

Günter Burger

Chinatown

Landeskundlicher Hintergrund - Filmanalyse - Einsatz im Englischunterricht

Abstract. This article analyses a famous Hollywood picture, R. Polanski's *Chinatown* (1974). The film is loosely based on a series of incidents in the history of the city of Los Angeles which is known as the Owens Valley tragedy and took place between 1904 and 1928. In the first part of the article this *cause célèbre* is described at length and it is shown that the film does not try to give a truly critical view of the Owens Valley scandal, but treats the events in a superficial fashion. Even so the article argues that *Chinatown* is a remarkable picture for two reasons. Firstly, it makes use of many conventions of the traditional private eye film but cheats the expectations thus aroused in the spec-

tator in an ironic manner: the detective is not an omnipotent hero and - contrary to the customary happy ending typical of the genre - he is thoroughly defeated whilst the villain gets off scot-free. Secondly, *Chinatown* uses several narrative and - in lesser degree - visual motifs of the so-called *film noir*, a film style that was developed in Hollywood at the end of the second world war and is famed for its subversive, pessimistic and anti-escapist tendencies. The way how these *film noir* elements are revitalized in *Chinatown* is discussed in detail in the second half of the article. In conclusion some suggestions for working with *Chinatown* in the EFL-classroom are made.

1. Einleitung

Es dürfte heute kaum noch strittig sein, daß der Spielfilm ein legitimer Untersuchungsgegenstand sowohl der - neuerdings mit einem erweiterten Textbegriff operierenden und Massenmedien einbeziehenden - Literaturwissenschaft als auch der fremdsprachlichen Fachdidaktik sein kann (vgl. etwa Müller-Schwefe 1979, Burger 1983, Schröder 1984). Beide Aspekte sollen im vorliegenden Beitrag zur Geltung kommen: nach einer Analyse von *Chinatown* (Regie: Roman Polanski, USA 1974)¹ werden einige Vorschläge dazu gemacht, wie sich mit diesem Film im fortgeschrittenen Englischunterricht arbeiten läßt.

Die Auswahl des Films, der beim Publikum sehr erfolgreich war, kann u.a. damit begründet werden, daß *Chinatown* ein überdurchschnittliches Hollywood-Produkt ist, das die Grenzen, aber auch die Leistungen des amerikanischen Industriekinos gut verdeutlicht. Dabei spielt die Tatsache, daß der Regisseur Europäer ist, eine eher untergeordnete Rolle, denn *Chinatown* ist ein Vertreter eines typischen Hollywood-Genres (des *private eye*-Films) und, wie die Analyse zeigen wird, eines originär amerikanischen Filmstils (des *film noir*).

Um *Chinatown* angemessen beurteilen zu können, ist jedoch zunächst ein längerer historisch-landeskundlicher Exkurs notwendig, da die *story*, die der Film erzählt, keine reine Fiktion ist, sondern teilweise auf tatsächliche Vorgänge anspielt, die ein äußerst trübes Kapitel in der Geschichte Südkaliforniens und der Stadt Los Angeles darstellen.

2. Die Owens Valley-Affäre

Diese Vorfälle, die sich unter der Überschrift >Owens Valley-Äffäre<² zusammenfassen lassen, spielten sich zwischen 1904 und 1928 ab; sie wurden durch die Wasserarmut ausgelöst, die für die südkalifornische Wüstenlandschaft charakteristisch ist.

1 Der Film lag dem Verfasser in der englischsprachigen Originalversion als Videokassette (CIC Video VHA2005) vor.

2 Als Quellen wurden benutzt: Mayo 1976, McWilliams 1946, Nadeau 1965, Nadeau 1950, Ostrom 1953.

Seit ihrer Gründung hatte die Stadt Los Angeles immer wieder unter langjährigen Dürreperioden zu leiden. Als es 1904 aufgrund der Trockenheit zu Engpässen in der Wasserversorgung kam, entwarf W Mulholland, der *water superintendent* der Stadt, den Plan, das dringend benötigte Wasser über einen Aquädukt aus dem ca. 380 km nördlich gelegenen Owens Valley heranzuführen. Der durch dieses Tal fließende Owens River hatte zu allen Jahreszeiten reichlich Wasser, und schon 1875 war entlang des Flusses ein Kanalsystem angelegt worden, das eine blühende Landwirtschaft entstehen ließ. Vom *United States Reclamation Service* - einer 1902 ins Leben gerufenen Dienststelle der Regierung, deren Aufgabe es war, Trockengebiete im Westen der USA durch Bewässerungsanlagen fruchtbar zu machen - war das Owens Valley als Platz für ein Musterprojekt ins Auge gefaßt worden, durch das das dort bereits bestehende Kanalsystem erweitert werden sollte. Mulholland wußte natürlich, daß Los Angeles keine Chance mehr haben würde, den Owens River anzuzapfen, sobald dieses Projekt des *Reclamation Service* endgültig von Washington genehmigt würde.

Es traf sich daher gut, daß J.B. Lippincott, der als leitender Ingenieur für sämtliche Arbeiten des *Reclamation Service* im Südwesten der USA zuständig war, ein alter Bekannter Mulhollands war. Er versprach Mulholland, alles in seinen Kräften stehende zu tun, um das Projekt des *Reclamation Service* zu vereiteln. 1905 begann ein Strohmann der Stadt Los Angeles, der sich als Viehzüchter ausgab, Land und Wasserrechte an strategisch wichtigen Stellen des Owens Valley zu erwerben. Da der Presse von Los Angeles die Pläne der Stadt nicht verborgen geblieben waren, schloß man mit den Zeitungen ein Stillhalteabkommen und erreichte, daß erst dann Berichte über den Aquädukt erscheinen würden, sobald alle notwendigen Grundstückstransaktionen getätigt waren. Auf diese Weise wurde verhindert, daß den Bewohnern des Owens Valley das Vorhaben der Stadt so frühzeitig bekannt wurde, daß sie es noch durchkreuzen konnten. Als dann das Land in der Hand der Stadt war und der Bau öffentlich angekündigt wurde, begrüßte die Bevölkerung von Los Angeles den Plan lebhaft, während die Farmer des Owens Valley bestürzt und wütend reagierten, denn sie waren sich natürlich sofort über die schlimmen Auswirkungen im klaren, die der Aquädukt für sie haben würde.

Die endgültige Entscheidung für Los Angeles und zuungunsten des Owens Valley fiel in Washington. Zwar sprach sich trotz des entschiedenen Widerstandes Lippincotts - der im übrigen bald den *Reclamation Service* verließ und in die Dienste der Stadt Los Angeles trat, die ihn mit einem lukrativen Posten belohnte - eine Fachkommission des *Reclamation Service* erneut für die Durchführung des Bewässerungsprojektes im Owens Valley aus. Außerdem machten die Vertreter des Owens Valley in Washington den sehr vernünftigen Vorschlag, das Wasser des Owens River solle vom Tal und von der Stadt *gemeinsam* verwendet werden. Der geplante Aquädukt würde nämlich - dies ergaben Berechnungen - fünfmal soviel Wasser liefern, wie Los Angeles damals selbst verbrauchen konnte. Das Kompromißangebot sah vor, daß Los Angeles dem Owens River nur die Wassermenge entnehmen dürfe, die für den innerstädtischen Gebrauch benötigt wurde. Die Stadt lehnte diesen Vorschlag jedoch ab, denn sie hatte den Wasserüberschuß fest eingeplant: einerseits, um für eine Bevölkerungszunahme gewappnet zu sein, vor allem aber, weil man das ungenutzte Wasser an Nachbargemeinden verkaufen wollte. 1907 wurde dann schließlich von der Administration in Washington das Projekt des *Reclamation Service* endgültig aufgegeben, und damit war der Weg für die Stadt frei. Die Bürger von Los Angeles votierten mit überwältigender Mehrheit für eine erforderliche öffentliche Anleihe, mit der die für den Bau des Aquädukts notwendigen 25 Mio. Dollar aufgebracht werden sollten. Unter den Bewohnern des Tales machte währenddessen dieser Spruch die Runde: »The Federal Government of the United States held Owens Valley while Los Angeles raped it«.

