

The Salton Sea: eine rollentheoretische Analyse der Darstellung postmoderner Identität im Film

Steinhart, Stefanie

Veröffentlichungsversion / Published Version

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steinhart, S. (2013). *The Salton Sea: eine rollentheoretische Analyse der Darstellung postmoderner Identität im Film*. (Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien, 01/2013). Duisburg: Universität Duisburg-Essen Campus Duisburg, Fak. für Gesellschaftswissenschaften, Institut für Soziologie. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-428822>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.



**KULTUR- UND
TECHNIKSOZIOLOGISCHE STUDIEN**

no 01/2013





Working Papers
kultur- und techniksoziologische Studien

<http://www.uni-due.de/wpkts>
no 01/2013

Herausgeber:
Diego Compagna, Stefan Derpmann
Layout:
Vera Keyzers

Kontaktadresse:
Universität Duisburg-Essen
Institut für Soziologie
Diego Compagna
diego.compagna@uni-duisburg-essen.de

Ein Verzeichnis aller Beiträge befindet sich hier:
<http://www.uni-due.de/wpkts>

ISSN 1866-3877
(Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien)

Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien - Copyright

This online working paper may be cited or briefly quoted in line with the usual academic conventions. You may also download them for your own personal use. This paper must not be published elsewhere (e.g. to mailing lists, bulletin boards etc.) without the author's explicit permission.

Please note that if you copy this paper you must:

- include this copyright note
- not use the paper for commercial purposes or gain in any way

You should observe the conventions of academic citation in a version of the following form:

Author (Year): Title. In: Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien (no xx/Year). Eds.: Diego Compagna / Stefan Derpmann, University Duisburg-Essen, Germany, at: <http://www.uni-due.de/wpkts>

Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien - Copyright

Das vorliegende Working Paper kann entsprechend der üblichen akademischen Regeln zitiert werden. Es kann für den persönlichen Gebrauch auch lokal gespeichert werden. Es darf nicht anderweitig publiziert oder verteilt werden (z.B. in Mailinglisten) ohne die ausdrückliche Erlaubnis des/der Autors/in.

Sollte dieses Paper ausgedruckt oder kopiert werden:

- Müssen diese Copyright Informationen enthalten sein
- Darf es nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden

Es sollten die allgemein üblichen Zitationsregeln befolgt werden, bspw. in dieser oder einer ähnlichen Form:

Autor/in (Jahr): Titel. Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien (no xx/Jahr). Hrsg.: Diego Compagna / Stefan Derpmann, Universität Duisburg-Essen, Deutschland, in: <http://www.uni-due.de/wpkts>

Vorwort

In der Reihe "Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien" (WPktS) soll einerseits Nachwuchswissenschaftler_innen, die eine sehr gute Seminar- oder Abschlussarbeit in einem vornehmlich kultur- *und* techniksoziologischen Rahmen verortet haben, die Möglichkeit gegeben werden diese in Form eines Aufsatzes einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Andererseits soll die Reihe aber auch als Plattform für den inhaltlichen Austausch mit Kolleg_innen dienen und steht insofern auch (Nachwuchs-)Wissenschaftler_innen anderer Universitäten und Instituten für die Veröffentlichung ihrer Arbeiten offen.

Eine soziologische Betrachtung von Technik zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass das Bedingungsverhältnis zwischen den technischen Artefakten und den sozialen Kontexten, in die jene eingebettet sind, als ein interdependentes - zu beiden Seiten hin gleichermaßen konstitutives - angesehen wird. Diesem Wesenszug soziologischer Perspektiven auf Technik trägt der Titel dieser Reihe Rechnung, insofern von einer kulturellen Einfärbung von Technik sowie - vice versa - eines Abfärbens von technikhärenten Merkmalen auf das Soziale auszugehen ist. Darüber hinaus schieben sich zwischen den vielfältigen Kontexten der Forschung, Entwicklung, Herstellung, Gewährleistung und Nutzung zusätzliche Unschärfen ein, die den unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und Orientierungen dieser Kontexte geschuldet sind: In einer hochgradig ausdifferenzierten Gesellschaft ist das Verhältnis von Sozialem und Technik von je spezifischen Ent- und Rückbettungsdynamiken gekennzeichnet. Die vorliegende Working Paper Reihe möchte mit jeder Ausgabe einen kleinen Beitrag zur Klärung dieses verschlungenen Verhältnisses leisten.

Die Reihe WPktS erscheint seit 2008; jede Ausgabe kann Online (<http://www.uni-due.de/wppts>) als PDF-Dokument abgerufen werden.

Die Herausgeber

Köln und Essen, im Januar 2012

The Salton Sea – Eine rollentheoretische Analyse der Darstellung postmoderner Identität im Film

Stefanie Steinhart

Diplom in Publizistik und Kommunikationswissenschaft / ssteinha@edu.uni-klu.ac.at

Keywords

Film, (Anti-)Held, Wissensmanagement, Biographiemanagement, Identitätsbildung, Selbstbildung

Abstract

Zu verschiedenen Zeiten gibt es in Kunst und Medien spezifische Heldenideale, die auf das Publikum interessant wirken. Fokus dieses Papers bildet der Film *The Salton Sea*. Betrachtet werden Identitäts- bzw. Selbstbildung sowie Wissens- bzw. Biographiemanagement im Zusammenhang mit der (Anti-)Heldenfigur und Narrationsstruktur, sowie am Rande das Zusammenspiel dieser Faktoren. Das Prinzip der Täuschung erzeugt hierbei Spannung.

Einleitung

Dieses Paper greift den weitgehend verkannten Film *The Salton Sea* auf. Primärer Kritikpunkt ist, dass der Film nicht eindeutig einem Genre zugeschrieben werden kann, wie für postmoderne Filme typisch (vgl. Kellner, 2005a, 186), und generell sehr verwirrend ist. Intensivere Betrachtung zeigt jedoch, dass Nichts dem Zufall überlassen wird, alles beabsichtigt inszeniert ist; es geht um Kombinatorik. Dieser Film ist eine genauestens durchdachte, streng nach Regeln zu funktionierende Erzählung, die vorerst den Eindruck des Zufälligen vermittelt. Selbst- bzw. Identitätsbildung, Biographie- und Wissensmanagement der (Anti-)Heldenfigur¹ sind in *The Salton Sea* die zentralen Motive. Ich bezeichne den Protagonisten als (Anti-)Heldenfigur, da er mehrfach codiert ist. Für die Analyse des tragischen Helden ist die Berücksichtigung von Genretheorie sinnvoll, da diese Auskunft über Narrationsstruktur, Figurenzeichnung und deren Konstellation erteilt (vgl. Beicken, 2004, 132). Generell ist zu bemerken, dass Genre Grenzen nicht strikt gezogen werden und Charakteristika eines spezifischen Genres auch in einem anderen vorkommen können (vgl. Faulstich, 2002, 28 f.). *The Salton Sea* ist auch eine Kombinato-

¹ Es ist einleitend zu bemerken, dass der Protagonist im Paper selten namentlich bezeichnet wird, da es im Film nur selten eindeutig ist, ob er gerade Danny oder Tom ist, zudem verkörpert er oft beide Rollen gleichzeitig, sodass eine strikte Trennung kaum oder nur sehr schwer möglich ist.

rik verschiedener Genrecharakteristika. Um der Charakterzeichnung der Titelfigur nachzuspüren, fokussiert das Paper die Beziehungen des Protagonisten zu anderen Charakteren. Die Kombination der Genrecharakteristika mit Erving Goffmanns Studie über Wissensmanagement ermöglicht eine Beschreibung der überraschenden Facetten des Protagonisten.

