



## Close-up

In *Out of the Past* setzt Jacques Tourneur seinen Antihelden meisterhaft in Szene. Das Bild erzählt, was zwischen den Figuren ungesagt bleibt.

«I think,  
I'm in  
a frame»

«The past is never dead. It's not even past», heißt es in William Faulkners «Requiem for a Nun». Und so lautet auch die Losung des Film noir. Die Vergangenheit lässt man nie hinter sich, sie kommt wieder – von einer Küste des Kontinents zur andern, von New York City nach Bridgeport, California. Hier hat sich der ehemalige Privatdetektiv Jeff Bailey eine Autowerkstatt und ein neues Leben eingerichtet, fernab der dreckigen Geschäfte, in die er einst verwickelt worden war. Und doch steht eines Tages vor eben dieser Garage der Handlanger jenes Gangsters, vor dem Jeff sich so lange erfolgreich versteckt

hatte: Zurück aus der Vergangenheit – der Filmtitel enthält eine Warnung. Erst sieben Minuten von Jacques Tourneurs *Out of the Past* sind vorbei, als es zu dieser Begegnung zwischen Protagonist und Widersacher kommt; und wer alles über die Meisterschaft dieses Regisseurs wissen möchte, der braucht während der nächsten zwei Minuten nur ganz genau hinzuschauen.

Der Mann aus der Vergangenheit im schwarzen Hut und Mantel wartet, als aus der Tiefe des Bildes Jeff auf ihn zukommt. Die beiden beginnen, miteinander zu reden, und im Hintergrund sehen wir Jeffs Freund, den tauben, namenlosen Jungen, den alle nur «The Kid» nennen, wie er kniend mit seinem Kreuzschlüssel an den Muttern eines Autorads dreht. Eben darum geht es in diesem Film: wie Schrauben angezogen werden und Menschen dabei in die Klemme geraten. Zusammen mit der wiederkehrenden Vergangenheit dreht sich die Schraube des Schicksals, bis man nicht mehr freikommt.

Um freilich zu begreifen, wie sehr dies in diesem Film nicht nur narratives Prinzip, sondern auch visuelle Logik ist, lohnt es sich, wenn auch wir Zuschauer so wie der Junge taub werden und uns statt aufs Gesagte aufs Gezeigte konzentrieren. Wer sich *Out of the Past* wieder anschaut, soll darum bei dieser Szene am besten sein Gerät stumm schalten. Ohne den Ton erkennt man nämlich genauer, was Tourneurs Einstellungen eigentlich

schon alles erzählen. Wie das Lächeln des Gangsters ist der Dialog auch nur Ablenkung, darauf angelegt, harmlos zu erscheinen. Dass wir die Bedrolichkeit der Situation gleichwohl sofort spüren, liegt an den Filmbildern selbst und an all den Zeichen, die in ihnen ausgestreut sind.

«MONO MOTOR SERVICE» steht in grossen Lettern über Jeffs Werkstatt. Wenn er und der Mann aus der Vergangenheit sich gegenüberstehen, ist die Kamera so platziert, dass ein Fenster im Vordergrund ausgerechnet die ersten zwei Buchstaben der Aufschrift verdeckt. Was zu sehen bleibt, ist ein grosses «NO», genau über Jeffs Kopf. Während er Unbefangenheit markieren muss, steht die Antwort, die Jeff seinem Gegenüber eigentlich geben möchte, aber nicht kann, bereits als Schrift an der Wand. Wie eine Gedankenblase im Comic.

Doch ein Nein wird der Gangster als Antwort nicht akzeptieren. Das «NO» bleibt stumm, ungehört, nur wahrgenommen von uns, die wir im Bild lesen können, was die Tonspur verheimlicht. Derweil geht das Gespräch im Inneren der Werkstatt weiter, und die Zeichen verdichten sich. Versonnen nimmt der Gangster eine kleine Ölkanne in die Hand, spielerisch. Und zugleich doch so, wie der Typ wohl sonst eine Knarre hält, den Ausguss wie einen Pistolenlauf auf Jeff gerichtet. Und während dieser noch so tut, als sei er nicht aus der Ruhe