Nach fünfjähriger Bauzeit wurde der Aquädukt 1913 eingeweiht. Die Folgen für das Owens Valley ließen nicht lange auf sich warten: unterhalb des Einspeisungspunktes der

Wasserleitung war eine Bewässerung des Farmlandes kaum noch möglich, und der gesamte südliche Teil des Tals verödete rasch.

Bereits 1905 war ruchbar geworden, daß ein Konsortium, bestehend aus einflußreichen Honoratioren der Stadt Los Angeles, große Ländereien im benachbarten San Fernando Valley, das sich ohne ein künstliches Bewässerungssystem landwirtschaftlich nicht nutzen ließ, erworben hatte. Offenbar hatten diese Geschäftsleute das scheinbar wertlose Land gekauft, weil sie frühzeitig - einer von ihnen hatte einen Sitz im *water board* von Los Angeles - von den geheimen Plänen der Stadt erfahren hatten, das überschüssige Wasser aus dem Aquädukt in die Nachbargemeinden zu pumpen, und sie versprachen sich zu Recht riesige Gewinnmöglichkeiten, falls das San Fernando Valley von Los Angeles aus bewässert würde. Unbewiesen - aber auch nicht eindeutig widerlegt - sind die umfassenden Vorwürfe, die gegen diese »men of vision« (Mayo 1976:226), wie ein Chronist sie ironisch nennt, schon damals erhoben wurden und bis in die Gegenwart nicht verstummt sind: daß nämlich das gesamte Aquädukt-Projekt durch sie initiiert worden sei, um den Wiederverkaufspreis der Grundstücke im San Fernando Valley in die Höhe zu treiben; daß die Trockenheit in Los Angeles künstlich vergrößert worden sei, indem von willfähigen Mitarbeitern der Stadtwerke Wasser in die Kanalisation abgelassen wurde; daß zwei Lokalzeitungen, deren Verleger dem Konsortium angehörten, angehalten wurden, in der Bevölkerung ein günstiges Meinungsklima für den Bau des Aquädukts herbeizuführen; daß den Journalisten nahegelegt wurde, über die Pläne der Stadt nicht zu berichten, weil so die Hintergründe der Bodenkäufe im San Fernando Valley länger verheimlicht werden konnten³. Wie dem auch sei, mit dem Lauf der Dinge konnten die Geschäftsleute auf jeden Fall zufrieden sein: 1915 stimmten die Bewohner des San Fernando Valley der Eingemeindung ihres Tals nach Los Angeles zu; kurz danach floß dann das erste Wasser aus dem Owens River dorthin, und die Grundstückspreise stiegen in Rekordhöhen. Das Konsortium soll ca. 6700 ha Land billig erworben haben, dessen Wert nach dem Bau des Aquädukts etwa das Zehnfache betrug⁴. Während das Owens Valley im Einzugsgebiet des Aquädukts landwirtschaftlich verelendete, wurde das San Fernando Valley in kürzester Zeit eines der reichsten Anbaugebiete der USA.

In der Eingemeindung des San Fernando Valley zeigte sich ein für die Entwicklung der Stadt Los Angeles typisches Muster, nach dem auch in den kommenden Jahren wiederholt verfahren werden sollte: überschüssiges Wasser wurde nur dann an Nachbargemeinden abgegeben, wenn diese bereit waren, ihre kommunale Selbständigkeit aufzugeben und sich Los Angeles angliedern zu lassen. Durch diese aggressive Politik, die der Bau des Aquädukts erst ermöglichte, breitete sich die Stadt während der nächsten Jahre krebsartig immer mehr aus und erlangte in der Zeit bis 1927 ihre charakteristische Gestalt, die sie zu einer der flächenmäßig größten Kommunen der Welt machte.

Mit der Fertigstellung des Aquädukts war die Owens Valley-Affäre jedoch noch nicht abgeschlossen. In den zwanziger Jahren reichte das Wasser, das Los Angeles dem Owens River entnahm, nicht mehr aus, um die wachsende Bevölkerung der Stadt zu versorgen. Man ging deshalb daran, auch dasjenige Wasser abzuzapfen, das oberhalb des Einspeisungspunktes des Aquädukts in der Nordhälfte des Owens Valley noch zur Kultivierung des Bodens verwendet wurde. Los Angeles erwarb - wiederum in aller Heimlichkeit - sämtliche

3 Diese Version der Vorgänge ist am besten nachzulesen bei Mayo 1976. Es ist bemerkenswert, daß gegen Mayos Darstellung, die zuerst 1933 erschien, offenbar nie juristisch vorgegangen wurde und daß sie 1976 wieder in einem renommierten Sammelband abgedruckt wurde, wenn auch leicht verkürzt und mit einem einschränkenden Vorwort der Herausgeber versehen. *Chinatown* stützt sich - wie auch der Drehbuchautor bestätigt (vgl. »Dialogue on Film« 1975:36) - im wesentlichen auf Mayo.

4 Nadeau 1960:164. - Laut McWilliams 1946:187 sollen es sogar ca. 44.000 ha. gewesen sein. Legt man Nadeaus wohl realistischere - Zahlen zugrunde, dann dürfte der Gewinn etwa 4,5 Mio. Dollar betragen haben.

Wasserrechte am Oberlauf des Flusses. Als dies der Bevölkerung des Tales bekannt wurde, kam es zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen: zahlreiche Sprengungen und andere Sabotageakte wurden am Aquädukt durchgeführt, Schleusen wurden besetzt, wütende Talbewohner und Vertreter der Stadt standen sich tagelang mit geladenen Waffen gegenüber. Nach etwa zwei Jahren brach 1927 der Widerstand gegen die Stadt zusammen, und der Nordteil des Tals teilte bald das Schicksal des südlichen Owens Valley. Zahlreiche Bewohner verkauften ihre unrentablen Höfe an Los Angeles und verließen das Tal, auf dessen vertrocknetem Boden jetzt fast nur noch Vieh- und Schafzucht betrieben werden konnten.

Ihren traurigen Schlußpunkt erreichte die Owens Valley-Affäre 1928, als der am Unterlauf des Aquädukts von Mulholland errichtete St. Francis-Stausee aufgrund bautechnischer Mängel barst und mehrere Hundert Menschen in den Fluten begrub.

3. Die Owens Valley-Affäre als Quelle für *Chinatown*

In welcher Form die Vorgänge um den Bau des Owens Valley-Aquädukts ihren Niederschlag in bestimmten Handlungsteilen von *Chinatown* gefunden haben, soll eine Inhalts-skizze des Films veranschaulichen:

