

"Blue Steel" – Die geopfertete Heldin, oder: Warum Megan Turner einfach nicht glücklich werden kann

Haller, Franziska

2004

<https://doi.org/10.25595/4242>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haller, Franziska: *"Blue Steel" – Die geopfertete Heldin, oder: Warum Megan Turner einfach nicht glücklich werden kann*, in: *Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung*, Jg. 10 (2004) Nr. 1, 69–89. DOI: <https://doi.org/10.25595/4242>.

Blue Steel – Die geopfert Heldin, oder: Warum Megan Turner einfach nicht glücklich werden kann

„Der Augenblick, in dem die Hauptfigur durch den Spiegel geht und nie mehr zurück kann. (...) Das ist das Ende der Unschuld.“

Kathryn Bigelows 1990 entstandener Film *Blue Steel* mit Jamie Lee Curtis als Megan Turner in der Hauptrolle, gilt als geglücktes Beispiel für die Geschichte einer starken und emanzipierten Frauenfigur. In mehrfachem Sinne scheint er das zu erfüllen, was feministische FilmkritikerInnen lange Zeit vermissen mussten. *Blue Steel* ist einerseits das Werk einer jungen Regisseurin, der es gelungen ist, sich in der von Männern dominierten Regieszene Hollywoods zu etablieren. Andererseits ist er dennoch kein ‚Frauenfilm‘ im konventionellen Sinn, d.h. weder Melodram, noch Romanze oder leichte Komödie, sondern ein blutiger Thriller und Actionfilm voller Gewalt. Und: Der ‚Held‘ ist weiblich, eine Frau mit einer Waffe in der Hand, die von dieser auch Gebrauch macht. Eine Actionheroin mit emanzipatorischen Zügen: keine Sexbombe mehr, wie Barbarella, mit wallendem Haar, und auch noch keine digitalisierte Kampfmaschine, wie Lara Croft. Kurz: Sie scheint die ideale Actionheldin für ein Publikum zu sein, das die sexistischen und patriarchalischen Grundzüge des Genres satt hat. Megan Turner, so scheint es, greift durch, wenn sie kann, und dies mit den Waffen der Männer, ohne aber in deren oft blinden Aktionismus zu verfallen.

Tatsächlich aber ist Megan Turner als Figur weit entfernt davon der weiblichen Emanzipation das Banner zu tragen. Bei genauerer Betrachtung erweist sie sich im Gegenteil als tragische Figur: Sie erliegt dem Drang zur Identifikation mit einem Heldenideal, dessen Grundzüge mit den Strukturen des konventionellen Actions stark verwoben sind. Dieses Heldenideal trägt weder ihren Bedürfnissen nach persönlicher Anerkennung und Integration Rechnung, noch kann es emanzipatorische Vorstellungen erfüllen.

Bigelows Kritik ist versteckt, aber tief greifend: Das vom Mainstream generierte Heldenideal ist eine leere Hülse, die an vorderster Stelle auf die Bedürfnisse eines actionhungrigen Massenpublikums eingehen muss. Tiefergehende Charakterstrukturen, die den Helden als ambivalente Persönlichkeit zeichnen, fallen der Narrativik des Genres zum Opfer. *Blue Steel* illustriert diese bittere Erkenntnis aufs Deutlichste, obwohl er an der Oberfläche genau jene Art von Geschichte erzählt, die den Kampf zwischen Gut und Böse als Matrix für die Darstellung eines ‚echten‘ Helden nutzt. Die Inszenierung der latenten Todesthematik, die auf einer ins Mythische überhöhten Ebene den Film narrativ und strukturell prägt, unterwandert stereotype Strukturen, wie sie sowohl Action, als auch Film-Noir oder Thriller ausgebildet haben. Dadurch ist Megan Turner nicht mehr eingebettet in ein genrespezifisches Selbstverständnis, das ihre Heldenstruktur definieren und stärken könnte. Ihr Scheitern ist so ein zwangsläufiges, die Illusion von Heldentum, in die sie sich flüchtet, und die sie sich zu ihrem Diener machen will, wendet sich am Ende gegen sie.

1. Actionfilm und Heldenideal

Schon in der Eröffnung von *Blue Steel* wird die Figur des rettenden Actionhelden zur Diskussion gestellt. Bigelow tut dies, indem sie in einer eigentlich für das Actiongenre typischen Einführungssequenz leichte narrative Verschiebungen vornimmt. Ohne Vorwarnung, noch vor dem eigentlichen Vorspann, wird dem Zuschauer eine rasante Szenenfolge präsentiert. Der abrupte Beginn des Films nimmt jede Möglichkeit einer räumlichen oder zeitlichen Einordnung des Geschehens. Zusammen mit einer Person, deren Gesicht im Dunkeln bleibt, die wir aufgrund ihrer Uniform, Statur und Haarlänge aber auf den ersten Blick als jungen Polizisten identifizieren, jagt die Kamera unvermittelt einen schmalen Gang hinunter. Das Licht ist schwach, irgendwoher sind Schreie zu hören, eine Handkamera liefert wacklige Bilder, die das Publikum an dem actiontypischen Geschehen einer Hetzjagd teilhaben lassen. Der vermeintliche junge Polizist stürmt in Richtung der Schreie: Eine Frauenstimme ruft: „Nein, nein“, eine Männerstimme: „Ich bring dich um!“. Eine Türe wird aufgebrochen, und wir befinden uns einem Pärchen gegenüber: er mit gezückter Pistole, die Waffe an der Schläfe der Frau, die er im Würgegriff hält. Der junge Polizist versucht, der Situation Herr zu werden, seine Waffe im Anschlag. Der Angreifer zeigt sich davon allerdings wenig beeindruckt und droht, die Frau zu töten. Der Polizist schießt den Täter daraufhin nieder. Die Gefahr scheint gebannt, die Frau gerettet. Doch der Schein trügt: In Bigelows Filmen lauert die Gefahr überall. Die Frau, gerade noch Opfer, greift nun selbst zur Waffe ihres Partners, die vor ihr auf dem Boden liegt. Sie zielt auf den Polizisten und schießt. Es ist ein gemeiner Schuss aus dem Hinterhalt.

In der beschriebenen Konfrontation zwischen Held und Gaunern zeigt sich die Kluft zwischen ‚wahren Actionhelden‘ und der Hauptfigur in *Blue Steel*: Dieser fehlt erstens die Grundlage einer strikt in ‚Gut und Böse‘ aufgeteilten Welt, die es ihr leicht macht, Gegner als solche zu erkennen, und zweitens der den Actionhelden eingegebene, fast schon animalisch wirkende Instinkt, die Aktionen der Kontrahenten in Bruchteilen von Sekunden zu wittern und sich auf sie einzustellen. Was für den Actionhelden konsequenterweise tödlich wäre, löst sich hier in eine der erzählerischen Fallen auf, die Bigelow gestellt hat: Die Situation war eine Prüfung. Das Gaunerpärchen rappelt sich vom Boden auf und zieht feixend von dannen. Erst jetzt, da das Scheitern des Polizisten offensichtlich geworden ist, erlaubt die Kamera einen ruhigen Blick auf sein Gesicht: Es ist das Gesicht einer jungen Frau, die das Auge des Zuschauers in der Hektik der Ereignisse wie selbstverständlich für einen Mann gehalten hat. Ein schlechter Start für Megan Turner, die zur Hauptfigur des Filmes wird und die gerade eine praktische Prüfung auf dem Weg ins wahre Polizistendasein in den Sand gesetzt hat.

