



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **Corrigez la fortune!**

Film Noir im Österreich der 50er Jahre

Verfasserin

Rita Koller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film-, Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehner



## INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung .....	1
1.1. Ein Begriff im filmwissenschaftlichen Diskurs.....	4
Definitionsversuche .....	4
Genre- und Gattungsdiskussion .....	10
1.2. Entstehungsbedingungen und Einflüsse des klassischen Film Noir.....	15
1.2.1. Entstehungsbedingungen.....	15
Sozialgeschichtliche und filmindustrielle Umstände.....	15
1.2.2. Künstlerische Einflüsse .....	20
1.2.2.1. Filmische Einflüsse .....	20
Deutscher Expressionismus.....	20
Expressionismus.....	21
Max Reinhardt.....	22
Expressionistische Elemente und Film.....	23
Expressionismus und Film Noir.....	25
Um zum Ausgangspunkt zurückzukehren.....	27
Der amerikanische Gangsterfilm .....	30
1.2.2.2. Literarische Einflüsse .....	34
Hard-boiled Fiction.....	34
Themen.....	35
Sprache.....	36
1.3. Versuch einer <i>noir</i> -Formel .....	38
1.3.1. Figuren/Protagonisten.....	40
(Anti-) Hero.....	43
Victim Hero.....	45
Femme Fatale.....	46
The Nurturing Woman .....	48
1.3.2. Visueller Stil.....	49
Setting - die Stadt.....	49
Lichttechnik im Film Noir .....	52
Noir Ikonografie.....	53
1.3.3. Narrative Strategien .....	55
Flashback .....	55
Voice-over narration .....	56
2. Hauptteil .....	58
2.1. Österreichische Filmproduktion in den 50er Jahren .....	58
2.2. Methodik .....	63
2.3. Text - Literarische Vorlagen .....	66
2.3.1. Ich war Jack Mortimer .....	66
2.3.2. Von der Novelle zum Drehbuch.....	67
2.4. Produktion und Rezeption.....	69
2.4.1. Koproduktion Österreich - USA .....	69
2.4.2. Ein Kriminalfilm internationalen Niveaus.....	73
Einfluss oder parallele Entwicklung?.....	76

2.5. Regie .....	77
2.5.1. Emile Edwin Reinert.....	78
2.5.2. Curd Jürgens .....	79
2.6. Narration .....	80
2.6.1. Filmhandlung.....	84
Abenteuer in Wien .....	84
Prämien auf den Tod .....	85
2.7. Figuren.....	87
2.7.1. Das entmündigte Opfer und die Semi-femme fatale .....	88
2.7.2. Der illegale Moralist und der korrupte Versicherungsakquisiteur .....	92
Zwischenresümee .....	98
2.8. Raum und Licht .....	99
Raum .....	99
Licht .....	105
3. Schluss.....	110
3.1. Schlussbetrachtung .....	110
3.2. Quellen .....	112
3.2.1. Literaturverzeichnis .....	112
3.2.2. Abbildungsverzeichnis.....	120
3.3. Abstract .....	122
3.4. Curriculum Vitae .....	123

## 1. Einleitung

Film noir - das impliziert unabwendbar Stil und Stimmung, aber zuallererst eine besondere Sichtweise auf die Welt, eine pessimistische, zynische oder nihilistische Sichtweise.<sup>1</sup>

Dass sich diese düstere Weltsicht mit der dazugehörigen Stimmung nicht nur im klassischen amerikanischen *Film Noir* finden lässt, möchte ich in dieser Arbeit, anhand zweier österreichischer Filmbeispiele nachweisen. Anders als bei *The Third Man* (Greene, 1949), der sich, als europäischer *Film Noir* eines gewissen finanziellen, als auch künstlerischen Erfolgs erfreute, wurde den beiden österreichischen Filmen, weder national, noch international besondere Beachtung geschenkt. Um so interessanter erscheint mir die Tatsache, dass sich, bei näherer Beschäftigung mit dem Material, auffallende Ähnlichkeiten, was die ästhetischen Merkmale des *Film Noir* betreffen, ausmachen lassen.

Bei den beiden österreichischen Produktionen handelt es sich um *Abenteuer in Wien* (Reinert, 1952) und *Prämien auf den Tod* (Jürgens, 1950). Bereits bei der ersten Sichtung kam mir die ausweglose Lage der Protagonisten, eingeschlossen in ihrer düsteren Welt, vor deren Gewalt es kein Entkommen gibt, ungemein vertraut vor. Die in den Filmen behandelten Themen, wie die Suche nach der eigenen Identität, Eifersucht und Korruption, waren mir aus den amerikanischen Schwarz-Weiß-Filmen der 40er und 50er Jahre bekannt, die unter dem Begriff *Film Noir* zusammengefasst werden. Diese Ähnlichkeiten nahm ich zum Anlass im Rahmen dieser Diplomarbeit, die beiden österreichischen Filme, auf ihren *noir*-Gehalt hin, zu analysieren.

Bevor eine vergleichende Analyse durchgeführt werden kann, müssen einige grundlegende Fragen geklärt werden: Was ist ein *Film Noir*? Ist *Film Noir* ein Genre, oder ein Stil? Was macht einen *Film Noir* zu einem *Film Noir*? Diese Fragen lassen sich nicht so einfach beantworten. Umso interessanter ist es, dieser Thematik nähere Beachtung zu schenken. Die wissenschaftlichen Texte, die sich mit dem Thema *Film Noir* beschäftigen haben bis heute eine beträchtliche Anzahl erreicht, auch wenn die wissenschaftliche Forschung erst

---

<sup>1</sup> Norbert Grob, „Einleitung“, In: *Filmgenres: Film Noir*. Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2008. S. 9.

zeitverzögert begann, sich mit dem Phänomen des *Film Noir* auseinanderzusetzen. Vergleicht man die Hochphase des klassischen amerikanischen *Film Noir*, die sich von ca. 1941 bis 1958 erstreckte<sup>2</sup>, mit der expliziten Auseinandersetzung der amerikanischen Filmwissenschaft mit dem Phänomen am Beginn der 1970er Jahre, erkennt man das lange Schattendasein des *Film Noir*. Zu behaupten, dass sich die Filmwissenschaft über ein Jahrzehnt diesem Thema gänzlich verschlossen hätte, wäre nicht korrekt. Erste Forschungsarbeiten wurden bereits 1955 von den Franzosen Raymond Borde und Etienne Chaumeton veröffentlicht.<sup>3</sup> Außerdem war es der französische Filmkritiker Nino Frank, der 1946, in einer Handvoll amerikanischer Filme eine neue Färbung entdeckt zu haben glaubte und sie unter dem Begriff *Film Noir* zusammenfasste. Frank wird durch seine Anwendung des Begriffs in seinem Artikel *Un nouveau genre 'policier:' L'aventure criminelle*<sup>4</sup> fälschlicherweise oft auch als dessen Erfinder gesehen. Der Filmwissenschaftler Charles O'Brien belegt in einer Studie eindeutig, dass der Begriff bereits Ende der 30er Jahre in der französischen Filmkritik gebraucht worden war.<sup>5</sup> Nach den ersten zögerlichen Forschungen zum Thema, die vor allem den Versuch einer Kategorisierung zum Ziel hatten, löste Paul Schrader, mit seiner Hervorhebung des Stils der Filme, Anfang der 70er Jahre einen regelrechten Boom in der *noir*-Forschung aus. In den darauffolgenden Jahren erschienen zahlreiche Studien und Arbeiten, aus den unterschiedlichsten Perspektiven, zum Thema. Bis heute ist sich die Filmwissenschaft über eine genaue Definition des Begriffs uneinig, was vor allem an der Tatsache liegt, dass es sich hier um eine Bezeichnung handelt, die erst retrospektiv auf eine Gruppe von Filmen angewendet wurde. Kapitel 1.1. dieser Arbeit beschäftigt sich mit den wichtigsten Begriffsdefinitionen von *Film Noir* und bietet einen Überblick über die Genre- und Gattungsdiskussion. Um den *Film Noir* in seiner Ganzheit erfassen zu können, bedarf es auch eines Blicks auf die Umstände, die zu seiner Entstehung beigetragen haben. Hier kommen vor allem die filmischen und literarischen

---

<sup>2</sup> Vgl. Paul Schrader, „Notes on Film Noir“. In: *Film Comment*, Volume 8, Spring 1972. S. 9.

<sup>3</sup> Raymond Borde/Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain*. Paris: Edition de Minuit, 1955.

<sup>4</sup> Erstmals erschienen in *L'Écran français* im August 1946.

<sup>5</sup> Vgl. Charles O'Brien, „Film Noir in France: Before the Liberation.“ In: *Iris*, No. 21, Spring 1996. S. 7.

Einflüsse zum Tragen. Die Rolle und der Einfluss des deutschen Expressionismus auf den amerikanischen *noir*-Stil sind umstritten. In Kapitel 1.2.2.1. setzte ich mich daher mit den, für diese Arbeit, wichtigsten Aspekten dieser Thematik auseinander. Weiters wird der Gangsterfilm als Vorläufer des *Film Noir* und die literarische Gattung der *hard-boiled-fiction*<sup>6</sup>, deren Geschichten oftmals die Drehbuchvorlagen zu den Filmen lieferten, besprochen. Am Ende des ersten Teiles steht der Entwurf einer *noir*-Formel die narrative, ästhetische und filmtechnische Elemente beschreibt. Diese Formel fungiert im analytischen Teil der Arbeit, indem die beiden ausgewählten österreichischen Filmproduktionen analysiert werden, als Definition von *Film Noir*.

Das Ziel folgender wissenschaftlicher Arbeit ist es, herauszufinden, inwiefern die österreichischen Filme *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod* nachweisbaren *noir*-Gehalt haben. Bestand vielleicht sogar eine wechselseitige Beeinflussung zwischen den amerikanischen und österreichischen Filmproduktionen? Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Narration und ihrer szenischen Umsetzung, mithilfe spezieller Kamera- und Lichttechniken. Auch die Darstellung der Figuren und ihre Beziehung zueinander wird dabei Beachtung finden. Da eine solche Untersuchung auch Rücksicht auf die unterschiedlichen ökonomischen und sozialen Unterschiede der Produktionsländer, in diesem Fall Amerika und Österreich, nehmen muss, wird auch die filmwirtschaftliche Lage der Nachkriegszeit in Österreich genauer thematisiert. Im dritten und letzten Teil der Arbeit, kommt es zu einer Zusammenfassung der Analyseergebnisse und einem abschließenden Resümee. Eine nähere Beschreibung der angewendeten Analyseverfahren befindet sich im Kapitel 2.2. Methodik. Im Interesse des Textflusses und der Leserfreundlichkeit verwende ich durchgehend das männliche Generikum: Die Bezeichnungen Wissenschaftler, Forscher, Zuschauer usw. beziehen jeweils die weibliche Form mit ein.

---

<sup>6</sup> Siehe Kapitel 1.2.2.2., S.34.

## 1.1. Ein Begriff im filmwissenschaftlichen Diskurs

### Definitionsversuche

Es gibt wohl nicht viele Begriffe, die in der Filmwissenschaft so heftig diskutiert wurden und werden, wie der des *Film Noir*. Es erfordert einigen zeitlichen Aufwand, sich durch die Vielzahl der Studien und Aufsätze, die seit den 1940er Jahren zu diesem Thema erschienen sind, zu lesen, um dann festzustellen, dass man einer genauen Definition dieses Begriffs bislang nicht wirklich näher gekommen ist. Das liegt vor allem an der Tatsache, dass die Bezeichnung *Film Noir* erst retrospektiv auf verschiedene Filme angewendet wurde und es deshalb keine festgeschriebenen Elemente und eindeutige Ästhetik für letztere gibt. Daraus resultiert eine stark variierende Zahl von Filmen, die zu der Gruppe des *Film Noir* gezählt werden, je nach filmwissenschaftlicher Analyse und Definition. Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Definitionsversuche erläutern.

Lange Zeit ging man in der Filmwissenschaft davon aus, dass der Begriff *Film Noir* das erste Mal 1946 vom französischen Filmkritiker Nino Frank verwendet wurde. Der *noir*-Spezialist Charles O'Brien hat allerdings festgestellt, dass dieser Begriff bereits vor dem 2. Weltkrieg eine beachtliche Geschichte vorzuweisen hatte: *Film Noir* diene ursprünglich dazu, jene französischen Filme zu beschreiben, die man heute unter dem Begriff des Poetischen Realismus<sup>7</sup> zusammenfasst.<sup>8</sup> O'Brien stellte fest, dass sich die Bedeutung des Begriffs *Film Noir* in den Jahren vor dem 2. Weltkrieg und danach stark verändert hat. Während der Vorkriegsperiode, genauer zwischen Jänner 1938 und September 1939, war *Film Noir* ein essentieller Ausdruck in der französischen Filmkritik. Er bezeichnete eine Gruppe von Filmen, welche durch größere Realitätsnähe und soziale Kritik die moralische und nationale Kultur zu überschreiten versuchten.<sup>9</sup> Als Beispiel führe ich hier *Le jour se lève* (Carné,

---

<sup>7</sup> Der Poetische Realismus entstand im Frankreich der 1930er Jahre und war ästhetisch als auch thematisch gekennzeichnet durch die wirtschaftliche Krise dieser Zeit. Filmemacher wie Abel Gance, Jean Epstein, René Clair, Marcel Carné, oder Jean Renoir wurden angetrieben vom Drang nach mehr Realität und Sozialkritik und schufen mit ihren Filmen Beispiele für Film als Kunst. Vgl. Werner Faulstich, *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005. S. 78f.

<sup>8</sup> Vgl. Charles O'Brien, „Film Noir in France: Before the Liberation“. In: *Iris*, No. 21. S. 7.

<sup>9</sup> O'Brien führt dazu u.a. an: *Quai des brumes* (Carné, 1937), *La Bête humaine* (Renoir, 1938), *Le Puritain* (Musso, 1937), *Tradition de minuit* (Richebé, 1939), *L'Étrange M. Victor* (Grémillon, 1938).

1939) an, der auf visueller Ebene mit stilisierten Dekors arbeitet, welche das Arbeitermilieu und die Arbeitsbedingungen des Protagonisten detailliert zeigen, als auch durch seine mehrmals unterbrochene Rückblendentechnik auffällt. Die pessimistische Stimmung, welche die meisten dieser Filme kennzeichnet, kann als Kritik an den schlechten Lebensbedingungen, ausgelöst durch die wirtschaftliche Krise und die darauffolgende Massenarbeitslosigkeit, gesehen werden. Die Verwendung des Begriffs *Film Noir* zu dieser Zeit konnte oftmals als Verurteilung der moralischen Haltung des französischen Kinos gedeutet werden. Kritiker schrieben dem Begriff somit eindeutig negative kulturelle Bedeutungen zu. So fand O'Brien heraus, dass *Film Noir* ein präzises Paket an Bedeutungen und Werten enthielt. Am auffälligsten war für ihn die Assoziation mit Unsittlichkeit und Skandal.<sup>10</sup> Oftmals wurden diese negativen Konnotationen in rechtsgerichteten Zeitschriften und Magazinen verwendet und vor allem bei der Analyse der Filme von Carné, Chenal oder Renoir benutzt. Der französische Filmkritiker Nino Frank war also nicht der erste, der den Begriff des *Film Noir* geprägt hat. Allerdings hatte der Ausdruck bis zum Jahr 1946 eine völlige Bedeutungsumkehr erfahren. Frank verwendete *Film Noir* für eine Reihe von amerikanischen Filmen aus den frühen 1940er Jahren, die aufgrund des Filmeinfuhrverbotes während des 2. Weltkrieges erst 1946 in Europa, genauer gesagt Paris, gezeigt wurden. Unter den Filmen waren *The Maltese Falcon* (Huston, 1941), *Murder, My Sweet* (Dmytryk, 1944), *Laura* (Preminger, 1944) und *Double Indemnity* (Wilder, 1944). Die düstere Grundstimmung, die pessimistische Weltsicht und die aussichtslose Lage der Figuren in einer Welt voll von Gefahr, Verbrechen und Korruption waren diesen Filmen gemein und für die französischen Filmkritiker eine durchaus neue Tendenz im amerikanischen Kino.<sup>11</sup> So beschreibt Frank den Unterschied zur bis dahin gängigen Detektivgeschichte unter anderem damit, dass der Detektiv in diesen neuen Filmen anstelle der berechenbaren *Denkmaschine* nun zum Protagonisten der Handlung wurde. Die essentielle Frage dieser Filme war nicht mehr, wer das Verbrechen begangen hat, sondern wie der Protagonist mit der

---

<sup>10</sup> Vgl. Charles O'Brien, „Film Noir in France: Before the Liberation“. In: *Iris*, No. 21. S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. Nino Frank, „The Crime Adventure Story: A New Kind of Detective Film“ (1946). In: R. Barton Palmer (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 21.

<sup>11</sup> Vgl. ebd. S. 22.

Situation umgeht. Deshalb geht Frank davon aus, dass es nicht unbedingt erforderlich ist, die oftmals verworrene Handlung vollständig zu verstehen, viel wichtiger sind ihm die hintergründige Psychologie der verschiedenen Figuren und ihre Beziehungen zueinander.<sup>12</sup> Das aktuelle gesellschaftspolitische und kulturelle Klima in Frankreich sollte dabei nicht außer Acht gelassen werden, die französische Filmkultur war zu dieser Zeit gerade von der Debatte über die soziale Rolle des Kinos bestimmt. Film galt bei seinen Fürsprechern als die wichtigste künstlerische Innovation des Jahrhunderts. Französische Intellektuelle und Cineasten begrüßten die neuen amerikanischen Filme daher mit großem Enthusiasmus, um ihr soziologisches und ästhetisches Interesse an dieser Kunstform zu stillen. Die Hollywood-Produktionen sollten ihnen nicht nur einen Einblick in das politische und kulturelle Leben in den USA geben, sondern wurden auch hinsichtlich ihrer neuen Techniken und Methoden genau analysiert.<sup>13</sup>

Die Franzosen Raymond Borde und Etienne Chaumeton begannen in den frühen 1950er Jahren nach charakteristischen Elementen in diesen Filmen zu suchen, um sie als eigenständige Serie, oder Gruppe von Filmen bestimmen und abgrenzen zu können. In ihrer 1955 erschienenen Studie *Panorama du film noir américain* beschreiben sie ihre Methode folgendermaßen:

[...] the method is imposed by and of itself: while remaining on as technical and objective a terrain as possible, it consists in studying the most typical characteristics of films the critics have generally deemed to be noir; then, by comparing these qualities, in seeking a common denominator and defining the single emotional attitude all the works in the series tend to bring into play.<sup>14</sup>

Mit dieser Studie setzten Borde und Chaumeton Maßstäbe für die Interpretation des *Film Noir*, die mitunter noch bis heute gültig sind. Marc Vernet gibt dabei zu bedenken, dass ihr Buch auf Kriterien basiere, die seit 1955 nicht ersetzt worden seien. Lediglich die Liste der Filme, die zum *Film Noir* gezählt werden,

---

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Vgl. R. Barton Palmer, „Introduction“. In: R. Barton Palmer (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 4.

<sup>14</sup> Raymond Borde/ Etienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. San Francisco: City Lights Books, 2002. S. 5.

sei verlängert worden.<sup>15</sup> Die Kernpunkte in Bordes und Chaumetons Studie waren die Bedeutung von Verbrechen, Gewalt und Tod in den Filmen, der sadomasochistische Charakter der *noir*-Erotik und die moralische Ambivalenz der *noir*-Charaktere.

It is easy to come to a conclusion: the moral ambivalence, criminal violence, and contradictory complexity of the situations and motives all combine to give the public a shared feeling of anguish or insecurity, which is the identifying sign of film noir at this time.<sup>16</sup>

Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell weist auf die neuerlich veränderte Anwendung des Begriffs in den 60er Jahren hin; was bei Nino Frank noch als Ausdruck der Differenzierung zum klassischen Hollywoodfilm gegolten hat, reüssierte bei Bordes und Chaumeton, und in weiterer Folge von der Filmkritik übernommen, als Versuch einer konstitutiven Kategorisierung.<sup>17</sup>

Hier möchte ich kurz auf die Genre- und Gattungsdiskussion vorgreifen, da sich bei Bordes und Chaumetons Kategorisierung automatisch die Frage stellt, ob diese Filme überhaupt ein Genre, eine Einheit bilden, die man an einer gemeinsamen Ikonografie und Konventionen erkennen kann<sup>18</sup> - zumal die Kategorisierung des *Film Noir* erst rückwirkend passierte und weder die produzierenden Studios, noch die Zuschauer damals von einem Genre dieses Namens sprachen.<sup>19</sup> Die Filme galten in den USA meist als Teil des Melodramas und des Thrillers und wurden von den Studios häufig als *crime adventure films* vermarktet.<sup>20</sup>

Der *noir*-Spezialist Michael Walker zählt in seiner Einführung zu Ian Camerons *The Book of Film Noir* weitere Kategorisierungsversuche auf:

The cycle of 'forties and 'fifties Hollywood films that retrospectively became known as *films noirs* seems at first sight to be rather too diverse a group to be constituted with any precision as a generic category.

---

<sup>15</sup> Zumindest bis 1993, als Vernets Aufsatz erschien. Vgl. Marc Vernet, "Film Noir in the Edge of Doom". In: Joan Copjec (Hg.). *Shades of Noir. A Reader*. London, NY: Verso, 1993. S. 2.

<sup>16</sup> Raymond Bordes/ Etienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir*. S. 13.

<sup>17</sup> Vgl. David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917-1960." In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (Hg.). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Productions to 1960*. London: Routledge, 1994. S. 75.

<sup>18</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Streets with No Name: A History of the classic American Film Noir*. Lexington, Ky.: Univ. Press of Kentucky, 2002. S. 1.

<sup>19</sup> Vgl. David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917-1960." In: Bordwell, Staiger, Thompson (Hg.). *The Classical Hollywood Cinema*. S. 75.

<sup>20</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with No Name*. S. 172.

Nevertheless, various critics have sought different unifying features: motif and tone (Durnat, 1970), social background and artistic/cultural influences (Schrader, 1971), iconography, mood and characterization (McArthur, 1972), visual style (Place & Peterson, 1974), the 'hard-boiled' tradition (Gregory, 1976), narrative and iconography (Dyer, 1977), representation and ideology (Kaplan, 1978), a master plot paradigm (Damico, 1978), conditions of production (Kerr, 1979), paranoia (Buchsbaum, 1986) and patterns of narration (Telotte, 1989).<sup>21</sup>

R. Barton Palmer verweist auf die Ansicht von Raymond Durnat, der dem *Film Noir* einen bestimmten pessimistischen Ton zuschreibt, welcher für ihn durch eine Reihe verwirrender Erzählmotive ausgedrückt wird.<sup>22</sup> Während Borde und Chaumeton noch Nino Franks Meinung teilten, dass die Darstellung eines Verbrechens der kleinste gemeinsame Nenner der ersten *Film Noirs* sei<sup>23</sup>, war Durnats Artikel maßgebend für die Entwicklung der Definition, dass *Film Noir* eine unklassifizierbare Vielzahl an narrativen Themen besitzt.<sup>24</sup>

Schließlich setzt Paul Schrader den Schwerpunkt in seinem Aufsatz *Notes on Film Noir*<sup>25</sup> nicht mehr wie Borde und Chaumeton auf eine detaillierte thematische Analyse, sondern auf den Stil der Filme:

*Film noir* [...] is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood.<sup>26</sup>

Schrader differenziert nicht zwischen diesen beiden fast gleichbedeutenden Bezeichnungen. Aus seinem Artikel geht hervor, dass er *tone* und *mood* als Effekte sieht, die vom Regisseur durch den visuellen Stil und die Inszenierung erzielt werden können.<sup>27</sup> Weiters unterteilt er die Entwicklung des *Film Noir* in drei zeitliche Phasen: 1941 bis 1946 bezeichnet er als *wartime period*, 1945 bis 1949 als *postwar realistic period* und 1949 bis 1953 als *period of psychotic*

---

<sup>21</sup> Michael Walker, "Film Noir: Introduction". In: Ian Cameron (Hg.). *The Book of Film Noir*. New York: Continuum Publ., 1993. S. 8. Die genauen Angaben zu den, im Zitat, angeführten Texten befinden sich in der Bibliografie.

<sup>22</sup> Vgl. R. Barton Palmer, „Introduction“. In: R. Barton Palmer (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. S. 14.

<sup>23</sup> Vgl. Ramond Borde/ Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*. S. 5.

<sup>24</sup> Vgl. R. Barton Palmer, „Introduction“. In: R. Barton Palmer (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. S. 14.

<sup>25</sup> Paul Schrader, „Notes on Film Noir.“ In: *Film Comment*, Volume 8, Frühling 1972. S. 8-13.

<sup>26</sup> Ebd. S. 8.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. S.9ff

*action and suicidal impulse*.<sup>28</sup> Mit Schrader beginnt die theoretische Diskussion über den *Film Noir* als alternative Form der Produktion, die im Hollywood-Studiosystem unerwartet Einzug gehalten hat.

Film noir attacked and interpreted its sociological conditions and, by the close of the noir period, created a new artistic world that went beyond a simple sociological reflection, a nightmarish world of American mannerism that was by far more a creation than a reflection.<sup>29</sup>

Schrader ist es zu verdanken, dass die amerikanische Filmwissenschaft begann, sich mit dem *Film Noir* auseinanderzusetzen und ihn genauer zu untersuchen. In der Folgezeit entstand im angelsächsischen Raum eine Vielzahl an Studien und Artikeln, die sich mit dem Phänomen *Film Noir* aus unterschiedlichen Blickwinkeln beschäftigten.<sup>30</sup> 1974 verfassen Janey Place und Lowell Peterson die erste umfassende Untersuchung des visuellen Stils<sup>31</sup>, und Ende der 1970er Jahre erscheint erstmals E. Ann Kaplans feministische Aufsatzsammlung *Women in Film Noir*.<sup>32</sup> Letztere trägt dem Umstand Rechnung, dass gerade im *Film Noir* den Frauenrollen eine gewichtigere Position eingeräumt wird. So sieht zum Beispiel Janey Place den *Film Noir* als *the only period in American film in which women are deadly but sexy, exciting and strong*.<sup>33</sup>

Auch in den folgenden Jahren beschäftigen sich zahlreiche Filmwissenschaftler mit dem Phänomen des *Film Noir*. Nur kurz anführen möchte ich hier Bücher von Ottoson (1981), Hirsch (1981), Tuska (1984) und Telotte (1989). In den 1990er Jahren erscheint die dritte Auflage von Silver/Ward und Beiträge von Krutnik (1991), Palmer (1994) und Christopher (1997), sowie Aufsatzsammlungen herausgegeben von Cameron (1993), Copjec (1993) und Silver und Ursini (1996).<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd. S.11ff

<sup>29</sup> Ebd. S. 13.

