

Unzuverlässiges Erzählen im Film: Das Lügenmärchen "The Usual Suspects". In: Lorenz, Mathias N. (2010) (Hg.): *Film im Literaturunterricht*. Von der Frühgeschichte des Kinos bis zum Symmedium Computer. Freiburg im Breisgau: Fillibach Verlag, S. 135-172

Unzuverlässiges Erzählen im Film: Das Lügenmärchen THE USUAL SUSPECTS

MICHAELA KRÜTZEN

Der Vorspann endet.¹ Eine Schrifteinblendung informiert über Ort und Zeit des Geschehens: „San Pedro, California – last night“. Die nächste Einstellung zeigt ein Streichholzbriefchen, das in Flammen aufgeht. Ein Mann zündet sich mit diesem Bündel brennender Zündhölzer eine Zigarette an. Eine gefährliche Situation, denn er sitzt in der Nähe von überlaufenden Benzinfassern, wie die folgende Einstellung zeigt. In diesem Film wird ganz offenbar mit dem Feuer gespielt. Der Raucher befindet sich auf dem Deck eines Frachters, der im Hafen liegt. Seine Beine sind seltsam angewinkelt; offenbar ist er schwer verletzt. Er wirft die Streichhölzer in eine Benzinlache, die hell auflodert. Das Feuer breitet sich entlang einer schmalen Spritspur aus, und für einen kurzen Moment ist eine Leiche zu sehen. Die Situation ist lebensgefährlich; in Kürze wird das Schiff explodieren.

Die Feuerspur läuft weiter, da wird sie plötzlich von einem dünnen Strahl gelöscht. Die Kamera schwenkt hoch und gibt eine dunkle Gestalt zu erkennen, die in diesem Moment den Reißverschluss ihrer Hose schließt. Das Gesicht dieses zweiten Mannes ist allerdings nicht zu sehen, denn als er sich nun ebenfalls eine Zigarette anzündet und auf den Verletzten zugeht, wird es von seinem Hut verdeckt. Auch die Stimme des Unbekannten ist nicht zu identifizieren, da er flüstert. „How are you, Keaton?“ lautet seine ebenso knappe wie überflüssige Frage. Keaton stöhnt auf: „I can't feel my legs.“ Seine Untersicht erlaubt dem Gelähmten einen Blick unter die Krempe des Hutes, der dem Zuschauer dieser Szene allerdings verwehrt wird. Im Widerschein des Feuers realisiert Keaton, wen er vor sich hat. Er lächelt resigniert. Nach einer kurzen Pause ergänzt er den Namen seines Gegenübers: „Keyser.“ Damit hat Keaton seinen Mörder angesprochen, denn wenige Sekunden später wird er von dem Mann, den er als Keyser bezeichnet hat, erschossen.

Mit diesem Prolog beginnt der Thriller THE USUAL SUSPECTS (USA 1995, Regie: Bryan Singer). Gleich in den ersten Filmminuten wird mit der betonten Nennung eines Namens und der überdeutlichen Aussparung des dazu gehörenden

¹ Der hier vorliegende Text basiert auf einer Analyse von THE USUAL SUSPECTS, die erschienen ist in: Michaela Krützen, Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood, Frankfurt a.M. 2010.

Gesichts eine Frage formuliert. „Who is Keyser Soze?“ wurde in einer Werbekampagne schon vor der Premiere der Produktion gefragt. In New York stand dieser Slogan sogar auf den Seitenwänden der städtischen Omnibusse – ohne den Film, der die Antwort liefern würde, auch nur zu erwähnen.² Die Werbekampagne erfasst das zentrale Rätsel der Geschichte: In *THE USUAL SUSPECTS* wird es darum gehen, die geheimnisvollen Vorgänge an Bord des Schiffes aufzuklären und deren wahren Urheber zu demaskieren.

Was an Bord geschehen ist, erfährt der Zuschauer im Anschluss an den Prolog, in mehreren Rückblicken. Zu hören und zu sehen sind die Aussagen eines Kleinkriminellen namens Verbal Kint. Für die folgenden Überlegungen ist entscheidend, dass sich dieser Augenzeuge am Ende des Films als unzuverlässig erweisen wird. *THE USUAL SUSPECTS* ist eine *unreliable narration* – ein Begriff, den Wayne Booth 1961 geprägt hat.³ Da die Aufdeckung der Unzuverlässigkeit erst in der letzten Szene erfolgt, handelt es darüber hinaus um eine „rückwirkende Überraschungsgeschichte“⁴. Nach der Schlusspointe müssen die Zuschauer „rückwirkend die gesamte Handlung uminterpretieren“⁵ – und sich den Film vielleicht sogar noch einmal anschauen. Denn die letzte Szene von *THE USUAL SUSPECTS* zeigt, dass Verbals Geschichte „im Widerspruch zum Werte- und Normsystem des Gesamttextes steht“⁶. Diese Widersprüche lassen sich nur auflösen, wenn die bis dahin präsentierte Version des Geschehens als Lüge gedeutet wird.

Verbals Lügenmärchen ist Gegenstand der folgenden Analyse. *Wie* der unzuverlässige Erzähler im Film eingesetzt wird, ist die erste Fragestellung, der hier nachgegangen werden soll. *Was* der unzuverlässige Erzähler über Keyser Soze erzählt, wie er ihn beschreibt, ist die zweite Frage, die es zu bearbeiten gilt. Schon der Anfang des Thrillers bietet Anhaltspunkte für die Beantwortung beider Fragen.

1 Der Anfang: Keyser Sozes Auftritt und Verbals Aussage

Der gesichtslose Keyser Soze wispert in der ersten Szene lediglich sieben nichts-sagende Worte. Er wird dennoch sehr präzise vorgestellt, und das in nur knapp zwei Minuten Filmzeit. Soze uriniert ins Feuer – ein Gebaren, das offenbar nicht nur in Zeltlagern, sondern auch unter Schwerverbrechern als männlich gilt. Als er auf Keaton zugeht, steigt er lässig über Leichen. Er scheint den Anblick von Toten gewohnt zu sein. Keyser kennt keine Eile, auch wenn die Polizei jeden Moment eintreffen wird. Mit elegantem Schwung zündet er sich eine Zigarette an; das Drehbuch vermerkt ausdrücklich, die Geste solle „somewhat showy“⁷ sein, was sie auch tatsächlich ist. Selbstverständlich ist sein schweres Feuerzeug aus Gold, wie auch seine glitzernde Armbanduhr.

Auf Schauwert bedacht ist auch der kurze Wortwechsel mit Keaton, der bezeichnenderweise vor ihm liegt, im wörtlichen und übertragenen Sinne am Boden zerstört. Warum nimmt Keyser sich überhaupt die Zeit mit seinem Opfer zu sprechen? Warum erschießt er seinen Widersacher nicht umgehend? Es muss ihm wichtig sein, dass Keaton erfährt, wer sich hinter dem Namen Keyser Soze verbirgt, auch wenn Keaton nur noch wenige Minuten zu leben hat. Nur aus Eitelkeit zeigt er seinem Opfer sein Gesicht; er sucht offenbar Keatons Anerkennung. Sogar der nun folgende Mord offenbart Gefallsucht: Der Täter hält die Pistole seitlich, eine modische Extravaganz der neunziger Jahre, die den Schützen als besonders cool ausweisen soll.

Die filmische Inszenierung Keyser Sozes betont demzufolge seine Selbstinszenierung: Der Verbrecher stellt sich dar. Was sonst wäre auch von einem Mann zu erwarten, der unter dem Pseudonym Keyser firmiert? Dieser Name wird wie ‚Kaiser‘ ausgesprochen, was auch in englischsprachigen Ländern ein Synonym für Herrschaft und Hybris ist. Bereits in der dritten Minute des Films ist abzusehen, dass Keyser Soze sich gezielt in Szene setzt und dass es zugleich ein Geheimnis um sein Aussehen gibt. Es wird beiläufig gezeigt, *wie* Soze ist und ausdrücklich verschleiert, *wer* er ist.

Dass es einen Augenzeugen geben könnte, der das Geheimnis um Sozes Identität lüften kann und der den Mord an Keaton gesehen hat, wird ebenfalls in dieser ersten Szene etabliert. Die Kamera fährt nämlich nach dem tödlichen Schuss auf einen wirren Berg von Kabeln und Tauen zu, hinter denen sich ein Beobachter verbergen könnte. Dieses potentielle Versteck wird in gleich drei Einstellungen gezeigt, hervorgehoben durch die deutliche Bewegung der Kamera, dramatische

² Ernest Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, London 2002, 52.

³ Vgl. Wayne Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Bd. 1, Heidelberg 1974 [zuerst 1961], 255.

⁴ Britta Hartmann, Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment, in: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, hg. v. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf, München 2005, 154–174, hier 154.

⁵ Matias Martinez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2005, 103.

⁶ Ansgar Nünning, *Unreliable narration zur Einführung*, in: *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, hg. v. Ansgar Nünning, Trier 1998, 3–39, hier 17.

⁷ Christopher McQuarrie, *THE USUAL SUSPECTS*, Unveröffentlichtes Drehbuch (Script Date 25.05.1994). <http://www.godamongdirectors.com/scripts/usual.shtml>.

Musik und den Widerschein von Explosionen. Die dritte Einstellung, zugleich die letzte dieser Szene, endet mit einer Detailaufnahme ungeordneter Taue, die hell erleuchtet sind. Würde in diesem Versteck ein Mensch kauern, dann wäre die Kamera jetzt in dessen Augenhöhe.



Abbildung 1: THE USUAL SUSPECTS – Taue

In seiner Analyse dieser Szene hat Maurice Lahde darauf hingewiesen, dass hier mit den Konventionen des klassischen Hollywoodkinos gearbeitet wird. Warum können die Zuschauer überhaupt annehmen, dass ein Augenzeuge auf dem Deck ist? Schließlich wird er nicht gezeigt. Ganz einfach: Die Taue müssen eine Bedeutung haben – sonst würden sie im *classical cinema* überhaupt nicht auf die Leinwand gebracht, geschweige denn herausgehoben präsentiert werden. Es gilt „das Gebot der narrativen Ökonomie, nach dem man davon ausgehen kann, dass alles, was gezeigt wird, für das Filmverständnis bedeutsam ist.“⁸ Im klassischen Kino wird alles „in Dienst genommen, nichts wird verschwendet: Wie bei einem guten Schlachter oder einer guten Hausfrau bleiben am Ende kaum Reste übrig.“⁹ Wenn zum Beispiel die weibliche Hauptfigur im ersten Akt eines Films hüstelt, dann wird das für den weiteren Verlauf der Handlung von Bedeutung sein, sonst wäre diese Geste erst gar nicht zu sehen. Und wenn ein Berg von Tauen mehrfach zu erkennen ist, dann wird auch das seinen Grund haben.

Da die Taue also relevant sein *müssen*, werden sie wohl ein Versteck gewesen sein – und zwar für niemand anderen als Verbal Kint (Kevin Spacey). Diese

⁸ Maurice Lahde, Der unzuverlässige Erzähler in THE USUAL SUSPECTS, in: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, hg.v. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf, München: Ed. Text + Kritik 2005, 293–306, 297.

⁹ Thomas Elsaesser, Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino, Berlin 2009, 72.

Schlussfolgerung wird durch die nun folgende Überblendung nahe gelegt. Direkt nach der Detailaufnahme der Taue ist Verbal in einer frontalen Aufnahme zu sehen; im gleißenden Licht macht er eine Aussage: „It all started back in New York six weeks ago.“ Dieser Anschluss ist suggestiv: Eine Überblendung auf das Gesicht einer sprechenden Figur markiert häufig das Ende eines Flashbacks. Der Erzähler in THE USUAL SUSPECTS beginnt seine Aussage sogar mit einem ausdrücklichen Hinweis, dass er über die Vergangenheit spricht, was die Verbindung zwischen dem vermeintlichen Versteck und seiner Geschichte stärkt. Daher scheint es, als sei der gesprächige Zeuge auch der Beobachter auf dem Deck gewesen, auch wenn er hier noch gar nicht über das Geschehen auf dem Schiff spricht, sondern eine länger zurück liegende Situation beschreibt. Diese Zuordnung hat weit reichende Konsequenzen für die weitere Einschätzung der Figur: Wenn Verbal der Beobachter war, dann kann er auf keinen Fall der Täter gewesen sein.

