



„He’s paying so he doesn’t have to look“

Urbane Nachtseiten im US-Film der Reagan/Bush-Zeit

Willem Strank, Kiel

Die Nacht ist in mannigfachen Inszenierungs- und Darstellungsvarianten ein Raum der Verdrängung, Obsession und Kriminalität. Viele der bei Nacht spielenden Erzählungen handeln von einer menschlichen Nachtseite, die der Tageslichtidentität des Protagonisten gegenübersteht. In etlichen US-Filmen der 1980er Jahre – der Ära der Präsidenten Reagan und Bush – wird diese individuelle Nachtseite zu einer Nachtgesellschaft erweitert, die eine urbane Kehrseite bewohnt, die von materiellem und moralischem Verfall geplagt und von ihrem Tagpendant verdrängt und vergessen ist. Darunter sind so unterschiedliche Titel wie *THE WARRIORS*, *ESCAPE FROM NEW YORK*, *AFTER HOURS* und *THE FISHER KING*, die allesamt eine Nachtseite von New York inszenieren, die der Tageswelt diametral entgegengesetzt und in einer Verlängerung kulturhistorisch gewachsener Konnotationen oft zeitgenössische sozialkritische Tendenzen mit althergebrachten anthropologischen Topoi verbindet.

Die Nacht im Film

Es mag der Tagaktivität des Menschen geschuldet sein, dass die Nacht kulturgeschichtlich gesehen anscheinend schon immer ein Raum des Andersartigen, Nicht-Menschlichen, eine Todesmetapher als Kontrast zum lebensbejahenden Tageslicht war.¹ Ihre optische Undurchdringbarkeit korreliert schließlich mit anderen Bedeutungsschichten des Verborgenen und lädt zur tiefenpsychologischen (Unterbewusstsein) Metaphorisierung ebenso ein wie zur Annahme, dass Regelverstöße, Normübertretungen und zu sanktionierende Handlungen im Raum des Verborgenen beheimatet sind (vgl. Bronfen 2008: 121-138). Ohne hier an den Beginn der Menschheitsgeschichte zurückgehen zu können, soll kurz darauf hingewiesen werden, dass insbesondere in der jüngeren Kulturgeschichte die Romantik folgerichtig den Raum der Nacht – als Gegenraum zum erhellenden Licht der Aufklärung – für sich

¹ Für eine umfangreiche kulturgeschichtliche Aufarbeitung, die zahlreiche Punkte dieser stark verknüpften Einführung ausführlicher behandelt, siehe Bronfen 2008.

beansprucht hat und dort das Fantastische, das Andersartige und (durch zahlreiche tiefenstrukturelle Lesarten belegbar) damit verbunden das Unterbewusste verortete (vgl. ebd.: 265-280). Es ist möglicherweise dem übermächtigen Einfluss der Romantik auf die kulturellen Darstellungsmodi des 20. Jahrhunderts zu verdanken, dass sich an derlei Lesarten nicht viel geändert hat und zahlreichen Film-Diebesen ebenfalls eine binäre Struktur zugrunde liegt, die häufig auf die Tag-Nacht-Komplementarität zu beziehen ist. Fantastische Wesen (sowohl Horror-Monster als auch Superhelden) finden dort ihren natürlichen Lebensraum, sind bisweilen gar vom Tageslicht tödlich verwundbar (Vampire) oder verwandeln sich von harmlosen Mitbürgern in unkontrollierbare Bestien (vgl. Alton 2013: 44f.). Damit ist die Nacht auch der natürliche Spielort diverser Genres vom Horrorfilm bis zum Psychothriller, da beiden die Aufdeckung eines wörtlich wie bildlich verborgenen Raumes basieren, der sich zum durchschnittlichen Tagesgeschäft als abnorme und gesellschaftlich sanktionierte Abweichung positioniert.

Abgesehen von ihrer kulturhistorischen Position als komplementärer Raum des Verborgenen ist der filmischen Nacht zu eigen, dass sie eine Art Kehrseite zum eigenen Medium darstellt, das in seiner audiovisuellen Form stark auf Offenlegung optischer Zeichen ausgelegt ist (vgl. Dixon 2007: 243). Der Kameramann John Alton, der in seinem Buch *Painting With Light* von 1949 (Alton 2013) das Licht als eines der zentralen Gestaltungsmittel des Films bezeichnet, sieht in der Abbildung von Dunkelheit die Möglichkeit, eine stärkere Vorstellungsgewalt beim Zuschauer auszulösen: „Where there is no light, one cannot see; and when one cannot see, his imagination starts to run wild. He begins to suspect that something is about to happen. In the dark there is mystery“ (ebd.: 44).

Unsichtbarkeit geht also stets mit einem Wissensrückstand einher; das Bedürfnis, Licht ins Dunkel zu bringen, ist vielleicht auch deshalb eine zentrale narrative Triebfeder nahezu sämtlicher Spielarten des Kriminalfilms vom Thriller bis zum *film noir*. Es ist daher mit Sicherheit kein Zufall, dass gerade der *film noir* als schon dem Namen nach der nächtlichen Dunkelheit zugewandter Vertreter des Mediums (vgl. Dixon 2007: 243) sich besonders häufig sowohl mit nächtlichen Verbrechen als auch verborgenen Organisationen beschäftigt und sich anschickt, die Kehrseiten der Gesellschaft von polizeilicher Korruption bis hin zur kriminellen Schattenseite angesehener Persönlichkeiten zu beleuchten (vgl. Osteen 2013). Der visuelle Stil der Strömung korreliert mit seiner Disposition nicht immer, aber häufig, und wurde somit zu einem Zeichenarsenal für die Inszenierung einer urbanen Kehrseite, deren Aufgreifen in späteren Filmen üblicherweise mit dem Begriff *neo-noir* umschrieben wird (vgl. Hirsch 1999).

Diese Kehrseite, gleichsam eine diegetische Nachtseite der filmischen Stadt, ist fast so alt wie die Filmgeschichte selbst und hat Korrelationen ausgeprägt, die mittlerweile als normativ gelten können. Täter machen sich diesen Raum des Verborgenen zunutze und umgekehrt führt die Impenetrabilität der diegetischen Nacht häufig zu falschen Schlüssen über

die Identität des Täters. Auch etliche Dystopien spielen in einem ewig nächtlichen (ESCAPE FROM NEW YORK, BLADE RUNNER) beziehungsweise stark abgedunkelten (ALPHAVILLE, NINETEEN EIGHTY-FOUR, THE ZERO THEOREM) Raum. Es mag in diesem Zusammenhang geradezu einleuchtend wirken, dass die Mordserie in DAS CABINET DES DR. CALIGARI, die sich am Ende als Halluzination eines Sanatoriumspatienten entpuppt, von einem fremdgesteuerten Somnambulen verübt wird – psychoanalytische Tiefenschichten und die strategische Verborgenheit des verübten Normverstoßes fallen zusammen und erweisen sich schließlich gar als Resultat der geistigen Umnachtung des Erzählers (vgl. Strank 2014: 91-93). In Alfred Hitchcocks THE LODGER sorgt die Nachtaktivität des geheimnisvollen Mieters für ein Missverständnis: Der ermittelrische Kurzschluss, dass die nächtlichen Ausflüge einen kriminellen Hintergrund haben müssen, verstellen den Blick auf den eigentlichen Mörder, lösen jedoch nicht die konventionelle Korrelation des Verbrechens mit der Nacht, da auch der gesuchte „Avenger“ nur nach Sonnenuntergang tötet. STRANGER ON THE THIRD FLOOR, der gelegentlich als erster *film noir* gewertet wird (vgl. Dixon 2009: 9), stellt in diesem Zusammenhang die vereinfachte Variante dar, da sich der geheimnisvolle, nachtaktive Mieter (Peter Lorre) hier als der Täter herausstellt und somit den Verdacht verifiziert. Andere Filme der Zeit führen die Verbindung zwischen Nachtaktivität und Kriminalität bereits im Titel, so die Gangsterballade HE WALKED BY NIGHT, der *film noir* THEY DRIVE BY NIGHT oder der psychologische *neo-noir* NIGHT MOVES.

