

Was Helmut Plessner hier beschreibt, kann – mit etwas Freiheit interpretiert – auf den ästhetischen Genuss der Romantic Comedy bezogen werden. Ist es doch vor allem die zeitliche Gestaltung einer Bewegung, sind es die emotionalen Umschwünge, die komischen Überraschungen, die Rührung beim Happy End, die Wiederholungen und der Rhythmus, die das Lachen, das nicht immer an Komik, und das Weinen, das nicht immer an ein Leiden gebunden ist, bestimmen. Und fungieren diese Filme nicht auch als ein Mittel, den Alltagsorgen zu entrinnen, indem sie der Zuschauerin erlauben, sich einem sentimental Genießen hinzugeben? Was unsere Skizzen, die wir hier als Collage angeboten haben, im Hinblick auf eine Poetologie der Romantic Comedy schließlich als Fluchtlinie gezeigt haben, ist die zentrale Bedeutung dieses mit dem melodramatischen Modus verbundenen Gefühlserlebens. Ob dieser nun in der auf Dynamik und Kinästhesie setzenden Hollywood-Variante in eine geradezu konventionalisierte Zeitform gegossen wird, nur um dann über das Prinzip der temporalen Umkehr kathartisch gelöst zu werden, ob er in der augenzwinkernd ironischen britischen Variante im Spiel der kinematografischen Modalitäten komödiantisch unterlaufen oder letztlich über das Prinzip der Parallelität, Wiederholung und Synchronisation szenischer Figurationen zum transzendentalen Bild einer Gefühlsgemeinschaft überhöht wird – stets ist es die eng mit dem Melodrama verbundene Idee einer über Rhythmus, Bewegung und Zeitlichkeit figurierten Innerlichkeit, die Ausgangspunkt komplexer kompositorischer Faltungen wird und dabei ein Zuschauervergügen gestaltet, das sich zwischen Lachen und Weinen, Komik und Rührung bewegt, auf der Grenze zwischen beidem balanciert und dabei sein Liebesthema zur Entfaltung bringt.

Matthias Grotkopp

Filme-Sehen, Beute-Machen Vier Skizzen

Wenn auch nicht immer zu allererst, so doch zumindest nie zuletzt: Jeder interessante oder intelligente Film, da sind sich die meisten einig, ist ein Film über Film, über das Filme-Machen, über das Filme-Sehen und über die technischen, sozialen, perzeptiven etc. Bedingungen von Film. In wenigen Fällen aber ist dieser Zusammenhang so sehr zur Allegorie ausgearbeitet worden wie im Genre des *heist*-Films: Eine Gruppe von Spezialisten, die sich für ein Projekt zusammentun, alle möglichen Formen von Schwierigkeiten überwinden, Raum, Zeit und Körper in ein harmonisches Zusammenspiel bringen – und das Ganze mit dem doppelten Ziel, sich in diesem Tun selbst zu verwirklichen und zugleich den maximalen finanziellen Gewinn zu erzielen.¹ Eine solche Beschreibung trifft auf eine Filmcrew haargenau so zu wie auf die Einbrecherbanden in *THE ASPHALT JUNGLE* (US 1949, John Huston), *THE KILLING* (US 1956, Stanley Kubrick) oder *LE CERCLE ROUGE* (F 1970, Jean-Pierre Melville).

Einige Filme, und darum soll es mir im Folgenden gehen, gehen sogar so weit, dass sie die Herstellung oder Vorführung eines Filmes durch die Figuren zeigen – zum Zwecke der Planung und Vorbereitung ihres Vorhabens, sozusagen »Gebrauchsfilme« einer ganz anderen Art. Das Interessante an diesen Manövern ist dabei jedoch weniger das offensichtliche spielerische, selbstreflexive Element, mit dem der Film auf sich selbst als Film verweist. Vielmehr wird die Art und Weise, in der die Figuren sich das technische Medium aneignen, selbst zu einem diskursiven Moment über Fragen der kulturellen und sozialen Aneignung generischer Strukturen, der Selbstverortung von Filmemachern und Kinematografien in der Geschichtlichkeit und der globalen Zirkulation audiovisueller Formen.