Identität als ‚Fleckerlteppich‘ - Zur postmodernen Subjekttheorie

Filme greifen in der Postmoderne häufig das Thema Identität und Entfremdung auf (vgl. Mai, 2006, 30). Identität spielt generell in der postmodernen Subjekttheorie eine bedeutende Rolle: Galt sie vor der Moderne noch als etwas Stabiles, Fixiertes, ändert sich dies in der Moderne (vgl. Kellner, 2005b, 136). Insbesondere die Postmoderne ist durch Gefühle der Verunsicherung, Unberechenbarkeit, Dunkelheit geprägt (vgl. Kellner, 2005a, 179). Das postmoderne Subjekt ist instabil, fragil, fragmentiert, dezentriert konzipiert. Identität gilt als Resultat gesellschaftlich definierter Rollen, Normen, Bräuche und Erwartungen (vgl. Kellner, 2005b, 136 ff.). Subjekte blicken einer sich permanent wandelnden, krisengeschüttelten Welt voller Unsicherheit, Gewalttätigkeit und Gefahren entgegen; Flexibilität in allen Lebenslagen gilt als wichtigste Eigenschaft. Die Atmosphäre ist durch Verunsicherung, Vieldeutigkeiten, Chaos, Ungewissheit und Pessimismus ausgezeichnet (vgl. Kellner, 2005a, 179 ff.). Bei der Identitätsformation besteht eine starke Abhängigkeit von anderen Subjekten, da diese die Identität anerkennen müssen. Identitätskonstruktion besteht in der Auswahl, Aneignung und Reproduktion gesellschaftlich definierter Rollen, Normen, Bräuche und Erwartungen (vgl. Kellner, 2005b, 137). Zugleich sind in diesem Prozess Rollen und Werthaltungen nicht mehr so selbstverständlich wie zuvor. Dies führt zur Suche nach Orientierung und eindeutigen Werten (vgl. Mai, 2006, 32). Im Prozess der Identitätsformation ist Angst ein extrem wichtiger Faktor. Diese Angst bezieht sich auf die Unsicherheit, seine wahre Identität gefunden zu haben. Sie hat ein derartiges Ausmaß, dass die postmoderne Gesellschaft personale Identität, Ich-Identität und Identitätskrisen thematisiert; manchmal unter dem Credo einer ‚Implosion der Identität‘ (vgl. Kellner, 2005b, 137 ff.).

Erving Goffmans Ausführungen zum Wissensmanagement im Alltag

Über neue Individuen beschafft sich eine Gruppe Informationen oder zieht jene Informationen heran, die sie bereits besitzt. Dieses Wissen betrifft den generellen sozio-ökonomischen Status, die Selbstkonzeption, das Verhalten der Person gegenüber der Gruppe, Kompetenz, Vertrauenswürdigkeit etc. Diese Informationen ermöglichen Prognosen, was das Subjekt von der Gemeinschaft erwartet und was sie von ihm erwarten kann. Die Gruppe findet dadurch heraus, wie sie sich ihm gegenüber verhalten soll. Wahres oder reales Verhalten, Glauben und Emotionen des Individuums sind nur indirekt durch Geständnisse oder durch unfreiwilliges expressives Verhalten zugänglich. Informationskontrolle ist das Ziel des Einzelnen², d.h. die Kontrolle darüber wie ihn Andere behandeln. Es geht um Verhaltenssteuerung: Die Person übt Einfluss aus, indem sie sich selbst auf eine Art ausdrückt, die dazu führt, dass sich die Schar so verhält, wie es das Individuum geplant hat. Das Verhalten des Einzelnen erzeugt einen bestimmten Eindruck bei Anderen, der auf seine Interessen abgestimmt ist (vgl. Goffman, 1990, 13 ff.): Zu dieser kalkulierenden Verhaltenssteuerung bemerkt Goffman: „Sometimes the individual will act in a thoroughly calculating manner, expressing himself in a given way solely in order to give the kind of impression to others that is likely to evoke from them a specific response he is concerned to obtain.“ (ebda., 17). Es gibt jenen Teil des Wissens, den das Individuum willentlich leicht manipulieren kann; dies sind die verbalen Behauptungen. Dann gibt es noch jenen Teil auf den das Subjekt keinen großen Einfluss hat, abgeleitet von dem Eindruck, den es erzeugt. Die Gruppe verwendet dann unkontrollierbare Aspekte expressiven Verhaltens als Messlatte für die Zuverlässigkeit steuerbarer Aspekte. Der Einzelmensch wiederum kann sich zunutze machen, dass die Schar die kontrollierbaren Aspekte des Verhaltens überprüft: es erscheint als sei der Eindruck, den es durch sein Verhalten erweckt, zuverlässig informativ. Diese Art Informationskontrolle stellt die Symmetrie des Kommunikationsprozesses wieder her und schafft die Bühne für eine Art Informationsspiel, ein vielleicht niemals endender Zyklus von Verschleierung, Entdeckung, falscher Enthüllung und Widerentdeckung. Im Fokus stehen dabei jene Ereignisse der Interaktion, die

² Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen im vorliegenden Paper verzichtet, die Bezeichnungen gelten jedoch für beiderlei Geschlecht.

sich widersprechen, die Projektion in Verruf bringen oder sie zumindest zweifelhaft erscheinen lassen (vgl. ebda., 18 ff.).

Die Organisation der Gesellschaft basiert auf dem Prinzip, dass jedes Individuum, das spezifische soziale Charakteristika besitzt, das moralische Recht hat zu erwarten, dass es Andere auf adäquate Weise wertschätzen und behandeln werden. Spielt es also eine Rolle, dann ersucht es seine Zuseher den Eindruck ernst zu nehmen, den es für sie erzeugt. An dieses Prinzip ist ein zweites gekoppelt, nämlich dass die Person, die implizit oder explizit anscheinend bestimmte soziale Charakteristika aufweist, auch das ist, was sie behauptet zu sein. Projiziert also ein Einzelner eine Definition der Situation und erhebt dadurch einen impliziten oder expliziten Anspruch darauf, eine bestimmte Art Person zu sein, verlangt er von der Gruppe, ihn auf die Weise wertzuschätzen und zu behandeln, die diese Art Person erwarten kann. Er kann auch etwas verkörpern, das er nicht zu sein scheint und auch auf entsprechende Art und Weise behandelt werden (vgl. ebda., 24 ff.).

Präventive Praktiken bezeichnen in diesem Kontext Strategien, um Verlegenheit und korrektive Techniken zu vermeiden, um Erscheinungen zu diskreditieren, die nicht erfolgreich vermieden wurden. Wendet das Individuum diese Praktiken an, um seine eigene Projektion zu schützen, werden sie als ‚defensive Praktiken‘ bezeichnet. ‚Schützende‘ oder ‚taktische Praktiken‘ liegen vor, wenn ein Partizipant solche Praktiken anwendet, um die Definition der Situation zu schützen, die ein Anderer projiziert. Performanzen bezeichnen dabei jegliche beeinflussende Aktivitäten eines gegebenen Teilnehmers auf Andere. Sie sind erfolgreich, wenn der Schauspieler den extremen Stereotypen der Zuseher entspricht. Er wird auf jene Aktionen verzichten und jene verdecken müssen, die inkonsistent mit diesen Standards sind (vgl. ebda., 24 ff.). Zum sorgsamem Arrangement dieser Aufführungen schreibt Goffman: „[...] in those interactions where the individual presents a product to others, he will tend to show them only the end product, and they will be led into judging him on the basis of something that has been finished, polished and packaged.“ (ebda., 52). Ein Schauspieler kann dabei beinahe jeden falschen Eindruck absichtlich erzeugen, ohne dass dies als Lüge gilt: Jene Individuen, die eine falsche Front oder nur eine Front präsentieren, die simulieren, täuschen und betrügen, erwecken den Eindruck einer Diskrepanz zwischen gepflegten Erscheinungen und der Realität. Sie manövrieren

sich selbst in eine prekäre Position: in ihren Performanzen kann jederzeit ein Moment auftreten, der dem Eindruck widersprechen kann, den sie erzeugt haben; dies führt zu Demütigung und manchmal sogar permanenten Verlust des Rufs. Informationskontrolle ist in Gruppen bedeutend: es soll keine Möglichkeit geben destruktive Information zu sammeln. Geheimnisse sollen gewahrt werden können. Bei der Performanz wird generell zwischen der Verkörperung eines spezifischen, konkreten Individuums, die als unentschuldig gilt, und der Simulation kategorialer Zugehörigkeit – Reaktion auf sie ist Verwunderung – unterschieden, die als weniger verwerflich gilt (vgl. ebda., 66 ff.).

