen des Films in ein schönes Paradoxon führt, denn er muss nun mit zwei Thesen arbeiten, die einander gleichzeitig bedingen und aufheben: ‚Verbal ist Keyser Soze‘, und ‚Verbal hat sich alles nur ausgedacht‘. Indem Kujan Verbals Trick mit der Pinnwand erkennt, entlarvt er ihn als Keyser Soze, macht damit aber gleichzeitig die Geschichte, die mit dieser Demaskierung ihre schlüssigste Auflösung fände, hinfällig: Wenn Verbal Keyser Soze ist, ist die Geschichte um Keyser nie geschehen. Diese These würde auch alle Überlegungen zu den erzählperspektivischen Verschiebungen in den *Flashbacks* überschatten, wäre dann doch *alles* dort Gezeigte, gleich aus welcher Perspektive, eine Lüge (über die Kongruenz zwischen der ‚von Verbal ausgesagten Lüge‘ und der ‚im Flashback gezeigten Lüge‘ ließe sich dann immer noch diskutieren).

Indes müssen den skeptischen Zuschauer einige Indizien von dieser verführerischen These abhalten: Zumindest Anfang und Ende von Verbals Erzählung – die Gegenüberstellung und das Hafenterror – sind ja ‚von außen abgesichert‘, und für die Geschehnisse dazwischen gilt dies zumindest für den einen Aspekt, dass auch Edie Finneran zur fraglichen Zeit in L.A. war und in den Fall verstrickt – dies erfährt Kujan in einer Verhörpause von Kollegen, und dies wird zuletzt durch die Nachricht von ihrem Tod ‚verifiziert‘. Und schließlich trifft am Ende auch das Phantombild mit Verbals Konterfei ein, das auf der Beschreibung von jemandem basiert, der in das ‚abgesicherte‘ Verbrechen verwickelt war.

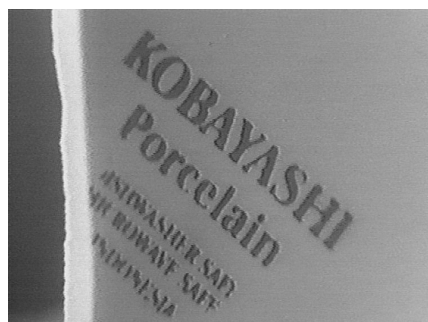
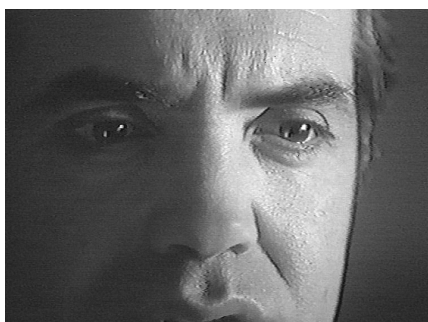
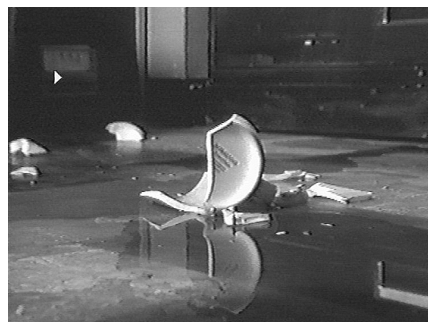
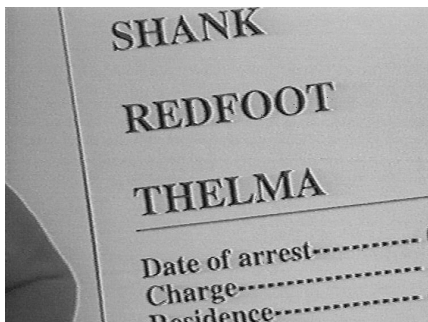
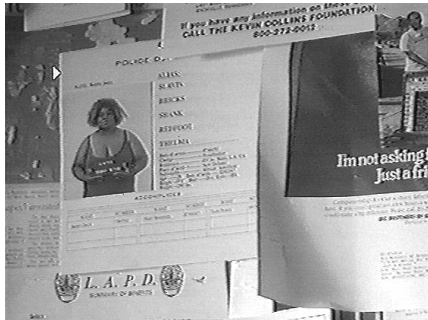


Abb. 9a-f Die Auflösung

Zudem sollte der skeptische Zuschauer, unbeeindruckt von der dramatischen Inszenierung der Pinnwand-Montagesequenz, ohnehin bemerken, dass hier nicht mehr bewiesen wird, als dass Verbal zwei Namen ausgetauscht hat: „Red-foot“ und „Kobayashi“ (die restlichen der abgelesenen Namen hat er für irrelevante Anekdoten benutzt, mit denen er zu Beginn das Verhör hinauszögern wollte; Abb. 9a–f).

