

**Nicole Rafter: Shots in the Mirror. Crime Films and Society**

Oxford, New York: Oxford University Press 2000, 201 S.,

ISBN 0-19-512983-0 (pbk.), \$ 14.95

Dem Buchtitel ist nicht zu entnehmen, dass fast ausschließlich amerikanische Kriminalfilme als Untersuchungsobjekte dienen. Die Autorin beleuchtet einige der publikumswirksamsten Hollywood-Genres vor dem Hintergrund der Cultural-Studies-Forschung. Nebenbei prüft Rafter, inwieweit Spielfilme selbst die Phänomene abweichenden Verhaltens zu erklären versuchen: Sie zeigt exemplarisch auf, in welchen Filmen sich der antiquierte Ansatz des italienischen Arztes Cesare Lombroso zur anthropogenetischen Kriminologie widerspiegelt und warum sich dessen Idee vom „geborenen Verbrecher“ so hartnäckig im filmischen Medium behauptet. Auch soziologische und psychologische Theorien werden in vereinfachter Form vorgestellt und in Beziehung zu Manifestationen des amerikanischen Genrekinos gesetzt. Als weitere Besonderheit versucht Rafter, die Beliebtheit des Kriminalfilms zu ergründen, allerdings nicht auf der Grundlage des individuellen Spannungsaufbaus oder der Generierung von Suspense, sondern anhand der gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutung von Filminhalten. Polizei-, Gerichts- und Gefängnisfilme werden dabei in separaten Kapiteln betrachtet. (Dieses Vorgehen ist höchstens insofern problematisch, als das Courtroom Drama mitnichten ein bloßes Subgenre des Kriminalfilms repräsentiert.) Neben den verschiedensten fiktionalen Ausprägungen einer Suspendierung der Rechtsstaatlichkeit auf allen Ebenen des amerikanischen Strafrechtssystems verweist die Autorin auf das ideologiekritische Potential der drei Gattungen. Rafter greift auf althergebrachte Kategorisierungen von Kriminalfilmen zurück, bezieht aber auch jeweils die „alternative tradition“ (sozial)kritischer Filme in die Untersuchungen ein. Bezüglich der Hauptfiguren differenziert sie zwischen den Typen des „official hero“, des „outlaw hero“ und „nonhero“ (S.159). Abschließend reflektiert die Autorin die Rolle des Kriminalfilms in der amerikanischen Populärkultur und äußert sich optimistisch über die zukünftige Bedeutung von „victimization films“ (S.173). Das Ergebnis ist eine gut lesbare Überblicksdarstellung mit einer Vielzahl von Filmbeispielen. Von diesen werden allerdings nur wenige wirklich analysiert.

Dadurch, dass Rafter – mit einer Ausnahme – nur Kinoproduktionen für die Untersuchung heranzieht, kann die Argumentation nicht immer überzeugen: Der Einfluss der weltweit erfolgreichen TV-Serie *Miami Vice* auf die Ästhetik des Polizeifilms wird ebenso wenig thematisiert wie die Darstellung der sozialen

Realität des Verbrechens in (semi)dokumentarischen oder realistisch inszenierten Polizeifilmen. Dem Gerichtsfilm wird gar die Aktualität abgesprochen (S.13). Auch die gesamte, schon drei Jahrzehnte währende Tradition des True Crime-Gerichtsfilms wird übergangen. Stattdessen muss ein biografisches Drama über den vergeblichen Kampf gegen die Atomlobby wie *Silkwood* (1983) als Beispiel für diese Kategorie herhalten (S.171). *Night Falls on Manhattan* (1997) ist nicht der erste Film seit 1949, der einen Ankläger in den Mittelpunkt stellt (S.43). Übersehen werden u. a. die Fernsehfilme *Travis Logan, D.A.* (1971), *Farrell for the People* (1982) und *Fatal Vision* (1984), der umstrittene Problemfilm *The Accused* (1988) sowie die Romanverfilmungen um US-Staatsanwalt Vincent Bugliosi. Eine Produktionslücke von 1962 bis 1979 hat es in der von Rafter beschriebenen Form im Genre des Gerichtsfilms nicht gegeben (S.105f.). Filme wie *The Lawyer* (1969), *The Marcus-Nelson Murders* (1973), *The Law* (1974) und *Helter Skelter* (1976) gehören längst zu den Klassikern der amerikanischen Film- und Fernsehgeschichte. Im Zusammenhang mit der filmischen Antizipation der Gefangenerevolte von Attica in *Riot* (1969) hätten der Vollständigkeit halber auch die späteren Fernseh-Dramatisierungen *Attica* (1980) und *Against the Wall* (1994) erwähnt werden können.