In seinem Buch geht Goffman auch auf die speziellen Rollen des Informanten bzw. Spions, des Mediators bzw. Grenzgängers und der Vertrauensperson ein:

Der Informant gibt vor, Teil der Gruppe zu sein. Er kann dadurch hinter die Kulissen blicken und destruktive Information sammeln. Dieses Wissen verkauft er dann offen oder verdeckt. Ein Verräter plant nicht von vorn herein, deren Geheimnisse weiterzugeben; ein Spion hingegen hat die Absicht Geheimnisse des Teams zu erfahren. Jegliche Art Informant hat die Möglichkeit ein Doppelspiel zu spielen, indem er die Geheimnisse seiner Kunden verkauft. Ein weiteres ähnliches Motiv ist das ‚Undercover gehen‘ bzw. verdeckte Ermitteln vom Agenten: wie ein normales Mitglied der Gruppe zu wirken (vgl. ebda., 145 ff.).

Der Mediator oder Grenzgänger erfährt die Geheimnisse der jeweils ‚anderen Seite‘ und vermittelt den Eindruck, dass er diese nicht preisgibt. Er erweckt aber für jede Partei den falschen Eindruck, dass er ihr gegenüber loyaler ist als der anderen (vgl. ebda., 148).

Vertrauenspersonen erzählt der Schauspieler über seine Performanzen, seine Sünden schildert er sogar detailliert. Sie machen kein Geschäft daraus, sondern akzeptieren die Information als Beweis von Vertrauen, Freundschaft und Achtung, die der Informant für sie empfindet (vgl. ebda., 158).

Genreabrisse

Im Kriminalgenre spielt Wissen eine bedeutende Rolle: Alles, was geschieht, ist fixierten Regeln unterworfen. Handlung, Dramaturgie etc. zielen auf Spannung ab. Figuren sind keine Charaktere, sondern Typen; arabeske Züge dienen nur der Irritation oder Verwirrung. Krimis fokussieren Verbrecher, Gangster und Polizisten oder Detektive. Sie demonstrieren ein Verbrechen und seinen Erfolg oder Misserfolg, Aufklärung oder Verschleierung durch Polizisten oder Detektive (vgl. Grob, 2002a, 325 ff.). Als Faustregel gilt: „Je gebrochener der Held, je tiefer er in Schwierigkeiten gerät, desto vielschichtiger auch der Film.“ (ebda., 325). Neben dem Geheimnis um ein unaufgeklärtes Verbrechen gibt es das Abenteuer eines Menschen in Bedrängnis. Diese Person demonstriert durch ihr Verhalten, wer und was sie ist. Überraschende Wendungen, waghalsige Konstruktionen, in erster Linie jedoch düstere Atmosphäre, die auf Beklemmung und Verstörung zielt, zeichnen das Genre aus. Es geht um ein zweifaches Spiel mit dem Schein: das, was tatsächlich geschehen ist, und das, was geschehen zu sein scheint. Weiteres Gestaltungsprinzip ist daher die Diskrepanz zwischen Reden und Tun, Schein und Wirklichkeit. Spannung entsteht zwischen idyllischem Ansehen und eher verdorbener Wirklichkeit. Thematisch und rhetorisch regiert das Doppelbödige dieses Genre: Nichtreflektieren, Nicht hinterfragen erfährt Sanktionen. Wachsamkeit, genaues Hinsehen gelten als Forderung und werden belohnt (vgl. ebda., 325 ff.). „Kriminalfilme erzählen oft Geschichten mit abgründigen Charakteren in abgründigen Situationen, mit ungewöhnlichen Perspektiven und dramaturgischen Finten.“ (ebda., 327). Diese Texte implizieren viele falsch gelegte Fährten. Die Welt wirkt labyrinthisch: Recht, Ordnung, Haltung, Gesinnung, Moral und Fassaden sind aus den Fugen geraten, schräg. Das Obskure, Schatten, das Dunkle ist das übergreifende Prinzip. Krimis sind ein unentwegtes Spiel mit Sein und Schein, dem Geheimnisvollen und Rätselhaften. Figuren, Ambiente und Atmosphäre, sollen aber zugleich den Eindruck von Wirklichkeit vermitteln. Insofern stört diese Art Film die gewohnte Ordnung der Dinge. Das Kriminalgenre besitzt provokativen Charakter: es regt an, die Welt anders zu betrachten, d.h. abweichend vom gewöhnlichen Denken der Phantasie Freiräume einzuräumen (vgl. ebda., 325 ff.).

Im Detektivfilm gibt es rätselhafte Situationen, die nach und nach geklärt werden. Ein weiteres Kennzeichen ist der spezifische Point of View (vgl. Grob, 2002b, 111). Dabei gilt: „Die Aufdeckung, nicht die Durchführung eines Verbrechens steht im Mittelpunkt“ (ebda., 111 f.). Häufig misslingt es, die Geschehnisse aufzuklären und das Chaos zu ordnen. Undurchsichtige Verhältnisse dominieren. Der Held gerät meist in ein auswegsloses Chaos aus bösen Intrigen und falschen Gefühlen. Findet er einen Ausweg, dann körperlich geschunden und innerlich zutiefst verletzt. Nur wenige Protagonisten dieses Genres können die ihnen gestellten Rätsel lösen, die geheimnisvollen Ereignisse entwirren. Nicht alles ist am Ende wirklich klar und eindeutig. Es bleibt immer zumindest ein bestimmter Rest, der weiterhin Unbehagen, Irritation oder Zweifel auslöst. Moral wirkt falsch und das Recht überaltert, Abmachungen zählen wenig (vgl. ebda., 112 f.).

Den Thriller schildert der Protagonist, der in eine Situation involviert ist, die er anscheinend weder überblicken noch beherrschen kann. Zentral ist also die filmische Darstellung der subjektiven Wahrnehmung eines äußerst bedrohlichen Geschehens. Diese vermeintlich unerklärlichen Vorgänge entpuppen sich im Laufe der Handlung als Teile einer umfassenden Intrige und werden am Ende aufgeklärt. Fokus dieses Genres ist ein mögliches Opfer, eine einzelne Person: Ein Held gerät schuldlos in Gefahr, Not oder Verdacht und muss alles einsetzen, um aus seiner prekären Situation zu gelangen. Handlung, Bildkomposition, Dramaturgie der Figuren zielen auf suggestive Wirkung ab. Es geht weiterführend darum, wie das Opfer dem Tätern bzw. den Tätern auf die Spur kommt. Durch diese Enträtselung und Aufdeckung eines Geheimnisses, eines Rätsels oder einer Falle enthält der Thriller auch Elemente des Detektivfilms (vgl. Wulff, 2002a, 613 f.). „Die detektivische Suche ist aber nur Mittel zu dem einzigen Zweck, das eigene Leben oder die eigene Unversehrtheit zu retten.“ (ebda., 614). Thriller enthalten das Wechselspiel von Sicherheit und Unsicherheit, Kontrolle und Kontrollverlust (vgl. ebda.). In diesem Genre spielen Spannung und Spannungsdramaturgie eine erhebliche Rolle bei der Inszenierung: Spannung bezieht sich auf die Informationen, die der Zuseher erhält. Diese Auskünfte erlauben es, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation abzuleiten. Es handelt sich also um Vorinformationen, Verweise auf zukünftige Entwicklungen der Handlung. Spannungsdramaturgie zielt darauf ab, die Entwurfstätigkeit des Rezipienten zu beeinflussen, d.h. die Beeinflussung von Wahrscheinlichkeiten und die

Veränderung des Problemlöseraums, in dem sich der Zuseher befindet (vgl. Wulff, 2002b, 563 ff.).