Welche Teile seiner Geschichte sonst noch ausgedacht waren und was davon dem Zuschauer ‚ehrlich‘ gezeigt wurde: unmöglich, es herauszufinden. Beim zweiten Sehen ist von Anfang an (abgesehen von Verbals Identität) lediglich bekannt, dass zwei wichtige Figuren in der Geschichte *nicht* die Namen „Redfoot“ und „Kobayashi“ tragen, zugleich aber auch, dass *einige* der Ereignisse so oder ähnlich ‚wirklich‘ stattgefunden haben müssen.

Diese vermeintlich nüchterne Erkenntnis hat indes die radikalere Umwertung des Gezeigten zur Folge: Denn für das Funktionieren einer Fabel, für ihre innere Schlüssigkeit, ist der ‚ontologische Status‘ der einzelnen Plotsegmente offenbar völlig irrelevant. Der Film führt vor, dass sich diese in einem fiktionalen Plot nur in einer Horizontalen anordnen lassen – alle sind gleichermaßen ‚nur *gezeigt*‘ –, nicht jedoch in einer ‚Hierarchie von Wahrheit oder Falschheit‘, zumindest nicht von einem Punkt *außerhalb* des Plots. Indem der Erzähler den Zuschauer bei der Suche nach diesem Punkt ‚auflaufen‘ lässt, führt er ihm die Nutzlosigkeit dieser Suche vor (oder sagen wir lieber: ihre Müßigkeit, denn wir haben ja Freude daran). Verbal hat in dem Verhörzimmer Rabins die Freiheit des Geschichtenerzählers im Umgang mit der Wahrheit erprobt und bewiesen – und damit die Methodik des Films selbst vorgeführt.

Dennoch sollten wir Barker nicht folgen, wenn er die Entlarvung Verbals als Keyser Soze weniger als ‚Wahrheit‘ denn als „enjoyable best bet in the end“ bezeichnet (2000, 62): Dass der Film alle Teile seines Plots als reine ‚Repräsentation von Erfundenem‘ enttarnt, ändert ja nichts daran, dass sich aus diesen Teilen das ‚richtige‘ Ende einer Fabel konstruieren lässt. Da der Film zuletzt kein anderes Angebot mehr übrig lässt, da am Ende der Horizontalen dieses und kein anderes Segment steht, würden wir mit der Frage, ob vielleicht auch hier gelogen wird, das Gespräch über den Film beenden und zu der eher banalen Erkenntnis gelangen, dass in der Fiktion vieles möglich ist. Vielleicht ist dies der eigentliche Clou des Films: die Geschichte vollständig und sichtbar an die Oberfläche des Zeigens zu holen und ihre dramaturgische Geschlossenheit dabei dennoch nicht anzutasten.

## Eine unmögliche Forderung

THE USUAL SUSPECTS hat eine so offene erzählerische Struktur, dass der ‚wirkliche‘ Inhalt nicht nacherzählbar ist, ohne die Mitarbeit des Zuschauers (im Sinne von Ecos *lector in fabula*) zu berücksichtigen: Gerade der Inhalt des für die Fabelkonstruktion zentralen *Flashbacks* [FB 7], in dem die Frage geklärt wird, ‚was wirklich auf dem Schiff geschah‘, ist ohne Einbezug des Zuschauerwissens

nicht wiederzugeben. Diesem Flashback lassen sich während des Filmverlaufs drei verschiedene Inhalte („Keyser“ als unbekannter Dritter, als Keaton, schließlich als Verbal) zuweisen, die sich aus dem jeweiligen Informationsstand des Zuschauers ergeben und jeweils gewichtige Implikationen für die Fabelkonstruktion und ihre innere Logik nach sich ziehen.