<sup>30</sup> Eine detaillierte Darstellung der Publikationen findet man in Alain Silver/ Elizabeth Ward (Hg.). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York, 1992, S. 372 ff.

<sup>31</sup> Janey Place/ Lowell Peterson, "Some Visual Motifs of Film Noir." In: *Film Comment*, 10:1 (1974). S. 30-32.

<sup>32</sup> E. Ann Kaplan (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi, 1978.

<sup>33</sup> Janey Place, "Women in Film Noir." In: Kaplan, E. Ann (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 63.

<sup>34</sup> Die genauen Angaben zu den jeweiligen Werken befinden sich in der angehängten Bibliografie.

Wie oben schon angedeutet, ist die Haupteigentnis, fast all dieser Artikel und Studien, die Heterogenität der behandelten Filme und das daraus resultierende Problem der Verwendung des Begriffs *Film Noir*:

The noir canon, and its core films in particular, has been used either as the sole or principal basis for establishing the key features, the antecedents, and the contextual factors at stake in a phenomenon whose unity and coherence are presumed in the single term used to label them rather than demonstrated through any systematic, empirical analysis.<sup>35</sup>

### Genre- und Gattungsdiskussion

Parallel zur Debatte, was einen *Film Noir* zum *Film Noir* macht, seien es jetzt narrative Elemente, oder ästhetische Merkmale wie der Stil, entfachte sich auch die Diskussion um die Frage, ob *Film Noir* nun ein Genre beziehungsweise eine Gattung darstellt oder nicht.

Bis heute ist es hier noch zu keinem befriedigenden Resultat gekommen. Kritiker wie Durnat und Schrader definieren den *Film Noir* nicht als Genre, sondern betrachten ihn anhand der Eigenschaften von Stimmung und Stil eher als eine Art *period* oder *movement* und ziehen Vergleiche zum deutschen Expressionismus oder dem italienischen Neorealismus.<sup>36</sup> Definiert man hier *movement* nach Bordwell und Thompson:

1. Films that are produced within a particular period and /or nation and that share significant traits of style and form; and 2. Filmmakers who operate within a common production structure and who share certain assumptions about film making.<sup>37</sup>

so kann man im Fall von *Film Noir* von einem *movement* sprechen,

da die *films noirs* in den USA in der Zeit der 40er und 50er Jahre (mit dem speziellen historischen Hintergrund) und mit einem bestimmten visuellen Stil (u. a. der kontrastreichen Photographie in „schwarz-weiß“) produziert wurden und „neuartig“ waren, weil es diese Art von Filmen zuvor in den USA nicht gegeben hat.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 153.

<sup>36</sup> Vgl. Raymond Durnat, „Paint It Black: The Family Tree of Film Noir.“ In: R. Barton Palmer (Hg.). *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 84f. Und Paul Schrader, „Notes on Film Noir“. In: *Film Comment*, Volume 8, Frühling 1972, S. 8.

<sup>37</sup> David Bordwell/ Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. 8. Ausgabe. Boston, Mass. [u.a.]: Mc Graw-Hill, 2008. S. 440.

<sup>38</sup> Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 15.

Bei Walker findet man den Vergleich von *Film Noir* mit einem generischen Feld: *a set of elements and features which may be found in a range of different sorts of film.*<sup>39</sup> Für ihn wird ebenfalls das platte Hollywood-Labeling der komplexen Interaktion der verschiedenen Faktoren im *Film Noir* nicht gerecht. Unter anderem zählt Walker zu diesen Faktoren einen bestimmten visuellen Stil, eine ungewöhnlich komplexe Narration, sowie einen generell kritischeren und subversiveren Blick auf die amerikanische Gesellschaft.<sup>40</sup>

Ähnliches kann man bei Bordwell lesen:

[...] 'film noir' has functioned not to define a coherent genre or style but to locate in several American films a challenge to dominant values... it simply indicates particular patterns of nonconformity within Hollywood. This is why films of many different sorts can be considered to belong to 'film noir'.<sup>41</sup>

Auch Thomas Sobchack liefert mit seiner klassischen, literarischen Definition des Genrebegriffs ein weiteres Argument gegen die Klassifizierung von *Film Noir* als Genre.

The subject matter of a genre film is a story. It is not something that matters outside the film, even if it inadvertently tells us something about the time and place of its creation. Its sole justification for existence is to make concrete and perceivable the configuration inherent in its ideal form.<sup>42</sup>

Nach dieser Definition folgert der Filmwissenschaftler Andrew Dickos, dass *Films Noirs* als eine Gruppe von Filmen angesehen werden können, die einerseits durch ihr Aussehen und ihre Ikonografie vergleichbar sind, aber andererseits dem Anschein widerstehen *to make concrete and perceivable the configuration inherent in its ideal form.*<sup>43</sup>

Dickos verweist in der Einleitung zu seinem Buch auf Auslegungen von John Whitney. Whitney beschreibt *Film Noir* als eine generische Mischung aus bereits bestehenden Genres, die große Portionen des Detektivfilms, des Gangsterfilms, des Polizeifilms und des Melodramas absorbiert hat. *Film Noir* wird hier nicht als Subgenre oder Teilmenge einer Gattung gesehen, sondern erhält eine

---

<sup>39</sup> Michael Walker, "Introduction". In: Ian Cameron (Hg.). *The Book of Film Noir*. S. 8.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

<sup>41</sup> David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917-1960." In: Bordwell, Staiger, Thompson (Hg.). *The Classical Hollywood Cinema*. S. 75.

<sup>42</sup> Thomas Sobchack, „Genre Film“. In: *Literature/Film Quarterly* 3, Sommer 1975. S. 196.

<sup>43</sup> Ebd. S. 196.

parasitäre Definition; er einverleibt sich Teile anderer Genres und ist somit abhängig von ihren vorgegebenen Standards, mithilfe derer, seine konkreten Eigenschaften zusammengefasst werden sollen.<sup>44</sup> Auf der anderen Seite gibt es Filmwissenschaftler, für die der *Film Noir* als Genre einzuordnen ist, zum Beispiel Foster Hirsch. Für ihn ist *Film Noir* ein Genre *that is in fact as heavily coded as the Western*<sup>45</sup>. Er argumentiert, dass sich der *Film Noir* in einem begrenzten Bereich von narrativen und visuellen Konventionen bewegt.<sup>46</sup>

Steve Neale geht in dem Kapitel über *Film Noir* in seinem Buch *Genre and Hollywood* einen Schritt weiter. Er geht davon aus, dass eine Lösung des Problems hinsichtlich der Definition von *Film Noir* unmöglich ist, weil das Konzept *Film Noir* versucht, eine Reihe von unterschiedlichen heterogenen Phänomenen zu homogenisieren.<sup>47</sup>

Man habe versucht, Kriterien zu erstellen, die aus einer kleinen Gruppe von Filmen abgeleitet worden seien, und aufgrund derer nun versucht wird, die *noir*-Existenz und *noir*-Signifikanz zu begründen. Das passiere zumeist durch die zahlenmäßige Erweiterung des Korpus an Filmen und die Ausdehnung des zeitlichen Rahmens. Das Ergebnis sei eine Uneinigkeit über die Basiskriterien, den *noir*-Kanon und die Entstehungsbedingungen und Wurzeln des *Film Noir*.<sup>48</sup>

Auch Marc Vernet kritisiert die zeitliche Abgrenzung des *Film Noir*. Für ihn ist die Eingrenzung der Periode von 1940 bis max. 1958 unproduktiv und wenig relevant, da er der Ansicht ist, dass *Film Noir* in der Filmwissenschaft lediglich als Idee existiere:

As an object or corpus of films, film noir does not belong to the history of cinema; it belongs as a notion to the history of film criticism [...]. Film noir is a collector's idea that, for the moment, can only be found in books.<sup>49</sup>

Vernet plädiert für eine Öffnung der *noir*-Chronologie, frühere Perioden sollen ebenfalls in die filmwissenschaftliche Forschung mit einbezogen, und die

---

<sup>44</sup> Vgl. John S. Whitney, "A Filmography of Film Noir." In: *Journal of Popular Film* Nr. 5, 1976. S. 321-371.

<sup>45</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2001. S. 72.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 154.

<sup>48</sup> Vgl. ebd. S. 153.

<sup>49</sup> Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom". In: Joan Copjec (Hg.). *Shades of Noir. A Reader*. S. 26.

Grenzen durchlässiger gemacht werden.<sup>50</sup> Dass sich diese Öffnung des Kanons mittlerweile vollzogen hat, kann man an der wachsenden Anzahl der Filme sehen, die heute zum *noir*-Kanon gezählt werden. Waren es bei Frank lediglich sieben Filme, die als *noir* galten, zählten wenige Jahre später Borde und Chaumeton bereits 22 Filme, bei Silver und Ward<sup>51</sup> ist die Zahl auf 248 Filme im Zeitraum von 1940 bis 1952 gestiegen, was 4,7 Prozent aller Filmproduktionen entspricht.<sup>52</sup> Neale bezweifelt allerdings, dass diese Zahlen im Vergleich zu den insgesamt produzierten Filmen im besagten Zeitraum aussagekräftig genug sind, um die Bedeutung des *Film Noir* zu bestätigen.<sup>53</sup>

Der Einfluss eines Trends hängt dabei nicht unmittelbar mit einer großen Anzahl von Werken zusammen. Für viele Kommentatoren liegt die Bedeutung des *Film Noir* in seiner Verabschiedung von gängigen Konventionen. Im Folgenden beschreibt Bordwell vier wichtige Unterschiede des *Film Noir* zum klassischen Hollywoodkino:

1. An assault on psychological causality. The film noir protagonist often suffers internal conflict, [...]. The classical conventions of logical action, defined characters, and a psychologically stable hero are subverted by film noir's attractive killers, repellent cops, confused actions, gratuitous violence, and weary or disoriented heroes.
2. A challenge to the prominence of heterosexual romance. The film noir heroine is sexually alluring but potentially treacherous. The psychological uncertainty of the protagonist finds its counterpart in this enigmatic characterization of the female [...].
3. An attack on the motivated happy ending. The resolution of the plot often expresses the working of the fate that's has overseen the entire action; in this event, the film ends unhappily. Or, if that is too shocking, the enforced happy ending comes to seem lame and tacked-on [...].
4. A criticism of classical technique. [...] film noir traces the protagonist's mental states by means of voice-over narration, flashbacks, and subjective point-of-view. All of these devices are said to challenge the neutrality and 'invisibility' of classical style.<sup>54</sup>

Diese Techniken und Methoden können zwar als Verletzung bestimmter amerikanischer Werte des klassischen Hollywood-Kinos gesehen werden, sie sind aber nicht nur für den *Film Noir* kennzeichnend. Der ausschlaggebende

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>51</sup> Ausgabe von 1992

<sup>52</sup> Vgl. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 155.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

<sup>54</sup> David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917-1960." In: Bordwell, Staiger, Thompson (Hg.). *The Classical Hollywood Cinema*. S. 76.

Punkt für Bordwell: *formally and technically these noir films remained codified: a minority practice, but a unified one.*<sup>55</sup> Für ihn zählt der *Film Noir* also zum klassischen Hollywood Kino, als eine kleine Gruppe von Filmen, die mit einheitlichen formalen und technischen Elementen arbeitet.

Stilistische Elemente, die dem *Film Noir* zugeschrieben werden, finden sich in einer spezifischen *noir*-Ikonografie. Ihre Bedeutung beschreibt Andrew Dickos wie folgt:

Certain images of set pieces and objects recur in the film noir with such familiarity that their prominence in the narrative defines their importance in any discussion of the genre.<sup>56</sup>

Aber auch der Gebrauch der *voice-over narration*<sup>57</sup> oder des *flashback*<sup>58</sup> sowie des *chiaroscuro lighting*<sup>59</sup> ist aus dem *Film Noir* kaum wegzudenken. Im Kapitel 1.3. werde ich noch näher auf die formalen und technischen Kennzeichen des *Film Noir* eingehen.

Für Neale ist das Problem, welches aus der Kategorisierung entsteht, dass eine systematische Anwendung der Kriterien nicht möglich ist, weil sie, entweder die Ausschließung oder Marginalisierung von Filmen und Genres erfordert, die generell als wichtig erachtet werden, oder die Aufnahme von Filmen und Genres notwendig macht, die als nebensächlich betrachtet werden.<sup>60</sup> Elemente wie *voice-over*, *flashback*, *high contrast lighting*, die dem *Film Noir* zugeschrieben werden, stellen für ihn sehr wohl eine zentrale Rolle dar, sind aber einzelne Elemente, die zu unterschiedlichen Tendenzen und Trends gehören, die in den 1940ern und 1950ern in vielen verschiedenen Genres und Zyklen zu finden waren. Verdichtet kommen sie vor allem im Detektivfilm und Thriller vor, sie sind aber auch im Gothic woman's film, Horrorfilm und Western

---

<sup>55</sup> Ebd. S. 77.

<sup>56</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with No Name*. S. 173.

<sup>57</sup> Eine Stimme, die der Zuschauer nicht direkt einer im Bildausschnitt sichtbaren Person zuschreiben kann, zB die Stimme eines Erzählers im Spielfilm.

<sup>58</sup> Rückblende, zeigt Ereignisse, die zeitlich vor der Handlungsgegenwart liegen.

<sup>59</sup> Begriffserklärung: von ital.: chiaro = Licht; oscuro = dunkel; dt. meist: Helldunkelmalerei.

Der Begriff geht zurück auf die Malerei seit dem 14. Jahrhundert. In der Helldunkelmalerei geht es generell um die Hervorhebung der Gegensätze und Übergänge von Licht und Schatten. In Bezug auf Film wird das *chiaroscuro* oft ohne weitere Differenzierung synonym mit Low-Key verwendet. Die Low-Key-Ausleuchtung liegt dann vor, wenn es für eine Szene oder einen Film kein dominierendes Führungslicht gibt und das Grundlicht sich auf wenige Lichtquellen verteilt.

<sup>60</sup> Vgl. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 153.

zu finden.<sup>61</sup> Neale folgert daraus: *As a single phenomenon, noir, in my view, never existed.*<sup>62</sup>

Aus den oben zusammengefassten Diskussionsbeiträgen geht hervor, dass es sich in Bezug auf die Definition, als auch um die Kategorisierung des *Film Noir* um eine komplexe Materie handelt, die nur schwer vollständig erfassbar ist. Die zahlreichen verschiedenen Thesen sind alle nachvollziehbar und die Begründungen nicht von der Hand zu weisen. Eine vergleichende Analyse sieht sich dem Problem gegenüber, dass die Schwerpunkte der einzelnen Forschungsarbeiten oft sehr unterschiedlich sind. Wie Steve Neale, bin ich der Meinung, dass der Versuch einer Homogenisierung eines so heterogenen Phänomens wie des *Film Noir* nicht möglich ist, zumindest nicht zweckmäßig. In meiner Arbeit behandle ich zwei europäische *Film Noirs*, die in den frühen 50er Jahren, produziert wurden. Ich bleibe damit im Zeitrahmen des klassischen *Film Noir*, der sich von 1941 bis 1958 erstreckt. In meiner Filmanalyse werde ich eine Auswahl an formalen und ästhetischen Elementen, die dem klassischen *Film Noir* zugeschrieben werden, genauer betrachten, mein Hauptaugenmerk liegt aber auf der Untersuchung der Umsetzung und Transformation dieser Filmform im europäischen Raum.

## **1.2. Entstehungsbedingungen und Einflüsse des klassischen Film Noir**

### **1.2.1. Entstehungsbedingungen**

#### ***Sozialgeschichtliche und filmindustrielle Umstände***

Wieso ist der *Film Noir* gerade in den 1940er Jahren entstanden? Welche Gründe und Zusammenhänge findet man dazu im geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext dieser Zeit? Entstand diese Filmart aus dem Nichts, oder gibt es Wurzeln auf denen sie basiert und wenn ja, welche sind das? In diesem Abschnitt möchte ich detailliert auf den sozialpolitischen und

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 174.

<sup>62</sup> Ebd., S. 173.

zeitgeschichtlichen Kontext der zur Entstehung des *Film Noir* geführt hat eingehen, wie auch seine filmischen und literarischen Wurzeln beschreiben.

Die ältere Literatur befasst sich mit den gesellschaftlichen Entwicklungen und Zeitströmungen nur sehr vage. Der Autor Michael Sellmann ist der Meinung, dass ein stringenter Nachweis über geschichtliche Einflüsse hoffnungslos ist und verweist auf die Tatsache, dass es in Untersuchungen, zum Beispiel von Paul Schrader, lediglich Behauptungen aber keine Belege zum Thema gibt.<sup>63</sup> Er gibt einen gewissen Einfluss der politischen Lage auf den *Film Noir* zu, in den 40er Jahren demnach der 2. Weltkrieg, die Nachkriegszeit, sowie der Beginn des Kalten Kriegs, misst dem *Film Noir* aber nicht die gleiche sozialkritische Bedeutung bei, wie den Gangsterfilmen der 30er Jahre, ebenso wie Foster Hirsch, der meint:

The crime films of the thirties reflected their times in a direct way, whereas noir's connection to the forties is less precise, less a matter of portraying specific social issues than of reflecting, generally and metaphorically, the mood of the country during and after the war.<sup>64</sup>

Der Filmwissenschaftler Frank Krutnik wird etwas detaillierter, indem er dem *noir* ‚tough‘ thriller zugesteht, sich mit einigen bestimmten kulturellen und sozialen Transformationen der 40er Jahre befasst zu haben, da Filme immer ökonomisch und ideologisch bestimmt sind.<sup>65</sup> Deswegen möchte ich hier auch auf den gesellschaftlichen Umwandlungsprozess eingehen, der mit dem Eintritt der USA in den 2. Weltkrieg stattgefunden hat. Durch den Einzug der Männer als Soldaten in den Krieg und den Aufruf an die Frauen, ihrer patriotischen Pflicht nachzukommen, also ihre Arbeitskraft in den Dienst des Staates zu stellen, kam es einerseits zu einer Umgestaltung der nationalen Wirtschaft, andererseits hatten diese Veränderungen eine tiefgründige Verwirrung in Bezug auf die traditionellen Rollenmodelle gestiftet.

The new prominence of women in the economic realm was matched by a wide-scale and rapid redefinition of their place within culture.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*. S. 25.

<sup>64</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 17.

<sup>65</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991. S. 57.

<sup>66</sup> Ebd.

Die gesellschaftliche Mobilisation in der Kriegszeit war rapide und intensiv und von temporärer Natur gewesen. Die Nachkriegszeit versprach weitere Unsicherheit und auf keinen Fall die einfache Rückkehr der Gesellschaft in die Situation der Vorkriegszeit. Soldaten waren mit der desillusionierenden Situation in ihrer Heimat konfrontiert, Frauen wurden mit Gewalt von ihrem Arbeitsplatz wieder entfernt. Der Diskurs, der während der Kriegszeit angekurbelt wurde, dass Frauen auch außerhalb des traditionellen häuslichen Kontextes einen Platz in der Gesellschaft finden können, wurde jetzt neu interpretiert. Die ehelichen und familiären Beziehungen, die eine wichtige Position in der Legitimierung und Ordnung der sexuellen Identität und der Rollenbilder dargestellt haben, sollten nach dem Ende des Kriegs wieder eingeführt werden. Hollywood, als kulturelle Institution, hat versucht diese gesellschaftlichen Veränderungen zu thematisieren und zu klären. Gleichzeitig war es auch gezwungen sein ökonomisches Überleben zu sichern, welches nicht zuletzt dem Druck von Behörden wie dem *Office of War Information* ausgesetzt war.<sup>67</sup> Getrieben von diesen ökonomischen Faktoren produzierte die Hollywood Entertainment Maschinerie Filme nach bewährtem Rezept, etwa dem Musical mit altbekannten Stars wie Fred Astaire, für ein Massenpublikum.<sup>68</sup> Das Forum indem die gesellschaftspolitischen Umstände thematisiert wurden, war klein. Pam Cook sieht den *noir ,tough‘ thriller* als Versuch der Hollywood-Filmindustrie mit den gesellschaftlichen Umständen umzugehen, indem die Probleme, welche die Neudefinition von männlicher Identität und die Rolle des Mannes in der Nachkriegsgesellschaft betreffen, in den Vordergrund gerückt werden.<sup>69</sup> Die neue Gesellschaftsordnung stellte die vormals unangetastete Vormachtstellung der Männer in Frage. Frauen waren durch den Krieg in die Arbeitswelt eingestiegen, Männer wurden während dieser Zeit von ihren Familien getrennt und waren starker psychischer und physischer Gewalt ausgesetzt. Pam Cook führt diese Faktoren an, wenn sie von verstärkter sexueller Unsicherheit spricht.<sup>70</sup> Aber auch die Fähigkeiten von Männern in

---

<sup>67</sup> Vgl. ebd. S. 58.

<sup>68</sup> Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*. S. 25.

<sup>69</sup> Vgl. Pam Cook, "Duplicity in Mildred Pierce". In: E. Ann Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 69f.

<sup>70</sup> Vgl. ebd.

Friedenszeiten mit dem sozialen Umfeld umgehen zu können, werden hier in Frage gestellt.

Hollywood unterstützt diese ideologischen Neuverhandlungen der Rollen von Mann und Frau in der amerikanischen Nachkriegszeit, indem es die Ungewissheit und Unsicherheit dieser Zeit meist an den Problemen der männlichen Protagonisten widerspiegelt.<sup>71</sup>

Während in vielen Filmen, die zur Kriegszeit gedreht wurden, die Familie als Metapher für soziale Stabilität steht, dient sie im *noir*-Thriller oftmals als Bild sozialer Unzufriedenheit. Die Auflehnung gegen die Familie gilt jetzt als Zeichen der Integration in die kulturelle Ordnung. Als Beispiel dient *Double Indemnity* (Wilder, 1944), wo die Leidenschaft zweier erwachsener Menschen zum Mord am Ehemann führt.

In *Double Indemnity* the act of killing the husband serves as the supreme act of violence against family life, and has, in some sense, to be atoned for through the mutual destruction of the lovers in the macabre shoot-out, at the family house, which ends the film.<sup>72</sup>

Diese Grenzüberschreitung der Filme setzt eine Unterdrückungsmaschinerie in Gang:

For within the representational context of the Hays Code, these 'glamorous' rebels against conformity had to pay for such defiance with their lives.<sup>73</sup>

Hier möchte ich auf die Tatsache aufmerksam machen, dass nicht alle Genres dieser Zeit sich dieser Themen so intensiv annahmen. Für Krutnik steht sogar fest, dass

[...] within the 1940s generic spectrum the *noir* 'tough' thrillers became institutionalised as the principal vehicle for the articulation of such ambivalence and negativity (at a time when, following the dramatic postwar increase in the marriage rate, there was elsewhere in society a heightened glorification of the family as a social ideal).<sup>74</sup>

Obwohl ein Großteil der *Film Noirs* ihre Handlung aus der Sicht eines männlichen Protagonisten zeigt, gibt es auch *noir*-Thriller die sich mit den

---

<sup>71</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 61.

<sup>72</sup> Sylvia Harvey, "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir." In: E. Ann Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 42.

<sup>73</sup> Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 60f.

<sup>74</sup> Ebd. S. 61.

Problemen der Frauen auseinandersetzen, die nach Zufriedenheit und Selbstbestimmung außerhalb des häuslichen Kontextes streben. Als ein Beispiel nenne ich hier *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945).<sup>75</sup>

Einige Filmwissenschaftler stellen den Einfluss der oben angeführten sozialpolitischen Umstände auf den *Film Noir* in Frage und beziehen sich statt dessen auf ökonomische und produktionstechnische Entwicklungen innerhalb der Filmindustrie, unter anderen Paul Kerr, der meint: *A number of noir characteristics can at least be associated with - if not directly attributed to - economic and therefore technological reasons.*<sup>76</sup> Walker führt ebenfalls die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten und des Materials ins Treffen, wenn er meint:

Another influence on the visual style of the films was the development of camera and lighting technology in the late 'thirties: faster film stock, coated lenses (which significantly increased the light transmission) and more powerful lights.<sup>77</sup>

Durch dieses neue Material war es nun möglich Effekte zu erzeugen, die zuvor technisch nicht möglich waren, zum Beispiel der *chiaroscuro*-Effekt<sup>78</sup>.

Für mich steht fest, dass sowohl gesellschaftspolitische als auch filmindustrielle Umstände zur Entstehung des *Film Noir* beigetragen haben. Wie Frank Krutnik bin ich der Meinung, dass Filme immer ideologisch und ökonomisch von ihrer Umgebung bestimmt sind. In wie fern sich diese Einflüsse auf den *Film Noir* in Amerika ausgewirkt haben ist schwer zu bestimmen, zumal sich die Gefahr des Zurechtbiegens der Geschichte darin verbirgt, dennoch ist ein völliges außer Acht lassen der zeitlichen Ereignisse und Strömungen nicht sinnvoll. Ich möchte daher mögliche Einflüsse anführen, ohne sie jedoch als alleingültig anzunehmen. Gerade für meine Arbeit, dem Vergleich des klassischen amerikanischen *Film Noir* und *noir*-Produktionen die in Österreich

---

<sup>75</sup> Ich verweise an dieser Stelle auf das Buch von E. Ann Kaplan (Hg.) *Women in Film Noir*, indem sich zahlreiche Artikel mit der Genderproblematik im *Film Noir* beschäftigen.

<sup>76</sup> Paul Kerr, "Out of the Past? Notes on the B film noir". In: Alain Silver, James Ursini (Hg.), *Film Noir: Reader*. New York: Limelight Ed. 1996. S. 116.

<sup>77</sup> Michael Walker, "Film Noir: Introduction". In: Ian Cameron (Hg.), *The Book of Film Noir*. S. 27.