Im Los Angeles der dreißiger Jahre leitet der ehemalige Polizist J.J. Gittes eine erfolgreiche Detektei, die sich auf die Beschaffung von Beweismitteln bei Ehebruchsfällen spezialisiert hat. Eine Frau, die sich als Mrs. Mulwray ausgibt, beauftragt Gittes, ihren Mann Hollis, den *water commissioner* der Stadt, zu beschatten. Gittes kann in der Tat feststellen, daß Hollis Mulwray seine Freizeit mit einem jungen Mädchen verbringt. Er photographiert das scheinbar *in flagranti* erappte Paar, muß aber bald sehen, daß die Bilder, die er Mrs. Mulwray übergeben hat, an die Lokalzeitungen weitergereicht worden sind, die die Affäre genüßlich auf der ersten Seite drucken. Kurz darauf stellt sich heraus, daß die angebliche Mrs. Mulwray eine Betrügerin ist, und Gittes lernt die echte Evelyn Mulwray, eine geheimnisvolle attraktive Dame, kennen. Als man dann die Leiche ihres Gatten findet, beauftragt sie Gittes, dessen Mörder zu suchen. Gittes erkennt bald die Zusammenhänge: die Skandalberichterstattung der Presse war Teil einer Kampagne gegen Mulwray, der sich geweigert hatte, einen Stausee für die städtische Wasserversorgung zu bauen, obwohl Los Angeles schon seit einiger Zeit unter einer katastrophalen Trockenheit leidet. Mulwray hatte seine Weigerung damit begründet, daß die Wände eines ähnlichen Stausees, den er einige Jahre vorher auf vergleichbarem Gestein konstruiert hatte, gebrochen waren und das ausströmende Wasser zahlreiche Menschenleben gefordert hatte. Gittes findet außerdem heraus, daß von interessierter Seite nachts Trinkwasser in die Abwasserkanäle der Stadt geleitet wird, um die Trockenheit künstlich zu vergrößern. Infolge der Dürre müssen viele Farmer des >Northwest Valleys die sich in einer Art Kriegszustand mit dem *water department* der Stadt befinden, ihr Land zu Schleuderpreisen veräußern; die Identität des Käufers, der bald den größten Teil des Tals besitzt, bleibt unbekannt, da bei den Grundstückstransaktionen Tarnnamen benutzt werden. Zunächst hat Gittes Mrs. Mulwray in Verdacht, obwohl er gleichzeitig mit ihr ein Verhältnis beginnt. Als wahren Schuldigen kann er dann jedoch Evelyns Vater Noah Cross, einen früheren Geschäftspartner Mulwrays, entlarven: von ihm stammt der Plan, einen Stausee anzulegen, dessen Wasser jedoch nicht nach Los Angeles, sondern in das Tal fließen soll, wo die Bodenpreise dann um ein Vielfaches in die Höhe gehen werden. Hollis Mulwray hatte die Absichten des Multimillionärs Cross durchschaut und war deshalb von ihm umgebracht worden. Von Gittes gestellt, erklärt Cross auf die Frage, wie er denn den Zorn der Bevölkerung, die gerade einer öffentlichen Anleihe für den Bau des Stausees zugestimmt hat, besänftigen will, sobald ihr klar wird, daß das Wasser nicht der Stadt, sondern dem Tal zugute kommen wird, er werde dafür sorgen, daß das >NorthwestValley< nach Los Angeles eingemeindet wird. Ein weiteres Verbrechen des Millionärs kommt ans Tageslicht: er hatte seine Tochter vor vielen Jahren verführt, und aus dieser

inestuösen Beziehung stammt jenes junge Mädchen, mit dem Hollis Mulwray gesehen wurde. Er und Evelyn hatten versucht, das Mädchen vor Cross, der es für sich haben will, zu schützen. Der Film endet mit einem Fiasko für Gittes: die Polizei ignoriert die Anschuldigungen, die der Privatdetektiv gegen Cross erhebt, weil sie offenbar ebenso wie das *water department* von ihm bestochen wird. In der Schlussszene, die in der Chinatown von Los Angeles spielt, erschießen die Polizisten Evelyn; ihre Tochter wird Cross übergeben.

Es zeigt sich, daß die Owens Valley-Affäre nur erheblich verfremdet in *Chinatown* auftaucht: sie ist zeitlich versetzt worden, ihr Ablauf ist stark verändert worden und nur solche Elemente der tatsächlichen Ereignisse sind als Motive entlehnt worden, die sich in einen Kriminal-plot mit seinen üblichen vordergründigen Spannungsmomenten und Handlungs-schablonen (Mord, Schießerei etc.) pressen ließen. Dennoch dürften die noch vorhandenen Parallelen zwischen Historie und Film so auffällig sein, daß sie nicht eigens aufgezählt werden müssen.

Man mag es bedauern, daß *Chinatown* die historische Realität nur sehr oberflächlich aufgreift und in das umwandelt, was Hollywood unter einer leinwandgerechten, >guten< *story* versteht. Und man könnte sich ohne weiteres einen anderen - durchaus nicht minder spannenden und aufregenden - Film vorstellen, der die Tragödie des Owens Valley und den >Wasser-Imperialismus< (Kaplan 1974:38) der Stadt Los Angeles wirklichkeitsgetreu wiedergibt. Entscheidend für die Beurteilung *Chinatown's* ist indessen, daß die Gestaltung jenes Handlungsstrangs, für den die Vorgänge aus der Geschichte von Los Angeles als Quelle dienten, auch dann inkonsequent und damit mißlungen erscheint, wenn man davon ausgeht, daß eine kritische Auseinandersetzung mit der Owens Valley-Affäre vermutlich gar nicht das Ziel der Filmemacher war, sondern daß es ihnen wohl lediglich darum ging, ein Stück Genre-Kino⁵ zu drehen, das mit einigen historischen Realitätssplittern angereichert werden sollte. Denn selbst wenn man diese Prämisse akzeptiert, kann damit auf keinen Fall die extreme Trivialisierung der Figur des Noah Cross entschuldigt werden. Cross wird in holzschnittartiger Schwarzweiß-Manier als alleiniger Drahtzieher des Stausee-Projektes ausgewiesen. Dadurch wird es dem Zuschauer weitgehend erspart - und dies ist typisch für die Mehrzahl aller Hollywood-Filme -, über die gesellschaftspolitische Dimension des beschriebenen Skandals ernsthaft nachdenken zu müssen: »personifying political issues creates the false impression that rooting out an evildoer will eliminate the problem, when in reality, changes in the distribution of economic and political power are required« (Gans 1974:49). Doch damit nicht genug: damit auch dem letzten Zuschauer klar wird, daß es um das moralische Versagen eines einzelnen geht und nicht etwa darum, das politische System anzuprangern, das für Bodenspekulationen solchen Ausmaßes erst die Voraussetzungen schafft, wird Cross als »Prinzip des Bösen schlechthin«, als überlebensgroßer »Kinosatan« (Donner 1974) präsentiert, der nicht einmal vor eigenhändigem Mord und der Vergewaltigung seines Kindes zurückschreckt.

Trotzdem wäre es verfehlt, deshalb den Film insgesamt abzuwerten, denn was *Chinatown* hier an kompromißlosem Realismus vermissen läßt, wird an anderer Stelle wieder einigermaßen wettgemacht: in der Art und Weise nämlich, wie die Hauptfigur des Films, der Privatdetektiv, angelegt ist.

4. *Chinatown* und das *private eye*-Genre

Chinatown gehört zur Gattung des *private eye*-Films, einem Subgenre des Detektivfilms, als dessen Protagonisten keine Polizisten oder Amateurkriminologen agieren, sondern Pri-

5 *Chinatown* war von Anfang an als Detektivfilm konzipiert (vgl. »Dialogue on Film« 1975:35).

vatdetektive (vgl. u.a. Miller 1975:15 ff.; Seeßlen 1981:218 ff.). Die eigentliche Ära des *private eye movie* waren die dreißiger und vierziger Jahre: in den Studios von Hollywood wurden damals ganze Serien solcher Filme, zumeist billig ausgestattete *B-pictures*, gedreht. Danach nahm die Zahl der *private eye*-Streifen in den Kinos ab, und es kam erst am Ende der sechziger Jahre zu einer deutlichen Wiederbelebung des Genres, die bis zur Mitte des nächsten Jahrzehnts anhielt. *Chinatown* ist nach Meinung verschiedener Kritiker der wichtigste *private eye*-Film dieser zweiten Periode.

