

»Sorry, you just got Coened«

Das postmoderne Kino der Coen Brothers

Herausgegeben von
Dominik Schmitt
Stephanie Blum

© Verlag Königshausen & Neumann, 2015. This scan is posted here by permission of the publisher for personal use only, not for redistribution.

Königshausen & Neumann

Die Herausgeber:

Dominik Schmitt studierte Germanistik, Komparatistik und Geschichte an der Universität des Saarlandes und promovierte mit einer Arbeit zur Weihnachtssatire in der dortigen Komparatistik. Er arbeitet an der UdS als Koordinator des interdisziplinären Optionalbereichs der Philosophischen Fakultäten.

Stephanie Blum studierte Germanistik, Komparatistik und Spanische Philologie an der Universität des Saarlandes. Sie promoviert und arbeitet dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin im germanistischen Institut.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Lost © oll #12864727 (fotolia.com)

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5394-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

„The Same Old Song“. *Blood Simple* zwischen Spielfilm und postmodernem Filmspiel

Der Weg dieser beiden eigentlichen Hauptakteure kreuzt sich in den gut 90 Minuten nur ein einziges Mal, nur für einen kurzen Augenblick stehen sie gemeinsam vor der Kamera, verharren regungslos nebeneinander auf der Leinwand. Es ist sicher die verhängnisvollste Szene des Films, vielleicht aber auch seine am Wenigsten beachtete: Auf einem Tisch im Hinterzimmer der Bar liegt, unter vier glitschigen Fischen begraben, das silberne Feuerzeug, im Vordergrund schicksalhaft der Revolver mit seinem unverkennbaren weißen Griff.

Gemeinsam stehen sie geradezu paradigmatisch für die Verflechtungen und Missverständnisse, die das Coen'sche Filmuniversum in und seit dem Debüt *Blood Simple* (1984) prägen, für die unzähligen Missgeschicke und Fehlschlüsse ihrer Figuren.

Und gleichzeitig schwanken sie zwischen nützlichem Utensil und Objekt der Begierde, sind damit, wie so vieles in diesem Film, ständig im Wandel. War es zunächst noch der zwielichtige Privatdetektiv selbst, der sein Markenzeichen, das Feuerzeug mit der „Man of the Year“-Gravur, zwischen den toten Fischen vergaß, ist es Ray, der dieses groteske Stilleben kurzzeitig mit dem silbernen Revolver komplettiert, ihn dann aber doch dem totgeglaubten Marty in die Tasche seines Anzugs steckt – den Überblick behält allein der Zuschauer, der durch die geschickt inszenierte Informationsvergabe zum Komplizen aller Figuren wird.

I. Plot simple?

Würde im Film alles nach Plan laufen, wäre die Handlung eigentlich schnell erzählt: Der Kneipenbesitzer und betrogene Ehemann Julian Marty heuert einen Privatdetektiv an, um seine Frau Abby und deren neuen Freund Ray ermorden zu lassen. Doch stattdessen treibt der schmierige Detektiv ein doppeltes Spiel, erschießt seinen Auftraggeber und legt dabei Spuren, die zu Abby und Ray führen sollen.

So weit, so gut, so genretypisch – und nicht zufällig ist der Filmtitel Dashiell Hammetts Klassiker *Red Harvest*¹ entnommen, wobei die Coen-Brüder auch immer wieder die Nähe zu James Cain (etwa *The Postman*

¹ Dashiell Hammett: *Red Harvest*. New York 2008, S. 154 und 158.

Always Rings Twice) betont haben.² Doch schnell läuft der eigentlich todsichere Plan aus dem Ruder, und die Figuren verstricken sich in einem unauflösbaren Knäuel aus Widersprüchen, geraten in eine unaufhaltsame Abwärtsspirale zunehmender Gewalt, die in einem spektakulären Show-down zwischen Abby und dem Detektiv enden wird.

Die immer wieder durch falsche Rückschlüsse ausgelösten Handlungen und Motive der unterschiedlichen Figuren kann schließlich nur noch der Zuschauer überblicken, der in *Blood Simple* zugleich zum stillen Mitwisser und einzigen Ermittler in einem Kriminalfilm wird, in dem bezeichnenderweise kein einziger Polizist auftaucht.