Ich habe die Ursache für die Fehllektüre vor allem in formalen Kunstgriffen gesucht. Telotte dagegen begründet sie eher mit unserem Bedürfnis nach rationalen Erklärungen und vor allem nach eindeutig charakterisierbaren Figuren – dieses Verlangen korrespondiere eng mit dem Kujans, und die Intention des Films sei es, das psychologische und kulturelle Wertesystem, in dem wir uns zu Hause fühlen, in Frage zu stellen, uns so die Kontingenz der Welt und unserer Ordnungsvorstellungen vorzuführen (1998, 18). Jedoch ist zweifelhaft, ob es diesem spielerischen, artifiziellen Film gelingt, ein solch ernsthaftes Anliegen zu vermitteln. Zutreffender scheint mir die eher nüchterne Sichtweise Barkers, der über den Film urteilt: „It does not so much defamiliarise, as give us an opportunity to test our skills as viewers“ (2000, 65), dabei möchte ich aber ‚to test‘ im Sinne von ‚deren Brauchbarkeit in Frage stellen‘ verstanden wissen. Denn wie die Analyse gezeigt hat, ist der skeptische Zuschauer dem vertrauenden nicht unbedingt überlegen. Zwar nimmt er die formalen Mittel, auf die jener eher unbewusst und automatisch reagiert, bewusst als solche wahr und vermag, sie während der Rezeption kritisch zu reflektieren. Doch schon die Eingangssequenz zeigt, dass ihm diese Fähigkeit zwar teilweise nützt, sich aber auch gegen ihn wenden kann. Seine Skepsis mag ihn erkennen lassen, dass der Zoom auf die Taurolle nur ein Trick war, die gleiche Skepsis verleitet ihn aber auch dazu, die Form der Darstellung des Mordes an Keaton für einen Trick zu halten – ein Verdacht, der, wie sich am Ende zeigt, genauso ins Leere führt. Lautet die naive Lesart der Sequenz: ‚Jemand beobachtet die Ermordung Keatons‘, so lautet die skeptische: ‚Weder ein Beobachter noch der Mord an Keaton sind explizit zu sehen – es gibt also vermutlich weder das eine noch das andere.‘ Am Ende sind beide Lesarten gleichermaßen falsch. Die richtige würde lauten: ‚Es gab keinen Augenzeugen der Ermordung Keatons‘ – und der Zuschauer muss zugeben, dass die Eingangssequenz genau dies erzählt hat und dass die davon abweichenden Lesarten allein seiner – bewussten oder unbewussten – Beherrschung film-sprachlicher Konventionen geschuldet sind. Diesen zu misstrauen ist in diesem Fall ebenso nutzlos wie ihnen blind zu vertrauen, angemessener wäre es, sie zu *ignorieren* oder zu *vergessen*. Der Zoom auf die Taurolle und der ‚nicht sichtbare‘ Mord an Keaton können ja nur dann als ‚Tricks‘ funktionieren oder entlarvt werden, wenn man weiß, wozu diese Mittel für gewöhnlich eingesetzt werden. Ignoriert oder vergisst man dieses Wissen, muss man zugeben, dass die Sequenz

entwaffnend ehrlich ist. Gleichwohl fordert sie etwas, das unmöglich ist: Um nicht auf den Film hereinzufallen, müsste der Zuschauer die filmische Sprache gleichsam ‚verlernen‘. Bei der Relektüre dagegen mag es gelingen, *die formalen Mittel als weitgehend losgelöst von ihren üblichen inhaltlichen Funktionen zu begreifen*.

In dieser Hinsicht kann *THE USUAL SUSPECTS* in der Tat als Modellfall für die eingangs erwähnte Welle im amerikanischen Mainstream-Kino gelten: Die meisten dieser Filme fallen zunächst nicht durch experimentelle oder gar avantgardistische Formen auf, gehören eher dem Genre- als dem Autorenkino an und sind so einem klar definierten und recht eng umgrenzten Vokabular verpflichtet, das sie auch benutzen – nur eben nicht mehr durchweg regelgerecht. Diese Filme weisen ihre Zuschauer auf die Konventionalität der filmischen Erzählweisen und stilistischen Verfahren hin. Freilich verfolgen sie dabei ganz unterschiedliche Absichten, und wenn *THE USUAL SUSPECTS* weiter geht als die anderen oben erwähnten Filme, so deshalb, weil bei jenen der Konventionsmissbrauch nicht einzig der Herausforderung der Zuschauer dient, sondern die Täuschung nach der Auflösung als Ausdruck für die Befindlichkeit einer Figur gelesen werden kann, sich also gleichsam an einem innerdiegetischen Punkt aufhängen lässt: Sowohl in *FIGHT CLUB* als auch in *THE SIXTH SENSE* entspricht die Täuschung des Zuschauers der Täuschung des Protagonisten. Wir können hier den Tricks, die uns zur Konstruktion einer falschen Fabel animierten, am Ende ein aufrichtiges und klassisches Motiv nicht absprechen: Wir sollten uns so in den Helden und seine Lage einfühlen können.<sup>19</sup>

