



## Bright Nights

Atmosphäre der Nacht in Michael Manns COLLATERAL und MIAMI VICE

David Ziegenhagen, Hamburg

### Einleitung

Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Nacht im Film kommen schnell einige Filmgenres in den Sinn, in denen die Nacht zu einem konstituierenden Merkmal wird, darunter vor allem die Genres *film noir* und Neo-Noir sowie der Kriminalfilm.<sup>1</sup> Als ästhetisches Prinzip kann die Nacht außerdem im Werk bestimmter Regisseure in besonderer Weise vertreten sein, wie beispielsweise bei David Lynch. Geht man von beiden Perspektiven aus, rücken die Filme des amerikanischen Regisseurs Michael Mann in den Blick, in dessen Filmografie einerseits aus genretheoretischer Perspektive ein deutlicher Schwerpunkt auf dem Kriminalfilm liegt,<sup>2</sup> dessen Filme jedoch ebenso durch eine deutliche Handschrift geprägt sind, die sich vor allem auf der (audio-)visuellen Ebene auswirkt und seine Qualität als *genre stylist* (vgl. Rybin 2007) bestimmt.<sup>3</sup> Die Nacht erscheint dabei als ein stilistisches Mittel, das in allen Kriminalfilmen Manns auszumachen ist und über das sich diese Filme unterschiedlich definieren. Obgleich bei der Thematik vor allem die digital gedrehten Filme Manns seit COLLATERAL in den Blick rücken, finden sich bereits in seinen früheren Filmen besondere Inszenierungsstrategien zur Nachtdarstellung, indem die Nacht

<sup>1</sup> Hickethier (2005) versteht den *film noir* als Subgenre des Kriminalfilms.

<sup>2</sup> Darunter die vier jüngsten Filme Manns, COLLATERAL (2004), MIAMI VICE (2006), PUBLIC ENEMIES (2009) und BLACKHAT (2015) ebenso wie THIEF (1981), zum Teil auch MANHUNTER (1986), sowie HEAT (1995). Dies umfasst den Großteil des Werkes Michael Manns, der nur sporadisch Ausflüge in andere Genres unternahm wie mit dem Horrorfilm THE KEEP (1983), dem Historienepos THE LAST OF THE MOHICANS (1992) sowie den biografischen Dramen THE INSIDER (1999) und ALI (2001).

<sup>3</sup> Es verwundert sehr, wie wenig filmwissenschaftliche Auseinandersetzung zumindest im deutschsprachigen Raum mit Michael Mann bisher stattgefunden hat. In einschlägigen Publikationen zum Autorenfilm bleibt Mann häufig unberücksichtigt (z. B. bei Felix 2003, Stiglegger 2000; in Reclams *Filmregisseure*-Lexikon wird Michael Mann erst in der 3. Auflage erwähnt, vgl. Koebner 2007), obgleich sich in den Filmen Manns – der bei vielen Filmen parallel als Regisseur, Drehbuchautor und Produzent auftritt – ein markanter visueller Stil erkennen lässt und seine Qualität als *auteur* verschiedentlich hervorgehoben wurde (z. B. bei Sanders et al. 2014, Mattes 2014, Tracy 2009, Rybin 2007, Koebner 2007, Hairapetian 2006).

durch verschiedene Techniken ‚aufgehellt‘ wird – ein Prozess, der durch digitale Kameras gleichwohl eine neue Qualität hinzugewonnen hat.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf zwei Filme Manns, in denen diese digitale Darstellung der amerikanischen Großstadt bei Nacht eine zentrale Rolle einnimmt: Der fast gänzlich im nächtlichen Los Angeles spielende *COLLATERAL* sowie *MIAMI VICE*, in dem die Nachtszenen etwa zwei Drittel des Films ausmachen. In beiden Filmen wurden für die Dreharbeiten der Nachtszenen digitale HD-Filmkameras eingesetzt, deren digitales Aufzeichnungsverfahren sich in der Ästhetik der Nachtdarstellung auffällig niederschlägt, da sich die ästhetischen Parameter des digitalen HD-Formats in vielen Punkten von denen klassischer 35-mm-Filmkameras unterscheiden.<sup>4</sup> In den neueren Filmen Michael Manns, beginnend mit *COLLATERAL*, lässt sich ein bewusstes ‚Ausspielen‘ des digitalen Looks beobachten, indem die besondere Lichtstärke der digitalen Filmkameras für die bei Nacht spielenden Szenen ästhetisch funktionalisiert wird. Ich betrachte die beiden Filme dabei im Kontext aller Kriminalfilme Manns; zum einen, da die nächtliche Großstadt als markantes Setting in weiteren Filmen auftaucht,<sup>5</sup> zum anderen, um die spezifisch digitale Ästhetik den früheren Arbeiten Manns gegenüberstellen zu können, da hier bereits bemerkenswerte technisch-ästhetische Entscheidungen zur Nachtdarstellung zu beobachten sind, die sich mit Verwendung der digitalen Technik fortgesetzt haben.

Die Darstellung der nächtlichen Großstadt in den Filmen Manns berührt verschiedene Aspekte des Films, die auf unterschiedlich gelagerten Ebenen angesiedelt sind: Während der Einsatz digitaler Filmkameras sowie die künstlerischen Ebenen des Filmdesigns der Produktion und Konzeption zuzuordnen sind, zeigt sich deren Ergebnis auf der ästhetischen Ebene des Films in seiner visuellen Anmutung als Teil der filmischen Handlung. Der Gegenstand ‚Nacht im Film‘ stellt bei dieser Perspektive kein rein textuelles oder narratives Phänomen dar, sondern geht über diese Ebene hinaus. In Anlehnung an Britta Hartmann greife ich deshalb auf den Begriff der *Atmosphäre* zurück, in dem sich diese unterschiedlichen Ebenen (Filmtechnik, Licht- und Farbdesign, Motiv der amerikanischen Großstadt, Figuren, Handlung) zusammenführen lassen.<sup>6</sup> Für Hartmann ist Atmosphäre „als Eigen-

---

<sup>4</sup> Für eine genauere Diskussion dieser technisch-ästhetischen Unterschiede zwischen 35-mm-Film und HD-Formaten vgl. Flückiger 2003 und Slansky 2004, deren Beiträge im filmhistorischen Kontext der Diskussion um die Ästhetik digitaler Filmkameras angesiedelt sind. Ein Umbruch fand diesbezüglich mit *STAR WARS – EPISODE II: ATTACK OF THE CLONES* (2002) statt, bei dessen Dreharbeiten erstmalig im Umfang einer größeren Hollywood-Produktion professionelle HD-Kameras eingesetzt wurden. Allerdings wurden diese Bilder in der Postproduktion deutlich der Ästhetik des 35-mm-Films angeglichen (vgl. den Begriff *Filmlook* in diesem Aufsatz sowie bei Slansky 2004). *COLLATERAL* hingegen ist einer der ersten Filme, der den spezifischen Look digitaler Kameras für die Nachtdarstellung deutlich ausstellt. Zu den technischen Details der jeweils verwendeten Kamerasysteme vgl. Holben 2004; 2006.

<sup>5</sup> Los Angeles (neben *COLLATERAL*) in *HEAT*, Chicago in *THIEF* und *PUBLIC ENEMIES* sowie Miami in *MIAMI VICE*. Zum Verhältnis des städtischen Raums und dem Genre des Kriminalfilms bei Mann vgl. ausführlicher Lobato 2008.

<sup>6</sup> Hartmann diskutiert den Begriff der Atmosphäre am Beispiel von *COLLATERAL* (vgl. Hartmann 2012) und untersucht eine Schlüsselszene des Films, in der das Atmosphärische vorrangig präsent ist. Zur Atmosphäre

schaft der jeweiligen Szenen einerseits mit der Narration verbunden [...], andererseits ein textuelles Register vor oder neben der Handlung [...], eine zweite Stimme der Filmerzählung“ (Hartmann 2012: 132). Allerdings betont Wulff, dass das Atmosphärische dem „*Deskriptiven* des Textes zu[gehört], nicht dem Narrativen“ (Wulff 2012: 113, Hervorhebung im Original), und dass sich Atmosphäre als „ganzheitliche Objektkonfiguration“ (ebd.: 114) nicht immer eindeutig auf filmische Mittel zurückführen lässt, sondern sich „zwischen Subjekt und Umgebung“ (ebd.: 111) einstellt. Dem Atmosphärischen kommt deshalb eine gewisse Unschärfe zu, es entzieht sich einer eindeutigen Beschreibung oder Deutung, gleichwohl lässt sich aus dem komplexen Zusammenspiel der verschiedenen Elemente, aus denen Atmosphäre entsteht, ein bestimmter atmosphärischer Eindruck abstrahieren.