<sup>78</sup> Siehe S. 14.

zur selben Zeit gedreht wurden, ist es wichtig die gesellschaftlichen Umstände und filmtechnischen Möglichkeiten in Österreich und Europa zu berücksichtigen um Verbindungen zum amerikanischen *Film Noir* aufzeigen zu können. Diesem Thema werde ich mich in Kapitel 2.1. meiner Arbeit widmen. Davor gilt es aber noch auf die filmischen Vorgänger und deren Einfluss auf den klassischen *Film Noir*, sowie die literarischen Einflüsse der *hard-boiled fiction* näher einzugehen.

### **1.2.2. Künstlerische Einflüsse**

Im vorangegangenen Kapitel habe ich die sozialpolitischen und filmindustriellen Umstände die zur Entstehung des *Film Noir* beigetragen haben erwähnt. Neben diesen geschichtlichen und technischen Entwicklungen werde ich hier noch auf künstlerische Einflüsse eingehen, die ich als Wurzeln des klassischen amerikanischen *Film Noir* betrachte. Neben dem amerikanischen Gangsterfilm der 30er Jahre gibt es auch zahlreiche, oft widersprüchliche Thesen über den Einfluss des deutschen Expressionismus durch die emigrierten Filmemacher aus dem Dritten Reich. Mein Anliegen ist es daher, auch hier einen Einblick in die filmwissenschaftliche Arbeit zu bieten, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit, da die detaillierte Beschäftigung mit dem Thema des Einflusses des deutschen Expressionismus und seiner Künstler auf den amerikanischen *Film Noir* den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde. An dieser Stelle verweise ich auf nachstehende Werke, die sich ausführlich dieser Thematik widmen: Cargnelli, Christian (Hg.). *Schatten-Exil: europäische Emigranten im Film Noir*. Wien: PVS-Verlag. Steinbauer-Grötsch, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*. 3., überarb. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer. Haarmann, Hermann (Hg.). *Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil. Ein Berliner Symposium*. Berlin, 1995. Vernet, Marc. "Film Noir on the Edge of Doom." In: Copjec, Joan (Hg.). *Shades of Noir. A Reader*. London, NY: Verso.

#### **1.2.2.1. Filmische Einflüsse**

##### ***Deutscher Expressionismus***

Wenn es um das Thema *Film Noir* geht, kommt man nicht umhin den Einfluss des deutschen Expressionismus auf diese Filme mitzudiskutieren. Die in die USA

emigrierten Filmemacher aus Deutschland, unter ihnen Größen des Weimarer Kinos<sup>79</sup> wie Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle oder Otto Preminger, stellen die Verknüpfung dieser beiden künstlerischen Formen dar.<sup>80</sup> Sie alle waren bereits im goldenen Zeitalter des deutschen Kinos zwischen 1918 und 1933 als Filmemacher tätig und brachten so ihre Erfahrungen und Inspiration mit in die USA. Viele dieser Namen tauchen wieder auf, wenn es darum geht die erfolgreichsten Regisseure des *Film Noir* zu nennen.

Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln scheiden sich auch hier die Geister, wie weit sich der Einfluss des deutschen expressionistischen Films, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Erfolge feierte, im amerikanischen *Film Noir* der 40er Jahre wieder findet. Ich werde dieses Kapitel mit einer kurzen Einleitung zum Expressionismus beginnen und seine Auswirkungen auf den deutschen (Stumm-)Film aufzeigen. Im Anschluss werde ich die verschiedenen Thesen über den Einfluss dieser Kunstform auf den amerikanischen *Film Noir* genauer beleuchten.

## Expressionismus

Die expressionistische Bewegung erfasste von 1909 bis in die Mitte der 20er Jahre alle Gebiete künstlerischen Schaffens, insbesondere die Literatur und die bildenden Künste haben zur Verbreitung des neuen Stils beigetragen. Ganz im Gegensatz zu seinem Vorgänger, dem Impressionismus, der flüchtige und oberflächliche Augenblicke darzustellen versuchte, will der Expressionismus den Betrachter emotional berühren und ihn innerlich aufrütteln.<sup>81</sup> Vertreter dieser neuen Kunstrichtung waren unter anderen Künstler wie Ernst Ludwig

---

<sup>79</sup> Der Sammelbegriff *Weimarer Kino* bezeichnet alle während der Zeit der Weimarer Republik 1918-1933 in Deutschland produzierten Stumm- und Tonfilme. Vgl. James Monaco, *Film Verstehen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004. S. 295.

<sup>80</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 9.

<sup>81</sup> [zu lat. Expression >Ausdruck<]; 1. bildende Kunst: i.w.S. Bez. Für jede Kunstrichtung, die eine spezifisch subjektive Ausdruckssteigerung mit bildnerischen Mitteln zu erreichen sucht; i.e.S. Stil-Bez. Für eine in der 1. Hälfte des 20. Jh. v.a. in der dt. Kunst vorherrschende Richtung. Charakteristisch für die expressionistische Kunst des 20. Jh., aber auch für einen expressionistischen Stil überhaupt, ist die ausgeprägt subjektive, gegen die Tradition gerichtete Tendenz; Farben und Formen werden nicht nach illusionistischen Gesetzen zum Zweck einer getreuen Wirklichkeitswiedergabe, sondern als Ausdrucksträger eingesetzt, um seelische Momente im Werk zu akzentuieren. Zur Steigerung des inhaltlichen und formalen Ausdrucks bedienen sich expressionistische Künstler u. a. der Deformation und der Flächigkeit. Brockhaus, 19. Auflage, Band 7, S. 29.

Kirchner, Oskar Kokoschka und Max Pechstein. Der expressionistisch beeinflusste Künstler hat seine inneren Dämonen nach außen getragen, in Form von Bildern der Zerstörung und des Zerfalls.<sup>82</sup> Die eigenen Gefühle und Regungen sollten ausgedrückt werden. Nacht, Tod und psychische Störungen sind einige wichtige Themen die in vielen expressionistischen Arbeiten behandelt wurden. Die fatalistischen Visionen und der berauschte Zustand des Künstlers fanden ihren Ausdruck auch durch unterschiedliche Techniken, wie etwa durch kontrastreiche Beleuchtung, verzerrte Kulissen, oder eine surrealistische *mise-en-scène*<sup>83</sup>, welche in den deutschen Filmen die zwischen den späten 10er Jahren bis zum Ende der Stummfilmzeit eingesetzt wurden.<sup>84</sup>

### Max Reinhardt

Max Reinhardt war einer der bedeutendsten Theaterregisseure des deutschen Sprachraums im 20. Jahrhundert. Sein Schaffen kennzeichnet den Beginn der modernen Regie und umfasst die Arbeit mit dem Schauspieler, die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Dramatik, sowie die Erschaffung neuer szenischer Räume.<sup>85</sup> Im Experimentieren mit technischen Beleuchtungsmöglichkeiten tritt er in eine Vorreiterposition. Reinhardt zeichnete sich vor allem durch seine Arbeit mit Licht und Schatten im Theaterbereich aus. In seiner Bearbeitung des expressionistischen Dramas *Der Bettler* von Reinhard Sorge im Jahr 1917 findet man den Zusammenstoß von Licht und Schatten, in der Ausleuchtung einer Person die, aus dem sie umgebenden dunklen Raum, hervorsticht.<sup>86</sup> Die Filmhistorikerin Lotte Eisner sieht in dieser Technik das expressionistische Axiom verbildlicht; *im Chaos des Universums nur ein Ding zu fixieren und es seinen vermittelnden Beziehungen zu anderen Objekten zu entreißen*<sup>87</sup>. Reinhardt hatte sich schon vor dieser Inszenierung mit dem magischen Potential der Beleuchtung beschäftigt. Sein

---

<sup>82</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 54.

<sup>83</sup> Mit diesem Begriff werden alle Aspekte der visuellen Gestaltung beim Drehen des Films zusammengefasst, dazu gehören: Setting, Licht, Kostüme und Akteure. Bordwell/Thompson, *Film Art*. S. 112.

<sup>84</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 54.

<sup>85</sup> Vgl. Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. 3. Band. Pallenberg-Singer. Bern: Francke Verlag, 1992. S. 53.

<sup>86</sup> Vgl. Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1980. S. 47.

<sup>87</sup> Vgl. ebd.

Ziel war es jeglichen Naturalismus zu bekämpfen, den die vorangegangene Generation noch als höchste Kunst zelebriert hat. Reinhardt war in der Kunst-, Theater- und Filmszene nicht der einzige, der ein Interesse an dem Element Licht und seiner (filmischen) Verwendungsmöglichkeiten gehabt hat. Auch die beiden amerikanischen Regisseure Cecile B. De Mille und Alvin Wickoff haben sich mit dieser Materie beschäftigt und dafür die Lichtexperimente von Griffith und Bitzer 1915 wieder aufgenommen und weiterentwickelt.<sup>88</sup> Eisner weist weiters darauf hin, dass sich auch die deutschen Filmregisseure nicht erst seit Reinhardt der Effekte eines Helldunkel bedienten. Sie bestärkt das, mit der Tatsache, dass die *Homunculus*-Filmepisoden<sup>89</sup>, in denen man alle Kontrastierungen von Hell und Dunkel wiederfindet, bereits vor Bernhardts *Bettler* 1917 gedreht worden waren. Das Element Licht, untrennbar verbunden mit seinem Gegenspieler dem Schatten, bildete im Expressionismus einen zentralen Punkt mit dem sowohl im Theater-, als auch im Filmbereich viel experimentiert wurde.

### **Expressionistische Elemente und Film**

Der experimentelle Einfluss, der durch die Entwicklung der expressionistischen Kunstrichtung entstand, lässt sich auch in der Filmbranche dieser Zeit gut nachvollziehen. Neue technische Möglichkeiten wurden ausprobiert und erweiterten und veränderten das Spektrum an Stimmungen und Atmosphären die dadurch im Film erzeugt werden konnten. Charakteristisch sind die, von der expressionistischen Malerei beeinflussten, bizarr verzerrten Kulissen und die kontrastreiche Beleuchtung, die durch gemalte Schatten noch verstärkt wurde. Stimmungen und tiefere Bedeutungsebenen konnten durch eine surrealistische und symbolhafte *mise-en-scène*<sup>90</sup> erzeugt werden.

---

<sup>88</sup> Vgl. Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom." In: Joan Copjec (Hg.), *Shades of Noir*. S. 9.

<sup>89</sup> *Homunculus* ist ein sechsteiliger deutscher Serienfilm von Otto Rippert aus dem Jahre 1916.

<sup>90</sup> Siehe S. 22.

Durch die Verwendung von künstlichem Lichtsetting und theatralischem *high-contrast-lighting*<sup>91</sup> konnten Schatten erzeugt werden, welche für die



Abb. 1: Dr. Rotwang

Filmsprache dieser Zeit von großer Bedeutung waren. Mit dem Spiel von Licht und Schatten, konnte das Bild in viele kleine Einzelteile zerstückelt werden. Die so, auf der visuellen Ebene, entstandenen widersprüchlichen Formen und Bewegungsmuster drückten Ruhelosigkeit und Chaos aus. Die

fatalistischen Visionen der Künstler und ihre Ängste spiegeln sich in den irren Charakteren, die in den meisten Filmen dieser Zeit zu finden sind, wider. Beispiele hierfür sind Figuren wie der Erfinder Dr. Rotwang in *Metropolis* (Lang, 1927), Graf Orlok in *Nosferatu* (Murnau, 1922), oder Dr. Mabuse in *Dr. Mabuse, der Spieler* (Lang, 1922) und *Das Testament des Dr. Mabuse* (Lang, 1932). Der Irrsinn der Figuren wiederum, zeigt sich in der dargestellten physischen Welt auf der Leinwand.<sup>92</sup> Voraussetzung dafür war die betont übertriebene gestische Spielweise der Darsteller, welche ebenfalls für diese Filmströmung kennzeichnend ist.

Als wichtigster Film wird in diesem Zusammenhang *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920) genannt. Schon dort findet man die Anwendung der Lichttechnik und anderer Elementen, wie schräge Kamerawinkel oder ein überzeichnetes perspektivisches Set, in einem Ausmaß, welches keiner der nachfolgenden Filme in gleichem Umfang bedient.<sup>93</sup> Warum



Abb. 2: Das Cabinet des Dr. Caligari

gerade dieser Film immer wieder als Vorzeigeobjekt des deutschen expressionistischen Films dient, möchte ich an dieser Stelle kurz erklären. Auf der einen Seite, waren es die Filmarchitekten Hermann Warm und Walter Rörhing, welche sich bei diesem Film gegen eine plastische Dekoration

<sup>91</sup> “Low-key illumination creates stronger contrasts and sharper, darker shadows. Often the lighting is hard, and fill light is lessened or eliminated altogether. The effect is of *chiaroscuro*, or extremely dark and light regions within the image. [...] low-key lighting [...] was common in horror films of the 1930s and *films noirs* (“dark films”) of the 1940s and 1950s.” Bordwell/Thompson, *Film Art*, 8. Aufl., S.130.

<sup>92</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 5.

<sup>93</sup> Vgl. ebd. S. 54.

ausgesprochen haben, zugunsten einer Ausstattung mittels bemalter Prospekte. Diese Leinwände entwickelten ihre Wirkung auf phantastische, rein malerische Weise und wendeten sich gleichzeitig von der Realität ab. Hier wird der Einfluss der expressionistischen Malerei sichtbar. Reimann, einer der drei Maler der Prospekte, konnte seine Ansicht durchsetzen, den Film in der neuen expressionistischen Form zu gestalten.<sup>94</sup> Die Tiefenwirkung des Filmbildes entsteht durch die verzerrte Perspektive der schräg einmündenden Gassen und nach vorne geneigten Kubenhäuser auf den Prospekten und wird noch verstärkt durch das Einspannen von Hintergrundleinwänden am Set.<sup>95</sup> Der Erfolg von *Das Cabinet des Dr. Caligari* als Vorzeigeobjekt des frühen expressionistischen Films, ist durch den Einsatz der oben genannten Techniken entstanden, die in diesem Film besonders vielfältig und dicht eingesetzt wurden.

### Expressionismus und Film Noir

Die Verbindung von *Film Noir* und deutschem Expressionismus entstand durch die Tatsache, dass viele in die USA emigrierten Filmregisseure wie Fritz Lang, Robert Siodmak, Douglas Sirk oder Otto Preminger, die für einige der wichtigsten amerikanischen *Film Noirs* verantwortlich zeichnen, schon in der Blütezeit des Weimarer Kinos, zwischen 1919 und 1933, erfolgreich im deutschen Filmsektor gearbeitet hatten.<sup>96</sup> So wurde in der Filmgeschichtsschreibung der Schluss gezogen, dass der expressionistische Stummfilm einen direkten Einfluss auf die Ästhetik des *Film Noir* ausgeübt hat.

These early Expressionist films, with their tormented protagonists in flight from an alien society, and their stylized urban settings, exerted a deep influence on the subject matter as well as the visual temper of the American film noir.<sup>97</sup>

Diese These möchte ich nun genauer betrachten. Dem expressionistischen Stil werden Elemente zugeordnet wie *chiaroscuro lighting*<sup>98</sup>, schräge Kamerawinkel

---

<sup>94</sup> Vgl. Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. S. 23.

<sup>95</sup> Vgl. ebd. S. 24f.

<sup>96</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 9.

<sup>97</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 57.

<sup>98</sup> Siehe S. 14.

und ein überspitztes-perspektivisches Set.<sup>99</sup> Der Filmwissenschaftler Michael Sellmann führt weiter Bilder wie Treppen, dunkle Korridore, oder Spiegelbilder als Metaphern für eine Ich-Spaltung der Person als Merkmale der deutschen Filme aus den 20er Jahren an, um den Einfluss auf den amerikanischen *Film Noir*, indem viele dieser Bilder ebenfalls vorhanden sind, aufzuzeigen.<sup>100</sup> Hier muss ich allerdings anmerken, dass diese Sujets zu allgemein und unvergänglich sind, um sie ausschließlich dem amerikanischen *Film Noir* zuzuordnen. Sie finden sich auch in vielen anderen Genres, zum Beispiel dem *gothic thriller*<sup>101</sup>. In Bezug auf die Lichtführung im *Film Noir* der 40er Jahre wird auf das *chiaroscuro lighting* verwiesen, das schon in den frühen 20er Jahren erstmals in Filmen angewendet wurde. Die deutschen Filmemacher verwendeten diese technischen Effekte, um im Genre des Melodramas eine Stimmung von Isolation, Beklemmung und Furcht herzustellen. Licht und Kameraeinstellung wurden dazu benutzt Stimmung und Umwelt zu kreieren.<sup>102</sup>

They created the *stimmung* (the aura or shimmer of mood resonating from an object filmed) and the *umwelt* (the uniting and protective rays of light generating a recognition of objects and characters clustered in their discretely intimate environment, apart from the unknown and feared, apart from what is „out there“).<sup>103</sup>

Im amerikanischen *Film Noir* drückt das *chiaroscuro lighting* die Angst der Gesellschaft in der Kriegs- und Nachkriegszeit aus. Die Angst die von dem Unwissen über eine moderne Welt kommt. Der deutsche Stil bot folgedessen eine passende Ikonografie für die dunklen, düsteren Visionen der 40er Jahre Thriller. Die *noir*-Welt wirkt nicht ganz so verstörend wie die Welt in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, aber die *Film Noirs* beinhalten eine Strömung an

---

<sup>99</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 49.

<sup>100</sup> Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*. S. 27.

<sup>101</sup> “The term Gothic is often applied to horror films which deal with supernatural; films which draw their source of inspiration from, or are influenced by, Gothic literature, that is, the branch of literature that originated in England in the 18<sup>th</sup> century with Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764), the first Gothic novel, and continued into the 19<sup>th</sup> century. [...] Constant or frequently recurring motifs in Gothic cinema are solitary abbeys, haunted castles, dark old houses with hidden rooms or passages, ghosts, witchcraft, vampires and werewolves, and ladies in distress. The atmosphere in period Gothic films, or in films with contemporary settings, is brooding and foreboding of unspeakable things. It is a cinema of dark happenings in which quite often good confronts evil and is not always victorious.” Lopez Daniel, *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for each*. Jefferson ua.: McFarland & Company, Inc. Publishers, 1993. S. 133.

<sup>102</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 9.

<sup>103</sup> Ebd. S. 10.

expressionistischen Motiven, die als visuelle Verweise dienen. Diese Motive kreieren die aussichtslose Stimmung und die verworrene Struktur der meisten *Film Noirs* und führen die *noir*-Erzählung somit weg von einem alltäglichen Kontext.<sup>104</sup> Der Filmwissenschaftler Michael Sellmann ist der Ansicht, dass der expressionistische Film besonders großen Einfluss auf die Darstellung der Stadt im *Film Noir* gehabt haben soll. Um seine These zu bekräftigen erwähnt er Filme aus den 20er Jahren, wie *Die Straße* (Grunes, 1923), oder *Der letzte Mann* (Murnau, 1924) in denen man die Verlockung, aber gleichzeitig auch die Bedrohlichkeit der Großstadt sehen kann.<sup>105</sup>

Auch der *noir*-Forscher Dickos schreibt, dass sich der deutsche Straßenfilm auf die Darstellung urbanen Lebens spezialisiert hat. Als Beispiel führt er den Film *Die freudlose Gasse* (1925) von G.W. Pabst an, der mit diesem Film ein neues Bild des Nachkriegswiens gezeichnet hat. Die Stadt wurde zu einem Platz voll Laster und Vergnügen, von Anonymität und Niederträchtigkeit. Die Straße wurde zur Metapher für städtisches Drama, das sich in all seinen Formen entfalten konnte.<sup>106</sup>

Die Verbindung zwischen dem deutschen Straßenfilm und dem *noir*-Kino sieht Dickos:

[...] in the atmosphere of portending doom permeating this and the other street films - a feature as much the product of the expressionist project as it was a reflection of urban Germany at the time.<sup>107</sup>

### **Um zum Ausgangspunkt zurückzukehren**

Als Hauptbeweis für den Einfluss des deutschen expressionistischen Kinos als primäre Quelle des *noir*-Stils werden die emigrierten Regisseure und Filmemacher aus Deutschland genannt, die in Hollywood Fuß fassten und an zahlreichen *Film Noir* Produktionen beteiligt waren.

Dabei wird oft auf den spezielleren industriellen und institutionellen Kontext vergessen, mit dem diese Filmemacher in Hollywood konfrontiert waren.<sup>108</sup> Um in der US Filmindustrie zu arbeiten, mussten die Emigranten zeigen, dass sie

---

<sup>104</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 57.

<sup>105</sup> Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*. S. 27.

<sup>106</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with No Name*. S. 10.

<sup>107</sup> Ebd. S. 20.

<sup>108</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 230.

sich den anderen Arbeitsmethoden und stilistischen Parametern anpassen konnten. Die amerikanische Filmindustrie hatte, wegen der Auswirkungen der Wirtschaftskrise Anfang der 30er Jahre, große Verluste hinnehmen müssen und die Monopolisierung der Hollywood-Filmstudios wurde vorangetrieben.<sup>109</sup> Der Filmwissenschaftler Frank Krutnik führt dazu weiter aus, dass es angemessener wäre zu betrachten warum Hollywood sich diesem expressionistischen Stil angenommen hat, mit anderen Worten, den Kontext zu prüfen in dem diese unterschiedlichen stilistischen Elemente in den 1940ern in Hollywood Einzug gehalten haben.<sup>110</sup> So ist auch sein Kollege Andrew Dickos der Meinung, dass eine Adaption der verschiedenen Elemente des deutschen Films in Hollywood ohne die Toleranz und das Verständnis gegenüber der Ironie und des subversiven Temperaments der deutschen Emigranten nicht möglich gewesen wäre:

However, these elements in themselves would not have been adaptable from UFA-Berlin to Hollywood USA if the irony and subversive temperament of the German émigrés had not found at least a tolerant home in the American movie industry. This, in the end, is the vital connection between the stylistics seen as expressionistic and the cinema recognized as noir.<sup>111</sup>

Ganz anders argumentiert der Filmhistoriker Marc Vernet. Er entkräftet das historisch-ästhetische Argument des expressionistischen Einflusses durch die deutschen Emigranten, mit der Tatsache, dass Hollywood schon vor dieser Zeit Emigranten, auch aus Deutschland, willkommen geheißen hat.<sup>112</sup> Somit war die expressionistische Arbeit in den USA bereits seit 1915 bekannt und blieb auch in den darauffolgenden Jahrzehnten bestehen. Außerdem macht Vernet auf die Lücke aufmerksam, die sich zwischen der Ankunft der ersten Flüchtlinge des NS-Regimes Anfang der 30er Jahre und dem Auftreten der ersten *Film Noirs*, gut zehn Jahre später, auftut.<sup>113</sup> Er gibt zu bedenken, dass die These des expressionistischen Filmimages<sup>114</sup> häufig durch Fotografien mit extremen Schattenbildern unterstützt wird, die aber oftmals nicht direkt in den Filmen

---

<sup>109</sup> Vgl. Werner Faulstich, *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH, 2005. S. 98f.

<sup>110</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 230.

<sup>111</sup> Andrew Dickos, *Street with No Name*. S. 11.

<sup>112</sup> Vgl. Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom." In: Joan Copjec (Hg.), *Shades of Noir*. S. 7.

<sup>113</sup> Vgl. ebd.

<sup>114</sup> Definiert durch Schwarz/Weiß-Bild, starke Lichtkontraste, Mangel an hellen Flächen, disproportionierte Schatten, und schräge Kamerawinkel. Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 448.

vorkommen, sondern zu Dokumentationszwecken so gestellt worden sind.<sup>115</sup> Somit wird gleichzeitig die Sicht auf das filmische Bild verzerrt und der Eindruck eines starken expressionistischen Einflusses auf das Medium Film erweckt.

Auch Thomas Koebner, Professor für Medien- und Filmwissenschaft, widmete sich in seinem Artikel *Caligaris Wiederkehr in Hollywood? Stummfilm-Expressionismus, „Filmemigranten“ und Film Noir. Zur Kritik einer Hypothese*<sup>116</sup> dem expressionistischen Einfluss deutscher Regisseure auf Hollywood. In diesem Aufsatz kritisiert er zum Beispiel die Forschungsergebnisse von Barbara Steinbauer-Grötsch<sup>117</sup>, die in ihrer Arbeit die Ähnlichkeiten zwischen dem expressionistischen Stummfilm und dem *Film Noir* herausgearbeitet hat, mit den Worten:

Ein Vergleich, der nur die Übereinstimmungen zwischen Filmen des expressionistischen Caligarismus und des Film noir festzuhalten sucht, die mindestens ebenso gravierenden Unterschiede aber aus der Analyse ausklammert, klassifiziert den Film-noir-Stil als >Physiognomik< (wie früher in manchen kulturgeschichtlichen Zuschreibungen z.B. Elemente des Barocken auf Phänomene übertragen wurden, die hundert Jahre davor oder danach entstanden sind, sich also ein Epochenbegriff zu einem ahistorischen Stilbegriff verwandelte).<sup>118</sup>

Koebner selbst zeigt die Unterschiede dieser beider Filmrichtungen auf. So macht er auf die unterschiedliche Lichtregie aufmerksam, die im expressionistischen Stummfilm oft gemalt und geschminkt wurde, im Gegensatz zum *Film Noir* wo die Lichtstimmung mittels Lampen und Aufnahmeapparaten erzeugt wurde.<sup>119</sup> Auch die Figuren und ihre Schatten haben im jeweiligen Filmstil unterschiedliche Bedeutungen. So ist im deutschen Nachkriegsfilm der Schatten ein Zeichen des Bösen, er verzerrt und vergrößert die menschlichen Umrisse. Im *Film Noir* sind es meist die Opfer die lange Schatten werfen.<sup>120</sup> Ich schließe mich Koebners Meinung an, dass fast das gesamte Bildvokabular des

---

<sup>115</sup> Vgl. Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom." In: Joan Copjec (Hg.), *Shades of Noir*. S. 8.

<sup>116</sup> In: Hermann Haarmann (Hg.), *Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil. Ein Berliner Symposium*. Berlin, 1995.

<sup>117</sup> Steinbauer-Grötsch, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*. 3., überarb. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.

<sup>118</sup> Thomas Koebner, "Caligaris Wiederkehr in Hollywood?." In: Hermann Haarmann (Hg.), *Innen-Leben*. S. 114.