Genrefilme - gleichgültig, ob es sich um Western, Musicals, Piratenfilme oder eben um *private eye movies* handelt - bilden die Realität selten zuverlässig ab; und wie gezeigt wurde, macht *Chinatown* da keine Ausnahme. Vielmehr erzählen Genrefilme ihre Geschichten, indem sie verschiedene Versatzstücke wiederverwenden, die sie bei anderen Vertretern der Gattung bereits vorfinden: »they are made in imitation not of life but of other films« (Sobchack 1975:197). Natürlich sind die Inhalte der Filme nie *völlig* identisch, denn das würde Langeweile beim Publikum hervorrufen. Aber es besteht zwischen den Zuschauern und den Filmemachern eine Art stillschweigender Übereinkunft zu bestimmten inhaltlichen und stilistischen Konventionen, so daß Dekor, Figuren, Situationen und Handlungsverläufe stets in etwa gleich und vorhersagbar sind. Dies gilt insbesondere auch für den Schluß eines typischen Genrefilms: nahezu immer wird die fiktive Welt, deren Stabilität durch die geschilderten Ereignisse erschüttert worden ist, mit Hilfe eines Happy Ends wieder ins Lot gebracht (vgl. Sobchack 1975:196 ff.).

Die wesentlichste und starrste Konvention des *private eye*-Genres ist die Gestalt des Privatdetektivs, der als integrer und starker, fast omnipotenter Held auftritt. Im Bewußtsein um die Korruption der Institutionen übernimmt er die Aufgabe, die soziale und moralische Ordnung zu verteidigen (Buchloh/Becker 1978:21), und trotz aller temporärer Niederlagen bleibt er zu guter Letzt Sieger und kann die Schuldigen zur Rechenschaft ziehen. Damit verkörpert der Privatdetektiv hollywoodscher Prägung - wie der Westernheld - den bekannten amerikanischen Mythos des erfolgreichen Einzelkämpfers; gerade dieser Mythos aber wird in *Chinatown* gründlich Lügen gestraft (vgl. Cawelti 1979: 564 ff.; Werner 1981:159 f.)⁶. Zwar besitzt Gittes das gleiche Maß an Unbestechlichkeit, das schon seine Vorläufer im Kino auszeichnete; aber dies hat keine Konsequenzen für die dargestellte Welt, da es ja zu einer Aufklärung der Öffentlichkeit über die betrügerische Bodenspekulation ebensowenig kommt wie zu einer Bestrafung des Drahtziehers Cross. Ursprünglich war im Skript ein Schluß vorgesehen, der den stereotypen Happy Ends der >normalen< *private eye*-Filme - und damit vermutlich auch den Zuschauererwartungen - mehr entsprochen hätte: in einem Akt ausgleichender Gerechtigkeit sollte Cross von Evelyn Mulway erschossen werden (»Dialogue on Film« 1975:34)⁷. Zweifelsohne dürfte jedoch die schließlich gedrehte Version, in der jede Vergeltung unterbleibt und so gegen die Spielregeln des Genres bewußt verstoßen wird, mit der empirischen Wirklichkeit eher übereinstimmen und der Film auf diese Weise einiges an Wahrhaftigkeit und Authentizität (zurück-)gewonnen haben.

Die Figur des *private eye* wird außerdem noch durch andere Gestaltungsmittel entheroisiert und vermenschlicht. Gittes hat sich auf Ehebruchsfälle spezialisiert - was äußerst ungewöhnlich für das Genre, aber wiederum sehr realitätsnah ist, denn im alltäglichen

6 Zur gleichen Zeit wie *Chinatown* wurde noch in weiteren Hollywood-Filmen (auf unterschiedliche Weise) versucht, das überlieferte Bild des Privatdetektivs zu korrigieren. Siehe etwa: *The Long Goodbye* (R. Altman, 1973) und *The Late Show* (R. Benton, 1976).

7 Evelyn sollte anschließend vor Gericht gestellt und wegen Mordes verurteilt werden; ihr Kind sollte von Gittes außer Landes gebracht werden. Auch in dieser ursprünglichen Version war allerdings vorgesehen, daß der Spekulationsbetrug der Öffentlichkeit verborgen bleibt.

Leben ist dies wohl eines der hauptsächlichen Tätigkeitsfelder der Detekteien. Der Film unterstreicht seinen in dieser Beziehung realistischen Ansatz dadurch, daß er in der ersten Szene plakativ die ganze Schmutzdeligkeit des Berufs, den Gittes ausübt, deutlich werden läßt: einem verstörten Ehemann legt er heimlich aufgenommene Photographien vor, die dessen Gattin beim Geschlechtsverkehr mit ihrem Liebhaber zeigen. Die Intrige, durch die der eigentliche Kriminal-plot ins Rollen gebracht wird, setzt dann erst in der zweiten Szene mit dem Besuch der falschen Mrs. Mulwray ein; der Realitätsanspruch und die Glaubwürdigkeit des gesamten Filmgeschehens werden durch einen solchen retardierenden Anfang (vgl. »Dialogue on Film« 1975:44) ebenfalls erhöht. Auch eine anschauliche visuelle Metapher wird benutzt, um dem Publikum frühzeitig zu signalisieren, daß Gittes kein erfolgreicher Held üblicher Machart ist: über weite Strecken des Films muß er einen clownesken Nasenverband tragen, den man als komisch-trauriges Zeichen seiner Ohnmacht interpretieren kann (Karasek 1974:102).

5. *Chinatown*: ein moderner film noir

In *Chinatown* werden nicht nur Erzählmuster des *private eye*-Genres, sondern auch zahlreiche Topoi des *film noir* verarbeitet. Als *films noirs* - oder als »schwarze Serie« - werden bestimmte amerikanische Filme bezeichnet, die zum größten Teil in den vierziger Jahren gedreht wurden, überwiegend den Gattungen des Kriminal- und Detektivfilms sowie des Thrillers zuzurechnen sind und verschiedene gemeinsame Merkmale in Form und Inhalt aufweisen (z.B. *Double Indemnity*, *Scarlet Street*, *Detour*, *The Killers*, *Out of the Past*, *The Lady from Shanghai*, *Gun Crazy*, *Night and the City*⁸ - um nur einige herausragende Beispiele zu nennen). Sie gehören nach übereinstimmender Auffassung der jüngeren Filmgeschichtsschreibung zu den kreativsten, optisch eindrucksvollsten und vor allem auch subversivsten Werken Hollywoods, denn in ihnen wurde dem traditionellen Optimismus, den das amerikanische Kommerzkino normalerweise verbreitet, die bis dahin radikalste Absage erteilt (Schrader 1976:475; Hirsch 1981:209; Gregor/Patalas 1976:353).

Eine ausführliche Würdigung des *film noir* kann hier nicht erfolgen (zumal da in der Literatur⁹ über die genaue Definition und Reichweite des Begriffs keineswegs Einigkeit besteht). Es werden im folgenden lediglich wichtige Elemente aufgelistet, die in Filmen der schwarzen Serie immer wieder anzutreffen sind, um anschließend zu diskutieren, inwieweit sie auch für die Gestaltung von *Chinatown* von Belang sind:

- Die Atmosphäre der *films noirs* wird von Hoffnungslosigkeit, »Zynismus, Pessimismus und Düsternis« (Schrader 1976:463) bestimmt; die geschilderten Ereignisse erscheinen den beteiligten Figuren oft wie ein fürchterlicher Alptraum.
- Die Protagonisten sind meist keine vorbildlichen Charaktere, sondern unzulängliche Antihelden; im typischsten Fall handelt es sich um einsame Gestalten, die einem übermächtigen, launischen Schicksal wehrlos ausgeliefert sind. Diese fatalistische Weltsicht der schwarzen Serie läßt sich etwa prägnant an einem Satz ablesen, den die Hauptfigur in *Detour* spricht: »That's life! Whichever way you turn, Fate sticks out its foot to trip you!« (zit. nach Ottoson 1981:60).
- Zurückliegende Ereignisse determinieren oft das gegenwärtige Geschehen, und die Hauptfiguren müssen erkennen, daß sie ihrer Vergangenheit nicht entkommen können.

8 *Double Indemnity* (B. Wilder, 1944); *Scarlet Street* (F. Lang, 1945); *Detour* (E.G. Ulmer, 1946); *The Killers* (R. Siodmak, 1946); *Out of the Past* (J. Tourneur, 1947); *The Lady from Shanghai* (O. Welles, 1948); *Gun Crazy* (J.H. Lewis, 1949); *Night and the City* (J. Dassin, 1950).