Wieder andere Beispiele stellen eine Verbindung zwischen dem Raum des Verdrängten/des Unterbewussten/des Traums und dem Raum des (mithin vergessenen) Kriminellen dar (NIGHTMARE). Allen diesen Filmen ist gemein, dass sie eine Kehrseite der zumeist urbanen Diegese etablieren, die Normverstöße und Abnormalitäten beherbergt und verschleiert. Die Impenetrabilität des Raumes der Nacht macht ihn zu einem fruchtbaren Nährboden für Verbrechen.

Die urbane Nacht im Film

Mit der fortschreitenden Verhandlung des urbanen Verfalls in den USA (vgl. hierzu als Zeitdokumente Medhurst/Lewis 1969, Leven 1975 und Peterson 1985) spätestens ab den 1960er Jahren im Hollywood-Spielfilm wird auch die Inszenierung einer urbanen Kehrseite gängiger, die im New-Hollywood-Film häufig einer wie auch immer gearteten Gegenkultur (COOGAN'S BLUFF) oder einer (kultur-)politischen Opposition (THE PARALLAX VIEW) zugewiesen wird. Kriminelle Konflikte steigern sich bis hin zu einem städtischen Krieg, in dem die Sichtbarkeit der oppositionellen Bewegungen immer entscheidender für die Demonstration ihrer Macht wird (THE ENFORCER).² Damit kann nur die Tendenz einiger weniger Filme umschrieben werden, die in den 1960er und 1970er Jahren den urbanen Verfall thematisierten – die älteren Modelle einer verborgenen Kriminalität ohne politische

² David Desser (2007: 132f.) weist darauf hin, dass Filme, die in einer solchen urbanen Wildnis („urban wilderness“) spielen, sich dem Western deutlich annähern und gar im Casting oft auf bewährte Westerner-Darsteller wie Clint Eastwood oder Charles Bronson zurückgreifen.

Motivation existieren nach wie vor (THE FRENCH CONNECTION, PRINCE OF THE CITY) und werden durch diese zeitgemäßen Diskurseinträge (TO LIVE AND DIE IN L. A., YEAR OF THE DRAGON) lediglich ergänzt.

Mithin etabliert sich jedoch die Inszenierung einer umfassenderen Nachtseite der Stadt, die sich fantastischer oder sozialkritischer Elemente bedient und nicht mehr einige wenige Kriminelle als nachtaktive Bewohner derselben Diegese zu einer anderen Tageszeit erscheinen lässt, sondern vielmehr einen komplementären urbanen Nachtraum dem urbanen Tagraum gegenüberstellt. Während COOGAN'S BLUFF dafür ein gutes Beispiel darstellt, da der ermittelnde Detektiv Coogan zwischenzeitlich in einen geschlossenen, scheinbar flächendeckenden Raum der Gegenkultur gerät, der das nächtliche New York kontrolliert und prägt, mögen insbesondere Martin Scorseses Filme TAXI DRIVER (vgl. Pabst 2015) und AFTER HOURS als einflussreiche Beispiele gelten. Sowohl der Taxifahrer Travis Bickle als auch der Programmierer Paul Hackett bewegen sich in einem nächtlichen urbanen Gegenraum, der von ihnen explizit als solcher wahrgenommen und als Abnormalität verstanden wird. Die gängigerweise räumliche Grenzüberschreitung wird somit durch eine zeitliche Grenzüberschreitung abgelöst – sobald die Sonne untergeht, wird der Raum in sein komplementäres Gegenstück transformiert, was sich auch auf die Zusammensetzung (und die Disposition) seiner Bewohner auswirkt.

Die hier greifbare Prämisse des urbanen Verfalls, der sich in der Inszenierung einer nächtlichen Kehrseite der amerikanischen Stadt niederschlägt, greift einerseits stilistisch und narrativ häufig auf Spielarten des *film noir* zurück und etabliert andererseits einen filmischen Umgang mit der Nacht, der ihr einen spezifischen, meist urbanen Raum zuweist, der in ein Gegenstück zum realitätskompatiblen Geschehen bei Tage mündet. Es soll folglich die These sein, dass im Film der Reagan/Bush-Ära von etwa 1979 bis 1991³ (wenn auch nicht exklusiv dort) etliche Filme von einer nächtlichen Kehrseite der Stadt ausgehen, die elementar anderen Gesetzen folgt als ihre systemisch kontrollierbare Tagseite. Sie wird von einer anderen Bewohnerschaft bevölkert, die sich in diesem Sinne als ‚abnormal‘ bezeichnen lässt. In diesen filmischen Nächten bewegen sich nicht nur die Kriminellen, sondern die Gesellschaft als solche ist kriminell, degeneriert und gefährlich für diejenigen Protagonisten, die ihre Spielregeln nicht beherrschen. Diese These versteht sich nicht als flächendeckende Erklärung nächtlicher Szenarien im US-Film der 1980er Jahre, sondern vielmehr als eine stichprobenartige Beobachtung einiger weniger Beispiele, die durch ihre großen Ähnlichkeiten im Umgang mit der Inszenierung einer urbanen Nachtseite analytisch

³ Diese Grenzen sind natürlich nicht trennscharf. Ronald Reagan wurde 1980 zum US-Präsidenten gewählt und trat im Januar 1981 dieses Amt an. Während der zwei Legislaturperioden seiner Präsidentschaft war George H. W. Bush sein Vizepräsident; Bush wurde 1988 selbst zum US-Präsidenten gewählt und seine einzige Legislaturperiode in diesem Amt begann im Januar 1989. Reagan und Bush können daher als die prägendsten US-Politiker der 1980er und frühen 1990er Jahre gelten; ihre konservative, neoliberale Politik beeinflusste den Kulturbetrieb (und damit den Hollywoodfilm) durchaus (vgl. Wood 1986), die Verhandlung des urbanen Verfalls im Mainstream-Kino ist aber selbstverständlich nicht nur auf das politische Klima zu beziehen und reicht deutlich weiter zurück.

zusammengerückt werden können. Entsprechend versteht sich der folgende Vergleich als Versuch einer Annäherung an das Thema, dem eine sehr viel umfangreichere Studie zur Kontextualisierung und historischen Verifizierung folgen müsste, um so die These noch deutlicher zu untermauern. Für die folgende Analyse wurden vier Filme ausgewählt (THE WARRIORS, ESCAPE FROM NEW YORK, AFTER HOURS, THE FISHER KING), denen gemein ist, dass sie ein nächtliches New York inszenieren, das sich als surrealistisch verzerrter Gegenentwurf zur Filmstadt bei Tag lesen lässt.