Auch für die zuvor erwähnten ‚nachtsaffinen‘ Genres *film noir* und Neo-Noir, in die sich die Filme Manns teilweise einordnen lassen, wird das Atmosphärische zu einem zentralen Merkmal<sup>7</sup> – ebenso wie die Nacht und die Großstadt als ästhetische Motive für den *film noir* charakteristisch sind (vgl. Grob 2008: 27-31). Bei Michael Mann ist die Stadt dabei nicht nur Schauplatz der Handlung, sondern sie wird zu einem „weiteren Player im komplexen Gefüge“ (Sterneborg 2013: 433), einer dritten Hauptfigur (vgl. Hartmann 2012: 133; hier am Beispiel von *COLLATERAL*). Arnett (2009) führt zum Verhältnis des städtischen Raums und der Handlung aus: „The significance of Mann’s use of architectural-based mise-en-scene [sic!] lies in his unique ability to redefine the relationship between visual style and narrative, *letting space define narrative*“ (Arnett 2009: 44, Hervorhebung D. Z.). Die Atmosphäre der nächtlichen Großstadt bei Mann wird auch in der Filmkritik immer wieder betont<sup>8</sup> und nimmt im Filmwerk Manns generell einen hohen Stellenwert ein (vgl. Rybin 2007: 2).

### Die Nacht in den Filmen Michael Manns

Beim Blick auf die Filme Michael Manns ist auffällig, dass die Nacht, genauer: die nächtlichen Großstadt nicht nur als zentrales Setting in allen Kriminalfilm präsent ist, sondern dass sich auf einer weiteren Ebene das Thema ihrer Abbildung wie ein ‚technischer roter

---

im Film als Gegenstand aktueller filmwissenschaftlicher Forschung vgl. Brunner et al. 2012 und Brinckmann 2014.

<sup>7</sup> Grob hebt das Atmosphärische des *film noir* mehrfach hervor (vgl. Grob 2008: 10 und passim). Paul Schrader sieht das Atmosphärische sogar als *das* konstituierende Merkmal des *film noir* (den er allerdings nicht als Genre versteht): „[film noir is defined] by the more subtle qualities of tone and mood“ (Schrader 1972: 8). Auch Hanson spricht von einer „*ambience of film noir*“ (Hanson 2013: 284) und betont damit das Atmosphärische. Ich verzichte hier auf eine genauere Diskussion der Übersetzungsproblematik von Atmosphäre (mood, ambience, tone) einerseits und der Begriffsähnlichkeit zu ‚Stimmung‘ oder auch ‚Aura‘ andererseits, vgl. dazu Tröhler 2012: 12f.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. Hartmann 2012: 131f. zum Tenor der Filmkritiken zu *COLLATERAL*. Brian Lowry erwähnt in seiner *Variety*-Filmkritik zu *MIAMI VICE*, dass das Atmosphärische den Film vom gewöhnlichen Genrekino abhebe (Lowry 2006: 33). Ähnlich formuliert James: „*MIAMI VICE* [...] establishes a look and a mood that’s incomparable in modern US cinema“ (James 2006: 68, vgl. ähnlich Suchsland 2006).

Faden‘ durch sein Werk zieht. Dabei lassen sich verschiedentliche Inszenierungsstrategien beobachten, die Nacht ‚aufzuhellen‘ und damit letztlich auch eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Schon THIEF beginnt direkt mit einer Nachtszene, in der die Kamera eine Häuserschlucht langsam von oben nach unten abschwengt.<sup>9</sup> Im Hintergrund sind dabei mehrere helle Lichtquellen zu sehen, deren Lichtschein durch Regen und Nebel noch verstärkt wird.<sup>10</sup> Diese Lichtquellen scheinen jedoch keine diegetische Relevanz zu haben, beziehungsweise ihr Ursprung und Nutzen innerhalb der filmischen Welt lässt sich nicht weiter bestimmen. Stattdessen wirken sie wie ins Bild gerückte Filmscheinwerfer, die ihr Licht direkt in die Kamera strahlen, ein „disdiegetisches Licht“ (Brinckmann 2007: 84) – es bleibt unklar, ob diese Lichter diegetische Lichtquellen sein könnten oder welchen diegetischen Zweck sie erfüllen. Es scheint fast, als würden diese Scheinwerfer (als Bruch mit der Diegese) als Filmscheinwerfer abgebildet. So mag man diese auffällig platzierten Lichtquellen gar als Anklage an das lichtschwache fotochemische Filmmaterial verstehen, das die Nacht nur durch solche Eingriffe adäquat im Sinne des ‚Mannschen Realismus‘ abbilden kann.<sup>11</sup>

In HEAT werden an einigen Stellen visuelle Effekte<sup>12</sup> eingesetzt, um Los Angeles bei Nacht anders abzubilden, als es bei einer gewöhnlichen 35-mm-Aufzeichnung möglich wäre. In einer Szene unterhalten sich Neil McCauley und Eady (Amy Brenneman) auf der Terrasse einer Villa, von der sie die nächtliche Stadt überblicken.<sup>13</sup> Um das Lichtermeer im Hintergrund ebenso abbilden zu können wie die nur spärlich ausgeleuchteten Darsteller, wurde die Szene mittels digitalem Compositing realisiert, indem man die Darsteller vor Greenscreen (on location) drehte und mit einer weiteren, unabhängigen Aufnahme der

---

<sup>9</sup> Das Atmosphärische spielt seine Qualitäten generell zum Beginn der Filme besonders aus, zu einem Zeitpunkt, bei dem der Zuschauer noch keinen oder nur einen sehr diffusen Eindruck der Figuren oder der Handlung hat (vgl. auch Hartmann 2012: 132). Bei Mann ist dieser atmosphärische Einstieg in die filmische Welt vorherrschend, denn auch die Vorstellung der Hauptfigur(en) erfolgt in der Regel für lange Zeit nonverbal: so der erste Diebstahl Franks in THIEF oder die ‚stumme Vorstellung‘ von Neil McCauley (Robert de Niro) in den *Opening Credits* von HEAT, ebenso die rein visuelle Charakterisierung von Vincent (Tom Cruise) und Max (Jamie Foxx) in COLLATERAL. Ähnlich formuliert Arnett: „In the absence of narrative context, possible at a film’s outset, the environs, and their design, frame the visual experience“ (Arnett 2009: 46).

<sup>10</sup> THIEF, 0:01:55-0:02:30. Timecode im Folgenden nach der DVD, MGM Home Entertainment, 2003.

<sup>11</sup> Auch in der ersten Einstellung des Films, in der Frank (James Caan) mit seinem Auto auf einer nächtlichen verregneten Straße in die Ferne fährt, lässt sich eine ‚Aufhellungsstrategie‘ erkennen: Die Kameraposition ist vergleichsweise niedrig, der Fluchtpunkt des Bildes fällt mit dem geraden Verlauf der Straße in die Tiefe zusammen (THIEF, 0:01:30-0:01:55). Durch den leichten Zoom wird das Bild außerdem perspektivisch verflacht, sodass die Straßenlaternen in der Fläche des Bildes zusammenrücken, gleichzeitig wird das Licht der Laternen von der nassen Straßenoberfläche zurückgespiegelt und damit verstärkt.

<sup>12</sup> Unter visuellen Effekten werden heutzutage vor allem digitale Techniken der Bildbearbeitung und Bildkonstruktion (*computer generated imagery*, kurz CGI) verstanden. Digitales Compositing bezeichnet dabei das Zusammenfügen mehrerer, zum Teil technisch und zeitlich unterschiedlich produzierter Bildteile am Computer. Vgl. ausführlich Flückiger 2008: 191-274.