9 Eine ausgezeichnete Bibliographie enthält Silver/Ward 1979:371 ff. Die bislang gründlichste Analyse des *film noir* hat Hirsch 1981 vorgelegt.

Durch dieses Handlungsschema, das z.B. schon im Titel *Out of the Past* klar zum Ausdruck kommt, wird die fatalistische Weltsicht unterstrichen.

- Im Personal der *films noirs* wimmelt es von Gestalten, die nicht das sind, was sie zu sein vorgeben. Die auffälligste dieser zwielichtigen Figuren ist der Typus der *spider woman* (vgl. Place 1978:42 ff.; Scheugl 1978:84), die den männlichen Protagonisten mit Hilfe aggressiver Erotik einfängt, ihn rücksichtslos ausnutzt und oft zugrunde richtet.

- Für romantische Liebe ist dementsprechend nur wenig Raum in der finsternen Welt des *film noir*. Die dargestellte Sexualität entspricht nicht immer den gesellschaftlich akzeptierten Normen und hat mitunter - soweit dies die strenge Zensur jener Jahre andeutungsweise zuließ - einen obsessiven oder gar perversen Einschlag. Die Beziehungen zwischen Familienmitgliedern sind oft »broken, perverted, peripheral or impossible« (Harvey 1978:25), während im sonstigen Hollywood-Kino jener Zeit üblicherweise die intakte Familie als Wert nicht angetastet wurde.

- Häufiger Schauplatz der Handlung ist die Großstadt, die als gefährliche Brutstätte von Unmoral, Verbrechen und Gewalttätigkeit gezeichnet wird.

- Die Filme werden meistens aus dem Blickwinkel des jeweiligen Protagonisten erzählt, manchmal in der Form ausgedehnter Rückblenden. Die dargestellten Ereignisse bleiben dabei häufig lange Zeit über sowohl für die Hauptfigur als auch für den Zuschauer verwirrend und rätselhaft (wodurch die pessimistische Grundstimmung der Filme wiederum verstärkt wird, da ein Gefühl der Hilflosigkeit vermittelt wird).

- So düster wie die Weltsicht der Filme ist auch ihre Ausleuchtung. Sie sind im sog. *low-key*-Stil aufgenommen, bei dem dunkle Töne überwiegen und große Schattenbereiche auf der Leinwand erzeugt werden: »the low-key noir style opposes light and dark, hiding faces, rooms, urban landscapes - and by extension, motivations and true character - in shadow and darkness« (Place/Peterson 1974:30)¹⁰.

- Eine Lichtführung, die die Charakterzüge der *spider woman* auch optisch unterstreicht, wird häufig bei den Großaufnahmen der weiblichen Hauptfiguren benutzt: »close-ups are traditionally diffused (by placing either spun glass or other diffusion over the key light¹¹, or glass diffusion or gauze over the camera lens itself) in order to show the actress to her best advantage. Far removed from the feeling of softness and vulnerability created by these diffusion techniques, the *noir* heroines were shot in tough, unromantic close-ups of direct, undiffused light, which create a hard, statuesque surface beauty that seems more seductive but less attainable, at once alluring and impenetrable« (Place/Peterson 1974:30 f.).

- Das schicksalhafte Gefangensein der Protagonisten wird oft auch durch klaustrophobische Bildkompositionen betont: Fensterrahmen, Treppenhäuser, Wände u.a. fungieren als »visuelle Fallen« (Hirsch 1981:98), in denen die Figuren eingeschlossen zu sein scheinen. Ebenso verdeutlichen in zahlreichen Filmen lichtdurchschienene Jalousien, die gitterähnliche Schatten werfen (vgl. Appel 1974:224 ff.), optisch die ausweglose Lage der Protagonisten, so als ob diese sich in einem Kerker befänden.

- Die nicht auf harmonischen Ausgleich bedachten Handlungen der Filme finden mitunter eine sichtbare Entsprechung in verkanteten Aufnahmen, schräg über die Leinwand verlaufenden Linien, die die Bilder asymmetrisch und instabil aussehen lassen (Schrader 1976:468 f.), sowie in ungewöhnlichen, beunruhigenden Kamerapositionen. Eine wiederholt benutzte Einstellung ist etwa die Totale aus extremer Vogelperspektive^{11a}, »an oppressive and fatalistic angle that looks down on its helpless victim to make it look like a rat in a maze« (Place/Peterson 1974:32).

10 Bei den *films noirs* der vierziger Jahre handelt es sich natürlich fast ausnahmslos um Schwarzweißfilme.

11 Das *key light* ist das sog. Führungslicht, d.h. die jeweilige Hauptlichtquelle bei einer Aufnahme. Einen knappen Überblick über die Fachterminologie gibt z.B. Hickethier 1981.

11a Engl.: *high-angle long shot*.

Die Verwandtschaft *Chinatown*s mit dem klassischen *film noir*, sowohl inhaltlich als auch (in weit geringerem Maße) stilistisch, läßt sich anhand zahlreicher Details nachweisen:

- Die fatalistische Weltsicht entspricht der der düstersten *films noirs*, denn alle Versuche des Detektivs, den Lauf der Dinge aufzuhalten, scheitern kläglich. Dies wird in der grausamen Schlußzene des Films noch einmal überdeutlich klargemacht: als einer der Polizeibeamten auf Evelyn schießen will, reißt ihn Gittes, der mit Handschellen an ihn gefesselt ist, zu sich herüber, um ein genaues Zielen zu verhindern. Ironischerweise trifft der Polizist nun aber ausgerechnet den Kopf Evelyns, und Gittes, ohne dessen Eingreifen sie vielleicht mit dem Leben davongekommen wäre, wird so ungewollt zum Miturheber des tödlichen Schusses (vgl. Wilmington 1974:16).

- Auch einige *private eye*-Filme der vierziger Jahre, insbesondere *The Maltese Falcon* und *Murder, My Sweet*¹² gelten als Vertreter des *film noir*. Hierzu ist jedoch einschränkend anzumerken, daß diese Filme entsprechend ihrer Genrezugehörigkeit männliche Hauptpersonen aufweisen, die mit heroischen Zügen ausgestattet sind, - was für den *film noir*, dessen charakteristischste Hauptfiguren wehrlose Opfer sind, eigentlich ungewöhnlich ist. Zwar sind die dort auftretenden Privatdetektive, da sie jede ernsthafte und enge emotionale Bindung verweigern (vgl. Porfirio 1976:214 f.), einsame, entfremdete Einzelgänger wie die zentralen Akteure in den übrigen *film noirs*; aber dadurch sind sie gleichzeitig weniger leicht verwundbar, können eher ihre Integrität wahren und sich - anders als der archetypische Protagonist der schwarzen Serie und anders als Gittes - gegen ihre Widersacher durchsetzen. In gewisser Weise konterkarieren jene erfolgreichen Detektive also die in der Welt des *film noir* vorherrschende pessimistische Grundstimmung. In dieser Beziehung ist *Chinatown* folglich aufgrund seines ausweglosen Endes ein konsequenterer *film noir* als *The Maltese Falcon* und die anderen frühen >schwarzen< *private eye*-Filme.

- Geschehnisse, die lange zurückliegen, sind auch in *Chinatown* von eminenter Bedeutung für das gegenwärtige Leben der Figuren und haben mitunter verhängnisvolle Auswirkungen: Mulwray möchte nicht erneut einen unsicheren Damm errichten, der bersten könnte, und wird wegen seiner Weigerung ermordet; Evelyns Versuch, mit ihrer Vergangenheit ins reine zu kommen, indem sie ihre aus dem Inzest hervorgegangene Tochter vor Cross versteckt, schlägt fehl und führt zu ihrem Tod. Modifiziert wird dieses Motiv bei Gittes (ohne daß es jedoch seinen fatalistischen Effekt verliert). Eine traumatische Erfahrung, die er früher schon einmal machen mußte, wiederholt sich: als er noch als Polizist arbeitete, wollte er ebenfalls eine Frau beschützen - wie jetzt Evelyn - und schadete ihr nur durch sein Eingreifen.