Spionagefilme handeln von der konkreten Arbeit von Agenten, Spionen oder Geheimdiensten und deren Verstrickung mit anderen Agenten, Geheimdiensten oder konkurrierenden Kollegen (vgl. Grob, 2002a, 328). Sie greifen die Angst vor dem ‚unbekannten Anderen‘ auf, genauer die Angst vor der Überwältigung und Beherrschung des eigenen Territoriums. Charakteristisch ist eine schwarzweißmalerische Figurengestaltung in diesem Genre: Spione, Geheimdienste und deren Methoden gelten nicht an sich verwerflich und suspekt, sondern stets nur jene der Gegenseite, der bösen Aggressoren (vgl. Vossen, 2002, 569). „Taten im Zickzack, von äußerstem Misstrauen begleitet. Jede Aktion erfordert andere Aktionen, die ablenken, zerstreuen, irreführen. Regeln taugen nur als Vorwand, Übereinkünfte nur als Basis für weitere Strategien.“ (Grob, 2002a, 328). Der Spionagefilm ist auf das Besiegen der jeweils anderen Seite ausgerichtet, wobei Hinterhalt, Finten, Tricks als legitime Mittel gelten. Was auf den ersten Blick als Wirrwarr willkürlicher Taten erscheint, entpuppt sich als sorgsames Arrangement. Hinter Allem steckt eine Absicht, Nichts bleibt dem Zufall überlassen, ist auf mehreren Ebenen in Szene gesetzt. Die Erfolgchance hängt von dem Maß an Kunst und Doppelbödigkeit ab (vgl. ebda., 328 f.).

Der Film Noir steht in engem Zusammenhang mit einer Krise der Männlichkeit: es handelt sich um hart und desillusioniert wirkende Kriminalgeschichten, meist Thriller, Detektiv- oder Gangsternarrationen. Das Genre ist ein Produkt politischer Instabilität und daher eng mit Trauer, Wut und Zynismus verknüpft. Die maskuline Rolle ist bedroht. Diese Atmosphäre ist in den Figurenkonstellationen zu erkennen (vgl. Stiglegger, 2002, 195 f.). „Viele Figurentypen des klassischen Film noir schienen diese persönliche und kollektive Identitätskrise zu verdichten: der desillusionierte Ermittler, dessen ruppige Methoden kaum von denen der Kriminellen zu unterscheiden sind, wenngleich er moralisch unantastbar, unkorumpierbar bleibt [...]“ (ebda., 196). Die Femme Fatale ist entweder seine schicksalhafte Bedrohung oder seine ebenbürtige Kontrahentin. Zudem gibt es die Femme Fragile, eine schwache Frau, Intrigenopfer, und den schwachen Mann, der von seiner masochistischen Lust gesteuert wird. Weiteres Kennzeichen des Film Noir ist der Gebrauch einer

komplexen Rückblendenstruktur und der kommentierenden, subjektiven Voice-Over als Mittel, um die Vergangenheit als Fluch dazustellen, dem die Gegenwart nicht entkommen kann (vgl. ebda., 196 f.).

Über die Junk(ie)-Clique

Der (Anti-)Held von *The Salton Sea* hebt sich stets von seinem Freundeskreis ein wenig ab. Ein Indiz für die Nichtzugehörigkeit zu den Junkies ist etwa seine oft gehobene Ausdrucksweise und der Inhalt seiner Monologe, die als Voice-Over eingespielt werden. Zu Beginn des Films meint er etwa, während seine Bekannten Drogen konsumieren, er finde sich hier. Nein, er solle seine Worte sorgfältiger wählen, dies sei die Welt, die er sich ausgesucht habe: die der immer andauernden Nacht-Party. Er fügt hinzu, er wisse, was man denke, aber man solle ihn noch nicht aufgeben, nicht bevor er seine ganze Geschichte erzählt habe. Danach folgt ein Hinweis: Man solle die Augen offen halten. Nichts sei, wie es scheint (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 05:19 – 07:16). Diese Äußerungen wirken diskrepanz und wecken Misstrauen gegenüber der Junkie-Rolle, die der tragische Held scheinbar einnimmt (vgl. Goffman, 1990, 66): Durch seine Ausdrucksweise wirkt er kultivierter und durch seine gewählten Themen tiefgründiger als seine Bekannten. Er lässt das Publikum in seinem Monolog wissen, dass er sich darüber im Klaren ist, welchen Eindruck er erweckt. Dies ist als Indiz dafür zu betrachten, dass der Protagonist Wissens- bzw. Informationskontrolle ausübt (vgl. ebda., 141). Zudem ist zu berücksichtigen, dass das Publikum seine Freunde in Nahaufnahme beim Drogenkonsum sieht, ihn jedoch nur aus der Ferne, es wird stets lediglich angedeutet, wie etwa in der oben angeführten Szene, oder einer späteren: Jimmy, Kujo, Creeper und der tragische Held sitzen auf einer Couch im Partyhaus, simulieren synchron eine Autofahrt und geben vor dabei Drogen zu konsumieren. Darauf folgt ein Schnitt in den wirklichen Nachtverkehr. Man sieht nach einem weiteren Schnitt alle außer dem (Anti-)Helden in Nahaufnahme bei der Einnahme von Rauschgift: Er ist nur aus der Ferne gefilmt, somit sein Konsumieren nur angedeutet, aber nicht genau gezeigt wird. Er erwähnt in einem Voice-Over, dass man beim Drogenkonsum ganz unten ankommt, ganz genau weiß wer man ist, ein Verhältnis zu allem entwickelt und manchmal die Welt so klar sehe und genau wisse, was man wann machen solle, auch was man wann hätte tun sollen. Die Hauptfigur stößt eine Bierflasche um und das Bier rinnt auf

den Fußboden. Das letzte Bisschen tropft unheimlich laut und langsam hinunter (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 11:45 – 14:17). In einem Teil der Szene auf der Couch erscheint die ganze Gruppe kindisch bzw. verrückt: erwachsene Männer verhalten sich normalerweise nicht so, Junkies bilden die Ausnahme. Danach bekommen die Zuseher eindeutigen Drogenkonsum der Gruppe zu sehen. Das skurrile Verhalten sei darauf zurückzuführen. Die Hauptfigur des Films ist die Ausnahme: bei ihm wird es nur angedeutet, man sieht ihn dabei aber immer nur aus der Ferne. Dies erzeugt Unsicherheit, Rätselcharakter, ob der Protagonist nun Drogen zu sich nimmt oder nicht. Ganz starken und faszinierenden Geheimnis- und Rätselcharakter, wie für Krimis charakteristisch (vgl. Grob, 2002a, 327), hat das Voice-Over in Kombination mit dem Bier, das auf den Boden tropft. Der tragische Held erscheint durch diesen Monolog und den auf die Bierflasche fixierten Blick geistig eher abwesend und in seiner Junkie-Rolle glaubhaft, da sie keine Brüche enthält.

Der Protagonist erscheint auch nüchterner, vernünftiger als der Rest der Gruppe, wie etwa eine Szene verdeutlicht, in der Kujo einen Plan schildert, um an Geld zu kommen: Er beabsichtigt die Stuhlprobe eines Prominenten aus einem Krankenhaus zu stehlen und zu verkaufen. Zuerst lehnt die Hauptfigur und dann dessen Freund Jimmy ab (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 39:07 – 42:32).