Diese Montage ist ein Fall von *priming*. Mit diesem Begriff wird die Technik bezeichnet, gleich zu Beginn eines Films eine bestimmte Lesart zu etablieren.¹⁰ Für unzuverlässige Erzählungen, die den Zuschauer auf falsche Fährten führen müssen, spielt das *priming* eine besonders wichtige Rolle.¹¹ Schaut man sich zum Beispiel den Anfang von THE SIXTH SENSE (USA 1999, Regie: M. Night Shyamalan) an, so legt der Film zu Beginn die Schlussfolgerung nahe, dass die Hauptfigur Malcolm Crowe eine schwere Schussverletzung überlebt hat. Ein Prolog zeigt, wie der Kinderpsychologe von einer Kugel in den Bauch getroffen wird. Der folgende Zwischentitel verkündet, dass ein paar Monate vergangen sind. Nach einer Aufblende ist Malcolm zu sehen, der auf einer Bank sitzt und seinen neuen Patienten von Ferne beobachtet. „Die Hypothese, der Protagonist habe überlebt, ist schlichtweg die wahrscheinlichste Erklärung: Für einen Toten geht das Leben nun einmal nicht weiter.“¹² In Wahrheit ist Malcolm aber an den Folgen des Überfalls gestorben, wie sich in den letzten Filmminuten herausstellen wird. Malcolm ist ein Toter, der sich in der Welt der Lebenden bewegt und nur von seinem vermeintlichen Patienten, einem kleinen Jungen, gesehen wird. Auch THE SIXTH SENSE ist eine unzuverlässige Erzählung, eine rückwirkende Überraschungsgeschichte.

¹⁰ Vgl. Fabienne Liptay, Spinn es noch einmal Spider! Ambiguität als Voraussetzung für die doppelte Filmlektüre am Beispiel von David Cronenbergs SPIDER, in: „Camera doesn't lie“. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film, hg. von Jörg Helbig, Trier, 189–223, hier 201.

¹¹ Vgl. zum Begriff der ‚falschen Fährte‘: Falsche Fährten in Film und Fernsehen, hg.v. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, u.a. Wien 2007.

¹² Hartmann, Von der Macht erster Eindrücke, a.a.O. (Anm. 4), 164.

Der Vergleich mit *THE USUAL SUSPECTS* zeigt die Ähnlichkeit in der Vorgehensweise. In dem Thriller wird die Überzeugung bestärkt, Verbal habe sich hinter den Tauen verborgen und einen Mord beobachtet. Damit wird Verbal als bloßer Zuschauer des Vorgefallenen etabliert. Malcolm Crowe überlebt, Verbal Kint gesteht – so suggeriert es der Schnitt in beiden Fällen. „Das Vertrauen in diese Konventionen scheint bei uns eine viel simple Annahme zu blockieren, nämlich dass hinter der Taurole, da dort niemand gezeigt wurde, auch niemand ist.“¹³

Führt man den Vergleich mit *THE SIXTH SENSE* fort, so ergeben sich aber auch Differenzen in der Darbietung der Geschichte. *THE USUAL SUSPECTS* bedient sich eines *character narrators*. Genauer gesagt ist der Zeuge Verbal Kint ein homodiegetischer Erzähler. Darunter ist eine Figur zu verstehen, die sich selbst innerhalb der fiktionalen Welt bewegt, von der sie erzählt.¹⁴ Verbal taucht selber auch in seiner Geschichte auf. *THE SIXTH SENSE* verzichtet auf einen solchen Erzähler. Eine zweite Differenz ist, dass Malcolms Tod verschwiegen wird; ein klarer Fall von *underreporting*. Es ist nicht zu sehen, wie und wann der Psychologe stirbt. Der Tod wird ausgespart. Aber es gibt auch keine Figur, die behauptet, dass Malcolm lebt. In *THE USUAL SUSPECTS* hingegen gibt es zahlreiche Fehlinformationen; hier handelt es sich um einen Fall von *misreporting*.¹⁵ Kint, der den sprechenden Spitznamen Verbal trägt, einen *telling name*, ist ein Lügner. Präsentiert werden seine Lügen in der Form von Flashbacks.

2 Die Struktur: Flashbacks und Verhöre

Der Flashback wird von Gilles Deleuze als ein konventionelles Verfahren charakterisiert, das über eine feste Formsprache verfügt. Er kündigt sich „durch Überblendung an, und die von ihr eingeführten Bilder sind oft überbelichtet oder gerastert, als seien sie mit dem Hinweis versehen: ‚Achtung! Erinnerung!‘“¹⁶ Das *classical cinema* stellt Zeitsprünge also überdeutlich heraus, wie auch Brian Henderson ausführt:

Why is this? Cinema has no built-in tense system as language does. One cannot write a sentence without indicating the tense but one can apparently make a shot, and therefore perhaps a film, without indicating tense. In written discourse the tense

structure must be renewed with every sentence and, concomitantly, a single sentence may subvert that structure.¹⁷

Der Film unterscheidet sich in seinen Mitteln von der Literatur: „One must do something, indeed a great deal, if a comprehensible shift of tenses is to be achieved in cinema.“¹⁸ Und so weist auch *THE USUAL SUSPECTS* bei den Flashbacks deutliche Markierungen auf, selbst wenn (in der Regel) auf Überbelichtungen und Rasterungen verzichtet wird. Es ist in diesem Film immer klar, auf welcher Zeitstufe sich die Erzählung bewegt, in der Gegenwart des Erzählers oder in der Vergangenheit.

Die Flashbacks zeigen, wie es zu dem Gemetzel an Bord kam. Der Ausgang des Geschehens ist demzufolge klar, nicht aber, wie es dazu kommen konnte. Eine Vorgeschichte zu rekonstruieren ist eine im *classical cinema* durchaus übliche Erzählweise, die zum Beispiel schon in *DOUBLE INDEMNITY* (USA 1944, Regie: Billy Wilder) oder *SUNSET BOULEVARD* (USA 1950, Regie: Billy Wilder) eingesetzt wurde. Auch in diesen Filmen ist in Flashbacks zu sehen, was die Hauptfigur berichtet. Auch in diesen Filmen erklärt der letzte Flashback die aktuelle Situation des Erzählers. Dieses Prinzip der Rahmung ist so geläufig, dass es einen Namen hat. Wenn eine Szene Anfang und Ende des Films wie eine Klammer verbindet, so wird dies als *bracketing* bezeichnet.¹⁹ In Bezug auf die Erzählstruktur operiert *THE USUAL SUSPECTS* also mit einer wohl bekannten Anordnung, in der Rahmen- und Binnenhandlung zu unterscheiden sind.

Die *Rahmenhandlung* des Films sind die Verhöre von Verbal Kint. Sie beginnen mit dem schon zitierten Satz, die Geschichte habe vor sechs Wochen in New York begonnen, und enden rund 90 Filminuten später mit dem Ausruf: „Fucking Cops!“ Der Ablauf der Aussage ist allerdings komplexer als in den eben genannten Beispielfilmen, denn das Verhör ist zweistufig. Verbal macht eine erste Aussage in der Nacht seiner Verhaftung; er wurde in der Nähe des Hafens aufgegriffen. Diese Befragung startet in der 5. Minute des Films; sie findet in einem offiziellen Verhörraum statt, vor einem überdimensionierten Wappen des Staates Kalifornien. Das zweite Verhör beginnt in der 20. Minute des Films und dauert bis wenige Minuten vor dessen Ende. Dieses Gespräch wird im Unterschied zum

¹³ Lahde, Der unzuverlässige Erzähler in *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 8), 297.

¹⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*, London, New York 1992, 69–122.

¹⁵ Liptay, Spinn es noch einmal Spider!, a.a.O. (Anm. 10), 197.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a.M. 1991, 69.

¹⁷ Brian Henderson, Tense, Mode and Voice in Film (Notes after Genette), in: *Film Quarterly* 26 (1983), H. 4, 4–17, hier 6.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Richard Neupert, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Detroit 1995, 36–38; Raymond Bellour: *Segmenting/Analyzing*, in: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, hg. v. Philip Rosen, New York 1986, 66–92 [zuerst 1976].

ersten in einem völlig chaotischen Büro geführt und ist inoffiziell, denn Verbals Anwälte konnten noch in der Nacht Immunität für ihren Mandanten aushandeln. Offenbar genießt der Zeuge Schutz von allerhöchster Stelle: „This guy is protected – from up on high by the prince of fucking darkness.“ Es scheint, als beschirme der allmächtige Keyser Soze den unbedeutenden Kriminellen. Dieser Schutz begrenzt die zur Vernehmung bleibende Zeit: Dem ehrgeizigen Special Agent David Kujan bleiben nur zwei Stunden, bis er Verbal entlassen muss – eine Deadline.



Abbildung 2: THE USUAL SUSPECTS – Das Verhör

Eine zweite Deadline wird durch eine Nebenhandlung etabliert, die ebenfalls zur Rahmenhandlung gehört. Es gibt einen ungarischen Überlebenden, der behauptet, Keyser Soze an Bord gesehen zu haben; der Ungar liegt mit schweren Verbrennungen auf der Intensivstation, wo ihn ein Special Agent namens Baer belagert. Während Kint befragt wird, sitzt eine Zeichnerin am Krankenbett des Mannes und versucht, ein Bild von Soze zu zeichnen. Je länger Verbal in der Polizeistation ist, umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die Zeichnung offenbart, wie Keyser Soze aussieht. Somit besteht die Rahmenhandlung aus einer Haupthandlung (dem zweigeteilten Verhör Verbals) und einer Nebenhandlung (dem Verhör des Ungarn); zwei Agenten ermitteln parallel. Die Komplexität des Handlungsaufbaus, der auf den ersten Blick so konventionell zu sein schien, wird durch diese beiden Doppelungen enorm gesteigert.

Ein Wechselspiel von Konventionalität und Komplexität bestimmt auch die *Binnenhandlung* des Films. Sie visualisiert die Aussagen von Verbal Kint. Die erzählte Zeit seines Geständnisses umfasst sechs Wochen. Die Orte der Flashbacks sind in New York und in Kalifornien. Hinzu kommt ein kurzer, auch ästhetisch deutlich abgesetzter Flashback, der die Vorgeschichte von Keyser Soze erzählt und in der

Türkei spielt. Mit Ausnahme dieses ganz speziellen Rückblicks verläuft die Erzählung chronologisch und endet in der unmittelbaren Gegenwart der erzählenden Figur. Damit lehnt sich der Film an das Muster des *trial testimony* an, das Maureen Turim in ihrer umfassenden Untersuchung zum Flashback herausgearbeitet hat.²⁰ Zu dieser Art des Erzählens gehört auch, dass die Binnenhandlung den größten Teil der Erzählzeit einnimmt und dass sie den Aufbau des Films bestimmt. Das ist auch in THE USUAL SUSPECTS der Fall. Verbals Aussagen können in drei Akte gegliedert werden – dem Muster des Hollywoodkinos entsprechend.

3 Die Akte: Treffen, Taten, Tod

Der erste Akt des Films beginnt mit dem Prolog, der Erschießung Keatons. Im Anschluss daran gibt Verbal zunächst zu Protokoll, dass es sechs Wochen zuvor nach einem Waffendiebstahl zu einer Verhaftung kam. Ein Flashback zeigt die Gefangennahme von Männern mittleren Alters, denen eine solche Situation vertraut ist. Verhört werden der Sprengstoffspezialist Hockney, der Scharfschütze McManus, der exzentrische Fenster, dessen Worte kaum zu verstehen sind, der Ex-Polizist Keaton und der Erzähler selbst, Verbal Kint, ein Dieb mit einer starken Behinderung – „a cripple“. Alle fünf sind Kriminelle; sie haben Raubüberfälle begangen oder sich als Trickbetrüger verdingt. Die Polizei sperrt die Verdächtigen nach einer Gegenüberstellung gemeinsam in eine Zelle.



Abbildung 3: THE USUAL SUSPECTS – Die Gegenüberstellung

Auf die Verhaftung der fünf Männer bezieht sich der Titel des Films, der CASABLANCA (USA 1942, Regie: Michael Curtiz) zitiert. Am Ende von CASABLANCA ordnet Captain Renault an, man solle „die üblichen Verdächtigen“ inhaftieren:

²⁰ Vgl. Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory & History*, London, New York 1989.

„Round up the usual suspects!“ Er gibt diesen Befehl, obschon er weiß, dass keiner dieser *suspects* den Mord an Major Strasser begangen haben kann. Renault hat ja selbst gesehen, dass Rick (Humphrey Bogart) den deutschen Offizier erschossen hat. Die Aktion soll also lediglich Ermittlungsarbeit der Polizei vortäuschen. So verhält es sich auch in *THE USUAL SUSPECTS*. Die fünf ‚üblichen Verdächtigen‘ dieses Films sind daher wütend über die Willkür der Polizei. Sie sinnieren schon in der Zelle auf Rache. Verbal sagt aus:

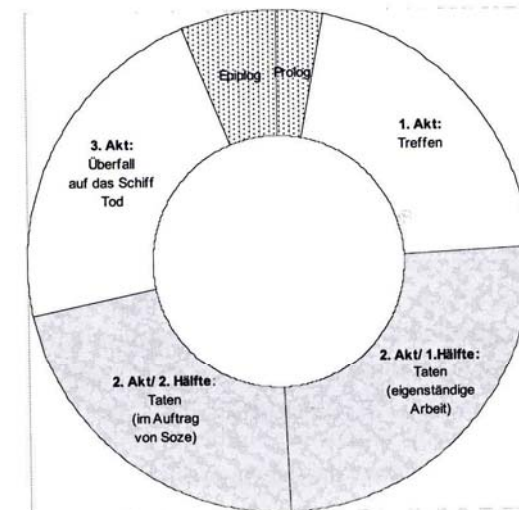
And that was how it began. The five of us brought in on a trumped-up charge to be leaned on by half-wits. What the cops never figured out, and what I know now, was that these men would never break, never lie down, never bend over for anybody. Anybody.