<sup>119</sup> Vgl. ebd. S. 112.

<sup>120</sup> Vgl. ebd.

*Film Noir* in seiner Filmsprache bereits ausprobiert wurde. Er räumt ein, dass viele der Emigranten bereits einen persönlichen Stil ausgebildet hatten und spricht von einer eventuellen Konvergenz dieser Stile und der Entwicklung des *Film Noir*.

Bestimmte Umstände haben Filme in den vierziger Jahren entstehen lassen, die nicht bei Zeitgenossen, wohl aber bei späteren Betrachtern, zehn oder zwanzig Jahre danach, Erinnerungen an den expressionistischen Stummfilm hervorgerufen haben.<sup>121</sup>

Der amerikanische *Film Noir* mag durchaus vom deutschen Stil mit seinen obskuren Charakteren, deren Paranoia, Amnesie und Desorientierung in der sie umgebenden Welt inspiriert worden sein. In den amerikanischen Filmen findet man viele dieser Gefühle, wie Begierde und Angst in den Protagonisten wieder.

The transformation is derivative, for the German cinema sought to transform nature, the objective force, into the product of the mind, an imagined world, and the film noir has taken this cue in transforming its milieu into the paranoia of its characters, perceiving, as they do, their entrapment in a threatening world obscured of clarity.<sup>122</sup>

### ***Der amerikanische Gangsterfilm***

Neben dem Einfluss des deutschen expressionistischen Films, spielt in der Entwicklung des *Film Noir* auch der Gangsterfilm aus den USA eine erhebliche Rolle. Seine Blütezeit war in den 20er und 30er Jahren, zu Zeiten der Prohibition und der Wirtschaftskrise. Eine trostlose Ära in der sich viele hilflos gegenüber den ökonomischen Verhältnissen fühlten. Das System drohte zu kollabieren. In Aktion traten die Antihelden, die Gangster. Sie versuchten das System zu umgehen und brachten durch ihr Auftauchen in der gesellschaftlichen Ordnung die Problematik dieser Zeit zur Sprache.<sup>123</sup>

Der Gangster ist der Held des trotzigem Festhaltens an den alten Idealen, die Rache für die Enttäuschung durch den american way of life.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Ebd. S. 118.

<sup>122</sup> Andrew Dickos. *Street with No Name*. S. 16.

<sup>123</sup> Vgl. Cherie Biesen, *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2005. S. 18.

<sup>124</sup> Georg Seeßlen, *Asphalt Dschungel: Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980. S. 99.

In der wirtschaftlichen Misere der 30er Jahre war der Gangster ein Held seiner Zeit. Er lebte auch in den Jahren der Depression das Leben nach seinen eigenen Gesetzen, den Codes der Straße. Vor allem in den Außenvierteln der Städte, den Slums, nahmen Gangsterbanden eine wichtige Rolle ein. Gangster gehörten zum Alltagsbild und brachten auf ihre Art und Weise Ordnung in das Chaos. Weder Polizisten noch Politiker vermochten diese Aufgabe zu übernehmen und sich somit Respekt und Anerkennung der Bevölkerung zu verschaffen. Die Gangster verkörperten die Zivilisation und konnten sich der Achtung, aber auch der Furcht der Bürger sicher sein.



Abb. 3: Scarface (Hawks, 1932)

Der Gangsterfilm bezieht sich wenig auf literarische Vorlagen. Die Presse war für Gangster das Medium gewesen um ihre Botschaften nach außen zu tragen.<sup>125</sup> Die Zeitungen fungierten als Sprachrohr, durch das sie ihren Feinden entweder Fehden oder Friedensangebote ankündigten. Es waren also die Journalisten, die durch ihre Artikel die Vorlagen zu vielen Gangsterfilmen schufen. Einige der bekanntesten Drehbuchschreiber von Gangsterfilmen in den 30er Jahre, wie Ben Hecht oder Bartlett Cormack, kamen direkt aus den Redaktionen vornehmlich in Chicago ansässiger Zeitungen.<sup>126</sup>

Aber auch das Theater bot mit seinen Stoffen Vorlagen die sich spannend oder melodramatisch verfilmen ließen.

Im Aufgreifen eines aktuellen Themas, eines Trends, war das kommerzielle Theater des New York Broadway schneller als Hollywood.<sup>127</sup>

Schauspieler wie James Cagney, Edward G. Robinson und Paul Muni wurden als Gangsterdarsteller in Broadwayproduktionen bekannt. Erst mit etwas Verzögerung wurde beispielsweise das Stück *Broadway* von Philip Dunning und George Abbott (UA 1926) drei Jahre später von Paul Fejos unter dem gleichen Titel verfilmt.

---

<sup>125</sup> Vgl. ebd. S. 101.

<sup>126</sup> Vgl. Claus Tieber, *Verbrechen als Geschäft: Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms*. Wien: Diss., 2000. S. 16.

<sup>127</sup> Ebd.

Das Genre des Gangsterfilms entwickelte einen innovativen Stil in den Studios von Paramount und Warner Bros. Mit dem Aufkommen des Tonfilms erfreuten sich die Gangsterfilme gesteigerter Beliebtheit. Sirenen, Schreie, das Knattern der Maschinengewehre und die schnellen Dialoge trugen zur Authentizität dieses Genres bei.<sup>128</sup>

Ein wichtiges Erfolgskriterium für den Gangsterfilm war das Erschaffen einer Welt, die nach den Gesetzen, Anschauungen und der Kultur des Gangstertums funktioniert. Da der Gangsterfilm nicht mehr, wie bisher im Detektivfilm üblich, die Aufklärung des Verbrechens in den Mittelpunkt rückt, sondern seine Durchführung, war es wichtig im Film einen Einblick in die Welt und das Umfeld in denen der Gangster sich bewegt und arbeitet durch aussagekräftige Bilder auf die Leinwand zu bringen.<sup>129</sup> Die Ikonographie der Filme ist gekennzeichnet von Waffen, Verfolgungsjagden, Nachtclubs und schmutzigen Apartments. Sie alle dokumentieren die Macht und den Reichtum der Gangster.<sup>130</sup> Zum unveränderlichen Setting gehörten Wohnküche und Schlafzimmer, das Hinterzimmer mit Pooltisch, oder *art deco* Nachtclubs. Die Darstellung der Stadt war meist auf Studiosettings beschränkt.

The city in the gangster story doesn't have the heightened presence that it does in many of the noir thrillers; it tends to be a neutral background, often lively, but tending toward an inconspicuous realism rather than an Expressionistic theatricality.<sup>131</sup>

Neben den neuen Stoffen, wie Action- und Kampfszenen, war die neue Technik des Tonfilms und die damit verbundene Möglichkeit der Dialoge, von großer Bedeutung. Seeßlen verweist auf die ideologische Rhetorik in der Zeichnung des Gangsters und erkennt darin, dass der Gangsterfilm von Anfang an, für das amerikanische Verständnis, ein extrem politisches Genre war.

Die „Schwarze Serie“ stellt die wirtschaftliche, politische und soziale Ordnung der amerikanischen Gesellschaft grundsätzlich in Frage, *the American way of life*, in dem sie den psychischen und moralischen Verfall der Menschen abbildet, und nicht indem sie sie kritisiert.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Vgl. Sheri Chinen Biesen, *Blackout*. S. 18.

<sup>129</sup> Vgl. Georg Seeßlen, *Asphalt Dschungel*. S. 101.

<sup>130</sup> Vgl. Sheri Chinen Biesen, *Blackout*. S. 18.

<sup>131</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 62.

<sup>132</sup> Georg Seeßlen, *Asphalt Dschungel*. S. 103.

Foster Hirsch sieht den Gangsterfilm als Sozialdrama. Die Geschichten spielen alle in einer amerikanischen Großstadt, wie New York oder Chicago, während der Prohibitionszeit. Der Gangster wuchs aus den sozialen Bedingungen seiner Zeit und schlug Kapital aus dem nationalen Unglück.<sup>133</sup> Die Filme beschäftigen sich primär mit den öffentlichen Aufgaben eines Gangsters, wie seinem Ruf und seiner Bekanntheit. In den meisten Filmen sind die Gangster ein bestehender Teil der Gesellschaft und nicht von ihr isoliert.<sup>134</sup>

Die narrative Struktur der Gangsterfilme war geradlinig und ökonomisch. Die Gangstergeschichte wurde rasch zur Standardformel. Das Genre hielt sich nur wenige Jahre. Seine kurze Blütezeit hat ihre Ursachen in den sozialen Gegebenheiten: mit Aufhebung der Prohibition verlor der Gangster sein Arbeitsfeld. Er begann als Filmikone und Volksheld zu verblassen. Im *Film Noir* finden sich einige Elemente die bereits aus dem Genre des Gangsterfilms bekannt waren, so ähnelt sich zum Beispiel die Ikonografie der Filme. Auch in vielen frühen *Film Noirs* treiben sich die Figuren in den schmuddeligen Apartments und Bars einer amerikanischen Großstadt herum. Im Vergleich zum Gangsterfilm, verfügt der *Film Noir* aber über einen anderen, düsteren Ton und reflektiert andere soziale Konditionen als der Gangsterfilm der 30er Jahre. Die Figur des heroischen Gangsters verwandelt sich im Anti-Helden des *Film Noir* zu einem zugeknöpften, introspektiven Charakter, der in der *noir*-Welt und ihren düsteren Ereignissen verloren ist. Das Schicksal lag meist auch nicht auf der Seite des Gangsters, aber er agierte im Unterschied zum *noir*-Charakter mutig und nicht aus Angst und Ungewissheit:

In their hunger for money and power, they are less alienated from the American mainstream than the introverted characters of noir, who usually want to escape from themselves and from a past which continues to haunt them. The gangster, on the other hand, is a public figure who craves fame and recognition.<sup>135</sup>

Der Anti-Held im *Film Noir* gerät in die *noir*-Welt, ohne ein Teil von ihr zu sein. Er wird als Opfer oder Ermittler, in eigener oder fremder Angelegenheit, in diese Welt hineingezogen. Nichts was in diesem Kosmos passiert, gehorcht den Gesetzen der anderen, realen Welt. Niemand hält sich an gesellschaftliche

---

<sup>133</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 60.

<sup>134</sup> Vgl. ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

Konventionen oder Normen. Alle Figuren handeln meist egoistisch und sind nur auf ihren Vorteil bedacht. Die *noir*-Welt ist eine in sich abgeschlossene Welt.

#### 1.2.2.2. Literarische Einflüsse

Neben filmischen Einflüssen wie dem deutschen Expressionismus und dem Gangsterfilm der 30er Jahre, spielte auch der literarische Bereich mit der *hard-boiled school of fiction* im Amerika der 20er und 30er Jahre eine wesentliche Rolle.

#### *Hard-boiled Fiction*

Die literarischen Ursprünge des *Film Noir* werden der *hard-boiled fiction* zugeschrieben. Paul Schrader, zum Beispiel, bezeichnet sie als einen wichtigen stilistischen Einflussfaktor für die Entwicklung des *Film Noir*.<sup>136</sup> Ihre Entstehung kann am Beginn der zwanziger Jahre ausgemacht werden, ihre Popularität reicht bis in die Nachkriegszeit.

Die meisten klassischen *Film Noirs*, die zwischen 1941 und 1958 in den USA produziert wurden, basieren auf Kriminalromanen aus der Populärkultur. So stützen sich alle Filme die Nino Frank 1946 in Paris gesehen hat und für die er den Überbegriff *Film Noir* verwendete, auf Literaturvorlagen, die entweder direkt aus der *hard-boiled* Serie stammen, oder zumindest ähnliche Charakteristika aufweisen.<sup>137</sup>

Die Bezeichnung *hard-boiled fiction* umfasst mehrere Genres und Subgenres, wie zum Beispiel die Detektivgeschichte, den Kriminalthriller, die proletarische Erzählung oder den politischen Thriller.<sup>138</sup> Wichtige Vertreter dieser literarischen Gattung waren unter anderen Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich und James M. Cain.

Das erfolgreichste Magazin in den 20er Jahren, indem die *hard-boiled fiction* gedruckt wurde, war das *Black Mask*. Es erschien zum ersten Mal 1920 und wurde von H.L. Mencken und George Jean Nathan publiziert.<sup>139</sup> Hier hat zum

---

<sup>136</sup> Vgl. Paul Schrader, „Notes on Film Noir“. In: *Film Comment*, Volume 8. S. 10.

<sup>137</sup> *The Maltese Falcon* basiert auf dem gleichnamigen Roman von Dashiell Hammett, *Murder, My Sweet* auf dem Roman von Raymond Chandler, *Laura* auf dem Roman von Vera Caspary und *Double Indemnity* auf dem Roman von James M. Cain.

<sup>138</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 96.

<sup>139</sup> Vgl. ebd. S. 98.

Beispiel Dashiell Hammett seine ersten Kurzgeschichten veröffentlicht. Die Charakteristik dieser neuen Art der Literatur unterschied sich deutlich von der klassischen Detektivgeschichte. *Hard-boiled was first and foremost a matter of style*<sup>140</sup>. Während bei Edgar A. Poe oder Arthur Conan Doyle ein scharfsinniger Detektiv die Rätsel um ein Verbrechen aufgeklärt hat und die essentielle Aufgabe die Suche nach dem Täter war, wird *in the ,hard-boiled' mode, ratiocination - the power of deductive reasoning - replaced by action, and the mystery element displaced in favour of suspense*.<sup>141</sup>

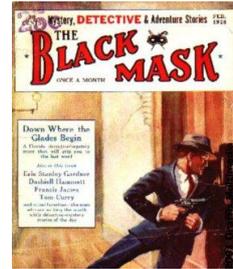


Abb. 4: Black Mask Magazin

Die Suche des Helden nach Gerechtigkeit steht jetzt im Vordergrund, nicht mehr die Suche nach einer Lösung. Daraus folgt, dass der Held auch persönlich stärker in die Ereignisse involviert ist, sei es durch ein Gefühl der Verpflichtung gegenüber anderen Personen, oder dadurch, dass er selbst durch das Verbrechen in eine Persönlichkeitskrise geworfen wird.<sup>142</sup>

### Themen

Die Handlung der *hard-boiled stories* ist keineswegs geradlinig. Die Erzählstruktur spiegelt in ihrer Komplexität die existentielle Verunsicherung und Verwirrung der Protagonisten wider. In diesen Romanen wird die soziale Lage und desillusionierende Stimmung der Zeit reflektiert. Immer tiefer verstricken sich die Protagonisten in die *noir*-Welt, in der es von Korruption, Lügen, Betrug und Verrat nur so wimmelt. Die Themen der *hard-boiled* Literatur, wie Gewalt, Kriminalität, Gefühle der Ohnmacht und Ausweglosigkeit gegenüber bestehender Probleme, oder unerfüllter individueller Wünsche, die im *Film Noir* ihren Ausdruck fanden, waren dem krisengeschüttelten Publikum dieser Zeit wohl vertraut.<sup>143</sup>

Neben der Amerikanisierung der klassischen Detektivgeschichte, soll der *hard-boiled* Stil, laut Frank Krutnik, auch zu einem nachdrücklichen Prozess der

<sup>140</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 24.

<sup>141</sup> Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 39.

<sup>142</sup> Vgl. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press, 1976. S. 142f.

<sup>143</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 96.

Vermännlichung beigetragen haben.<sup>144</sup> Krutnik argumentiert damit, dass die meisten dieser Geschichten von den Zielen, Ambitionen und Aktivitäten ihrer männlichen Protagonisten handeln. Gekleidet in einen Trench Coat und Filzhut, meist mit einer Zigarette oder einem Glas Hochprozentigem in der Hand, gibt der *hard-boiled* Protagonist das perfekte Bild eines Großstadthelden ab, der sich durch Ironie und misstrauischer Distanziertheit vor der Außenwelt schützt.<sup>145</sup>

### **Sprache**

Ebenfalls neu an der *hard-boiled* Literatur ist die verwendete Sprache. Für den Filmwissenschaftler Foster Hirsch ist Ernest Hemingway der stilistische und philosophische Kopf der *hard-boiled* Autoren. Der Kampf des Helden um die Kontrolle und das Verbergen seiner Gefühle werden für ihn:

[...] reflected in Hemingway's spare, taut, compulsively worked-out language, where everything is concrete and immediate, where descriptions (...) are confined to a tight neural tone, like a journalist reporting the externals of a scene as they seemed to him to be at the time.<sup>146</sup>

Obwohl Hemingways Einfluss auf die *hard-boiled* Literatur unbestritten ist, wurden er und sein Werk nie ausschließlich dieser literarischen Gattung zugeschrieben. Der erste Autor der diesen Status für sich beanspruchen darf ist Dashiell Hammett. Hammett gilt als einer der einflussreichsten *hard-boiled* Autoren in den 20er Jahren. Er hat als einer der ersten versucht den Sprachjargon der realen kriminellen Welt zu imitieren. Sein Ton ist hart, klar und konkret - nicht förmlich und gekünstelt wie im englischen Pendant. *Hammett strove for simplicity, clarity and action, stripping his prose of any flowery or ornate trimmings.*<sup>147</sup> Krutnik verweist weiter auf die Tatsache, dass nicht alle Autoren diesen objektiven Stil verwendeten, aber dass er am häufigsten im Zusammenhang mit der *hard-boiled* Literatur imitiert wurde.<sup>148</sup> Der Einfluss der *hard-boiled* Autoren wirkt sich auch an der direkten

---

<sup>144</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 42.

<sup>145</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 24.

<sup>146</sup> Ebd. S. 28.

<sup>147</sup> Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 40.

<sup>148</sup> Vgl. ebd. S. 41.

Übernahme ganzer Dialogpassagen aus den Romanvorlagen aus, speziell erwähnenswert sind hier *The Maltese Falcon* (1941) und *The Big Sleep* (1946). Laut Krutnik übt nicht nur die Literatur ihren Einfluss auf den *Film Noir* aus, sondern die beiden Medien stehen miteinander in Wechselwirkung.

[...] it seems that ‚hard-boiled‘ fiction was in itself a particular response to the influence of the cinema as the most innovative mode of storytelling in the modern age.<sup>149</sup>

Die *hard-boiled* Autoren bemühten sich um eine genaue und realistische Darstellung der Ereignisse. Der Gebrauch einer klaren und konkreten Sprache, die Rohheit der Figuren und ihres Verhaltens, Taten getrieben von Leidenschaft und das Streben nach flüchtigem Glück, haben dazu beigetragen, ein Portrait der *noir*-Welt am Bildschirm zu schaffen.<sup>150</sup>

Die Vorreiterrolle übernimmt hier Dashiell Hammett der mit seinem Roman *The Maltese Falcon* die Vorlage zum ersten *Film Noir* liefert. John Huston adaptierte den Stoff für seinen gleichnamigen Film 1941.<sup>151</sup> In Folge wurden Romane von Chandler (*The Big Sleep*, *Murder*, *My Sweet*, *The Lady in the Lake* 1946), James M. Cain (*Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice* 1946) und Woolrich (*Phantom Lady* 1944, *Deadline at Dawn*, *Fear in the Night* 1947) als Drehbuchvorlagen verwendet.<sup>152</sup>

An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass es auch kritische Stimmen zu dieser Theorie über den Einfluss der *hard-boiled* Literatur auf den *Film Noir* gibt. Die zentrale These jener Wissenschaftler die an den Einfluss der *hard-boiled* Tradition glauben ist:

[...]that these elements and aspects of the hardboiled style all found their way into Hollywood during the course of the 1940s. Through the increasing adaptation of hardboiled novels and stories, through the increasing employments of hardboiled authors, as script and scenario writers, and because of the contemporary resonance of [...] the hardboiled style not just in commercial publishing but also in radio [...].<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Ebd. S. 41.

<sup>150</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 98.

<sup>151</sup> Hammetts Roman wurde bereits in den 30er Jahren zweimal verfilmt, 1930 von Roy del Ruth und 1935 von William Dieterle unter dem Titel *Satan Met A Lady*; beide Male wenig erfolgreich.

<sup>152</sup> Vgl. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 165.

<sup>153</sup> Ebd.

Marc Vernet führt einige Gründe an, warum die *hard-boiled fiction* keinen ästhetischen Einfluss auf den *Film Noir* gehabt haben soll. Er verweist dazu auf die Lücke von zehn Jahren zwischen Hammetts erster Textveröffentlichung und dem Erscheinen des ersten *Film Noir* 1941.<sup>154</sup> Diese Lücke schließt Filme, wie die Vorgängerkino von *The Maltese Falcon*, oder die Version von *The Glass Key* aus dem Jahre 1935, aus. Diese Verweigerung, einen Blick auf das Kino zwischen der Depression und dem zweiten Weltkrieg zu werfen, und die damit verbundene Geheimhaltung von Filmen wie *Time to Kill* (1942) von Herbert I. Leeds, der eine Adaption des Romans *The High Window* von Raymond Chandler darstellt, entkräften Vernets Meinung nach das Hauptargument des Einflusses der *hard-boiled* Literatur auf den *Film Noir*.<sup>155</sup> Zahlreiche Filme würden unter den Teppich gekehrt werden, um eine möglichst ästhetisch-homogene Reihe von Filmen zu erhalten, die als *Film Noirs* isoliert werden können. Auch Steve Neale weist auf den Ausschluss einer Reihe von Filmen aus den 30er Jahren hin, deren Drehbücher von *hard-boiled* Literaten wie William Burnett oder Horace McCoy geschrieben wurden.<sup>156</sup> Krutnik erklärt sich die Lücke in den 30er Jahren durch die Einführung des Hays Codes.

The principal reason for the comparative lack of 'hard-boiled' films seems to have been the strengthening of the Hays Code self-regulatory form of censorship in 1933 and 1934 which required the studios to 'play it safe' in matters of sexual content and violence.<sup>157</sup>

Eine definitive Antwort auf die Frage des Einflusses der Literatur auf den *Film Noir* kann hier nicht geklärt werden. Klar ist, dass grundlegende Elemente der *hard-boiled fiction* den 1940er Jahren und somit auch dem *Film Noir* vorausgehen.

### 1.3. Versuch einer *noir*-Formel

Ziel dieser Arbeit soll ein Vergleich, basierend auf den Kennzeichen des klassischen amerikanischen *Film Noir*, mit zwei in Europa hergestellten *noir*-

---

<sup>154</sup> Vgl. Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom." In: Copjec, Joan (Hg.). *Shades of Noir. A Reader*. S. 12.

<sup>155</sup> Vgl. ebd. S. 14.

<sup>156</sup> Vgl. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. S. 165.

<sup>157</sup> Frank Krutnik, *In A Lonely Street*. S. 35f.

Produktionen sein. Um in weiterer Folge Aspekte einer kulturellen Transformation aufdecken zu können, also mögliche neue Zuschreibungen, oder veränderte Konnotationen, was die Stereotype, oder den Ort der Handlung betreffen, muss ich als Grundlage eine *noir*-Formel erstellen, mithilfe derer ich in meiner Analyse verschiedene Gesichtspunkte vergleichen und gegenüberstellen kann.

Zur Definition einer Formel zitiere ich hier den Literaturwissenschaftler John G. Cawelti, der sich in einer seiner Studien mit der Analyse von Formeln in der Populärliteratur beschäftigt hat, deren Ergebnisse sich aber auch auf den Film anwenden lassen. Der Autor Michael Sellmann hat Caweltis Definitionen ebenfalls in seinem Buch *Hollywoods moderner film noir* verwendet.

A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype.<sup>158</sup> It is useful primarily as a means of making historical and cultural inferences about the collective fantasies shared by large groups of people and of identifying differences in these fantasies from one culture or period to another.<sup>159</sup> [...] formula stories are individual versions of a general pattern defined by a set of rules. While the rules remain the same, the highly varied ways in which they can be embodied in particular characters and actions produce a patterned experience of excitement, suspense, and release that [...] can be perennially engrossing no matter how often the game is repeated.<sup>160</sup>

Um eine Formel erfolgreich anwenden zu können, muss sie standardisiert werden.

Standard conventions establish a common ground between writers and audiences. Without at least some form of standardization, artistic communications would not be possible. But well-established conventional structures are particularly essential to the creation of formula literature and reflect the interest of audiences, creators, and distributors.<sup>161</sup>

Auf den nachfolgenden Seiten, werde ich die typischen Figuren, den visuellen Stil und die narrativen Strukturen des *Film Noir* beschreiben, um eine für diese Arbeit gültige Definition von *Film Noir* zu erstellen, auf deren Basis ich die beiden österreichischen Filme analysieren werde.

---

<sup>158</sup> John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*. S. 6.

<sup>159</sup> Ebd., S. 7.

<sup>160</sup> Ebd., S. 19.

<sup>161</sup> Ebd., S. 8f.

### 1.3.1. Figuren/Protagonisten

Wenn man in der einschlägigen Literatur nachliest, gibt es unterschiedliche Herangehensweisen, um einzelne Figuren des *Film Noir* herauszufiltern, oder zu bestimmen. Ich werde mich in dieser Arbeit auf die, meiner Ansicht nach, vier wichtigsten männlichen und weiblichen Hauptfiguren des *Film Noir* konzentrieren. Hier möchte ich anmerken, dass eine allgemeingültige Definition der einzelnen Figuren nicht möglich ist. In jedem Film findet man leicht variierende Darstellungen der einzelnen Typen. Oftmals treten sie in vermischter Form auf, weisen also Eigenschaften auf, die normalerweise unterschiedlichen Figuren zugesprochen werden, oder sie wechseln im Verlauf der Filmhandlung gänzlich ihre Rolle. Foster Hirsch schreibt dazu:

Characters in *noir* often assume several identities, and we are rarely alerted to their masquerades; we have to “read” a character through a thicket of contradictory clues.<sup>162</sup>

Anhand der hier beschriebenen Figuren und ihrer Definition soll sich mir die Grundlage für einen Vergleich zwischen den Stereotypen des klassischen amerikanischen *Film Noir* mit den Protagonisten der in Europa produzierten Filme bieten.