<sup>13</sup> Vgl. HEAT, 0:28:50-0:31:20. Timecode im Folgenden nach der Blu-ray [Premium Collection], Warner Home Video, 2012.

nächtlichen Stadt in der Postproduktion zusammensetzte (vgl. Robley 1996: 47f.).<sup>14</sup> Nur so ließen sich die Darsteller ausreichend hell abbilden, während die Stadt im Hintergrund als Lichtermeer mit Wolkentextur sichtbar bleibt und so eine etwas unwirkliche, unmögliche Atmosphäre schafft, die auch die Figur McCauley und seine zum Scheitern verurteilte Beziehung zu Eady bestimmt (vgl. Rybin 2007: 115). Auch in *COLLATERAL* wurde die Szene des finalen Showdowns in der Metro zum Teil vor Greenscreen gedreht, um den durch die Fenster sichtbaren Hintergrund der Los-Angeles-Nacht an die Szene anzupassen. Hier ging es weniger um das Problem der Lichtschwäche (das durch die digitalen Kameras prinzipiell gelöst war), sondern mehr um eine kreative Kontrolle im Designprozess, um die Hintergründe der jeweiligen Handlung anzupassen.<sup>15</sup> Beide Szenen sind prägnante Beispiele für den großen Einfluss filmischer Technik auf die visuelle Darstellung bei Mann; erst durch visuelle Effekte kann hier das jeweilige Verhältnis zwischen Raum und Figuren entsprechend visualisiert werden.

Mit *ALI* (2001) werden die ‚Aufhellungsstrategien‘ bei Mann elementar erweitert, da hier erstmalig digitale Kameras eingesetzt wurden. Auch in *ALI* erfolgt der Einstieg atmosphärisch bei Nacht, während Cassius Clay, Jr. (Will Smith) beim nächtlichen Lauftraining durch Miami zu sehen ist. Im Bild zeigt sich auffälliges Rauschen; ein ästhetisches Merkmal, das Kameramann Emmanuel Lubezki auch hinsichtlich der Bildanmutung bewertet:

The [digital] camera is so sensitive to the shadows that we were even seeing the clouds at night. We would never have gotten that on film [...]. The image is a bit noisy and has a slight ghosting because we went with a 360-degree shutter, but we loved it. Sometimes you have to accept anomalies like noise in order to get a beautiful image. *Hi-def also has a different feel* because the depth of field is so completely different. (zitiert nach Holben 2001: 38; Hervorhebung D. Z.)

Diese kurze Auftaktszene stellt die digitale Ästhetik deutlich heraus, auch, da sie parallel montiert ist mit einer 35-mm-Aufzeichnung eines Auftritts des Soul-Musikers Sam Cooke. Sie ist für Rybin außerdem eine subtile Herausstellung der „style over theme“-Technik Manns, eine Szene, aus der sich keine direkte Bedeutung herauslesen lässt, sondern die der atmosphärischen Impression und Wahrnehmung dient (vgl. Rybin 2007: 154f.) Dieser kurze, hier tendenziell noch experimentelle Einsatz digitaler Kameras in *ALI* hat sich, bezüglich der Nachtszenen, mit *COLLATERAL* und *MIAMI VICE* fortgesetzt. In beiden Filmen trägt das digitale Filmformat zur atmosphärischen Qualität der Filme bei, wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen sollen. Nicht immer kann dabei von einer distinkten, exakt bestimmbareren Atmosphäre gesprochen werden, denn diese bleibt – dies ist letztlich ihr ‚Wesen‘ – zu Teilen immer unscharf und nicht weiter bestimmbar. Sie wird bei

<sup>14</sup> Digitales Compositing wurde auch für die bei Nacht auf einem Flughafen spielende Schlusszene in *HEAT* eingesetzt, um die Schauspieler und die Hintergründe jeweils mit unterschiedlichen Brennweiten filmen zu können (vgl. Robley 1996: 48).

<sup>15</sup> So Michael Mann im Audiokommentar, s. *COLLATERAL*, 1:48:55-1:49:10. Timecode im Folgenden nach der *Blu-ray*, Paramount Home Entertainment, 2010.

Mann gerade dann wichtig und wahrnehmbar, wenn das Narrative in den Hintergrund tritt. Ich beschreibe deshalb zunächst, wie sich die einzelnen Elemente, welche die Atmosphäre in ihrem Zusammenspiel erzeugen, zueinander verhalten und in welchem Verhältnis sie zum Inhalt des Films stehen, um anschließend den vorherrschenden atmosphärischen Eindruck zu abstrahieren.

### **COLLATERAL**

Michael Manns *COLLATERAL* scheint prädestiniert für das Thema der Nacht im Film, da der Film praktisch gänzlich bei Nacht spielt, davon zu einem erheblichen Teil auch außerhalb von Innenräumen auf den Straßen Los Angeles'. Im Film geht es um den Profikiller Vincent (Tom Cruise) und seinen Auftrag, mehrere Zeugen zu eliminieren, die bei einem größeren Drogenprozess aussagen sollen, den die Staatsanwältin Annie Farrel (Jada Pinkett Smith) verhandelt, die zu Beginn als erster Fahrgast des Taxifahrers Max (Jamie Foxx) zu sehen ist. Max wird zum unfreiwilligen Chauffeur für Vincents nächtliche Tour durch Los Angeles und gerät zunehmend zwischen die Fronten von Vincent und den polizeilichen Behörden, die bereits Vincents ersten Mord verfolgen und schließlich versuchen, die übrigen Zeugen zu schützen. Als Max herausfindet, dass Vincent auch die Staatsanwältin Farrel umbringen will, kann er fliehen und Farrel schützen, indem er Vincent nach einer Verfolgungsjagd in einer Metro erschießt.

Für *COLLATERAL* setzte Mann hauptsächlich digitale Filmkameras ein, um das spezielle Bild des nächtlichen Los Angeles einfangen zu können.<sup>16</sup> In einem Interview begründet Mann dies damit, dass nur digitale Kameras die Nacht in einer Weise einfangen und abbilden können, um die gewünschte Atmosphäre für die Geschichte zu erzielen:

So my reason for choosing DV wasn't economy but was to do with the fact that the entire movie takes place in one city, on one night, and you can't see the city at night on motion-picture film the way you can on digital video. And I like the truth-telling feeling I receive when there's very little light on the actor's faces [...].  
(zitiert nach Olsen 2004: 16)

Mann hebt hier neben der besonderen Fähigkeit digitaler Kameras, die Nacht ‚sichtbar‘ darzustellen, auch die Auswirkungen der digitalen Technik auf das Schauspiel hervor, dem er durch die geringere (oder gar nicht vorhandene) Ausleuchtung einen größeren Realismus zuspricht.<sup>17</sup>

Auf ästhetischer Ebene wirkt sich die digitale Technik vor allem hinsichtlich zweier visueller Parameter aus: 1.) Die besondere Lichtstärke der verwendeten Kameras lässt dunkle Bereiche im Vergleich zum 35-mm-Film heller erscheinen, während 2.) der Schärfenbereich

---

<sup>16</sup> Für einige Szenen in geschlossenen Räumen wurden 35-mm-Filmkameras verwendet, da sich die Beleuchtung der Innenräume als Problem für den durch das HD-Format festgelegten Look herausstellte, was sich besonders auf die Farbwiedergabe auswirkte (vgl. Holben 2004: 50).

<sup>17</sup> Vgl. auch Mann im Audiokommentar zu *COLLATERAL*, 1:36:20-1:36:40.

digitaler Kameras eine größere Tiefenschärfe zur Folge hat. Beide Parameter haben unmittelbar Einfluss auf die Darstellung des nächtlichen Los Angeles: Der Himmel erscheint nicht als schwarze Fläche, wie es bei einer 35-mm-Aufzeichnung der Fall gewesen wäre, sondern mit einer gewissen Helligkeit, sodass in direkter Konsequenz eine Farbdarstellung möglich ist, Rothöhler spricht von „controlled ‚explosions of color“ (Rothöhler 2012: 141). Diese Farbigkeit ergibt sich aus der realen Stadtgeografie von Los Angeles: Die Straßen und Highways sind größtenteils durch Natriumdampflampen beleuchtet, die ein rötlich-gelbes Licht ausstrahlen, dazu kommen Lichter verschiedener Quellen wie Neon-Reklamen oder andere Straßenbeleuchtungen, die dem bronzefarbenen Grundton ein Gemisch verschiedener weiterer Lichtfarben hinzufügen. Gleichzeitig ist Los Angeles häufig von tief hängenden Wolken und Smog umhüllt; letzterer geht auf die geografische Lage der Stadt in Verbindung mit der hohen Luftverschmutzung zurück. In der Nacht wird das ‚Lichtmeer‘ der Stadt von dieser Wolkenschicht diffus reflektiert, wodurch der markante rot-gelbe Farbton des Himmels entsteht, dessen diffuses Licht wiederum auf die Stadt zurückstrahlt.<sup>18</sup> Die dunkleren Bürogebäude von Downtown Los Angeles und die zahlreichen Palmengewächse heben sich so silhouettenartig vom nächtlichen Himmel ab und sind durch die größere Schärfentiefe auch in der Entfernung noch deutlich erkennbar.