Die Gegenkultur als Nachtkultur im revolutionären Untergrund – THE WARRIORS

In Walter Hills THE WARRIORS versammelt der charismatische Gangleader Cyrus (Roger Hill) ganze hundert Jugend-Gangs aus New York zu einem nächtlichen Treffen in der Bronx, um einen Plan zur Vereinigung dieser 60.000 ‚Soldaten‘ unter einer gemeinsamen Flagge vorzuschlagen. Gegenüber den 20.000 Polizisten in New York, so rechnet Cyrus es vor, könnten sie einen offenen Konflikt gemeinsam riskieren und die Macht in der gesamten Stadt an sich reißen, statt jeweils die einzelnen Viertel zu kontrollieren. Das New York aus THE WARRIORS ist ein im Geheimen – und insbesondere bei Nacht – unterwandertes, das von Jugendlichen kontrolliert wird. Der urbane Verfall ist so weit fortgeschritten, dass nur logistische Kleinigkeiten (so stellt es zumindest Cyrus dar) den offenen Krieg mit den Autoritäten verhindern: Walter Hill inszeniert eine urbane Welt an der Schwelle zur Dystopie. Der gemeinsame Aufstand wird jedoch aus den eigenen Reihen vereitelt, da Luther, Anführer der Rogues, Cyrus ohne politische Motivation erschießt und die Warriors seines Anschlags beschuldigt. Eine Polizeikolonie löst die Versammlung in der Folge auf und die Warriors schicken sich an, von der Bronx in ihr Revier Coney Island zurückzukehren, während sowohl das offizielle Gesetz – die Polizei – als auch das Gesetz der Straße, nämlich die jeweilige Gang des Viertels, das sie durchqueren, hinter ihnen her sind. Auch wenn sich die Polizisten als die größte Bedrohung für die gegenkulturellen Warriors erweisen – ein Mitglied wird von einem Cop im Zuge einer Prügelei unter eine fahrende U-Bahn geworfen, ein zweites wird verhaftet –, wird deutlich, dass sich die Stadt bei Nacht anders organisiert als bei Tag. Es regieren Selbstjustiz und Anarchie, die Gangs haben ihr jeweiliges Viertel fest im Griff und organisieren sich gar durch einen gegenkulturellen Radiosender, der die Flucht der Warriors etappenweise ironisch kommentiert. Und auch wenn der finale Showdown auf Coney Island wieder im Tageslicht stattfindet, ist der Konflikt nur die kausale Verlängerung eines Streits auf der nächtlichen Kehrseite von New York. THE WARRIORS korreliert die potenziell revolutionäre, latent idealisierte und territorialistisch-kriminelle Gegenkultur mit dem Raum der Nacht, denn auch wenn die Polizei ihre Macht im Dunkeln nicht einbüßt, so gewinnen die Gangs bei Dunkelheit erst an Einfluss oder werden erst aktiv. Diese Korrelation geht auf kulturgeschichtliche Topoi zurück und nimmt gleichsam diverse andere Filme vorweg, die ebenfalls ein New York zeigen, dessen stereotype, ikonische Identität nur noch Fassade ist und das zur kriminellen oder wahnsinnigen Enklave der gesetzlosen Selbstjustiz verkommen ist.

Das nachtaktive Gefängnis – ESCAPE FROM NEW YORK

In John Carpenters ESCAPE FROM NEW YORK wird bereits zu Beginn mittels einer Texttafel die chronologische Achse des urbanen Verfalls in die Zukunft verlängert, indem eine Potenzierung der Zahl der Verbrechen zu einer Zweiteilung der Stadt geführt hat. Die Kriminalitätsrate steigt im fiktiven Jahr 1988 um 400 Prozent, sodass Manhattan im fiktiven Jahr 1997, zum Zeitpunkt der Handlung, im Zuge dessen als Gefängnis isoliert wurde – als ein Gefängnis, das einem wesentlichen Widerspruch unterliegt, denn während seine Grenzen genau kontrolliert werden und von staatlicher Seite vermint wurden, ist eine innere Kontrolle des Gefängnisses längst aufgegeben und der Selbstorganisation der kriminellen Elemente preisgegeben worden. Zudem signalisiert die Isolation Manhattans die räumliche Trennung der Nachtaktiven (Kriminellen bzw. Insassen) von den Tagaktiven (Vertretern des staatlichen Systems). Diese Trennung wird aufgehoben, als der Präsident der USA in Manhattan notlanden muss und von seinem kriminellen Pendant, dem „Duke of New York“, gefangengenommen wird.

Um den Präsidenten zu befreien, wird „Snake“ Plissken (Kurt Russell) engagiert, der sich als Gefängnisinsasse mit den Gepflogenheiten in Manhattan auskennt – als Nachtaktiver kann er in der Nacht der verfallenen Insel bestehen und hat somit bessere Chancen als jeder offensichtliche Vertreter des Systems, den ihm auferlegten Auftrag zu erfüllen. Zudem ist er eine Art lokale Berühmtheit in Manhattan, von der jedoch alle denken, sie sei tot – auch sein Standing kann Plissken somit für die anstehenden Ermittlungen nutzen.

Während die Prämisse der Dystopie ESCAPE FROM NEW YORK eine Eskalation der fortschreitenden Städtekrimialisierung in den USA darstellt, erinnert der Handlungsauslöser an die urbanen Kriege der 1970er Jahre – eine terroristische Formation namens National Liberation Front (vgl. diverse real existierende Formationen mit ähnlichen Namen sowie die People’s Revolutionary Strike Force aus THE ENFORCER) entführt die Air Force One und bringt somit indirekt den US-Präsidenten in die Gewalt der Gefängnisinsassen von Manhattan. Manhattan selbst ist ein gesetzloser Ort, von dem niemand genau weiß, was dort vor sich geht; es handelt sich um eine kriminelle Enklave im Herzen der USA, wie sie als dystopische Vorstellung nicht unüblich ist – Walter Hill beispielsweise verlegt sie einmal in den urbanen (THE WARRIORS) und ein anderes Mal in den ruralen (SOUTHERN COMFORT) Raum. Die Bevölkerung dieses gesetzlosen Landes ist verrückt, exzentrisch, gewalttätig und obdachlos. Es handelt sich um ein anarchisches Nicht-System mit wenigen kontrollierenden Instanzen (wie dem „Duke“), die jedoch diktatorisch und erratisch handeln. Einzelne Bevölkerungsgruppen kontrollieren spezifische Landstriche, so haben sich die „Crazies“, eine Gruppe kannibalischer Wilder, im Untergrund verbreitet: „The Crazies control the subways“. Symbolische Verzerrungen deuten immer wieder darauf hin, dass trotz allen Pervertierungen der ursprünglichen Gründerzeitideale der US-amerikanischen Boden von Plissken nicht verlassen wurde (wie es in Dystopien nicht unüblich ist – vgl. PLANET OF THE APES): Er gerät in die exzentrische Aufführung einer