So umstritten und vielschichtig die Definitionen rund um den *Film Noir* auch sein mögen, die Genderkonstruktion ist eines seiner klarsten Merkmale, darauf verweist der Autor Andrew Spicer in seinem Buch *Film Noir*.<sup>163</sup> Kein starker, heroischer Held, keine ihn unterstützende Frau, stattdessen ein Anti-Held, eine *femme fatale* und ein Opfer, das ist die grundlegende Figurenkonstellation in fast allen Filmen. Dennoch entwickelten Filmwissenschaftler unterschiedliche Einteilungen und Definitionen, was die Typen des *Film Noir* betrifft. Dass diese Charakterzeichnungen von den damals vorherrschenden gesellschaftlichen Gegebenheiten beeinflusst waren, darauf verweist unter anderen Andrew Dickos, der die Popularität des *Film Noir* durch die veränderten Gesellschaftsformen nach dem Krieg erklärt. Kriegsveteranen kehrten zurück in eine, vom Krieg instrumentalisierte, Gesellschaft, in der Frauen Arbeit

---

<sup>162</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 72.

<sup>163</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. Harlow: Longman, 2002. S. 84.

gefunden hatten, die auch in Zukunft ihre Stellung beeinflussen sollte.<sup>164</sup> Im *Film Noir* können diese gesellschaftlich relevanten Umstände wiederentdeckt werden.

Der Filmwissenschaftler Michael Walker verbindet in seiner Analyse die Figurentypen des *Film Noir* mit der Art der Narration. Er unterteilt die *Film Noirs* in *private-eye film noirs* und *seeker hero film noirs* und kristallisiert damit zwei Heldenfiguren heraus, den *seeker hero* und den *victim hero*.<sup>165</sup> Der Filmwissenschaftler Foster Hirsch definiert vier wesentliche Figuren: *investigator*, *victim*, *psychopath* und *femme fatale*, wobei jede der aufgezählten Figuren der Protagonist der Filmhandlung sein kann.<sup>166</sup> Noch sparsamer als seine Kollegen teilt Dickos lediglich zwei Archetypen des *Film Noir* ein: den Verfolger und den Verfolgten.<sup>167</sup> Andrew Spicer gibt neun detaillierte Figurentypen an: *The Male Victim*, *Damaged Men: Maladjusted Veterans and Rogue Cops*, *The Private Eye*, *The Noir Criminal and Psychopath*, *The Homme Fatal*, *The Femme Fatal*, *The Nurturer/Homebuilder: The Girl-Next-Door*, *The Good-Bad Girl*, *The Female Victim*.<sup>168</sup>

Klar ist, dass sich diese unterschiedlichen Einteilungen gegenseitig nicht ausschließen, sondern ergänzen können. Walkers Definition des *seeker hero*: *his investigation takes the form of a quest into a dangerous and threatening world, the noir world*<sup>169</sup>; gleicht zum Beispiel jener von Hirschs *investigator*, der Privatdetektiv, Polizeibeamter, oder ein gewöhnlicher Bürger sein kann, welcher in die *noir*-Welt und ihre dunklen Geheimnisse und illegale Machenschaften gezogen wird.<sup>170</sup> Für Hirsch ist klar, dass im *Film Noir* die Fokussierung auf eine zentrale Figur die Stimmung und den Stil des Films beeinflusst.

The films with an investigator as the central character are different from the ones which present crime from the point of view of criminals; the

---

<sup>164</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 66.

<sup>165</sup> Vgl. Michael Walker, "Film Noir: Introduction". In: Ian Cameron (Hg.), *The Book of Film Noir*. S. 10.

<sup>166</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 167.

<sup>167</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 65.

<sup>168</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 84ff.

<sup>169</sup> Michael Walker, "Film Noir: Introduction". In: Ian Cameron (Hg.), *The Book of Film Noir*. S. 10.

<sup>170</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 167.

distance from which crime, *noir's* central nervous system, is observed influences a film's style and flavor.<sup>171</sup>

Filme deren Protagonist zum Beispiel ein Privatdetektiv oder eine andere, dem Verbrechen außenstehende Person ist, tendieren zu einem objektiveren Ton, der zum Beispiel von der beruflichen Distanziertheit und dem Desinteresse des Ermittlers an der Aufklärung des Falles herrührt (zB *The Maltese Falcon*). Wohingegen Filme die vom *point-of-view*<sup>172</sup> des Opfers erzählt werden, durch die direkte Verbindung zum zentralen Verbrechen eine viel komplexere und lebhaftere Struktur aufweisen (zB *Double Indemnity*).<sup>173</sup>

To know the noir protagonist most accurately, we must see the broken image of modern urban man, who at his most destructive quashes a ubiquitous American optimism.<sup>174</sup>

Dickos sieht den *noir*-Archetyp am besten verstanden als Charakter mit menschlicher Schwäche und Leidenschaft, dessen Existenz von der sozialen Ordnung verleugnet wird.

For if the world is not populated only by the visible hunters and hunted, then certainly it is populated by a more complicated species of common man - that person who fears the malevolent forces around him, and thus within himself. He is the noir archetype, and he often runs away from both.<sup>175</sup>

Der *Film Noir* konfrontiert uns mit diesen destruktiven Figuren die sich in einer Welt voll Korruption, Macht und Gefahr bewegen und von denen wir uns normalerweise fern halten. Hier wird der Zuschauer aber gezwungen genauer hinzusehen. Was haben diese Menschen uns zu sagen? Der Film verlangt nicht immer, dass man die Figuren bemitleidet, es genügt, sie in ihrer Welt zu betrachten, ihr Nachklang ist viel mehr spirituell als psychologisch. Das *Mysteriöse* im *Film Noir* entsteht für Dickos nicht durch das Verbrechen welches begangen wird, sondern durch die korrupten oder unbekanntem Motive die

---

<sup>171</sup> Ebd. S. 168.

<sup>172</sup> Auch: subjektive Kameraführung. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie die Sicht eines Protagonisten einnimmt. Der Kamerastandort ist der Standort einer Figur in der Szene, deren "Blick" das Bild wiederzugeben scheint. Versteht man die Kamera als stellvertretendes Auge des Zuschauers, wird dadurch der Blick des Protagonisten zu seinem.

<sup>173</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 168.

<sup>174</sup> Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 66.

<sup>175</sup> Ebd. S. 70.

hinter ihnen stehen.<sup>176</sup> Oftmals sind es die Frauenfiguren, deren Motive fragwürdig erscheinen, in einem obskuren Kampf zwischen Lust und Macht. Der *Film Noir* hat das Image einer gleichzeitig schmeichelhaften wie betrügerischen Frau gefestigt, der *femme fatale*, die durch ihre destruktiven Impulse getrieben wird.<sup>177</sup> Als Gegenpol dient der anonyme urbane Mann, der weiter in die Anonymität getrieben wird, in einer Stadt in der es keinen Platz mehr für ihn gibt.

### **(Anti-) Hero**

Der männliche Protagonist im *Film Noir* hat viele Gesichter und hört auf unterschiedliche Namen. Wie oben schon erwähnt, gibt es verschiedene Einteilungsmöglichkeiten der einzelnen Figuren. Auch für den männlichen Protagonisten im *Film Noir* trifft das zu. Neben den verschiedenen Charakteranalysen kann man in der Entwicklung des *Film Noir* ebenfalls die Umwandlung der Heldenfigur deutlich erkennen. Filmwissenschaftler wie Georg Seeßlen und Foster Hirsch weisen auf die Transformation der Heldenrolle im *Film Noir* hin.<sup>178</sup> Zur Veranschaulichung dienen die beiden Filme, die den Beginn und das Ende der klassischen *Film Noir*-Ära einrahmen, *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) und *Touch of Evil* (Welles, 1958). In Hustons Film liegt der Fokus auf dem Privatdetektiv Sam Spade, gespielt von Humphrey Bogart, der den Mord an seinem Kollegen Miles Archer untersucht. Spade zeichnet sich durch seine kühle und zurückhaltende Art aus. Er untersucht den Fall mit großem Misstrauen gegenüber allen Verdächtigen und wahrt genügend Abstand zur einzigen Frau, Brigid O'Shaughnessy, die ihm gefährlich werden könnte. Im Gegensatz dazu, dreht sich in *Touch of Evil* alles um einen psychotischen Polizisten (Orson Welles), der selbst in schmutzige Korruptionsgeschäfte verwickelt ist und vor Gewalttätigkeit nicht zurückschreckt. Hirsch fasst zusammen:

In a general way, the two films indicate an overall development within the noir canon from objective to subjective accounts of crime, as Sam Spade's

---

<sup>176</sup> Vgl. ebd.

<sup>177</sup> Vgl. ebd. S. 69.

<sup>178</sup> Georg Seeßlen, *Asphalt Dschungel: Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980; Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2001.

cool outsider's view of the criminal scene is replaced by the agitated viewpoint of the crackpot sheriff who dominates the later film.<sup>179</sup>

Wie bereits erwähnt, unterteilt Michael Walker die Figuren nach der Art der Narration. Demnach findet man bei ihm den *seeker hero*<sup>180</sup> im Gegensatz zum *victim hero*<sup>181</sup>, wobei es durchaus vorkommen kann, dass sich der *seeker hero* im Laufe des Films zum *victim hero* wandelt, zum Beispiel durch die Verführungskünste einer *femme fatale*, der er mitunter machtlos erliegt (zB *Out of the Past* [Tourneur, 1947]). Die Definition des *seeker hero* bei Walker gleicht derjenigen des *investigators* bei Hirsch und dem *private eye* bei Spicer. Sie alle finden sich in einer Welt wieder, die zwei Facetten hat. Einerseits existiert eine Unterwelt des Bösen, wo Verbrechen und Gewalt auf dem Tagesplan stehen, eine Welt voll Doppeldeutigkeit und Heuchelei. Sie befindet sich hinter der *respectable world*<sup>182</sup>, der Welt der bürgerlichen Ordnung und des Anstands. Der Held weiß nicht wem er glauben kann, die Charaktere mit denen er es zu tun hat sind kaum vertrauenswürdig und nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Sie schrecken weder vor Korruption noch Gewalt zurück um ihr Ziel zu erreichen.<sup>183</sup>

Der Held kann als Privatdetektiv, Polizist, Journalist oder normaler Bürger auftreten. *Film Noirs*, deren Protagonist ein professioneller Detektiv ist, weisen eine ähnliche Stimmung wie die klassische Detektivgeschichte auf. Auch hier wird der Ermittler meist engagiert um eine vermisste Person zu finden und versucht, durch



Abb. 5: Humphrey Bogart als Sam Spade

seine Befragung der Verdächtigen, den Fall zu lösen. Schon bald muss er feststellen, dass er selbst benutzt wird. Der Charakter des *private eye* ist die populärste Figur im *Film Noir*. Er steht dem Bild des konventionellen Helden am

<sup>179</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 13.

<sup>180</sup> Walker nennt als Beispiel die Figur Jim Reardon in Siodmaks *The Killers*. Als Versicherungsagent ermittelt Reardon aktiv im Falle des ermordeten „Swede“ Andersen und taucht dabei in die *noir*-Welt ein.

<sup>181</sup> „Swede“ Andersen, das Mordopfer in Siodmaks *The Killers*, ist für Walker ein *victim hero*. Die Figur weiß von dem bevorstehenden Attentat zweier Auftragskiller auf ihn selbst, bleibt aber passiv und sieht seinem Schicksal untätig entgegen.

<sup>182</sup> Vgl. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*. S. 148.

<sup>183</sup> Vgl. Michael Walker, „Film Noir: Introduction“. In: Ian Cameron (Hg.), *The Book of Film Noir*. S. 10.

nächsten und weist Attribute wie körperliche Ausdauer, Loyalität gegenüber dem Partner und ein gesundes heterosexuelles Verlangen gegenüber schönen Frauen auf.<sup>184</sup> Als eindrucksvolle Beispiele sind hier Humphrey Bogart als Sam Spade und Dick Powell als Philip Marlowe zu nennen. Ebenfalls möchte ich noch auf Frank Krutnik verweisen, der den Aspekt der Männlichkeit im *Film Noir* anhand verschiedener Subkategorien beleuchtet, deren Unterteilung auf folgenden Narrationsformen beruht: *the investigative thriller, the male suspense thriller, the criminal-adventure thriller*.<sup>185</sup> Er ist der Meinung, dass der Heldenmut des Protagonisten, nicht durch die Beurteilung seiner Eignung als Detektiv getestet wird, sondern auf welche Art er die ausgeweiteten männlichen Kompetenzen erfüllen kann.

Through his mission, the hero is defined in relation both to the legally defined framework of law and to the law of patriarchy which specifies the culturally acceptable positions (and the delimitation of) masculine identity and desire.<sup>186</sup>

### ***Victim Hero***

Neben dieser aktiven, starken und meist abgeklärten Heldenfigur gibt es im *Film Noir* aber auch die Rolle des Opfers. Der *victim hero* kann beispielsweise eines Verbrechens beschuldigt werden, das er nicht begangen hat, in illegale Machenschaften schlittern um eine finanzielle Notlage auszugleichen, oder den Reizen einer *femme fatale* erliegen, die ihn in kriminelle Machenschaften verstrickt. Den Möglichkeiten im *Film Noir*, unschuldig in eine Falle zu tappen, sind keine Grenzen gesetzt. Für Andrew Spicer ist diese Figur: *not admirable or innocent but morally weak, apparently helpless in the throes of desire and attempting to escape the frustrations of his existing life*.<sup>187</sup> Vor allem bei den Drehbüchern des Autors James M. Cain hat der *victim hero* oftmals den Drang seine begangenen Taten zu gestehen, um eine mögliche Begnadigung zu erwirken. Ein Filmbeispiel hierfür ist *Double Indemnity* (Wilder, 1944). Der Versicherungsagent Walter Neff gesteht seine Mittäterschaft am Mord des Ehegatten der *femme fatale*, Phyllis Dietrichson, die ihn durch ihre Reize dazu

---

<sup>184</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 87.

<sup>185</sup> Vgl. Frank Krutnik, *In a Lonely Street*. S. 86.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 84.

verführt hat. Meist wächst die Figur des *victim hero* an seiner aussichtslosen Lage und entwickelt ungeahnte Kräfte um ihr zu entkommen.

Often the victim will battle his way out of adversity, displaying heroic qualities of energy, resilience and courage, or he may need help to do so.<sup>188</sup>

Als weiteres Beispiel eines *victim hero* dient die Figur des Scott Henderson in Siodmak's *Phantom Lady* (1944). Er wird eines Verbrechens beschuldigt, welches er nicht begangen hat. Als Unschuldiger im Gefängnis festgehalten, bekommt er Hilfe von seiner Sekretärin, die auf eigene Faust Ermittlungen anstellt.

### **Femme Fatale**

Die wichtigste Frauenfigur im *Film Noir* ist die *femme fatale*<sup>189</sup>. Sie ist attraktiv, erotisch, verführerisch und mysteriös zugleich und verkörpert die dunklen sexuellen Sehnsüchte der Männer. Die *femme fatale* benutzt den männlichen Protagonisten um ihre eigenen Ziele zu erreichen und treibt ihn dabei oft ins Verderben. Als Beispiele führe ich hier Kitty Collins aus *The Killers* (Siodmak, 1946) und Phyllis Dietrichson aus *Double Indemnity* (Wilder, 1944) an. Sowohl Kitty als auch Phyllis spielen ein doppeltes Spiel mit den Männern, um ihren eigenen persönlichen Vorteil daraus zu ziehen. Trotz der Bedrohung die diese Figuren für die Männerwelt darstellen - Phyllis bringt zum Beispiel den Versicherungsagenten Walter Neff dazu ihren Mann umzubringen - verfallen ihnen die Männer und nehmen den hohen Preis dafür in Kauf. Viele *noir*-Kritiker sind der Meinung, dass die Figur der *femme fatale* die Demontage des klassischen amerikanischen Frauenideals darstellt.<sup>190</sup> Die Familie, bis dahin in ihrer Stellung unangetastet, wird jetzt zum Gradmesser der Unzufriedenheit der männlichen Protagonisten. Den Grund, um aus der gewohnten Umgebung auszubrechen, bietet die *femme fatale* durch ihre Verlockung, die durch

---

<sup>188</sup> Ebd. S. 85.

<sup>189</sup> Aus franz. ‚femme‘ ‚Frau‘+ ‚fatal‘, -e ‚schicksalhaft, unvermeidlich, verhängnisvoll, unheilvoll‘. Wie der Vamp eine charmante, attraktive und verführerische, auch sexuell initiative Frau, die sich dank ihres scharfen Intellekts über geltende Normen hinwegzusetzen vermag und Männern, die sich an sie binden, mit ihrem extravaganten Lebensstil und eigenen Interessen in letzter Konsequenz zum durchaus die Existenz bedrohenden Verhängnis wird.

<sup>190</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 91.

sexuelles Verlangen hervorgerufen wird.<sup>191</sup> So verfällt der Privatdetektiv Jeff Bailey der verführerischen Kathy Moffat in *Out of the Past* (Tourneur, 1947) vom ersten Augenblick ihrer Begegnung an, obwohl er sie im Auftrag ihres Ex-Lovers wegen versuchten Mordes und Diebstahl überführen soll. Die *femme fatale* bildet mit ihrer destruktiven Leidenschaft und ihrem herzlosen Eigeninteresse den Gegenpol zur Schwäche der männlichen Hauptfigur und initiiert dadurch eine explosive und oft zerstörerische Dynamik.<sup>192</sup> Sie mag gefährlich sein, ist aber ebenso faszinierend, weil sie sich nicht, in der von Männern dominierten Gesellschaft, unterordnen lässt.

Women in the film noir are created and seen through the eyes of men, and the perception of them stems, as has often been written, through the power they wield in disorienting the male object.<sup>193</sup>

Dickos fasst einige Charakter-Beschreibungen der *femme fatale* im *Film Noir* zusammen, deren Gültigkeit seit den 60er Jahren und darüber hinaus besteht.<sup>194</sup>

Er beschreibt drei grundlegende Aspekte von denen die *femme fatale*



angetrieben wird: die Lust nach aufregendem Sex, ein Verlangen nach Wohlstand und Macht und das Bedürfnis nach absoluter Kontrolle von allem und jedem um sie herum. (Vera in *Detour* [Ulmer, 1945], Phyllis Dietrichson in *Double Indemnity* [Wilder, 1944]). Weiters stellt die Undurchsichtigkeit der Figur eine Projektion des männlichen Verlangens dar, sie in ihrer Rolle als mysteriöse Frau festzuhalten - ihre versteckte destruktive Kraft bleibt somit unerkannt (Kitty in *The Killers* [Siodmak, 1946], Elsa in *The Lady from Shanghai* [Welles, 1947]). Das Ende der *femme fatale* ist vorbestimmt, sie muss entweder zwangsläufig sterben, tödlich verletzt werden, oder sie landet für ihre Verbrechen im Gefängnis. Die Konsequenz ihres Arrests ist moralisch und logisch begründet: sie hat ein Verbrechen gegen die allgemeine Vorstellung von gesellschaftlich akzeptablem weiblichen Verhalten begangen und muss

<sup>191</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 156.

<sup>192</sup> Vgl. ebd.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Vgl. ebd. S. 161.

dafür bestraft werden (Norah Larkin in *The Blue Gardenia* [Lang, 1953], Vera in *Detour* [Ulmer, 1945], Phyllis in *Double Indemnity* [Wilder, 1944]).<sup>195</sup>

Dickos fasst die unterschiedlichen Vorstellungen von Frauenfiguren im *Film Noir* in ihrem kleinsten gemeinsamen Nenner zusammen: *these women are radical disrupters of the status quo or [...] an extreme defender of it.*<sup>196</sup>

### **The Nurturing Woman**

Neben der *femme fatale* gibt es eine zweite erwähnenswerte Frauenrolle, die *nurturing woman*<sup>197</sup>, oder wie Andrew Spicer sie nennt *the girl-next-door*<sup>198</sup>. Sie ist der Gegenpart zur *femme fatale*. Mit dieser Figur wird die häusliche, familiäre Umgebung assoziiert.



Abb. 7: Virginia Huston als Ann Miller

Demnach wird sie oft als konservative Haus- und Ehefrau vorgestellt, oder sie tritt als verständnisvolle und geduldige Freundin auf. Der Held steht meist zwischen der *femme fatale* und ihr. Als Beispiel kann hier Ann, gespielt von Virginia Huston in *Out of the Past*, genannt werden. Spicer beschreibt diese Figur: *as the eternal, understanding listener, offering forgiveness and the promise of a stable world of loyalty, faithfulness and loving security.*<sup>199</sup> Erwähnenswert ist, dass diese Frauenfigur meist nur in einer Nebenrolle der Filmhandlung erscheint, für Spicer ein eindeutiges Zeichen dafür, dass der *Film Noir* Schwierigkeiten hatte ein beispielhaftes und stabiles Familienleben darzustellen.<sup>200</sup>

Anhand dieser Definitionen werde ich die Protagonisten in *Abenteuer in Wien* (Reinert, 1952) und *Prämien auf den Tod* (Jürgens, 1950) analysieren, wobei im Vordergrund mögliche neue Konnotationen der jeweiligen Figuren und ihrer Eigenschaften stehen werden.

---

<sup>195</sup> Vgl. ebd. S. 162ff.

<sup>196</sup> Ebd. S. 163.

<sup>197</sup> Charakterisierung nach Janey Place: The nurturing woman offers the possibility of integration for the alienated, lost man into a stable world of secure values, roles and identities. She gives love, understanding [...] asks very little in return [...] and is generally visually passive and static. In: E. Ann Kaplan. *Women in Film Noir*, S. 60.

<sup>198</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 91.

<sup>199</sup> Ebd. S. 91.

<sup>200</sup> Vgl. ebd. S. 92.

### 1.3.2. Visueller Stil

Der *Film Noir* differenziert sich vom klassischen Hollywoodkino durch neue ästhetische, und stilistische Effekte. In diesem Kapitel gehe ich auf Elemente wie das Setting, die *noir*-Ikonografie und die technischen Entwicklungen, die im *Film Noir* verwendet werden, ein.

#### **Setting - die Stadt**

Foster Hirsch beschreibt den visuellen Stil des *Film Noir* als höchst unfrei und befangen.<sup>201</sup> Die amerikanische Großstadt bildet, wie auch schon beim Gangsterfilm der 30er Jahre, den zentralen Hintergrund des *Film Noir*. Die Stadt im *Film Noir* ist niemals neutral, niemals bloßer formloser Hintergrund - sie ist für die Handlung von großer Bedeutung und spielt eine wichtige Rolle, sie kommentiert die Figuren und liefert Stimmung und Spannung.<sup>202</sup>

In den frühen *Film Noirs* wird die Stadt noch in Studiosettings rekonstruiert, diese Nachbauten werden in den 50er Jahren oft durch *on-location shootings*<sup>203</sup> abgelöst. Durch diese unterschiedlichen Herangehensweisen, in der Art der Darstellung der Stadt, hat sich ein breites Spektrum an Stimmungen und Designs aufgetan. Für die Rolle der Stadt im Studiofilm kann der frühe *Film Noir The Maltese Falcon* (1941) von John Huston als Beispiel dienen. Der Film spielt in der, an der Westküste der USA gelegenen, Stadt San Francisco. Schon in der ersten Sequenz wird der Zuschauer darüber informiert, wo sich nachfolgende Geschichte abspielen wird und zwar durch eine Luftaufnahme von San Francisco und seinem Wahrzeichen, der *Golden Gate Bridge*. Diese Eröffnungssequenz lässt keine Zweifel am Schauplatz der Begebenheiten. Allerdings bleibt diese Aufnahme der Großstadt, die mit einer Fahrt durch ein Fenster ins Innere der Büroräumlichkeiten der Detektivagentur von Arger und Spade endet, eine von wenigen. Das nachfolgende Geschehen findet hauptsächlich in Innenräumen statt, Büros, Apartments, Bars. Die Stadt kann oft nur erahnt werden, die Innenräume bieten durch ihre heruntergelassenen Jalousien, oder ihrem dunklen und schmutzigen Interieur eine Zuflucht vor der realen Welt, die sich

---

<sup>201</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 78.

<sup>202</sup> Vgl. ebd.

<sup>203</sup> Die Dreharbeiten finden an realen Schauplätzen statt.

vor ihren Fenstern auftut. Foster Hirsch beschreibt den Eindruck den das Image der Stadt in diesem frühen *Film Noir* aufweist als: *eerily motionless and poised*, „the city“ here looks like a painting; it is inert, lifeless, far away.<sup>204</sup>



Abb. 8: Studiosetting in *The Maltese Falcon*



Abb. 9: *Night and the City*

Mit echten Stadtaufnahmen wird, zum Beispiel, in den Filmen *Night and the City* (Dassin, 1950), oder *The Asphalt Jungle* (Huston, 1950) gearbeitet. Diese Filme weisen eine authentischere Atmosphäre auf, als die Studioproduktionen, allerdings kommt es häufig zu einer Kombination von Studiosettings und realen Stadtbildern. Auch Studioproduktionen bemühten sich um eine authentische Abbildung der Großstadt, um mehr Atmosphäre zu schaffen.<sup>205</sup> Auffällig ist dabei, dass immer wieder die gleichen Settings und Images verwendet werden. Gassen, die lediglich durch einzelne Straßenlaternen beleuchtet werden, oder die vom Regen silbrig in der Nacht glänzen, Neonschilder, die den Handlungsträgern den Weg weisen, diese Bilder kommen im *Film Noir* mit einer solchen Selbstverständlichkeit vor, dass sie sich unauffällig in das Gesamtbild einfügen.<sup>206</sup> Die Orte im *Film Noir*, wie schmutzige Nachtclubs, heruntergekommene Hotels, Polizeistationen, lustlose Mittelklasse-Apartments, Büros, Fabriken, oder Bahnhöfe sind so gewählt, dass sie die Thematik der Handlung symbolisch unterstützten.<sup>207</sup> So wirkt zum Beispiel eine Box-Arena wie ein Gefängnis, aus dem es kein Entkommen gibt (z.B. *The Setup* [Wise, 1949]). Die Bedeutung von Bars und Nachtclubs liegt für Andrew Dickos:

<sup>204</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 78.

<sup>205</sup> Vgl. ebd. S. 79.

<sup>206</sup> Vgl. Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 173.

<sup>207</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 85.