Der rötliche Himmel mit der Textur von Gebäuden und Bäumen wird nicht nur bei Außenaufnahmen sichtbar, sondern auch in Innenräumen, sofern das nächtliche Los Angeles im Hintergrund zu sehen ist. Hauptsächlich betrifft dies die Aufnahmen innerhalb des Taxis, in dem Vincent und Max durch die Stadt reisen, und die für Michael Mann zentral sind bezüglich der Nachtdarstellung, wie sie nur das HD-Format ermöglichte.<sup>19</sup> Durch den sichtbaren Hintergrund erhalten die Bilder so eine Tiefe und Textur ‚aus dem Taxi heraus‘, der Innenraum des Taxis erscheint nicht als abgeschlossener Bereich, sondern die im Taxi sitzenden Figuren werden mit dem Hintergrund des nächtlichen Los Angeles verbunden, sie werden innerhalb der Stadtarchitektur platziert. Dieser Effekt verstärkt sich noch durch die Reflexionen der Stadtkulisse auf den Fensterscheiben, es entsteht eine Lichtertextur, welche die Gesichter der Figuren halbtransparent überlagert.

Bei den Dreharbeiten zu *COLLATERAL* wurden im Wesentlichen digitale Kameras für die Nachtaufnahmen und eine 35-mm-Kamera für Innenaufnahmen wie im koreanischen Nachtclub eingesetzt. In Bezug auf die Nachtdarstellung beschreibt Kameramann Paul Cameron die hauptsächlich verwendete *Thomson Viper* als lichtsensitiver und weniger rauschanfällig als die parallel eingesetzte *Sony CineAlta*, allerdings war die *Viper*-Kamera zum Zeitpunkt der Dreharbeiten noch in ihrer Testphase und bot nur wenig Bewegungs-

---

<sup>18</sup> Diese markante Farbkombination findet sich auch im Design des Taxis von Max wieder, das in Rot und Gelb gehalten ist.

<sup>19</sup> „If we were shooting film, you wouldn’t see any definition of the images behind them. And you wouldn’t have this feeling of the low light levels that make me feel that we’re actually in a cab“ (Mann im Audiokommentar zu *COLLATERAL*, 0:05:10-0:05:25).

freiheit, weshalb für die „run-and-gun“-Sequenzen die *CineAlta* eingesetzt wurde (vgl. Holben 2004: 47). Als Maßstab für die Ästhetik des Films galt dabei immer das digital aufgezeichnete Bild der digitalen *Viper* – ein Gegenentwurf zum Filmlook,<sup>20</sup> denn in *COLLATERAL* wurde das 35-mm-Bild in der Postproduktion an die digitale Ästhetik angepasst (und nicht umgekehrt); Simon Rothöhler beschreibt diesen Prozess als umgekehrte Remediation („remediation is not a one-way street“, Rothöhler 2012: 141): Der digitale Film wird hier ästhetisch im klassischen, älteren Medium des fotochemischen Films ‚remediatisiert‘, um einen insgesamt homogenen Look des Films herzustellen.

Durch die besondere Lichtstärke der digitalen Kameras können selbst Szenen, die eigentlich in vollständiger Dunkelheit stattfinden, noch aufgezeichnet werden. Eine diesbezüglich markante Sequenz des Films findet am Ende statt, als Vincent die Staatsanwältin Farrel aufsucht – das letzte Ziel auf seiner Mordliste –, die in der Nacht in einem Bürogebäude Vorbereitungen für den geplanten Drogenprozess trifft. Vincent kappt dabei die Stromversorgung des Gebäudes, wodurch das Büro völlig im Dunklen liegt. Die einzige Beleuchtung der folgenden Szenerie, in der Vincent das Büro nach Farrel absucht, ist das Licht der umgebenden Stadt, das durch die Fenster ins Büro dringt. Die Szene stellt somit ein Extrem für die lichtstarken digitalen Kameras dar, die hier ausschließlich mit dem Umgebungslicht arbeiten.<sup>21</sup> Gleichzeitig werden die Figuren – die ohne direkte Ausleuchtung nur schemenhaft sichtbar sind – prägnant in das Stadtbild Los Angeles’ integriert, das im Hintergrund durch die großen Bürofenster einen Großteil der Fläche im Filmbild einnimmt.

Ein Teil dieser Sequenz verweist außerdem auf eine ganz ähnliche Szene in *THIEF* und lässt einen bestimmten visuellen Stil Manns erkennen, den er 1981 in technischer Sicht anders umsetzen musste: In einer Einstellung dieser Sequenz in *COLLATERAL* ist aus der Innensicht das Gesicht von Vincent zu sehen, der im dunklen Büro nach Farrel sucht. Sein Gesicht erfährt lediglich durch das Umgebungslicht der Stadt, das durch die Fenster einfällt, eine geringe Beleuchtung. Im Hintergrund ist in der gleichen Einstellung Max außerhalb der Bürofenster zu sehen, wie er auf dem Parkdeck mit einem Handy am Ohr

---

<sup>20</sup> „Filmlook“ meint im Wesentlichen die spezifische Bildanmutung der fotochemischen Aufzeichnung mit einer 35-mm-Filmkamera. Der Begriff konstituiert sich erst in der Differenz zum digital aufgezeichneten Bild, dessen technisch bedingte Anmutung dem 35-mm-Bild zum Teil gänzlich entgegengesetzt ist. Als Definition und Unterscheidung schlägt Slansky vor: „Film-Look bzw. Elektronik-Look ist die Summe derjenigen sichtbaren Unterschiede zwischen den beiden Medien, die bei gleicher technischer Bildqualität noch wahrnehmbar bleiben“ (Slansky 2004: 95). Im Begriff steckt außerdem eine qualitative Bewertung, da der ‚digitale Look‘ häufig dem klassischen Filmlook gegenüber als minderwertig angesehen wird. Der Filmlook ist zwar auf eine Reihe technischer Parameter zurückzuführen, im Begriff der ‚Anmutung‘ steckt jedoch eine gewisse Unschärfe, die man auch als atmosphärische Qualität des 35-mm-Films bezeichnen könnte.

<sup>21</sup> Mann führt dazu im Audiokommentar aus: „[Y]ou wouldn’t even conceive of a scene in which characters are moving around with no lights and, in fact, it’s only their silhouettes against the city lights and a little bit of bounce that’s coming from the city lights themselves that enables you to see them. It just would’ve been physically impossible to capture it [with motion-picture film]. The cameras are seeing more than the naked eye.“ (*COLLATERAL*, 1:41:30-1:41:55)

steht und versucht, Farrel zu warnen.<sup>22</sup> An dieser Stelle findet eine Schärfenverlagerung von Vincents Gesicht in Nahaufnahme zu Max in der Totalen im Hintergrund statt, ein Kameraeffekt, der mit 35-mm-Kameras so nicht möglich gewesen wäre, da weder die Lichtstärke noch die (davon abhängige) Schärfentiefe ausgereicht hätten. Eine beinahe identische Schärfenverlagerung ist in *THIEF* zu sehen, die hier jedoch – da das 35-mm-Format verwendet wurde – über analoge Compositing-Effekte gelöst werden musste. In einer Einstellung beobachtet ein Ermittler der Polizei ein Gespräch zwischen Frank und dem Gangsterboss Leo, das bei Nacht auf einem Parkplatz stattfindet. Während der Ermittler unscharf im linken Teil des Bildes im Innenraum zu sehen ist, zeigt der rechte Teil des Bildes die nächtliche Szenerie in der Ferne. Als der Ermittler den Blick nach draußen abwendet und sich zu seinem Kollegen umdreht, findet eine Fokussierung auf sein Gesicht statt; die Szene im Hintergrund bleibt jedoch ebenso in gleicher Schärfe fokussiert<sup>23</sup> – ein Effekt, der sich nur mittels optischem Compositing herstellen lässt, da eine Kamera nicht zwei unterschiedliche Schärfenbereiche gleichzeitig mit ‚partieller Schärfenverlagerung‘ abbilden kann.