Obwohl die ganze Eingangssequenz in ihrer Struktur darauf angelegt ist, Megan Turner als Heldin zu inszenieren, führt Bigelow ihre Hauptfigur als Versagerin ein. Der Grund für Megans Versagen liegt in ihrer Vorstellung von Heldentum begründet, dessen praktischen Anforderungen sie nicht gewachsen zu sein scheint. Die Worte des Prüfers sind Mahnung und Vorhersage zugleich: „Sie haben den Mann umgebracht, aber Sie sind auch tot, Turner. Da draußen müssen ihre Augen überall sein.“

Kay Kirchmann definiert den Actionfilm im Sinne juveniler Abgrenzungs- und Reintegrierungsprozesse, die die meist männlichen Jugendlichen im Kino am Beispiel des Helden nachempfinden und mit ihren eigenen Problematiken vergleichen können.² Die spezifischen Attribute des Actionfilms unterliegen dabei einer streng logischen Struktur, die zur Affirmation eben jenes für den Actionfilm typischen Affektmusters dienen. Der Actionheld erleidet am Anfang der Narration (oder auch angesiedelt in deren außerdiegetischem Vorfeld) eine tiefgreifende Kränkung, durch die er von der Gesellschaft ausgegrenzt wird. Wichtig ist hierbei der Aspekt der Isolation, die den Helden einen einsamen Kampf gegen das Böse führen lässt. Der Opferstatus, der dem Helden anhängt, hat eine kathartische Wirkung und macht ihn in seiner Isolation bereit für seinen Kampf gegen das Übel, das in der Gesellschaft immanent ist. Im normalen, konventionellen Thriller oder Action geht der Held aus den Gefahren gestärkt hervor und gewinnt zunehmend an Autonomie.

Bigelow dreht diese Dynamik in *Blue Steel* gerade um: Megan sucht bewusst die Möglichkeit, sich als Heldin zu präsentieren, um mit Hilfe der erwarteten Anerkennung ihre Einsamkeit zu bekämpfen. Da die Strukturen des von ihr gewählten Ideals aber gerade entgegengesetzt verlaufen und die Isolation als Grundvoraussetzung für die Aktionsfreiheit des Helden verstanden wer-

den kann, verliert Megan im Laufe der Narration immer mehr von ihrer Souveränität und ihrem Selbstverständnis, bis sie am Ende zerstört zurückbleibt. So wird die Heldin des Films zwar immer wieder ausgegrenzt und bedroht, doch sie wird erst in dem Moment zum tatsächlichen Opfer, in dem sie den Strukturanforderungen des Heldenideals vollkommen nachkommt. Durch die finale Verortung innerhalb des filmischen Erzählgefüges wird Megans Opferstatus in seiner Bedeutung, entgegen den Strategien des Genres, nicht als Übergangsphase vor der beschriebenen Reintegration des Helden inszeniert. Stattdessen geriert er sich als finaler Zweck der Erzählung.

Zum ‚Opfer‘ ihres Heldenideals wird Megan durch Eugene, der als Zeuge von Megans erstem Einsatz, bei dem sie einen Ladendieb erschießt, fasziniert ist von dem Anblick der tötenden jungen Frau. Allmachtsfantasien folgend, die ihre erotische Komponente in der Verschmelzung von Eros und Thanatos finden, zieht er von da an mit dem Revolver des Täters bewaffnet durch die Stadt. Auf seinen Streifzügen erschießt er willkürlich Menschen, deren Tod Megan gewidmet ist, wie ihr in die Patronenhülsen eingeritzter Name beweist.

Megan wird daraufhin der Obhut des Polizei-Inspektors Nick Mann unterstellt, dessen überhebliches Verhalten ihr gegenüber zur Lösung der sich häufenden Fälle wenig beiträgt. Als Eugene, der inzwischen zu Megans ‚Bekanntem‘ avanciert ist, sich als Täter offenbart und kurz danach Megans beste Freundin Tracy erschießt, wendet sich das Blatt. Megan und Nick begeben sich gemeinsam auf die Jagd nach Eugene und werden dabei zum Paar. In Megans Wohnung schlafen sie miteinander, heimlich beobachtet von Eugene, der sich genau dort versteckt hält. Nachdem die beiden fertig sind, verletzt er Nick lebensgefährlich und flüchtet, nicht ohne einen vorherigen Versuch, Megan zu vergewaltigen. Diese macht sich dann vom Krankenhaus aus, in das sie und Nick eingeliefert wurden, auf den Weg, Eugene zur Strecke zu bringen.

Die idealisierten Identifikationsbilder patriarchalischer Dominanz, denen Megan aufsitzt, erweisen sich auch für andere Figuren in *Blue Steel* als Ausblicke, ihrer eigenen Wirklichkeit ein Stück weit zu entkommen, oder sie, wenn möglich, sogar gemäß den Vorstellungen von einem glücklicheren Leben zu verändern. Die Vorstellungen über den Typus des Helden sind dabei stark von dem tradierten Klischee des Actionfilms beeinflusst. Bigelow gibt hierfür die Richtung vor, indem sie an die oben beschriebene Eingangssequenz eine weitere anschließt, die als Gegenstück zur Prüfungssequenz verstanden werden kann. Sie ist ihr stilistisch entgegengesetzt und löst die irritierende Hektik in fast meditativ wirkende Ruhe auf. Die Einstellungen sind jetzt lang und von einer ruhigen Kamera gefilmt, die Bilder sorgfältig ausgeleuchtet, Großaufnahmen herrschen vor.

Zu sehen ist eine Waffe, eine „Smith & Wesson“, wie die Aufschrift verrät. Die Waffe wird als fetischisiertes, fragmentiertes Blickobjekt inszeniert und erscheint so beinahe personalisiert. Durch diese Darstellung nimmt sie den

gleichen Platz ein, den das narrative Kino der Frau als inszeniertes Objekt des männlichen Blickes zukommen lässt. Die fetischisierende Darstellung der Waffe spiegelt die von den feministischen Filmtheoretikerinnen konstatierte ambivalente Einstellung zum weiblichen Blickobjekt. Die Haltung des Zuschauers sowie der diegetischen Figuren zur Waffe als ‚belebtes Objekt‘ oszillieren zwischen ängstlichem Befremden und heilsversprechenden Besitzansprüchen.

Bigelow montiert diese Sequenz vor die sich anziehende Megan. Wie die Waffe wird auch sie wieder fragmentiert, ihr Körper auf seine weiblichen Reize hin in Szene gesetzt. Da Bigelow Megan häufig geschlechtsunspezifisch oder sogar im Ansatz maskulin inszeniert, ohne allerdings die dominant-martialischen Merkmale hervorzuheben, die viele Filmheldinnen der 90er Jahre aufweisen, ist diese extrem konventionelle weibliche Inszenierung in diesem Zusammenhang ein umso bedeutenderer Moment.

Gabriele Jofer hat auf die Reminiszenz an die parodistische Fernsehserie „Sledgehammer!“ verwiesen, die in dieser Sequenz mitschwingt, und den Film in die Nähe des Polizeifilms rückt.³ Hauptfigur der Serie ist ein durchgeknallter, schießwütiger Inspektor Sledgehammer, der seine Waffe dermaßen liebt, dass er ihr einen Namen gegeben hat und sie sogar mit in sein Bett nimmt. Mehr noch als der Genreverweis, der hier ohnehin nur als eines von vielen Puzzleteilen betrachtet werden kann, ist das wahnhaft (und im höchsten Grade destruktive) Imitieren von stereotypen Heldenzügen, dem Sledgehammer erliegt, für *Blue Steel* von Bedeutung. In ihrer absoluten Unreflektiertheit ist diese Figur ein (parodistischer) Spiegel dessen, was uns als Heldenstereotyp vom konventionellen Actionfilm als Identifikationsmuster angeboten wird. Sledgehammer nimmt die Identifikation wörtlich und führt sie zur Vollendung, indem er sie in seine filmische ‚Realität‘ hineinträgt. Der Illusion, sich an diesen Stereotypen nicht nur zu orientieren, sondern sie als Lebensform übernehmen zu können, verfallen auch die Figuren von *Blue Steel*. Neben Megan ist es vor allem Eugene, in dem sich diese Tendenzen am deutlichsten manifestieren. Er wird in dem Moment zu ihrem Gegenpart, in dem er Megan beim Töten ihres ersten ‚Bösewichtes‘ zusieht. Ihn zu stellen, wird zum zwangsläufigen Ziel Megans werden, die hundertprozentige Deckung mit dem Heldenideal ist dann erreicht. Aber, wie sich noch zeigen wird, auch der Kollege Megans, mit dem sie ihre erste Streife fährt, ihre Freundin Tracy und sogar ihr Vater, der sich erst dann zum Einlenken bewegen lässt, als Megan endlich den patriarchalischen Mustern gemäß dominant durchgreift, haben das stereotype Heldenbild des Actionfilms als Identifikationsmuster verinnerlicht.