Der Rezipient ist auf der Rückbank des Autos dabei, als Abby ihren Revolver (nach dem Prolog im ersten Satz des Films überhaupt) erwähnt, als sie später in ihrem Schlafzimmer drei Kugeln aus der Patronenschachtel nimmt, schließlich als der Detektiv das Magazin öffnet: Drei Kugeln und drei leere Kammern – und sechsmal wird im Laufe des Films auch abgedrückt werden, Abbys Revolver als *Chekhov's Gun*: Im Hinterzimmer der Bar feuert der Detektiv einen Schuss auf Marty ab, ein weiterer löst sich, als Ray im Dunkeln und am gleichen Ort auf die Waffe tritt. Schließlich drückt der verblutende Marty aus seinem Erdgrab heraus dreimal ab, erwischt aber ausgerechnet nur die leeren Kammern – statt eines Schusses auf Ray kommt es zur bildgewaltigen Handreichung der beiden Kontrahenten, die Michelangelo *Creazione di Adamo*, jenem monumentalen Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle, in Nichts nachsteht.

Und als Abby schließlich durch die Badezimmertüre vermeintlich auf Marty schießt, weiß nur der Zuschauer, dass die letzte im Revolver verbliebene Kugel den Privatdetektiv treffen wird, der dieses finale Missverständnis mit lautem Gelächter quittiert.

So wird der mitdenkende Rezipient auch nur selten in die Irre geführt, geht kaum einem Coen'schen *red herring* auf den Leim: Abbys Traumsequenz vielleicht, die den Zuschauer kurzzeitig täuscht, oder die zwei vermeintlichen Schüsse auf Abby und Ray, die sich aber schnell als ein durch das Schlafzimmerfenster aufgenommenes Foto und eine an die Vordertüre geworfene Zeitung entpuppen.

Auch wenn (oder gerade weil) der Rezipient bei allen Verwirrungen und Intrigen (meist) den Überblick behält, schafft es *Blood Simple* über die gesamte Filmdauer, eine fast unerträgliche Spannung aufzubauen – der Zuschauer wartet förmlich darauf, welchen Fehler die Figuren als nächstes begehen werden, welches Verhalten sie jetzt missdeuten oder welche Aussage missverstehen werden: Der Rezipient wird zum beobachtenden

² Vgl. etwa Peter Körte, Georg Seeßlen (Hg.): *Joel & Ethan Coen*. Berlin 1998, S. 10 oder Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*. Jefferson 2001, S. 8 und 58.

Experimentator, die Figuren auf der Leinwand zu „impulsive marionettes in a minimalist theater of the absurd“³.

II. Am Anfang war das Blut

Fast 170 verschiedene Investoren beteiligten sich an der Finanzierung des Filmdebüts der beiden Brüder Ethan und Joel Coen, das 1984 zu einem beachtlichen Erfolg auf dem Toronto Film Festival und „a new kind of independent film“⁴ wurde. Von der Presse für seinen „brilliant visual style“⁵ hoch gelobt, nimmt *Blood Simple* bereits Elemente der späteren Coen-Filme vorweg, sowohl in der Bildsprache, der Narration, und schließlich in der Besetzung: Im gleichen Jahr heiraten Joel Coen und Frances McDormand, die später als Provinzpolizistin Marge in *Fargo* oder als notorisch unzufriedene Fitnesstrainerin in *Burn after Reading* auftreten sollte.

Im Jahre 1999 erscheint der (ungewöhnlicherweise) um vier Minuten gekürzte Director's Cut⁶, der den Film nach späteren Erfolgen wie *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996) und *The Big Lebowski* (1997) und gut 15 Jahre nach seinem ersten Erscheinen auch einer jüngeren Generation bekannt macht.

Tatsächlich lassen sich bereits in *Blood Simple* direkte Parallelen zu späteren Werken des Coen'schen Filmuniversums finden, allen voran *Fargo*: Das verschneite Minnesota ist dem hier gezeigten Bild von Texas, oder eher einer, wie es Joel Coen nannte, „artificial version“⁷ des ländlichen Texas, nicht unähnlich.