- Beim Betrachter wird der Eindruck erweckt, Evelyn Mulwray sei eine jener todbringenden *spider women* in der Tradition der Brigid O'Shaughnessy (in *The Maltese Falcon*) oder der Phyllis Dietrichson (in *Double Indemnity*). Schon allein die Wahl der Schauspielerin ist aufschlußreich, denn Faye Dunaway, die Mrs. Mulwray darstellt, war infolge sonstiger Leinwandauftritte, z.B. als Bonnie Parker in *Bonnie and Clyde* oder als Lady Windsor in *The Three Musketeers*¹³, beim Publikum bereits weitgehend auf das Rollenklischee einer Frau festgelegt, die eisige Kälte ausstrahlt und >über Leichen geht<, gleichzeitig jedoch ein starkes erotisches Fluidum besitzt (vgl. Merigeau 1978:81 f.). Sie wäre also wie geschaffen gewesen für den Part einer berechnenden Mörderin in der Art der klassischen *spider woman*, die die männliche Hauptfigur verführt und als Instrument für ihre Pläne benutzt. Eines der Plakate, mit denen für *Chinatown* in den Aushängen der Kinos geworben wurde, zeigt denn auch Faye Dunaway, wie sie mit kaltblütigem, entschlossenem Gesichtsausdruck

12 *The Maltese Falcon* (J. Huston, 1941); *Murder, My Sweet* (E. Dmytryk, 1944).

13 *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1967); *The Three Musketeers* (R. Lester, 1973).

einen Revolver auf jemanden richtet¹⁴. Die Vorstellung, die sich etliche Zuschauer aufgrund dieses Bildes und des bekannten Leinwand-Images der Schauspielerin über ihre Rolle in *Chinatown* gemacht haben dürften, wird zunächst durch die Handlung scheinbar bestätigt: Evelyn weicht den bohrenden Fragen des Detektivs hartnäckig aus und sagt offenkundig häufig die Unwahrheit (der wirkliche Grund hierfür - der Inzest - wird ja erst gegen Ende des Films deutlich). »Everything she does is ambiguous; and... we feel she could be anything: a pathological liar, a nymphomaniac, even a killer« (Wilmington 1974:16). Das Publikum - und Gittes - trauen ihr ohne weiteres zu, daß sie ihren Gatten umgebracht hat. Nun hingen im *film noir* der vierziger Jahre Erfolg oder Mißerfolg des männlichen Protagonisten oft davon ab, ob er die Manipulationen der *spider woman* erkannte und in der Lage war, sich ihrem Einfluß zu entziehen (Kaplan 1978:3). Auch Gittes glaubt Evelyn zu durchschauen und will sie an die Polizei ausliefern (wie dies sein Kinovorgänger Sam Spade in *The Maltese Falcon* mit Brigid O'Shaughnessy tut). Er muß dann aber feststellen, daß sie unschuldig ist und er die Katastrophe durch sein Verhalten nur noch beschleunigt hat. Die traditionelle Figur der böartigen *spider woman* wird also nicht einfach aus dem überkommenen Personeninventar des *film noir* unverändert entlehnt, sondern ist - wie die Gestalt des *private eye* - Anlaß für ein ironisches Spiel mit den Zuschauererwartungen (vgl. auch Towne 1981:153).

- Die im klassischen *film noir* manchmal vorhandenen Motive der pathologischen Sexualität und der defekten Familie tauchen in *Chinatown* (natürlich sehr viel drastischer, da seit den vierziger Jahren eine größere Freizügigkeit in der Darstellung erreicht worden ist) in dem Handlungsstrang auf, der sich aus der Vergewaltigung Evelyns durch ihren Vater entwickelt. Freilich ist die Einbettung dieser Motive in den übrigen Geschehensablauf nicht geglückt: die plötzliche, für das Publikum und den Detektiv völlig überraschende Aufdeckung des Inzests wirkt aufgepfropft und reißerisch. Die private Inzest-Geschichte beherrscht das letzte Viertel des Films, und der das Gemeinwesen betreffende Wasserskandal tritt demgegenüber leider stark in den Hintergrund. Die Verzahnung der beiden Themenbereiche ist am ehesten auf metaphorischer Ebene gelungen: die Schändung der eigenen Tochter versinnbildlicht noch einmal provokativ den widernatürlichen, mißbräuchlichen Umgang mit dem Wasser.

- Der für den *film noir* typische Topos der >Stadt als Quelle des Bösen< (Cieutat 1975:32) findet in *Chinatown* ebenfalls Verwendung, denn die Entwicklung von Los Angeles ist ja ein wesentlicher Auslöser des dargestellten Verbrechens. Während aber in den Filmen der vierziger Jahre zahlreiche Szenen in Örtlichkeiten spielen, die die Schattenseiten der Großstadt und ihren Verfall dokumentieren und damit zugleich metaphorisch die Situation der auftretenden Figuren andeuten (Werner 1985:11), fehlen solche Schauplätze, z.B. heruntergekommene Mietskasernen, öde Fabrikgelände oder schmutzige Hotels, in *Chinatown* ganz. Statt dessen wird Los Angeles hier streckenweise - mit durchaus vergleichbarem metaphorischem Hintersinn - als verdorrnde, austrocknende urbane Wüstenlandschaft geschildert.

- Die Geschehnisse, die aufgrund falscher Fährten sowie unerwarteter Umschwünge und Verzweigungen der Handlung beim Zuschauer Verwirrung und Unsicherheit erzeugen, werden wie im klassischen *film noir* aus der Sicht des Protagonisten erzählt: die Kamera zeigt äußerst selten etwas, das Gittes nicht sieht, und sein Informationsstand und der des Publikums stimmen fast immer überein (vgl. Tuska 1978:404). Auf diese Weise wird eine sehr weitgehende Identifikation des Publikums mit dem Privatdetektiv bewirkt, und angesichts der verwickelten und undurchschaubaren Vorgänge dient Gittes dem Betrachter als (vermeintlich) verlässliche Orientierungsfigur. Um so betroffener reagiert der Zuschauer dann freilich am Schluß des Films, als sich herausstellt, daß Gittes sich mit seiner Verdächtigung

¹⁴ Das Plakat ist abgebildet bei Zurhorst/Just 1983:221.

Evelyns geirrt hat und er obendrein den wahren Schuldigen laufen lassen muß, - während bei den traditionellen *private eye*-Filmen, auch denen der schwarzen Serie, dem Publikum die Identifikation mit dem von vornherein als Sieger feststehenden Detektiv emotional nicht bedrohlich werden kann (vgl. Werner 1985:66).