Kathryn Bigelow spielt mit der von Kirchmann beschriebenen Erwartung des Massenpublikums, genrespezifische Aspekte innerhalb der Narration erfüllt zu sehen, nur um diese zu enttäuschen und erlernte Seherfahrungen in die Irre zu führen: Obwohl die meisten ihrer Filme auf extreme Weise mit gen-

respezifischen Codes arbeiten, lässt sich keines ihrer Werke einem bestimmten Genre zuordnen. Bigelow selbst betont in Interviews immer wieder, dass sie ihre Filme als Genrehybride konzipiert hat. Die Vermischung von Genres ist eine der spezifischen Arbeitsweisen, die sie als persönlichen Stil entwickelt hat. Sie zieht sich durch alle ihre Filme durch und verleiht ihnen eine komplizierte, fast artifizielle Struktur, die die Konzeption der Heldenfigur beeinflusst.

Auch *Blue Steel* ist ein Genrehybrid nach typischer Machart der Regisseurin. Bigelow verortet Megan, ihre Hauptfigur, in einer extrem stilisierten Welt, die verschiedene Codes von verschiedenen Genres aufgreift und inszeniert.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die für den Film-Noir spezifische Bild-Ästhetik. Sie beherrscht den Film bis auf die Schlussequenz und wird durch die Lichtführung soweit überzeichnet, dass Teile innerhalb des Frames visuell ganz ausgelöscht bzw. unkenntlich gemacht werden. Es hat dann den Anschein, als streiche Bigelow manche von ihren Filmbildern wieder durch, um sie für die Narration nicht mehr rezipierbar zu machen. Diese Bilder gerieren sich als reine Ikone des stilisierten Film-Noir. Die meisten Sequenzen im Polizeipräsidium funktionieren z.B. so. Mit dieser Lichtführung verweist Bigelow nicht nur auf die Hauptthemen des Noir, die alles durchdringende Korruption der Gesellschaft und die vollkommen unheroische menschliche Natur, sondern sie erschwert gleichzeitig eine Identifikation mit der Hauptfigur, die für den Zuschauer oft kaum erkennbar ist. Bigelow inszeniert Megan vor einer unspezifischen narrativen Folie, die sich konventionellen Zuordnungen entzieht. Megan als Filmfigur einer spezifischen Ausrichtung zuzuordnen fällt aus diesem Grund extrem schwer. Das Zitieren von genrespezifischen Codes, ohne die Codes den Regeln des Genres gemäß zu erfüllen erschwert eine konventionelle Zuordnung der Narration. Es scheint, als deute Bigelow alle Optionen der narrativen Entwicklung an, nur um sie dem Zuschauer zu vergegenwärtigen. Vor der Schablone des konventionellen Helden entwickelt sie die Figur Megan Turner als gegenläufiges Modell, das nach seinen eigenen Regeln entsteht.

2. Harmoniebestrebungen vs. Vereinsamung

Das Heilsversprechen, das der Actionfilm, wie Kirchmann zeigt, immer wieder einlöst, und das mit der Formel ‚Ich muss nur stark sein (eine Heldin), dann werde ich geliebt werden.‘ umschrieben werden kann, erscheint anfangs nur allzu logisch und verführerisch für Megan, deren Leben von Einsamkeit gekennzeichnet ist.

Bigelow entwickelt mehrere Handlungsstränge, die alle dazu dienen, die Probleme ihrer Heldin scheinbar beiläufig zu thematisieren, und die eine Begründung für Megans Bedürfnis liefern, sich als ‚Heldin‘ Anerkennung und Liebe zu erkämpfen.

2.1. Die Familie

Zum Hauptschauplatz wird dabei Megans Kernfamilie, die sich aus Vater, Mutter und Megan als Tochter zusammensetzt. Beherrscht wird sie vom despotischen, übellauligen Vater, der die Mutter bisweilen schlägt und ansonsten einer Entfremdung der Familienmitglieder untereinander Vorschub leistet, indem er die Mutter-Tochter-Beziehung durch Bevormundung der Mutter manipuliert und Megan als *persona non grata* behandelt. Die häusliche Gewalt, deren direktes Opfer Megans Mutter ist, kann als eine der Hauptmotivationen für Megans Karrierewahl betrachtet werden. Der patriarchalischen Unterdrückung, die die innerfamiliäre Atmosphäre kennzeichnet, versucht Megan entgegenzutreten, indem sie sich selbst innerhalb der gleichen patriarchalischen Strukturen über ihren Vater stellt. Als ‚Bulle‘ geriert sie sich so endlich zur Beschützerin ihrer Mutter und zur Autorität, der sich auch ihr Vater unterwerfen muss. Megans (unbewusste) Kalkulation geht in dieser Hinsicht zumindest im Ansatz auf: Als Vertreterin des Rechtssystems droht sie ihrem Vater mit rechtsstaatlichen Konsequenzen und bricht so aus der innerfamiliären Hierarchie aus. Doch auch hier versagt Megan schlussendlich. Auf halbem Weg zum Revier wird sie den Wagen wenden und ihren prügelnden Vater, der verspricht, „so etwas“ nie wieder zu tun, in die Familie zurückführen.

Hinter der Unfähigkeit, konsequent zu handeln – denn dass dieses Versprechen keine Garantie sein kann, zumal der Vater außerstande ist, seine Gewaltausbrüche zu erklären („Ich werde manchmal einfach wütend.“) – zeigt sich auch Megans tief verankertes Harmoniebedürfnis, welches der Struktur des Actionhelden zuwiderläuft. Megan ist nicht fähig, ihre Familie zu opfern, und genau das müsste sie tun, um die einzelnen Familienmitglieder zu retten. Ihr patriarchalisch heldenhaftes Auftreten erweist sich im Nachhinein als bloße Drohgebärde.

Am Ende dieser Szene hat Megan nicht mehr gewonnen als den alten Status Quo: eine Familie, die im guten Sinne keine mehr ist, und ihre Einsamkeit dadurch nur verstärkt. Bigelow ergänzt diesen Strang durch Sequenzen, in denen sie Megans Singledasein thematisiert. Ihre Freundin Tracy lässt z.B. keine Gelegenheit aus, sie verkuppeln zu wollen – eine Bestrebung, die gut gemeint ist und immer fehl schlägt.

Das Singledasein Megans ist dabei nicht zu vergleichen mit dem vieler anderer Frauenfiguren in Filmen der 90er Jahre, die sich bewusst aus heterosexuellen Beziehungen zurückziehen, oder diese nur noch zur kurzen sexuellen Befriedigung nützen. Megan wird im Film indirekt mit einer alten Jungfer verglichen. In der ganzen Stadt heißt nur eine Frau genau wie sie: Es ist eine einsame 90jährige, die, wie Nick Mann beiläufig feststellt, sicherlich kaum noch von verrückt gewordenen Verehrern verfolgt wird.

2.2. Die Freunde

Tracy ist Megans einzige Freundin, die einzige Person, auf die sie sich verlassen kann. Trotzdem unterstreicht auch diese Figur Megans Einsamkeit nur um so deutlicher. Tracy und ihre Familie treten immer dann auf den Plan, wenn für Megan eine Ersatzfamilie von Nöten ist.