Das nächtliche Los Angeles erhält in *COLLATERAL* durch die HD-Technik eine besondere Anmutung, die sich in eine spezifische Atmosphäre für den Film umsetzt, ein ‚atmosphärisches Setting‘, in dem sich die Geschichte entfaltet. So wird die Nacht zu einer sichtbaren Einheit, einem weiteren Darsteller im Film, einer „aesthetic presence“ (Rothöhler 2012: 142), deren atmosphärische Qualität durch die Farbstruktur des Himmels (im wahrsten Sinne) ein spezielles Licht auf die Figuren und die Geschichte wirft. Es bietet sich ein filmisches Bild des nächtlichen Los Angeles, das sich von früheren, zahlreichen Darstellungen im Film unterscheidet;<sup>24</sup> ein Los Angeles, das von aquarellartigen Farben und weicher Lichtgestaltung bestimmt ist. Es entsteht insgesamt eine *Atmosphäre des Vermischens und Verschmelzens*, die bereits Los Angeles als solches ausstrahlt, in der unterschiedliche Bevölkerungsgruppen zusammentreffen. Dieser Vermischungsprozess wird im Film mehrfach aufgegriffen und wiederholt und lässt sich vor allem anhand der Figuren und ihrer Platzierung im Raum ausmachen (vgl. Arnett 2009: 44): Der hoffnungsvoll-naive Max und der kühl-perfektionistische Vincent treffen im engen Raum des Taxis aufeinander und werden zu (unfreiwilligen) Partnern, die Szenen der gemeinsamen Fahrt durch die Nacht machen den Großteil des Films aus. Im Handlungsverlauf verändern sich jedoch ihre Charaktereigenschaften: Während Vincent seinen Auftrag zunächst ohne jede Emotionen oder Hindernisse ausführt, erhält seine Fassade durch die Ereignisse der Nacht und die Gespräche mit Max mehr und mehr Risse, schließlich scheitert er auch daran, seinen letzten Auftragsmord (Farrel) zu erledigen. Max hingegen wandelt sich vom schwachen und widerstandslosen Opfer zum beherzten Beschützer von Farrel; letztlich kann er Vincent – nicht nur körperlich – besiegen und erschießen. Die Charaktereigenschaften und das

---

<sup>22</sup> Vgl. *COLLATERAL*, 1:38:35.

<sup>23</sup> Vgl. *THIEF*, 0:26:15.

<sup>24</sup> Zur Thematisierung und Visualisierung von Los Angeles im Film allgemein vgl. beispielsweise Scott 2009.

Machtverhältnis der beiden Figuren, welche zu Beginn im klaren Missverhältnis zueinander standen, gleichen sich mit der Zeit an; Max scheint die Eigenschaften Vincents nicht nur nach und nach für sich selbst aufzunehmen, sondern entzieht sie ihm gleichzeitig.

Auch an anderen Stellen im Film vermischen sich immer wieder unterschiedliche Figuren an verschiedenen Orten: Vincent trifft zu Beginn des Films seinen Kontaktmann am Flughafen, Max tritt in die ‚Höhle‘ des Drogenbosses Felix, verschiedene Ermittlerteams treffen zufällig aufeinander, Opfer werden zu Tätern, Jäger zu Gejagten. Stets werden die Figuren im Film in Relation zur Stadt gesetzt und visuell mit ihr verbunden. Arnett und auch Hartmann beschreiben *COLLATERAL* deshalb, das Gedankenkonstrukt Marc Augés der Nicht-Orte aufnehmend (vgl. Augé 2014), als einen Film voller solcher „non-places“ (Arnett 2009: 44), transitorische Orte wie Flughäfen, Parkhäuser oder Straßen, an denen unterschiedlichste Menschen zusammentreffen und wieder auseinandergehen (vgl. Hartmann 2012: 134). Dabei werden die Figuren erst durch die digitale Aufhellung des Hintergrunds im Filmbild in besonderer Weise mit dem nächtlichen Los Angeles verbunden. Die Figuren sind nicht über Lichtkontraste vom Hintergrund abgegrenzt (hell ausgeleuchtete Figuren vor dunklem Hintergrund), sondern mittels subtiler Farbkontraste, wie es besonders bei den Fahrten im Taxi auffällig wird. Die Innenbeleuchtung im Taxi wirkt grünlich, während durch die Autofenster der rötliche Los-Angeles-Himmel durchscheint und so einen komplementären Farbkontrast bildet (vgl. auch Hartmann 2012: 135f.).

Im Design der Figur Vincents lässt sich außerdem ein besonderer Vermischungsprozess im Detail beobachten, der seinen Ursprung ebenso im digitalen HD-Format hat: Vincents Anzug, den er im gesamten Film trägt, ist gänzlich in Grau gehalten (ebenso sein Haar), während die Umgebung jeweils durch ihre spezifischen Lichter und Farbigkeit bestimmt ist. Die Farbe des jeweiligen Umgebungslichtes wird vom Grau des Anzugs aufgenommen, sodass Vincent immer zu gewissen Teilen mit seiner Umgebung chameleonartig verschmilzt und damit die von ihm selbst diegetisch reflektierte darwinistische Anpassungsfähigkeit visuell umsetzt.<sup>25</sup> Das Grau seines Anzugs ist nicht nur ein Grau, sondern ein Gemisch aus Schwarz und Weiß; markant ist die ‚Aufnahme‘ des blauen Umgebungslichts im koreanischen Nachtclub, als Vincent nur mit großer Anstrengung dem polizeilichen Zugriff und eigenem Tod entgeht und einen weiteren Zeugen eliminieren kann.<sup>26</sup> Beispielhaft fügt sich die Figur Vincents in das insgesamt homogene, weiche Lichtdesign des Films,

---

<sup>25</sup> Dies fügt sich in das Bild des lautlosen Profikillers, der möglichst unauffällig agieren muss. Ebenso ist Vincent die einzige Figur im Film, die von außerhalb in die Stadt eindringt und sich entsprechend anpassen muss (alle anderen Figuren sind Bewohner der Stadt und kennen ihre Topografie bereits, allen voran Max). Mann verweist außerdem im Audiokommentar auf die Möglichkeit, eine Figur wie Vincent rein visuell zu charakterisieren: „Those are design issues that [...] tell you things about who he is *on a feeling level*, not on anything that is didactic or spoken to you.“ (*COLLATERAL*, 0:17:05-0:17:20, Hervorhebung D. Z.).

<sup>26</sup> Dies ist exemplarisch für den Einsatz von Farbe in Manns Filmen, wie Rybin beschreibt: „Mann often links blue and grey color schemes to the existential crisis of his characters“ (Rybin 2007: 28).

der Los Angeles als farbiges Lichtermeer präsentiert, in dessen Nicht-Orten Figuren und Handlungsstränge immer wieder miteinander verwoben werden.

### MIAMI VICE

MIAMI VICE ist die Filmversion der gleichnamigen amerikanischen Serie, die von 1984 bis 1989 ausgestrahlt wurde und für die Michael Mann bereits als Drehbuchautor und Produzent tätig war. In der Filmversion von 2006 geht es um die beiden Ermittler James „Sonny“ Crockett (Colin Farrell) und Ricardo „Rico“ Tubbs (Jamie Foxx), die sich *undercover* in die Verbrecherorganisation eines kolumbianischen Drogenbarons begeben, um einen größeren Drogenschmuggel aufzudecken und zu verhindern. Dabei ist die Handlung in das zeitgenössische Miami der frühen 2000er Jahre versetzt, dessen unterschiedliche, vor allem nächtliche Anmutung Mann hervorhebt: „Der Look von Miami hat sich [...] gegenüber 1980 sehr verändert, vor allem bei Nacht. [...] Miami ist im neuen Jahrtausend erst zu der Stadt geworden, die wir damals schon zu kreieren versuchten“ (zitiert nach Hairapetian 2006: 46).

