



Am Nexus des Weltkinos

Zu Theorie und Ästhetik von Walter Hills orientalem Genre-Auteurismus

Ivo Ritzer, Bayreuth

*Es geht weniger darum, die Texte zu dekonstruieren,
als vielmehr darum, mit ihrer Lesbarkeit zu spielen
(selbst durch Köder, Finten, Kniffe oder Listen).*
Roland Barthes (1997: 157)

*Seeing so many of the [...] Japanese films, I was part of this isolated community
in east Hollywood ... Directors were already my heroes. Kurosawa ...
One wanted a chance to tell stories in an open, loose, not constricted Hollywood
kind of way. At the same time you wanted to work in Hollywood ...
I was tremendously interested in genre films. Wanted to work within genre films.*
Walter Hill (2007)

Der US-amerikanische Regisseur, Drehbuchautor und Produzent Walter Hill ist kein Originalgenie. Wie könnte er es auch sein? Stärker aber als bei den ‚klassischen‘ zu *Auteurs* nobilitierten Hollywood-Protagonisten stellen sich Fragen nach Ort, Kulturzugehörigkeit und transnationaler Ästhetik, die nicht allein über Postulate autorenhafter Subjektivität aufzulösen sind. Um sich ihnen dennoch stellen zu können, bietet sich eine Abstraktion der komplexen Auseinandersetzungen mit der Trias zwischen Kultur, Text und Subjekt an, wie sie die maßgeblichen Arbeiten von Roland Barthes kennzeichnen. Barthes hat bekanntlich *in extenso* demonstriert, wie ein Text sich stets aus vielfältigen, einander wechselseitig infrage stellenden Fragmenten figuriert und jener „Ort, an dem diese Vielfalt [zusammenträfe], [...] nicht der Autor, [...] sondern der Leser“ (Barthes 2000: 192) sei.¹ Der Autor schreibt

¹ Gleichsam differenziert Barthes zwischen Werk und Text: „Der Text ist keine Koexistenz von Bedeutungen, sondern Passage, Durchquerung: er kann daher keiner Interpretation anheimfallen, und sei sie noch so großzügig, sondern nur einer Explosion, einer Dissemination“ (Barthes 1998: 1164). Als Gegenmodell zur Interpretation schlägt Barthes eine Lektüre vor, statt dem Finden ein Erfinden. Ihm geht es nicht um die Suche nach einer richtigen, geschlossenen, endgültigen Bedeutung, sondern um ein Forschen nach dem Pluralen, dem Diffusen, dem Abgleiten der Signifikanten.

nicht, er wird geschrieben. Ursprung und Zielpunkt der klassischen Hermeneutik sind umzukehren, weil die Subjektivität eines Autors als Effekt des Textes zu verstehen ist. Und doch macht es Sinn, sich den Arbeiten von Walter Hill über eine auteuristische Perspektive zu nähern. Nicht nur, weil, wie Adrian Martin jüngst noch einmal verdienstvoll bekräftigt hat, es als „irrefutable premise“ zu werten ist, „that the director, while rarely working or inventing alone, is nonetheless the central, organising point of the creative process, the one who can implement a cohering, systematic vision“ (Martin 2014: 17). Bereits Barthes konstatiert mitnichten etwa einen generellen Tod des Autors, vielmehr geht es ihm um das Ende einer spezifischen historischen Konzeption des Autor-Subjekts: Das Konzept eines romantischen Genies, dessen Kunst vermeintlich *ex nihilo* schöpft und deshalb biografisch erklärt werden muss. Gegen das Originalgenie bringt Barthes den Begriff des modernen *scripteur* in Stellung, der unhintergebar im Intertext generischer Strukturen situiert ist. In diesem Sinn des Autors möchte ich auch im Folgenden von Hill sprechen: „Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen“ (Barthes 2000: 190). Mit Barthes wird es mir mithin um eine hillsche *écriture* gehen, die Einschreibung einer Signatur in den Intertext generischer Konventionen. Diese *écriture* bringt jenseits von Sprache und Stil, der synchronischen und diachronischen Struktur, eine Emphase performativer Qualität mit sich:

Während eine ideale freie Ausdrucksform niemals meine Person, meine eigene Vergangenheit und meine Freiheit erkennen ließe, ist die Schreibweise, der ich mich anvertraue, bereits ganz Institution, [...] sie gibt mir eine Geschichte, [...] sie engagiert mich, ohne daß ich es zu sagen brauche. (Barthes 2006a: 27)

Der *scripteur* wird somit nicht als Ursprung von Bedeutung, sondern als Instanz der Einschreibung verstanden, die deren Analyse öffnet statt abschließt. Aus dieser Perspektive ist die generische Form als ein Außen des *scripteur* zu kennzeichnen, die Schreibweise hingegen, so Barthes,

bezeichnet genau den Kompromiß zwischen Freiheit und Erinnerung, sie ist die sich erinnernde Freiheit, die nur Freiheit ist in der Geste der Wahl, aber schon nicht mehr in der Dauer. (Barthes 2006a: 20)

Einen Film auf seine besondere Schreibweise hin zu untersuchen, das muss daher bedeuten, sich mit der immer schon generisch implementierten Geschichte seines Mediums zu beschäftigen, die keine Geschichte der Sprache (des Zeitprodukts), auch keine des Stils (des biologischen Produkts), sondern der Zeichen ist; nicht der Objekte, sondern der Funktion. Semiotisch gewendet: Die *écriture* fungiert somit folglich als Bezeichnendes, ihr Genre hingegen als Bezeichnetes. Dergestalt entsteht die Schreibweise stets als historisches Konstrukt, denn sie „bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“ (Barthes 2006a: 18). Jeder *scripteur* ist mithin zugleich Produkt als auch Gestalter der ihn umgebenden Texte, sowohl Effekt als auch Voraussetzung des Generischen.²

² Zur Ausfaltung der Theorie eines Genre-Auteurismus am Beispiel von Walter Hill siehe Ritzer 2009.