Während nach der Vereidigung die Kollegen Fotos mit ihren Kindern und Frauen machen, springt bei Megan Tracy mit ein, um die leere Stelle an der Seite der Freundin auf der Fotografie zu füllen. Der Status eines Ersatzes wird dabei so deutlich, dass die Kamera Mühe hat, das falsche Bild des Familienglücks für die Ewigkeit festzubannen (dauernd kreuzen unachtsame Kollegen das Bild, die Megans Hinweis, sie würden gerade ein Foto machen, komplett missachten). Tracys Wunsch, Megan in den Hafen der Ehe schippern zu sehen, spiegelt auch ihre eigene Beziehung zu ihr wider. Tracy hat eine Familie und sie scheint zu erkennen, dass diese ungleiche Freundschaft sich selbst nicht genug sein kann. Eine Freundschaft, wie sie in vielen Filmen der frühen 90er thematisiert wird, ist diesen beiden Frauen allein durch die liebevolle Beziehung Tracys zu ihrer Familie unmöglich. Die Voraussetzungen für eine enge Frauenfreundschaft, die Christiane Peitz für die Filmfiguren der 90er Jahre beschreibt, können zwar vielleicht von Megan, nicht aber von Tracy erfüllt werden:

„Frauen sind einsam, aber nur, was die Männer betrifft. Von denen werden sie misshandelt, ignoriert oder im Stich gelassen. (...) Über Mangel an tatkräftigen Freundinnen können die Leinwandheldinnen hingegen nicht klagen. In *Thelma und Louise* erschießt eine Frau den Mann, der ihre Freundin vergewaltigen will. Alan Rudolphs *Tödliche Gedanken* erzählt die Geschichte gleich zweier solcher Morde. Cynthia (Demie Moore) und Joyce (Glenn Headly) betreiben gemeinsam einen schäbigen Schönheitssalon in einer Industriestadt des amerikanischen Ostens. Aus Notwehr und Solidarität töten die Freundinnen den Ehemann der jeweils anderen, einen brutalen Alkoholiker und einen spießigen Law-and-Order-Fundamentalisten (...). Wie Thelma und Louise sind sie realistisch genug zu wissen, dass sie vor Gericht keine Chance hätten. Das Märchen vom Ehe- und Familienglück haben sie längst als Illusion durchschaut (...)⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass sich Tracy nicht wirklich mit Megan solidarisieren wird. Sie ist vielmehr die ‚normale‘ Seite Megans, das Sinnbild einer kleinbürgerlichen Harmonie, nach der Megan im Inneren strebt.

Mit dem Mord an Tracy gelingt es Eugene, Megan im Mark ihrer Ideale zu treffen. Megans Kampf gegen Eugene bleibt so, wenn auch durch die Inszenierung Bigelows philosophisch überhöht, ein privater. Megan rettet die Welt vor keiner globalen Bedrohung. Die Zahl der Opfer bleibt relativ gering, ihre Schicksale werden für den Zuschauer nicht weiter ausgeführt. Wir erfahren nichts über ihre Leben, über ihre Charaktere, über ihren ‚Wert‘ für die Gesellschaft. Sie bleiben stereotype Bildüberschriften: ein gutherziger alter Mann, ein

Mann (ohne weitere Identität) und eine Prostituierte. Ihr Tod ist in der Handlung entpersonalisiert und erhält nur dadurch einen Sinn, dass er als Tat auf eine mythische Ebene verweisen kann, die die beiden Hauptfiguren miteinander in Verbindung bringt.

3. Identifikationsmuster und Rollenspiel

Megans soziales Umfeld liefert die Folie, auf der ihr Bedürfnis nach Anerkennung sich zum Motor geriert für ihr Bestreben, Polizistin zu werden. Bigelow deutet in einer kurzen Einstellung das Gefühl von Geborgenheit an, das sich Megan im Kreise ihrer neuen Kollegen als gleichwertiges Mitglied wohl erhofft: mit den Symbolen des Polizisten als einer von ihnen gekennzeichnet, geht sie bei der Vereidigung ein in eine uniformierte, standardisierte, größtenteils gesichtslose Menschenmasse, die das Individuum verschluckt und es dadurch gleichzeitig stark macht.

Bigelow enttarnt diese Hoffnung als Illusion. Schon die nächste Einstellung schlüsselt die einzelnen Figuren wieder auf. Unser Blick fällt wieder auf Megan und es wird klar, dass auch hier ihre Einsamkeit einen Fortgang finden wird: inmitten von hunderten von Menschen ist sie die einzige Frau. Damit ganz klar wird, was das bedeutet, fokussiert die Kamera noch einen weiteren Außen-seiter: einen Schwarzen, der später Megans Partner wird. Wie Megan ist er jemand, der sich zeitlebens schwach fühlen musste, und nun endlich zu denen gehören will, die, wie er selber sagt, „bestimmt keiner so schnell anscheisst“. Ein Schwarzer unter vielen Weissen und eine Frau unter lauter Männern. Zwei Vertreter von Minderheiten im Dunstkreis der vermeintlichen Macht.

Megans Bild des Polizisten entspricht dem Filmklischee. Mit der Uniform wird Megan, so denkt sie, einer von ihnen, eine Heldin auf der Leinwand der Realität. Dreimal wird sie gefragt werden, weshalb sie Polizistin geworden ist. „Ist also dein Traumberuf?“, fragt besagter Partner sie, als sie zusammen das erste Mal auf Streife sind. Sie antwortet mit einem Grinsen: „Ja. Ich will Leute erschießen.“ Natürlich antwortet sie, ähnlich wie beim zweiten Mal, als sie von einem Bekannten Tracys auf ihre Berufswahl angesprochen wird, im Spaß. Doch die Ironie der Geschichte will, dass sich ihre Antwort schon bald als bittere Realität herausstellen wird. Megans Scherz zeigt deutlich, in welchem Maße sie in ihrer Naivität das unreflektierte Bild der Medien über die ‚harten Bullen‘ der amerikanischen Großstädte verinnerlicht hat.

Die christliche Symbolik, die mit der dreifachen Frage an die drei Hahenschreie erinnert, die Petrus Verrat an Christus einläuten, ist unübersehbar. Megan geriert sich somit als Petrus und Christus in Personalunion. Sie selbst verursacht in großen Teilen ihr eigenes Opfer, verrät sich selbst, indem sie sich in den Kampf mit Eugene fügt. Das Ende des Filmes wird dies in seiner

christlichen Ikonografie der Pietà-Situation nochmals aufgreifen und Megan als geopfertem Erlöser inszenieren. Megan wird, nachdem sie sich selbst den Strukturen des Helden ergeben hat, wie tot von zwei Polizisten aus einem Auto gehoben. Die Arme der Polizisten umfassen dann ihren leblosen Körper in einer Geste von behutsamer Zärtlichkeit.

Das standardisierte Heldenbild, das Megan in dem kurzen Gespräch mit ihrem Kollegen reflektiert, versucht sie sich als neue Identität anzueignen. Diese Rolle kann sie aufgrund ihrer ambivalenten Motivationen (einerseits stark aufzutreten, andererseits damit aber nicht, wie der Actionheld, die Einsamkeit bewußt als Opfer anzunehmen, sondern diese gerade zu verhindern) nur wie eine Verkleidung tragen, nicht aber voll ausfüllen.

Nach ihrer Vereidigung macht sich Megan in ihrer neuen Uniform auf den Heimweg. Der filmische Subtext, den Bigelow mit vielen Hinweisen auf die Narration versehen hat, warnt den Zuschauer per Graffiti, der Illusion zu erliegen, in jeder Polizeiform stecke ein (viriler) Held. Nicht alle Worte an der Wand im Bildhintergrund sind erkennbar, doch schon auf den ersten Blick zu lesen ist das Wort „Lie“ (Lüge). Bei näherem Hinschauen lassen sich auch noch weitere Worte entziffern, so dass sich der Satzteil „believed in big lie“ (sie glaubten an eine große Lüge) ergibt. Gabriele Jofer macht auf die vielen versteckten Hinweise im Film aufmerksam, die, wie sie schreibt, „(...) ihre stummen Kommentare zu den kommenden Vorfällen abgeben (...)“, und die mit dazu beitragen, dass die Struktur von *Blue Steel* tiefer ist, als es die oberflächliche Narration vermuten ließe⁵.