zu bringen, und sich lässig an eine Werkbank anlehnt, sind allein die Bewegungen des anderen hinterhältiger als alle Worte: Stand der Gangster anfangs zu Jeffs Rechten, geht er nun um ihn herum, lehnt sich zu seiner Linken neben ihn, doch nur um darauf wieder die Seite zu wechseln, zur Rechten zu gehen, dann wieder zur Linken und schliesslich wieder zur Rechten zurück. Dass einem dieses katzen gleiche Umstrecken beim ersten Sehen nicht aufgefallen ist, kann nur daran liegen, dass man sich vom Gespräch zwischen den Figuren hatte ablenken lassen. Ohne Ton aber, gleichsam als Stummfilm betrachtet, entstellt sich die Szene sogleich zur Kenntlichkeit, und die angeblich natürlichen Bewegungen der Figuren entlarven sich als jene perfide Choreografie der Bedrohung, als die sie gemeint ist. Exakt von Bildrand zu Bildrand wechselt der Gangster, und mit ihm schwenkt die Kamera leicht hin und her und beteiligt sich damit an der Umzingelung unseres Helden. Ob links oder rechts: Immer steht der Gegner im Weg und macht die Ränder des Bildkaders dicht. Die Kadrage nimmt vorweg, was der Film im Folgenden beweisen wird: Hier kommst du nicht mehr raus!

«Getting framed» sagt man im Amerikanischen, wenn man jemanden reinlegt. Wörtlich aber heisst es: «eingerahm werden». Und in ebendieser Doppeldeutigkeit ist auch die präzise Kadrierung von *Out of the Past* zu

lesen, als Allegorie jener Fallen, in die die Figuren tappen. «I think I'm in a frame», wird Jeff später tatsächlich im Verlauf des Films zu einem Taxifahrer sagen. Er meint es metaphorisch und ahnt nicht, dass er damit auch die Bildgestaltung jenes Films zu kommentieren scheint, in dem er immer schon rettungslos festsass. Eben das ist es, was bereits das Gespräch mit dem Gangster aus der Vergangenheit mit seiner Inszenierung vorgeführt hatte: wie man umkreist, eingerahmt und visuell in die Zange genommen wird. Die Bildränder ziehen sich zusammen wie ein Schraubstock.

Hatte André Bazin über die Ränder des Filmbilds aber nicht Folgendes geschrieben?: «Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ‹Rahmen› des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.»

Der Anfang von *Out of the Past* aber erzählt etwas anderes. Mag sonst im Kino das Filmbild zentrifugal in ein Ausserhalb drängen, so sind in Tourneurs Film noir sämtliche Auswege abgeschnitten. Der Rand der Leinwand ist ein Rahmen, aus dem man nicht ausbrechen kann. «I think

I'm in a frame.» Statt aus dem Bild hinaus, schraubt sich nur alles immer tiefer und unentrinnbarer ins Bild herein. Nichts führt wo hin, alles dreht sich: der Gangster um sein Opfer und die Vergangenheit um sich selbst, bis zum Kollaps. Und wie in einer Miniatur steckt all das bereits in diesen unscheinbaren zwei Minuten. Auch wenn wir zu dem Zeitpunkt meinen, es gäbe noch Hoffnung für Jeff, hat uns die Szene doch eigentlich schon gezeigt, wie übel alles herauskommen wird. Wenn am Ende des Gesprächs der Gangster davoneht, läuft auch er nicht aus dem Bild hinaus, sondern in dessen Tiefe hinein, dorthin, von wo Jeff anfangs gekommen ist. Dieser aber bleibt zurück, bleibt an seine Werkbank gestützt sitzen. Haben wir bemerkt, was für ein Gerät es ist, an das Jeff sich anlehnt? Eine Bohrmaschine mit scharfem Gewinde. Eine Schraube, die sich dreht.

Johannes Binotto

→ ***Out of the Past* (USA 1947)**  
00:07:20 – 00:09:37

**Regie:** Jacques Tourneur; **Buch:** Daniel Mainwaring; **Kamera:** Nicholas Musuraca; **Schnitt:** Samuel E. Beetley; **Musik:** Roy Webb. **Darsteller:** Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas

→ ***Out of the Past*** ist im Rahmen der Retrospektive Jacques Tourneur des Locarno Festivals zu sehen und nachher etwa auch im Film podi um Zürich, das die Retro in seinem September/Oktobe-Programm teilweise übernimmt.