Hingegen bedeutet der Moment der Auflösung in *THE USUAL SUSPECTS* keine innerdiegetische Legitimation der zuvor verwendeten Tricks, kein ‚falscher‘ Blick einer Figur sollte dadurch für uns sinnlich erfahrbar werden (es gibt niemanden außer uns, der zwischen den Einstellungen ‚Taurolle‘ und ‚Verbal‘ einen falschen Zusammenhang hergestellt hat), sondern uns nur, oder besser vielmehr: unsere eigene Täuschungsbereitschaft demonstrieren.

Freilich: Wenn der Film seine Tricks vor allem durch Spielfreude legitimiert, ist dies in gewisser Weise dem Genre des Detektivfilms geschuldet, dessen tradi-

19 Wie schnell sich diese Methode im Mainstream-Kino durchsetzen konnte, zeigt als jüngstes Beispiel das versöhnliche Drama *A BEAUTIFUL MIND* (*A BEAUTIFUL MIND – GENIE UND WAHNSINN*, USA 2001, Ron Howard): Denn obwohl hier zwei Handlungsstränge, die bis etwa zur Filmmitte vollständig in die ‚objektive‘ Realität der Diegese eingebettet sind, als ‚Halluzination‘ klassifiziert werden, als der Held seine Schizophrenie-Diagnose erhält, fühlen sich hier offensichtlich die wenigsten Zuschauer hintergangen (eher schon hält man die Geschichte für *zu* integer): ein deutlicher Hinweis darauf, dass das Prinzip des „seeing is believing“ kein ehernes Gesetz ist, selbst nicht in einem durchweg ‚realistischen‘ Film.

tioneller Bestandteil nun einmal eine relativ manipulative Wissensregulation ist, welche die Auflösung des Falls so reich an Hindernissen (und damit so spannend) wie möglich machen soll. Gäbe es diese Tricks nicht und würde diese Geschichte auf gewöhnlichere, unkompliziertere Weise erzählt werden, fiel uns vielleicht auf, dass die Auflösung nicht nur plausibel, sondern sogar provozierend simpel ist, wird doch hier ein nachgerade abgenutztes Topos des Kriminal-sujets aus der Mottenkiste geholt: das ‚Der-Gärtner-war-der-Mörder‘-Modell. Doch wenn bei niemandem von uns die Alarmglocke läutet, wenn der kleine, linkische Trickbetrüger, allein unter Schwerverbrechern, die Worte spricht: „It didn't make sense that I've been there“, dann liegt das wohl nicht nur an der narrativen Komplexität und Informationsdichte des Films, sondern auch daran, dass wir überzeugt sind: So etwas traut sich heute niemand mehr.

## Literatur

- Barker, Martin (2000) Usual Suspects, Unusual Devices. In: Ders. mit Thomas Austin: *From ANTZ to TITANIC. Reinventing Film Analysis*. London: Pluto Press, S. 56–71.
- Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5–24.
- (1995) *Narration in The Fiction Film* [1985]. London: Routledge.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Eco, Umberto (1994) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Orr, Stanley (1999) Post-Modernism, Noir, and THE USUAL SUSPECTS. In: *Literature/Film Quarterly* 27,1, S. 65–73.
- Pudowkin, W.I. (1961) *Filmtechnik, Filmmanuskript und Filmregie*. Zürich: Verlag Die Arche.
- Telotte, J.P. (1998): Rounding up THE USUAL SUSPECTS. The Comforts of Character and Neo Noir. In: *Film Quarterly* 51,4, S. 12–20.