An diese Einstellung montiert die Regisseurin Bilder Megans, die in ihrer Uniform die Straße hinuntergeht. Zwei Mädchen kommen ihr entgegen, die sich nach dem vermeintlichen jungen Mann umsehen. Die beiden Mädchen sind ein humoristischer Verweis auf die Wirkung von Uniformen als geschlechtsspezifische Verkleidung. Megan wird, wie schon die Eröffnungssequenz illustriert hat, in ihrer Uniform äußerlich zum Mann. Dieser Tatsache trägt auch die Bemerkung ihrer Freundin Tracy Rechnung, wenn diese zu ihr nach der Vereidigung sagt: „Megan, ich bin stolz auf meinen Polizisten. Ich liebe dich.“ Die Crux dabei ist, dass die Veränderungen Megans auf ihr Äußeres beschränkt bleiben. Sie zeigt trotz ihres häufig androgynen und gleichzeitig scheuen Auftretens kaum Ähnlichkeit mit anderen bekannten Filmheldinnen, wie G.I. Jane (*G.I. Jane*) oder Ripley (*Alien I-IV*), die auf eine weibliche Inszenierung ihrer Körper zugunsten eines betont männlich wirkendem Aktionismus verzichten.

Die anfänglichen Erfolge, die Megan mit ihrer geliebten Geschlechtsidentität in der Außenwelt verzeichnen kann, kehren sich innerhalb des Polizeireviers (das im Sinne der Copfilm-Tradition als Pool potentieller, meist gesichtsloser, Helden verstanden werden kann) in Fehlschläge um. Hier wird die Tarnung, die ihr die Uniform außerhalb zu gewähren scheint, als ungebührlicher Griff zu den Insignien männlich kodierter Macht verstanden. Ihre

Weiblichkeit stempelt sie zur Außenseiterin. Die patriarchalischen Spielregeln, die im Präsidium herrschen, erweisen sich als unüberwindliches Hindernis, an dem Megans naive Vorstellungen von Heldentum zerschellen müssen.

Die Uniform Megans ist und bleibt unter diesen Umständen Staffage. Ein Beispiel hierfür ist auch der Moment, in dem Megan in Uniform nach Hause kommt, und versucht, ihre neue Identität in ihre leere, leblose Wohnung einzutragen. Die Einsamkeit, die in dieser Situation übermächtig wird, löst sich durch die neue Rolle Megans nicht in Wohlgefallen auf. Die Stimme ihrer Mutter auf dem Anrufbeantworter, die ihr mitteilt, dass sie zur Verteidigung ihres einzigen Kindes nicht kommen konnte, vernichtet mit einem Schlag die Aufwertung, die Megan sich von ihrer Verkleidung erhofft hat. Das Bild, das Bigelow benutzt, um Megans Gefühle auszudrücken, ist eine kleine Geste: Megan, die auf der Kante ihres Bettes sitzt, nimmt sich die Dienstmütze vom Kopf und betrachtet sie mit einem traurigen Lächeln.

Der Grad, in dem Bigelow das Heldenklischee des Actionfilms ironisiert, kommt erst mit dem Ende des Filmes voll zur Geltung. Die oben beschriebene Isolation Megans gleicht auf den ersten Blick in vielen Komponenten der den Reintegrationsprozessen des Actionfilms vorangehenden notwendigen Reduktion des Helden auf sich selbst.

Den narrativen Strukturen des Actions an ihrer Oberfläche weiter folgend, konfrontiert Bigelow ihre Protagonistin mit einer Situation, in der sie doch noch den ersten Schritt auf den Weg zur Heldin bestreiten kann. Der Unterschied zum ‚reinen‘ Actionfilm steckt auch hier wieder im Detail: Megan folgt vorschnell und bereitwillig den Vorgaben ihres Heldenideals. Der traditionelle Actionheld gerät eher unfreiwillig, und wie um die bestehende Gefahr zu potenzieren, widerstrebend, in die Position des Retters hinein, bevor er sich mit den Strukturen seiner Rolle aussöhnt. Während Megans Partner eine kurze Pinkelpause einlegt, beobachtet sie in einem Laden auf der anderen Straßenseite einen Überfall. Nach kurzem Zögern stürmt sie aus dem Laden, in dem sie gerade zwei Kaffee kaufen wollte; wohlgemerkt ohne ihren Partner, der in der angrenzenden Toilette noch seinem Bedürfnis nachkommt, auch nur durch Zuruf von der Situation in Kenntnis zu setzen.

Ironie des Schicksals und Rache gedemütigter Weiblichkeit: Ihr urinierender Partner bringt Megan in die glückliche Lage, nun ganz allein und ohne Kontrolle von außen ‚ihren Mann zu stehen‘. Megan pirscht sich mit gezückter Pistole und außer Atem durch das Lager des Ladens an den bewaffneten Täter heran. Wie sie ihren Weg in diese hinteren Räume gefunden hat, lässt Bigelow ungeklärt. Fast scheint es als hätte der pure Wille der Heldin gereicht, um sie an den Ort des Geschehens zu befördern. Wie in der Prüfungssituation, zweifelt auch hier der Täter ihre Autorität an. „Ich habe keine Zeit, dich zu ficken, Schätzchen!“ ruft er ihr zu und bedroht sie mit einer Waffe. Megan schießt. Diesmal ist es keine Übung mehr. Sie schießt nicht ein Mal, sondern bis das

Magazin leer ist. Offen bleibt an dieser Stelle, ob sie aus Nervosität und mangelnder Routine so handelt, oder ob die vielen Schüsse nicht auch Ausdruck dafür sind, dass Megan die beruflichen und familiären Demütigungen, denen sie ausgesetzt wird, nicht mehr ertragen kann.

Dieser Vorfall fungiert als heimliche Initiation Megans. Durch den Tod des Ladendiebs verliert sie ihre Unschuld, die Grenze der „anderen Welt“, wie Bigelow es nennt, ist überschritten.⁶ Das Phantasma ihres Heldenideals ist in Megans Realität eingebrochen und wird von nun an seinen Preis fordern.

Bigelow verankert diesen Moment auf einer mythischen Ebene, die die Narration vom Modell des reinen Actionfilms fort führt hin zu den oben angesprochenen Genrehybridisierungen. Später wird sie diese Sequenz in einer anderen spiegeln, in der die Bildsymbolik expliziter auf die Verbindung von Tod und mythischem Moment hinweist: Megan schießt dabei, wütend auf Nick Mann, auf eine schwarze Zielscheibe in Menschenform. Durch die Einschusslöcher, die sich in der Herzgegend der Figur befinden, dringt von hinten gleißendes Licht. Gabriele Jofer interpretiert diese Sequenz als Verweis auf Megans Bestimmung, den „schwarzen Mann“ Eugene am Ende zur Strecke zu bringen.⁷ Wie hier, zeigt sich an vielen Beispielen die komplizierte Tiefenstruktur des Films, die die Bilder mit oft doppeldeutigen Verweisen ausstattet, die sich aber nicht gegenseitig ausschließen, sondern vor allem in ihrer Komplexität ein ‚rundes‘ Bild ergeben.

4. Weiblichkeit und Objektivierung

Durch die Ambivalenz von Integrationsbedürfnis und Heldenimitation, die dem strukturellen Konzept der Filmfigur Megan zugrunde liegt, wird diese vor der Schablone des Actionhelden zum gegenläufigen Modell, das seinen eigenen Regeln gehorcht. Dies wird unter anderem dann offensichtlich, wenn Megan im Beisein von Männern Verhaltensmuster an den Tag legt, die geradezu klischeehaft nach den Regeln tradierter Geschlechterrollen ablaufen, obwohl sie andererseits nur selten als Frau mit weiblichem Auftreten im konventionellen Sinn inszeniert wird. (Wie oben schon angeführt, steht eine explizite Akzentuierung der sexuellen Reize Megans häufig im Zusammenhang mit Gewalt und Waffen. Sie spiegeln also immer auch die Verbindung von Eros und Thanatos wider, die vor allem in der Figur Eugenes ihren Ausdruck findet.)