- Die wenigsten Übereinstimmungen zwischen *Chinatown* und den Filmen der schwarzen Serie ergeben sich im formalen Bereich. Läßt sich nämlich der visuelle Stil eines charakteristischen *film noir* zusammengefaßt als »expressionistischer Realismus« (Whitney 1976:321) beschreiben, so trifft dies für den insgesamt konventionell und funktional fotografierten *Chinatown* nicht zu. Dennoch gibt es einige unübersehbare Beeinflussungen. Die wichtigste Übernahme besteht im Leitmotiv der Jalousien, das schon in der ersten Szene des Films demonstrativ eingeführt wird (der verzweifelte Ehemann rüttelt an den Jalousien im Büro des Detektivs, als er von der Untreue seiner Frau erfährt) und dann regelmäßig wiederkehrt. In etlichen Einstellungen ist dabei das Licht so ausgerichtet, daß wie im klassischen *film noir* harte Schatten entstehen, die aussehen, als ob sie von Gitterstäben herrührten. Die auf diese Weise hervorgerufene Assoziation einer Zelle, aus der sich die Akteure nicht befreien können, wird durch andere Aufnahmen bekräftigt. Außer durch Jalousien wird die Durchlässigkeit der Fensterscheiben auch oft von abschottenden Bambusrollos, Sprossen, Milchglas und netzartigen Vorhängen beeinträchtigt; ebenso evozieren die häufig ins Bild kommenden geschlossenen Türen, Zäune, Mauern, »Betreten Verboten«-Schilder u.a. optisch eine zugesperrte, erstickende Welt, die nur einen begrenzten Handlungsspielraum zuläßt. In der Szene, in der Evelyn den Inzest gesteht, erweisen sich - ganz in der Manier des alten *film noir* - bedrängende Balken, Treppengeländer und Decken als »visuelle Fallen« für die Personen; in anderen Szenen wird der gleiche Effekt durch Türrahmen, Brückenpfeiler, Mauerbögen, Wände, Aktenregale und Autokarosserien erzielt. Der *low-key*-Ausleuchtung des *film noir* kommt *Chinatown* in jener Szene am nächsten, in der Gittes Evelyn in ihrem Wagen verhört: so wird auch optisch mit Nachdruck verdeutlicht, daß die sich zwischen ihnen anbahnende Liebesbeziehung aufgrund mangelnder gegenseitiger Aufrichtigkeit keine Chance hat. Auffällig ist ferner, daß Faye Dunaway offenbar in vielen Großaufnahmen *without diffusion* gefilmt wurde¹⁵, was ihre (vorgebliche) Ähnlichkeit mit der *spider woman* der vierziger Jahre auch bildlich unterstreicht. Schließlich erweist *Chinatown* noch in der letzten, aussagekräftigen Einstellung seinen Vorgängern Reverenz, denn der Film endet mit einem jener für die schwarze Serie archetypischen *high-angle long shots*, indem »die Kamera nach mehr als zwei Stunden plötzlich die Perspektive des Helden verläßt, sich acht Meter in die Höhe schraubt« (Werner 1981:238) und ihn nun winzig und hilflos zeigt.

6. Zusammenfassung: Ergebnisse der Filmanalyse

In *Chinatown* wird im Rahmen eines *private eye plot* auf eine zwielichtige Episode aus der Geschichte der Stadt Los Angeles Bezug genommen. Die sich hiermit bietende Gelegenheit der kritischen Aufarbeitung dieser Ereignisse wird jedoch nicht genutzt, weil die historische Wirklichkeit, die ohnehin nur sehr fragmentarisch im Film wiederzufinden ist, von den geläufigen Klischees des Genres stark überlagert und damit auch - man denke an die melodramatische Figur des Oberbösewichtes Cross - verharmlost wird. Andererseits rehabilitiert sich *Chinatown* z.T. wieder dadurch, daß an einer entscheidenden Stelle von der Möglichkeit Gebrauch gemacht wird, die zunächst beim Zuschauer geweckten Erwartungen in ironischer Weise zu unterlaufen: der Detektiv wird seiner genreüblichen Omnipotenz beraubt, und so entwickelt sich eine tradierte Kunstfigur zu einer eher realistischen und

15 Dieser Eindruck wird durch einen Bericht des Kameramanns bestätigt. Siehe Alonzo 1975:565.

glaubhaften Gestalt. Diese dem gängigen Hollywood-Eskapismus zuwiderlaufende Tendenz, die im folgerichtigen Verzicht auf ein konventionelles Happy End gipfelt, wird durch den deutlich spürbaren Rückgriff auf zahlreiche (teilweise modifizierte) Motive der pessimistischen, den amerikanischen Erfolgsglauben negierenden schwarzen Serie noch verstärkt; und *Chinatown* wird so zum wohl ersten Detektivfilm des amerikanischen Kinos, in dem die Synthese von *private eye*-Genre und *film noir* wirklich konsequent durchgehalten wird. Im Resultat bleibt *Chinatown* zwar trotzdem ein Unterhaltungsfilm, denn wie alle Hollywood-Produkte soll er natürlich in erster Linie *entertainment* sein. Er hebt sich jedoch aus der Masse der Hollywood-Streifen dadurch hervor, daß er die gewohnte Fixierung auf artifizielle Mythen (vgl. Neumann 1985:23 ff.) schließlich durchbricht und die Zuschauer daher nicht unbedingt einlullt, sondern durchaus verstören kann.

7. Vorschläge zur Arbeit mit *Chinatown* im fortgeschrittenen Englischunterricht

Detektivliteratur ist heute fester Bestandteil des neusprachlichen Unterrichts. Ihr großes Motivations- und Lernpotential erklärt sich vor allem aus dem Rätselcharakter der Texte: der Lerner wird als Leser aufgefordert, sich an der Lösung des dargestellten Falles zu beteiligen, und dies bereitet ihm intellektuelles Vergnügen (Christ/Glaap 1984:3). Auch Detektivfilme, für die natürlich das gleiche gilt, können und sollten in entsprechenden Unterrichtsreihen eingesetzt werden.

Eine generelle Verfahrensweise, wie mit Originalfassungen ausländischer Spielfilme im fremdsprachlichen Unterricht umgegangen werden kann, ist vom Verfasser des vorliegenden Beitrags an anderer Stelle (Burger 1983:172 ff.) ausführlich beschrieben worden; die nachfolgenden Vorschläge zur Arbeit mit *Chinatown* beschränken sich deshalb auf einige grundsätzliche Anregungen.

Wird der Film in kurze, überschaubare Stücke gegliedert und mit Unterbrechungen durchgeführt, dann gibt es die Möglichkeit, sich auf verschiedene Weise kreativ mit seinem Inhalt auseinanderzusetzen. Dafür drei Beispiele:

- Aufgrund der zahlreichen unerwarteten Handlungsumschwünge eignet sich *Chinatown* vorzüglich dazu, die Lerner immer wieder über den jeweiligen Handlungsverlauf spekulieren zu lassen. Der Vergleich mit der tatsächlichen Entwicklung des *plot* dürfte zu fruchtbaren Rezeptionsgesprächen führen.

- Verschiedene Filmteile lassen sich ergänzen und ausschmücken (z.B.: die Pressekampagne gegen Mulwray wird nur kurz erwähnt; die Lerner könnten einen Artikel einer Lokalzeitung mit der Überschrift: »Chief of Water and Power Meets Girl in Love Nest!« entwerfen).

- An mehreren Stellen können Handlungsalternativen entwickelt und >durchgespielt< werden (z.B.: in einer entscheidenden Sequenz verfolgt Gittes Evelyn heimlich, nachdem er eine Liebesnacht mit ihr verbracht hat, sieht sie zusammen mit der angeblichen Geliebten Mulwrays und zieht daraus völlig falsche Schlüsse. Wie wäre der Film weitergegangen, wenn Gittes Evelyn vertraut und sie nicht beschattet hätte?).

Bei der Gesamtbewertung *Chinatown*s nach der Sichtung des vollständigen Films könnten u.a. folgende Punkte zur Sprache kommen:

- die Veränderungen, die an der Figur des Detektivs im Vergleich zu herkömmlichen fiktionalen *private eyes* vorgenommen wurden. Da bei den meisten Lernern wahrscheinlich vorausgesetzt werden kann, daß sie mit etlichen Roman-, Leinwand- und Bildschirmdetektiven vertraut sind, könnte eine solche Kontrastierung von ihnen weitgehend selbständig durchgeführt werden. U.U. könnte zur Verdeutlichung auch parallel zu *Chinatown* eine in traditioneller Form konstruierte Detektivgeschichte gelesen werden.