Die hillsche *écriture* ist eine, die sich am Nexus des Weltkinos situiert. Dabei hat keine Tradition stärkere Spuren in seinen Arbeiten hinterlassen als das orientale Kino aus Südostasien.³ Insbesondere auf eine Inspiration kommen sie wieder und wieder aufs Neue zurück: die Filme von Akira Kurosawa. Es kann nun freilich im Folgenden nicht darum gehen, enzyklopädisch die komplexen Referenzstrukturen bei Hill herauszupräparieren – auch wenn dies freilich möglich wäre und einigen cinéphilen Reiz besäße: Von dem in den Unterarm eines Gegners geworfenen Messer in YŌJINBŌ (1961) und THE WARRIORS (1979), der an einen Gangster verlorenen Dienstwaffe in NORA INU (1949) und 48 HRS. (1982) oder den blutig aus Körperwunden tretenden Fontänen in TSUBAKI SANJŪRŌ (1962) und SOUTHERN COMFORT (1981). Demgegenüber ist mein Anliegen in den nachfolgenden Passagen vielmehr eine theoretischere Arbeit, mithin die Analyse des hillschen Rekurses auf eine kurosawasche Ästhetik, dessen Signifikanz mit Roland Barthes als Markierung von Differenz zu verstehen ist. Das bedeutet, bei Hill geht es nicht etwa um ein orientalistisches ‚Erkennen‘ oder ‚Verstehen‘, einer wie auch immer als ‚japanisch‘ zu essenialisierenden Ästhetik bei Kurosawa,⁴ stattdessen kommt es darauf an zu begreifen, wie einerseits „die Hauptbegriffe der aristotelischen Philosophie in gewisser Weise durch die Fügungen der griechischen Sprache *erzwnungen* worden sind“ und andererseits einen irreduziblen Raum der Differenzen zu signifizieren, „von denen uns eine sehr entfernte Sprache einen Schimmer vermitteln kann“ (Barthes 1981: 17). In diesem Sinne möchte ich nun einem solchen barthesschen „Schimmer“ nachspüren, der sich in Bruchstellen und Lücken derjenigen kulturellen Übersetzung zeigt, die Hill von Kurosawa als Sprung über den Graben erstellt. Dazu werde ich mich exemplarisch auf drei Filme und drei Figuren bei Hill beziehen: Den Fahrer in THE DRIVER (1978), den Leibwächter aus LAST MAN STANDING (1996), sowie den Killer aus BULLET TO THE HEAD (2013). Diese Figuren lassen nicht nur die gebrochenen Heroen Kurosawas mit jenem morbiden Kriegerethos wiederkehren, das sich im Namen des Richtigen auch gegen den Helden selbst wendet, an ihrer *mise-en-scène* wird vielmehr auch ein „Echoraum“ (Barthes 1978: 81) der Einschreibung evident, der als Erschütterung von Sinnhaftigkeit selbst zu lesen sein wird – als Traum:

[E]ine fremde Sprache kennen und sie dennoch nicht verstehen: in ihr die Differenz wahrnehmen, ohne dass diese Differenz freilich jemals durch die oberflächliche Sozialität der Sprache, durch Kommunikation oder Gewöhnlichkeit eingeholt und eingeebnet würde; in einer neuen Sprache positiv gebrochen, die Unmöglichkeiten der unsrigen erkennen; die Systematik des Unbegreifbaren erlernen; unsere „Wirklichkeit“ unter dem Einfluss anderer Einteilungen, einer anderen Syntax auflösen; unerhörte Stellungen des Subjekts in der Äußerung entdecken, deren Topologie verschieben; mit einem Wort ins Unübersetzbare hinabsteigen und dessen Erschütterung empfinden. (Barthes 1981: 11ff.)

³ Auch nicht die Polars von Jean-Pierre Melville, die ihrerseits wiederum stark von japanischen Schwertkampffilmen beeinflusst sind. Zum Polar und Melville siehe Ritzer 2011 sowie die folgenden Ausführungen.

⁴ Siehe zu dieser Problematik *in extenso* die brillante Studie von Yoshimoto (2001); noch immer das Referenzwerk zu Kurosawa, sowie zu Studien ‚asiatischen‘ Kinos im ‚Westen‘.

Der Fahrer

THE DRIVER ist Walter Hills inoffizielles Remake von Jean-Pierre Melvilles LE SAMOURAÏ (1967). Melville wiederum bezieht sich bereits über den Titel auf Kurosawas Schwertkampffilme.⁵ Dabei gibt er im Paratext des Vorspanns an, aus dem Bushido zu zitieren: „Es gibt keine größere Einsamkeit als die eines Samurai, außer vielleicht die eines Tigers im Dschungel.“ Jedoch simuliert Melville lediglich eine Referenz, denn ein solches oder ähnliches Zitat findet sich im Bushido nicht. Titel und Motto seines Films sind ein Simulacrum einer Idee von ‚Japan‘, die den ‚Orient‘ zum Ort eines asketischen Anderen stilisiert. Hill nun macht diese Simulation zum konsequenten Programm von THE DRIVER: Der gesamte Film erscheint als die radikale Abstraktion einer „Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird“ (Barthes 1981: 15f.).⁶ Den titelgebenden Fluchtwagenfahrer, der einsam und ohne Namen wie „ein Tiger im Dschungel“ ist, verbindet Hill zu Beginn per Konvergenzmontage mit einer jungen Frau, einer Spielerin, ebenfalls ohne Namen, die ihn bei einem Job beobachtet. Analog zu Melvilles LE SAMOURAÏ erfolgt ein kurzer Blickwechsel zwischen Gangster und Zeugin, bevor die dritte zentrale Figur des Films auftaucht, der Detective, der auch keinen Eigennamen besitzt. Mit ausdrucksloser, vereister Mimik scheint er durch den Film zu schweben, gleich einem Somnambulen. Alle drei Figuren sind mehr Chiffren als Charaktere, sie sind verdichtet zu Typen, haben keine Vergangenheit, existieren nur durch ihre Funktion. Durch die Aufhebung der generischen Differenz von Ursache und Wirkung, Subjekt und Objekt, entsteht eine Absorption von Sinn: „[D]ie Spur des Zeichens, die gezogen schien, verlöscht (Barthes 1981: 115). In der radikalen Reduktion ist alles zur bloßen Mechanik verdichtet. Eine synthetische Zeichenwelt der Gesten und Rituale wird entworfen, die Ästhetik ist betont stilisiert: Nicht nur dunkle Schattenflächen, auch fahles Licht und verwaschene, stark ausgebleichene Pastellfarben bestimmen die Bildkomposition. Es fehlt ihnen Kontur und Schärfe, wie den schweigsamen Figuren, die gleich enigmatischen Silhouetten durch den Film schweben, von Hill oft orthogonal gegeneinander versetzt (vgl. Abb. 1).⁷

⁵ Der Terminus ‚Schwertkampffilm‘, Übersetzung des japanischen Begriffs *chambara* (onomatopoetisch für das Geräusch von klirrendem Stahl), ist gegenüber dem fragwürdigen Begriff des ‚Samuraifilms‘ zu präferieren. ‚Samuraifilm‘, ein, wie Yoshimoto zeigt, orientalisierender Terminus aus dem nicht-japanischen Raum, „commonly used by American critics, but not much by Japanese“ (Yoshimoto 2001: 212), kann als ebenso epistemologisch wie philologisch problematische Genre-Markierung gelten: „If the use of swords is the only crucial factor in determining the identity and coherence of the samurai film as a genre, then why not call it, for instance, a sword film?“ (Yoshimoto 2001: 213). In der Tat ist auffällig, dass seit den 1960er Jahren und Kurosawas stilprägendem YŌJINBŌ im vermeintlichen ‚Samuraifilm‘ kaum noch Samurai auftreten als vielmehr herrenlose Schwertkämpfer.