In der 17. Minute des Films sind die Hauptfiguren zusammengeführt, vorgestellt und charakterisiert. Damit ist die Etablierung abgeschlossen. Nun wird noch die Nebenhandlung des ungarischen Zeugen eingeführt; dann kann der zweite Akt beginnen. Der *plot point*, der diesen Akt einleitet, ist im zweiten Verhör Verbal zu verorten. Verbal erzählt Kujan in der 25. Filmminute, Keaton habe keine Straftaten mehr begehen wollen; es sei ihm aber gelungen, ihn umzustimmen. Aus dem Treffen (1. Akt) entstehen Taten (2. Akt).

Wie im *classical cinema* üblich, kann der zweite Akt in zwei Hälften gegliedert werden.²¹ Den fünf Gangstern gelingt zunächst ein spektakulärer Überfall. Sie erbeuten gestohlene Diamanten im Gegenwert von drei Millionen Dollar, ohne einen einzigen Schuss abzugeben. Ein zweiter Überfall entwickelt sich hingegen zum Desaster. Die Gang muss mehrere Männer erschießen und findet nicht die erhoffte Beute. Sie gerät zudem in die Fänge des Anwalts Kobayashi: „I work for Keyser Soze“, erklärt der in der 50. Filmminute. Kobayashis Auftritt ist der zentrale Wendepunkt im zweiten Akt, der *midpoint*, nach dem sich die Bewegungsrichtung der Hauptfiguren ändert. Bislang arbeiteten die Männer aus freien Stücken; jetzt wird offensichtlich, dass sie Marionetten in einem Stück sind, das Keyser Soze aufführen lässt.

Kobayshi erpresst die Gang, ein geradezu selbstmörderisches Kommando durchzuführen. Eine Lieferung Kokain, die von Sozes argentinischer Konkurrenz ins Land gebracht wird, soll vernichtet werden. Gelänge der Coup, dann könnten die Männer die 91 Millionen Dollar behalten, die eine Gang von Ungarn für die Drogen bezahlen soll. Der nervöse Fenster will sich dem Auftrag entziehen und

wird prompt erschossen. Daraufhin beschließen die vier verbleibenden Gangster (Hockney, McManus Keaton, Verbal), das Risiko einzugehen. Das ist der Wendepunkt in den dritten Akt, der zweite *plotpoint*.



Grafik 1: *THE USUAL SUSPECTS* – Drei Akte

In der 71. Filmminute beziehen die ‚üblichen Verdächtigen‘ Position vor dem Frachter. Hier kommt es zum klassischen Showdown. Die Protagonisten müssen (wie im *classical cinema* üblich) gegen einen übermächtigen Gegner antreten. Der Überfall erweist sich als Selbstmordkommando. Statt der Drogen befindet sich lediglich ein verängstigter Argentinier unter Deck, ein aufgeregter Mann im bunten Morgenmantel, der im Verlauf der Aktion von einem Unbekannten erschossen wird. Der Showdown entwickelt sich zum Blutbad: Die Wachmannschaft des Schiffes wird regelrecht niedergemäht, Hockney wird erschossen und McManus erstochen. Keaton liegt schwer verletzt auf dem Deck des Schiffes. Nur der versehrte Verbal bleibt unversehrt.

Verbal versteckt sich, was er in der 87. Filmminute zu Protokoll gibt. Jetzt spricht er auch über den Auftritt Sozes auf dem brennenden Deck. Gegen Ende von *THE USUAL SUSPECTS* wird die Szene, mit welcher der Film begann, also erneut erzählt. Wieder ist Keyser Soze zu sehen, der eine Feuerspur löscht und sich eine Zigarette anzündet – doch diesmal aus der Perspektive des Augenzeugen Verbal, der jetzt hinter den Tauen kauert. Wie schon zu Beginn sind die Seile in drei Einstellungen zu sehen; auch die Zufahrt auf das Versteck wird wiederholt.

²¹ Vgl. dazu ausführlich Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt a.M. 2004.

Ein Gegenschuss durch die Taue offenbart diesmal, was Verbal sieht: In einiger Entfernung zückt Keyser Soze seine Waffe; er hält sie erneut seitlich. Der Mörder bleibt auch jetzt ohne Gesicht; auch in Einzelbildschaltung ist er nicht zu identifizieren. Das Opfer ist auch in dieser Version Keaton; es gibt noch keinen Widerspruch zwischen der ersten und zweiten Fassung des Geschehens. Verbals Bericht bestätigt den Prolog als wahr.

Doch Kujan bedrängt seinen Zeugen immer härter: Keaton habe sie alle belogen. Er habe die lächerliche Gegenüberstellung eingefädelt und die Überfälle geplant: „He used all of you to get him on that boat.“ Drogen seien nie an Bord gewesen. Keaton habe die Männer missbraucht, um einen dort versteckten Augenzeugen zu töten, den Argentinier im bunten Morgenmantel: „The one man that could identify him.“ Kujan kann sogar erklären, warum ausgerechnet Verbal überlebt hat. Keaton habe ihn verschont, damit er seinen Tod bestätigen kann. Die perfekte Tarnung für ‚den Keyser‘! Verbal weint. Jetzt gesteht er, dass sein Freund Keaton der Anführer war: „It was all Keaton. We followed him from the beginning.“

Damit scheint der Fall gelöst zu sein. In der 90. Filmminute, in der dritten Fassung des Rückblicks auf das Geschehen an Bord, ist dann auch tatsächlich Keatons Gesicht zu sehen; jetzt trägt er den Hut und hat die Waffe in der Hand. Hinter Soze verbirgt sich also augenscheinlich Keaton: Ein korrupter Ex-Cop, der die Zeugen seiner Verbrechen töten ließ, der lange im Gefängnis saß und auch dort mehrere Morde begangen haben soll. Allerdings wird mit dieser Zuschreibung unklar, wen Soze an Deck erschossen haben könnte: Keaton kann ja nicht gleichzeitig vor seinem Opfer stehen und als Opfer am Boden liegen. Special Agent Kujan stört diese Lücke in der Aussage nicht. Er hat endlich die von ihm so ersehnte Antwort erhalten, denn sein Ziel im Verhör war weniger, die Wahrheit ans Licht zu bringen, als eine belastende Aussage gegen Keaton zu bekommen. Seine Fixierung auf diesem Mann ist motiviert: Keaton war früher Polizist und so sieht Kujan in ihm einen Verräter. Daher ist Kujan kein objektiver Ermittler, sondern eine „manipulierende Zuhörer-Figur“²². Er ist überzeugt, dass ‚Keyser Keaton‘ noch lebt und wird weiter nach ihm suchen.

Mit dieser Auflösung scheint der Film zu enden, denn Verbal kann das Büro unbehelligt verlassen. Würde jetzt der Abspann beginnen, wäre es allerdings für einen Hollywoodfilm ungewöhnlich, dass eine Nebenhandlung ohne Funktion bliebe: Das Verhör des Ungarn im Krankenhaus hat noch zu keinem Ergebnis geführt; das Phantombild liegt nicht vor. Außerdem kann die Erklärung, dass

Keaton der Drahtzieher war, nicht ganz überzeugen. Verbals Erzählung wird im Rückblick brüchig: So erscheint es zum Beispiel unwahrscheinlich, dass Verbal seinerzeit zu Keaton ging, um ihn zu dem Überfall auf *New York's Finest Taxi Service* zu überreden. Nach Verbals letzter Aussage soll ja Keaton in Wahrheit „the man with the plan“ gewesen sein; daher kann Verbal ihn nicht mit seinem Schlachtplan überzeugt haben. Wenn Keaton ‚der Keyser‘ ist, warum folgt er dann den Vorschlägen eines Vasallen?

Weitere Details irritieren: Verbal hat erzählt, dass der nervenschwache Keaton beim zweiten Überfall nicht wagt zu schießen und dass er ihm helfen musste. Keaton hob zwar die Waffe, zögert dann aber, so dass Verbal vollstreckte. Auch das wird fragwürdig, wenn Keaton der kaltblütige Killer Keyser sein soll. Verbal hat in seinen Rückblicken wohl nicht die ganze Wahrheit erzählt, da er Keaton schützen will. Damit ist schon zu diesem Zeitpunkt klar, dass er ein unzuverlässiger Erzähler ist. Es ist aber noch nicht offen gelegt, wie unzuverlässig er tatsächlich ist, welches Ausmaß seine Lügen haben. Diese Offenbarung ist nach dem Showdown der zweite Teil des dritten Akts – der *last act twist*.

4 Die Überraschung: Konvention und Innovation

Verbal ist aus dem Büro gehinkt, Kujan sitzt auf dem Schreibtisch des chaotischen Büros. Er trinkt seinen Kaffee und kommt langsam zur Ruhe. Der Polizist hat gehört, was er hören wollte. Bis zu diesem Moment ist der Film nahezu allen Konventionen des klassischen Hollywoodkinos gefolgt. Die von Syd Field so eindringlich beschriebene 3-Akt-Struktur inklusive der Wendepunkte ist deutlich zu erkennen.²³ Die Akte entsprechen auch fast exakt den von ihm genannten Proportionen 1:2:1, wie die Grafik sehr anschaulich belegt. Der erste Akt ist 21 Minuten lang, der zweite 46, der dritte 22. Hinzu kommen ein Prolog von knapp drei und ein Epilog von rund sechs Minuten, die dem ersten, respektive dem dritten Akt zugerechnet werden können.²⁴

Auch haben alle Handlungen der Figuren eine Ursache und erzielen eine im Film sichtbare Wirkung, wie im Hollywoodkino üblich.²⁵ Die Figuren sind außerdem klar motiviert: Es geht um Rache, um Geld und um Geheimhaltung. Eine innere Wandlung der Hauptfigur ist allerdings nur schwerlich auszumachen; Verbal muss lediglich einräumen, dass er Keaton falsch eingeschätzt hat – und selbst

²³ Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, Frankfurt a.M. 1991.

²⁴ Vorspann und Abspann wurden in dieser Aufstellung nicht berücksichtigt.

²⁵ Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, London 1999, 14.

²² Lahde, *Der unzuverlässige Erzähler in THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 8), 299.

das ist eine Lüge und keine Veränderung. Dass die Figur zwar erschüttert wird, aber letztlich unverändert bleibt, ist in diesem Fall allerdings keine Innovation, sondern lässt sich mit einer Erzähltradition begründen. *THE USUAL SUSPECTS* ist ein *heist movie* – ein ‚Raubzugfilm‘. Damit gehört der Film einem Subgenre des Thrillers an, das schon hundertfach bedient wurde: Von *ASPHALT JUNGLE* (USA 1950, Regie: John Huston) und *DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES* (F 1955, Regie: Jules Dassin), über *TOPKAPI* (USA 1964, Regie: Jules Dassin) und *THE STING* (USA 1973, Regie: George Roy Hill) bis hin zu *SNEAKERS* (USA 1992, Regie: Phil Alden Robinson). In der jüngeren Vergangenheit kamen *THE ITALIAN JOB* (USA 2003, Regie: F. Gary Gray), *INSIDE MAN* (USA 2006, Regie: Spike Lee) in die Kinos, sowie die von Steven Soderbergh inszenierte Trilogie um die Gang von Danny Ocean: *OCEAN'S ELEVEN* (USA 2001), *OCEAN'S TWELVE* (USA 2004) und *OCEAN'S THIRTEEN* (USA 2007).

In all diesen Filmen geht es um einen *heist*, einen Raubüberfall. Das Muster ist offensichtlich: Eine Gruppe von professionellen Gangstern, die über ganz unterschiedliche Fähigkeiten verfügen, schließt sich zusammen, um den bislang größten Raub ihrer Laufbahn anzugehen.²⁶ Da es sich immer um eine ganz große Gaunerei handelt, wird dieses Genre gelegentlich auch als *big caper movie* bezeichnet.²⁷ Stets ist der Raub raffiniert und bis ins Detail geplant. Eine ‚innere Reise‘ der Figur, wie sie im zweiten Akt des *classical cinema* häufig absolviert wird, findet in diesem Genre nicht statt. Die Gangster machen in *OCEAN'S ELEVEN*, *OCEAN'S TWELVE* und *OCEAN'S THIRTEEN* ganz offensichtlich keine Wandlung durch.

Bis in die Details wird das Muster des *heist movies* in *THE USUAL SUSPECTS* bedient. So spielen zum Beispiel Frauen in der Geschichte nur eine untergeordnete Rolle: Lediglich Keaton hat eine Freundin, die ehrliche Anwältin Edie, die sich aber nur als Störfaktor erweist. Sie glaubt, dass er als ehrlicher Geschäftsmann eine Chance hat, was sich als Illusion erweist. Das Privatleben der Männer wird ansonsten nicht gezeigt. Eine Konvention: „Heist films are almost by definition intense depictions of men involved in a criminalised work process.“²⁸

Thema des Films ist nicht ein einzelner Gangster, sondern die Gang.²⁹ Typisch ist auch, dass die Gruppe der Männer von einem genialen Planer angeführt wird,

der auf Präzision besteht.³⁰ Das kriminelle Superhirn ist eine traditionsreiche Figur des *classical cinema*, die sogar schon vor den ersten *heist movies* Karriere machte. Eine seiner ersten Ausprägungen ist Fantômas, der erstmals 1913 auf der Leinwand erschien: ein skrupelloser Verwandlungskünstler von sagenhaftem Reichtum.³¹ Keaton scheint ein diesem Mann ebenbürtiges Genie gewesen zu sein.