[...] in the almost discrete world they create, within the film noir, of chance, fate, and the complications or revelations that come from unexpected encounters with those who mean trouble with every seductive move they make.<sup>208</sup>

Wobei die Bar an sich nicht negativ konnotiert sein muss. Im *Film Noir* ist sie jedoch ein Ort an dem sich Menschen treffen, die vor etwas auf der Flucht sind, oder nach Gefahr und Gewalt suchen und hoffen sie an diesem Ort zu finden. Settings, wie Bars und Lounges, bieten somit einen Ausweg aus dem alltäglichen, familiären Leben, weil man in ihnen die Vitalität und Freiheit spüren kann, die andernorts vom lähmenden Konformismus des Gesellschaftsvertrags verschluckt wird.<sup>209</sup>

Neben diesem symbolischen Gebrauch von Orten, verwendet der *Film Noir* auch exotische Settings, wie den unvollendeten Highway in *The Lineup*, das Riesenrad in *The Third Man*, oder das chinesische Theater in *The Lady from Shanghai*.

Noir exploits the oddness of odd settings, as it transforms the mundane quality of familiar ones, in order to create an environment that pulses with intimations of nightmare. Whether in seemingly familiar or unusual surroundings, noir depends on settings that radiate menace and instability.<sup>210</sup>

Die Stadt ist die Wiege des Verbrechens und ein Kessel voller negativer Energie. Ländliche Idylle gibt es nur selten, und wenn dient sie als Gegenpol zur Stadt. *Leaving the contaminating city for salvation in the country is a recurrent noir pattern*<sup>211</sup>.

Weiteren Aspekten der Stadt im *Film Noir* geht der Filmwissenschaftler Edward Dimendberg in seinem Buch *Film Noir and the Space of Modernity*<sup>212</sup> nach. Sein Anliegen ist es, vor allem versteckte Räume aufzudecken, die im Zusammentreffen des *Film Noir-cycles* und der architektonischen Stadtplanung entstanden sind, aber oft vergessen und negiert werden.

---

<sup>208</sup> Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 174.

<sup>209</sup> Vgl. ebd. S. 175.

<sup>210</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 86.

<sup>211</sup> Ebd. S. 83.

<sup>212</sup> Edward Dimendberg, *Film Noir and the Space of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2004.

### Lichttechnik im Film Noir

Der visuelle Stil des *Film Noir* unterstreicht die Transformation der Handlung weg von der Realität hin zum Alptraum.<sup>213</sup> Dabei kommt vor allem der Lichttechnik im *Film Noir* eine große Bedeutung zu. Im Unterschied zum klassischen Hollywoodkino, wird im *Film Noir* keine *high-key*<sup>214</sup> Beleuchtung mehr verwendet, sondern Großteils mit *low-key*<sup>215</sup> Licht



Abb. 10: Beispiel für den chiaroscuro Effekt

gearbeitet. Mit dieser Beleuchtungstechnik wird der Gebrauch von Licht enorm eingeschränkt und durch starke Kontraste und Schatten ersetzt, die ihrerseits eine gewisse Enge und Bedrücktheit im Raum kreieren. Der hohe Grad an Dunkelheit und die vielen Schatten erzeugen eine Stimmung von psychischer und physischer Gefangenschaft der Figuren.

Isolated pools of light surrounded by velvety darkness; a face picked out from the encircling gloom by a harsh spotlight; lighting from below which throws an unearthly shine onto faces; severe vertical shafts of light bisected by menacing cross-bars of shadow; figures outlined in dramatic silhouette against a halo of light: these recurrent visual patterns are the signs of noir's fascination with Germanic lighting.<sup>216</sup>

Auch bei den Beleuchtungspositionen werden unterschiedliche Standorte ausprobiert, um das konventionelle Schema zu umgehen und im Bereich der Kameraarbeit stützt sich der *Film Noir* auf, bis dahin, eher ungewöhnliche Techniken. Überspitze Winkel werden beispielsweise mit großer Regelmäßigkeit eingesetzt. So verwenden *Film Noir* Regisseure häufig, statt der konventionellen *close-ups*, *choker close-ups* bei denen das Bild vom Gesicht einer Person, in diesem Fall ab dem Kinn, dominiert wird.<sup>217</sup> Diese extremen *close-ups* und *high-angle shots*<sup>218</sup> verwirren den Zuschauer und brechen mit den

<sup>213</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 90.

<sup>214</sup> *high-key* ist der Beleuchtungsstil der maximalen Sichtbarkeit. Unabhängig vom Standpunkt des Führungslichts handelt es sich dabei immer um eine helle Szene. Sie ist eine Bild- oder Einstellungsfolge in hellen, lichten Tonwerten. Bei der Ausleuchtung wird ein möglichst ausgeglichenes Beleuchtungsniveau angestrebt. Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 129.

<sup>215</sup> Eine *low-key* Ausleuchtung liegt dann vor, wenn es für eine Szene oder einen Film kein dominierendes Führungslicht gibt und das Grundlicht sich auf wenige Lichtquellen verteilt. Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 130.

<sup>216</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 90.

<sup>217</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 47.

<sup>218</sup> Im Deutschen: Aufsicht; die Kamera blickt von oben auf die mise-en-scène.

gewohnten Konventionen des *continuity editings*<sup>219</sup>. So wird zum Beispiel der *high-angle-shot* gebraucht, um auf eine Figur und ihr Schicksal herunterzusehen, welches dadurch bereits vom Publikum erahnt werden kann.<sup>220</sup> Der unkonventionelle *noir*-Stil wurde, wegen der technischen Entwicklungen dieser Zeit, erst möglich. Schnelleres und weniger körniges Filmmaterial erlaubte es mit weniger Licht zu arbeiten. Eine neue Art der Fresnel Linse hat es ermöglicht, mit nur einer einzigen Lichtquelle zu arbeiten, was den *chiaroscuro*-Effekt<sup>221</sup> nach sich zog. Diese ökonomischen und arbeitserleichternden Entwicklungen kamen in weiterer Folge auch den B-Filmen zugute. Die leichteren Kameras ermöglichten es in Positionen zu drehen, in denen bis dahin nicht gearbeitet werden konnte.

Actions could be staged in very confined spaces with the actors at very close range, and the habitual use of low-angle cinematography gave the figures an added sense of confinement, entrapment, distortion or menace, making the use of space disorientating and adding to the claustrophobia of cramped interior shooting.<sup>222</sup>

### **Noir Ikonografie**

*Objects, things, fragments of decor loom as large as places in the noir iconography.*<sup>223</sup> Zigaretten, Schlüssel, läutende Telefone, Lippenstift, Pelze, Nachtclubs, Lounges, Bars, Autos und Einiges mehr, gehören zur Ausstattung des *Film Noir*. Zumindest eine Auswahl dieser Utensilien findet sich in jedem Film und ihre Aufgabe beschreibt Andrew Dickos wie folgt:

At times crucial linchpins of the noir narrative, they radiate the texture and mood and often symbolize the motivations and incriminations of the characters who possess and use them.<sup>224</sup>

Elemente wie Uhren, Spiegel, dunkle Treppenhäuser, oder Fenster erschaffen eine Stimmung des Eingesperrtseins. Oft werden Figuren durch sie eingerahmt, Spiegelreflexionen erzeugen das Gefühl von Selbstaufspaltung, oder von Identitätsverlust.

---

<sup>219</sup> "A system of cutting to maintain continuous and clear narrative action. Continuity editing relies on matching screen direction, position, and temporal relations from shot to shot." Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 477.

<sup>220</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 90.

<sup>221</sup> Siehe S. 14.

<sup>222</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 49.

<sup>223</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 89.

<sup>224</sup> Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 174.

Die abgeschlossene *noir*-Welt kommt durch die Einfassung mittels unterschiedlichster Rahmen deutlich zur Geltung, was für Filme dieser Art charakteristisch ist.<sup>225</sup>

Die vertikale Bildsprache ist ein wichtiges kompositionelles Element im *Film Noir*. Offene Räume und horizontale Bilder werden vermieden, stattdessen herrscht in der Bildsprache Asymmetrie vor. Offene Flächen werden unterteilt, zerschnitten und die Charaktere in ihnen dadurch eingerahmt und in ihrem Raum begrenzt.<sup>226</sup> Um diesen engen Räumen zu entgehen und vor ihnen zu flüchten, verwenden die Protagonisten meist ein Fahrzeug: das Auto. Es bringt Menschen weit weg von Orten, an denen sie Ärger erwarten würde (z.B. *Dead Reckoning* [Cromwell, 1947]), es bringt andererseits aber auch Menschen an Orte, um geflohene Personen einzuholen und in ihrer Vergangenheit zu wühlen (z.B. *Out of the Past* [Tourneur, 1947]). Das Automobil wird von den Protagonisten als Fluchtwagen verwendet, um vor ihrer Vergangenheit, oder ihren Peinigern zu fliehen.

In its transformation into an escape device, the car carries out one of the narrative goals of noir cinema: to bring the illusion of freedom for its characters up to its dead end [...].<sup>227</sup>

Das Auto symbolisiert die gefährliche Reise ins Ungewisse, die gleichzeitig durch sein Image, als Symbol der modernen amerikanischen Kultur, kontrastiert wird.<sup>228</sup> Dieses Gefährt aber lediglich als Fortbewegungsmittel, oder Fluchtfahrzeug zu sehen, greift zu kurz. Andrew Dickos' Analyse dieses Utensils im *Film Noir* dringt tief in das amerikanische Lebensgefühl ein.

But as a symbol of the modern urban landscape, the car comes to mean much more: it functions as the symbol of all that has brought America to this ambiguous state of spiritual anxiety.<sup>229</sup>

Das Auto, am Höhepunkt seines industriellen Erfolgs und als Statussymbol, verhöhnt uns im *Film Noir* durch seine Transformation zum Objekt von dubiosem Rang, quasi als Komplize der Protagonisten.

---

<sup>225</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 89.

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

<sup>227</sup> Andrew Dickos, *Street with no Name*. S. 177.

<sup>228</sup> Vgl. ebd. S. 176.

<sup>229</sup> Ebd. S. 176.

### 1.3.3. Narrative Strategien

In diesem Kapitel werde ich auf zwei wichtige stilistische Mittel im *Film Noir* eingehen, der *voice-over narration*<sup>230</sup> und dem *flashback*<sup>231</sup>. Durch den labyrinthischen und komplexen Aufbau des Geschehens im *Film Noir*, mit verschiedenen Handlungssträngen und der meist nicht chronologischen Erzählweise, sind diese beiden Elemente von großer ästhetischer und psychologischer Bedeutung.<sup>232</sup>

#### *Flashback*

Mit Hilfe des *flashback* können bereits vergangene Momente der Geschichte rekonstruiert werden. Sie gewähren dem Zuschauer einerseits Zugang zu wichtigen Informationen früherer Ereignisse der Filmhandlung, andererseits bieten sie die Möglichkeit, die Vergangenheit aus der Sicht unterschiedlicher Figuren wiederzugeben. Ein Beispiel für die Verwendung von *flashbacks* ist *Out of the Past* (Tourneur, 1947). Die Vergangenheit des Protagonisten infiltriert in Fragmenten die aktuelle Handlung und trägt, durch ihre Widersprüchlichkeit, zur Dramatisierung des Geschehens bei.

The flashback allows the noir protagonist to revisit the past and square the record with his or her perception of the truth in an attempt to make the present clear.<sup>233</sup>

Der *flashback* im *noir*-Kino verwendet die subjektive Perspektive einer Figur um nach Antworten zu suchen, oder verschiedene und oft gegensätzliche Beschreibungen miteinander zu verweben.<sup>234</sup> Dieses Stilmittel gibt somit dem Bewusstsein jeder Figur eine visuelle Artikulation in der Haupthandlung, um hinterfragt werden zu können.<sup>235</sup> Dickos weist weiters darauf hin, dass der *flashback* im *Film Noir* häufig dazu verwendet wird um die Schuld einer Person aufzuzeigen.

---

<sup>230</sup> Eine Stimme, die der Zuschauer nicht direkt einer im Bildausschnitt sichtbaren Person physikalisch zuschreiben kann, wird *voice-over* genannt. Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 293.

<sup>231</sup> "An alteration of story order in which the plot moves back to show event that have taken place earlier than ones already shown." Bordwell/Thompson. *Film Art*. S. 478.

<sup>232</sup> Vgl. Andrew Dickos. *Street with no Name*. S. 179.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Vgl. ebd. S. 181.

<sup>235</sup> Vgl. ebd. S. 179.

*The Killers* (Siodmak, 1944) ist ein gutes Beispiel für die zersplitterte Zeitchronologie. Sie entsteht durch die Abfolge von elf unabhängigen, sich überlappenden *flashbacks*, wobei es sich, bei den so sichtbar werdenden Ereignissen, weder um phantastische noch traumähnliche Sequenzen handelt, sondern peinlich genau der *point-of-view* des Erzählers wiedergegeben wird.<sup>236</sup> Jeder *flashback* beinhaltet nur Begebenheiten, die der jeweilige Erzähler persönlich miterlebt hat.

As a vehicle of inquiry and psychic disburdenment, the flashback used in noir cinema answers above all why, or how, one finds oneself in this moment in the story. It accounts for the present by reckoning with the past, often through the perspective of heightened consciousness but just as often by having this consciousness challenged with competing images that force us to grapple with the narrative demands of all that is spoken and all that is shown.<sup>237</sup>

### ***Voice-over narration***

Im *Film Noir* dient die *voice-over narration* als verbale Erinnerung an Dinge, die in der Vergangenheit passiert sind, um Antworten für die undurchschaubare Gegenwart zu erhalten.<sup>238</sup> 1944 erschien dieses Element in den beiden *noir*-Filmen *Double Indemnity* und *Murder, My Sweet*. Andrew Spicer unterteilt in *confessional* und *investigative voice-over narration*. Er verweist auf die Tatsache, dass die *confessional voice-over narration* meist von männlichen Protagonisten benutzt wird, Ausnahmen sind die Frauenfiguren Rebecca, oder Mildred Pierce.<sup>239</sup> Walter Neff in *Double Indemnity* zeichnet sein Geständnis am Tod eines Klienten mithilfe eines Diktafons auf. Tödlich verletzt, erscheint er, zu Beginn des Films, im Büro seines Vorgesetzten und berichtet von den vorangegangenen Ereignissen, welche mithilfe von *flashbacks* ihren visuellen Ausdruck erhalten. Wilder verwendete dabei die *voice-over narration*, um den Prozess der blinden Anziehung seines Protagonisten zur *femme fatale* und die daraus resultierenden Konsequenzen zu rekonstruieren. In weiterer Folge erfüllt Neffs Geständnis zwei wichtige Funktionen: einerseits um sich dem unheilvollen Einfluss der *femme fatale* zu entziehen, andererseits um die Loyalität seinem Chef gegenüber zu erneuern, was einer gewissen

---

<sup>236</sup> Vgl. Andrew Spicer. *Film Noir*. S. 78.

<sup>237</sup> Andrew Dickos. *Street with no Name*. S. 181.

<sup>238</sup> Vgl. ebd. S. 177.

<sup>239</sup> Vgl. Andrew Spicer. *Film Noir*. S. 75ff.

Freisprechung gleichgesetzt werden kann.<sup>240</sup> Neff gibt sich, durch sein Geständnis, der Resignation gegenüber dem unausweichlichen Schicksal hin und gesteht sich seine Taten ein.<sup>241</sup> Manchmal ist die Figur, die die Geschichte mittels *voice-over* erzählt, bereits tot, wie in *Laura* (Preminger, 1944), *Criss Cross* (Siodmak, 1949) oder *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950). In der Eröffnungssequenz von *Sunset Boulevard* hört man die Stimme von Joe Gillis, während man seinen Körper bereits tot auf der Wasseroberfläche des Pools schwimmen sieht. Erzählerstimme und Bild müssen demnach nicht immer überein stimmen, manchmal wird von Ereignissen in der Vergangenheit erzählt, während man Bilder vom aktuellen Geschehen sieht. Diese Unstimmigkeit von Bild und Tonebene kreiert für den Zuschauer eine gewisse Distanz - die *voice-over narration* bildet einen Rahmen für die dramatischen Ereignisse der Figur, deren Ausgang dem Publikum schon vorweggenommen wird.<sup>242</sup> Foster Hirsch vergleicht den Sprecher mit einem Schachspieler, der die Figuren auf dem Brett hin und her schiebt und so ihrem düsteren Schicksal entgegen steuert. Das gebrochene Zeitschema, die wechselnden *point-of-views* und die labyrinthische Handlung erzeugen Distanz und schließen die Figuren in den selbst kreierten Rahmen ein und unterstreichen somit das Interesse des *Film Noir* an Chaos und Entfremdung.

Cut off in some way from the normal world, noir characters inhabit a terrain of bleak and often terminal isolation, their remoteness from reality enhanced by the genre's stylized narrative techniques.<sup>243</sup>

Die Verwendung von Elementen, wie dem *flashback* und der *voice-over narration* sind nicht ausschließlich dem *Film Noir* vorenthalten, haben aber, durch ihren gezielten Einsatz, in diesen dunklen Filmen an Bedeutung gewonnen. Beide Techniken tragen enorm zur apokalyptischen Stimmung in den *noir*-Filmen bei, in dem das unglückliche Ende, mit ihrer Hilfe, bereits an den Beginn der Geschichte gestellt werden kann. Die düstere Atmosphäre und die aussichtslose Lage der Protagonisten begleiten den Zuschauer so bereits von Beginn des Films an und werden durch die Rückblenden in die dunkle

---

<sup>240</sup> Vgl. ebd. S. 76.

<sup>241</sup> Vgl. Andrew Dickos. *Street with no Name*. S. 177.

<sup>242</sup> Vgl. Foster Hirsch. *The Dark Side of the Screen*. S. 75.

<sup>243</sup> Ebd. S. 78.

Vergangenheit der Figuren noch verstärkt. Hier möchte ich noch anmerken, dass nicht alle *Film Noirs* zwangsläufig mit diesen narrativen Techniken arbeiten. *The Maltese Falcon*, einer der ersten *Film Noirs*, kommt gänzlich ohne sie aus, ohne dabei an Atmosphäre und Stimmung zu verlieren, die in diesem Film vor allem durch das klaustrophobische Studiosetting und die Betonung der Protagonisten erzeugt werden.

## 2. Hauptteil

### 2.1. Österreichische Filmproduktion in den 50er Jahren

Dieses Kapitel wird die Situation der österreichischen Filmindustrie nach dem 2. Weltkrieg behandeln. Primär geht es um die Situation der Filmproduktionsstätten und die schwierige wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Lage der Filmindustrie in dem, von den Alliierten, besetzten Wien. Auf die Thematik der fehlenden Vergangenheitsbewältigung und der Aufarbeitung der NS-Zeit im österreichischen Film, werde ich hier nicht detailliert eingehen können. Für meine Forschungsarbeit steht im Vordergrund einen Überblick über die Bandbreite der Genres und Filmproduktionen sowie Möglichkeiten der Filmherstellung in dem, sich im Wiederaufbau befindendem, Land zu schaffen.

Anders als in Amerika, war es in Österreich notwendig die Filmindustrie, nach Ende des 2. Weltkriegs, wieder aufzubauen. Wien, die Filmhauptstadt Österreichs, war in vier Sektoren unterteilt und somit auch ihre Filmproduktionsstätten. Die *Wien-Film*, die im Dritten Reich als zentrale Produktionsstätte diente, hatte ein besonderes Schicksal. Die Anlage galt als *Deutsches Eigentum*<sup>244</sup> und wurde demnach von den Alliierten beschlagnahmt und der Betrieb im September 1945 vorerst eingestellt.<sup>245</sup> Erschwerend kam noch hinzu, dass sich ein Teil der Anlage im amerikanischen Sektor befand, der andere Teil wurde 1946 in die USIA (=Verwaltung sowjetischer Güter in

---

<sup>244</sup> Die *Wien-Film* war vollständig im Besitz des NS-Filmkonzerns UFI.

<sup>245</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983. Filmzwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984. S. 17.

Österreich) eingegliedert und als *Wien-Film am Rosenhügel* weitergeführt.<sup>246</sup> Die Produktion und der Absatz der Filme in den ersten Nachkriegsjahren waren sehr schwierig. Einerseits waren dafür fehlende Ressourcen, wie Rohfilmmaterial, Heizkohlen und Stromknappheit verantwortlich, andererseits trug auch die Politik der Alliierten dazu bei. So waren die Amerikaner darauf bedacht, sich einen ungehinderten Zugang zum österreichischen Markt zu sichern<sup>247</sup>, um ihn vorerst mit ihren, bereits lagernden Produktionen, beliefern zu können<sup>248</sup>. Der Aufbau einer staatlichen Verleih- und Produktionsstätte wurde nicht gestattet und die USA behielt die völlige Kontrolle des Filmsektors durch ihre Filmzensur, die Lizenzierungsnotwendigkeit aller Filmaktivitäten und das rigorose Einfuhr- und Verleihmonopol.<sup>249</sup>

Dennoch kam es zu einem schrittweisen Ausbau der österreichischen Filmproduktion. Am Ende des Jahres 1946 wurde die *Sascha-Film Verleih- und Vertriebs-GesmbH* gegründet, 1947 folgten die *Neue Wiener Filmproduktionsgesellschaft* und die *Österreichische Film-Gesellschaft mbH*.<sup>250</sup> Die ersten österreichischen Produktionen, die die heimischen Zuschauer zu sehen bekamen, waren *Glaub an mich* (Geza von Cziffra, 1946), eine kitschige Liebesgeschichte die in einem Berghotel situiert ist, und *Der weite Weg* (Eduard Hoesch, 1946). Hoeschs Film spielt in den letzten Kriegstagen und dreht sich um die Probleme eines jungen Ehepaars. Der Ehemann befindet sich in russischer Gefangenschaft und erfährt, dass seine Frau ihn angeblich betrügt. Während die Kritiker das Modell der altbekannten Liebesgeschichte in *Glaub an mich* eher missbilligend kommentierten, kann *Der weite Weg*, als österreichischer Versuch, von der Realität Notiz zu nehmen, gesehen werden.<sup>251</sup>

Im Jahre 1947 wurden Produktionen verschiedenster Genres hergestellt, wie zum Beispiel der Theaterkomödie, der Wiener musikalischen Komödie, der

---

<sup>246</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>247</sup> Martin Prucha, „Agfacolor und Kalter Krieg. Die Geschichte der Wien-Film am Rosenhügel 1946-1955.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1996. S. 56.

<sup>248</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*. S. 17.

<sup>249</sup> Vgl. Martin Prucha, „Agfacolor und Kalter Krieg.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. S. 56.

<sup>250</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*. S. 25.

<sup>251</sup> Vgl. ebd. S. 22.

Literaturverfilmung, oder dem Dokumentarfilm und dem bäuerlichen Schwank.<sup>252</sup>

Rückblickend kann man feststellen, dass sich das österreichische Erzählkino deutlich von der zertrümmerten Welt, die es zu dieser Zeit umgab, abgrenzt. Hunger, Zerstörung und Not sind keine ansprechenden Filmbilder. Vielmehr wird eine kinematographische Welt konstruiert, die die Wünsche der Menschen in Einklang zu bringen versteht.

Auf die totalitäre Macht des Faschismus reagiert das österreichische Kino weder mit dem Erfinden neuer Erzählweisen noch mit einer gewandelten Funktion des Filmbildes. Die Filme erzählen ihre Geschichten linear und kennen kaum staunende, zweifelnde oder zurückweichende Blicke auf den Nachkriegsalltag.<sup>253</sup>

Anstelle sich mit der jüngsten Vergangenheit detailliert auseinanderzusetzen, bot man dem Publikum leichte Unterhaltung, die es den schwierigen Alltag für kurze Zeit vergessen ließ. 1947 kam *Hofrat Geiger* (R: Hans Wolff) in die Kinos, für den Filmwissenschaftler und Archivar Walter Fritz der erste Reise- und Heimatfilm seiner Art. Fritz schreibt dem Film eine klare Funktion zu, die Kinobesucher in den zerbombten Städten sollten sich, an einem unversehrten und idyllischen Stück Land, erfreuen können.<sup>254</sup> Einerseits wurde von der Filmindustrie versucht, dem Geschmack des Publikums zu entsprechen, andererseits gab es in renommierten Filmzeitschriften äußerst kritische Bemerkungen über diese Tendenz zur leichten Kost. So hieß es in der *Österreichischen Kino-Zeitung* über den bäuerlichen Schwank *Wer küßt wen?* (1947):

Es muss an dieser Stelle einmal gesagt werden, dass die österreichischen Hersteller sich endlich klar werden sollen, dass es nicht darauf ankommt, ob, sondern was und wie gedreht wird. Eine andere Voraussetzung mag vielleicht gegolten haben, als die österreichische Produktion in den ersten Nachkriegstagen begann, trotz unabsehbarer Schwierigkeiten Filme herzustellen, an denen wir in erster Linie den Mut der Künstler und Produzenten bewunderten.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Vgl. ebd. S. 30.

<sup>253</sup> Elisabeth Büttner, *Anschluß an Morgen: eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Mitw. Christian Dewald. Salzburg; Wien: Residenz-Verl., 1997. S. 16.

<sup>254</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*. S. 30.

<sup>255</sup> Nr. 74/75. 31.12.1947, S. 17. Kritik von hz.

Nicht nur der Geschmack des zahlenden Publikums musste befriedigt werden, ein noch größerer Machtfaktor im österreichischen und deutschen Kino der 50er Jahre waren die großen deutschen Verleihfirmen. Die österreichische Filmindustrie stand in völliger finanzieller und künstlerischer Abhängigkeit zum deutschen Verleih und Vertrieb.<sup>256</sup> So war zum Beispiel die Amortisation eines Films nur gewährleistet, wenn der Absatz in der damaligen BRD gesichert war.<sup>257</sup>

Den direkten Einfluss auf das Drehbuch, das Sujet und selbst die Wahl der Darsteller, sicherten sich die deutschen Verleihfirmen mit Hilfe der 1953 eingeführten Bundesbürgschaft. Sie brachte das notwendige Kapital zur Produktion der Filme ein und bürgte gleichzeitig für deren Buchung bei den Kinobetreibern.<sup>258</sup>

Im Zeitraum zwischen 1950 - 1955 erreichte die Entwicklung des österreichischen Films einen Höhepunkt. Die lokale Variante der Operetten- und Kaiserfilme, sowie das Genre des Heimatfilms boomten. Am Beispiel der Schönbrunn-Film werden diese Tendenzen gut sichtbar. Sie produzierte in dieser Zeit vorwiegend Komödien, wie *Der alte Sünder* (Antel, 1951), *Hallo, Dienstmann* (Antel, 1952) oder *Die Fiakermilli* (Rabenalt, 1953). Die österreichisch-amerikanische Koproduktion des Kriminalfilms *Abenteuer in Wien/Stolen Identity* (Reinert, 1952) bleibt dabei eine Ausnahme. Die wirklichen Publikumsmagneten waren Operettenfilme, wie Antels *Kaiserwalzer* (1953), der im ehemals kaiserlichen Wien und Bad Ischl spielt. Diese Produktion erzielte das höchste Einspielergebnis, das ein österreichischer Film bis dahin in Deutschland erreichte.<sup>259</sup> Walter Fritz deutet den Erfolg dieser Filme in der *Kombination aus dem nie existenten Operetten-Wien und einer Überbetonung der komischen Elemente*.<sup>260</sup>

Zwischen 1950 und 1955 wurden auch zahlreiche historisch-biografische Filme gemacht. Als Protagonisten fungierten Erzherzog Johann, oder Kronprinz Rudolf. Diese Filme befriedigten vor allem das Bedürfnis und die Sehnsucht des

---

<sup>256</sup> Vgl. Walter Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt...: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien: Brandstätter, 1997. S. 227.