Nachdem das erste Mordopfer mit einer an sie adressierten Kugel in der Brust gefunden wurde, und Megan bei ihren Kollegen dadurch noch mehr in Misskredit geraten ist, trifft sie auf Eugene und fühlt sich von ihm verstanden und angezogen. Er erscheint einfühlsam und gleichzeitig lebenserfahren. Megan ordnet sich ihm sofort unter, als bestünde ihr Verständnis von Weiblichkeit vor allem in Subordination. Dies spiegelt auch der Dialog der beiden

im Restaurant, in das Eugene Megan spontan beim ersten angeblichen Kennenlernen einlädt. Es ist ein gutes Restaurant, und Megan erscheint sichtlich verunsichert:

M: „Ich weiss gar nicht, was ich sagen soll.“

E: „Sie soll'n ja auch gar nichts sagen.“

M: „Dann bin ich still.“

Auch während des Hubschrauberfluges, zu dem Eugene Megan einlädt, wird Megan gemäß eines konventionellen filmischen Frauenbildes charakterisiert. Megan befindet sich dank Eugene im ‚Wunderland‘ einer unreal anmutenden Stadtansicht. Mit der chaotischen, beinahe apokalyptischen Realität der Stadt, in der beide leben, hat dieses Bild nichts mehr gemein. Eugene entführt Megan aus dem Chaos, das ihre Existenz bestimmt, durch eine einfache räumliche Distanzierung, die die Möglichkeit der Abstraktion schafft. Megan reagiert wie ein kleines Kind. Sie, die staunend aus den Fenstern des Hubschraubers in die Nacht blickt, wird dabei gleichzeitig zum Blickobjekt Eugenes. Er blickt nicht mehr hinaus, sondern scheint die Welt nur noch durch den Anblick Megans erfahren zu wollen.

Die Objektivierung, die Eugene an Megan vornimmt, geht allerdings, wie der Kontext zeigt, über eine Fetischisierung der Frau als Blickobjekt hinaus. Nicht Megans Weiblichkeit fungiert an erster Stelle als Schlüssel zu Eugenes Begehren, sondern ihre Fähigkeit zu töten. Für ihn verkörpert sie, nachdem sie den Ladendieb erschossen hat, eine mystifizierte Heldin, die mit reinigender Wirkung Blut fließen lässt – das realisierende Pendant zu seinen bis dahin wohl nur phantasmagorischen Wünschen, als Racheengel Gottes durch die Welt zu ziehen.

Der Objektivierung Megans durch die Blicke Eugenes folgt eine andere auf der Dialogebene durch Nick Mann. Als Megan von ihrem Ausflug mit Eugene nach Hause kommt, wartet Nick schon in ihrer Wohnung. Damit ist er einfach in einen Raum eingedrungen, der eigentlich zum Schutz vor der Außenwelt dient, und hat diesen auf jede nur erdenkliche Weise okkupiert. Mit einer Tüte Chips in der Hand gibt er ihr zu verstehen, dass er sie als Hausfrau für untauglich hält. Sie ist seiner Meinung nach kein guter Polizist (eine gute Polizistin scheint seinen patriarchalischen Vorstellungen nach ein Paradoxon zu sein), sie ist noch nicht einmal eine gute Hausfrau. Ohne eine Existenzberechtigung als Hausfrau, als, wie es scheint, untere Kategorie von legitimer Weiblichkeit, vervollständigt sich so die, durch Eugene vorgenommene, Objektivierung der ‚Frau‘ Megan zum ‚Ding‘ Megan. Nick Mann, dessen Name zu diesem Zeitpunkt noch Programm zu sein scheint, macht Megan zum geschlechtslosen Besitztum, wie er ihr unmissverständlich klar macht: „Für den Fall, dass sie's noch nicht kapiert haben: Jeder Teil ihres Lebens geht mich etwas an. Sie gehören mir.“

5. Der Tod als metaphysisches Narrationselement

Die Motivation für Eugenes Todesfaszination ist weniger Gewaltverherrlichung, als ein mit erotischen Heilsfantasien aufgeladenes Machtspiel. Eugene oszilliert zwischen krankhaftem Wahn, ein neuer Erlöser zu sein (Stimmen scheinen ihm dies einzugeben) und einer schon fast abgeklärt wirkenden philosophischen Haltung über die Verschmelzung von Eros und Thanatos. Bigelow transponiert mit dieser wahnhaften erotisierten Todesfaszination die Diegese auf eine mythische Ebene innerhalb der filmischen Strukturen, die den Film von der konventionellen Action-Narrativik distanzieren.

Nachdem Megan den Ladendieb erschossen hat, nimmt Eugene, der als Kunde im Laden anwesend war, die Waffe des Täters an sich und beginnt, vom Moment des Todes fasziniert, mit Kugeln, in die Megans Name geritzt ist, wahllos Menschen zu erschießen. Gleichzeitig fingiert er ein zufälliges Kennenlernen, um ihr näher zu kommen. Als er die Zeit für reif hält, gibt er sich Megan in seiner Wohnung zu erkennen. In einer stark erotisch aufgeladenen Situation bittet er sie, ihre Waffe auf ihn zu richten, so wie sie es damals getan hat, als sie dem Dieb gegenüberstand. Megan, entsetzt von ihrer Erkenntnis, einem kaltblütigen Mörder aufgesessen zu sein (und im kaltblütigen ist wohl der Unterschied zwischen den beiden zu sehen), distanzieren sich von Eugene in dieser Sequenz innerlich und äußerlich. Sie nimmt eine Position im Raum frontal zu ihm ein und versucht, ihn mit ihrer Waffe in Schach zu halten. Eugene bleibt als ihr Gegenpol ruhig und souverän. Die auf einer ‚rationalen‘ Ebene vollzogene Distanzierung der beiden Charaktere zueinander, unterwandert Bigelow allerdings durch die gegenteilig strukturierte *Mise-en-scène*. Hier positioniert sie die Figuren während der Shot-Gegenshot-Montage des Dialoges innerhalb des Frames so, dass für den anderen, den Gegenpart, noch ausreichend Platz wäre. Die räumliche Leere an der rechten oder linken Seite der Figur verweist auf das Fehlen des anderen. Auch der freie Stuhl neben dem dezentral platzierten Eugene wird zur imaginierten Plattform für die beiden (eigentlich doch) zusammengehörenden Seiten, die Megan und Eugene als Gut und Böse von nun an personifizieren.

Die Betonung der janusköpfigen Zugehörigkeit des Doppelpaares Eugene/Megan treibt Bigelow auf den mythifizierten Showdown hin weiter an. Nach der Ermordung Tracys zeigt sie Eugene in zwei kurzen Einstellungen. In der ersten vergräbt eine Hand eine Pistole, in der zweiten – einer ‚Amerikanischen‘⁸, aber mit abgeschnittenem Kopf – wütet Eugene an seinem Schreibtisch. Beide Einstellungen stehen im zeitlichen Erzählfluss ungeortet und werden von der Sequenz der noch am Tatort am Boden liegenden Megan geklammert. Die Einstellungen von Eugene bekommen dadurch einen desintegrierten, irrealen Charakter, der sie in die Nähe einer von Megan visionierten Einsicht über das Verhalten Eugenes rücken.

6. Die Macht des Blicks

Es ist Eugenes Wunsch, Megan nochmals beim Töten betrachten zu dürfen, so, wie er damals im Supermarkt Zeuge ihres ersten ‚Mordes‘ sein durfte – für ihn eine Initiation, wobei nicht klar wird, ob sie Auslöser oder nur Verstärker seines Wahns ist. Mit der visuellen Lust kommt ein Motiv zum Tragen, das in den Filmen Bigelows immer wieder eine zentrale Stelle einnimmt. Nicht im Blut, sondern im identitätsstiftenden Blick, der den Mainstreamfilm sonst strukturell eher im Hintergrund bestimmt, und den die Figuren als Sehende und als Gesehene ertragen müssen, in diesem Blick liegt der wahre Horror, die wahre Gewalt ihrer Filme begraben.