THE USUAL SUSPECTS ist trotz dieser zahlreichen Analogien keine einfache Fortschreibung des Genres, sondern eine Variation. So ist die Figur des schwächlichen, unterwürfigen Verbal Kint ungewöhnlich für einen Gangster, zumal er auch noch als dümmlich charakterisiert wird. Auch wird ein *heist movie* in der Regel nicht in Rückblicken erzählt. Ernest Larsen vertritt die These, dass es sich bei *THE USUAL SUSPECTS* um einen *heist noir* handelt, also um eine Kombination des Raubzugfilms mit dem düsteren Stil des *film noir*.³² Typisch für den *film noir* ist ja, dass ein gescheiterter Mann seine Geschichte im Rückblick erzählt. Das ist auch der Fall bei den schon erwähnten Referenzfilmen *DOUBLE INDEMNITY* oder *SUNSET BOULEVARD*, zwei Produktionen, die dem *film noir* zuzurechnen sind. Damit wäre der Film ein Fall von Hybridisierung.³³ Genrekombinationen, so hat Thomas Elsaesser gezeigt, sind seit den achtziger Jahren eine Strategie des Hollywoodkinos.³⁴ Die Kombination eines Genres mit einem Stil ist eine Variante des klassischen Erzählens. Doch sind diese beiden Neuerungen – eine ungewöhnliche Figur und eine außergewöhnliche Genrekombination – marginal im Verhältnis zu der nun folgenden Innovation.

In Filmmminute 94 entdeckt Kujan auf der Pinwand des Büros eine Plakette: „Quartet – Sokie, Illinois“. Ein winziges Detail, aber da es sich um eine Detailaufnahme handelt, muss es von Bedeutung sein. Während des Verhörs hat Verbal in seiner abschweifenden Art gleich zwei Mal über seine Vergangenheit in Illinois geplaudert: „That was how I ended up in a barber shop quartet in Sokie, Illinois.“ Kujan rief ihn zur Ordnung: „This is totally irrelevant.“ Als der Agent jetzt die Plakette sieht, muss er erkennen, dass Verbals Bemerkung keineswegs irrelevant war.

²⁶ Vgl. Michael L. Stephens, *Gangster Films: A Comprehensive, Illustrated Reference to People, Films and Terms*, Jefferson, NC, u.a. 1996, 137.

²⁷ Robert Müller, *Die Stiefkinder des Schicksals und der große Coup: THE KILLING (1956)*, in: Stanley Kubrick, hg. v. Lars-Olav Beier, Berlin 1999, 55–74, hier 55.

²⁸ Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2), 67.

²⁹ Fran Mason, *American Gangster Cinema: From LITTLE CAESAR to PULP FICTION*, Basingstoke u.a. 2002, 97.

³⁰ Ebd., 100.

³¹ Vgl. Thomas Brandlmeier, *Fantômas – Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007.

³² Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2).

³³ Vgl. *Hollywood hybrid*, hg. v. Claudia Liebrand, Ines Steiner, Marburg: Schüren 2004.

³⁴ Elsaesser, *Hollywood heute*, a.a.O. (Anm. 9), 24.

Abbildung 4: *THE USUAL SUSPECTS* – Die Beschriftung

Hätte Kujan früher auf die Pinnwand geachtet, so wäre ihm aufgefallen, dass die darauf angebrachten Zettel ein Fundus sind, aus dem Verbal sich bei der Erfindung seiner Lügengeschichte bedient hat. Der Name „Redfoot“ ist hier zu lesen, den Verbal einem dünnen, hellhäutigen Hehler gab; auf der Pinwand ist es der Deckname einer sehr dicken, schwarzen Frau mit wirrem Haar. „Guatemala“ steht auf einem Ausdruck. Das ist das Land, in dem der schwer behinderte Verbal angeblich Kaffee gepflückt haben will. Erst jetzt fällt auf, dass er das mit seinen verkrüppelten Händen wohl kaum hätte schaffen können. Damit auch unaufmerksame Zuschauer Bezüge zu Verbals Aussagen herstellen können, wird im Off noch einmal sein Text wiederholt und sogar visuell unterstützt: Der Hehler Redfoot aus der Erzählung ist für ein paar Sekunden zu sehen. Nun ist eindeutig, dass Verbal ein Lügner ist und wie er seine Geschichte konstruiert hat.

Der Groschen fällt und vor Schreck lässt Kujan seine Kaffeetasse fallen. Gleich dreifach zerschellt sie auf dem Boden, noch dazu in Zeitlupe. Auf einer Scherbe ist jetzt bildfüllend die Herstellerfirma zu lesen: „Kobayashi“. Bis zu diesem Moment erfährt der Zuschauer von *THE USUAL SUSPECTS* im Prinzip genau das, was Kujan hört. Nachdem der Becher auf dem Boden zerbrochen ist, weiß der Zuschauer etwas mehr als der Detektiv: Es gibt keinen Mann namens Kobayashi. Der Name gehört nicht etwa einem Anwalt, sondern einem Porzellanhersteller. Der Zuschauer erkennt außerdem im Nachhinein, dass Verbal, der vor Kujan saß und zu ihm hochblicken musste, den Aufdruck auf der Unterseite des Becherbodens lesen konnte. Damit erweist sich sogar die Positionierung der Figuren im Raum, wer saß und wer stand, als relevant. Was bislang ohne Bedeutung war, bekommt jetzt eine Funktion.

Das gilt auch für die letzte Szene. Kujan rennt los, doch Verbal ist ihm entwischt. Noch kann er nicht sicher wissen, wer ihm da entkommen ist. Verbals Identität ist noch nicht geklärt. Diese letzte Aufdeckung leistet *THE USUAL SUSPECTS* erst in den allerletzten Minuten des Films, dann allerdings gleich zweifach. Erstens offenbart sich die Funktion der komplexen Nebenhandlung, die vergessen schien: In der Polizeistation trifft das Fax mit dem gezeichneten Phantombild von Keyser Soze ein; zu sehen ist eindeutig Verbal Kint. Die Täterschaft Verbals manifestiert sich zweitens auch in der Haupthandlung – und zwar an dessen Körper: Kaum ist der Zeuge auf der Straße, da hört er auf zu hinken.

Lügen haben bekanntlich kurze Beine, aber in diesem Fall hat der Lügner nur so getan, als sei sein Bein verkürzt. Die ‚Heilung‘ gelingt ihm mühelos. Während er geht, setzt Verbal seinen bislang schräg stehenden Fuß plötzlich gerade auf. Diese Bewegung ist fließend, übergangslos. Verbal bewegt seine verkrüppelten Finger, die sich sofort entspannen, wie von Zauberhand. In der anderen Hand hält Verbal eine auffällige, goldene Uhr, die er gleich wieder anziehen wird. Dass es sich dabei um die Uhr handelt, die im Prolog des Films am Handgelenk von Keyser Soze zu sehen war, ist offensichtlich. Lässig zündet Verbal sich eine Zigarette an. Auch diese Geste ist eine Wiederholung. Dementsprechend vermerkt das Drehbuch auch wie beim Prolog in dieser Szene den Zusatz „somewhat showy“.³⁵ Selbstverständlich benutzt Verbal das goldene Feuerzeug, das zu Beginn des Films schon zu sehen war. Bezeichnenderweise war es dem verkrüppelten Verbal während des Verhörs nicht gelungen, ein ähnliches Feuerzeug, das Kujan ihm reichte, zu bedienen; der Agent musste ihm Feuer geben. Verbals Scheitern erscheint jetzt als besonders gelungenes Täuschungsmanöver. Und so lässt der Film keinen Zweifel offen: Der schwächste Mann ist in Wahrheit der stärkste Mann. Verbal Kint ist Keyser Soze. Eine Transformation: „from cripple to commander“.³⁶

Von der letzten Szene ausgehend, muss nun das Geschehen des gesamten Films noch einmal neu gedeutet werden. *THE USUAL SUSPECTS* bietet eine Fülle von Details, die der Zuschauer jetzt anders einordnen kann. Das betrifft nicht nur die Objekte im Verhörzimmer: Das Feuerzeug, die Wandtafel, die Aushänge, den Becher. Es betrifft auch die Figuren: Keaton, der zunächst Verführter war, dann als Drahtzieher galt, rutscht nun wieder in die Position des Opfers.

Umgedeutet werden kann auch die Einstellung aus der 90. Filmminute, als Keaton mit gezückter Waffe auf dem Deck zu sehen war. Schien es vor der Aufdeckung so, als habe Verbal in diesem Moment Keatons Täterschaft gestanden, so

³⁵ McQuarrie, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 7).

³⁶ Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2), 58.

zeigt sich im Rückblick, dass diese Demaskierung des Keyser lediglich Kujans Wunschdenken entsprach. Ausgerechnet dieser kurze Flashback wird nämlich nicht von Verbal initiiert; es ist vielmehr Kujans wütende Attacke auf seinen Zeugen, die hier ins Bild gesetzt wird. In *THE USUAL SUSPECTS* sind zwei Erzähler am Werk: „Die Rekonstruktion des Verbrechens wird hier somit biperspektivisch aufgefächert“.³⁷ In dieser Szene, die Keatons Schuld beweist, ist der Agent der Erzähler: Er schildert *seine* Version von Verbals Aussage. Daher ist Kujans Stimme zu hören, als Keaton in des Keyser Kleidern erscheint. Keatons Gesicht ist sozusagen in Kujans Gehirn.

Dass Kujans Visualisierung der Szene aus kurzen Einstellungen besteht, hat eine Funktion, die sich im Rückblick erschließen lässt. Diese Montageform mindert nämlich die Glaubwürdigkeit Kujans, wie Julika Griem bemerkt hat:

War in Verbals Rückblenden der erzählende *voice-over* immer bald verstummt, so dass man den Eindruck gewann, hier erzähle sich die Geschichte von selbst, wirkt Kujans hektisch montierte Rückblende, als werde Verbals Geschichte lediglich schnitttechnisch manipuliert, als drehe der Polizist Verbal das Wort im Mund herum und konstruiere eine Geschichte, die die Fakten vergewaltigt.³⁸

Somit kann sogar die kurzzeitige Auswechslung des Erzählers, die bislang unerheblich schien, als relevant und sinnvoll erkannt werden.

Vom Ende her gesehen, erscheinen selbst Verbals Verhalten, sein Gebrechen und sein Aussehen in einem anderen Licht: Das lahme Bein erinnert plötzlich an Satans Pferdefuß, seine Geheimratsecken scheinen Hörner anzudeuten.³⁹ Sein unterwürfiges Lächeln wirkt jetzt verschlagen, geradezu teuflisch. Hatte er nicht selbst erklärt, Keyser Soze sei der Teufel, „the Devil himself“? Eine komplexe Erzählsituation: Der Mann, der Keyser Soze beschreiben kann, erweist sich als unzuverlässig. Verbal ist ‚der Keyser‘ und ‚der Keyser‘, der ein Lügner ist, hat über sich selbst gesprochen. Daraus ergibt sich eine zweite Leitfrage: Wie ist Keyser Soze?

³⁷ Julika Griem, Mit den Augen der Kamera? Aspekte filmischer Multiperspektivität in Bryan Singers *THE USUAL SUSPECTS*, Akira Kurosawas *RASHOMON* und Peter Weirs *THE TRUMAN SHOW*, in: Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18.–20. Jahrhunderts, hg. v. Ansgar Nünning, Vera Nünning, Trier: 2000, 307–322, hier 313.

³⁸ Ebd., 314.

³⁹ Lahde, Der unzuverlässige Erzähler in *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 8), 58.

5 Der Protagonist: Selbstdarstellung und Außenwirkung

Keyser Soze ist ein Krimineller mit unglaublicher Macht, vor dem sich selbst Schwerverbrecher fürchten. „The way I hear it, Soze is some kind of butcher“, berichtet der ansonsten so unerschrockene Fenster seinen Freunden; der Mann kenne kein Mitleid. Auch Verbal flüstert im Verhör: „I believe in God, but the only thing that scares me is Keyser Soze.“ Die Geschäfte dieser sagenumwobenen Gestalt werden als weltumspannend dargestellt, seine Deals als äußerst lukrativ: Er handelt mit Stahl und Drogen, mit Platin und Diamanten, mit Waffen und Menschenleben. Trotz dieser Fülle von Machenschaften ist es Soze gelungen, seine wahre Identität nie preiszugeben. Es gibt sogar Zweifel an seiner Existenz: „The greatest trick the Devil ever pulled was convincing the world he didn’t exist.“

THE USUAL SUSPECTS zeigt im Grunde einen Coup von Soze: Den Überfall auf das Schiff und die damit verbundenen Vorbereitungen. Diesen Überfall hat er inszeniert, um einen argentinischen Spitzel töten zu können, der ihn trotz aller Vorsichtsmaßnahmen identifizieren könnte. Der Mord ist Soze nicht nur 91 Millionen Dollar wert, die er im Hafen stehen lässt. Ohne jeden Skrupel nimmt er noch den Mord an mindestens 27 weiteren Personen in Kauf, nur um diesen einen potentiellen Zeugen zu stellen. Sein Plan geht auf: Die schwer bewaffnete Wachmannschaft wird überwunden; eigenhändig erschießt Soze den abtrünnigen Argentinier. Ohne auch nur einen Kratzer abbekommen zu haben, verlässt er das brennende Schiff, auf dessen Deck sich die Leichen türmen. Dennoch: Entgegen aller im Film aufgestellten Behauptungen ist Keyser Soze kein überragendes Genie; entgegen aller in zahlreichen Filmanalysen formulierten Beschreibungen ist er kein *mastermind*.⁴⁰ Er ist vielmehr ein eitler Geck.