¹ Dies ist das zentrale Argument in Daryl Lees Studie zum Genre. Vgl. Daryl Lee: *The Heist Film. Stealing with Style*, New York 2014.



1 Kameradiebe

»Ruhe! Achtung! Hier kommt's.« »Der Safe!« Doch das Bild auf der improvisierten Leinwand – Schatten von Flaschen, Stoffbündeln und anderen, schwer erkennbaren Gegenständen ragen von außen hinein – enttäuscht: Es ist unscharf, die Kamera wackelt, der Film springt. Aufregung macht sich im Publikum breit. Aber Kamera und Linse sind nun einmal alt. »Es ist nicht Hollywood.« Dazwischen sieht man Aufnahmen eines weinenden Babys statt des erhofften Blicks auf das Zahlenschloss. Immer wieder Schnitte auf erwartungsvolle Gesichter und den Projektionisten/Kameramann, der angespannt kommentiert und den großen Moment vorbereitet ... doch dann gleitet auf dem Film eine volle Wäscheleine zwischen Linse und Objekt und versperrt den Blick. Man sieht das Publikum zetern. Dann die weiße Leinwand, wieder das Baby, und es folgt die zweite Chance, die Kombination des Schlosses zu filmen. Schuss-Gegenschuss zwischen wackeligen Bildern und immer aufgeregterem Publikum. Und als würde sich die Agitation übertragen, fängt das Bild immer mehr an zu springen, der Filmstreifen verselbstständigt sich und dann ... ist die Filmrolle am Ende. (Abb. 1)

Als sich die Aufregung gelegt hat, wird der Experte um seine Meinung gebeten: Als Film ist es ein ganz schöner Reinfall – immerhin hat er aber genug gesehen, um zumindest das Modell des Safes zu erkennen. Der Einbruch kann also stattfinden.

Diese turbulente Privatvorführung eines Films voller Hindernisse stammt aus dem Film *I SOLITI IGNOTI* (I 1958, Mario Monicelli, 31.–34. Minute), der sich – anders als das französische Kino² und ähnlich wie die Filme der bri-

tischen Ealing Studios³ – die Muster des *heist*-Films im Modus des Komödiantischen aneignet. Beide Modi, der tragische wie der komische *heist*, erlauben es auf ihre je spezifische Weise, in der Aneignung dieses Hollywood-Genres die jeweiligen Modernisierungen und Demokratisierungen, die sozio-ökonomischen Umbrüche zu reflektieren, als »Amerikanisierungen« zu objektivieren und auf ihre Sollbruchstellen hin zu befragen. Es leuchtet also unmittelbar ein, das Scheitern dieses Films im Film als notwendigen, parodistischen Bruch mit dem Spezialistentum des amerikanischen Vorbilds zu sehen, der dieses durch die Improvisation und das Überspielen des Mangels ersetzt. Amateure, Arbeitslose und Kleinkriminelle, die sich am kleinstmöglichen *heist* versuchen und der dennoch mehrere Nummern zu groß für sie ist: Der Modus der Komödie drückt sich hier im Widerspruch aus Ziel und Mittel, Begriff und Anschauung aus.

Aber ist das nicht zu negativ gedacht? Kann man das Versagen des Films im Film nicht positiv auf den kommerziell und kulturell erfolgreichen Film *I SOLITI IGNOTI* selbst beziehen? Und was passiert, wenn man den gescheiterten Diebstahl – des Safeinhalts – auf den einen erfolgreichen Diebstahl bezieht, den wir in der Szene vor der Filmvorführung sahen, nämlich den Diebstahl der Kamera? Dann wird aus der Aussage »Es ist nicht Hollywood« weniger eine Entschuldigung als eine Selbstbehauptung. Dann wird die Vorführung Anlass zu einer Performanz von Italienisch-Sein mit ausladenden Gesten und großer Deklamation und zum Anlass, den wahrscheinlich bekanntesten und beliebtesten Komödianten des italienischen Kinos in den Film einzuführen: Totò, der den genannten Experten spielt.