In *Blue Steel* wird die Beschäftigung mit der Schaulust zum metasprachlichen Kern der Narration. Megan verweist darauf indirekt, wenn sie nach der Festnahme Eugenes im Revier erklärt: „Er wollte mir dabei zusehen, wie ich meine Waffe halte.“

Nichts anderes ist Ziel des Films. Das Publikum will zusehen, wie Megan ihre Waffe hält. Sprich, wie sie in Gefahr gerät und diese meistert, wie sie kämpft und gewinnt, oder eben auch verliert. Megan wird so gezwungen, die Strukturen einzulösen, die in dem Stereotyp des Actionhelden verankert sind. Das Mainstreamkino der frühen 90er macht mit seinen Thelma und Louises, mit seinen Cynthia und Joyces vor, was auch von Megan als Heldin erwartet wird: tatkräftiges Zupacken ohne allzu lange zu überlegen.

Mit dieser Erwartungshaltung spielt Bigelow bei ihren Inszenierungen und sie gibt ihr mit Eugene ein innerdiegetisches Gesicht. Durch den Wunsch, Megan mit einer Waffe in der Hand zu sehen, bietet Eugene dem Zuschauer eine klare und nicht zurückweisbare Identifikationsmöglichkeit. Megan geriert als gemeinsames Blickobjekt der Zuschauer und Eugenes. Statt dem traditionellen Erzähl-Schema zu folgen, bricht Bigelow hier aber die narrative Struktur auf. Ihre Heldin folgt nicht einfach den Erwartungshaltungen der Voyeure, sondern sie verzweifelt an ihnen und reflektiert sie so auf die Rezeptionsebene.

Nach dem Mord an Tracy folgen Megan und Nick Eugene in seine Wohnung. Dort sitzt er im Dunkeln und wartet auf Megan. Die Kamera wechselt nach einer Weile auf seine Seite. Der Zuschauer befindet sich mit ihm zusammen in einer Position, die das Halbdunkel des Kinosaals aufgreift. Auf der anderen Seite erscheint Megan im hellerleuchteten Ausschnitt des Türrahmens. Megan befindet sich wie auf einer Leinwand, die Waffe hält sie auf Eugene gerichtet, der sie gelassen und gleichzeitig gebannt betrachtet. Er ist der Zuschauer, das personifizierte Publikum, das von dem Anblick ästhetisierter Gewalt fasziniert, seinen Helden dazu verpflichtet, immer neue Gewalttaten zu verüben. Eugenes Morde sollen nur eines bezwecken: Megan zum Handeln zu zwingen. Ihr die Waffe in die Hand zu geben, damit wir sehen können, wie sie schießt. Eugene erklärt Megan, dass er ihren Körper liebt, und dass sie gut aussehe, und das

alles aus der Position des Zuschauers heraus, der im abgedunkelten Kinosaal sitzt und die erleuchtete Leinwand des Türausschnittes betrachtet. Seine Worte verweisen auf den Starkult, der die Filmheldinnen zu lebenden Fetischen macht. Mit Eugene holt Bigelow den Zuschauerblick und die ihm unterworfenen Automatismen in die filmische Diegese zurück. Sie spiegelt den Zuschauerblick nicht nur, sondern sie zeigt seine ureigenen Funktionsweisen auf. Dass der Zuschauerblick die Filmfigur zum Objekt werden lässt, ist das Dilemma vieler weiblicher Figuren Bigelows. Der Objektstatus gleicht einer Auslieferung der Figur an die Macht des Zuschauers, der durch seine Rezeption der Diegese diese gleichzeitig beeinflusst. Bigelow thematisiert die Machtstrukturen, die dem voyeuristischen Blick inhärent sind, aber sie lässt ihre Heldin nicht aus ihnen ausbrechen. Megan wird damit zur Kämpferin wider ihren Willen, die in ihren Handlungen dem Willen ihres innerdiegetischen, sowie ihres extradiegetischen Publikums Folge leistet. Die Befreiung von der Bedrohung, die Eugene für sie und andere darstellt, führt auf der Metaebene und im Subtext zu einer Unterwerfung unter die Regeln der Skopophilie, der der Zuschauer frönt.

Nach der Begegnung mit Eugene, ändert Nick Mann seine Einstellung zu Megan. Er wird zu ihrem Verbündeten. In dem Moment, in dem er sein patriarchalisches Rollenverhalten Megan gegenüber aufgibt, schwinden aber auch seine Fähigkeiten, aktiv die Handlung zu bestimmen. Nick sitzt neben Megan im Auto. Sie warten in der Dunkelheit darauf, dass Eugene seine Waffe sucht, die er im Park vergraben hat. Nicks Beurteilung der Situation lässt kaum noch etwas von der Souveränität erkennen, mit der er anfangs den Fall gehandhabt hat. Sein Fazit fällt eigentlich vernichtend aus: „Wir haben Ahnungen und Schlussfolgerungen und Instinkt: Das ist alles.“ Auch mit den eher weiblich konnotierten Eigenschaften wie Ahnung und Instinkt bereitet Nick Mann eine mögliche weibliche Umschreibung seines Charakters vor. Bigelow geht damit sicher, dass ein betont männlich aktiver Charakter an der Seite Megans nicht von ihrer eigenen Konzeptionalisierung ablenkt.

Nick ist auch derjenige, der an Megan zum dritten und letzten Mal die Frage stellt, warum sie Polizistin geworden sei. Diesmal ist Megans Antwort: „Seinetwegen“, und sie meint damit Eugene.⁹ Megan ist durch Eugene zu dem geworden, was er in ihr von Anfang an gesehen hat. Dadurch, dass er ihr die Verbindung mit ihm aufzwingt, wird sie zur ‚wahren‘, zur konventionellen Actionheldin, die auch wir in ihr sehen wollen. Die Zeit der Kompromisse, die Megan in ihrer ambivalenten Identifikation mit ihrem Heldenideal versuchte für sich aufrecht zu erhalten, ist vorbei. Entgegen ihrem eigentlichen Bedürfnis nach Integration muss sie nun endgültig zur einsamen Heldin werden, um sich von Eugene wieder befreien zu können. Die Situation gleicht einer Zwickmühle: Egal, wie Megan handelt, sie verliert. Eugene erreicht die Verschmelzung mit ihr allemal: Verweigert sie sich seinen Wünschen, ihn zu erschießen, bleibt

sie zwar von dem Objektstatus verschont, dem sie unterliegt, wenn sie sich der Heldenstruktur unterwirft, aber Eugene vernichtet alles um sie herum. Greift sie ein, erschießt sie ihn, dann unterstellt sie ihre Person dem Heldenschema, das Eugene für sie in dem Moment entworfen hat, in dem er sie töten sah.

Kurz darauf wird klar, dass sich Megan dem Diktat des Action ergeben hat. Sie wird zur Heldin und macht Ernst mit den Strukturen, die diesem Helden-tum immanent sind. Der Weg zum Einzelgängertum führt über Nick Mann, den sie überrumpelt und mit Handschellen ans Lenkrad fesselt. Nick, den sie abhalten möchte, ihr zu folgen, wird zum unfreiwilligen Köder auf der Jagd nach Eugene. Die eigentlich typisch weibliche Rolle eines Objektes auf dem Präsentierteller kommt nun ihm zu. Auch in dieser Sequenz spiegelt Bigelow wieder die konventionellen Inszenierungsstrategien des Mainstreams. Eugene erscheint am Fenster des Wagens und hält Nick eine Waffe an die Schläfe. Sein Monolog verweist auf die Bedeutung des konstituierenden Blickes auch für den Moment des Todes. Den Tod zu sehen, ihm in die Augen zu sehen, treibt den Menschen an den Rand seiner Erkenntnisse. Eugene, von der mythischen Seite des Todes besessen, möchte diese Grenze überschreiten. Seine Forderungen sind deutlich: „Sieh mich an. Du sollst mich ansehen. Ich will, dass du siehst, wie die Kugel kommt. In deinem Gesicht will ich es sehen.“

In *Strange Days*, ihrem bislang letzten Film, wird Bigelow versuchen, diese Forderung visuell umzusetzen.