Wie schon bei COLLATERAL wurden in MIAMI VICE hauptsächlich digitale Kameras verwendet, allerdings spielt der Film ‚nur‘ zu etwa zwei Dritteln während der Nacht. Die Nachtdarstellung in MIAMI VICE erscheint insgesamt deutlich differenzierter als in COLLATERAL und steht im Kontext eines anderen visuellen Zugangs und eines abweichenden Looks für den gesamten Film, wie Kameramann Dion Beebe ausführt:

We went back down the digital path, but we weren't looking to reproduce the look of COLLATERAL [...]. We used the experience we gained shooting nights on COLLATERAL to develop the night look on MIAMI VICE, but this picture has a very different look. We went for more contrast with hard light, as opposed to the soft, wraparound look we did on COLLATERAL. We also had to deal with daylight, which was a new challenge for me in HD. (zitiert nach Holben 2006: 53)

Die Gegenüberstellung von Tag- und Nachtszenen, die sich in MIAMI VICE immer wieder abwechseln, spiegelt sich auch im Lichtdesign des Films wieder, da in MIAMI VICE einige kontrastreiche Chiaroscuro-Effekte eingesetzt werden, während in COLLATERAL ein weicheres, homogeneres Lichtdesign erkennbar ist. Für die nötige Beleuchtung innerhalb des Taxis wurden in COLLATERAL beispielsweise spezielle ELD-Folien im Auto installiert, durch die die Gesichter weich ausgeleuchtet werden (vgl. Holben 2004: 46).

In MIAMI VICE hingegen dominieren *key lights*, die als „single-source side lighting“ (Holben 2006: 55) ebenso markante Schatten kreieren. Die digitalen Kameras wurden hier nicht nur für die Nachtszenen eingesetzt, sondern ebenso für die Tagszenen, um das zuvor abgestimmte Filmdesign beizubehalten. Die hohe Lichtempfindlichkeit der HD-Kameras ist dabei durchaus problematisch, besonders, wenn Figuren in Innenräumen parallel mit sonniger Außenumgebung im Bild zu sehen sind, da die Schauspieler hier ungewöhnlich stark ausgeleuchtet werden müssen, wie Beebe ausführt: „It's certainly not ideal for a cinematographer to put lamps that close to actors, but my back was a bit against the wall

with the look we had set“ (zitiert nach Holben 2006: 55). Die Konzentration auf das digitale Format zeigt sich hier als Erschwernis; dennoch wurden 35-mm-Kameras (mit denen solche Tagszenen bei Sonnenlicht prinzipiell einfacher zu drehen wären) lediglich für die aufwändigen Szenen der Bootsfahrten und für einige Großaufnahmen der Figuren eingesetzt (vgl. ebd.: 58f.).

Die Atmosphäre der Nacht im Film ist auch hier abhängig von geografischen Faktoren, die Miami von Los Angeles unterscheiden und damit auch die visuelle Erscheinung im Film grundlegend beeinflusst:<sup>27</sup> Während Los Angeles bei Nacht durch den Smog und die tiefe Wolkendecke das Licht der Stadt diffus zurückstrahlt, ist der Himmel Miamis häufiger von einzelnen Wolken bestimmt; ein Ergebnis der unterschiedlichen klimatischen Bedingungen durch die gegensätzliche geografische Lage. In Miami kommt es überdurchschnittlich häufig zu Gewittern, wie sie auch in Film zur Kulisse werden – bei Nacht werden diese Gewitterwolken erst durch die digitalen Kameras überhaupt sichtbar. Deutlich wird dies beispielsweise beim Telefonat Sonny's mit dem Drogenhändler Jose Yero.<sup>28</sup> Insgesamt entsteht damit eine andere Textur des nächtlichen Himmels, der die Atmosphäre im Film beeinflusst, da sich die in sich kontrastive Wolkentextur vom homogenen rötlichen Dunst in *COLLATERAL* unterscheidet.

Auffällig wird der ‚digitale Look‘ der Nacht direkt zu Beginn des Films, als Sonny und Rico auf dem Dach eines hohen Gebäudes per Handy telefonieren. In einer Einstellung ist die Bildfläche zum Großteil vom nächtlichen Himmel bestimmt, der durch die zahlreichen Wolken eine heterogene Textur erhält.<sup>29</sup> Hier unterscheidet sich der nächtliche Himmel in seiner Anmutung von dem in *COLLATERAL*, wo der Himmel als Hintergrund wie eine rötliche, homogene Fläche erscheint, vor der sich die Hochhäuser Los Angeles' abheben. In dieser Szene sind Kontraste bezüglich des Bildrauschens sichtbar: Die Nachtszenen sind, je nach Einstellung, zum Teil mit erheblichem Bildrauschen behaftet.<sup>30</sup> Da in der angesprochenen Szene die Außenaufnahmen von Sonny und Rico vor dem nächtlichen Himmel Miamis parallel montiert sind mit Innenaufnahmen eines (erhellten) Büros, fällt das Rauschen besonders auf. Es wechseln sich Einstellungen miteinander ab, die einerseits ein markantes Bildrauschen zeigen (bei den Nachtaufnahmen), andererseits ein sehr scharfes, rauschfreies Bild (bei den Innenaufnahmen). Dieses auffällige Rauschen sieht Rothöhler als selbstreferenziellen Verweis auf die fehlende Kornstruktur im digitalen Bild (vgl. Rot-

---

<sup>27</sup> Hier widerspreche ich Arnett, der im visuellen Erscheinungsbild keinen Unterschied zwischen Los Angeles in *COLLATERAL* und Miami in *MIAMI VICE* sieht, vgl. Arnett 2009: 48.

<sup>28</sup> Vgl. *MIAMI VICE*, 1:41:20. Timecode im Folgenden nach der *Blu-ray*, Universal Pictures Germany GmbH, 2010.

<sup>29</sup> Vgl. *MIAMI VICE*, 0:07:00.

<sup>30</sup> Das Bildrauschen digitaler Filmkameras ist in seiner Anmutung zwar vergleichbar mit dem Kornrauschen des 35-mm-Films, es hat technisch jedoch gänzlich andere Ursachen aufgrund der digitalen, pixelweisen Aufzeichnung und wirkt sich vor allem in dunklen Bildbereichen aus (vgl. Slansky 2004: 99f.).

höher 2012: 142; ähnlich bei Hochhäuser/Kloock 2008: „Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale“).

Die Stadt Miami nimmt im Film keine so zentrale Rolle ein wie Los Angeles in *COLLATERAL*, Downtown Miami wird nicht zu einem Fixpunkt im Hintergrund wie es mit Downtown Los Angeles in *COLLATERAL* der Fall ist. Die nächtlichen Handlungsorte in *MIAMI VICE* präsentieren sich verstreut und liegen zum Teil gänzlich außerhalb der Stadt, zum Teil an den Rändern Miamis, so etwa die Szene an einem Flussufer am Stadtrand.<sup>31</sup> Der Nachthimmel erfährt zwar auch hier seine ‚digitale Aufhellung‘, erscheint aber aufgrund der fehlenden Lichtdiffusion, wie sie in Los Angeles bei Nacht vorherrscht, nicht im gleichen rötlichen Ton, sondern dunkler, dafür heben sich hier einzelne Wolken deutlicher ab und verleihen dem Hintergrund eine Textur, ohne dass die größeren Gebäude Downtowns sichtbar sind. Die stärkeren Kontraste zwischen Licht und Schatten sorgen jedoch an anderer Stelle teilweise dafür, dass der Himmel auch gänzlich schwarz erscheint wie bei einem Treffen von Sonny und Rico mit zwei weiteren Ermittlern.<sup>32</sup> In all diesen Szenen wird letztlich die unterschiedliche Herangehensweise des Films deutlich, die Miami als Stadt weniger ins Zentrum rückt als es mit Los Angeles in *COLLATERAL* der Fall ist.