Beginnend mit den einleitenden acht Aufnahmen, die, einer Diashow gleich und mit einem *voice-over* des namenlos bleibenden Privatdetektivs⁸ versehen, den Film eröffnen, entsteht das Bild einer leeren und flachen Umgebung, in der die Grenzen verwischen, selbst der Horizont nur als eine vage Linie existiert.

Vor dieser Kulisse inszenieren die Coens ein Drama um Missverständnisse und Kontrollverluste, das in zwei grotesken Gewaltexzessen kumuliert: Neben dem Showdown zwischen Abby und dem Privatdetek-

³ Alan Woolfolk: „Deceit, Desire, and Dark Comedy“, In: Mark T. Conard (Hg.): *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington 2012, S. 83.

⁴ Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*, S. 7.

⁵ Zitiert nach Erica Rowell: *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, Lanham 2007, S. 2.

⁶ Diese Filmversion liegt dem Aufsatz zugrunde.

⁷ Zitiert nach Alan Woolfolk: „Deceit, Desire and Dark Comedy“, S. 79.

⁸ Während er im Film ohne Namen bleibt, ist dieser im Drehbuch als „Loren Visser“ angegeben.

tiv bleibt dabei vor allem die Ermordung Martys im Gedächtnis, die sich zu einer – für alle Beteiligten – quälend langen, schier endlosen Szene entwickelt. Insgesamt dauert es elf Minuten vom Schuss bis zum Begräbnis⁹, inklusive der bedächtigen Autofahrt durch das nächtliche Texas und verschiedenen stümperhaften Versuchen, den Barbesitzer unter die Erde zu bringen.

Wie auch später in *Fargo* sind die Charaktere mit den jeweiligen Stresssituationen überfordert und reagieren tatsächlich wie Amateure und Dilettanten – allerdings inklusive des Privatdetektivs, der sich selbst als ‚Profi‘ bezeichnet: Der Wissensradius der Figuren ist oftmals so beschränkt wie die den Asphalt des nächtlichen Highways kurzzeitig erhellenden Lichtkegel der Autoscheinwerfer. So führen beispielsweise Rays verzweifelte Bemühungen, das Hinterzimmer der Bar von den Blutspuren zu reinigen, zu erheblich mehr Schmutz als zuvor, auch wenn die einzelnen roten Spritzer, die er auf dem Fußboden hinterlässt, groteskerweise aus einem Drip-Painting-Gemälde von Jackson Pollock entstammen könnten.

Und manchmal fehlt den Figuren schlicht das richtige Timing, sei es für den perfekten Abgang (Marty und Meurice fahren beide prompt in die Sackgasse), oder, wie in Abbys Fall, zur generellen Erkenntnis – schließlich glaubt sie sich ja bis zuletzt von Marty verfolgt und erwartet auch, dass er es ist, den sie erst ans Fensterbrett nagelt und dann durch die Badezimmertüre erschießt.

Je mehr sich die einzelnen Figuren bemühen, gerade keinen Fehler zu machen, desto größer wird ihre Fallhöhe: Abby etwa lässt das Licht in ihrem Appartement an, trotz Rays Befürchtung, sie könnten beobachtet werden, während Ray wiederum, von Marty gewarnt – „When she gives you that innocent look and says: ‚I don’t know what you’re talking about, Ray.‘“¹⁰ –, Abby und ihrem Blick ausgerechnet im falschen Moment misstraut.

Doch der gegenseitige Argwohn ist keinesfalls unbegründet, schließlich ist es Marty, der erst mit den Worten „trust each other“¹¹ ein Abzug des vermeintlichen Beweisfotos in seinem Safe einschließt, und kaum eine Minute später vom stets schwitzenden Privatdetektiv erschossen wird, begleitet mit den Worten „I trust you.“¹²

⁹ Vgl. Larry E. Grimes: „Shall These Bones Live? The Problem of Bodies in Alfred Hitchcock’s *Psycho* and Joel Coen’s *Blood Simple*“, in: Joel W. Martin und Conrad E. Oswalt (Hg.): *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, Boulder 1995, S. 19.