⁶ Michael Sragow nennt THE DRIVER „the most abstract movie ever made in Hollywood (Sragow 1982: 195). Es ist diese Tradition der Abstraktion, in die sich später auch Nicolas Winding Refn mit DRIVE (2011) einschreibt, jedoch durch seine Psychologisierung der Hauptfiguren hinter die Radikalität von Hill zurückfällt.

⁷ Abbildungen aus THE DRIVER: DVD, Studiocanal. Mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber.



Abbildung 1

Ihre Techniken des Selbst zielen nicht auf eine Form von Individualität ab, jede Subjektivität erreicht in der Mechanisierung aller Aktion eine barthessche „Vollkommenheit und ein Fehlen des Ursprungs, etwas Abgeschlossenes und etwas Glänzendes, eine Umwandlung des Lebens in Materie“ (Barthes 1964: 76). Mit Barthes entsteht ein semantisches Schwanken, eine „Synkope des Sinns“, eine Differenz im Geiste dessen, dass „der Sinn sich nicht in groben Zügen auf das Gesagte beschränkt, sondern immer darüber hinausgeht“ (Barthes 1984: 67). Im Sichtbaren bleibt ein Enigma, das der Blick nicht fassen kann.

Der Driver lebt in einer kleinen, spartanisch eingerichteten Wohnung, die an Delons Zimmer in *LE SAMOURAÏ* erinnert. Wie Delon ist er kaum fähig zu existieren, ohne Option der Aktion. Einmal wird er von der Spielerin aufgesucht, doch widersteht er ihren eindeutigen Angeboten in den von Hill betont planimetrisch aufgelösten Figurenanordnungen (vgl. Abb. 2).



Abbildung 2

Er ist zu sehr Profi, um sich privat mit der Spielerin einzulassen. Den Luxus von Gefühlen gestattet der Driver sich nicht. Zwischen ihm und der Spielerin kann nur eine Beziehung der aseptischen Blicke existieren. Apathisch bleiben Körper und Mimik bei ihren Begegnungen, so starr wie der professionelle Verhaltenskodex, dem sie sich verpflichtet fühlen. Analog zu den Schwertkämpfern bei Kurosawa und dem Killer bei Melville ist der Fahrer bei Hill nicht als tragische Figur zu verstehen, denn er verzweifelt nicht an seiner eremitischen Existenz. Die kriminelle Arbeit erledigt er um ihrer selbst willen, alles andere spielt keine Rolle für ihn. Zwar erkennt er das Absurde der Welt, ist jedoch unfähig, solidarisch

dagegen zu revoltieren. Er versucht sich stattdessen in selbstzweckhafte Riten der Tat, mithin: das Fahren zu flüchten. Ähnliches gilt für den Detective: Auch er ist ein wahrer Krieger, und deshalb muss er dem Driver ein Feind sein. Anders als später in John Woos *DIP HUET SEUNG HUNG* (1989) – einem Film, der seinerseits voller Verweise auf das Kino von Jean-Pierre Melville, aber auch Hill steckt: Hill als „Woos Bruder im Geiste“ (Gaschler/Umard 2005: 303) – steht nie die Möglichkeit einer Kollegialität der beiden Protagonisten zur Disposition. Von Anfang an scheint klar, dass es zwischen dem Driver und dem Detective nur auf eine fatale Konfrontation hinauslaufen kann.

Driver und Detective treffen erstmals bei einer Gegenüberstellung aufeinander. Der Driver soll von verschiedenen Personen identifiziert werden, unter ihnen befindet sich auch die Spielerin. Wie die Nachtclubsängerin aus Melvilles *LE SAMOURAI* leugnet sie aber mit Nachdruck, den Gangster gesehen zu haben, wider besseres Wissen. Im Verhör stellen sich der Detective und der Driver gleichermaßen als Figuren mit Kriegerethos heraus. Beide verwirklichen sich in ihrem Handeln, auch wenn der Detective redselig ist und der Driver verschlossen. Analog zu Jean-Pierre Melville stehen die Antagonisten paradoxerweise nicht im Widerspruch zueinander. Sie sind beide radikale Einzelgänger, zwei Profis vom gleichen Charaktertyp, die nur dadurch in Konflikt geraten, dass sie differente Berufe ausüben. Der Film verfolgt auf diese Weise ein Dualitätsprinzip, das sich der moralischen Differenzierung enthält. Er kontrastiert den Driver nicht mit dem Detective, sondern verweist darauf, wie beide Figuren verschiedenen Seiten derselben Medaille entsprechen und eine subkutane Verbindung zwischen ihnen existiert. Beide reduzieren ihr Leben auf das Essenzielle des jeweiligen Berufs. Damit sind sie zweifellos homologe Charaktere. Auf der einen Seite steht der staatlich legitimierte Ordnungshüter, auf der anderen Seite der Gesetzlose, auf den die Gesellschaft ihre verborgenen Sehnsüchte projiziert. Er ist es, der die Grenzen der bürgerlichen Norm überschreitet. Doch auch der Detective arbeitet an der Grenze zur Illegalität. Von seinen Kollegen wird dies insofern toleriert, solange er Erfolg damit hat. Der Zweck heiligt auch für sie alle Mittel.

Am Ende aber muss der Detective den Driver laufen lassen, aus Mangel an Beweisen. Es kommt nicht zur tödlichen Konfrontation. Stattdessen etabliert der Film eine Form von Verständnis zwischen den erbitterten Gegnern, die sich frontal gegenüber treten, aber doch nicht konfrontieren (vgl. Abb. 3).



Abbildung 3

Denn beide sind von der Spielerin reingelegt worden. Ob diese sich finanziell bereichern, den Driver lediglich vor dem Zugriff des Detectives schützen oder gar beides will, bleibt die unbeantwortete Frage, mit der *THE DRIVER* endet. Klar scheint nur, dass dem Detective wie dem Driver auch künftig nichts anderes bleibt als die Tat. Andererseits entpuppt sich ihr Professionalismus letztlich als Chimäre; dem Detective gelingt es nicht, den Gangster dingfest zu machen, und der Gangster kann sich sein Geld nicht sichern. Sie haben die Spielerin vergessen und damit einen Fehler gemacht: Beide verlieren. Und auch die Spielerin: Der Driver ist ihr für immer verloren. Nichts wird versöhnt, nichts gelöst in diesem Film: Er endet mit einem postexistenzialistischen Blick auf Figuren, deren Leben kristallisiert ist, gänzlich erstarrt, langsam erlöschend. Wie ein Zerstäuben nach Roland Barthes erscheint diese Strategie, „wie eine Verstreuung, ein Sichspiegeln; es geht nicht mehr darum, in der Lektüre der Welt und des Subjekts Entgegensetzungen zu finden, sondern Ausbrechen, Übertreten, Fluchten, Verschiebungen, Verlagerungen, Abgleiten“ (Barthes 1978: 76). Was bleibt, das ist die dichte Materialität purer Präsenz, die sich in ihre eigene Referenz hüllt.