amateurhaften Varieté-Show, ein Obdachloser gibt sich anhand gestohlener Insignien als der Präsident aus, und ein Taxifahrer namens „Cabbie“ (gleichfalls eine Art Dekonstruktion in der Wandlung vom Namen zur Berufsbezeichnung, und das im vermeintlich persönlicheren Modus des Spitznamens) repräsentiert mit seiner Vorliebe für Golden-Age-Jazzmusik die klassische, überkommene Ikonografie von New York.⁴ Der Broadway, Sinnbild der Inszenierung intakter Oberflächen, wird mittlerweile von einem wütenden Mob kontrolliert, der gleich einer pervertierten Polizei Straßensperren errichtet und potenzielle Passanten unangekündigt attackiert. Wie die gesamte Ausstattung in Manhattan sind auch die Waffen auf ein archaisches Niveau herabgesunken: Plissken wird mit Steinen und brennenden Pfeilen beschossen und später zu einem Schaukampf gezwungen, dem der „Duke“ gleich einem römischen Kaiser präsidiert. Auch die aristokratische Bezeichnung des „Dukes“, der den republikanischen „Präsidenten“ gefangen hält, signalisiert einen ‚Rückfall‘ des demokratischen Amerika hinter den Ermächtigungsakt der Unabhängigkeitserklärung. Zudem werden die wilden, Pfeile schießenden Aggressoren als „savage redskins“ bezeichnet, was einerseits wie ein rassistischer Fauxpas des Films anmutet, andererseits jedoch gleichfalls den historischen Rückschritt untermalt, dem Manhattan in dieser dystopischen Inkarnation unterworfen ist.

Das nächtliche Manhattan ist ein Raum der Unordnung, des Kontrollverlusts, der Anarchie – auch deshalb wird Plissken im Dunkeln aktiv, um als Doppelagent hinter die feindlichen Linien zu gelangen, während bei Tag die komplementär gezeichnete Staatsgewalt selbst mit Helikoptern einrückt. Der Tag ist jedoch sehr kurz – dafür, dass Plissken 24 Stunden Zeit für seinen Auftrag erhält, herrschen im alternativen Jahr 1997 in New York geradezu nordkanadische Verhältnisse. Die Verantwortung am Verfall schließlich wird denjenigen zugeschrieben, die auch 1997 noch auf der Tagseite leben: in Person des Präsidenten. Als Snake Plissken ihm eine Frage stellt, um seine moralische Gesinnung auszuloten, reagiert dieser reaktionär und unverständig, zeigt keinerlei Läuterung durch seine Zeit der Gefangenschaft. Er ist nur auf die Außenpolitik konzentriert und vernachlässigt dabei vollständig die Innenpolitik – eine mögliche zeitgenössische Kritik an der unzureichenden Zurkenntnisnahme des fortschreitenden urbanen Verfalls (vgl. Cumbow 2000: 102, Hross 2000: 82). Die Nachtseite der USA konnte sich aufgrund von Nachlässigkeiten entwickeln, so die These des Films – das Auseinanderklaffen der Gesellschaftsschichten führt zu einem Leben in Apartheid zwischen Wildnis und Zivilisation. Manhattan ist zivilisatorisch hinter die Gründerzeit und damit die proklamierten Ideale der Vereinigten Staaten zurückgetreten – die Nachtseite New Yorks ist ein Ghetto der Benachteiligten und Gescheiterten, der Kriminellen aus Notwendigkeit, die eine eigene, dystopische Gesellschaftsform konstituie-

⁴ Robert Cumbow (2000: 104) weist zudem darauf hin, dass die Insistenz, mit der sich der „Duke of New York“ als „A—number one“ bezeichnen lässt, auf den Song *New York, New York* anspielt, eine späte Glorifizierung der Stadt im Broadway-Showtune-Stil.

ren, die nicht nur geopolitisch, sondern auch metaphorisch vom Licht der Aufklärung weit entfernt ist.

Wendekreis des Schlafwandlers – AFTER HOURS

Auch in AFTER HOURS ist die Nachtseite von New York topografisch von der Tagseite getrennt: Als der junge Programmierer Paul Hackett (Griffin Dunne) sich für ein Date auf den Weg nach *downtown* SoHo macht, gerät er in eine Situation der abstrakten Gefangenschaft, die durch eine Abfolge immer absurderer Zufälle zu einer lebensbedrohlichen Lage eskaliert. Erst seine Rückkehr an den Arbeitsplatz *uptown* bei Tageslicht bringt Paul wieder in Sicherheit – im Verlauf der Nacht wurde er Verursacher eines Selbstmordes, Sündenbock für eine Einbruchserie und schließlich in eine Gipsstatue verwandelt. Alle diese Vorkommnisse sind auf eine spezifische soziale Inkompetenz Pauls in Bezug auf die pervertierten Regeln des nächtlichen New York zurückzuführen, die den Konventionen des realitätskompatiblen New York bei Tageslicht offensichtlich widersprechen: Seine ‚Normalität‘ wird bei Nacht zur Abweichung.

Dabei wird zunächst der Feierabend als Emanzipation vom Gefängnis der Arbeit inszeniert: Als sich die schweren Gittertore von Pauls Unternehmen schließen, schlüpft er gerade noch heraus, ein Entkommen in die Freiheit signalisierend, das sich als trügerisches Symbol erweist. Kurz darauf spricht ihn in einem Café eine Unbekannte namens Marcy auf seine Lektüre – *Tropic of Cancer* von Henry Miller⁵ – an und lädt ihn, wenn auch sehr indirekt, zu sich nach Hause ein. Als Paul sie später anruft, erneuert sie die Einladung in direkter Form und er macht sich auf den Weg *downtown*, der episodentartig die Geschichte seiner Entmündigung und seines Kontrollverlustes nachzeichnet.⁶

Paul nimmt ein Taxi und bricht auf; aufgrund des halsbrecherischen Fahrstils des Taxifahrers wird jedoch seine einzige Banknote – ein 20-Dollar-Schein – aus dem Fenster geweht, was ihn zahlungsunfähig macht. Der Kapitalverlust geht mit einem Potenzverlust einher, da Paul nunmehr in SoHo gefangen ist und nicht aus eigener Kraft heimfahren kann, da alle Verkehrsmittel vom Taxi bis zur U-Bahn für ihn unbezahlbar geworden sind.