¹⁰ *Blood Simple*.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

Das Scheitern der Kommunikation zieht sich durch den gesamten Film, unabhängig vom Medium: Telefongespräche werden nicht zu Ende geführt und selbst einfachste Konversationen durch die Sprechanlage in Marty's Haus, im Auto des Detektiven oder am Tresen der Bar führen nur zu weiteren Missverständnissen. Meurice etwa versichert Abby aufgrund einer Nachricht auf dem Anrufbeantworter, Marty sei noch am Leben, relativiert damit ihre Befürchtungen und lässt sie bis zum finalen Schuss ins Badezimmer im Glauben, von ihrem rachsüchtigen Ehemann verfolgt zu sein.

Die Kommunikation wird zusätzlich durch Fehlinformationen oder Fälschungen, wie die vorgelegten Beweisfotos, erschwert, die das angeblich ermordete Paar im Bett zeigen, aber auch durch Nachreden anderer Figuren. Immer wieder lassen sich die Charaktere von Gerüchten und Erzählungen leiten, anstatt sich auf ihren eigenen Verstand zu verlassen: Abby orientiert sich an Meurices Warnung über Ray, dieser wiederum etwa an Abbys Berichten über Marty.

Die Charaktere sprechen lieber über- als miteinander, arbeiten sich an schweren Sätzen ab – etwa gleich zu Beginn im existentialistischen Dialog zwischen Abby und Ray, der vom gleichmäßigen Rhythmus des Scheibenwischers, einem Metronom gleich, untermalt wird:

Ray: I don't know what goes on. I don't wanna know. But I like you. I always liked you. [...]

Abby: How come you offered to drive me in this mess?

Ray: I told you. I like you.

Abby: See. I never knew that.

Ray: Well, now you do.

Abby: Hell!¹³

Wie in späteren Coen-Filmen auch, eignen sich die Figuren bereits in *Blood Simple* immer wieder Anekdoten und fremde Geschichten an – der schmierige Privatdetektiv etwa gibt den Vorfall der zwei gebrochenen Hände zum Besten und führt gleich zwei Mal das kommunistische Russland als Referenzgröße an.

Sowieso spielt die Zahl zwei in Form von Dopplungen und Spiegelungen eine besondere Rolle im und für den Film: Marty und Meurice fahren beide in die Sackgasse bei Rays Haus, und auch der Privatdetektiv gibt aus seinem Revolver sechs Schüsse (durch die Badezimmerwand) ab. Während Ray und Marty beide kein „marriage counselor“¹⁴ sein wollen, versichern sich der Detektiv und Marty gegenseitig, „the less you know about it, the better“¹⁵.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

Im Laufe des Films werden zwei Personen (wenn auch nicht sofort) durch Abbys Revolver sterben, und gleich zwei Mal wird Meurice den „Same Old Song“ von The Four Tops aus der Jukebox abspielen – vielleicht nicht das passende Lied für ein Rendezvous, wohl aber für den Film, schließlich heißt es dort geradezu paradigmatisch im Refrain: „It’s the same old song / But with a different meaning since you been gone.“¹⁶

III. Postmoderne Versatzstücke

Das Coen’sche Filmdebüt lässt sich nur schwerlich einem Genre zuordnen, wurde 1984 von der Presse etwa als „dazzling *comédie noire*“¹⁷ bezeichnet und schwankt am ehesten zwischen „film noir, comedy, the detective film, and the thriller“¹⁸. Als typisches Beispiel für den postmodernen Film führt *Blood Simple* verschiedene Traditionen zusammen, verbindet oder parodiert bekannte Elemente – der für den *film noir* charakteristische Detektiv im VW-Käfer etwa, wie er in *The Big Lebowski* und unter dem Namen Da Fino gut 13 Jahre später erneut auftauchen wird.

Die größte Leistung des schmierigen Privatdetektivs besteht in den gefälschten Bildern, die er Marty als angeblichen Beweis des ausgeführten Doppelmordes vorlegt, wobei der Auftraggeber weder die Fotos, noch die Wirkung des lächerlich geringen Kopfgeldes in Höhe von 10’000 Dollar, anzweifelt. Stattdessen wird Marty von den in das Foto retuschierten Einschusswunden in die Irre geführt, die vor allem den in die weiße Decke gehüllten Ray mit einer blutenden Schusswunde über dem Handgelenk geradezu als Märtyrer erscheinen lassen. Erneut wird der Barbesitzer vom Glück verlassen, trotz seines Rings in Form eines Hufeisens.