Der Leibwächter

LAST MAN STANDING ist ein offizielles Remake von Kurosawas *YŌJINBŌ*. Analog zu Toshiro Mifunes herrenlosem Schwertkämpfer Sanjuro – wie auch Clint Eastwoods Joe aus Sergio Leones *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (1964) – kommt Bruce Willis' John Smith dort zu Beginn in eine kleine Stadt namens Jericho, in der zwei verfeindete Banden um die Vormachtstellung kämpfen und ihn jeweils als Leibwächter verpflichten. Bereits die als Schicksalsvotum von Smith anfangs im Wüstensand gedrehte Whiskey-Flasche ist ein direktes Zitat aus *YŌJINBŌ*, wo Sanjuro zu Beginn einen Ast wirft (vgl. Abb. 4).⁸

⁸ Abbildungen aus *LAST MAN STANDING*: DVD, Warner Bros. Mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber.



Abbildung 4

Der tote Schimmel auf der Straße fungiert bereits als Vorbote des Todes, ebenso wie der Hund mit einer menschlichen Hand im Maul bei Kurosawa und das Pferd mit einer Leiche auf dem Rücken bei Leone. Hills Stadt aber scheint architektonisch aus den 1880er Jahren zu stammen, die Bauweise der Automobile hingegen datiert das Setting auf Ende der 1920er Jahre. In diesem ‚Jericho‘ existieren die Zeiten eklektisch nebeneinander. Syntaktische Regeln werden destruiert und durch Parataxen ersetzt; es herrscht eine Ordnung der hybriden Organisation. Nach deren Logik des Heterogenen funktioniert LAST MAN STANDING: Aus einem Schwertkampffilm (Kurosawa) und einem Western (Leone) macht Hill einen Gangsterfilm. Er verlagert das Geschehen vom post-feudalen Japan und dem *Old West* in die Prohibitionszeit. Damit spielt er auf die eigentliche literarische Quelle des Stoffs an: Dashiell Hammetts Roman *Red Harvest* (1929).⁹ Der transkulturelle Genre-Transfer führt so von den USA nach Japan, von Japan nach Italien, und von Italien wieder zurück in die USA.¹⁰ Er arbeitet sowohl intermedial als auch international.

⁹ *Red Harvest* erzählt, wie ein namenloser Ermittler von der Continental-Privatdetektiv-Agentur in die frühkapitalistische Bergbau-Stadt Personville (im Dialekt „Poisonville“), Montana, geschickt wird, wo er einen unbekannt bleibenden Auftrag ausführen soll. Bevor der an den Continental Op(erator) übermittelt werden kann, fällt sein Auftraggeber einem Mord zum Opfer. Als der Continental Op feststellt, dass Personville sich in der Hand von rivalisierenden Gangsterbanden befindet, beschließt er, diese gegeneinander auszuspielen. Skrupellos bedient er sich intriganter Methoden ebenso wie des brutalen Mordes, bis die Stadt von allen Gangstern befreit ist. Dennoch verlässt der Continental Op Personville am Ende mit einem zynischen Kommentar, die zyklische Wiederkehr des Immergleichen betonend: „You’ll have your city back, all nice and clean and ready to go to the dogs again“ (Hammett 1972: 187). Wie der Continental Op zeichnet sich Smith durch Kaltblütigkeit, Beobachtungs- und Antizipationsgabe aus; auch er ist ein Meister der Täuschung und der Intrige. Allerdings besitzt er noch jenen Rest an moralischen Gefühlen, den der zynische Operator für sich schon verloren weiß.

¹⁰ Neben *Red Harvest* nennt Christopher Frayling noch Mark Twains Kurzgeschichte *The Man That Corrupted Hadleyburg* (1900) als Quelle für YŌJINBŌ und PER UN PUGNO DI DOLLARI. Auch in *The Man That Corrupted Hadleyburg* kommt ein mysteriöser Fremder in eine Kleinstadt, will sich aber anders als bei *Red Harvest* für persönlich erlittenes Unrecht rächen, indem er die Bürger gegeneinander ausspielt (vgl. Frayling 2006: 152). Folgt man Fraylings Logik, müsste man als weiteren wichtigen Vorläufer von YŌJINBŌ wie PER UN PUGNO DI DOLLARI noch Jack Arnolds außergewöhnlichen B-Western NO NAME ON THE BULLET (1959) nennen. Dort reitet der gefürchtete Killer John Gant in die kleine *frontier*-Stadt Lordsburg, um einen Mordauftrag auszuführen. Weil er aber seine Zielperson zunächst nicht offenbart, und alle Bürger der Stadt etwas zu verbergen scheinen, entsteht schnell ein paranoides Klima, das den Film zu einem bitteren *morality play* um Schuld und Sühne werden lässt.

LAST MAN STANDING ist ein Remake, das sein Referenzmaterial wie in einem Kaleidoskop anordnet. YŌJINBŌ, PER UN PUGNO DI DOLLARI und *Red Harvest* werden synthetisiert, sie spiegeln sich gegenseitig. Der kaleidoskopische Blick sorgt für stets differente Konfigurationen des Sichtbaren. Das Alte wirkt im Neuen, das Andere im Gleichen; ein Spiel mit Variation und Modifikation, mit erinnernder Erwartung und erwartender Erinnerung, wie es Roland Barthes als postdialektische Wendung spezifiziert hat: „[A]lles Ding kehrt wieder, doch [...] auf einer anderen Windung der Spirale“ (Barthes 1978: 74). In diesem Sinne geht es Hill um Verlagerungen und Verschiebungen. Ihn interessiert die Abweichung in der Wiederholung.¹¹ Formale und narrative, semiotische und ideelle Konstituenten von YŌJINBŌ wie PER UN PUGNO DI DOLLARI bleiben erhalten in LAST MAN STANDING. Beständig kehren bekannte Elemente der Diegese wieder, aber nur, um umso nachdrücklicher variiert zu werden. Man könnte das Verhältnis der Filme daher auch kubistisch nennen: Hill öffnet seinen Stoff ins Polyphonische. Statt der Repetition eine Reposition im Sinne von Roland Barthes: Wo kein Sinn sich mehr fixieren lässt in der Bewegung zwischen den Filmen und im Fließen der Signifikanten verstärkt wird, was jenseits des Sichtbaren als mentales Bild entsteht: „[D]as Dünne, Verschwommene, Summende“ (Barthes 2006b: 91).