Als Paul bei Marcy ankommt, ist nur ihre Mitbewohnerin Kiki zugegen, die ihn erst bittet, ihr bei der Anfertigung einer Gipsstatue zu helfen und ihm später Avancen macht. Da Paul sein Hemd mit Leim beschmiert, zieht ihm Kiki ein anderes Hemd an, was nach dem

⁵ Mit Millers Buch verbinden den Film allenfalls die surrealistisch übersteigerten Überformungen der diegetischen Realität. In einem späteren Gespräch offenbart Marcy Paul, dass ihr Ehemann ein „movie freak“ ist: Er sei besessen von THE WIZARD OF OZ. Dies ist der fruchtbarere Intertext, handeln doch beide Filme vom ungewollten Übergang in eine Welt mit anderen Gesetzen, der am Ende zurückgenommen wird. Johannes Binotto (2013: 126) geht dieser Lesart noch weiter nach; an dieser Stelle ist sie auch deshalb nur eine Randnotiz.

⁶ Ein erster Hinweis darauf, dass *downtown* nicht alles so ist, wie es scheint, findet sich in Marcys Wegbeschreibung: Obwohl sie mit einer Kiki Bridges zusammenwohnt, ist an der Türklingel der Name „Bridges“ durchgestrichen.

Geldverlust ein weiteres Moment der Fremdbestimmung ausmacht – er wird in jemanden verwandelt, der er nicht ist. In der Gipsstatue ist außerdem ein 20-Dollar-Schein verarbeitet, den Paul jedoch nicht an sich nehmen kann, ohne die Statue zu beschädigen. Der Schein bedeutet seine finanzielle Freiheit, steht ihm aber nicht zu. Später wird Paul von der gesamten *neighborhood watch* von SoHo für einen Dieb gehalten (der er nicht ist) und stiehlt daraufhin eben jenen 20-Dollar-Schein (was ihn zum Dieb macht). Dort bestätigt sich wieder die Regel, dass die Vorurteile der Nachtbevölkerung New Yorks transformative Konsequenzen zu haben scheinen.

Paul verliert also mehr und mehr sich selbst und im Zuge dessen auch seine Handlungsfreiheit – an fast jedem Ort, den er aufsucht, blickt er in den Badezimmerspiegel, als müsste er sich vergewissern, dass er noch nicht ein anderer ist. In einem dieser Badezimmer entdeckt er gar die Zeichnung eines Mannes mit einem erigierten Penis, an dem ein zubeißender Hai hängt, was möglicherweise die mit Pauls Kontrollverlust einhergehende Kastrationsangst symbolisiert. Die Fremdbestimmtheit wird im Folgenden noch gesteigert – der Club „Berlin“ stellt einen eigenen Mikrokosmos in der surrealen Enklave SoHo dar. Paul sucht ihn insgesamt zwei Mal auf: um Marcys Mitbewohnerin Kiki wiederzufinden und um Schutz vor dem wütenden Mob zu suchen, der ihn gegen Ende der Handlung verfolgt. Das erste Mal will der Türsteher ihn nicht hineinlassen, da er keinen Irokesenhaarschnitt hat. Als Paul insistiert, wird er in den Club geschleift und entgeht um Haaresbreite der drohenden Rasur. Zu einem späteren Zeitpunkt wird Paul wie bereits erwähnt für einen Dieb gehalten, während die tatsächlichen Diebe Neil und Pepe freimütig ihrem Handwerk nachgehen. Gail, eine weitere (die vierte) weibliche Bekanntschaft des Programmierers, ruft die lynchmobartige *neighborhood watch* auf den Plan und plakatiert im gesamten Viertel Poster mit Pauls Antlitz, was endgültig dazu führt, dass ein ihm von Fremden fälschlicherweise auferlegtes Bild sein tatsächliches Ich überlagert. Die fortschreitende Fremdbestimmtheit gipfelt darin, dass die ältere June, zu später Stunde einziger Gast im „Berlin“ und Pauls fünfte und letzte weibliche Bekanntschaft in jener Nacht, ihn zum Schutz vor dem wütenden Mob in eine Gipsstatue einsperrt und damit sowohl seiner Identität als auch seiner Handlungsfähigkeit vollständig beraubt (vgl. Blake 2014: 199). Anders als bei Kikis Statue, einer Nachbildung von Edvard Munchs *Schrei*, wird Paul sogar der Mund verklebt, sodass er sich nicht wehren kann, als Neil und Pepe ihn mit Kikis Statue verwechseln und kurzerhand aus Junes Keller stehlen. Die finale Demütigung erweist sich jedoch als Pauls Rettung – Neil und Pepe fahren *uptown* und pünktlich zur Öffnung der Tore seines Bürogebäudes fällt die Statue aus dem Stauraum des Autos und zerbricht. Paul ist vom Horror seiner Nacht befreit und begibt sich doch auf direktem Wege wieder in das (berufliche) Gefängnis.

Die Geschichte von Pauls Gefangenschaft in SoHo wird durch eine Vielzahl passender Motive ergänzt;⁷ mehrmals wird auf seine potenzielle Verrücktheit angespielt, während Paul selbst die Nachtseite von New York als Raum des Verrückten wahrnimmt.⁸ Außerdem fällt das Moment der schicksalhaften Verzahnung auf, das den Plot voranbringt und durchzieht. Paul sucht Marcy anfänglich unter einem Vorwand auf: weil er ihrer Mitbewohnerin Kiki einen ihrer selbstgemachten Briefbeschwerer abkaufen möchte. Dazu kommt es nie, allerdings sieht er bei Julie sehr viel später zufällig einen solchen Briefbeschwerer. Kiki und June, die erste und letzte Station von Pauls Reise durch SoHo, modellieren beide Statuen aus Gips, Zeitungen und Leim, wodurch die Verwechslung der ‚Kunstwerke‘ am Ende (und somit Pauls endgültige Gefangenschaft und darauf folgende Befreiung) überhaupt möglich wird. Auch das potenziell tragische Ende Pauls wird vorausgedeutet: Einer der Zeitungsausschnitte von Kikis Statue bleibt an seinem Arm hängen und er bezieht sich direkt auf den wütenden Lynchmob, der sich zeitgleich zu formieren beginnt: „A man was torn limb from limb tonight...by a mob in...“. Der darin vorgezeichnete, außerordentlich brutale und für eine ihm angedichtete Diebstahlserie wohl etwas unverhältnismäßige Tod Pauls wird durch Junes Mithilfe verhindert, die er seiner letzten verbliebenen Kaufkraft verdankt: Seinen einzigen übrig gebliebenen Quarter wirft er in die Jukebox im „Berlin“, um mit June zu tanzen, was sie später dazu bewegt, ihm zu helfen. Kaufkraft und Potenz hängen in AFTER HOURS eng zusammen – je weniger Geld Paul besitzt, desto passiver und handlungsunfähiger wird er im Verlauf der Handlung, sodass er resigniert konstatieren muss: „I’m unable to get home tonight.“