Die Fälschung erscheint plausibler als das Original, und so wie die unverfälschte Aufnahme in der Dunkelkammer des Detektivs verbrannt wird, scheint es in *Blood Simple* generell an klaren Wahrheiten zu fehlen. Exemplarisch dazu verkommt Abbys Traumsequenz, in der Marty kurzzeitig ins Leben zurückkehrt, zu einem Medley aus bereits im Film erwähnten Sätzen. Und vielleicht wirkt ihr kurzer Traum gerade deswegen so authentisch für den Zuschauer, der diesen Kniff erst in der vom Bett hochschreckenden Abby erkennt. Die Figuren wiederholen sich und ihre Aussagen, doppeln, kopieren und spiegeln sich selbst, wobei ihr Repertoire ebenso begrenzt zu sein scheint wie das einfache Klaviermotiv, das

¹⁶ In der Original-Kinoverision von 1984 kam sowohl im Abspann nach dem Tod des Detektivs, als auch in beiden Fällen aus der Jukebox der Song *I’m a Believer* von Neil Diamond, vgl. Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*, S. 16.

¹⁷ Zitiert nach Erica Rowell: *The Brothers Grim*, S. 2.

¹⁸ Alan Woolfolk: „Deceit, Desire and Dark Comedy“, S. 79.

sich als musikalische Konstante durch den Film zieht: „*Blood Simple* is a film which will continually interrogate the nature of spoken language and the limitations of its capacity to convey human reality.“¹⁹

Dieses Fehlen einer individuellen Wahrheit wird auch durch die Coen'sche Filmästhetik ausgedrückt, einem permanenten Spiel aus Licht und Schatten: So wie die Charaktere ihren Sicherheiten beraubt sind, sich auf Gerüchte, Fälschungen oder Nachreden einlassen, gibt es in dieser Version von Texas kein ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ mehr, keine absoluten Kategorien von ‚tot‘ und ‚lebendig‘ – was vor allem der qualvoll sterbende Marty und der dahinsiechende (und ja noch den Vorspann sprechende) Detektiv erfahren müssen. Lediglich Ray scheint diese Graustufen zu durchbrechen und, vom gegenüberliegenden Haus in Abbys Appartement erschossen, relativ schnell zu sterben, schließlich ist er aber auch rein formal „doomed by his name, which means stream of light“²⁰.

Von der ersten Szene des Films an, dem Gespräch zwischen Ray und Abby im Auto auf ihrem Weg zum Motel, das der Zuschauer von der Rückbank aus beobachtet, bleiben viele Ereignisse im Dunkeln und werden nur, den Lichtern eines vorbeifahrenden Wagens gleich, kurzzeitig beleuchtet, bevor sie wieder in der Dunkelheit verschwinden. Höhepunkt dieser filmischen Ästhetik sind sicherlich die Schüsse, die der Detektiv durch die Badezimmerwand abgibt und die den dunklen Nebenraum durch sechs klaffende Löcher scheinwerferartig erhellen lassen.

Nur wenige Szenen von *Blood Simple* spielen überhaupt bei Tageslicht und außerhalb eines Gebäudes, stattdessen dominieren in nahezu jeder Einstellung die Schatten an den Wänden und auf dem Boden, die wieder nur Abbildungen und Spiegelungen derjenigen Objekte sind, die eigentlich angeleuchtet werden. Da ist es nur bezeichnend, dass es Ray mehr Genuss zu bereiten scheint, die Badeanzug tragende Abby auf dem Schwarz-Weiß-Foto²¹ zu berühren, als neben ihr im Hotelbett zu liegen.

Fast, so scheint es, müsse sich der Zuschauer, ähnlich Platons Höhlengleichnis, an diesen groben Konturen orientieren, oder wie die *off voice* des texanischen Privatdetektivs vorwegnimmt: „The fact is, nothin' comes with a guarantee. [...] What I know is Texas, and down here, you're on your own.“²²

Das angeprangerte Fehlen einer Gewissheit, der letzten Wahrheit, zeigt sich symbolhaft in den religiösen Versatzstücken, die den Film durchziehen: Abbys kathedralenartiges Loft, die (bezeichnenderweise in Corpus Christi gefangenen) vier toten Fische im Hinterzimmer der Bar,

¹⁹ Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*, S. 14. Kursivierung übernommen.