Die atmosphärische Qualität geht hier deshalb zu geringeren Teilen vom Motiv der Stadt aus, sondern deutlicher aus den zahlreichen visuellen und inhaltlichen Oppositionen. Während in *COLLATERAL* eine Atmosphäre des Vermischens und Verschmelzens wahrnehmbar ist, entsteht im Gegensatz dazu bei *Miami Vice* der Eindruck von *Dualität, Kontrast und Ambivalenz*, der sich über verschiedene Gegensatzpaare einstellt. Alle wichtigen Figuren treten in dualen Konstellationen auf: Sonny und Rico sind Partner, sie haben jeweils eine Beziehung zu einer Frau, sie arbeiten mit zwei Ermittlerbehörden zusammen. Die Antagonisten treten ebenso als ‚Gangster-Paar‘ auf, Yose Jero agiert als rechte Hand von Archangel de Jesus Montoya. Innerhalb dieser Konstellationen kommt es zu ambivalenten Spannungen, wenn beispielsweise Isabella, die in einem Liebesverhältnis mit dem Drogenbaron Jesus Montoya steht, eine Affäre mit Sonny beginnt. Die Handlung dreht sich letztlich um einen Gut-Böse-Konflikt, da die beiden Polizisten Sonny und Rico den illegalen Drogenhandel verhindern wollen. Zwar vermischen sich auch in *MIAMI VICE* Gut und Böse immer wieder, wie es für die Kriminalfilme Manns stilprägend ist, jedoch bleiben durch den Handlungsbogen diese Seiten immer distinktiv.

Visuell und motivisch finden sich Kontraste auf unterschiedlichen Ebenen: Im Makrobereich wechseln sich Handlungsabschnitte bei Nacht mit Sequenzen bei Tage ab, Handlungen finden abwechselnd auf dem Land (in der Stadt) oder auf dem Wasser statt. Im Mikrobereich einzelner Einstellungen ist das Lichtdesign meist im Chiaroscuro-Stil gehalten, bei dem der Kontrast von hellen und dunklen Bereichen besonders betont wird (vgl. Holben

---

<sup>31</sup> Vgl. *MIAMI VICE*, ab 1:02:40.

<sup>32</sup> Vgl. *MIAMI VICE*, 1:04:00-1:06:25.

2006: 54). Auch in der angesprochenen Nachtszene zu Beginn des Films entstehen ästhetische Kontraste, die auf die digitale Filmtechnik zurückzuführen sind, denn das Bild oszilliert zwischen filmischer Illusion und offener Ausstellung der digitalen Technik (vgl. Rothöhler 2013: 142). Es zeigt sich außerdem ein Kontrast innerhalb des Filmbildes bezüglich des Bildrauschens, bei dem sich beinahe steril wirkende Einstellungen ohne Bildrauschen bei Helligkeit mit deutlich rauschbehafteten Nachtszenen abwechseln, sowie ein zeitlicher Kontrast der Bewegungsdarstellung, da Bewegungen im Bild (durch die Kamera oder durch Figuren und Objekte selbst) mit einem *Motion Blur* unscharf verschwimmen, während statische Einstellungen sehr scharf erscheinen.<sup>33</sup> Die atmosphärische Qualität der Nacht entsteht deshalb weniger durch ein nächtliches Miami als solches, sondern vor allem durch ihr Verhältnis innerhalb geografischer Oppositionen (Stadt/Land – Wasser) und visuellen Kontrasten auf mehreren Ebenen (Licht – Dunkel), die in der Handlung (Gut – Böse) und den zahlreichen dualen Figurenkonstellationen ihre Entsprechung finden.

### Fazit

Die atmosphärische Qualität der Nachtszenen in *COLLATERAL* und *MIAMI VICE* entsteht aus einem komplexen Zusammenspiel technischer Aspekte der digitalen Bildaufzeichnung, inhaltlich-narrativer Elemente und der ästhetischen Dimension des Filmbildes, zu der auch die auditive Ebene gehört (besonders die musikalische).<sup>34</sup> ‚Atmosphäre‘ scheint als Begriff geeignet, um wie hier das Zusammenspiel der unterschiedlich gelagerten Komplexe Stadt, Nacht, Licht und Farbe bis hin zu Genremerkmalen, Figurenkonstellationen und Handlungssträngen zusammenzuführen und gleichzeitig die filmische Oberfläche in ihrer Materialität zu berücksichtigen, auf der sich analoge und digitale ästhetische Parameter (Schärfe, Rauschen, Helligkeit, Farbwiedergabe und weitere) ausprägen und so zum Gesamteindruck beitragen (Filmlook vs. digitaler Look).

Die Atmosphäre der Nacht gerät dabei in den Filmen unterschiedlich: Während sich in *COLLATERAL* eine Atmosphäre von Vermischung, Verschmelzung und Homogenität einstellt, die vor allem auf die Visualisierung und Thematisierung von Los Angeles als zentralem Fixpunkt der Handlung zurückgeht, ist die Nachtdarstellung in *MIAMI VICE* weniger auf die Stadt Miami zugeschnitten; sie erscheint deutlich differenzierter und trägt zu einer kontrastiven und ambivalenten Atmosphäre des Films bei. Ein erheblicher Teil der

---

<sup>33</sup> *Motion Blur* bezeichnet das Verwischen von Detailtreue und scharfen Kanten bei Bewegungen im Bild (vgl. Flückiger 2003: 38). Dieser Effekt wirkt sich bei Bewegungen digitaler Aufzeichnungen deutlicher aus als bei der 35-mm-Aufzeichnung, während statische Einstellungen im digitalen Format wesentlich schärfer erscheinen. So entsteht der von Flückiger beschriebene „perzeptiv [...] sehr stark[e] Kontrast zwischen bewegten und fixen Einstellungen hinsichtlich der Auflösung“ (ebd.), der jedoch als solcher im konkreten Fall von *MIAMI VICE* als Teil der kontrastiven Atmosphäre wiederum stimmig erscheint.

<sup>34</sup> Die atmosphärische Qualität der Musik ist im Werk Manns zweifelsohne elementar (vgl. Fenney/Duncan 2006: 141, Sterneborg 2013: 433), ich habe die auditive Ebene hier jedoch ausgeschlossen, da mein Fokus auf den visuellen Parametern der Bildaufzeichnung und der -ästhetik liegt.

Atmosphäre ist auf den Einsatz digitaler Filmkameras für die Nachtdarstellung zurückzuführen, deren spezifisch digitaler Look die visuellen Parameter des Films vor allem hinsichtlich der Licht- und Farbwiedergabe beeinflusst. Dabei unterscheidet sich das weiche, homogene Lichtdesign mit aquarellartigen Farben in *COLLATERAL* signifikant von dem harten, kontrastiven Lichtdesign in *MIAMI VICE*, in dessen Konsequenz die Farben wesentlich satter und heterogener anmuten.

Schaut man auf aktuelle Trends im Hollywood-Kino, scheint jedoch der klassische Filmlook als ästhetisches Leitbild nach wie vor auch die digitale Aufzeichnung zu bestimmen. Ein Großteil der Filme, die inzwischen durch digitale Filmkameras realisiert werden, spielt die digitale Ästhetik nicht in der Form aus, wie es bei den neueren Filmen Micheal Manns der Fall ist.<sup>35</sup> Zum Verständnis dieser Unterscheidung ist außerdem wichtig, dass es nicht *das* digitale Filmbild gibt, sondern dass bereits durch verschiedene Kamerasysteme technisch bedingte, unterschiedliche Bilder entstehen, deren Bildanmutung überdies in der (digitalen) Postproduktion durch Filter, Farbkorrekturen und Ähnlichem umfassend verändert werden kann. Den größtenteils ökonomischen Annahmen und nostalgischen Befürchtungen, solche digitalen Systeme würden den klassischen Film vollständig verdrängen, steht eine differenzierte künstlerische Auseinandersetzung entgegen, wie auch Kameramann Beebe betont: „There is so much debate about where HD sits relative to film and what the future of film is, but I feel HD is merely another tool for the filmmaker [...]. At the end of the day, my choice of a system is based on what best serves the telling of that particular story“ (zitiert nach Holben 2006: 63).