Im Gegensatz zu YŌJINBŌ – und auch PER UN PUGNO DI DOLLARI – ist LAST MAN STANDING durchweg selbstreferenzielles *Pastiche*. Smith macht sich den Urkonflikt des amerikanischen Gangsterfilms zunutze, indem er Iren und Italiener, Einwanderer der ersten und zweiten Generation, gegeneinander aufhetzt. „It was all right out of some dime novel“, so kommentiert er die Situation und apostrophiert den zugespitzten Charakter der Fiktion. Einerseits ist damit direkt auf die literarische Vorlage angespielt,¹² andererseits wird die artifizielle Qualität des Films hervorgehoben. Alle Figuren bewegen sich an der Grenze zur karikaturesken Selbstparodie, sie sind generische Stereotypen, die handeln und immer zugleich ausweisen, dass ihre Handlungen mediale Klischees sind. Die italienischen Gangster geben sich betont glamourös wie in Coppolas THE GODFATHER (1972), die Iren agieren betont psychopathisch wie in Budd Boettichers THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND (1960). Beide träumen von den mythischen Mobstern in Chicago und versuchen, sich nach deren Vorbild zu großen Gangstern zu stilisieren. LAST MAN STANDING inszeniert so eine Inszenierung. Der Film macht stets deutlich, dass in Jericho nur Schmierentheater gespielt

¹¹ Hill selbst unterscheidet zwischen „Remakes und Adaptionen“, seinen Film betrachtet er als Adaption: „Es gibt nichts Neues im Kino. [...] Hätte ich ein buchstäbliches Remake [...] gedreht, hätte ich nur Energie und Geld vergeudet. Wenn man aber eine Geschichte an einen anderen Ort und in eine andere Zeit verlagert [...], dann kommt dabei eine andere Geschichte heraus. Keine neue, aber eine andere“ (zit n. Höbel/Hüetlin 1996: 260).

¹² Dashiell Hammetts Erzählung *Red Harvest* ist zwischen November 1927 und Februar 1928 tatsächlich zuerst in einem *pulp magazine* erschienen: *Black Mask*.

wird. Eine tragikomische Dimension entwickelt dabei Christopher Walkens Killer Hickey.¹³ „I don't want to die in Texas ... Chicago, maybe“, hofft er. Vergeblich.

Während YŌJINBŌ von der frühen Post-Samurai-Ära handelt und in PER UN PUGNO DI DOLLARI von der Geburt des Kapitalismus erzählt wird, stehen bei Hill generische Formen im Vordergrund.¹⁴ Sein Film lässt sich mithin nur forciert als politische Parabel über den desolaten Status quo einer entwurzelten Gesellschaft zu Beginn der *Great Depression* lesen. Die Ahistorizität von LAST MAN STANDING wirkt allerdings weniger von einer nostalgischen Sehnsucht nach Rückkehr zur Geschichte durchsetzt, wie es für spätmoderne Artefakte so typisch scheint. Geschichte wird nicht ersetzt, sie ist bereits mit den Geschichten fusioniert. Die Pastiche-Welt fungiert nicht etwa als Tod des Realen, sondern vielmehr als sein ästhetisches Supplement. Sie intensiviert das produktive Potenzial physischer Erscheinungen. So verleiht Hill allem Sichtbaren die Aura einer unwirklich wirklichen Parallel- und Gegenwelt, die nur nach den Regeln von *pulp fiction* funktioniert. Das Synthetische wird nicht kaschiert, sondern ausgestellt. Jedes Bild ist ein Zitat, jede Dramaturgie ein ironisches Spiel, jede Sequenz ein Konglomerat generischer Mythen. Der entlegene Schauplatz ist dem Western nachempfunden, die geradlinige Handlung dem Gangsterfilm entlehnt, der düstere Ton sowie Smiths *voice over* entspricht dem *film noir*. Wo Kurosawa wehmütig eine Totendämmerung des feudalen Japan inszeniert, setzt Hill auf ein Flottieren der Signifikanten, dem alles zum Spiel wird: selbst und gerade auch die in *Slowmotion* von Projektilen zerfetzten Körper der Figuren¹⁵ (vgl. Abb. 5 und 6).



Abbildung 5

¹³ Die Figur entstammt Hammetts *Red Harvest*. Dort wird sie bereits im ersten Satz des Romans vorgestellt: „I first heard Personville called Poisonville by a red-haired mucker named Hickey Dewey in the Big Ship in Butte“ (Hammett 1972: 1).

¹⁴ Takashi Miike wird diese Strategie für SUKIYAKI WESTERN DJANGO (2007) übernehmen – ein neuerliches Remake desselben Stoffs. Im Dialog lässt er explizit auf Kurosawa und Hill zugleich verweisen: „No doubt about who is going to be left standing. But best not get any ideas about playing Yojimbo!“

¹⁵ Dadurch differiert der Effekt von Zeitlupe bei Kurosawa und Hill. Während Kurosawa von SHICHININ NO SAMURAI (1954) bis zu TSUBAKI SANJŪRŌ mit *Slowmotion* eine Überhöhung der Wirklichkeit leistet, indem er die Erfahrungen seiner Protagonisten intensiviert, nutzt Hill sie für das exakte Gegenteil. Ihm geht es um eine lyrische Verfremdung der physischen Realität. Er entwirft damit einen artifiziellen Kino-Kosmos, im Sinne von Gilles Deleuze: Hier löst die Zeitlupe alle „Bewegung von ihrer Antriebskraft, um daraus ein Gleiten der Welt [...] zu machen“ (Deleuze 1997: 84).



Abbildung 6

Mit Roland Barthes lässt dieses Spiel sich beschreiben als ein „dritter Sinn“, der hinausführt über Denotation und Konnotation, Information und Symbolik. Es ist kein entgegenkommender, sondern ein stumpfer Sinn, der ausgeht von der Materialität der Bilder und sich nicht fassen lässt „im dramatischen Sinn der Episode“. Er bringt den Blick zum Abgleiten und erzeugt einen Überschuss an Sichtbarkeit, der das Bild durchdringt und auffüllt. Der stumpfe Sinn produziert sich verflüchtigende Sinnlichkeit, das heißt Signifikanten ohne Signifikate, etwas, das „überzählig ist, wie ein Zusatz, den meine intellektuelle Erkenntnis nicht aufzufassen vermag“ (Barthes 1990: 49f.). Während YŌJINBŌ gerade den (entgegenkommenden) Sinn des Dramas betont, ist LAST MAN STANDING zu sehen als Ausdruck eines (stumpfen) Sinns der Zeichen. Bei Kurosawa geht es um eine letzte große Erzählung, die Erkenntnis der Realität durch Erfahrung; bei Hill ist die Vorstellung einer Realität zugunsten des Spiels mit ostensiven Zitaten aufgegeben. Die Signifikanz liegt im sinnlichen Erleben der Bild-Ton-Effekte, das Diskursive ist abgelöst durch das Präsentische. Am Ende verschwindet Hills Leibwächter „John Smith“ dann wieder dort, wo er zu Beginn aufgetaucht ist. Mit Teleobjektiv und langen Brennweiten abstrahiert Hill das Entschwinden gleich einer onirischen Phantasmagorie. Im Staub der Wüste scheint Smith sich aufzulösen (vgl. Abb. 7). Er findet nicht mehr heim ins Nichts der Legenden, wie noch Kurosawas Sanjuro. Er kehrt direkt zurück in die Filmgeschichte.