Die Kehrseite von New York ist in AFTER HOURS ein Raum der Irrationalität und der Transformationen; für Paul wird SoHo zu einem Gefängnis, dem er aufgrund von monetärer Impotenz nicht entfliehen kann. Die dort residierenden Bewohner berauben ihn seiner Handlungsfreiheit noch zusätzlich, indem sie ihn schrittweise zu einem bloßen Abbild von sich – mit teils völlig konträren Eigenschaften – verwandeln. Alle Stationen der nächtlichen Odyssee sind auf schicksalhafte Weise miteinander vernetzt, sodass Pauls Abenteuer als eine traumähnliche Narration lesbar wird. Die surrealistische Taxifahrt, die Pauls Grenzüberschreitung von *uptown* nach *downtown* markiert, korreliert mit dem Eintritt in die nächtliche Sphäre von SoHo. Auch wenn der Film nur wenige Momente lang New York bei Tag inszeniert, fungiert die Hauptfigur permanent als Gradmesser für Normalität und Abweichung der gezeigten Ereignisse (vgl. Binotto 2013: 124). Die Pluralität der Subkulturen wird durch die Homogenität der *neighborhood watch* konterkariert, wodurch das Fremde der

⁷ Dies haben auch Adrian Martin und Cristina Alvarez Lopez in ihrem Videoessay zu AFTER HOURS eindrucksvoll herausgestellt. Neben der Statue können auch Mausefallen, eine klemmende Kasse, die erwähnte Haizeichnung u. a. erwähnt werden. <https://mubi.com/notebook/posts/manoeuvring> (Stand: 17.04.2015)

⁸ Als Paul versucht, aufgrund seiner Zahlungsunfähigkeit dennoch eine U-Bahn zu nehmen, missglückt dies. Der U-Bahn-Polizist kommentiert sein Verhalten damit, dass wohl Vollmond sei, traditionell eine der Verrücktheit zugeschriebene Mondphase. Später wird Paul von Julie, seiner dritten weiblichen Bekanntschaft nach Marcy und Kiki, zu sich eingeladen. Kurz nach der Ankunft übernimmt Julie spielerisch die Rolle einer Psychotherapeutin und fordert ihn auf: „Honey, tell me your problems.“

Nachtbevölkerung allmählich in eine konkrete Gefahr für Pauls Leben transformiert wird. Ähnlich wie bei *ESCAPE FROM NEW YORK* liegen Abweichung und Bedrohung dicht beieinander und der Übergang zur Nachtseite der Stadt wird als ein Verlassen des natürlichen Lebensraums inszeniert, der ein Ereignis darstellt und somit unweigerlich ein Abenteuer nach sich zieht.

Die soziale Nachtseite des Kapitalismus – THE FISHER KING

In Terry Gilliams Film *THE FISHER KING* aus dem Jahre 1991 findet sich ebenso wie in *THE WARRIORS*, *ESCAPE FROM NEW YORK* und *AFTER HOURS* eine episodische Erzählung sowie ein Figurenarsenal, das einer Kehrseite von New York zugeordnet wird, die zumindest größtenteils nachtaktiv ist. Der zynische, erfolgreiche Radiomoderator Jack Lucas (Jeff Bridges) wird für seinen Sender untragbar, als er unwissentlich einen Amokläufer zu seinem Verbrechen ermutigt. Im Zuge dessen wird die Frau von Parry (Robin Williams) getötet; ein Ereignis, das den Hochschullehrer zum traumatisierten, arbeitsunfähigen Obdachlosen macht. Der Plot führt nun den Verursacher Jack mit dem Opfer Parry zusammen, indem Jack – immer stärker seinem Alkoholismus nachgebend – eines Nachts zufällig die Kehrseite New Yorks, das Reich der Verrückten, Obdachlosen und Ausgestoßenen, betritt. Gilliams Film gleicht Jack Lucas hierfür zunächst den Ausgestoßenen an, um die Zusammenführung zu legitimieren: Vor dem schicksalhaften Verbrechen klopfen noch anonyme Obdachlose bettelnd an Lucas' Limousine, während er nach dem Amoklauf selbst für einen Obdachlosen gehalten wird. Ein Kind schenkt ihm eine Pinocchio-Puppe, in der sich der Radiomoderator offenbar selbst erkennt. Des Nachts unternimmt Lucas einen Selbstmordversuch, der von zwei Yuppie-Schlägern unterbrochen wird, die ihn verprügeln, mit Benzin übergießen und anzünden wollen, da sie ihn ebenfalls für einen Obdachlosen halten. Eine organisierte Armee der Ausgestoßenen, angeführt von Parry, kommt Jack unverhofft zur Hilfe – die Initiation der eigentlichen Handlung und Jacks Einführung in die urbane Kehrseite von New York.

Die Obdachlosen bilden eine eigene Gesellschaft,⁹ die speziellen Regeln folgt. Sie bevölkern denselben Raum wie die sozial Etablierten, werden jedoch von der arbeitenden Bevölkerung übersehen oder als kurzfristige Belästigung wahrgenommen.¹⁰ Zu dieser Geheimwelt tritt noch eine weitere Realitätsebene: Parrys subjektive Realität, die auf der Artusepik basiert und der Prämisse folgt, dass der Heilige Gral in einem burgartigen

⁹ Dass Obdachlose eine Art Geheimgesellschaft bilden, ist ein Gedanke, der im Umkreis von Monty Python häufiger zu finden ist: Douglas Adams, ein Freund des Sextetts, greift ihn in seinem Roman *The Long Dark Tea-Time of the Soul* (1988) ebenso auf wie nochmals Terry Gilliam in seinem späteren Film *TWELVE MONKEYS*.

¹⁰ Ein behinderter Kriegsveteran, gespielt von Tom Waits, bekräftigt dies, als er eine Spende erhält: „He's paying so he doesn't have to look.“ Auch hier ist das zentrale Problem des urbanen Verfalls, dass er sich im Schatten der ignoranten Wohlstandsgesellschaft ansiedelt.

Wohnhaus mitten in New York steht.¹¹ Weder die Gegenwelt der Ausgestoßenen noch Parrys Artus-Welt sind exklusiv der Nacht zugeordnet, allerdings finden die relevanten Grenzüberschreitungen Jacks im Dunkeln statt. Eines der Treffen mit Parry führt beide bei Nacht in den Central Park, was nach Jacks bürgerlichen Vorstellungen undenkbar und viel zu gefährlich ist. Parry ist es gewohnt, sich auf der Kehrseite New Yorks zu befinden und scheint für Jack als Schutz zu fungieren, ebenso wie Jack Parry in dessen subjektiver Realität vor einem sein Trauma repräsentierenden, imaginierten roten Reiter schützt. Zudem ist der Central Park ein Symbol für ein romantisch-utopisches New York, das sich Parry und Jack bei Nacht explizit zurückerobert: Parry restauriert das amerikanische Freiheitsideal, indem er sich seiner Kleidung entledigt und verkündet, es sei genauso sein Park wie derjenige der Kriminellen, die sich bei Nacht dort aufhielten. Das romantisch-utopische New York findet sich außerdem in dem Frank-Sinatra-Song *How About You*, der sich leitmotivisch durch den Film zieht und immer von Parry initiiert wird. Am Ende, als Parry wieder potenziell gesellschaftsfähig ist, erklingt der Song erstmals extradiegetisch in seiner populären Variante: Zumindest Parry hat sowohl die Kehrseite New Yorks als auch seine Artuswelt verlassen und stellt nachträglich in Frage, ob er seine eigene Verrücktheit nicht doch von Anfang an durchschaut hat, indem er bezogen auf seine bis dahin verdrängte ermordete Frau fragt: „Can I miss her now?“

Das folgende Happy-End zeigt die Versöhnung von Jack mit seiner Partnerin Anne sowie ein weiteres Central-Park-Date von Jack und Parry, bei dem nun beide nackt sind, was die Aneignung des zuvor unbetretbaren Stadtsymbols verstetigt und potenziert. Ein anschließendes Feuerwerk über Manhattan lässt sich fast wie eine ironische Übertreibung an, welche das romantische Filmbild der Stadt vollständig wieder herstellt. Von der sozialkritischen Dimension des Films ist an dieser Stelle nicht viel übrig geblieben.