Überdies enthält das Buch eine Reihe von Vagheiten und Ungereimtheiten: In der Einleitung werden die Begriffe „ideology“ und „myth“ nicht adäquat voneinander abgegrenzt (S.8), denn sie sind keine wechselseitigen terminologischen Stellvertreter. Die Autorin geht nicht so weit, Ideologie als System von Ideen dezidiert auf das Politische zu beziehen und diesem eine pragmatische Funktion zuzuweisen. Entsprechend zurückhaltend fallen ihre Bemerkungen über den aufklärerischen Charakter systemkritischer Spielfilme aus. Des weiteren wird pauschal behauptet, Gerichtsfilme drehten sich oft um die Unschuld des Angeklagten (S.31). Bei den interessantesten und spannendsten Gerichtsfilmen jedoch verhält es sich nicht so, oder aber die Schuldfrage bleibt offen (siehe *Compulsion*, 1959; *Music Box*, 1990; *Guilty as Sin*, 1993; *Anatomy of a Murder*, 1959; *The Lawyer* und weitere Filme). Rafter kapriziert sich im Hauptteil auf *Dirty Harry* (1971) als einflussreichsten Polizeifilm in der Nixon-Ära, ohne Peter Yates' stilbildenden Streifen *Bullitt* aus dem Jahr 1968 überhaupt zu erwähnen. Auch *The New Centurions* und *The Choirboys* aus den siebziger Jahren, zwei Vorläufer der „absurdist films“, bleiben ungenannt. Die Liste justizkritischer Filme der fünfziger Jahre (S.105) ist erst mit Stanley Kubricks *Paths of Glory* (1957) komplett. Rafters Einschätzungen, *And Justice for All* (1979) sei „awkward“ und *The Onion Field* (1979) sei „uneven cinematically“ (S.106), werden nicht objektiviert. Man gewinnt den Eindruck, dass der sehens- und diskussionswerte Film *The Onion Field* deshalb so schlecht wegkommt, weil er sich schwer einordnen lässt. Auch übersieht die Autorin die ideologisch-patriarchalische Essenz von Jonathan Kaplans *The Accused*: Die Bemühungen der Staatsanwältin würden ohne die Kooperation eines männlichen Zeugen versanden, denn das weibliche Opfer selbst,

Sarah Tobias, findet bei Justitia kein Gehör. Der Film wird falsch wiedergegeben, wenn es heißt: „It ends with her [Sarah’s] successful testimony in court“ (S.39). Der Protagonist in *Presumed Innocent* (1990) verteidigt sich nicht selber (S.144), sondern wird durch Sandy Stern (Raul Julia) vertreten. Es ist kaum angebracht, über ‚den‘ Gerichtsfilm zu sprechen und alle Filme, die Zivilprozesse behandeln, auszuschließen. Außerdem ist es fragwürdig, die Qualität von Gerichtsfilmen davon abhängig zu machen, ob die Handlung in einer Prozessszene mündet (S.107).

Auch andere Behauptungen sind problematisch: Der Gefängnisfilm *Murder in the First* (1994) kann kaum als „revenge film“ (S.145) qualifiziert werden; im Kapitel über die Helden des Kriminalfilms wäre der Plot-Typus „thriller“ (S.151) zu ergänzen um die alternativen Zuordnungen „psychopathic hero“ oder „criminal psychopath“. Überhaupt wird dem in der amerikanischen Medienkultur virulenten Phänomen der Heroisierung psychopathischer Leinwandfiguren im Kontext tatsächlicher gesellschaftlicher Attribuierungen kein Raum gewidmet, hier wurden reale sexualpathologische Fälle nämlich schon mit rebellischen Nonkonformisten oder nationalen Berühmtheiten in Verbindung gebracht. Ebenso macht das Fehlen von Charles Derrys wichtiger Untersuchung *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* (1988) in der bibliografischen Bestandsaufnahme (S.4) misstrauisch.

Als Einstieg in die vielschichtige Materie des amerikanischen Kriminalfilms ist *Shots in the Mirror* dennoch zu empfehlen. Mit dem Aufzeigen wesentlicher filmgeschichtlicher Entwicklungen erfüllt das Buch bereits einen wichtigen Zweck, auch wenn Teilbereiche wie „juvenile delinquency films“ oder „serial killer films“ (als Kategorien) nicht bzw. recht stiefmütterlich behandelt werden. Hervorzuheben ist Rafters Ausblick, in dem sie, bedingt durch prognostizierte demographische Veränderungen größeren Ausmaßes in den USA, eine allmähliche Entideologisierung des Kriminalfilms prophezeit.

Matthias Kuzina (Fallingbostel)