²⁰ Erica Rowell: *The Brothers Grim*, S. 346.

²¹ *Blood Simple*.

²² Ebd.

genauso wie der Radioprediger, als Ray den vermeintlich toten Marty entsorgen will, und natürlich die ‚Wunden‘ in Rays Auto, die nach Martys Begräbnis von sich aus weiter bluten – immer wieder werden religiöse Bilder evoziert, ohne sie jedoch durchzuhalten. Im klassischen postmodernen Verständnis scheitert die christliche Bildsprache ebenso, wie die Kategorien ‚Wahrheit‘ und ‚Original‘ bereits durch Missverständnisse und Fälschungen abgelöst wurden: „In *Blood Simple* words such as myth, truth, and saga are as dead as Julian Marty and the fish on his desk.“²³

Und selbst der stets schwitzende Privatdetektiv, um dessen Kopf regelmäßig eine Fliege ihre Kreise zieht, funktioniert nur halbherzig als Teufelsfigur: Schließlich vergisst der ‚Luzifer‘ – das Lateinische „*lucem ferre*“ bedeutet ‚Lichtträger‘ – doch sein Feuerzeug mit der „Man of the Year“-Gravur unter Martys toten Fischen.

Die einzige Konstante in der Hitze von Texas, so scheint es, ist der sich endlos weiterdrehende Ventilator, dessen Rotationen als filmischer Übergang immer wieder die einzelnen Szenen geradezu durchschneiden, und der an das klassische ‚Lebensrad‘ der Fortuna erinnert: Jeder Aufstieg wird vom unausweichlichen Fall begleitet, der in *Blood Simple* bezeichnenderweise einfach blutig ist, blutig einfach.

Während sich der „Bote des Todes“²⁴ in der texanischen Schwüle unberührt weiterdreht, bezahlen drei der vier Hauptfiguren diesen Niedergang mit ihrem Leben, und am Ende wird der schwitzende Privatdetektiv doch noch zwei Leichen vorzuweisen haben.

IV. „The Melody Keeps Haunting Me“

Blood Simple, der fulminante Debütfilm der Coen-Brüder, nimmt nicht nur bereits zentrale Themen und Motive voraus, sondern legt auch personell den Grundstein für die folgenden Produktionen.

Frances McDormand etwa wird zur festen Besetzung in verschiedenen weiteren Filmen und später für ihre Hauptrolle in *Fargo* sogar mit dem Oscar ausgezeichnet. Holly Hunter, gerade Mitte 20, tritt in *Blood Simple* erstmals als Stimme auf Meurices Anrufbeantworter²⁵ auf, wird mit den Coens aber auch später in *O Brother, Where Art Thou?* und zusammen mit M. Emmet Walsh, dem Privatdetektiv, in *Raising Arizona* zusammenarbeiten.

Und auch hinter der Kamera setzt das filmische Debüt Maßstäbe für nachfolgende Arbeiten: Carter Burwell, für den Score verantwortlich,

²³ Larry E. Grimes: „Shall These Bones Live?“, S. 20. Kursivierung übernommen.

²⁴ Georg Seeßlen: „Blood Simple“, in: Peter Körten, Georg Seeßlen (Hg.): *Joel & Ethan Coen*, Berlin 1998, S. 54.

²⁵ Erica Rowell: *The Brothers Grim*, S. 361.

wird anschließend für spätere Produktionen wie *Fargo*, *The Ladykillers* oder *Burn After Reading* gebucht, während Kameramann Barry Sonnenfeld für die Coens noch bei *Raising Arizona* und *Miller's Crossing* durch die Linse schauen und dafür mit einem Kurzauftritt als Page in *Barton Fink* belohnt werden wird.