<sup>257</sup> Vgl. Elisabeth Büttner, *Kinoästhetik als Produzent von Geschichtlichkeit*. Habil.-Schr., Wien 2005. S. 228.

<sup>258</sup> Vgl. ebd.

<sup>259</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*. S. 60.

<sup>260</sup> Ebd. S. 62.

Publikums nach einer sicheren Vergangenheit. Auch die Sissi-Trilogie entsprach diesem Schema. In den drei Marischka-Filmen werden verschiedene Ausstattungselemente und Show-Effekte der Operette mit erfundenen Sorgen und Nöten des Alltagslebens der Kaiserfiguren kombiniert. Während sie für den Regisseur Ernst Marischka den Höhepunkt seiner filmischen Laufbahn darstellten, waren sie gleichzeitig das Ende der Gattung des historischen Wiener Films.<sup>261</sup>

Das erfolgreichste Genre im deutschsprachigen Kino in den 50er Jahren, war der Heimatfilm. Als Verschnitt aus Landschafts- und Tieraufnahmen mit wenig Dialog, wurde er von Österreich als Visitenkarte des Landes exportiert.<sup>262</sup> Durch ihn werden alte Identitätsmuster wieder belebt und der direkte Blick auf die Realität vermieden. Die unversehrte Landschaft verspricht derweil Entlastung von der Verantwortung und Schuld an der jüngsten Vergangenheit.<sup>263</sup>

1950 hatte der erste deutsche Farbfilm nach dem Krieg Premiere, *Schwarzwaldmädl* von Hans Deppe. Die Publikumswirksamkeit des Films lag bis



Abb. 11: Filmplakat - Grün ist die Heide

Markt abhängig war.<sup>265</sup>

1952 bei 14 Millionen Zuschauern, somit galt er als erfolgreichster deutscher Nachkriegsfilm.<sup>264</sup>

Die beiden Hauptdarsteller, Sonja Ziemann und Rudolf Prack, sollten auch für den nächsten Film, *Grün ist die Heide* (1951), von Deppe gemeinsam vor der Leinwand stehen. Die Erfolge der bundesdeutschen und heimischen Produktionen, *Hofrat Geiger*, *Schwarzwaldmädl* und *Grün ist die Heide*, haben den Bedarf nach diesem Genre deutlich gemacht und galten als Wegweiser für die österreichische Filmindustrie, die noch immer stark vom bundesdeutschen

<sup>261</sup> Vgl. ebd. S. 74.

<sup>262</sup> Vgl. ebd. S. 82.

<sup>263</sup> Vgl. Elisabeth Büttner, *Kinoästhetik als Produzent von Geschichtlichkeit*. S. 222.

<sup>264</sup> Vgl. ebd. S. 226.

<sup>265</sup> Vgl. Robert Buchschwenter, „Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1996. S. 263.

Der Heimatfilm hat sich somit schnell als Genre und Marktinstrument am österreichischen Filmmarkt etabliert.<sup>266</sup> Das gelang ihm vor allem durch die Einsetzung von bewährten Stoffen und Schauspielern, als auch durch die Propagierung eines einfach-griffigen Weltbildes.<sup>267</sup>

Die Labile Befindlichkeit der Nachkriegsgeneration [wird] in vorübergehendes Wohlbefinden verwandelt: in idyllische Landschaftskullisen geflochten, harmonische Liebesgeschichten; die Rückführung der Heimatlosen in den Schoß einer neuen Familie und die Besinnung auf alte - oder besser: ewige - Werte; die (scheinbare) Versöhnung mit der Vergangenheit in einer (scheinbar) geschichtslosen Gegenwart.<sup>268</sup>

Auch der erfolgreichste Heimatfilm der 50er Jahre funktioniert nach diesem Schema. *Echo der Berge* (in Deutschland: *Der Förster vom Silberwald*) spielte mit über 22 Millionen Zuschauern zwischen 1954 und 1958 fünf Millionen Deutsche Mark ein.<sup>269</sup> Dieser Film wurde von einem zusammengestellten Team mit der Idee für „einen Film zur Propagierung des Jagdgedankens“ (mit Blick auf ein „möglichst breites Publikum“!)<sup>270</sup> entwickelt. Der überwältigende Erfolg von *Echo der Berge* veranlasste den Produzenten weitere Filme mit den beiden Protagonisten zu machen, so traten bis 1960 Rudolf Lenz und Anita Gutwell in sieben weiteren Filmen gemeinsam vor die Leinwand.<sup>271</sup>

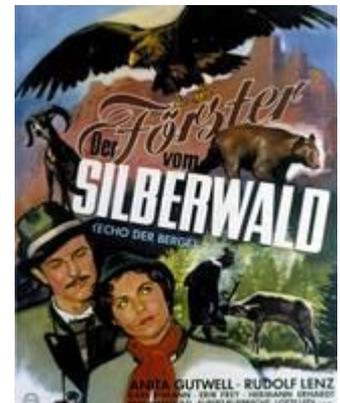


Abb. 12: Filmplakat - Der Förster vom Silberwald

## 2.2. Methodik

Im Folgenden werde ich kurz die methodische Vorgehensweise für den zweiten Teil meiner Arbeit erklären. Für die filmanalytische Arbeit habe ich zwei österreichische Filmproduktionen ausgewählt, die beide in einem *noir*-Kontext

<sup>266</sup> Vgl. Elisabeth Büttner, *Kinoästhetik als Produzent von Geschichtlichkeit*. S. 227.

<sup>267</sup> Vgl. ebd.

<sup>268</sup> Robert Buchschwenter, „Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. S. 264.

<sup>269</sup> Vgl. Elisabeth Büttner, *Kinoästhetik als Produzent von Geschichtlichkeit*. S. 227.

<sup>270</sup> Herstellungsleiter Alfred Lehr, zit. nach: Gertraud Steiner, *Die Heimatmacher*. S. 160.

<sup>271</sup> Vgl. Robert Buchschwenter, „Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. S. 278.

gesehen werden können. Im Fall von *Abenteuer in Wien* existiert dazu bereits ein Essayband herausgegeben von Armin Loacker im Film Archiv Austria Verlag, der mir vor allem wichtige Hintergrundinformationen zu Produktion und Team lieferte.<sup>272</sup> Dieser Band ist ein wichtiger Grund für mich diesen Film in meine Auswahl zu nehmen, da weiterführende Literatur über die von mir gesichteten Filme nur teilweise vorhanden ist. Der Film *Prämien auf den Tod* war mir nur über die Filmsammlung des Filmarchivs Austria zugänglich. Schriftliches Material zu dieser Produktion existiert hauptsächlich in Form von Filmkritiken in den Filmzeitschriften *Mein Film* und *Österreichische Film und Kinozeitung*, sowie in *Paimann's Filmlisten*, einem Nachschlagewerk zum österreichischen Film. Sekundärliteratur zu den beiden ausgewählten Filmen existiert ansonsten kaum, außer dem bereits oben genannten Essayband zu *Abenteuer in Wien*. Da die Produktionsfirmen der beiden Filme, Schönbrunn-Film und Alpen-Film-Austria, nicht mehr existieren und ihr Nachlass lückenhaft ist, war es mir nicht möglich Zugriff zu originalen schriftlichen Quellen zu erhalten. Ebenfalls zum Thema *österreichische Film Noir-Produktionen* fallen die literarischen Quellen spärlich aus. Hier habe ich vor allem mit Texten von Andrew Spicer gearbeitet, der ein Buch über den europäischen *Film Noir* veröffentlicht hat.<sup>273</sup> Meines Wissens beschäftigt sich mit diesem Thema auch keine aktuelle wissenschaftliche Forschungsarbeit.

Ziel meiner analytischen Arbeit soll die Beantwortung der Frage sein, ob man, basierend auf der Analyse dieser zwei österreichischen Filmproduktionen zu Beginn der 50er Jahre, von einem österreichischen *Film Noir* sprechen kann. Ausgehend vom klassischen amerikanischen *Film Noir* der 40er und 50er Jahre versuche ich mit Hilfe einer eigens definierten Methode die österreichischen Produktionen auf ihren *noir*-Kontext abzuklopfen. Dabei helfen mir die, im ersten Teil meiner Arbeit, zusammengefassten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema, sowie der Versuch eine eigene *noir*-Formel aufzustellen. Die Auswahl der Formelelemente habe ich nach verschiedenen Gesichtspunkten getroffen. Zum Einen war es von großer Bedeutung, dass diese Elemente charakteristisch für den klassischen *Film Noir*

---

<sup>272</sup>Armin Loacker (Hg.), *Austrian Noir. Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: verlag filmarchiv austria, 2005.

<sup>273</sup>Andrew Spicer, *European Film Noir*. Manchester: Manchester Univ. Press., 2007.

sind, zum Anderen war ihr Vorkommen, in den zu analysierenden Filmen, ausschlaggebend für die Filmauswahl, damit eine vergleichende Untersuchung vorgenommen werden kann. In ihr soll auf narrativer und visueller Ebene gezeigt werden, dass es österreichische *noir*-Produktionen gegeben hat. Dabei möchte ich vor allem auf neue Konnotationen betreffend Stereotype und etablierte *noir*-Elemente eingehen. Wie verändert oder transformiert sich ein *Film Noir*, wenn er in einen anderen kulturellen, gesellschaftlichen und geografischen Kontext gestellt wird?

Die Aufteilung des analytischen Teils meiner Arbeit in Text, Produktion, Regie, Narration, Figuren und Raum/Licht soll eine gezielte Auseinandersetzung mit den einzelnen Bereichen in beiden Filmen ermöglichen. Die parallele Analyse der beiden Filme in jedem Kapitel dient zur besseren Übersicht und hilft bei der Herausarbeitung von möglichen Unterschieden, zu der von mir erstellten *noir*-Formel des klassischen amerikanischen *Film Noirs*, aber auch innerhalb der österreichischen Produktionen. Ausgehend von der Lage der Filmindustrie im Österreich der 50er Jahre sollen die speziellen Umstände der Filmproduktion, insofern schriftliches Material vorhanden ist, für die ausgewählten Filme ermittelt werden. Dabei werde ich auch die Arbeit des Regisseurs genauer betrachten. Welche Filme hat der Regisseur noch gemacht? Hat er mit unterschiedlichen Genres gearbeitet? War er auch im Ausland tätig? Kam es zu einem direkten Kontakt zur amerikanischen Filmszene und konnte er dadurch in seiner Arbeit beeinflusst worden sein? Weiters werde ich auch die textlichen Grundlagen der jeweiligen Filme beschreiben. Von wem stammen die Idee und das Drehbuch? Ein wichtiger Punkt sind die filmischen Darstellungsmittel. Hier gehe ich detailliert auf die Darsteller, die Ausstattung und die Beleuchtung der Filme ein. Die, für meine Methode, relevanten Fragestellungen sind aus Lothar Mikos' Buch *Film- und Fernsehanalyse*, erschienen in der UVK Verlagsgesellschaft mbH, herausgegriffen. Mit Hilfe dieses filmanalytischen Fragenkatalogs, für die ausgewählten Bereiche, werde ich die Filme analysieren und einzelne, repräsentative Szenen genauer beschreiben. Aufgrund des vorgegebenen Umfangs dieser Arbeit habe ich mich auf einige zu analysierende Elemente beschränkt, die mir aufgrund des Themas meiner Arbeit am sinnvollsten erschienen sind. Zweifellos gibt es noch zahlreiche andere Aspekte

und Elemente in diesen Filmen, die für eine genauere Untersuchung geeignet wären.

### 2.3. Text - Literarische Vorlagen

Am Beginn meiner Analyse gehe ich auf die textlichen Grundlagen der beiden österreichischen Filme ein. Fragen, die hier beantwortet werden, sind: Wer hat den Text geschrieben? Wurde ein bereits bestehender Text zum Drehbuch umgeschrieben? Gibt es Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten und ihrer Entstehung? Gibt es Verbindungen zu literarischen Wurzeln, wie etwa der *hard-boiled story*, des amerikanischen *Film Noir*?

#### 2.3.1. Ich war Jack Mortimer

Die literarische Vorlage für *Abenteurer in Wien/Stolen Identity*<sup>274</sup> stammt von dem österreichischen Literaten Alexander Lernet-Holenias. Vor 1930 schrieb er vor allem Stücke für die Bühne und lyrische Werke. Sein erzählerisches Werk setzt in den 1930er Jahren ein und entwickelte sich danach kontinuierlich bis in die 1970er Jahre.<sup>275</sup> Ebenfalls zur gleichen Zeit, begann auch Lernet-Holenias Arbeit für den Film. Mit seinen Themen lieferte er den Stoff für zahlreiche Filme wie *Abenteurer eines jungen Herrn in Polen* (1934), *Das andere Leben* (1947), *Maresi* (1948), und *An klingenden Ufern* (1949).<sup>276</sup> Sein Roman *Ich war Jack Mortimer* der 1933 erschien, wurde bereits 1935 unter der Regie von Carl Fröhlich verfilmt und bildet auch die Grundlage für den 1952 produzierten Film *Abenteurer in Wien/Stolen Identity*. Während sich die Verfilmung des Stoffes, durch Gustav Fröhlich, 1935 noch genau an die Romanvorlage hielt, basiert die filmische Bearbeitung des Stoffes 1952 lediglich auf den Grundmotiven des Romans. Einerseits wurde der zeitliche Rahmen für die Handlung auf die Silvesternacht 1951/1952 reduziert, andererseits wurden Veränderungen an den

---

<sup>274</sup> Österreichischer Verleihtitel/Titel der englischsprachigen Version

<sup>275</sup> Vgl. Josef Donnerberg, „Der literarische Herr: Alexander Lernet-Holenia.“ In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984. S. 330.

<sup>276</sup> Vgl. Gertraud Steiner, „Alexander Lernet-Holenias Filme der Nachkriegszeit. Stellungnahme eines Unangepaßten.“ In: Hélène Barrière, Thomas Eicher und Manfred Müller (Hg.). *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*. Oberhausen: Athena-Verlag, 2004. S. 197.

Figuren und ihrer Konstellation zueinander vorgenommen.<sup>277</sup> Die Initiative zur Neuverfilmung des Kriminalromans kam vom Verlag und der Autor erhielt ein Honorar von 100.000 Schilling für die Filmrechte.<sup>278</sup> Alexander Lernet-Holenias spielte eine respektable Rolle als Filmautor in der Nachkriegszeit. Er führte Themen ein, die nicht im Mainstream der Wiener Filme und Heimatfilme mit schwammen.<sup>279</sup> Der Literaturwissenschaftler Josef Donnenberg beschreibt Lernet-Holenias zentrales Thema folgendermaßen:

Als ein zentrales, durchgehendes Grundmotiv von Lernet-Holenias Werk, als seine Grunderfahrung, die er in der Vielfalt seiner literarischen Artikulationsformen teils ernst, teils ironisch gestaltet, ist hervorzuheben, dass die Katastrophen der Zeit, der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, im Grunde unbegreiflich und vor allem innere, seelische Ursachen haben.<sup>280</sup>

Einen möglichen Grund für Lernet-Holenias thematische Präferenz sieht die Filmwissenschaftlerin Gertraud Steiner in seinen persönlichen Erfahrungen im Dritten Reich.<sup>281</sup> Am 10.9.1941 wird Lernet-Holenias Chef dramaturg der Heeresfilmstelle und somit vom Kriegsdienst freigestellt. Seine Position gegenüber der Filmmaschinerie des Dritten Reiches kann als zwiespältig angesehen werden, bevor er selbst Teil des Systems wurde, hat er 1939 einen Fluchtversuch nach Amerika unternommen.<sup>282</sup>

### 2.3.2. Von der Novelle zum Drehbuch

Die literarische Vorlage zum Film *Prämien auf den Tod* stammt vom Regisseur des Films Curd Jürgens selbst. Nach seiner eigenen Novelle schrieb er, zusammen mit Kurt Heuser, das Drehbuch für *Prämien auf den Tod*. In der

---

<sup>277</sup> Johannes Kamps geht in seinem Essay „In den Fängen des Zufalls. Alexander Lernet-Holenias Kriminalroman *Ich war Jack Mortimer* (1933) und der Film *ABENTEUER IN WIEN* (1952)“ in: Armin Loacker (Hg.) *Austrian Noir. Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: verlag filmarchiv austria, 2005, detailliert auf die Unterschiede zwischen Romanvorlage und Film ein.

<sup>278</sup> Vgl. Gertraud Steiner, „Alexander Lernet-Holenias Filme der Nachkriegszeit. Stellungnahme eines Unangepaßten.“ In: Hélène Barrière, Thomas Eicher und Manfred Müller (Hg.). *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*. S. 202.

<sup>279</sup> Vgl. ebd. S. 205.

<sup>280</sup> Josef Donnenberg, „Der literarische Herr: Alexander Lernet-Holenias.“ In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. S. 331.

<sup>281</sup> Vgl. Gertraud Steiner, „Alexander Lernet-Holenias Filme der Nachkriegszeit. Stellungnahme eines Unangepaßten.“ In: Hélène Barrière, Thomas Eicher und Manfred Müller (Hg.). *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*. S. 205.

<sup>282</sup> Vgl. ebd. S. 198.

*Österreichischen Film und Kinozeitung* erfährt man folgendes über die Entstehung des Films:

Curd Jürgens schuf nach seiner eigenen Novelle zusammen mit Kurt Heuser das Drehbuch, Curd Jürgens führte erstmals Filmregie, Curd Jürgens spielte auch eine kleine Doppelrolle. Ein Film von Curd Jürgens also.<sup>283</sup>

Heuser, ein deutscher Drehbuchautor, hatte bereits das Skript für *Maresi* (1948) und *Der Prozeß* (1947/48) verfasst. Als Detail am Rand kann hier angemerkt werden, dass die Romanvorlage zum erstgenannten Film von Alexander Lernet-Holenias stammt. Woher Curd Jürgens die Idee zu seiner Novelle hatte, bleibt unklar. Dass er sich nicht nur mit seiner Rolle als Schauspieler für Theater und Film auseinandersetzte, wird anhand der zahlreichen Manuskripte und Notizen deutlich, die in seinem Nachlass erhalten sind. Jürgens führte zudem ein Buch, das ausschließlich Entwürfe zu Filmprojekten enthielt.<sup>284</sup> Dort findet man auch das Exposé zu seiner ersten Filmregie *Prämien auf den Tod*.

Die Vorlagen zu den Drehbüchern der beiden österreichischen Filmproduktionen bilden ein Roman eines erfahrenen Schriftstellers - Alexander Lernet-Holenias - und eine selbst verfasste Novelle eines bekannten Schauspielers: Curd Jürgens. In beiden Fällen stellt die Grundlage für das jeweilige Drehbuch also eine literarische Vorlage dar. Das sind, im Fall des Textes, bereits alle Gemeinsamkeiten der beiden Filme. Während beide Männer in der Filmbranche tätig waren, lässt sich keinerlei persönliche Beziehung zwischen dem Autor Lernet-Holenias und dem Schauspieler Jürgens feststellen. Eine gegenseitige Beeinflussung kann demnach ausgeschlossen werden, zumal Lernet-Holenias Text über ein Jahrzehnt früher erschienen ist. Auch hinsichtlich einer Beeinflussung durch die *hard-boiled fiction* in den USA kann hier keine Bestätigung gegeben werden. Lernet-Holenias reiste zwar 1939 nach Amerika, hielt sich dort allerdings nur für kurze Zeit auf. Der Schauspieler Curd Jürgens

---

<sup>283</sup> 5. Jahrg. Wien, 21. Jänner 1950, Nr. 182. S. 6.

<sup>284</sup> Reichmann, Hans-Peter (Red.). *Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 14: Curd Jürgens*. Red. Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech. Deutsches Filminstitut (Hg.). Leipzig: Henschel, 2007. S. 156.

wurde erst Ende der 50er Jahre mit dem Film *Des Teufels General* in den USA eingeführt. Eine vergleichbare literarische Bewegung zur *hard-boiled fiction* der USA hat es im kriegsgeschüttelten Europa der 40er Jahre nicht gegeben. Lernet-Holenias konnte sich für seinen Kriminalroman nicht auf eine erfolgreiche Tradition stützen, was auch der Grund dafür sein mag, dass sich sein Schaffen nur am Rande mit dieser literarischen Gattung beschäftigte. Curd Jürgens war bis zu seiner Arbeit als Regisseur für *Prämien auf den Tod*, nur als Theater- und Filmschauspieler bekannt. Dieses Projekt bot ihm zum ersten, und gleichzeitig letzten Mal, die Möglichkeit auch in der Rolle des Drehbuchautors aktiv zu werden. Jürgens konnte also keinerlei Erfahrung im Verfassen eines Filmskripts vorweisen. Umso interessanter ist die Tatsache, dass gerade sein Film inhaltlich wie ästhetisch stark an amerikanische *Film Noir* Produktionen erinnert. Sowohl was die Handlung, die Stimmung, als auch die Figurenzeichnung betrifft, kann man zahlreiche Vergleiche mit dem klassischen amerikanischen *Film Noir* ziehen.

## 2.4. Produktion und Rezeption

Ausgehend von dem, mir zugänglichen, Material über die Produktionsbedingungen der Filme *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod*, werde ich mich in Bezug auf den erstgenannten Film auf die Produktion konzentrieren, welche durch die erstmalige Koproduktion zwischen Österreich und Amerika eine Sonderstellung einnimmt. Bei *Prämien auf den Tod* sind es vor allem die Kritiken in den damaligen österreichischen Filmzeitschriften, die die Besonderheit des Films hervorheben. Ebenfalls soll sich hier in Bezug auf die Produktion und Rezeption der österreichischen Filme die Frage eines möglichen Vergleichs zu amerikanischen *noir*-Produktionen gestellt werden.

### 2.4.1. Koproduktion Österreich - USA

Wie in Kapitel 2.1. beschrieben waren die Produktionsumstände in Österreich nach Ende des zweiten Weltkriegs äußerst schwierig. Zum Einen stand das Land unter der Besatzung der alliierten Truppen und Wien, als Zentrum der

österreichischen Filmindustrie, war in vier Besatzungszonen unterteilt, zum Anderen mangelte es an allen notwendigen Materialien zur Filmherstellung, da sich das Land im Wiederaufbau befand. Dennoch hatte sich die Filmproduktion zu Beginn der 50er Jahre weitestgehend normalisiert und gewisse Genres, wie etwa der Heimatfilm, erreichten ihre Blütezeit. Umso erstaunlicher ist es, dass sich 1952 die Schönbrunn-Film entschied den Kriminalfilm *Abenteuer in Wien* zu produzieren. Bisher war sie mit Filmen wie *Der alte Sünder* (1950/51) oder, *Hallo, Dienstmann* (1951), bei beiden führte Franz Antel Regie, im Einklang mit den damals gängigen Genres und durchaus erfolgreich.

[Ernest] Müller hatte im März 1950 die Schönbrunn-Film gegründet, mit der er schnell zu einem der führenden Produzenten Österreichs aufstieg. In der kurzen Zeit seit der Firmengründung bis zu seiner Teilnahme an ABENTEUER IN WIEN konnte er auf bereits sieben Filme zurückblicken, die er alleine oder in Koproduktion mit anderen Gesellschaften hergestellt hatte.<sup>285</sup>

Allerdings beginnt die Produktionsgeschichte von *Abenteuer in Wien* mit der Neugründung der Trans-Globe Films Inc., die von Turhan Bey und Dr. Werner Kreidl, den späteren Produzenten des Films, ins Leben gerufen wurde. Die Wiener Dependence der in New York ansässigen Trans-Globe befand sich bei der Firma Kreidl KG in Wien. Ziel der neugegründeten Firma war eine österreichisch-amerikanische Produktion zu installieren.<sup>286</sup> Zur Zusammenarbeit mit der Schönbrunn-Film kam es aufgrund fehlender Konzessionen, die es der Trans-Globe nicht erlaubten selbst aktiv zu werden, sie benötigte eine Gesellschaft die in Österreich registriert war.<sup>287</sup> Müller, Eigentümer der Schönbrunn-Film, war an einer Zusammenarbeit mit der Trans-Globe sehr interessiert, als sich aber die Arbeitsmethoden der beiden Firmen als zu unterschiedlich herausstellten, entschied sich Müller aus dem Projekt wieder auszusteigen.<sup>288</sup> Kreidl konnte ihn nur dadurch halten, indem er auf alle Forderungen Müllers einging. Dieser limitierte seinen Produktionskostenanteil auf eine halbe Million Schilling und bestand darauf, dass seine Kredite

---

<sup>285</sup> Armin Loacker, „Abenteuer Produktion. Auf den Spuren der Wiener Jack-Mortimer-Verfilmung.“ In: Armin Loacker (Hg.), *Austrian Noir*. S. 11.

<sup>286</sup> Vgl. ebd. S. 10.

<sup>287</sup> Vgl. ebd. S. 11.