Jimmy – Der Ausnahmefreund

Zu Jimmy hat der (Anti-)Held eine besondere Beziehung. Die beiden verbringen viel Zeit miteinander und die Hauptfigur bittet ihn auch um Hilfe. In einer Szene erklärt er Jimmy etwa, er habe einen sofortigen Bedarf an Kohle. Jimmy öffnet die kultivierte Ausdrucksweise des Protagonisten nach und meint, er sei gebildet. Jimmy solle ein Treffen mit einem von Pooh Bears Dealern, den er kennt, arrangieren. Jimmy warnt ihn vor Pooh Bear: er sei von irgendetwas ‚Eigenartigem‘ besessen. Dannys Freund willigt dennoch ein ihm zu helfen und erkundigt sich, was für die Beiden rausspringe. Der tragische Held nennt ihm einen Prozentsatz von einem Gesamtwert. Jimmy versucht diesen auszurechnen, aber der Protagonist nennt ihm schnell die Summe (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 29:57 – 32:00). In dieser Szene hebt sich die Hauptfigur durch seinen Intellekt von Jimmy ab: Er hat eine andere Ausdrucksweise, zumindest ein wenig. Außerdem rechnet der tragische

Held für Jimmy die Summe sehr schnell aus; gegenüber seinem Freund besitzt er mehr Wissen bzw. anderes Wissen als im Drogenmilieu üblich. Mit Goffman ist zu bemerken, dass seine Rolle dadurch ein wenig unglaubwürdig wird (vgl. Goffman, 1990, 66). Der Protagonist erhält in dieser Szene (Anti-)Heldenstatus indem er beabsichtigt kriminell zu werden. In der zweiten etwas späteren Szene gibt Danny Jimmy Geld und bittet ihn um einen Gefallen. Jimmy willigt sofort ein, dem tragischen Helden den Gefallen zu erweisen, ohne zu wissen, was dieser ist, da er sein bester Freund sei und er alles für ihn tun würde. Jimmy hat sich sogar Dannys Gesicht auf den Arm tätowieren lassen. Er schmiedet bereits Pläne mit dem Protagonisten nach dem Deal zur Feier Drogen zu konsumieren. Der (Anti-)Held wendet jedoch ein, dass er damit aufhören und sich verabschieden möchte. Er sei kein Dealer und auch nicht Danny Parker. Alles, was er jemals gesagt habe, sei eine Lüge gewesen, er sei ein Verräter, aber aus gutem Grund. Jimmy erkundigt sich nach diesem. Die Hauptfigur verrät ihm aber Nichts. Jimmy ist verletzt und denkt, der tragische Held vertraue ihm nicht, möge ihn nicht. Der Protagonist erklärt, nur seine Freundschaft mit ihm sei keine Lüge gewesen und alles, was er bisher getan habe, sei auf diesen einen Plan ausgerichtet gewesen; dieser sei gescheitert und jetzt versuche er ihn noch einmal umzusetzen, brauche dazu aber Jimmys Hilfe. Sein Freund fragt, was er für ihn tun solle (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:07:46 – 1:10:57). Diese Szene problematisiert die vielen Rollen des (Anti-)Helden: Er weiß, er muss seinem Freund wenigstens das erzählen, was er ihm verraten kann, ohne ihn in Gefahr zu bringen. Jimmy ist zwar verletzt, doch loyal: letztendlich verzeiht er aber seinem Freund. Insofern zeigt diese Szene das ‚Sich-Nicht-In-Die-Karten-Schauen-Lassen‘ der Hauptfigur nicht als Vorteil Anderen gegenüber, sondern als problematisch: er verletzt seinen Freund. Dannys Äußerungen legen nahe, dass er nicht beabsichtigt Jimmy zu kränken. Am Schluss des Films wird Jimmys Loyalität dem Protagonisten gegenüber besonders deutlich: Jimmy hat ihn offensichtlich aus dem brennenden Apartment getragen und in ein Krankenhaus gebracht: in dieser Szene ist Danny auf einer Krankenhaustrage zu sehen; sein Freund lächelt ihn an (vgl. ebda., 1:31:18 – 1:33:00). Jimmy hat ihm vergeben, ihm trotz der Lügen, der Maskerade das Leben gerettet.

Colette – Die Verführerin von nebenan

Eine bedeutende Rolle für Dannys Identitätskonstruktion spielt Colette. Ihr gegenüber verhält er sich stets als mitfühlender Gentleman. Diese Verhaltensweise zieht sich beinahe durch den ganzen Film. In einer Szene tröstet Danny etwa Colette in einem Cafe: ihr Freund, Quincey hat sie aus der Wohnung geworfen. Der Protagonist rät ihr, ihren Freund zu verlassen. Colette hat eine Tochter, die bei ihrer Großmutter lebt, bis sie einen anderen Job gefunden hat. Die Frau erwähnt zudem in dem Gespräch, dass es für sie nicht so einfach sei, Quincey zu verlassen. Er hat einige ihrer Arztrechnungen bezahlt. Der (Anti-)Held fordert sie auf, ihren Freund trotzdem zu verlassen. Sie sagt, auf irgendeine Art und Weise wird sie das (vgl. ebda., 42:33 – 44:23). Colette wirkt in dieser Szene als schwaches, hilfloses weibliches Opfer, als eine Art *Femme Fragile*, wie für Noir Filme üblich (vgl. Stiglegger, 2002, 196 f.). Danny erscheint als Gentleman: er tröstet, die verzweifelte Frau. Indem Colette ihm Details über ihr Leben erzählt, fungiert er als ihr Vertrauter (vgl. Goffman, 1990, 158.).

In einer späteren Szene, als Colette bei Danny Unterschlupf sucht, dreht sich die Rollenaufteilung um und Colette wird zu zur Vertrauten des Protagonisten: er erzählt ihr, dass seine Frau am Salton Sea während eines Ausflugs erschossen worden ist und wie sehr er es bereut, Nichts unternommen zu haben. Nun wolle er wenigstens etwas Gutes tun: Der tragische Held möchte Colette helfen, nicht auch einen schlimmen Fehler zu machen. Er wolle ihr helfen, Quincey los zu werden (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 55:46 – 1:01:40). Der Fluch, der sich auf die Gegenwart auswirkt, aber aus der Vergangenheit stammt, spezifisch für den Film noir (vgl. Stiglegger 2002: 197), wird gelüftet. Es erfolgt dadurch auch die für den Detektivfilm typische Aufdeckung eines Verbrechens, die zu Beginn rätselhafte Situation (vgl. Grob 2002b: 111 f). Colette nimmt, mit Goffman ausgedrückt, die Rolle einer Vertrauensperson ein: der (Anti-)Held vertraut ihr seine ‚Sünden‘, seine Geschichte an. Sie akzeptiert, gemäß ihrer Rolle, sein Geständnis als Ausdruck von Freundschaft, Vertrauen und Achtung, die der Informant für sie empfindet (vgl. Goffman, 1990, 158).