Gleichzeitig beginnt mit *Blood Simple* eine für die Coen-Brüder typische Arbeitsteilung: Während sie gemeinsam als „Writers“ und unter dem Pseudonym „Roderick Jaynes“ als Cutter gelistet werden, taucht nur Joel als Regisseur und Ethan als Produzent auf, während der jeweils andere „uncredited“ bleibt.²⁶

Auch stilistisch nimmt *Blood Simple* bereits Elemente der typischen Coen-Ästhetik voraus: Die in Abbys Appartement den Schritten auf der anderen Seite der Wand folgende Kamera etwa wurde später in *No Country for Old Men* zur Hochspannung perfektioniert. Und genauso wird sich Abbys noch recht einfach gehaltene Traumsequenz in *The Big Lebowski* zur ausgefeilten surrealistischen Traumästhetik entwickeln („To See What Condition My Condition Was In“) – nicht zuletzt jenem Film, der den allwissenden off-Erzähler und natürlich den dilettantischen Privatdetektiv im VW-Käfer wieder zurück auf die Leinwand bringt. Und schließlich das filmische Ende, das an die offen gehaltene und mit Jefferson Airplane untermalte Schlusssequenz von *A Serious Man* (2009) erinnert: Zu den fallenden Wassertropfen erklingt zum dritten Mal im Film der „Same Old Song“, nun allerdings nicht mehr aus der Jukebox, sondern als extradiegetischer Metakommentar.

Ethan und Joel Coen, so scheint es, kopieren in ihrem Spätwerk am liebsten sich selbst, oder sogar die Kopie einer Kopie: Nach seinem Schuss auf Julian Marty bemerkt der Privatdetektiv schlicht, „Who looks stupid now?“²⁷, ein Zitat aus Alexander Mackendricks *The Ladykillers* (1955), das die Coens wiederum in ihrer eigenen Adaption des Films (2004) verwenden werden.²⁸ Dort ist es dem dümmlichen Lump in den Mund gelegt, kurz bevor er fatalerweise in den Lauf seiner eigenen Waffe schaut.

Die filmischen (und literarischen) Anspielungen, von denen es bereits in diesem wahrlich coenesken Debüt wimmelt, zeigt ein ausgereiftes Bewusstsein der beiden Brüder für das Medium, ihr Interesse und ihre Hochachtung für die Filmgeschichte. Joel Coen erklärte rückblickend: „*Blood Simple* utilizes movie conventions to tell the story. In that sense it's about other movies ... us[ing] the medium in a way that's aware that there's a history of movies behind it.“²⁹

²⁶ Ebd.

²⁷ *Blood Simple*.

²⁸ Erica Rowell: *The Brothers Grim*, S. 346.

²⁹ Zitiert nach Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*, S. 8. Kurssivierung übernommen.

In diesem postmodernen Verständnis vermischen sich in *Blood Simple* verschiedene Genres und Traditionen zu einem „theatre of generic convergence“³⁰: Elemente des klassischen *film noir* werden gespickt mit gleich mehreren Kriminalfällen, wobei die verwirrenden Missverständnisse, wie auch die vereinzelte Situationskomik – es sei nochmals auf die Sackgasse verwiesen – bisweilen an eine Screwball Komödie erinnert, der sich die Coens dann später in und mit *Intolerable Cruelty* (2003)³¹ widmen werden.

So wird mit *Blood Simple* die Filmographie der beiden Brüder von einem Streifen angeführt, der ihre spezifische Filmästhetik in Teilen vorwegnimmt und sicherlich als Experimentierfeld der nachfolgenden Produktionen angesehen werden kann. Denn nicht zuletzt nehmen die kuriosen und eigenbrötlerischen Figuren, die das Coen'sche Filmuniversum seit dieser Zeit bewohnen, hier und mit Ray, Abby und Marty ihren Anfang. Und natürlich dem schwitzenden Privatdetektiv, dem man in seinem postmortalen, dem Film aber vorangesetzten Monolog gerne entgegenhalten möchte, dass in Texas vielleicht doch nicht alles so klar ist.

Schließlich geht es in *Blood Simple* ja auch nicht *einfach* um *Blut*, aber was ist in diesem Film überhaupt eindeutig oder gar einfach?

³⁰ Carolyn R. Russell: *The Films of Joel and Ethan Coen*, S. 24.

³¹ Vgl. dazu den Aufsatz von Claudia Schmitt in diesem Band.