Die Szenen zuvor, in denen der Ort des Geschehens besichtigt (27.–30. Minute) und die Kamera gestohlen wird (30.–31. Minute), sind zudem voller Referenzen auf den Neorealismus: lange, »quasidokumentarisch« anmutende Kamerafahrten und spürbar gemachte Kameraoperationen (und Regieanweisungen) in der einen, die Kulisse eines belebten Marktes in der anderen Szene. Nur statt des Fahrrads stiehlt man nun etwas Anderes. Der Film baut sich so ein umfangreiches Bezugssystem, das neben dem Hollywood-Kino auch den Neorealismus und die reichhaltige Komödien-tradition Italiens umfasst, und es lassen sich die Avantgarde und eine vorweggenommene, buchstäbliche *Arte Povera* hinzufügen: durch die Materialstudie des Films im Film und seiner beinahe installationsartigen Anordnung.

2 Z.B. *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (F 1954, Jacques Becker), *DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES* (F 1955, Jules Dassin) oder *BOB LE FLAMBEUR* (F 1956, Jean-Pierre Melville).

3 *THE LAVENDER HILL MOB* (GB 1951, Charles Crichton), *THE LADYKILLERS* (GB 1955, Alexander Mackendrick).

Das Ergebnis ist eine ganz eigene spezifische Mischung, in der sich die verschiedenen kinematografischen Modi und kulturellen Bezugssysteme verbinden. Das Ende des Films zeigt uns keinen tragischen Fall von Verrat und Schwäche, sondern einen tragikomischen Wirklichkeitssinn, der die Notwendigkeit von alltäglicher Arbeit einsieht und die trotzigige Weigerung aufrechterhält, sich davon nicht festlegen zu lassen; der die Lebenskunst, den Verzicht auf tödliche Utopien und das Spiel als Allegorie kollektiver Kreativität feiert. Damit geht der Film weit über den Status einer Parodie hinaus, vielmehr entfaltet sich für die Zuschauer die Erfahrung der Möglichkeit, sich frei in unterschiedliche Genealogien einzutragen, ein Erbe zu behaupten, ohne passiv zu kopieren und nur nachzumachen, sprich: aus dem Bekannten etwas Neues zu machen, dem Scheitern ein Gelingen abzutrotzen.

2 Die beste Stunde der Zuschauer

Ein gängiger Vergleich setzt den *heist*-Film in Beziehung zum Kriegsfilm, da beide ein bestimmtes Element teilen, das im Genuss des reibungslosen Aufgehens individueller Körper in einem größeren Ganzen liegt.⁴ Dass sie diese Art von Pathos mit jeweils anderen Modalitäten verkoppeln, gänzlich andere Grundkonflikte verfolgen und Affektdramaturgien ausbilden, steht dabei auf einem anderen Blatt.⁵ Im Falle des *heist*-Films besteht das Zentrum im Konflikt zwischen dieser Utopie der Selbstverwirklichung im gelungenen kollektiven Prozess und dem Appell der individuellen, maximalen Gewinnerschöpfung. »Besser arbeiten« vs. »Nie wieder arbeiten«. Als das britische Kino sich jedoch dieses Genre des Hollywood-Kinos auf eigensinnige Weise aneignete, spaltete sich dieser Konflikt in zwei historische Zeitlichkeiten auf: Die Utopie (männlicher) Solidarität und der direkten, erfolgreichen Handlungskoordination war das Attribut der Vergangenheit, der Kriegszeit, während die Gegenwart mit einer Erfahrung der Profitgier und der Entsolidarisierung verbunden wurde.⁶ Besonders prägnant ist hierfür *THE LEAGUE OF GENTLEMEN* (GB 1960, Basil Dearden), der wie *OCEAN'S 11* (US 1960, Lewis Milestone) aus dem gleichen Jahr ehemalige Soldaten für einen Coup vereint. Doch im Unterschied zu Sinatra und Co. können diese die Kriegserfahrung und insbesondere die Erfahrung ihres –