Keyser Soze hat einen hochkomplexen Plan ausgetüftelt, den er über Monate verfolgt haben muss. Schließlich hat er Keatons Bekanntschaft schon lange vor der Gegenüberstellung gesucht, bei einer anderen, früheren Verhaftung, die er ebenfalls inszeniert haben muss. Soze hat also über längere Zeit als Verbal leben müssen; er musste hinken und spastische Bewegungen vollführen. Ebenso sorgsam wie seine Tarnung hat er seine Mannschaft ausgewählt. Die Lebensläufe seiner vier Kumpane hat er bis ins kleinste Detail ausspionieren lassen, um sie erpressen zu können. Ein gigantischer Aufwand – und dennoch ist sein Plan gescheitert.

Keyser wollte einen Argentinier töten, der ihn identifizieren kann. Zwar ist dies gelungen, nur gibt es jetzt einen Ungarn, der ihn gesehen hat und auf dessen Anweisung eine Phantomzeichnung entstand, die seine Züge ziemlich exakt

⁴⁰ Vgl. etwa Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2), 11.

wiedergibt. Außerdem hat er stundenlang mit einem Polizisten gesprochen, der jetzt ebenfalls um seine Existenz und sogar um seine Identität weiß. Selbst Fingerabdrücke werden nun von ihm kursieren, da er im Büro mehrere Gegenstände angefasst hat. Die Situation von Keyser Soze hat sich also nicht verbessert, sondern verschlechtert. Ist das die Arbeit eines Superhirns?

Ohnehin bleibt rätselhaft, warum Soze höchstpersönlich den Argentinier erschießen wollte. Er delegiert doch auch sonst eine Fülle von wichtigen Aufgaben – warum nicht diese? Auch ist unklar, weshalb das Genie persönlich an Bord des Schiffes gehen musste, um seinen Widersacher zu töten. Der Sprengstoffspezialist Hockney hätte den Frachter ganz sicher in Gänze sprengen können. Noch einfacher: Hätte der sagenhaft reiche Keyser nicht ganz simpel die Türken überbieten können? Für 92 Millionen hätte er den Ungarn doch ihre menschliche Beute ganz einfach abkaufen können. Mehrere ungefährlichere Lösungen wären demzufolge denkbar gewesen. Allerdings sind all diese Lösungen im Vergleich zu der gewählten unspektakulär, ja, nicht einmal erzählenswert. Und so scheint das eigentliche Ziel der Aktion gewesen zu sein, den genialen Schlachtplan erzählen zu können. Soze erzählt keine Notlügen, sondern eine ‚Lustlüge‘.⁴¹

Folgt man dieser These, so wird plausibler, warum sich der Keyser überhaupt aufgreifen ließ. Denn es ist eigentlich nicht nachzuvollziehen, weshalb er die Haft auf sich nahm. Wenn Keyser Soze ein Genie mit den allerbesten Verbindungen ist, warum hat er dann zugelassen, dass man ihn einsperrt? Ist das nicht ein unglaubliches Risiko? Selbst wenn die Verhaftung ein Zufall war, dann erschließt sich nicht, warum er mit Kujan spricht. Der Agent hat keinerlei Befugnis, ihn zu verhören. Warum schweigt der Gangster nicht ganz einfach, bis er frei gelassen werden muss?

Eine simple Antwort auf diese Fragen wäre, dass er die Polizei in Gestalt von Verbal narren wollte, damit von nun an der verstorbene Keaton als Keyser gilt. Die Lüge wäre dann eine raffinierte List. Damit hätte der Keyser das zweifach an prominenter Stelle im Film geäußerte Diktum eingelöst, der Teufel könne seine Umwelt überzeugen, er würde gar nicht existieren; dies sei sein größter Trick. Drehbuchautor McQuarrie nutzt hier ein recht bekanntes Zitat, das der Kurzgeschichte „Der großmütige Spieler“ entlehnt wurde: „Liebe Brüder, vergesst niemals, wenn ihr den Fortschritt der Aufklärung rühmen hört, dass es die höchste List des Teufels ist, euch einzureden, es gäbe ihn nicht.“⁴² In Baudelaires Erzählung

ist der Teufel eine charmante ‚Hoheit‘; er lebt in größtem Luxus und trickst seine Mitspieler in Windeseile aus – Soze durchaus vergleichbar.

Wenn es nun der zugegebenermaßen geniale Plan des Keyzers gewesen wäre, abzutauchen wie Baudelaires Teufel, dann ist dieser Plan gründlich misslungen: Selbst Kujan, der unbedingt an Keatons Schuld glauben wollte, denkt jetzt nicht mehr, dass der Ex-Cop der Drahtzieher war; er wird von nun an den wahren Keyser Soze jagen. Verbal hat sich selbst die Chance auf eine perfekte Tarnung genommen. Auch hat er Kujan eine im Grunde unnötige Chance eingeräumt, seine Lügengeschichte aufzudecken, indem er sie mit Versatzstücken aus den Aushängen im Büro gespickt hat. Es wäre sicher kein Problem gewesen, seinen Protagonisten andere Namen zu verpassen. Hätte er das getan, so wäre Kujan nicht misstrauisch geworden.

Keyser Soze provoziert, dass Kujan den Plan durchschaut. Er ist so eitel, dass er für seine Lügen bewundert werden will, was nun einmal ihre Aufdeckung voraussetzt. Er ähnelt damit den diabolischen Erzschorlen aus den James-Bond-Filmen. Diese Schurken schildern im dritten Akt der Filme stets ihren Plan, wie sie die Welt zerstören oder unterwerfen können, statt den Geheimagenten einfach sofort zu töten. Dr. No und Goldfinger, Spectre und Le Chiffre – sie alle gieren im Grunde nach einer Gelegenheit, ihr megalomanes Vorhaben einem in ihren Augen kompetenten Gegenspieler zu präsentieren. Des Keyzers Bond ist Kujan, wobei dem Special Agent im Unterschied zu Agent 007 der Erfolg verwehrt bleibt. Keyser Soze kann entkommen.

Blickt man vom Zeitpunkt seines Entkommens auf den gesamten Film zurück, so wird klar, dass die Eitelkeit des Erzählers Anlass für die gesamte Erzählung ist. Indizien für die Selbstgefälligkeit von Soze waren ja schon in der ersten Szene zu finden: das Löschen des Feuers, das Entzünden der Zigarette, die Handhabung der Pistole. Den wichtigsten Hinweis auf seine Selbstdarstellung bietet aber die Szene, die als erste der erzählten Zeit einzustufen ist: Keyser Sozes Vorgeschichte, seine Backstory.

6 Die Vorgeschichte: Image und Lüge

In der 57. Filmminute erzählt Verbal von Keyser Sozes Vergangenheit: Er sei zunächst nur ein wenig bedeutender Dealer gewesen. Eines Tages überfielen ungarterische Konkurrenten sein Haus in der Türkei. Sie vergewaltigten seine Frau und brachten seine Kinder in ihre Gewalt. Als Soze nach Hause kam, versuchten sie, ihn zu erpressen: Er sollte ihnen seine Territorien überlassen, sonst würden sie seine Angehörigen vor seinen Augen töten. Zum Beweis ihrer Entschlossenheit drückte

⁴¹ Vgl. Steffen Dietzsch, *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*, Leipzig 1998, 10.

⁴² Charles Baudelaire, *Der großmütige Spieler*, in: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe*. Bd. 8, München 1985, 227.

ein Ungar ein Messer an die Kehle eines Kindes. Doch Soze ließ sich nicht einschüchtern. Er erschoss zunächst alle Ungarn – bis auf einen. Dann richtete er die Pistole nicht etwa auf diesen Mann, sondern auf seine eigene Familie: Die Schüsse trafen seine schluchzende Frau und seine schreienden Kinder. Dann wandte sich Keyser Soze an den letzten noch lebenden Ungarn, den er laufen ließ: „He tells him he would rather see his family dead than live another day after this.“

Die Ermordung der eigenen Familie ist eine bizarre Bluttat, die rational gesehen sinnlos ist. Verbal berichtet nämlich, dass Soze nach diesem Überfall alle seine ungarischen Gegner getötet habe. Nicht nur das: „He kills their kids, he kills their wives, he kills their parents and their parents' friends. He burns down the houses they live in and the stores they work in. He kills people that owe them money.“ Hätte dieser furchtbare Vergeltungszug nicht völlig ausgereicht, um Stärke zu demonstrieren? Warum hat der Gangster auch noch seine Familie umgebracht?

Soze begeht den Mord an seiner Frau und seinen Kindern lediglich, um eine bestimmte Außenwirkung zu erzielen. Es ist ein „mythical act“⁴³, der ihn als Menschen ohne jede emotionale Bindung zeigt und der in seiner Grausamkeit sogar die Taten filmischer Mafia-Bosse übertrifft. Keyser Soze ist einsamer als Tony Montana und brutaler als Don Corleone. Wie die Tat zu verstehen ist, wird von Verbal explizit erklärt. Gegenüber Kujan stellt er den Mord als Beweis von Männlichkeit, Härte und Willensstärke dar: „He showed these men of will what will really was.“ Keyser Soze geht es ganz offensichtlich nicht um seine Territorien, sondern um sein Image. Genau deshalb lässt er den ungarischen Zeugen leben; er soll von seiner „Heldentat“ berichten. So begeht Soze auf der einen Seite Morde, damit es kein Bild von ihm gibt, tötet aber auf der anderen Seite, damit ein ganz bestimmtes Bild von ihm kursiert.

Dieses Bild, das Keyser entwirft, wird von Verbal und damit von ihm selbst geschildert. Julika Griem hält nun ausgerechnet diese Szene für glaubwürdig, da hier Einstellungen aus dem *point of view* von Keyser Soze eingesetzt werden, was in dem Film sonst nie geschehe.

Allein in der Rückblende, die die Identität Keyser Sozes als türkischer Rächer enthüllt, wird paradoxerweise intern fokalisiert. Obwohl Verbal hier kein Augenzeuge gewesen sein kann, scheinen die Ereignisse gerade hier von einem subjektiven Blickpunkt aus wahrgenommen.⁴⁴

Verbal nehme hier erstmals die Position der Figur ein, von der er vorgeblich nur erzählt, die er in Wahrheit aber ist. Somit zeige dieser Flashback die zutreffende Vorgeschichte.

Dabei bedenkt Griem jedoch nicht, dass Verbal ein notorischer Lügner ist. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass auch diese seltsame Geschichte frei erfunden ist – genau wie die nicht genau zu bestimmende, geradezu märchenhafte Herkunft des Schurken: „He is supposed to be Turkish. Some say his father was German.“ Neben Verbals Fabulierlust, die sich auch in dieser dubiosen Bemerkung zeigt, gibt es noch mehrere Indizien dafür, dass die komplette Backstory erlogen ist. Ein Beispiel ist das Wohnzimmer der Familie Soze. Es entspringt einer Klischeevorstellung von türkischer Innenausstattung, die Verbal wohl ausgehend von einer Szene auf dem Deckel einer Zigarettendose entwickelt hat. Diese für die Handlung ansonsten bedeutungslose Schachtel wird im Film gleich zwei Mal ins Bild gesetzt.

Ein weiterer Hinweis auf eine Fantasie des Erzählers ist die spezielle Ästhetik der Szene: Der Flashback, der zeitlich vor allen anderen Flashbacks liegt, ist in einer Art Zeitlupe gedreht worden⁴⁵ – eine „Mischung zwischen Amateurvideo und Musikclip“.⁴⁶ Außerdem wurde die Szene überbelichtet und der Weißabgleich stark ins Orange verschoben, was einen artifiziellen Eindruck hinterlässt. Diese Künstlichkeit wird durch den ganz speziellen Auftritt von Soze in dieser Szene noch gesteigert, dessen Gesicht wieder einmal nicht zu erkennen ist. „Der Keyser“ ist eine Kunstfigur.