Abbildung 7

Der Killer

BULLET TO THE HEAD, Walter Hills bisher letzter Film, ist wie eine Anthologie seines Œuvres. Auch hier geht es mithin gerade nicht um „eine Menge geschlossener, mit einem freizulegenden Sinn versehener Zeichen“ als vielmehr um ein barthessches „Volumen sich verschiebender Spuren“ (Barthes 1988: 11). Und abermals speisen diese sich ständig neu verwischenden Spuren aus dem orientalen Archiv kurosawascher Prägung. „The guy I just saved is a cop“, sagt die *voice over* des Killers Bobo zu Beginn, als dieser einen gedungenen Killer erschossen und damit dem Polizisten Kwon das Leben gerettet hat: „That’s not the usual way I do things, but sometimes you gotta abandon your principles and do what’s right“. Wie die Schwertkämpfer bei Kurosawa, aber auch viele Protagonisten in den Filmen von Hill, von HARD TIMES (1975), STREETS OF FIRE (1984), EXTREME PREJUDICE (1987), RED HEAT (1988), JOHNNY HANDSOME (1990) bis zu UNDISPUTED (2002), ist dieser Bobo, abermals analog zu Melvilles SAMOURAI von Beruf Auftragskiller, erneut ein einsamer Mann, der sich in einer ihn verachtenden Welt zu behaupten sucht, indem er ihr regelrecht stoisch trotzt.

Er tut dies nicht notwendigerweise auf eine besonders sympathische Weise. In Inversion der Prämisse von Hills 48 HRS. (1982), gezwungen mit dem koreanischstämmigen Cop Kwon zusammenzuarbeiten, entpuppt Bobo sich als blinder Rassist. Er, der selbst italienische Wurzeln besitzt und mithin als ‚nicht-weiß‘ im Sinne der WASP-Ideologie von ‚White-Anglo-Saxon-Protestant‘ markiert ist, lässt keine Gelegenheit verstreichen, den Partner wider Willen rassistisch zu diffamieren. Er nennt ihn „Oddjob“ oder „Confucius“, spricht von „samurai thing“ oder „white tiger juice“ und antwortet auf die Frage „How am I supposed to trust you?“ mit „Why don’t you read some fucking tea leaves?“ Der orientalistische Rassismus, den Bobo zeigt, schlägt sich in einer undifferenzierten Stereotypisierung ‚asiatischer‘ Kultur nieder, die den Polizisten Kwon auf vermeintliche ‚Wesenseigenschaften‘ des ‚Asiatischen‘ reduziert. Dabei erscheinen diese plakativen Qualitäten ihm nicht nur von der ‚Natur‘ festgeschrieben, auch fallen für Bobo ‚Koreanisches‘ mit ‚Chinesischem‘ und ‚Japanischem‘ in eins zusammen. Der Signifikant des ‚Asiatischen‘ fungiert in seinem Diskurs als Alterität des Eigenen, die das fremde ‚Asiatische‘ als statisch, homogen und minderwertig konstruiert. Bobos Haltung aber ist mitnichten die von BULLET TO THE HEAD. Der Film selbst unterläuft alle orientalisierenden Zuschreibungen und verweigert sich jeder Einschreibung dominanter Machtdiskurse. Kwon kämpft kein Kung-Fu, er philosophiert nicht im Stile ‚fernöstlicher Weisheiten‘, er trägt keine ‚traditionelle‘ Kleidung. Eine zusätzliche Dynamik erhält der Orientalismus des italoamerikanischen Protagonisten von BULLET TO THE HEAD schließlich dadurch, dass die Antipathie zwischen Bobo und Kwon durch eine besondere Anziehung zwischen Bobos Tochter – ihrerseits zur Hälfte wiederum arabischer Abstammung – und Kwon konterkariert wird. Verarztet sie zunächst Kwons Schusswunde, nimmt sie ihn später bei sich auf, um am Ende nicht mit ihrem Vater zu gehen, sondern bei Kwon zu bleiben. Kwon wiederum ist es, der im

Showdown des Films zum heroischen Subjekt evolviert und das Leben Bobos rettet. Es ist Kwon, der sowohl den Bösewicht tötet als auch die Frau bekommt. *BULLET TO THE HEAD* denaturalisiert so die stereotypische Konstruktion asiatisch-amerikanischer Männlichkeit als ‚kastriert‘ im hegemonialen Diskurs.¹⁶ Hill apostrophiert vielmehr traditionelle Signifikanten von Maskulinität in einer Fluidität, die sie für subalterne Formen ethnischer Männlichkeit appropriierbar macht und damit eine dezidiert antiorientalisierende Qualität besitzt.

Der Showdown des Films wird von Hill nicht als Shootout, auch nicht als Schwertkampf, jedoch als ein Kampf mit Feueräxten inszeniert¹⁷ (vgl. Abb. 8).¹⁸



Abbildung 8

Mit Roland Barthes lässt sich diese *écriture* als ein filmförmiges *haiku* und mithin „Strich unter die Nichtigkeit des Sinns“ (Barthes 1981: 104), mit Alain Badiou etwas präziser noch als „a stylized inflation, a type of slowed calligraphy of general explosion“ (Badiou 2013: 143) charakterisieren. Badiou nennt als Vertreter einer solchen filmischen Kalligrafie den Chinesen John Woo: Einen *scripteur*, dessen *écriture* stark von Hill, aber auch Kurosawa und Melville beeinflusst ist – Hill wiederum sollte Woos *DIP HUET SEUNG HUNG* zu Beginn der 1990er Jahre als Hollywood-Remake adaptieren, bevor er stattdessen dann *LAST MAN STANDING* inszenierte.¹⁹ In Kontrast zu Woo und Kurosawa erscheint die Kalligrafie der