- der überraschend düstere Schluß. In diesem Zusammenhang sollte der Lehrer auch darauf

hinweisen, daß das Ende unter den beteiligten Filmemachern äußerst umstritten war.¹⁶ Anders als der Regisseur (und im Gegensatz zur hier vorgetragenen Interpretation) hielt der Drehbuchautor den Ausgang für »so relentlessly cynical that it works against itself« (zit. nach Kasindorf 1974:115). »My own feeling is if a scene is relentlessly bleak - as the [...] ending is - it isn't as powerful as it can be if there's a little light there to underscore the bleakness. If you show something decent happening it makes what's bad almost worse« (»Dialogue on Film« 1975:35). Ähnliche Bemerkungen, was die Wirkung des Films auf das Publikum angeht, finden sich auch in der zeitgenössischen Kritik. So befürchtete ein Rezensent: »The audience seems relieved to learn that heroism is futile and irrelevant«; *Chinatown* only succeeds »in reinforcing the passivity of a jaded public. If life is governed by evil forces [...] too powerful to defeat, then we are all completely helpless, and there is no point in getting involved in the fight for social change« (Farber 1974:20). Im Sinne einer >rezipientenorientierten< Filmanalyse (vgl. Burger 1983:174) könnten die Kursteilnehmer berichten, ob ein solcher Effekt tatsächlich bei ihnen eingetreten ist.

- ein Vergleich der Vorgänge im Owens Valley mit der *story* des Films, wobei die Beschreibung Mayos (1976) als Quellentext dienen könnte. Einerseits würde so der landeskundliche Hintergrund veranschaulicht; zum anderen dürfte eine Erörterung der Art und Weise, wie die historischen Geschehnisse nur noch rudimentär und verformt in *Chinatown* auftauchen, und der möglichen Gründe hierfür sehr ergiebig sein. Am Ende dieser Diskussion könnte der Versuch der Lerner stehen, ein eigenes Exposé für eine Verfilmung der Owens Valley-Affäre zu entwerfen, deren *plot* die Historie gewissenhafter abbildet als *Chinatown*.

16 Zur ursprünglichen Fassung des Drehbuchs s.o. Kap. 4.

Bibliographie

- J.A. Alonzo, »Behind the Scenes of »Chinatown««, in: *American Cinematographer*, 26 (1975), 526-529, 564—565, 572-573, 585-591.
- A. Appel, Jr., *Nabokov's Dark Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974).
- P.G. Buchloh und J.P. Becker, *Der Detektivroman*. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur (2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978).
- G. Burger, »Zur Analyse von Video-Spielfilmen im fortgeschrittenen Englischunterricht. Didaktisch-methodische Grundlagen und Materialhinweise«, in: *Die Neueren Sprachen*, 82 (1983), 169-182.
- J.G. Cawelti, »Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films«, in: G. Mast and M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Introductory Readings (Second Edition, New York: Oxford University Press, 1979), 559-579.
- H. Christ und A.-R. Glaap, »Einleitung«, in: *Der fremdsprachliche Unterricht*, 18 (1984), H. 69 (Themenheft: »Detektivgeschichten und Kriminalromane«), 3.
- M. Cieutat, »La ville dans le film policier américain«, in: *Positif*, H. 171/172 (1975), 26-38.
- »Dialogue on Film: Robert Towne«, in: *American Film*, December 1975, 33-48.
- W. Donner, »Jackie in der Unterwelt«, in: *Die Zeit*, 20. Dezember 1974.
- St. Farber, »Movies That Reflect Our Obsession with Conspiracy and Assassination«, in: »The New York Times, 11 August 1974, Section II, 11 u. 20.
- H.J. Gans, »Chinatown: An Anticapitalist Murder Mystery«, in: *Social Policy*, 5 (November/December 1974), 48-49.
- U. Gregor und E. Patalas, *Geschichte des Films* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1976).
- S. Harvey, »Woman's Place: The Absent Family of film noir«, in: E.A. Kaplan (ed.), *Women in film noir* (London: British Film Institute, 1978), 22-34.
- K. Hickethier, »Filmsprache und Filmanalyse. Zu den Kategorien der filmischen Produktanalyse«, in: *Der Deutschunterricht*, 33, 4 (1981), 6-27.

Aufsätze

- F. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (San Diego: A.S. Barnes, 1981).
- E.A. Kaplan, »Introduction«, in: E.A. Kaplan (ed.), *Women in film noir* (London: British Film Institute, 1978), 1-5.
- F. Kaplan, »Chinatown«, in: *Cineaste* (New York), 6, 3 (1974), 38-39.
- H. Karasek, »Film: Schnüffler mit lädiierter Nase«, in: *Der Spiegel*, 1974, H. 51, 102-103.
- M. Kasindorf, »Hot Writer«, in: *Newsweek* (U.S.-Ausgabe), 84 (October 14, 1974), 114-115.
- M. Mayo, »The Rape of Owens Valley«, in: J. and L. Caughey (eds.), *Los Angeles. Biography of a City*. (Berkeley: University of California Press, 1976), 222-231.
- C. McWilliams, *Southern California Country. An Island on the Land*. (Third Printing, New York: Duell, Sloan & Pearce), 1946.
- P. Merigeau, *Faye Dunaway* (Paris: Editions PAC, 1978).
- D. Miller, »Private Eyes. From Sam Spade to J.J. Gittes«, in: *Focus on Film*, 22 (1975), 15-35.
- G. Müller-Schwefe, »Spielfilmanalyse im Literaturstudium?«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 12 (1979), 55-64.
- R. A. Nadeau, *The Water Seekers* (Garden City: Doubleday, 1950).
- R. Nadeau, *Los Angeles. From Mission to Modern City* (New York: Longmans, Green & Co., 1960).
- H.-J. Neumann, »Der schöne Schein. Bemerkungen zur ästhetischen Regression im internationalen Kino«, in: *Medium*, 15, 1 (1985), 21-27.
- V. Ostrom, *Water & Politics. A Study of Water Policies and Administration in the Development of Los Angeles* (Los Angeles: The Haynes Foundation, 1953).
- R. Ottosen, *A Reference Guide to the American Film Noir 1940-1958*. (Metuchen: Scarecrow Press, 1981).
- J. Place, »Women in film noir«, in: E.A. Kaplan (ed.), *Women in film noir* (London: British Film Institute, 1978), 35-67.
- J.A. Place and L.S. Peterson, »Some Visual Motifs of Film Noir«, in: *Film Comment*, 10, 1 (1974), 30-32.
- R.G. Porfirio, »No Way Out. Existential Motifs in the Film Noir«, in: *Sight and Sound*, 45 (1976), 212-217.
- H. Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol* (München: Wilhelm Heyne, 1978).
- P. Schrader, »Notizen zum Film Noir«, in: *Filmkritik*, 20 (1976), 463-477.
- G. Schröder, »Text und Film im Fremdsprachenunterricht«, in: J. Paech (Hg.), *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster: MAKs Publikationen, 1984, 271-287.
- G. Seeblen, *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981).
- A. Silver and E. Ward (eds.), *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style* (Woodstock: Overlook Press, 1979).
- Th. Sobchack, »Genre Film: A Classical Experience«, in: *Literature / Film Quarterly*, 3 (1975), 196-204.
- R. Towne, »A Screenwriter on Screenwriting«, in: D. Pirie (ed.), *Anatomy of the Movies* (London: Shuckburgh Reynolds, 1981), 150-153.
- J. Tuska, *The Detective in Hollywood* (Garden City: Doubleday, 1978).
- P. Werner, *Roman Polanski* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981).
- P. Werner, *Film noir. Die Schattenspiele der »schwarzen Serie«*. (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985).
- J.S. Whitney, »A Filmography of Film Noir«, in: *Journal of Popular Film*, 5 (1976), 321-371.
- M. Wilmington, »Roman Polanski's »Chinatown««, in: *The Velvet Light Trap* (1974), H. 13, 13-16.
- M. Zurhorst and L. Just, *Jack Nicholson. Seine Filme - sein Leben*. (München: Wilhelm Heyne, 1983).