4 Vgl. Kim Newman: *The Caper Film*, in: Phil Hardy (Hg.): *The BFI Companion to Crime*, London 1997, S. 70–71, hier S. 70.

5 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin/New York 2016.

6 Vgl. Jim Leach: »What Price Glory?« *Postwar British Heist Films*, in: Jeannette Sloniowski, Jim Leach (Hg.): *Best Laid Plans. Interrogating the Heist Film*, Detroit 2017, S. 30–46, hier S. 31.



mal tragischen, mal lächerlichen – Bedeutungsverlusts in der Nachkriegszeit nicht so einfach hinter sich lassen.

Wie auch in *I SOLITI IGNOTI* gibt es signifikanterweise zwei Eigentumsdelikte. Hier wird zunächst durch eine gelungene Charade der »alte Arbeitgeber«, die Armee, ausgeraubt, um an das notwendige Material für den eigentlichen Überfall zu kommen. Dazwischen wird, wie es sich für eine ordentliche militärische Gemeinschaft gehört, ausgiebig und immer wieder gebriefft, mit Ansprachen, Bildern und Modellnachbildungen. In einer solchen Szene der Unterweisung, zwischen der 68. und der 72. Minute des Films, kommen nun bewegte Bilder zum Einsatz: Der Projektor rattert und leuchtet an der Kamera vorbei, daneben steht eine der Figuren und raucht, gebannt nach vorne starrend. Dann eine kurze Irritation: kein bewegtes, sondern ein stehendes Bild füllt die Leinwand, eine verkantete Straßenaufnahme. Im Off erzählt uns der Anführer, dass dies die Bank sei, um die sich alles dreht. Dann ein Schnitt – wir sehen ihn neben einer kleinen, beweglichen Leinwand stehen, und plötzlich setzen sich die Bilder in Bewegung. Die Kamera fährt zurück und zeigt nun rechts die Zuhörenden. (Abb. 2) Schuss-Gegenschuss zwischen dem aufmerksamen Publikum und dem Redner und seiner Leinwand, auf der die wackeligen Bilder der Ankunft und Entladung des Geldtransportes erscheinen. Eine Vergrößerung zeigt uns bildfüllend die Kisten, in denen sich das Geld befindet. Zu einer pathetischen Rede fährt die Kamera über die verzückten Gesichter der Zuhörenden: »This is the battlefield on which we shall fight. And here, I promise you, we shall enjoy our finest hour. What price glory? A hundred thousand pound each. Tax free. You won't have to sign a single form for it. You won't even have to salute.«

Die Filmvorführung endet genau an dem Moment, an dem später der eigentliche Überfall erst ansetzt, sie hat also herzlich wenig mit einer tatsächlichen Vorbereitung und Einübung der Abläufe zu tun. Auch sehen wir von der Bank selbst so gut wie nichts, und auch der Geldtransporter ist von keinerlei Interesse für die Bankräuber. Was bleibt also von diesen Bildern, und was ist der Sinn ihrer Vorführung?