Es ist nur zu bezeichnend, dass der Regisseur diese Kunstfigur von mehreren, genau genommen fünf Personen spielen ließ – eine Technik, die William Friedkin bereits in *CRUISING* (USA 1980) eingesetzt hat, um die Identität eines Mörders zu verschleiern. Schon Friedkin besetzte den Killer, dessen Gesicht nicht zu erkennen ist, mit mehreren Darstellern. Wie Friedkin, so steigert auch Singer die Rätselhaftigkeit der Figur durch diese Mehrfachbesetzung. Keyser wird von Kevin Spacey und Gabriel Byrne dargestellt; Cutter John Ottman ließ Soze in einer Szene seine Hand und Singer „spielte“ einen Fuß des Gangsters. Im Flashback hat ein Praktikant die Aufgabe übernommen, die „Rolle“ zu verkörpern.⁴⁷ Keyser trägt in diesem Rückblick schulterlange, geradezu wallendes Haar – einem Rockstar vergleichbar. Und so ist dieser Auftritt eher ein Hinweis auf Verbals Fantasien als

⁴⁵ Vgl. den Kommentar von Regisseur Bryan Singer auf der DVD: Er spricht von einem *six frame step printing process*.

⁴⁶ Henrike Hölzer, Falsche Fährte, fette Beute? Narration und Zuschaueridentifikation in *THE USUAL SUSPECTS*, in: Falsche Fährten in Film und Fernsehen, hg. von Patric Blaser, Andrea B. Braidt et al., Wien 2007, 69–78, hier 72.

⁴⁷ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0114814/trivia>.

⁴³ Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2), 14.

⁴⁴ Griem, Mit den Augen der Kamera?, a.a.O. (Anm. 37), 313f.

auf seine reale Vorgeschichte. Der Keyser des Flashbacks ist der Mann, als der er gerne gesehen werden möchte.

Daraus ist nun aber nicht zu schließen, dass Verbal die gesamte Geschichte erfunden hat, die er Kujan erzählt. Das brennende Schiff liegt schließlich im Hafen und die Leichen werden gerade geborgen. Auch die Gegenüberstellung, bei der die fünf Männer erstmals aufeinander trafen, hat stattgefunden und die Existenz von Keaton, Hockney, Fenster und McManus ist nicht zu bezweifeln, da aktenkundig. Was Kujan überprüfen kann, ist im Rahmen der vom Film entworfenen Welt wahr. So ist auch Keatons Freundin Edie eine überprüfbare Figur; Kujan hat sie selbst gesehen und ihre Leiche wurde gerade gefunden. Offenbar vermengt Verbal die Wahrheit geschickt mit Lügen.

Dieser Ambiguität entsprechend setzt der Thriller einerseits Markierungen von Aufrichtigkeit, die Verbals Glaubwürdigkeit erhöhen, und placierte andererseits Momente des Zweifels: „The script cannily salts the unreliable narration with early moments of reliability.“⁴⁸ Eine Markierung von Verbals Aufrichtigkeit sind zum Beispiel seine Abschweifungen: Er spricht über seinen Chor in Illinois und erwähnt seine Zeit in Südamerika. Eine von Unterbrechungen geprägte und mit Exkursen durchsetzte Erzählung erscheint glaubwürdiger als eine präzise ausformulierte Aussage; bezeichnenderweise sprechen wir von einer ‚glatten Lüge‘. Auch wird Verbals Dummheit mehrfach betont, was ihm abspricht, er könne raffiniert genug sein, eine komplexe Lügengeschichte zu ersinnen.

Vielleicht werden seine Dummheit und seine Schwäche aber auch zu häufig und zu ausdrücklich erwähnt, so dass sich Zweifel einschleichen, ob diese Aussagen stimmen. Im *classical cinema* lädt eine solche Wiederholung eine Aussage gewissermaßen mit Sinn auf: Gerade weil Kujan seine eigene geistige Überlegenheit mehrfach betont, wird sie in Frage gestellt. Dieses Indiz wäre noch zu schwach, um Verbal zu verdächtigen, sich zu verstellen und ein gewitzten Lügner zu sein. Doch ist er als Krimineller ja von vorne herein eine höchst unglaubwürdige Figur, insbesondere im Umgang mit der Polizei. Dass er Kujan belügt, wo immer es ihm einen Vorteil bringt, darf vorausgesetzt werden. Damit ist seine Aussage unglaubwürdig und glaubwürdig zugleich.

Dieses Changieren zwischen zwei unvereinbaren Möglichkeiten zeigt sich insbesondere bei Verbals Zusammenbruch in der 90. Filmminute: Von Kujan bedrängt, gibt er zu, bislang gelogen zu haben. Das ist eine Manifestation seiner Unaufrichtigkeit. Wenn er nun aber unter Tränen zugibt, Keaton sei der Anführer gewesen, scheint dies in besonderer Weise glaubwürdig, da ihm dieses Geständnis

ja gegen seinen Widerstand entlockt wurde. Es scheint, als habe Verbal einen von ihm bewunderten Mann schützen wollen, den er fälschlicherweise für seinen Freund hielt und der ihn in Wahrheit nur ausgenutzt hat. In diesem Moment ist der behinderte Mann eine mitleiderregende Figur. Verbal hockt zusammengesunken auf einem Stuhl – „a worthless rat-cripple“, wie Kujan mitleidlos feststellt. Wenige Minuten später wird offenbar, dass er kein Krüppel ist, und dass seine letzte Aussage ebenso erlogen war wie die vorherigen.

Am Ende des Films sind allerdings nicht alle Lügen so eindeutig zu identifizieren. So wird Verbal in der letzten Szene von einem Fahrer abgeholt, der wie der Anwalt Kobayashi aussieht, der in den Flashbacks zu sehen war. Dass der Name Kobayashi eine Erfindung ist, wurde erst wenige Minuten zuvor aufgedeckt, als Kujans Tasse fiel. Nun gibt es den Mann, den Verbal mit diesem Namen bezeichnete, aber offensichtlich doch. Fungiert er unter anderem Namen tatsächlich als Anwalt des Keyzers? Oder ist der Anwalt eine frei erfundene Figur, die der Keyser in seinen Schilderungen mit dem Gesicht seines Fahrers ausstattete? Was ist wahr? Wahrheit wird im Alltagsverständnis definiert als Eigenschaft der Aussagen, „mit dem Sachverhalt, den sie widerspiegeln, übereinzustimmen“.⁴⁹ Was der Sprecher behauptet, deckt sich widerspruchsfrei mit dem, was der Zuhörer als Tatsache erkennen kann.⁵⁰ In *THE USUAL SUSPECTS* kann der Sachverhalt nicht zweifelsfrei erschlossen werden; die Tatsachen sind dem Zuschauer unbekannt. Daher kann in diesem Fall nicht eindeutig entschieden werden, was wahr ist.

Die Überlegungen zur Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit verweisen noch einmal auf den schon erwähnten Prozess der Umdeutung: Vom Zuschauer wird in *THE USUAL SUSPECTS* verlangt, „vorangegangene Sujet-Ereignisse in der Rückschau zu revidieren und eine neue Fabula zu rekonstruieren“.⁵¹ Einige Fakten und Figuren müssen sogar mehrfach re-evaluiert werden. Damit ist die Kombinationsfähigkeit des Publikums gefordert; die retrospektive Zweitelektüre wird zum Spiel.⁵²

Die Möglichkeit der spielerischen Neudeutung verbindet *THE USUAL SUSPECTS* mit anderen unzuverlässigen Erzählungen der jüngeren Vergangenheit wie zum Beispiel *THE SIXTH SENSE* und *THE OTHERS* (USA 2001, Regie: Alejandro

⁴⁹ Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Georg Klaus, Manfred Buhr, Leipzig 1964, 586.

⁵⁰ Vgl. dazu ausführlich Karen Gloy, *Wahrheitstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 2004.

⁵¹ Tina Thoene, *Er liebt mich – er liebt mich nicht. Abweichende Wahrnehmung und erzählerische Irreführung in Laetitia Colombanis À LA FOLIE ... PAS DU TOUT*, in: „Camera doesn't lie“. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film, hg. von Jörg Helbig, Trier 2006, 73–93.

⁵² Lahde, *Der unzuverlässige Erzähler in THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 8), 293.

⁴⁸ Larsen, *THE USUAL SUSPECTS*, a.a.O. (Anm. 2), 58.

Amenäbar), *FIGHT CLUB* (USA 1999, Regie: David Fincher) und *A BEAUTIFUL MIND* (USA 2001, Regie: Ron Howard), *MULHOLLAND DR.* (USA 2001, Regie: David Lynch) und *VANILLA SKY* (USA 2001, Regie: Cameron Crowe). In *THE SIXTH SENSE* und *THE OTHERS* stellt sich heraus, dass die Hauptfiguren tot sind. In *FIGHT CLUB* und *A BEAUTIFUL MIND* erweisen sich die Freunde der Protagonisten als Hirngespinnste, als Kopfgeburten. In *MULHOLLAND DR.* und *VANILLA SKY* war das glückliche Leben der Hauptfiguren nur ein Traum, aus dem sie gegen Ende des Films erwachen. Erst der *last act twist* offenbart in all diesen Produktionen die wahren Sachverhalte: die Geisterexistenz, die Schizophrenie oder die unglückliche Wachwelt der Hauptfiguren.

Unter den rund fünfzig unzuverlässigen Erzählungen, die sich seit 1982 im US-amerikanischen Kino ausmachen lassen, ist die Aufdeckung einer unwahren Aussage ein Sonderfall. In den gerade genannten Produktionen wissen die Hauptfiguren nicht, dass sie tot sind, dass sie halluzinieren oder träumen. Sie sind also keine Lügner – anders als Verbal Kint. Daher soll der seltene Fall des Lügens abschließend noch einmal genauer betrachtet werden. Zum Vergleich herausgegriffen seien zwei andere Produktionen, in denen sich die Hauptfigur gegen Ende als Schwindler erweist. Alfred Hitchcocks *STAGE FRIGHT* (UK 1950) dürfte der wohl bekannteste Fall für einen erlogenen Flashback sein; der starbesetzte Thriller *PRIMAL FEAR* (USA 1996, Regie: Gregory Hoblit) ist ein zeitgenössisches Beispiel. Was unterscheidet Verbal Kint von anderen Lügnern des Kinos?

7 Eine berühmte Lüge: *STAGE FRIGHT*

In seinem weltbekannten Gespräch mit François Truffaut beklagt Alfred Hitchcock 1962 den Misserfolg von *STAGE FRIGHT*. Er habe bei diesem Film einen Fehler gemacht und ein Mittel eingesetzt, dass sich bei den Vorführungen als unzulässig erwies: „eine Rückblende, die eine Lüge war“⁵³. Hitchcock rätselt noch zwölf Jahre nach der Premiere dieses Thrillers, warum sein Trick kritisiert wurde:

In Filmen nehmen wir es immer hin, wenn jemand beim Erzählen einer Geschichte lügt. Wir nehmen es auch hin, wenn jemand eine vergangene Geschichte erzählt und die durch eine Rückblende illustriert wird, als ob sie sich in der Gegenwart abspielte. Weshalb also sollte man eigentlich nicht in einer Rückblende auch eine Lüge erzählen können?⁵⁴

Diese Frage ist nicht ganz einfach zu beantworten. An der Lüge kann die Ablehnung nicht gelegen haben, denn grundsätzlich dürfen Figuren im *classical cinema* die Unwahrheit sagen. So brachten schon die ersten Kriminalfilme Lügen auf die Leinwand. In *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (USA), den D.W. Griffith 1912 drehte, verschafft eine rechtschaffene junge Frau (Lilian Gish) dem im Grunde ehrenhaften Gangster Snapper Kid ein falsches Alibi: Sie lügt.⁵⁵ Etwa zur gleichen Zeit wurde schon ganz selbstverständlich mit der Möglichkeit gearbeitet, dass eine in der Vergangenheit spielende Erzählung einer Figur im Bild zu sehen sein kann. Bekannte Beispiele dafür sind die beiden Flashbacks in Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915). Seit es das *classical cinema* gibt, sagen Figuren die Unwahrheit und werden Erinnerungen visualisiert. Lediglich die Kombination beider Elemente – Lüge und Rückblick – ist nicht mit den Konventionen des klassischen Erzählens zu vereinbaren.

Diese Beobachtung kann noch weiter präzisiert werden: In dem etwa zeitgleich zu *STAGE FRIGHT* gedrehten Musical *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly) erzählt die Hauptfigur, der Filmstar Don (Gene Kelly), einer Reporterin von seiner wunderbaren Kindheit und seiner künstlerischen Ausbildung in einem Musikkonservatorium. Er spricht ins Mikro und im Bild ist während dieser im Off gemachten Aussage zu sehen, dass Don in Wahrheit als kleiner Junge in zwielichtigen Lokalen auftrat. Diese Kombination ist offenbar unproblematisch für das *classical cinema*. In dieser Szene ist die Lüge der Figur über ihre Vergangenheit nämlich sofort als solche zu erkennen; das Bild erzählt die Wahrheit. Ganz anders in *STAGE FRIGHT*: Hier illustriert das Bild eine Lüge, die als solche nicht zu erkennen ist.