Zu Ende des Films erfährt die Beziehung zwischen der Hauptfigur und Colette eine weitere Transformation: Quincey schießt auf den Protagonisten und enthüllt, dass Colette

Danny lediglich etwas vorgespielt habe. Quincey und seine Männer, die ihre Tochter in ihrer Gewalt hielten, hätten sie gezwungen, die Hauptfigur zu täuschen. Der (Anti-)Held sagt zu Colette, die sich entschuldigt, dass dies in Ordnung sei (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:28:16 – 1:30:26). Seine bisherige Vertraute, die vermeintliche, in Intrigen involvierte, Femme fragile Colette, hat lediglich vorgegeben, sich in ihn verliebt zu haben, und entpuppt sich zugleich als eine Art Femme Fatale, die eine große Bedrohung für den Protagonisten darstellt (vgl. Stiglegger, 2002, 196 f.). Colette ist als Femme fragile in eine tiefe Intrige verwickelt. Diese Szene greift auf ein Charakteristikum des Detektivgenres zurück: Die Hauptfigur ist körperlich und emotional geschunden (vgl. Grob, 2002b, 113): der tragische Held ist noch vom Tod seiner Frau traumatisiert, nun von Colette betrogen, hinters Licht geführt, und von Quincey angeschossen. Die alte Tugend des Helden, einer schwachen Frau in Not zu helfen, entpuppt sich hier als fatal, wie für einen Detektivfilm charakteristisch: Der (Anti-)Held erfährt am eigenen Leib, dass Vorsicht vor Mitgefühl und Liebe notwendig sind (vgl. ebda., 114). Er muss auch die Konsequenzen für seine Masquerade tragen: Quincey hat ihn entlarvt und bestraft. Mit Bezug auf Goffman ist für diese Szene außerdem zu bemerken, dass die Verkörperung eines spezifischen Individuums unentschuldigbar gilt (vgl. Goffman, 1990, 67).

Polizei – Freund oder Feind?

Den beiden Polizisten Morgan und Garcetti gegenüber gibt sich der Protagonist als untergebener Polizeispitzel. Er berichtet ihnen etwa bei einem Treffen von einem Dealer namens Bobby. Während der Unterhaltung zählt der tragische Held alle Waffen auf, die der Mann im Zimmer hatte, auf, und schätzt die Menge von Bobbys Drogen; es gäbe auch eine Mrs. Ocean und ziemlich wahrscheinlich sei ein Kind dort gewesen. Er warnt die beiden, der Dealer habe eine Harpune (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 14:34 – 16:16). Die Hauptfigur, hier Danny – der Junkie –, fungiert als Polizeispitzel. Seine Junkierolle wird unglaublich, der Zuseher hegt Zweifel, denn er schildert den ‚Inhalt‘ von Bobbys Zimmer für einen Drogenabhängigen zu genau. Dannys Schilderung der Details in dieser Szene erzeugt Brüche in der Rolle des tragischen Helden; Diskrepanzen bilden ein Charakteristikum des Kriminalgenres (vgl. Grob, 2002a, 325) und können bei Eindruckssteuerung auftreten (vgl. Goffman, 1990, 66). Morgan und Garcetti erscheint

dies nicht verdächtig, da sie ihn dafür ‚ausgebildet‘ haben, dem Rezipienten hingegen erscheint dies suspekt.

Am Ende des Films kehrt sich diese Beziehung um: Der (Anti-)Held hat die Beiden getäuscht. Bei dem Deal mit Pooh Bear geht eine chaotische Schießerei los, in der einige Charaktere erschossen werden. Pooh Bear schießt auf den Protagonisten; dieser geht zu Boden und bleibt reglos liegen. Er reißt sich jedoch plötzlich sein Hemd auf: er hat eine kugelsichere Weste getragen. Die Cops ermorden Pooh Bear. Der tragische Held erschießt zuerst Garcetti, dann verwundet er Morgan. Er erzählt Morgan, er sei mit seiner Frau am Salton Sea gewesen. 2 maskierte Männer hätten auf ihn geschossen und seine Frau umgebracht. Er zwingt den Polizisten auf die Frage zu antworten, ob er zu seiner Frau kriechen würde, um mit ihr zu sterben, oder bleiben wo er ist, um weiter zu leben. Morgan kann die Hauptfigur mit einem Messer überwältigen. Der Polizist antwortet, er würde wie ein Mann sterben. Der Protagonist hingegen habe sein Leben wie ein Punk gelebt und sei ein Feigling. Er injiziert Morgan Drogen aus einer Spritze, die Pooh Bear zuvor fallen gelassen hat. Der tragische Held nimmt eine herumliegende Pistole und richtet sie auf seinen Kopf. Er drückt nicht ab, sondern zögert. Dann richtet er die Waffe auf den Mörder seiner Frau und schießt bis das Magazin leer ist (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:13:56 – 1:28:15). Erst scheint die geplante ‚Operation‘ nach Plan zu verlaufen. Als jedoch Chaos ausbricht und auf den (Anti-)Helden geschossen wird, denkt der Zuseher, es sei alles gescheitert und er sei gestorben, trotz Morgans und Garcettis Warnung. Er spielt seine Rolle sehr glaubhaft, es treten keine Inkohärenzen auf (vgl. Goffman, 1990, 19). Umso überraschender ist der Moment als er sein Hemd aufreißt und das Publikum die kugelsichere Weste sieht. Wie im Spionagefilm üblich entpuppt sich das, was den Anschein des Zufalls erweckt, als sorgsam geplantes Arrangement (vgl. Grob, 2002a, 328 f.); Dannys ‚tot spielen‘ ist eine sorgfältig geplante Rolle. Das Verhalten des (Anti-)Helden als seine Frau bei bzw. nach dem Tod seiner Frau, wird von Morgan und ihm selbst als feige, als Gegenteil von Heldenhaftigkeit kategorisiert. Er bereut nicht zu seiner Frau gekrochen zu sein und gekämpft zu haben, mit ihr gestorben zu sein, was als heldenhaftes Verhalten gilt. Der Protagonist wird als ‚nicht richtiger Mann‘, als Feigling betrachtet. Trotzdem ist er ‚Manns bzw. Held genug‘, die beabsichtigte Blutrache auch zu vollstrecken. Es gibt im Film keine Kriterien mehr für richtige Männlichkeit. Dies kann als

Krise der Männlichkeit interpretiert werden. Wichtige Anforderungen an das postmoderne Individuum sind Flexibilität (vgl. Kellner 2005a: 179) und das Verwerfen alter Geschlechterrollenklischees (vgl. Mai, 2006, 32).

Pooh Bear – einfach schräg

Kennzeichen von der Beziehung zwischen dem (Anti) Helden und dem Drogendealer Pooh Bear ist Furcht. Als sich die Beiden das erste Mal begegnen und der Protagonist Preisverhandlungen führt, behauptet der Dealer, er habe dem letzten Mann, der ihn betrügen wollte, umgebracht und bewahre dessen Gehirn nun in seinem Kühlschrank auf; ab und zu schneide er sich ein Stück davon in sein Essen. Es muss in diesem Kontext bemerkt werden, dass Pooh Bear in dieser Szene Eierspeise verzehrt und die Hauptfigur auch davon gekostet hat. Nachdem der Dealer einen höheren Betrag vorschlägt, steht der tragische Held auf und bedankt sich für Pooh Bears Gastfreundlichkeit. Die Beiden werden sich dann doch noch einig. Der Dealer sagt, der Protagonist sei mutig. Es stellt sich heraus, dass es sich bei dem vermeintlichen Menschengehirn um Rinderhirn handelt. Pooh Bear nimmt 2 Topfhandschuhe und hält sie an seine Ohren. Der Dealer sagt, er habe den (Anti-)Helden getäuscht und sei ein fieser Hund, wobei er bellt (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 33:20 – 38:30). Die Hauptfigur erscheint normal, Pooh Bear hingegen als verrückt. Der Dealer wirkt sehr furchteinflößend, was vor allem in dem Teil der Szene mit der Eierspeise zur Geltung kommt. Pooh Bear deutet an, er selbst sei Kannibale. Durch seine Rolle erscheint der Dealer als eine Art Patriarchatsherr, verkörpert hegemoniale Männlichkeit: andere sind ihm untergeordnet (vgl. Connell, 1993, 183). Die Situation des Protagonisten erscheint sehr prekär: sein verängstigtes Verhalten während der Szene könnte ihn entlarven. Er bleibt jedoch gerade ruhig genug, um den Eindruck zu wahren und bei den Preisverhandlungen eine geringere Summe zu erzielen.