Es ist eine alltägliche Straßenszene, einer jener lyrischen, a-signifikanten Momente in Filmen wie Humphrey Jennings' *LISTEN TO BRITAIN* (GB 1941), an denen Jacques Rancière einen gewissen ästhetischen Modus von Kunst festmacht.⁷ Und dann zitiert der Chef der Bande auch noch eine berühmte Radioansprache Churchills, die dieser zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hielt: »Their finest hour«⁸. Doch bleibt von dem in die Zukunft projizierten historischen Urteil bei Churchill – »[...] if the British Empire and its Commonwealth last for a thousand years, men will still say, »This was their finest hour.«⁹ – fatalerweise nicht viel mehr übrig als der Genuss des Augenblicks: »We shall enjoy our finest hour.« Und das tun sie dann auch, zwischen der 94. und der 96. Minute herrscht Ausgelassenheit und Freude. Dann klopfen der Zufall und das Scheitern an die Tür.

Die gebannten Gesichter und ihr leicht verklärt wirkender Ausdruck scheinen somit nicht mehr allein auf die Aussicht auf baldigen Reichtum zurückzuführen, sondern auf eine Art Hypnose, welche die diegetischen Figuren und die Kinozuschauer gleichermaßen zu erfassen versucht und sie in die Kriegszeit zurückkehren lässt. Was zunächst ein symbolisches *re-enactment* des Krieges durch Soldaten zu sein schien, erweist sich vielmehr als das *re-enactment* einer spezifischen historischen Zuschauer-Erfahrung. Nicht die Solidarität und Kooperation der Soldaten/Bankräuber ist das Telos dieser Bilder, sondern die Erfahrung einer Solidarität und Zusammengehörigkeit der Kinogänger in einer Situation nationaler Krise.

3 Urlaub im Genrekino

Die nun schon leicht gealterte amerikanische Genreidee wird internationalisiert: Edward G. Robinson reist als pensionierter »Professor« von Rio de Janeiro nach New York mit einem Plan zu einem Diamantenraub und einer 8mm-Filmrolle im Gepäck. Der Film wird allerdings nicht den Durchführenden gezeigt, sondern einer Figur, die im Hintergrund agieren und

⁷ Vgl. Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003, S. 230–246, hier S. 234f.

⁸ Winston Churchill: Their Finest Hour, 18 June 1940, auf: <https://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/their-finest-hour/> (letzter Zugriff: 16.01.2018).

⁹ Ebd.



den Professor mit Kontakten zu einem italienischen Elektriker, einem französischen Playboy, einem englischen Safeknacker und einem deutschen Ex-Militär versorgen soll (jeder, natürlich, der Beste seines Faches). So die Prämisse des *heists* als internationaler Ko-Produktion in der italienisch-spanisch-westdeutschen Koproduktion *AD OGNI COSTO/TOP JOB/GRAND SLAM* von Giuliano Montaldo aus dem Jahr 1967, der in Österreich aus unerfindlichen Gründen unter der zoologischen Explikation *MEISTERSTÜCK DER DIAMANTENMARDER* lief.

Der Professor besucht nun diesen Bekannten aus Kindheitstagen, der es im Chicago der Prohibitionszeit zu zweifelhaftem Reichtum gebracht hat und es, anders als Little Caesar (der Gangster, den Robinson 1931 im gleichnamigen klassischen Gangsterfilm von Mervyn LeRoy verkörperte), geschafft hat, nicht am falschen Ende der *tommy gun* zu enden. Mit einer nonchalanten Selbstverständlichkeit, die vermuten lässt, dass jedes anständige Großgangsterdomizil dieser Zeit in solcher Art ausgerüstet ist, drückt dieser auf einen Knopf, die falsche Bücherwand gleitet zur Seite und enthüllt einen Filmprojektor, ein weiterer Knopfdruck und das Gemälde einer Landschaftsidylle über dem Kamin gleitet nach oben und gibt die Leinwand frei.