Als stilistisches Prinzip spielt die Nacht nicht erst seit *COLLATERAL* eine prägnante Rolle im Filmwerk Manns, und die verschiedenen technisch-ästhetischen Strategien in den früheren Filmen zeigen, dass die jeweilige Darstellung der Nacht über ihre bloße Abbildung hinausgeht und Teil eines bewussten Filmdesigns ist. Hier zeigt sich vor allem eine technische Entwicklungslinie, die im Kontext der Digitalisierung der Filmproduktion zu verorten ist, von zunächst rein analogen Lichttechniken in *THIEF* über digitale Techniken der Postproduktion (Compositing) in *HEAT* bis hin zum ersten Einsatz digitaler Kameras in *ALI*. Die Verwendung digitaler HD-Kameras in *COLLATERAL* und *MIAMI VICE* hat sich bei Mann mit *PUBLIC ENEMIES* und *BLACKHAT* fortgesetzt. Die ‚Aufhellungsstrategien‘ lassen sich dabei im Kontext eines übergeordneten audiovisuellen Stils Michael Manns verstehen, der insgesamt größerer filmwissenschaftlicher Auseinandersetzung bedarf. Dieser Stil führt zu einer Form von Atmosphäre im Werk des *auteurs* Mann und kommt beispielsweise auch in (scheinbar) entrückten Bildkompositionen zum Ausdruck, in denen vermeintlich un-

---

<sup>35</sup> In der technische Beschreibung einer aktuellen HD-Kamera, der *Arri ALEXA M*, wird die Bildqualität als erstes mit einem „film-like, organic look“ beworben (vgl. [http://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera\\_details/alexa-m/subsection/overview/](http://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera_details/alexa-m/subsection/overview/), Zugriff: 15.02.2015). Der ästhetische Standard des Kinofilms wird offenbar nach wie vor am Look des 35-mm-Bildes gemessen; ebenso hat der Filmhersteller Kodak aktuell angekündigt, weiter klassisches Zelluloid-Filmmaterial an Hollywood zu liefern (vgl. [http://motion.kodak.com/motion/About/News/2015/Feb04\\_1.htm](http://motion.kodak.com/motion/About/News/2015/Feb04_1.htm), Zugriff: 15.02.2015).

wichtige Details betont werden. Das Atmosphärische tritt in diesen, zum Teil nur sehr kurzen Momenten, gänzlich in den Vordergrund, wodurch in den Filmen Michael Manns immer wieder das *Wahrnehmen* gegenüber dem *Verstehen* klar priorisiert wird.

\*\*\*

### Über den Autor

David Ziegenhagen, M.A., Studium Medien (Film/TV) und Geografie in Osnabrück (BA) und Medienwissenschaft in Hamburg (MA). Seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg, zurzeit Promotionsprojekt zum Thema „Typografie im Vorspann“. Aktuelle Forschungsinteressen: Motion Graphics, Visual Effects, Postdigitalität und Science-Fiction-Film. Neueste Publikation: *Das Medium ist die Zukunft. Zur Darstellung von Medien im Science-Fiction-Film* (Berlin: AVINUS, 2014).

### Filme

ALI (USA 2001, Michael Mann)

BLACKHAT (USA 2015, Michael Mann)

COLLATERAL (USA 2004, Michael Mann)

HEAT (USA 1995, Michael Mann)

MANHUNTER (BLUTMOND, USA 1986, Michael Mann)

MIAMI VICE (USA 2006, Michael Mann)

PUBLIC ENEMIES (USA 2009, Michael Mann).

STAR WARS: EPISODE II – ATTACK OF THE CLONES (STAR WARS: EPISODE II – ANGRIFF DER KLONKRIEGER, USA 2002, George Lucas)

THE INSIDER (INSIDER, USA 1999, Michael Mann)

THE LAST OF THE MOHICANS (DER LETZTE MOHIKANER, USA 1992, Michael Mann)

THIEF (DER EINZELGÄNGER, USA 1981, Michael Mann)

### Literatur

Arnett, Robert (2009): The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann. In: Quarterly Review of Film and Video 27.1, S. 44-53.

Augé, Marc (2014): Nicht-Orte. München: Beck.

Brinckmann, Christine N. (2007): Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: montage AV 16.2, S. 71-91.

- Brinckmann, Christine N. (2014): *Farbe, Licht, Empathie: Schriften zum Film 2*. Marburg: Schüren.
- Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg., 2012): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren.
- Feeney, F. X./Duncan, Paul (Hg., 2006): *Michael Mann*. Köln u. a.: Taschen.
- Flückiger, Barbara (2003): *Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme*. In: *montage AV* 12.1, S. 28-54.
- Flückiger, Barbara (2008): *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Grob, Norbert (2008): *Einleitung: Kino der Verdammnis*. In: Ders. (Hg.): *Filmgenres: Film Noir*. Stuttgart: Reclam, S. 9-54.
- Hairapetian, Marc (2006): *Zwielichtige Zonen*. In: *film-dienst* 59.18, S. 46-47.
- Hanson, Helen (2013): *The Ambience of Film Noir. Soundscapes, Design, and Mood*. In: Dies./Andrew Spicer (Hg.): *A Companion to Film Noir*. Hoboken NJ: Blackwell Publishing Ltd., S. 284-301.
- Hartmann, Britta (2012): *„Atmosphärische Dichte“ als Kinoerfahrung*. In: Philipp Brunner/Margrit Tröhler/ Jörg Schweinitz (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 125-142.
- Hickethier, Knut (2005): *Einleitung: Das Genre des Kriminalfilms*. In: Ders. (Hg.): *Filmgenres: Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 11-41.
- Hochhäuser, Christoph/Kloock, Daniela (2008): *Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale*. In: Dies.: *Zukunft Kino: The End of the Reel World*. Marburg: Schüren, S. 300-311.
- Holben, Jay (2001): *Ring Leader [Ali]*. In: *American Cinematographer* 82.11, S. 34-49.
- Holben, Jay (2004): *Hells on Wheels [Collateral]*. In: *American Cinematographer* 85.8, S. 40-51.
- Holben, Jay (2006): *Partners in Crime [Miami Vice]*. In: *American Cinematographer* 87.8, S. 52-63.
- James, Nick (2006): *Miami Vice*. In: *Sight & Sound* 16.10, S. 68-70.
- Koebner, Sascha (2007): *Michael Mann*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, S. 489-492.
- Lobato, Ramon (2008): *Crimes against urbanity: The concrete soul of Michael Mann*. In: *Continuum* 22.3, S. 341-352.
- Lowry, Brian (2006): *Bigger slice of ‚Vice‘*. In: *Variety* (24.7.2006), S. 30 u. 33.
- Mattes, Ari (2014): *Action without Regeneration: The Deracination of the American Action Hero in Michael Mann's Heat*. In: *Journal of Popular Film and Television* 42.4, S. 186-194.
- Olsen, Mark (2004): *It happened one night*. In: *Sight & Sound* 65.10, S. 14-16 u. 50.
- Robley, Les Paul (1996): *Hot Set/Digital effects add flash to Heat*. In: *American Cinematographer* 77.1, S. 46-50.
- Rothöhler, Simon (2012): *Where Film Drops Off: Michael Mann's High Definition Images*. In: Ders./Gertrud Koch/Volker Pantenberg (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien: Synema, S. 137-149.
- Rybin, Steven (2007): *The Cinema of Michael Mann*. Lanham MD: Lexington Books.
- Sanders, Steven/Skoble, Aeon J./Palmer, R. Barton (Hg.) (2014): *The Philosophy of Michael Mann*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Schrader, Paul (1972): *Notes on Film Noir*. In: *Film Comment* 8.1, S. 8-13.
- Scott, Ian (2009): *Filming Los Angeles: history, Hollywood, and the city's disastrous imagination*. In: *Literature/Film Quarterly* 38.3, S. 201-211.

Slansky, Peter C. (2004): Film-Look versus Elektronik-Look. Zur Anmutung des projizierten Bildes. In: Ders. (Hg.): Digitaler Film – digitales Kino. Konstanz: UVK, S. 93-121.

Sterneborg, Anke (2013): Heat. In: Thomas Koebner/Hans-Jürgen Wulff (Hg.): Filmgenres: Thriller. Stuttgart: Reclam, S. 430-434.

Stiglegger, Marcus (Hg., 2000): Splitter im Gewebe: Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz: Bender.

Suchsland, Rüdiger (2006): Miami Vice. In: film-dienst 59.17, S. 33.

Tracy, Andrew J. (2009): Vulgar auteurism: The Case of Michael Mann. In: Cinema Scope 40, S. 25-30.

Tröhler, Margrit (2012): Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung. In: Dies./Philipp Brunner/Jörg Schweinitz (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, S. 11-21.

Wulff, Hans-Jürgen (2012): Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. In: Philipp Brunner/Margrit Tröhler/Jörg Schweinitz (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, S. 109-123.