In einer späteren Szene auf Pooh Bears Ranch hegt dieser den Verdacht, der (Anti-)Held arbeite für die Polizei und droht ihm damit, einen tollwütigen Dachs namens Captain Steubing auf ihn zu hetzen. Der Dealer zwingt Die Hauptfigur dazu, Captain Steubing davon zu überzeugen, dass es nicht so sei. Dies gelingt. Etwas später fragt der Protagonist warum Pooh Bear sich so verhalten habe und bittet den Dealer um ein Glas Wasser. Während der Dealer ihm dieses bringt, fixiert der tragische Held eine Pistole mit Klebe-

band an der unteren Seite der Tischplatte. Nachdem Pooh Bear ihm einen Sack mit einer Probe von den Drogen gibt, bindet der (Anti-)Held diesen zu und möchte gehen. Der Dealer erkundigt sich, ob er beabsichtige, einen Rückzieher zu machen. Er nimmt Dannys Hand und streichelt sie, währenddem meint er, dass das seine Gefühle sehr verletzen würde (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 50:07 – 55:45). Die Rolle des Protagonisten wird gefährlich, prekär: Der Dealer hegt den Verdacht, dass er die Junkierolle nur spiele und stellt ihn vor vollendete Tatsachen, auf ruppige, extreme Art und Weise. Pooh Bear inszeniert sich durch seine Handlungen als ‚hegemoniale Männlichkeit‘, die mit physischer Gewalt in Verbindung steht (vgl. Connell, 1993, 184). Selbst unter ‚Lebensgefahr‘ verrät der (Anti-)Held sein Geheimnis nicht. Er spielt seine Rolle weiterhin, lässt sich Nichts anmerken und führt den Dealer hinters Licht; er wahrt sein Geheimnis. Etwas später wird die Rolle des Protagonisten jedoch brüchig (vgl. Goffman, 1990, 66): er scheint nervös zu werden, dass er auffliegt. Er ist zudem nervös wegen der Waffe, die er versteckt hat. Der (Anti-)Held scheint so schnell wie möglich wieder weg zu wollen. Was diesen Eindruck jedoch stört ist das Verstecken der Waffe: durch diese Handlung erscheint er relativ ruhig. Hätte die Hauptfigur zu große Angst vor Pooh Bear würde er es nicht wagen, die Waffe unter den Tisch zu schmuggeln.

Das FBI – skeptisches Vertrauen

Zum FBI scheint der Protagonist ein Vertrauensverhältnis zu haben. Es stellt sich bei einem Treffen mit einem FBI-Team heraus, dass er nach dem Mord an seiner Frau selbst Ermittlungen angestellt hat, da die Polizei den Fall nicht weiter verfolgt hat. Die Hauptfigur, Tom, hatte die Vermutung, dass Morgan und Garcetti dahinter stecken. Er inszenierte seine Rolle als Danny Parker. Der Protagonist sei unter Alkoholeinfluss mit einem Auto in den Wagen von Morgan und Garcetti gefahren, trug dabei auch Drogen bei sich. Er wurde die perfekte Ratte, er tat was immer sie von ihm wollten. Der (Anti-)Held habe sich ans FBI gewandt, um einen Deal durchzuführen den sich die beiden Polizisten niemals entgehen lassen würden. Der FBI-Agent Trahn habe sich als Dealer, namens Bubba, ausgeben; er könne nun durch Wanzen nachweisen, dass die beiden Cops den aktuellen Fall nicht erfasst haben und könne sie bald stellen (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:03:19 – 1:07:14). Diese Szene ist im Bezug auf die Biographie der Hauptfigur interessant: Der

Zuseher erfährt nun den Zusammenhang zwischen Tom und Danny. Der Junkie Danny ist ein von Tom kreierter Charakter, den er spielt. Außerdem findet das Opfer in dieser Szene die Täter des Verbrechens, wie im Thriller charakteristisch: es geht um die Enträtselung und Aufdeckung eines Geheimnisses (vgl. Wulff, 2002a, 614): der Protagonist findet heraus wer die Mörder seiner Frau sind. Hier wird außerdem der ‚Doppelagentstatus‘ der Hauptfigur (vgl. Goffman, 1990, 145) etabliert. Als Danny Parker ist er nicht nur ein Spitzel für die Polizei im Drogenmilieu, sondern spioniert zugleich Morgan und Garcetti fürs FBI aus. Er hat Zugang zu nicht-erwartenswerter Information und Regionen (vgl. ebda., 152). Der Protagonist hat Geheimnisse: Seine Rolle als Danny ist eines, denn er selbst kennt die Wahrheit und verbirgt diese, da sie mit seinem Selbstbild nicht kompatibel ist. Der (Anti-)Held erzählt seinen Freunden und Bekannten nicht, was wirklich sein Ziel ist. Er hat, mit Goffman betrachtet, defensive Praktiken, um sein Vorhaben und sich selbst zu schützen, und taktische Praktiken, um die Identität von Trahn geheim zu halten, angewandt (vgl. ebda., 24 f.). Seine Rolle wird zwischendurch brüchig, inkohärent, rissig, oft widersprüchlich, eigenartig, nicht ganz dem Drogenmilieu zugehörig. Der Protagonist scheint genau zu wissen, wer in welchem Ausmaß über ihn Bescheid wissen darf; Goffman beschreibt, dass Informationskontrolle, insbesondere die Kontrolle destruktiver Information, für die Glaubhaftigkeit einer Rolle von großer Bedeutung ist (vgl. ebda., 141).

Diese Beziehung verändert sich jedoch als der (Anti-)Held und Jimmy das FBI hinters Licht führen: Jimmy gibt sich als Danny aus und fährt zum vereinbarten Motel. Er richtet Trahn von Danny aus, dass es ihm leid tue, er wolle die Angelegenheit selbst regeln (vgl. Caruso, 2002, The Salton Sea, 1:10:58 – 1:13:55). Der Protagonist bringt dem FBI gegenüber doch Skepsis auf.

Der (Anti-)Held backstage: ‚Chamäleonartige‘ Hauptfigur

In der ersten Szene des Films stellt sich ein Mann als Tom Van Allen oder Danny Parker vor, er wisse nicht mehr, wer der beiden er sei. Der Zuseher solle, als sein Freund, darüber entscheiden. Er nennt erschöpft eine ganze Liste von ‚Rollen‘, die man ihm zuschreiben könne: Racheengel, Judas, liebender Ehemann, verlorener Sohn, Prinz von Dänemark, Trompetenspieler, Speed Freak. Er fragt den Zuseher, ob er vielleicht alle diese Rollen einnimmt oder gar keine? (vgl. ebda., 00:40 – 02:24). Diese Szene ist eine

Art Konzentration dessen, womit der Film spielt: die Vielzahl von Rollen und Normen für die sich Menschen entscheiden; fragmentierte Identität im Sinn der postmodernen Subjekttheorie (vgl. Kellner 2005b: 136 ff.), viele Rollen nach Goffman (vgl. Goffman 1990). Der Protagonist ist selbst durch ein Identitätsdurcheinander verwirrt. Die Rollen scheinen sogar zu kollabieren. Diese Szene legt die Atmosphäre fest, die sich durch den Film zieht: Unsicherheit, Chaos, Imbalance.