Film ab: Schulkinder, der Professor in seinem Klassenzimmer, Gegenschuss auf die Nonne, die ihn filmte. Dann zieht die Nonne einen samteneen Vorhang hoch und gibt den Blick durch ein Fenster auf eine weitere Fensterfront frei. Mehr Rahmen geht kaum: Die aus Marmor gehauene Einfassung von Leinwand und Kamin, die stets mit zu sehen ist, rahmt ein Filmbild, in dem ein Fenster ein weiteres Fenster rahmt. (Abb. 3)

Dann der Sprung auf die Straße, der Schwenk verbindet zwei Gebäude. In Umkehrung von *I SOLITI IGNOTI* erweist sich der Film im Film als allzu perfekt für einen Amateurfilm: Er zeigt genau und klar, mit sicheren Zooms und präziser Schärfe, was er zeigen soll – die Routinelieferungen und den Tresorraum eines großen Diamantenhändlers. Das Gefühl der Kontrolle, auch im Umgang mit dem Vorführapparat, ist vollständig. Und genau deshalb

ist der Film eine Falle – für die Figuren und für die Zuschauer, die erst in der allerletzten Szene den wahren Plan durchschauen.

Die eigentliche Rolle der 8mm-Rolle besteht darin, die Illusion aufrechtzuerhalten, dass sie zeigt, was sie zu zeigen vorgibt, und dass dies alles ist, was es zu sehen gibt. Dazu wird an zwei Szenen die ›Realität‹ vor Ort mit den gesehenen Bildern abgeglichen. Beim ersten Mal, in der 28. Minute, ist es noch ganz harmlos. Der gleiche Schwenk verbindet die Fenster des Professors mit der Fassade der Diamantenfirma. Filmbild und Wirklichkeit scheinen so direkt miteinander in Kontakt zu stehen wie die beiden Autos, die kurz darauf kollidieren und so den Playboy mit der Angestellten der Firma, die den entscheidenden Schlüssel zum Tresorraum verwahrt, in Kontakt bringen.

In einer zweiten Szene, zwischen der 48. und 51. Minute, wird nun die Einstellung vom Fenster des Klassenraums ›überprüft‹. Auch hier scheint der Blick beherrschend und kontrollierend zu funktionieren. Ein erstes Fenster im Treppenhaus ist geformt wie ein Auge, mit einem Gitter, das einem Zielfernrohr gleich den Wachmann fixiert. Dann wird die Übergabe der Diamanten beobachtet. Allerdings durch zwei Fenster. Aber was sich als Stereoskopie ausgibt, erweist sich nur als sukzessives Monokularsehen, und jeder Kenner des menschlichen Auges weiß: Das geht nicht ohne blinden Fleck. Und in genau diesem blinden Fleck zwischen dem ersten Fenster, in dem die Abgabe der Diamanten zu sehen ist, und dem zweiten Fenster, in dem ihre Lagerung im Tresor gezeigt zu werden scheint, werden die Diamanten von der Angestellten ausgetauscht, die mit dem Professor unter einer Decke steckt.

Der Film im Film hätte uns vor dem Fakt des Austauschs warnen und auf den eigentlichen prägnanten Augenblick hinweisen können, wird er doch präzise in dem Moment per Knopfdruck angehalten, wo die Komplizin die Schlüssel für den Tresorraum überreicht. Aber wir waren zu sehr davon geblendet, dass die Bilder zu zeigen vorgaben, was man uns sagte, dass sie es zeigen würden. So folgte später die Aufmerksamkeit zu schnell den Wachleuten auf dem Weg zum Tresor und ließ das Eigentliche für einen Moment aus dem Blick.

Im Anschluss entfaltet sich ein Potpourri aus Action, zirkusreifer Akrobatik sowie expliziten Filmverweisen¹⁰ und einem touristischen Blick auf den Karneval in Rio als exotischem Sehnsuchtsort. Dieses Potpourri mündet in den üblichen fatalen Schluss: Eine Figur nach der anderen findet darin ihr Ende, und zwar stets in einer anderen Genremodalität – der Brite stirbt

10 Nicht nur einschlägige *heist*-Filme wie *THE ASPHALT JUNGLE*, *DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES* und *ТОПКАПИ* (US 1964, Jules Dassin) werden zitiert, sondern der Film ist auch gesättigt von einer ganzen Reihe an Hitchcock-Zitaten.