THE FISHER KING verlegt die urbane Kehrseite New Yorks gleichermaßen in einen tag- und nachtaktiven Bereich und thematisiert auch die Grenzüberschreitung von der Tag- zur Nachtseite, die in diesem Fall durch Jack Lucas ausgelöst wird. Lucas betritt bei Nacht erstmals Parrys Lebenswelt, und erst, als er auch Parrys subjektive Realität betritt, kann er ihm helfen. Durch Parrys schrittweise Annäherung an seine gesellschaftskompatible Vergangenheit wird auch sein Trauma wieder stärker, bis er davon vollständig paralysiert wird. In seinem Wahn werden die Yuppie-Schläger vom Beginn des Films mit dem roten Reiter eins und er lässt sich wehrlos von ihnen so lange prügeln, bis er im Koma liegt. Erst dadurch, dass Jack Lucas sich nunmehr in Parrys subjektive (Artus-)Realität begibt, nachts in das Wohnhaus einbricht und den ‚heiligen Gral‘ stiehlt, erwacht Parry aus dem Koma und kann von der Kehrseite auf die ‚Sonnenseite‘ des filmischen New York überführt werden (vgl. Furby 2013: 88f.).

¹¹ Auch andere Obdachlose haben ihre eigene subjektive Realität, so z. B. ein (mutmaßlich) ehemaliger Wall-Street-Broker, der imaginierte Telefongespräche führt, die sich ums Kaufen und Verkaufen von Aktien drehen.

Fazit – Nox urbanis

Der Topos eines New York, dessen Bezirke sich bei Nacht zum Teil in ungleich gefährlichere, potenziell fantastischere und gemeinhin von der Gesellschaft verdrängte Kehrseiten verwandeln, ist im US-Kino der 1990er Jahre bereits sozialkritisch aufgeladen und etabliert. Einige Filme thematisieren diese topografische Selbstverständlichkeit nur noch am Rande und sehen keine Notwendigkeit mehr, die paradoxerweise bei Nacht besonders deutliche Sichtbarkeit des fortschreitenden urbanen Verfalls explizit zu machen. In Brian De Palmas Film *BONFIRE OF THE VANITIES* erweist sich der nächtliche Umweg durch den ‚falschen‘ Teil der Stadt als tragischer Fehler: Der erfolgreiche Börsenmakler Sherman McCoy (Tom Hanks) holt seine heimliche Geliebte Maria Ruskin (Melanie Griffith) vom Flughafen ab und fährt eine ‚Abkürzung‘ durch die Bronx. Auf einer Straße, die sich in einem sehr schlechten Zustand befindet, versperrt dem Auto des Paares ein Hindernis den Weg, sodass Sherman zum Aussteigen gezwungen ist. Als zwei Afroamerikaner aus unklaren Motiven heraus auf die beiden zukommen, überfährt Maria in Panik einen von ihnen, einen 18-jährigen Jungen, was einen schicksalhaften Skandal und die Haupthandlung des Films auslöst. Das Aufdecken der sozial benachteiligten Nachtseite der Stadt wird den Protagonisten zum Verhängnis, was unter der bisherigen Analyseprämisse eine geradezu zynische Lesart suggeriert: Ohne die unnötige Grenzüberschreitung ist der weiße Börsenmakler sicher vor den gesellschaftlichen Gefahren der nächtlichen Straßen der Bronx. Jim Jarmuschs *NIGHT ON EARTH* zeichnet ein vergleichbares Bild der ‚Problemviertel‘ von New York: In der zweiten Episode des Films sucht der Afroamerikaner Yoyo (Giancarlo Esposito) ein Taxi, das ihn nach Brooklyn fährt, und findet nur beim naiven, unerfahrenen, gerade erst zugereisten Deutschen Helmut (Armin Müller-Stahl) Hilfe. Die albern-vergnügte Stimmung des folgenden verbalen Schlagabtauschs zwischen den beiden kippt, sobald Yoyo und seine zwischendurch zugestiegene Schwägerin Angela (Rosie Perez) das Taxi verlassen und Helmut sich allein auf den Weg zurück nach Manhattan macht. Ungläubig bezeugt er die Anarchie in den Straßen Brooklyns, und der Film lässt den Erfolg seiner Heimkehr in der Schweben.

Man kann die Episoden aus *BONFIRE OF THE VANITIES* und *NIGHT ON EARTH* als Inszenierungen einer nächtlichen Kehrseite New Yorks lesen, die den Status einer Realitätskompatibilität einnehmen, welche den Dystopien von *THE WARRIORS* und *ESCAPE FROM NEW YORK* bei allen sozialkritischen Momenten (noch) fern ist. Während *AFTER HOURS* und *THE FISHER KING* sich mit einer psychologisch verdrängten Nachtseite einer durch ihren eigenen Verfall traumatisierten Stadt auseinandersetzen, verlängern *THE WARRIORS* und *ESCAPE FROM NEW YORK* den Status quo in eine pessimistische Zukunft, die von größtenteils anarchischen und bestenfalls despotisch organisierten Lynchmobs regiert wird, deren Selbstjustiz einen Rückschritt hinter die demokratischen Ideale der Vereinigten Staaten darstellt. Auch *THE FISHER KING* greift dies auf, indem er die von der Gesellschaft Traumatisierten zu den von der Gesellschaft Verdrängten deklariert und sie damit als kollektives

Trauma eines gescheiterten *American Dream* lesbar macht. Die Nacht ist der Raum der Verrückten und Verdrängten, der Ausgestoßenen und Gegenkulturellen; er unterliegt, wenn überhaupt, nur partiell der Kontrolle des Gesetzes und hat seine eigenen gesellschaftlichen Regeln. Die Bewohner dieser urbanen Filmnacht sind am System gescheitert, an seinen Symbolen zerbrochen und in etliche Subkulturen aufgegliedert, was sich in dem Hang zur episodischen Erzählweise der erwähnten Filme auch formal niederschlägt. Die amerikanische Nacht im Film der 1980er Jahre beherbergt nicht mehr nur einzelne Kriminelle, versprengte Verschwörer, animalische Horrorwesen und vereinsamte Verstoßene, sondern eine integrale Gegen-Gesellschaft, der die Protagonisten bisweilen angehören (THE WARRIORS, THE FISHER KING)¹² und bisweilen gegenüberstehen (ESCAPE FROM NEW YORK, AFTER HOURS). Alle Filme betonen die Signifikanz der Grenzüberschreitung – so muss auch Jack Lucas den unbekannteren Raum erst entdecken und sich später zu eigen machen, um für sein Verbrechen überhaupt büßen zu können, und auch der Ausflug in die Bronx bedeutet für die straßenerfahrenen Warriors eine Reise in die *terra incognita*. So dient anscheinend die ‚Normalperspektive‘ mancher Figuren dazu, die Abweichung umso stärker hervortreten zu lassen und insbesondere eine Folgerung daraus zu unterstreichen: Der schützende Mantel der Nacht sorgt noch dafür, dass die sich mehr und mehr formierende urbane Kehrseite im gutbürgerlichen Milieu keine Rolle spielt und nur im Falle einer unvorsichtigen Grenzüberschreitung (wie etwa in BONFIRE OF THE VANITIES und NIGHT ON EARTH) ins Gesichtsfeld der sie verdrängenden Gesellschaftsschichten gerät.