¹⁶ *BULLET TO THE HEAD* kann damit als ein durchaus tabubrechender Text gelten: „In Hollywood’s terms, Asian male sexuality does not exist at all, since major studios do not yet view Asian couples as commercially viable, and Western cultural taboos still delegitimize a white woman’s attraction to an Asian man“ (Gallagher 2006: 182). Die ‚Ethnisierung‘ der Figuren steht also in direkter Relation zu ihrer ‚Genderifizierung‘. Die ‚Farbe‘ des Körpers impliziert sein Geschlecht. Insbesondere dominante Repräsentationen ‚asiatischer‘ Männlichkeit besitzen dabei eindeutige Tendenzen. Im hegemonialen Diskurs des ‚Westens‘ wird ‚asiatische‘ Männlichkeit gemäß einer langen Tradition demaskulinisiert, verdrängt oder dämonisiert. Speziell eine ‚Feminisierung‘ kommt als strategische Praxis zum Einsatz, sodass ‚asiatische‘ Maskulinität durch Mangel signifiziert ist. Ob nun effemierte Dandys wie Charlie Chan, homosexuelle Bösewichter wie Fu Manchu oder asexuelle Clowns wie Jackie Chan; stets fehlen den Figuren phallische Attribute.

¹⁷ Ihm geht Bobos diegetischer Kommentar „What are we, fucking vikings?“ voraus. In Analogie zu *LAST MAN STANDING* schafft Hill so eine semantische Ebene jenseits der erzählten Geschichte, die Fragen nach dem generischen Selbst stellt.

¹⁸ Abbildung aus *BULLET TO THE HEAD*: DVD, Warner Bros. Mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber.

¹⁹ Siehe dazu McDonagh (1993: 48) und Gaschler/Umard (2005: 303). Hills Drehbuch seiner Adaption zirkuliert unter anderem im Internet.

écriture von Hill jedoch weniger als onirische Choreografie, dafür aber stärker auf die Physis seines Hauptdarstellers fixiert. Hills *mise-en-scènes* von Stallones Körper fordern den gealterten ‚Hardbody‘ – von Hill über eine Reihe von Standfotos aus Stallones jüngeren Jahren explizit historisiert – noch einmal in seiner erotischen Qualität. Auch wenn Stallones Körper nur noch schwer in jene Welt zu integrieren ist, in der er lebt, weigert Hill sich doch, diesem Körper seine performativen Akte vorzuenthalten. Überdeutlich geht es Hill um die Materialität der Physis in ihrer präsenten Erscheinung, des Körpers „eigene Erzählung, seinen eigenen Text“ (Barthes 1981: 23). Dieser Körpertext wird, so Roland Barthes, frei in jenem Moment, „wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich“ (Barthes 1974: 26). Bei Hill entsteht in diesem Sinne ein Eindruck davon, wie das Kino ein Raum der barthesschen Lust sein kann: Ein Kino, „das knirscht, das knistert, das streichelt, das schabt, das schneidet“ (Barthes 1974: 98), wenn sein Wert übergeht „in den prunkvollen Rang des Signifikanten“ (Barthes 1974: 96). Durch ein Insistieren auf die Kraft der Körper generiert Hill eine somatische Ästhetik, wo Formen und Farben sich ineinander schieben, sich verdecken und den Blick schließlich wieder freigeben, um sich schon wieder aufs Neue zu überlagern. Es geht Hill um die Materialität der Objekte und die Kraft ihrer Erscheinungen. Eben daran wird die mediale Performanz evident: An Zeichen, die zeigen und immer primär auf das Zeigen verweisen und gerade dadurch die semiotische Ebene des Vollzugs stets transgredieren.²⁰

Conclusio

Das „Reich der Zeichen“ von Walter Hills Genre-Auteurismus lässt sich als eine Appropriation orientaler Traditionen begreifen. In den multiplen Bezugnahmen seiner *écriture*, vor allem auf die Arbeiten von Akira Kurosawa, geht es dabei jedoch nicht etwa um das Suchen nach „anderen Symbole[n]“, nach einer „andere[n] Metaphysik“, nach einer „andere[n] Weisheit“, sondern vielmehr um „die Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme“ (Barthes 1981: 14). Hill als *scripteur* interessiert sich für kein objektives, historisches orientales Kino, ihn motiviert kein Blick auf die ‚japanische‘ *écriture* als vielmehr eine Perspektive, *seine* ‚japanische‘ *écriture* in ihrer

²⁰ In der cinéphilien Filmkritik wird eben diese *mise-en-scène* des „best American movie in years“ dann auch besonders gewürdigt: „Walter Hill, the director, hadn’t made a movie in 10 years prior to *Bullet to the Head*. But he made *Bullet to the Head* like no one’s made a movie since 1943, like film was still young and undefined – and during *Bullet to the Head*, man, it seems like it. Hill shot the kind of scenes we’ve seen a million times in a million films like he was discovering them for the first time: snap zooms and tilts where you’d expect a stationary low-angle, stuff like that. Only it’s in the editing, too, which is so alive it seems polyrhythmic, like your body’s systems running together. Some of the shots literally burn into the others. The whole movie’s pulsing and alive and on fire“ (Benton 2013). Hill leistet mit BULLET TO THE HEAD in der Tat eine neuartige Synthese aus klassischen Einstellungsfolgen und hyperventilierender Clip-Ästhetik: Auf der einen Seite schaffen *Establishing-* und *Reaction-Shots* nach dem Prinzip von Schuss und Gegenschuss eine permanente Orientierung im diegetischen Raum; auf der anderen Seite bringt Hill sowohl Zoom-Effekte, Handkamera als auch eine rapide Schnittfrequenz zum Einsatz, die alle profilmischen Aktionen der Darsteller zusätzlich immens dynamisieren. Telos der *mise-en-scène* jedoch bildet keine Signifikation bloßer Hektik, vielmehr apostrophieren Kamera, Schnitt, sowie nicht zuletzt auch das tiefenlastige Sound-Design die destruktiven Konsequenzen von Einschüssen, Schlägen und Tritten.

spezifischen Lektüre, die jeweils imaginativ Differenzen produziert. Die in diesem Projekt immer wieder aufscheinende Utopie einer Apotheose des von aller Referenz befreiten Zeichens fokussiert auf das materielle Moment einer *écriture*, die sich eben jenen Aspekten der Signifikanz verschreibt, welche nicht im Begriff des Bezeichneten aufgehen. Wie dabei nicht zuletzt der antiorientalisierende Impetus von BULLET TO THE HEAD zeigt, bedeutet das freilich nicht

einen Vor-Sinn wiederzufinden, einen Ursprung der Welt, des Lebens, der Tatsachen, der dem Sinn vorherginge, sondern vielmehr einen Nach-Sinn herzustellen: man muß, wie an einem Weg der Initiation entlang, den ganzen Sinn durchqueren, um ihn zur Erschöpfung zu bringen, freistellen zu können. (Barthes 1978: 96)