In einer anderen Szene transformiert sich der Protagonist von Danny das erste Mal zu Tom: er zieht sein Shirt aus, streift alle seine Totenkopfringe von den Fingern und legt sie auf das Waschbecken. Anschließend nimmt der Protagonist einen Ring von seiner Lederkette und steckt diesen an seinen linken Ringfinger. Er duscht sich und wäscht sich dabei grüne Farbe aus dem Haar. Der (Anti-)Held kämmt sich seine Haare nun glatt, nicht mehr aufgestellt, wie er es in den Szenen zuvor getragen hat. Er zieht einen Anzug aus einer verschossenen Kiste an. Die Hauptfigur stellt sich nun als Tom Van Allen, Trompetenspieler, vor (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 19:06 – 23:35). In dieser Szene werden 2 differierende Rollen der Hauptfigur etabliert: einerseits der Punk Danny Parker, andererseits der kultivierte Trompetenspieler Tom Van Allen. Diese Szene erzeugt große Neugier, da sie das Rätsel in den Raum stellt, was die Beiden miteinander zu tun haben, wie die beiden miteinander zusammenhängen; solche Rätsel sind für das Detektivgenre charakteristisch (vgl. Grob, 2002b, 111).

Als der Film beinahe zu Ende ist und die Anfangssequenz fortgesetzt wird fragt der Protagonist nun, ob er nach allem, was gesagt und getan ist, nun Tom Van Allen oder Danny Parker sei. Judas, oder Racheengel. Der Zuseher solle selbst entscheiden. Er sei zu müde (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:30:27 – 1:31:15). Wie für das Kriminalgenre typisch regiert eine verwirrende Atmosphäre (vgl. Grob 2002a: 329): die Rollen von Danny und Tom verschmelzen, anstatt klar voneinander abgegrenzt zu werden. Das Biographiemanagement des tragischen Helden bricht hier, wie ein Kartenhaus, in sich zusammen: Identität und Biographie werden im Moment einer Art ‚vollkommenen Erkenntnis‘ zu etwas extrem Unklarem, Uneindeutigem, mehrfach Codiertem, Verwirrendem (, für Andere und für die Hauptfigur selbst). Die Welt wirkt dadurch chaotisch und irritierend; wie

für Kriminaltexte (vgl. Grob 2002a: 329) und generell postmoderne Individuen (vgl. Kellner 2005a: 179 ff.) typisch.

Nachdem der tragische Held von seinem Freund Jimmy gerettet wurde, sagt die Hauptfigur in einem Voice-Over, der Mensch sei das Maß aller Dinge, währenddessen sieht man ihn eine Straße entlang gehen. Er sagt, er habe genug Zeit gehabt, um darüber nachzudenken; er habe das ganze Spektrum durchlebt. Tom Van Allen habe seine Rache bekommen, das sei gut für Tom. Danny Parker sei erschossen worden, weil er eine Ratte war; das sei blöd für ihn. Soweit es den Protagonisten angehe, sind sie beide tot; er wisse noch nicht, wer dieser Kerl (, gemeint ist er selbst,) sei (vgl. Caruso, 2002, *The Salton Sea*, 1:31:18 – 1:33:00). Diese Äußerungen markieren einen neuen Lebensabschnitt, neue Rollen, die der (Anti-)Held spielen müssen wird. Die Rollen von Tom und Danny sind für ihn fertig gespielt; er hat sie anscheinend leicht abgelegt wie Kostüme.

Der tragische Held steht am Ende des Films mit seiner Trompete in der Hand beim Salton Sea. In einem Voice-Over meint er, er habe ganz gute Perspektiven, sogar sehr gute Perspektiven. Der tragische Held wirft seine Trompete mit Schwung in den See (vgl. ebda., 1:33:01 – 1:33:15). In dieser sehr symbolischen letzten Szene wirft der Protagonist eigentlich seine Rolle als Tom in den See. Er ist verwirrt, weiß gar nicht wer er ist, trotzdem sieht er doch Chancen. Nur wenige Helden des Detektivgenres können, die ihnen gestellten Rätsel vollständig lösen, die geheimnisvollen Ereignisse komplett entwirren, am Ende wird nicht alles wirklich klar und eindeutig. Es bleibt zumindest ein bestimmter Rest, der Unbehagen oder Irritation oder Zweifel auslöst (vgl. Grob 2002b: 113). Auch im Fall von *The Salton Sea* gibt es nicht einmal einen kleinen Hinweis, wie die Zukunft des (Anti-)Helden aussieht, welchen Weg er einschlagen wird. Dies birgt viel Unsicherheit und Risiko. Er hat trotzdem seine Aufgabe, das Finden und Bestrafen der Mörder seiner Frau, gelöst zu haben.

Fazit

Der (Anti-)Held in *The Salton Sea* verkörpert eine Form von Männlichkeit bzw. Held, die anpassungsfähig bzw. flexibel genug ist, um in einer chaotischen, unsicheren Welt zu überleben. Er besitzt die notwendigen Fähigkeiten um genug lebensnotwendige Rollen zu

spielen und um sein Überleben zu kämpfen. Der Protagonist ist Junkie in einer skurrilen Welt, Polizeispitzel, FBI-Spitzel, Doppelagent, Ehemann, Freund, kultivierter Musiker, Tom Van Allen, Danny Parker und vieles mehr. Er wechselt seine Rollen extrem flexibel und anscheinend relativ reibungslos, wie Kostüme, bis diese Rollen am Ende des Films, als er seine Frau rächt, miteinander verschmelzen. Dabei ist Alles Inszenierung: der Informationsfluss, seine Biographie, Identität, Wissen. Durch diese unterschiedlichen Rollen ist die Hauptfigur als (Anti-)Held, mehrfach codiert: er ist Held und Antiheld zugleich. Andere Charaktere reproduzieren zwar alte Geschlechterrollenbilder. Der Protagonist von *The Salton Sea* verdeutlicht aber trotz dieses Aufgreifens alter Geschlechterklischees, dass eine klare Geschlechterzuordnung zu 'wahrer Männlichkeit' und klassischem Heldentum nicht mehr notwendig ist, um sein Selbst, seine Biographie, seine Identität, seine Rollen zu managen. Er etabliert vielmehr das flexible und kalkulierende Ablegen und Spielen verschiedenster Rollen, die Anpassung an das jeweilige Umfeld, rasche und zugleich wohldurchdachte Reaktionen auf auftretende Probleme sowie das Tragen von Konsequenzen seiner Entscheidungen und Handlungen als Charakteristika des postmodernen Helden.

Literatur

- Beicken, Peter (2004): *Wie interpretiert man einen Film?*. Stuttgart: Reclam.
- Connell, R.W. (1993): *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge [u.a.]: Polity Press.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink.
- Goffman, Erving (1990): *The Presentation of self in everyday life*. London [u.a.]: Penguin.
- Grob, Norbert (2002): *Detektivfilm*. In: Koebner, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam. 111 – 116. zit. Grob 2002b.
- Grob, Norbert (2002): *Kriminalfilm*. In: Koebner, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam. 325 – 330. zit. Grob 2002a.
- Kellner, Douglas (2005): *Die Konstruktion postmoderner Identitäten am Beispiel von Miami Vice*. In: Winter, Rainer (Hrsg.): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader*. Köln: Halem. 136 – 157. zit. als Kellner 2005b.
- Kellner, Douglas (2005): *Die postmoderne Lebenssituation von Jugendlichen*. In: Winter, Rainer (Hrsg.): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader*. Köln: Halem. 179 – 186. zit. als 2005a.
- Mai, Manfred (2006): *Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft*. In: Winter, Rainer/ Mai, Manfred: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem. 24 – 47.

Stiglegger, Marcus (2002): Film noir. In: Koebner, Thomas. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 195 – 198.

Vossen, Ursula (2002): Spionagefilm. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 569 – 571.

Wulff, Hans J. (2002): Spannung/ Suspense. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 563 – 565. zit Wulff 2002b.

Wulff, Hans J. (2002): Thriller. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 612 – 615. zit. Wulff 2002a.

Filme

Caruso, D. J. (2002): The Salton Sea. USA: Warner Bros.