in Action und der Franzose in Suspense, der Italiener mit ganz viel Melodrama und der Deutsche schließlich in einem Film noir. Und auch der Professor und seine Komplizin werden die Diamanten am Ende los – in einem banalen Augenblick der Abgelenktheit. Auf eine paradoxe Art und Weise wird also der Austausch der Diamanten selbst wieder substituiert, denn er ermöglicht uns das Genießen einer filmischen Touristenerfahrung, die man ›Rio de Janeiro‹ nennen könnte: Statt selbst zu reisen und einen Amateurfilm zu drehen, bekommen die Zuschauer *all-inclusive* Urlaub im Genrekino.

4 Bildkorrekturen

Das Motiv des unerkannten Austauschs findet sich auch in meinem letzten Beispiel wieder, nur dass nicht allein in einem Moment der Unachtsamkeit das zu stehlende Gut ausgetauscht wird, sondern gleich eine gesamte Bilderproduktion. Wie in meinem ersten Beispiel *I SOLITI IGNOTI* handelt es sich auch bei *OCEAN'S ELEVEN* (Steven Soderbergh, US 2001) um eine Komödie, das heißt, es geht nicht um eine Wette ›Alles oder Nichts‹, in der Leib und Leben gegen die Möglichkeit eines utopischen Ausstiegs gesetzt werden, sondern um die Möglichkeit einer zweiten Chance und das Wieder gewinnen des Alltäglichen. Denn *OCEAN'S ELEVEN* ist neben einem *heist*-Film eben auch eine *comedy of remarriage*.¹¹

In diesem Film ist die Produktion und Vorführung des Films versteckt und erst retrospektiv als solche zu erkennen – genaugenommen handelt es sich um eine Videoübertragung, die sich an die Stelle einer Überwachungskamera setzt (87.–98. Minute). Drei der Einbrecher um Danny Ocean schaffen es in den Tresor des Kasinos. Als ein anderer aus dem Team den Kasinobesitzer davon in Kenntnis setzt, meint dieser zunächst, dass alles in Ordnung sei, da auf seinen Überwachungsmonitoren nichts Auffälliges zu sehen ist. Dann flackert es kurz und er sieht das Bild von den Einbrechern in seinem Tresorraum. (Abb. 4)

Was er nicht bemerkt: Nicht die tatsächliche Ansicht des Einbruchs ersetzt die falschen Bilder von der scheinbaren Ruhe, sondern ein falsches Bild wird von einem anderen, ebenso falschen Bild ersetzt, welches die Einbrecher zuvor gedreht haben – ein winziges Detail im Bild, ein Schriftzug am unteren Bildrand, lässt beim zweiten Sehen diesen Austausch erkennen. Auch das Publikum des Films erfährt von diesem Dreh und Twist erst im Nachhinein. Nur in der 38. Minute wird flüchtig der Beginn zur Konstruktion

11 Vgl. zu diesem Typus der Hollywood-Komödie: Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (MA)/London 1981. Diese Kombination, deren Potenzial im ursprünglichen *OCEAN'S* 11 angelegt, aber dort völlig missachtet ist, findet sich auf ganz andere Weise bereits in *THE GETAWAY* (USA 1972, Sam Peckinpah).



tion einer exakten Kopie des Tresorraums gezeigt und in einem Dialog im Off besprochen: Dient er zur Übung? Antwort: »Something like that.« Und in der 44. Minute ist für weniger als zwanzig Sekunden in einem Kameraschwenk die für eine reine Übung überflüssige Vollausrüstung der Kopie mit Spielmarken und Geldpaketen zu sehen.