Hill also geht es nicht um eine Einverleibung des putativ ‚Fremden‘. Stattdessen apostrophiert er konträr dazu gerade die Absenz traditioneller Referenzverhältnisse. Er subtrahiert die Bedeutung aus den Zeichen um einen Sinn zu finden, der „sinnlich hervorgebracht wird“ (Barthes 1974: 90). Dessen Präsenz kann sowohl als Prädisposition von Signifikanz als auch als deren Dissemination gelten. Noch ein abschließendes Mal mit Roland Barthes gesprochen: Das „Reich der Zeichen“ von Walter Hills orientalem Genre-Auteurismus schafft nicht weniger als ein „starkes Erdbeben, das die Erkenntnis, das Subjekt ins Wanken bringt“ (Barthes 1981: 16). Die daraus entstehende Leere wird gefüllt mit dem Akt des Vollzuges seiner *écriture*. Es öffnet sich mithin in der Tat ein „Reich der Zeichen“, das aber nur in der Plötzlichkeit seiner Performanz existiert. Bei Hill gibt es ebenso wenig einen Orient wie einen Okzident. Das Hier und Jetzt der *écriture* destruiert jede Konzeption von Fremdem und Eigenem. Es kennt nur eine gemeinsame Welt. Das Reich der Zeichen liegt am Nexus des Weltkinos.

Über den Autor

Ivo Ritzer, Prof. Dr. phil., lehrt Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Gastprofessor an der Universität Zürich; Lehrkraft für besondere Aufgaben am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen; wissenschaftlicher Mitarbeiter der Medientheorie und Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Lehrbeauftragter für Medien-, Bild- und Kulturtheorie an der Hochschule Mainz; externer Gutachter für Theatre, Film and Television Studies an der University of Glasgow. Gründer und Sprecher der AG Genre Studies innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Forschungsinteressen: Medienanthropologie, Medienarchäologie, Medienästhetik. Zahlreiche Publikationen zu Medien-, Bild- und Kulturtheorie, aktuell u. a.: *Wie das Fernsehen den Krieg gewann: Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Genrereflexionen*:

Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung 6 (2014); *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*, Marburg: Schüren 2013.

Filme

- 48 HRS. (NUR 48 STUNDEN, USA 1982, Walter Hill)
- BULLET TO THE HEAD (SHOOTOUT – KEINE GNADE, USA 2013, Walter Hill)
- EXTREME PREJUDICE (AUSGELÖSCHT, USA 1987, Walter Hill)
- HARD TIMES (EIN STAHLHARTER MANN, USA 1975, Walter Hill)
- JOHNNY HANDSOME (USA 1990, Walter Hill)
- LAST MAN STANDING (USA 1996, Walter Hill)
- LE SAMOURAÏ (DER EISKALTE ENGEL, Frankreich 1967, Jean-Pierre Melville)
- NO NAME ON THE BULLET (AUF DER KUGEL STAND KEIN NAME, USA 1959, Jack Arnold)
- PER UN PUGNO DI DOLLARI (FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, Italien/Spanien/Deutschland 1964, Sergio Leone)
- RED HEAT (USA 1988, Walter Hill)
- TSUBAKI SANJŪRŌ (SANJURO, Japan 1962, Akira Kurosawa)
- SOUTHERN COMFORT (DIE LETZTEN AMERIKANER, USA 1981, Walter Hill).
- NORA INU (EIN HERRENLOSER HUND, Japan 1949, Akira Kurosawa)
- STREETS OF FIRE (STRABEN IN FLAMMEN, USA 1984, Walter Hill)
- SUKIYAKI WESTERN DJANGO (Japan 2007, Takashi Miike)
- THE DRIVER (DRIVER, USA 1978, Walter Hill)
- THE GODFATHER (DER PATE, USA 1972, Francis Ford Coppola)
- DIP HUET SEUNG HUNG (THE KILLER, Hongkong 1988, John Woo)
- THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND (J.D., DER KILLER, USA 1960, Budd Boetticher)
- SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Japan 1954, Akira Kurosawa)
- THE WARRIORS (DIE WARRIORS, USA 1979, Walter Hill)
- UNDISPUTED (SIEG OHNE RUHM, USA 2002, Walter Hill)
- YŌJINBŌ (YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER, Japan 1961, Akira Kurosawa)

Literatur

- Badiou, Alan (2013): *Cinema*. Cambridge: Polity Press.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Barthes, Roland (1978): *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz.
- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1984): *Wahrheit des Künstlers*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Michelangelo Antonioni*. München: Hanser, S. 65-70.
- Barthes, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1997): *Roland Barthes erklärt sich (Interview mit Pierre Boncenne)*. In: Doris Kolesch: *Roland Barthes*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 142-161.
- Barthes, Roland (1998): *Vom Werk zum Text*. In: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 1161–1167.
- Barthes, Roland (2000): *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 184-193.
- Barthes, Roland (2006a): *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2006b): *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benton, Tom (2013). *BULLET TO THE HEAD, a straight shot into the classics*. In: *Basement Medicine*, veröffentlicht: 7.2.2013, URL: <http://www.basementmedicine.org/arts-entertainment/2013/02/07/bullet-to-the-head-a-straight-shot-into-the-classics>, Zugriff: 1.9.2015.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frayling, Christopher (2006): *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London, New York: IB Tauris.
- Gallagher, Mark (2006): *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives*. London, New York: Palgrave.
- Hammett, Dashiell (1972): *Red Harvest*. London: Pan Books.
- Hill, Walter (2007): *Interview with Walter Hill Part 2. Directors Guild of America 2007*. In: DGA.org (Directors Guild of America), veröffentlicht: 2007, URL: <http://www.dga.org/Craft/VisualHistory/Interviews/Walter-Hill.aspx?Filter=Full+Interview>, Zugriff: 28.3.2016.
- Höbel, Wolfgang/Hüetlin, Thomas (1996): *Den besten Gag nie am Anfang*. In: *Der Spiegel*. 44/1996, S. 260-262.
- Gaschler, Thomas/Umard, Ralph (2005): *Woo*. München: Belleville.
- Martin, Adrian (2014): *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- McDonagh, Maitland (1993): *Action Painter: John Woo*. In: *Film Comment* 29.5, S. 46-49.
- Ritzer, Ivo (2009): *Walter Hill: Welt in Flammen*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Ritzer, Ivo (Hg., 2011): *Polar: Französischer Kriminalfilm*. Mainz: Bender.
- Sragow, Michael (1982): *Don't Jesse James Me!* In: *Sight and Sound* 3, S. 194-198.
- Yoshimoto, Mitsuhiro (2001): *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press.