Präsentiert wird die Lüge gleich zu Beginn des Films, während einer rasanten Autofahrt: Eve (Jane Wyman) chauffiert den aufgeregten Johnny, der ihr von einem Mord erzählt. Sein Bericht ist als Flashback zu sehen: Der von ihm angebetete Bühnenstar Charlotte (Marlene Dietrich) sucht bei Johnny Zuflucht – mit blutbeflecktem Kleid. Sie gibt zu, ihren Mann getötet zu haben; die Leiche liege noch im Schlafzimmer. Johnny lässt sich darauf ein, in Charlottes Haus zu fahren, um ein sauberes Kleid zu holen. „I had to help her. Anybody would have done,“ lautet seine hilflose Erklärung. Am Tatort wird Johnny jedoch von der Wirtschafterin überrascht, die das prompt der Polizei berichtet. Johnny flieht aus seiner Wohnung vor den Beamten. In seiner Not ruft er Eves Mutter an, die ihm den Aufenthaltsort ihrer Tochter nennen kann. Der zu Unrecht Verfolgte rettet sich in die Schauspielerschule zu Eve, die ihm sofort mit ihrem Wagen zur Flucht verhilft.

⁵³ François Truffaut, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 1997, 185.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Larry Langman/Daniel Finn, A Guide to American Silent Crime Films, Westport, Conn., u.a. 1994, 184 f.; Thomas Leitch, Crime Films, Cambridge 2002, 18–23.



Abbildung 5: STAGE FRIGHT – Charlotte und Johnny

Mit dieser Rückkehr zur Ausgangssituation, der gemeinsamen Fahrt, endet der Flashback; das geschieht in der 14. Filmminute. Die in Johnny verliebte Eve wird von nun an alles daran setzen, seine Unschuld zu beweisen und Charlotte zu überführen. Sie ist sicher, dass die Schauspielerin Johnnys Naivität ausgenutzt hat. Vergebens, wie

sich in der 96. Filmminute herausstellen wird: Johnny hat gelogen. Er selbst hat Charlottes Ehemann ermordet, wie er schließlich mit irrem Blick gesteht.

Diese Offenbarung ist erstaunlich, denn der Film präsentiert den Erzähler des Rückblicks bis dahin als zurechnungsfähig und vor allem auch als glaubwürdig. Zunächst einmal war es bis 1950 noch nie vorgekommen, dass ein Flashback eine Lüge enthielt. Schon allein die Konvention sprach gegen eine solch abwegige Möglichkeit. Bildern wurde und wird vertraut. „The audience trusts the images it sees, because the camera cannot show something that is not, in some sense there. A movie's images cannot be unreliable in the ways that a verbal narrator can be.“⁵⁶ Das hängt mit der besonderen Qualität des Mediums zusammen: „Filmische Erzählungen fordern uns in besonderer Weise auf, der erzählten Welt zu vertrauen.“⁵⁷

Für Johnnys Geschichte spricht zweitens, dass Hitchcock als Spezialist für die Figur des unschuldig verfolgten Mannes gilt; Johnny scheint der schon sprichwörtliche *wrong man* zu sein – wie in Hitchcocks Filmen durchaus üblich. Ritterlich hilft er einer in Not geratenen Frau und gerät dadurch ins Visier der Polizei. Ein dritter Punkt ist die Plausibilität und Schlüssigkeit von Johnnys Erzählung. Eve hat ja selbst erlebt, wie er in die Schauspielschule stürmte, was ein Teil seiner Erzählung war. Sie ist sozusagen eine Augenzeugin des im Flashback erzählten Geschehens, auch wenn ihre Zeugenschaft sich nur auf die letzten Minuten von Johnnys Bericht bezieht.

Viertens schließlich wirkt Johnny wie das typische Opfer einer Intrige und Charlotte wie die typische *femme fatale*. Marlene Dietrich spielt hier eine kaltherzige Deutsche, die ihren Mann schon seit längerer Zeit betrügt. Dass sie gemordet hat, scheint plausibel. Johnny hingegen scheint ein netter, lediglich etwas naiver junger Mann zu sein, der sich ausnutzen lässt. Ein Garant für seinen guten Charakter ist erneut die weibliche Hauptfigur Eve, die ja nicht ohne Grund in ihn verliebt sein wird.

Nun hat Kristin Thompson akribisch nachgewiesen, dass es dennoch Zweifel an Johnnys Aufrichtigkeit geben könnte.⁵⁸ Schließlich sei der Film im Milieu des Theaters angesiedelt, wo die Lüge zum Beruf dazu gehöre; im Verlauf des Films würden alle Figuren Rollen spielen und es sei mehrfach von Lügen die Rede. Thompson bemerkt außerdem eine kleine Unstimmigkeit im Flashback: Charlotte werde von Beginn an als intrigant dargestellt. So blicke sie zum Beispiel verschlagen in die Kamera, als Johnny sie nicht sehen kann. Johnny behauptet aber zu Beginn des Films, Charlotte zu glauben. Daher müsse es Zweifel an Johnnys Bericht geben:

Thus the flashback presents Charlotte in such a way that her calculated exploitation of Johnny is apparent to the audience, even though Johnny has not himself realized it yet. This device moves the flashback another step away from being Johnny's subjective version.⁵⁹

Die von Thompson beobachtete Unstimmigkeit kann nun aber als besonders stimmig gedeutet werden, wenn der Flashback anders gelesen wird: Wir hören die Worte des Erzählers Johnny, wir sehen aber die Imagination seiner Zuhörerin Eve. Der Flashback visualisiert nicht seine, sondern ihre Vorstellung. Verhielte es sich so, dann wäre auch zu erklären, dass Eves Mutter, die Johnny noch gar nicht kennt, beim Telefonat im Bild erscheinen kann; der Erzähler wusste im Unterschied zu Eve ja gar nicht, wie die Mutter aussieht. Und auch Charlottes negative Darstellung wird dann plausibel: Da Eve auf sie eifersüchtig ist, hält sie ihre Nebenbuhlerin von Beginn an für die Täterin. Daher ist Charlottes offensichtliche Verschlagenheit, die Thompson ins Feld führt, kein Indiz für Johnnys Unaufrichtigkeit.

Da es im Grunde keine Indizien für eine Lüge gibt, muss die Aufdeckung, dass Johnny kein netter Mann, sondern ein geistesgestörter Mörder ist, als überraschend bezeichnet werden. Überraschend ist allerdings auch die Aufdeckung, dass

⁵⁶ Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford u.a. 1996, 330.

⁵⁷ Griem, *Mit den Augen der Kamera?*, a.a.O. (Anm. 37), 307.

⁵⁸ Kristin Thompson, *Duplicious Narration and STAGE FRIGHT*, in: Dies.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1988, 135–161.

⁵⁹ Ebd., 148.

Verbal Kint ein gefährlicher Unterweltboss ist. Die Gemeinsamkeiten zwischen *STAGE FRIGHT* und *THE USUAL SUSPECTS* sind offensichtlich: In beiden Filmen ist der Erzähler kein Zeuge, wie ursprünglich behauptet, sondern der Täter; er ist nicht Opfer einer Verschwörung, sondern deren Verursacher. Beide Filme arbeiten zudem mit einem *character narrator*, der uns in einem Flashback die falsche Version eines Mordes schildert. Vergleichbar sind auch der Anfang und die Auflösung der beiden Geschichten: Ein Rückblick zeigt einen Mord, ein *last act twist* offenbart den wahren Täter.

Trotz dieser Übereinstimmungen gibt es eine gravierende Differenz zwischen den beiden Filmen, die erklären, warum der eine *last act twist* als betrügerisch, der andere als clever bewertet und mit einem *Oscar* für das beste Drehbuch ausgezeichnet wird. In *STAGE FRIGHT* erzählt Johnny seine Geschichte lediglich zu Beginn und sie kann am Ende nur in einem Punkt als unwahr verworfen werden, nämlich im Hinblick auf die Täterschaft bei einem Mord. Seine Lüge ist im Grunde simpel: Er hat getan, was er Charlotte unterstellt. In *THE USUAL SUSPECTS* hingegen durchzieht Verbal verworrenes Lügengespinnst den gesamten Film; er hat eine trickreiche Geschichte voller falscher Fährten ersonnen. Im Rückblick stehen daher eine Fülle von Szenen zur Verfügung, die neu bewertet werden können – ganz anders als in *STAGE FRIGHT*. In Hitchcocks Werk lässt auch der Moment der Offenbarung keine gedankliche Mitarbeit zu: Es fehlt sozusagen das Pendant zu Kujans Erkenntnisprozess, der ja schrittweise gezeigt wird und vom Zuschauer ebenso schrittweise nachvollzogen werden kann. Auch ist die Lösung eindeutig und kein Zuschauer wird am Ende Probleme haben, Johnnys Lüge von der Wahrheit zu unterscheiden. Die Kombinationsfähigkeit des Publikums ist in *STAGE FRIGHT* nicht gefordert; für eine spielerische Neudeutung fehlt sozusagen das Material – das ist die zentrale Differenz.

Nun sind Zeugen, die in Wahrheit die Täter sind, auch in aktuellen Filmen wie *MORTAL THOUGHTS* (USA 1991, Regie: Alan Rudolph), *PRIMAL FEAR* oder *LUCKY NUMBER SLEVIN* (USA 2006, Regie: Paul McGuigan) zu finden. In den beiden letztgenannten Filmen stellt sich heraus, dass ein vermeintlicher Einfaltspinsel hinter einem ausgesprochen raffinierten und extrem blutrünstigen Plan steckt. Der geniale ‚Slevin‘ schafft es, den perfekten Schutzwall von zwei Gangsterbossen zu durchbrechen und sie zu töten; er richtet ein Blutbad an, das dem Gemetzel auf dem Schiff vergleichbar ist. Im Rückblick kann der Zuschauer in jeder Szene Indizien für diesen Plan erkennen. In den beiden erstgenannten Thrillern wird die Hauptfigur vernommen und erweist sich im letzten Akt als Mörder. Während die Zeugin in *MORTAL THOUGHTS* in Notwehr handelte und sich in Notlügen

flüchtet, folgt der Täter in *PRIMAL FEAR* einem raffinierten Plan. Damit kommt dieser Film der Struktur von *THE USUAL SUSPECTS* am nächsten: Die Hauptfigur ist genialer Planer und tumber Zeuge zugleich.

PRIMAL FEAR zeigt einen vermeintlichen Einfaltspinsel, einen Stotterer, der in polizeilichem Gewahrsam zu einer Aussage gezwungen wird. Diese Situation ist fast identisch mit der von *THE USUAL SUSPECTS*. Der Film eignet sich daher besonders gut für einen Vergleich. Welche Differenzen bestehen zwischen *PRIMAL FEAR* und *STAGE FRIGHT*? Und in welchem Verhältnis stehen *PRIMAL FEAR* und *STAGE FRIGHT* zu *THE USUAL SUSPECTS*?

8 Ein anderer Lügner: „Primal Fear“

In *PRIMAL FEAR* übernimmt der eitle und skrupellose Martin Vail (Richard Gere) den Fall des linkischen Ministranten Aaron (Edward Norton), da er sich große Publizität erhofft. Alle Indizien sprechen dafür, dass Aaron den Erzbischof von Chicago, der sich rührend um ihn kümmerte, mit 78 Messerstichen erstochen hat. Die Polizei griff ihn von Blutspuren übersät in der Nähe des Tatorts auf. Aaron gibt an, sich an nichts mehr erinnern zu können – eine unglaubliche Ausrede. Vail glaubt dennoch, den jungen Mann vor der Todesstrafe retten zu können. Er beginnt seine eigenen Ermittlungen.

Zunächst wird Vail die Information zugespielt, dass der Geistliche pornografische Filme gedreht hat, in denen auch Aaron auftreten musste. Zeitgleich erkennt eine von Vail engagierte Psychologin, dass der junge Mann unter einer Persönlichkeitsstörung leidet. In ihm stecke nicht nur der schüchterne Stotterer Aaron, sondern auch der brutale Schläger Roy. „Textbook multiple personality disorder“, urteilt die Psychologin. Offenbar hat Aaron sich in Gestalt von Roy vom Diktat des Erzbischofs befreit, mit einem Mord. Im Gerichtssaal weist Vail die Schizophrenie des Ministranten nach; Aaron wird tatsächlich freigesprochen. Der listige Anwalt hat seinen nicht zurechnungsfähigen Mandanten vor dem elektrischen Stuhl gerettet.

Erst in der letzten Szene des Films wird deutlich, dass Vail einem hinterlistigen Manöver aufgesessen ist. Der Ministrant hat den Bischof in völliger Geistesgegenwart getötet: „Cutting up that son of a bitch Rushman that was just a fucking work of art!“ Nach der Tat hat Aaron nur simuliert, er habe eine Persönlichkeitsspaltung. Seine Vorführung war perfekt, denn sie entstammte tatsächlich einem ‚textbook‘. Aaron hat Fachbücher gelesen um seine Simulation glaubwürdig gestalten zu können. Der Angeklagte wusste außerdem, dass er den gewieften Vail für seine Zwecke einspannen kann – eine deutliche Anleihe an Billy Wilders *court drama*

Abbildung 6: *PRIMAL FEAR* – Vail und Aaron

WITNESS FOR THE PROSECUTION (USA 1957). Bei einem weniger klugen oder weniger ehrgeizigen Anwalt wäre der Trick auch in diesem Film nicht gelungen. Aaron hat Vail getäuscht und mit ihm das Publikum. Der junge Mann hat die Rolle des Unschuldigen nur gespielt, mit durchschlagendem Erfolg.