So können die restlichen Einbrecher, als SWAT-Team getarnt, seelenruhig in den Tresor marschieren und gemeinsam mit dem Geld herauspazieren. Wenn Filme-Machen auch so etwas wie ein *heist* sein soll, dann – so die erste und wichtigste Lektion – ist das primäre Objekt des Diebstahls die Aufmerksamkeit (und die Zeit), und das Geld ist deren sekundäre, abgeleitete Form. Und das Mittel der Wahl ist in gewisser Weise die Kunst. *OCEAN'S ELEVEN* erzählt auf mehreren Ebenen von den ökonomischen Kreisläufen zwischen Geld und Kunst – und ist somit eine Reflexion des Filmemachers Steven Soderbergh über sein Verhältnis zu den Bedingungen des Films als Ware¹² – aber auch zwischen Geld und Liebe. Denn Ocean stiehlt nicht nur das Geld, sondern auch die Frau des Kasinobesitzers, indem er sie – nun ohne jedes falsche Bild – per Video zur Zeugin macht, wie jener sie gegen die Rückgabe seines Geldes einzutauschen bereit ist (98.–101. Minute). Die Komödie der Rückerstattung ermöglicht die Komödie der Wiederverheiratung.

Diese vier kurz skizzierten Beispiele eines Filme-Machens als Diebstahl haben gemeinsam, dass sie eine Poetik des filmischen Bildes jenseits der Abbildlichkeit und Reproduktion von Wirklichkeit geltend machen. Denn auf den bewegten Bildern, die in ihnen vorgeführt werden, sieht man entweder so gut wie gar nichts (*I SOLITI IGNOTI*), nichts Genaues oder Signifikantes (*THE LEAGUE OF GENTLEMEN*) oder man sieht nicht alles bzw. nicht das,

12 Daryl Lee: *The Heist Film*, a.a.O., S. 105–113. Vgl. das Kapitel zum Film in: Andrew deWaard, R. Colin Tate: *The Cinema of Steven Soderbergh*. *Indie Sex, Corporate Lies, and Digital Videotape*, New York 2013, S. 131–146.

was man zu sehen glaubt (*AD OGNI COSTO* und *OCEAN'S ELEVEN*). Und doch oder genau deswegen machen diese Bilder etwas, weil man mit ihnen etwas macht. Wenn man nun der These folgt, dass die Filme dieses Genres im weitesten Sinne Filme über die Idee der Arbeit und die Komplikationen der Wertschöpfung sind, dann führen die Exemplare, die ich hier vorgestellt habe, über ihre Darstellung eines bestimmten Gebrauchs von Film vor, wieviel Arbeit, wieviel Wertschöpfung – im Guten wie im Schlechten – nicht nur hinter der Kamera, sondern vor allem vor der Leinwand, im Akt des Filme-Sehens stattfindet.

OCEAN'S ELEVEN endet dort, wo er anfängt, mit dem Verlassen des Gefängnisses. Doch die beiden Szenen sind einander diametral entgegengesetzt, denn im Sinne eines *heists* als *comedy of remarriage* hat sich Danny Ocean seine zweite Chance erarbeitet, und nun erwarten ihn ein Freund und eine Frau im warmen Sonnenschein, während er zu Beginn des Films in kalt-blauem Licht noch ganz alleine dastand. Das erste Bild des Verlassens der Korrekturanstalt war also korrekturbedürftig (nicht einmal der Bart war stimmig). Und so zeigt uns dieser Film, zeigt uns dieses Genre – das wie wenige andere über Folgen von Wiederholung, Differenz und Korrektur funktioniert –, dass die Bilder und die Modi der Bildproduktion eminent korrekturbedürftig und dass sie aber auch korrigierbar sind. Die Utopie des Films als einer »vollkommenen Evidenz des Sozialen«¹³ ist nicht zu trennen von einem ständigen Korrigieren, Intervenieren und Neuentwerfen.¹⁴ In anderen Worten: diese Filme zeigen, dass Utopie und Kritik des Filme-Sehens in eins fallen.

13 Hermann Kappelhoff: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin 2008, S. 14.

14 Vgl. ebd., S.15.