Über den Autor

Dr. Willem Strank ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er hat 2013 seine Dissertationsschrift über Filme mit *Twist Endings* abgeschlossen. In Lehre und Forschung befasst er sich zurzeit vor allem mit Fragen der Textualität von Filmmusik, Kapitalismus im US-Film der 1980er Jahre und ästhetischen Strategien von sogenanntem ‚Quality TV‘.

Filme

AFTER HOURS (DIE ZEIT NACH MITTERNACHT, USA 1985, Martin Scorsese)

ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (ALPHAVILLE, Frankreich 1965, Jean-Luc Godard)

BLADE RUNNER (DER BLADE RUNNER, USA 1982, Ridley Scott)

¹² THE WARRIORS und THE FISHER KING zeigen außerdem die Geschichte einer persönlichen Entwicklung. David Desser (2007: 130) vergleicht THE WARRIORS gar mit einem ‚Bildungsroman‘.

BONFIRE OF THE VANITIES (FEGEFEUER DER EITELKEITEN, USA 1990, Brian De Palma)
 COOGAN'S BLUFF (COOGANS GROßER BLUFF, USA 1968, Don Siegel)
 DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1920, Robert Wiene)
 ESCAPE FROM NEW YORK (DIE KLAPPERSCHLANGE, USA 1981, John Carpenter)
 HE WALKED BY NIGHT (USA 1948, Alfred L. Werker, Anthony Mann)
 NIGHT MOVES (USA 1975, Arthur Penn)
 NIGHT ON EARTH (USA 1991, Jim Jarmusch)
 NIGHTMARE (USA 1956, Maxwell Shane)
 NINETEEN EIGHTY-FOUR (1984, USA 1984, Michael Radford)
 PLANET OF THE APES (PLANET DER AFFEN, USA 1968, Franklin J. Schaffner)
 PRINCE OF THE CITY (USA 1981, Sidney Lumet)
 SOUTHERN COMFORT (USA 1981, Walter Hill)
 STRANGER ON THE THIRD FLOOR (USA 1940, Boris Ingster)
 TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese)
 THE ENFORCER (DIRTY HARRY III – DER UNERBITTLICHE, USA 1976, James Fargo)
 THE FISHER KING (KÖNIG DER FISCHER, USA 1991, Terry Gilliam)
 THE FRENCH CONNECTION (BRENNPUNKT BROOKLYN, USA 1971, William Friedkin)
 THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG (DER MIETER, Großbritannien 1927, Alfred Hitchcock)
 THE PARALLAX VIEW (ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG, USA 1974, Alan J. Pakula)
 THE WARRIORS (DIE WARRIORS, USA 1979, Walter Hill)
 THE ZERO THEOREM (USA 2013, Terry Gilliam)
 THEY DRIVE BY NIGHT (SIE FUHREN BEI NACHT, USA 1940, Raoul Walsh)
 TO LIVE AND DIE IN L. A. (LEBEN UND STERBEN IN L. A., USA 1985, William Friedkin)
 TWELVE MONKEYS (12 MONKEYS, USA 1995, Terry Gilliam)
 YEAR OF THE DRAGON (IM JAHR DES DRACHEN, USA 1985, Michael Cimino)

Literatur

Alton, John (2013): *Painting with Light*. Berkeley: UC Press.

Binotto, Johannes (2013): Was will der Mann? AFTER HOURS, Martin Scorsese, USA 1985. In: Yvonne Frenzel Ganz (Hg.): *Cinypassion: Eine psychoanalytische Filmrevue*. Gießen: Psychosozial, S. 121-128.

Blake, Richard A. (2014): *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Lexington: University Press of Kentucky.

Bronfen, Elisabeth (2008): *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser.

- Cumbow, Robert C. (2000): *Order in the Universe. The Films of John Carpenter*. New York: Scarecrow.
- Desser, David (2007): „When We See the Ocean, We Figure We're Home“. From Ritual to Romance in *THE WARRIORS*. In: Murray Pomerance (Hg.): *City that Never Sleeps. New York and the Filmic Imagination*. Piscataway: Rutgers, S. 123-136.
- Dixon, Wheeler Winston (2007): *Night World. New York as a Noir Universe*. In: Murray Pomerance (Hg.): *City that Never Sleeps. New York and the Filmic Imagination*. Piscataway: Rutgers, S. 243-258.
- Dixon, Wheeler Winston (2009): *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Furby, Jacqueline (2013): *The Fissure King. Terry Gilliam's Psychotic Fantasy Worlds*. In: Jeff Birkenstein et al. (Hg.): *The Cinema of Terry Gilliam. It's A Mad World*. New York/Chichester: Wallflower, S. 79-91.
- Hirsch, Foster (1999): *Detours and lost highways. A map of neo-noir*. New York: Limelight.
- Hogan, David J. (2013): *Film noir FAQ. All that's left to know about Hollywood's golden age of dames, detectives and danger*. Montclair: Applause.
- Hross, Gerhard (2000): *Escape to Fear. Der Horror des John Carpenter*. München: Belleville.
- Leven, Charles L. (1975): *Neighborhood change: Lessons in the dynamics of urban decay*. New York: Praeger.
- Massood, Paula J. (2007): *From MEAN STREETS to the GANGS OF NEW YORK. Ethnicity and Urban Space in the Films of Martin Scorsese*. In: Murray Pomerance (Hg.): *City that Never Sleeps. New York and the Filmic Imagination*. Piscataway: Rutgers, S. 77-90.
- Medhurst, Franklin/Lewis, John Parry (1969): *Urban Decay. An analysis and a policy*. [Mit einem Kapitel von Elizabeth Gittus]. London: Macmillan.
- Osteen, Mark (2013): *Nightmare alley. Film noir and the American Dream*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Pabst, Eckhard (2015): *Alles in der Schwebel. Taxi Driver*. In: Guido Heldt et al. (Hg.): *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*. München: edition text+kritik, S. 69-94.
- Peterson, Paul E. (1985): *The new urban reality*. Washington: Brooking.
- Shail, Robert (2004): *Masculinity, Kurt Russell and the Escape Films*. In: Ian Conrich/David Woods (Hg.): *The Cinema of John Carpenter. The Technique of Terror*. London: Wallflower, S. 107-117.
- Strank, Willem (2014): *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Marburg: Schüren.
- Wood, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press: New York/Chichester.