7. Der Showdown

Eugene erschießt Nick nicht, denn Megan erscheint auf der Bildfläche. Eine Verfolgungsjagd nach Hollywood-Manier beginnt quer durch die Straßen der Stadt. Megan wird Eugene verlieren. Dieser sucht angeschossen Zuflucht ausgerechnet in Megans Wohnung. Auch Megan und Nick treffen dort wenig später ein. Es kommt zum Liebesakt zwischen den beiden, mit Eugene als heimlichem Zeugen, der, die Waffe im Anschlag, vom Badezimmer aus das Treiben der beiden verfolgt. Als Nick nach dem Akt das Bad betritt, schießt Eugene ihn nieder. Dann geht er ins Schlafzimmer und überrumpelt Megan, die noch im Bett sitzt. Er versucht sie zu vergewaltigen. Megan kann sich erst nach einiger Zeit zur Wehr setzen. Es kommt zum Kampf, doch Eugene kann wieder entweichen. Megan und Nick, der schwer verwundet ist, kommen ins Krankenhaus, der Ausgangspunkt für den finalen Showdown. Doch obwohl Megan nun ganz nach Heldenmanier einen Polizisten niederschlägt, um an dessen Uniform zu gelangen, wirkt diese doch immer noch wie eine Verkleidung. Die ausgelatschten Turnschuhe, die sich mit noch leicht benommenem Gang auf den Weg machen, verraten noch einmal die ‚wahre‘ Megan. Und auch ihr Blick auf den mit dem Tode ringenden Nick zeigt ein Mitleid, das weniger als

instrumentalisierter Motor für Rache zu taugen scheint, als dass es das Wissen um Verlust spiegelt, mit dem Megan in die Schlacht zieht.

Zwei Gründe sind es am Ende, die Megan zur Heldin werden lassen: die Liebe zu einem hilflosen Nick Mann und die beginnende Morgendämmerung, die die Schwester im Krankenhaus mit den Worten: „Es ist fünf Uhr, es wird bald hell werden.“ und mit einer Schlaftablette für Megan einläutet. Doch bevor Megan schlafen kann, muss Eugene sterben. Die Erhöhung der Geschichte ins Fantastische greift auch hier. Damit das Dunkel des Noir aus den Bildern des Filmes weichen kann, muss Megan ihre dunkle Seite – Eugene – töten. Bigelow inszeniert die Handlung an dieser Stelle des Filmes so stark nach mythischen Codes, dass klar wird, dass Megans Handeln nichts mehr mit selbstgewähltem, handfestem Heldentum gemein hat. Ihre Handlungen haben längst mythische und fatalistische Züge angenommen. Die Entschlossenheit Megans wird vor diesem Hintergrund zu einer determinierten und dadurch in sich relativiert.

Als Megan das Krankenhaus verlässt, setzt Bigelow sie als Schattenwesen in Szene, das sich, in einer Nebelwand verschwindend, auf seinen letzten Weg macht. Das Bild, das Bigelow hier heraufbeschwört erinnert an ihr Lieblingsthema Grenzüberschreitungen und wirkt gleichzeitig als eine Reminiszenz an *Near Dark*, ihren Vampir-Western von 1987. Megan nimmt die Züge einer Untoten an, ihre Bewegungen erscheinen plötzlich wie ferngelenkt, ihr Blick ist glasig. An die vielschichtige differenzierte und in ihrer Einsamkeit höchst lebendig wirkende Megan erinnert in dieser Sequenz nichts mehr.

In dem folgenden Duell zwischen ihr und Eugene in einer U-Bahn-Station wird Megan verletzt. Blut tritt aus ihrem Arm – Stigma des Actionhelden. Es folgt der Aufstieg zurück ans Tageslicht. Wie aus einem Grab schleppt sich Megan die Treppen der U-Bahn-Station hoch, dem finalen Show-Down entgegen. Das Ende von *Blue Steel* ist ganz nach den visuellen Konventionen des Actionfilms inszeniert. Prägend sind jetzt die schnellen Schnitte, eine dynamische Kamera, und eine helle Ausleuchtung, die während des übrigen Filmes weitestgehend vermieden wurde.

Eugene gewinnt das Duell, indem er Megan dazu zwingt, ihn zu erschießen. Megans Blick aus dem Bild heraus beantwortet die Frage nach der Konzeption der Heldin und erinnert an die Anforderungen des Kinos an seine Figuren. Megan unterliegt dem Zwang, zur Heldin zu werden. Ihr Sieg, lebend aus dem Duell hervorzugehen, ist gleichzeitig ihr größtes Opfer, ihr ‚Tod‘. Die charakterlichen Konzeptionen, die die Figur Megan Turner über weite Strecken ausgemacht haben, sind danach wie ausgelöscht. Mit der Vernichtung des Bösen ist auch das Gute gestorben, ganz im Sinne der Doppelhaftigkeit, die die beiden Protagonisten als ungleiches Paar personifiziert haben. Nach dem Tod Eugenes ist Megans Existenz grundlos geworden. Der Film hat beide Seiten narrativ zu eng miteinander verbunden, als dass die eine ohne die andere weiter bestehen könnte. Megan lässt die Waffe fallen und erstarrt zur Abwesenheit. Unbeteiligt,

aphatisch und den Blick von der Kamera abgewandt, hat sie in der Geschichte ausgedient.

Anmerkungen

- 1 Kathryn Bigelow/Gavin Smith: „Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 163.
- 2 Kay Kirchmann: „Die Rückkehr des Vaters. Psychomotorik und phantasmatische Strukturlogik des zeitgenössischen amerikanischen Actionfilms“, in: *Film-Dienst*, 24/96, S. 45-60.
- 3 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 84.
- 4 Christiane Peitz: *Marilyns starke Schwestern – Frauenbilder im Gegenwartskino*, Hamburg 1995, S. 24.
- 5 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 96f.
- 6 Kathryn Bigelow/Gavin Smith: „Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 155.
- 7 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 88.
- 8 Einstellungsgröße. Der Bildausschnitt ist dabei so gewählt, dass der Körper der Filmfigur von Scheitel bis zur Hüfte sichtbar ist. Die „Amerikanische“ kommt aus dem Western, und ermöglicht dem Zuschauer sowohl das Gesicht eines Charakters, als auch dessen Pistolengürtel im Blick zu haben.
- 9 Megans Antwort auch in Bezug auf ihren Vater zu interpretieren, der mit seiner häuslichen Gewalt zur Berufswahl seiner Tochter beigetragen hat, ist eine weitere Möglichkeit, die in der Sequenz mitschwingt. Das ‚Böse‘ wird dann zum Universalbegriff, der weit in Megans Kindheit zurückreicht und der in Eugene nur eine weitere Verkörperung findet. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei der Diskussionsrunde zu *Blue Steel* vom 26.06.01 im Kommunalen Kino/Freiburg.

Literatur

Bigelow, Kathryn/Smith, Gavin:

„Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Kienast, Welf/Struck, Wolfgang (Hrsg.): *Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 155-169.

Jofer, Gabriele: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Kienast, Welf/Struck, Wolfgang (Hrsg.): *Kör-*

pereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow, Schüren 1999, S. 79-97.

Kirchmann, Kay: „Die Rückkehr des Vaters. Psychomotorik und phantasmatische Strukturlogik des zeitgenössischen amerikanischen Actionfilms“, in: *Film-Dienst* 24/96, S. 45-60.

Peitz, Christiane: *Marilyns starke Schwestern – Frauenbilder im Gegenwartskino*, Hamburg 1995.