Der Erfolg des Täters ist ein Unterschied zu *STAGE FRIGHT* und eine Gemeinsamkeit mit *THE USUAL SUSPECTS*. Der überspannte Johnny kommt um, nachdem er seine Schuld gestanden hat. Der angebliche Stotterer Aaron und der vermeintlich Behinderte Verbal hingegen sind die Ruhe selbst und kommen frei. Auch ist ihre Vorgehensweise vergleichbar: Aaron und Verbal setzen darauf, dass der sie befragende Profi sie unterschätzt. Verbal verlässt sich auf Kujans Voreingenommenheit, Aaron auf Vails Geschick. In Hitchcocks Kriminalfilm kommt es gar nicht erst zu Interaktionen zwischen dem Polizisten und dem Mörder; der Täter zeigt außerdem nur geringe Gewitztheit. In *PRIMAL FEAR* und *THE USUAL SUSPECTS* hingegen spielen die Schuldigen mangelnde Klugheit nur vor; sie überlisten einen ansonsten gescheiterten Ermittler mit ihrer Raffinesse und ihrer Schauspielkunst – ein erstes Ergebnis.

Der Stellenwert dieser Ermittler ist eine Differenz zwischen *PRIMAL FEAR* und *STAGE FRIGHT* auf der einen, und *THE USUAL SUSPECTS* auf der anderen Seite. In *PRIMAL FEAR* dominiert Vail die Handlung; in *STAGE FRIGHT* kommt Eve diese Funktion zu. Die Darsteller dieser Figuren – Jane Wyman und Richard Gere – stehen im Vorspann an erster Stelle; beide waren zum Zeitpunkt der Premieren bekannte Stars. Wyman hatte 1948 den Oscar gewonnen, Gere, den das *People Magazine* zum *Sexiest Man Alive* kürte, gehört seit 1990 zu den bestbezahlten

Schauspielern der Welt.⁶⁰ In *PRIMAL FEAR* und *STAGE FRIGHT* betrügt der Kriminelle demzufolge die Hauptfigur, die an seine Unschuld glaubt. Ganz anders in *THE USUAL SUSPECTS*: Hier spielt der Kriminelle die wichtigste Rolle, auch wenn er im Vorspann nicht an erster Stelle genannt wird – ein zweites Resultat.

Eine dritte Besonderheit lässt sich feststellen, wann man die Aussagen der Kriminellen in den drei Filmen vergleicht. Im Unterschied zu *STAGE FRIGHT* und auch zu *THE USUAL SUSPECTS* verzichtet *PRIMAL FEAR* auf unwahre Rückblenden. Die Zuschauer erleben zwar einen Lügner, doch sind dessen Aussagen über vergangene Geschehnisse nicht im Bild zu sehen. Daher erscheint eher die Figur als die Erzählung unglaubwürdig; der lügende Aaron verhält sich kaum anders als andere Kriminelle, die vor Gericht stehen. Weil es in *PRIMAL FEAR* keine ‚gelogene Rückblende‘ gibt, ist die Anforderung an den Zuschauer, die erzählte Welt nach der Offenbarung der Überraschung neu zu ordnen, geringer als in *THE USUAL SUSPECTS*.

Zusammengefasst handeln also alle drei Filme von den Aussagen eines Kriminellen, deren Unwahrheit erst in den letzten Szenen aufgedeckt wird, mit einem *last act twist*. Alle drei Lügner sind Täter, scheinen zunächst aber unschuldig zu sein. Die Aufdeckung der Schuld führt im Rückblick auf die gesamte Geschichte zu einer Neuordnung des Gesehenen, die allerdings im Falle von *THE USUAL SUSPECTS* am umfassendsten ist. Von *PRIMAL FEAR* unterscheidet sich dieser Film darüber hinaus durch die Visualisierung der Aussagen: Verbals Bericht ist in Flashbacks zu sehen. Von *STAGE FRIGHT* grenzt er sich durch den Sieg des Verbrechers ab: Verbal triumphiert über das Gesetz. Somit weist *THE USUAL SUSPECTS* eine einzigartige Konstruktion unter allen Filmen mit unzuverlässigen Erzählungen auf; Verbals Lügenmärchen sind singulär.

Als wäre er sich seiner Singularität bewusst, schlendert der Lügner am Ende des Films ganz selbstbewusst die Strasse entlang. Aus Verbal Kint ist Keyser Soze geworden. Ein Wagen hält und sein Helfer holt ihn ab, ein perfektes Timing. Währenddessen ist im Off Verbals Prognose zu hören, die er wenige Minuten zuvor abgab: „My guess is, you never hear from him again.“ Dass Verbal über sich selber spricht, war zum Zeitpunkt seiner Aussage noch nicht abzusehen. Als Keyser Soze sitzt er jetzt auf dem Beifahrersitz, die Zigarette in der Hand. Er blickt seinen Untergebenen an, der das Auto wortlos in Bewegung setzt. Der Keyser fährt davon. Kujan bleibt nur das Nachsehen, wobei er noch nicht einmal weiß, wohin er schauen muss. Ratlos steht er auf dem Bürgersteig. „The greatest trick

⁶⁰ Vgl. Dag Schmidt, Richard Gere. Hommage an eine Ikone, Hamburg 2003.

the Devil ever pulled was convincing the world he didn't exist", heißt es im Off, das Baudelaire-Zitat wiederholend.

Die letzte Einstellung des Films zeigt noch einmal Verbal, der seine Aussage macht. „And like that ...“ flüstert er, Atem auf seine Finger blasend, „... he's gone.“ Dieser Halbsatz liegt schon auf dem Schwarzfilm, so als habe Verbal sich selber mit seinem Pusten fortgezaubert. Er ist tatsächlich verschwunden, vor unseren Augen, denn die Leinwand bleibt schwarz. Musik setzt ein. Der Abspann beginnt.

9 Mögliche Fragestellungen für den Unterricht

- a) Zeigen Sie den Anfang von *THE USUAL SUSPECTS*, bis zur ersten Einblendung von Verbal Kint (also ca. bis Minute 6).
 - Wie wird Keyser Soze in der ersten Szene dargestellt? Was erfahren wir schon jetzt über ihn?
 - Welche Bedeutung hat die Einblendung der Taue? Warum muss der Zuschauer davon ausgehen, dass sich hinter den Tauen ein Augenzeuge verbirgt?
 - Was ist unter ‚narrativer Ökonomie‘ zu verstehen?
 - Warum ist der Schluss zwingend, dass es sich bei dem Augenzeugen, der hinter den Tauen kauert, um Verbal Kint gehandelt haben muss?
 - Wenn Verbal tatsächlich hinter den Tauen verborgen gewesen wäre, was wäre dann die Konsequenz für die Identität von Keyser Soze?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 1)
- b) Zeigen Sie den Anfang von *THE SIXTH SENSE*, bis zur Begegnung von Malcolm und dem kleinen Cole in der Kirche (ca. bis Minute 12).
 - Welche Indizien sprechen dafür, dass Malcolm Crowe den Überfall überlebt hat? Gibt es vielleicht doch Anzeichen dafür, dass er tot sein könnte?
 - Was ist unter *priming* zu verstehen?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 1)
- c) Zeigen Sie *THE USUAL SUSPECTS* bis zum Beginn des zweiten Verhörs (ca. bis Minute 24), wobei die folgenden Fragen vor dem Ansehen formuliert werden sollten.
 - Wie wird gezeigt, dass es sich um Flashbacks der Figur Verbal handelt? Wie löst das klassische Hollywoodkino das Problem, einen Zeitsprung

- in der Geschichte zu erzählen? Inwiefern kann die Literatur anders mit Zeitsprüngen umgehen als der Film?
 - Welche Ebenen der Erzählung sind zu unterscheiden? Was ist die Rahmenhandlung, was die Binnenhandlung?
 - Wie umfangreich ist die erzählte Zeit der Binnenhandlung, wenn man die Familiengeschichte Sozes ausnimmt?
 - Welche Deadlines werden in der Rahmenhandlung formuliert?
 - Was ist die Haupthandlung der Rahmenhandlung, was kann als deren Nebenhandlung bezeichnet werden? Warum kann in Bezug auf die Rahmenhandlung von einer Dopplung gesprochen werden?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 2)
- d) Zeigen Sie den Film bis zu Verbals Erklärung, dass Keaton der wahre Anführer war (ca. bis Minute 92).
 - Wie werden die Hauptfiguren des Films, die fünf Gangster, eingeführt? Wann kann die Etablierung der Hauptfiguren als abgeschlossen bezeichnet werden?
 - Was bedeutet der Titel *THE USUAL SUSPECTS*?
 - Erläutern Sie den dreiaktigen Aufbau der Erzählung, die von einem Prolog und einem Epilog eingerahmt werden. Inwiefern kann man den zweiten Akt des Films in zwei Teile gliedern? Was ist der Gegenstand des dritten Akts?
 - Der Film hätte mit Verbals Geständnis, dass Keaton der wahre Täter war, enden können. Welche Fragen wären dann offen geblieben? Was wäre nicht plausibel?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 3)
 - e) Zeigen Sie den Rest des Films.
 - *THE USUAL SUSPECTS* handelt von einer Gruppe Ganoven, die einen Raubzug ausführen. Gibt es Filme mit ähnlicher Handlung? Führen Sie den Begriff des *heist movies* ein. Machen Figuren in den *heist movies* eine innere Wandlung durch? Welche Rollen spielen Frauen in *heist movies*?
 - Wann und wie erkennt Kujan (und mit ihm der Zuschauer), dass Verbal Kint seine Geschichte erfunden hat? Was ist unter einem *last act twist* zu verstehen?
 - Inwiefern ist *THE USUAL SUSPECTS* eine ‚rückwirkende Überraschungsgeschichte‘? Welche Szenen müssen im Rückblick neu gedeutet werden?

- Wie oft ist die Szene auf dem Frachter zu sehen und wie wird jeweils Keyser Soze gezeigt? Welche Gesichter hat er? Warum ist es plausibel, dass in einem der Rückblicke tatsächlich Keatons Gesicht zu sehen war, als es um Keyser Soze ging?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 4)
 - Was erfahren wir über Keyser Sozes Arbeitsweise? Wie beurteilen ihn die anderen Gangster? Warum wird er als ‚Teufel‘ bezeichnet?
 - Ist Keyser Soze tatsächlich ein Superhirn? Warum macht Verbal alias Keyser eine Aussage? Inwiefern kann man Verbal/Keyser als eitel bezeichnen?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 5)
 - Was erfahren wir über die Vergangenheit von Keyser Soze? Wie unterscheidet sich der Flashback, der seine Familie zeigt, von den anderen Flashbacks?
 - Warum bringt Keyser Soze seine Familie um? Ist diese Tat plausibel? Was spricht dafür, dass Verbal auch diese Geschichte erfunden hat?
 - Welche Aussagen von Verbal sind ganz sicher zutreffend?
 - Wie vermittelt der Film den Eindruck, dass Verbal ein glaubwürdiger Zeuge ist? Gibt es auch Hinweise darauf, dass er mit Kujan spielt oder gar, dass er lügen könnte?
 - Im Internet wird in mehreren Foren diskutiert, ob Verbal tatsächlich Keyser Soze ist.⁶¹ Welche Berechtigung hat diese Debatte? Gibt es Zweifel daran, dass Verbal tatsächlich Keyser Soze ist? Könnte Verbal nicht auch ein von Keyser Soze bezahlter Helfer sein, der den Verdacht auf sich lenken soll?
 - Wer ist der Mann, der Verbal mit seinem Wagen von der Polizeistation abholt?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 6)
- f) Aufgabe für eine Referatsgruppe oder eine Facharbeit: Vergleichen Sie *STAGE FRIGHT* mit *THE USUAL SUSPECTS*. In beiden Filmen spielen Lügner eine Hauptrolle.
- Worin besteht der Unterschied zwischen den beiden Produktionen? Welche Szenen des Films müssen im Rückblick neu gedeutet werden?
- g) Aufgabe für eine Referatsgruppe oder eine Facharbeit: Vergleichen Sie *PRIMAL FEAR* mit *THE USUAL SUSPECTS*.
- Was sind die Gemeinsamkeiten zwischen Verbal und Aaron? Worin besteht der Unterschied zwischen den beiden Protagonisten und den beiden Produktionen?
 - Was unterscheidet Vail von Kujan?
 - Inwiefern ist *THE USUAL SUSPECTS* als ein einzigartiges Lügenmärchen zu bezeichnen?
 - (vgl. zu diesen Fragen die Ausführungen in Kapitel 8)

⁶¹ Vgl. zum Beispiel das *message board* der „Internet Movie Database“ zu diesem Film: <http://www.imdb.com/title/tt0114814/board> (letzte Abfrage 01.12.2009).