<sup>288</sup> Vgl. ebd. S. 15.

bevorzugt zurückgezahlt werden mussten.<sup>289</sup> Warum sich Kreidl auf einen solchen Handel einließ, hatte seine Gründe in der Verleih-Problematik dieser Zeit. Die österreichische Filmindustrie war auch in den 50er Jahren noch vom bundesdeutschen Markt abhängig. Müller war es gelungen, für das Projekt mit der Herzog-Film, einen großen deutschen Verleiher und ein Deutschland-Kontingent zu sichern.<sup>290</sup> Nur durch die Verleihfirma konnte die wirtschaftliche Abwicklung gewährleistet werden, da die deutschen Verleiher bis zu 75 Prozent der Herstellungskosten garantierten.<sup>291</sup> Diese Absicherung bezahlten die Filmemacher durch großen Machteinfluss und Mitspracherecht bei Drehbuch und Besetzung seitens der Verleihfirmen. So kam, zum Beispiel, der Vorschlag für die beiden Hauptfiguren des Films Cornell Borchers und Gustav Fröhlich zu engagieren von der Herzog-Film.<sup>292</sup> Armin Locker beschreibt in seinem Artikel auch den Einfluss der Verleihfirma in Bezug auf den Schnitt des Films.

Minutiös listete die Herzog-Film sechzehn Punkte auf, mit denen sie Änderungswünsche oder Änderungsvorschläge deponierte. Soweit nachvollziehbar, sind die >Anregungen< auch umgesetzt worden.<sup>293</sup>

Bei der Produktion dieses Kriminalfilms gab es also zahlreiche Faktoren, die es zu berücksichtigen galt und Einflussnehmer, auf deren Anforderungen und Wünsche eingegangen werden musste. Auch die Zusammenarbeit der Trans Globe mit der Schönbrunn-Film blieb weiterhin schwierig. Die Trans Globe hatte bereits Günther von Fritsch als Regisseur verpflichtet. Auf Anraten von Müller wurde aber ein zweiter Regisseur eingesetzt, Emile Edwin Reinert<sup>294</sup>. Er sollte sich vor allem um die Dialogregie kümmern.<sup>295</sup> Während den Dreharbeiten stellte sich aber bald heraus, dass Reinert, durch seine bereits gesammelten Erfahrungen in der Regiearbeit, kompetenter agierte. Der Film war als Versionenfilm angelegt, was bedeutete, dass zwei Sprachversionen nacheinander im selben Set gedreht werden sollten, worin auch die Wirtschaftlichkeit dieses Projekts lag. Da der Schwerpunkt der Produktion auf

---

<sup>289</sup> Vgl. ebd. S. 16.

<sup>290</sup> Vgl. ebd. S. 18.

<sup>291</sup> Vgl. Gertraud Steiner, *Die Heimatmacher*. S. 87.

<sup>292</sup> Vgl. Armin Locker, „Abenteuer Produktion. Auf den Spuren der Wiener Jack-Mortimer-Verfilmung.“ In: Armin Locker (Hg.), *Austrian Noir*. S. 22.

<sup>293</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>294</sup> Siehe Kapitel 2.5.1., S. 77.

<sup>295</sup> Vgl. Armin Locker, „Abenteuer Produktion. Auf den Spuren der Wiener Jack-Mortimer-Verfilmung.“ In: Armin Locker (Hg.), *Austrian Noir*. S. 29.

der deutschen Version lag, aufgrund der dominierenden deutschsprachigen Besetzung, war Fritsch gezwungen die Regieanweisungen größtenteils von Reinert zu übernehmen.<sup>296</sup> Es gelang Fritsch nicht seinen Inszenierungsstil durchzusetzen. Zudem hatte er weniger Erfahrung in der Abwicklung von abendfüllenden Spielfilmen und wurde daher, noch vor der Halbzeit der Dreharbeiten, vom durchsetzungskräftigeren Reinert ersetzt.<sup>297</sup>

Die Produktion von *Abenteurer in Wien* war von einigen dunklen Wolken überschattet. Auch das Drehbuch musste mehrmals überarbeitet werden und zusammen mit der ungenügenden Ausarbeitung des Drehplans, führte das zu einer Kostenexplosion.<sup>298</sup> Für die Verwertung des Films bedeutete das, dass im Folgenden die hohen Produktionskosten unmöglich eingespielt werden konnten, zumal auch *die amerikanische Verwertung völlig danebenging*.<sup>299</sup>

Dennoch ist *Abenteurer in Wien*, für einen österreichischen Film, außergewöhnlich. Die Produzenten und Filmemacher können durchaus als mutig gelten, in der Hochblüte des österreichischen Kaiser- und Heimatfilms einen gänzlich anderen Film gemacht zu haben. Noch dazu da dies die erste Zusammenarbeit der beteiligten Produktionsfirmen war und ein hohes finanzielles Risiko eingegangen worden ist. Durch die enorme Abhängigkeit vom deutschen Markt und den damit verbundenen Einschränkungen, beziehungsweise Einmischungen der Verleihfirmen in die Gestaltung des Films, kann hier kaum von einer freien Regiearbeit gesprochen werden. Man kann annehmen, dass diese erschwerten Bedingungen ebenfalls für andere Filmprojekte gegolten haben, allerdings nimmt hier *Abenteurer in Wien/Stolen Identity* eine besondere Stellung ein. Die Ausgangslage um zu Beginn der 50er Jahre einen Kriminalfilm zu drehen, der noch dazu in zwei Sprachversionen produziert werden sollte, kann als besonders schwierig angesehen werden.

Klar ist, dass die Produktionsbedingungen nicht mit amerikanischen Verhältnissen verglichen werden können. Dort konnte der Kriminalfilm bereits auf eine längere Tradition zurückblicken und Hollywoodstudios wie Paramount und Warner Bros. boten mit ihrer Spezialisierung auf Gangster- und

---

<sup>296</sup> Vgl. ebd. S. 30.

<sup>297</sup> Vgl. ebd. S. 31.

<sup>298</sup> Vgl. ebd. S. 36.

<sup>299</sup> Ebd. S. 37.

Kriminalfilme das nötige Equipment und Know-How für einen reibungslosen Produktionsablauf.

#### 2.4.2. Ein Kriminalfilm internationalen Niveaus

Der Film *Prämien auf den Tod* von Curd Jürgens, feierte am 17.1.1950 seine Premiere in den Wiener Kinos. Über die Produktionsbedingungen in den Alpenfilm Austria Ateliers in Graz existieren keine mir zugänglichen Informationen. Allerdings bieten die Rezensionen der damaligen Filmzeitschriften einen guten Einblick in die Aufnahme des Films durch das Publikum.

Sowohl in der Zeitschrift *Mein Film* als auch in der *Österreichischen Film und Kinozeitung* wurden Filmkritiken veröffentlicht. Im Zuge der Vermarktung des Films in den USA brachte die zweitgenannte Zeitschrift nochmals einen kurzen Bericht über die Einladung Curd Jürgens durch das amerikanische ISB. In *Mein Film* erschien in der dritten Ausgabe von 1950 aufgrund des Kinostarts von *Prämien auf den Tod* ein Artikel über die aufstrebende Schauspielerin Judith Holzmeister, welche die weibliche Hauptrolle in Jürgens Film spielt und damals bereits seine Ehefrau war.

Wie alle neuen Filme wurde auch *Prämien auf den Tod* in die Filmlisten von Franz Paimann aufgenommen. Er war der Herausgeber des wöchentlich erscheinenden Filmprogramms *Paimann's Filmlisten*, das bis 1965 Kritiken sämtlicher in Österreich angelaufener Filme verzeichnete. In der Ausgabe dieser Zeitschrift vom 19. Jänner 1950 wird der Film als Drama geführt. Zu Beginn des Artikels wird in drei Sätzen die Handlung des Films, recht kryptisch, zusammengefasst.

Zur Psychologie des Versicherungsbetrügers. Ein Akquisiteur macht sich Geld, indem er nicht existierende Personen versichert, sie sterben und die Ablebenssumme kassieren lässt. Als ihm einer der „Toten“ als Verlobter seiner Angebeteten leibhaftig gegenübertritt und tatsächlich stirbt, kostet ihn dies die ruhige Überlegung und damit die Freiheit.<sup>300</sup>

Im Weiteren werden die schauspielerischen Leistungen, als auch der Dialog des Films lobend erwähnt. Auch die Außenaufnahmen, die im Hafen von Genua gedreht worden sind, finden ein positives Echo, sie schaffen laut Kritik

---

<sup>300</sup> *Paimann's Filmlisten*, 35. Jahrgang, Wien 19. Jänner 1959, Nr. 1769, S. 5.

Atmosphäre. Abschließend heißt es noch: *Geschmackvolle Interieurs und Illustrationsmusik, pflegliche Technik*<sup>301</sup>. Was die Figuren, das Setting und die Ausstattung betrifft waren die Reaktionen durchaus aufbauend. Worin sich die knappgefasste Kritik in *Paimann's Filmlisten* aber von den anderen unterscheidet, waren ihre negativen Worte über die Handlung des Films. Diese wird vom Autor der Kritik in zwei Ebenen unterteilt, einer realen und einer unwirklichen, wobei mit beiden recht hart ins Gericht gegangen wird. Die reale Ebene sei für *Durchschnittszuschauer zu trocken* wegen ihrer *(versicherungsun-) fachlichen Handlungskomponente*<sup>302</sup>, wobei auf den Beruf des Protagonisten Peter Lissen, als Versicherungsagent, angespielt wird. Die Kritik legt außerdem nahe, dass die unwirkliche Ebene, gemeint sind hier die Phantasievorstellungen von Peter Lissen, *nur bei Anspruchsvolleren Resonanz finden*<sup>303</sup> würde. Verglichen mit den Kritiken aus *Mein Film* und der *Österreichischen Film und Kinozeitung*, die gerade die Geschichte von *Prämien auf den Tod* als etwas Neues und Außergewöhnliches beschreiben, findet man in *Paimann's Filmlisten* die sachlichste und kritischste Beschreibung des Films. Als *einen österreichischen Film mit seelischen und geistigen Hintergründen*<sup>304</sup> und *Kriminalfilm, internationalen Niveaus*<sup>305</sup> empfiehlt der Autor A. E. in der *Österreichischen Film und Kinozeitung* den Lesern den Kinobesuch. Er beschreibt eindrücklich die Spannung, welche den Zuschauer den Atem anhalten lässt und lobt die Dramaturgie des Films.

Hier bleibt dem Publikum endlich auch einmal jenes mühsame Rätselraten erspart. Wie in manchen anderen Kriminalfilmen, wo man oft nicht weiß, ob die Irreführungen von der Regie beabsichtigt sind oder ob sie durch Fehler im Aufbau entstanden sind. [...]Diese Handlung ist absolut nicht von der Stange, und das ist der Verdienst der hervorragenden Regie, die das Drehbuch logisch erdachte und die Inszenierung effektvoll und milieuetreu gestaltete.<sup>306</sup>

Ebenfalls wird die Filmästhetik, was Kameraführung und Schnitt betrifft, anerkennend erwähnt. Wie auch schon in *Paimann's Filmlisten*, hat auch die *Österreichische Film und Kinozeitung* nichts an den Darstellern und ihrem

---

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> *Österreichische Film und Kinozeitung*, 5. Jahrgang, Wien 21. Jänner 1950, Nr. 182, S. 6.

<sup>305</sup> Ebd.

<sup>306</sup> Ebd.

Schauspiel auszusetzen. Vor allem wird hier die Leistung von Siegfried Breuer unterstrichen, der die Rolle des Versicherungsagenten spielt, *die bei ihm nicht nur durch äußerliche Maske, sondern auch durch Stimme, Gestik und Habitus ausgedrückt wurde.*<sup>307</sup> Die Einigkeit der Kritiker, über die Besetzung des Films, lässt sich in der Bekanntheit der engagierten Schauspieler vermuten. Siegfried Breuer, Werner Krauss, oder Felix Steinböck waren in Österreich anerkannte Schauspieler und der jungen Judith Holzmeister gelang unter anderem mit diesem Film der Durchbruch im Filmgeschäft. In *Mein Film* erschien in der Ausgabe Nr. 3/ 20. Jahrgang 1950 ein Artikel von Lisa Simmel der sich mit dem plötzlichen Erfolg von Judith Holzmeister befasst. Diese hat ihre Karriere als Bühnenschauspielerin begonnen, war bis dato aber nicht besonders bekannt. Die unerwartete Aufmerksamkeit ihrer Person gegenüber liegt zum Teil an dem Umstand, dass drei Filme, in denen sie ihre größten Rollen spielte, gleichzeitig in den Kinos gelaufen sind.<sup>308</sup> Sowohl in ihrem Filmdebüt *Wiener Mädel* (Forst, 1944), als auch *Eroica* (Kolm-Veltée, 1949) und *Prämien auf den Tod* (Jürgens, 1950) spielte sie die Rolle der Liebhaberin, wenn auch jeweils in abgewandelter Form.<sup>309</sup>

Wie die Beschreibung eines klassischen amerikanischen *Film Noir* liest sich die Besprechung von *Prämien auf den Tod* in der Filmzeitschrift *Mein Film*<sup>310</sup>. Der Autor versetzt sich in die Lage des Zuschauers und beschreibt eindrücklich eine Welt voll *dunkler Hintergründigkeiten*<sup>311</sup>, die sich in diesem Film erschließt, in der Menschen, *die den Kontakt zu ihrer eigenen gesellschaftlichen Umgebung verloren haben, auf das große Glück warten, oder versuchen es zu beschleunigen*<sup>312</sup>. Die Orte an denen sich diese Sonderlinge verstecken sind heruntergekommene Kneipen oder Kaffeehäuser, wo es nach Teer, billigem Öl und Wäschelauge riecht. Das waren für die österreichische Filmlandschaft dieser Zeit weder eine gängige Filmhandlung noch bevorzugte Filmschauplätze. Die Präferenz der meisten Filmschaffenden sollte noch einige Jahre auf dem

---

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Vgl. *Mein Film*, 20. Jahrgang 1950, Wien, Nr. 3, S. 4.

<sup>309</sup> Vgl. ebd.

<sup>310</sup> Ein neuer österreichischer Film „Prämien auf den Tod“ von G. W. In: *Mein Film*, 20. Jahrgang 1950, Wien, Nr. 1, S. 3.

<sup>311</sup> Ebd.

<sup>312</sup> Ebd.

Heimat- und Kaiserfilm liegen. Wie auch in den beiden bereits erwähnten Kritiken wird auch hier die schauspielerische Leistung aller Beteiligten besonders betont. *Ein Ensemble von erstklassigen Schauspielern gibt dieser interessanten Filmstory ihr Gepräge und Format.*<sup>313</sup>

### ***Einfluss oder parallele Entwicklung?***

Am Filmprojekt *Abenteuer in Wien/Stolen Identity* waren auch Hollywood Exilanten wie Francis Lederer, oder Günther von Fritsch beteiligt. Beide hatten bereits in den 30er Jahren in Amerika gearbeitet. Konnten ihre Erfahrungen in der amerikanischen Filmindustrie Einfluss auf die Filmproduktion in Österreich gehabt haben? Diese Frage kann hier nicht mit Sicherheit geklärt werden. Fest steht, dass das Konzept von *noir* weder als selbständige Kategorie, noch als Stil in den 50er Jahren im deutschsprachigen Raum bekannt war.<sup>314</sup> Wenige der in den 40er und 50er Jahren hergestellten *Film Noirs* aus Amerika hatten einen signifikanten Einfluss auf das deutsche Publikum. In den meisten Fällen wurde der *Film Noir* sowie alle anderen Hollywoodgenres mit einer generell ablehnenden Haltung betrachtet. Ein Grund dafür war die Angst vor einem unerwünschten Einfluss der amerikanischen Kultur auf die deutsche Hochkultur.<sup>315</sup> Darauf weist auch die fehlende *noir*-Rezeption hin, welche in Deutschland vor den 60er Jahren kaum zu finden ist. Daraus kann man schließen, dass der *Film Noir* nicht bewusst wahrgenommen wurde und seine Konventionen höchstens unterbewusst in nationale Produktionen einbezogen worden sind.<sup>316</sup>

Als mögliches Beispiel einer solchen unterbewussten Einflussnahme auf österreichische Produktionen möchte ich hier einen Blick auf Carol Reeds Film *The Third Man* werfen. 1949 nach der Romanvorlage von Graham Green, sowohl in londoner Filmstudios, als auch an Originalschauplätzen in Wien gedreht, weist dieser Film eine Vielzahl an *noir*-Merkmale auf. Foster Hirsch nennt

---

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 138.

<sup>315</sup> Vgl. ebd. S. 139.

<sup>316</sup> Vgl. ebd. S. 138.

beispielsweise die Figurenzeichnung, das Setting und die (Licht-)Stimmung.<sup>317</sup> Die Österreichpremiere dieses *Film Noir* fand am 10. März 1950 im Apollo-Theater statt. Zuvor war der Film auf dem Filmfestival in Cannes (2.9.-17.9.1949) bereits mit der Goldenen Palme als bester Film ausgezeichnet worden und von den britischen Kritikern als der beste Film des Jahres 1949 gefeiert.<sup>318</sup> *The Third Man* kann somit als *Film Noir* gelten, der sowohl in Europa, als auch transatlantisch, als künstlerisch hervorragender Film<sup>319</sup> gefeiert wurde und ebenfalls einen großen kommerziellen Erfolg erspielte.

Auch wenn der *noir*-Stil in den 50er Jahren im deutschsprachigen Raum sich noch keiner großen Bekanntheit erfreute, so ist nicht völlig auszuschließen, dass Filme wie *The Third Man*, mit seinen *noir*-Elementen, in der österreichischen Filmproduktion ihre Spuren hinterlassen haben.

Außerdem können in den 40er und 50er Jahren Filme ausgemacht werden, die retrospektiv dem *noir*-Stil zugeschrieben werden können.<sup>320</sup> Trümmerfilme, Melodramen oder Kriminalfilme sind die häufigsten Genres, in denen sich die meisten derartigen Filme finden lassen. Allerdings reflektieren nur wenige Filme die *noir*-Konventionen, die dem klassischen *Film Noir* zugeschrieben werden. Darunter fallen ästhetische Stilmittel, thematische Beschäftigung und sozialpolitische Perspektiven.<sup>321</sup>

## 2.5. Regie

Hier möchte ich die Regisseure von *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod* vorstellen.

Interessant ist meiner Meinung nach, der sich gänzlich von einander unterscheidende Hintergrund der beiden Filmemacher. Für Curd Jürgens war es sogar die erste Regiearbeit bei einem Film. Beide waren vor ihrer Beteiligung an oben genannten Filmen in Österreich bekannt, allerdings in gänzlich anderen Genres. So hat Emile Edwin Reinert vor seiner Arbeit an *Abenteuer in Wien* teils

---

<sup>317</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S. 49.

<sup>318</sup> Vgl. Filmprogramm 298 - Der dritte Mann. Stuttgart 2000. Verlag Uwe Wiedlerother. o.S.

<sup>319</sup> Vgl. ebd. o.S.

<sup>320</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 140.

<sup>321</sup> Vgl. ebd.

unterhaltsame Spielfilme und Historienfilme gedreht, Curd Jürgens war bis 1950 nur in der Rolle des Theater- und Filmschauspielers in Erscheinung getreten. Umso spannender ist die Tatsache, dass Jürgens mit seinem Regiedebüt einen ausgesprochenen *noir*-Film vorzuweisen hat.

### 2.5.1. Emile Edwin Reinert

Der Regisseur von *Abenteuer in Wien* ist 1903 in Rawa Ruska/Galizien geboren worden und beginnt seine Filmlaufbahn im Englischen Film. 1936 führte er bei *Treachery On The High Seas* erstmals Regie. Seine Karriere wird durch den Einzug in die französische Armee unterbrochen, mit der er gegen die Deutschen kämpft. Nach Kriegsende kehrt er zurück nach Paris und widmet sich wieder seiner Arbeit als Filmemacher. Ab 1949 dreht Reinert mehrere Filme jährlich. So kommen 1950 *Rendez-vous avec la chance* und *Quai de Grenelle* von ihm in die Kinos. *Abenteuer in Wien* war nicht seine erste Filmarbeit in Wien, bereits 1951 führte er bei *Wiener Walzer* mit Adolf Wohlbrück und Marte Harell Regie, noch im selben Jahr drehte er dort mit Paula Wessely und Fred Liewehr *Maria Theresia*. Ein Großfilm mit einem Budget von rund 6 Millionen Schilling und 2000 Mitwirkenden<sup>322</sup>, beschreibt Armin Loacker dieses Projekt und vermutet, dass die erfolgreiche Abwicklung dieser Produktion und die Vermittlung durch Friedrich Erban zur Verpflichtung von Reinert als Regisseur von *Abenteuer in Wien* geführt haben. Wie schon im Kapitel 2.4.1. Koproduktion Österreich-USA beschrieben, wurde Reinert auf Anraten von Ernest Müller, dem Inhaber der Schönbrunn-Film, als Regisseur für die deutsche Version des Films in das Projekt geholt. Günther von Fritsch war bereits davor als Regisseur der englischen Fassung engagiert worden. Durch die dominante deutschsprachige Besetzung lag der Regieschwerpunkt auf der österreichischen Version und Fritsch konnte seinen Inszenierungsstil nicht durchsetzen. Da Reinert *mit Sicherheit der stärkere, durchsetzungskräftigere Charakter [war], mit einem wesentlich größeren background*<sup>323</sup>, übernahm er in weiterer Folge die Regiearbeit für beide Versionen des Films. Das sollte auch sein letztes Filmprojekt sein, Reinert

---

<sup>322</sup> Armin Loacker, „Die handelnden Personen. Ausgewählte Biografien zur Produktionsgeschichte.“ In: Armin Loacker (Hg.) *Austrian Noir*. S. 44.

<sup>323</sup> Ebd.

verletzt sich bei den Dreharbeiten schwer und stirbt ein Jahr danach an den Spätfolgen seines Sturzes.

### 2.5.2. Curd Jürgens

Ganz anders als Reinert, dessen Schaffen seit jeher dem Film gewidmet war, begann Curd Jürgens seine Karriere 1935 als Schauspieler. Als Sohn einer Französin und eines Hamburger Exportkaufmanns genoss er eine zweisprachige Erziehung in einer wohlhabenden, großbürgerlichen Familie.<sup>324</sup> Seine Schauspielkarriere am Theater beinhaltete Stationen in Berlin, Dresden und Potsdam. Den Sprung nach Wien schaffte er 1938 mit einem Engagement am Deutschen Volkstheater, 1940 folgte eine Verpflichtung am Burgtheater. Neben seiner Arbeit am Theater, widmete sich Jürgens ebenfalls zahlreichen Filmprojekten. Sein Debüt gibt er bereits 1935 in dem Film *Königswalzer* von Herbert Maisch. Weitere Filmrollen sollten folgen. Bis 1944 arbeitet Jürgens ungehindert am Theater und Film. Der Dienstverpflichtung im September 1944 durch hohe Nazi-Funktionäre entkam er durch Eigeninitiative, der Hilfe seiner Freunde und einer Portion Glück. Mit einer Gruppe von Film- und Presseleuten schlug er sich nach Mitteldeutschland durch, um in der Gegend um Weimar die amerikanischen Truppen und die eigene Zukunft zu erwarten.<sup>325</sup> Im Laufe seiner Arbeit für den Film führte Jürgens bei insgesamt vier Filmen Regie, wobei *Prämien auf den Tod* 1950 sein Debüt darstellt. Weiter Regiearbeiten waren: *Gangsterpremiere* (1951), *Ohne dich wird es Nacht* (1956) und *Bankraub in der Rue Latour* (1961). Jürgens führte bei *Prämien auf den Tod* nicht nur Regie, er schrieb gemeinsam mit Kurt Heuser das Drehbuch und übernahm auch zwei kleinere Rollen im Film.

---

<sup>324</sup> Eberhard Spiess, „Berlin und Wien. Skizzen zu einer Karriere 1935-1945.“ In: Reichmann, Hans-Peter (Red.). *Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 14: Curd Jürgens*. Red. Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech. Deutsches Filminstitut (Hg.). Leipzig: Henschel, 2007. S. 15.

<sup>325</sup> Vgl. ebd. S. 27.

## 2.6. Narration

Da die beiden Filme, meiner Recherche nach, nur in den von mir gesichteten Versionen zugänglich sind, habe ich darauf verzichtet genaue Minutenangaben zu den jeweils beschriebenen Szenen zu machen. Der Film *Prämien auf den Tod* war mir nur über das Filmarchiv Austria zugänglich, und konnte zudem nur vor Ort gesichtet werden. Auch die Analyse von *Abenteuer in Wien* basiert auf der Fassung der Filmarchiv Austria Edition Film + Text.<sup>326</sup>

Bei der Analyse der beiden Filme konnte ich zwei Grundmotive, die für beide Filme gelten, ausmachen: Milieufucht zum Einen, und Eifersuchtsgehebe zum Anderen. Sowohl Toni Sponer als auch Peter Lissen, die männlichen Protagonisten der Filme, fristen ihr Dasein in ärmlichen Verhältnissen und wollen nichts mehr, als diesen Umständen zu entfliehen. Der eine um endlich wieder eine Identität zu erlangen, der andere um einer schönen Frau zu gefallen. Auch das Motiv der Eifersucht findet sich in beiden Erzählungen. In *Abenteuer in Wien* ist es der erfolgreiche Konzertpianist Claude Manelli, der seiner Ehefrau gegenüber eine unbegründete, wie schändliche Eifersucht pflegt, in *Prämien auf den Tod* entkommt der kleine Versicherungsakquisiteur Peter Lissen dem heftigen emotionalen Zwang ab dem Zeitpunkt nicht mehr, an dem er sich in eine für ihn unerreichbare Frau verliebt. Diese Grundmotive liefern den beiden Filmen den nötigen Antrieb für das Vorankommen der jeweiligen Handlung.

Die Erzählung ist in beiden Filmen in sich abgeschlossen. Auch die Narration hält sich jeweils an ein lineares Erzählmuster, wie es auch im frühen *Film Noir* meist der Fall war, zum Beispiel *The Maltese Falcon*. Reinerts hat in *Abenteuer in Wien* gänzlich auf Effekte wie *flashback*<sup>327</sup> oder *voice-over*<sup>328</sup> verzichtet. Lediglich in einigen wenigen Dialogen, erfährt der Zuschauer Details über die Vergangenheit der Figuren. Die Handlung beschränkt sich zeitlich auf die Silvesternacht von 1951/52, von in etwa fünfzehn Uhr bis zwei Uhr morgens. Die Erzählung beginnt mit der Einführung des Ehepaares Manelli und wechselt

---

<sup>326</sup> Die genauen Angaben zu den beiden Filmen befinden sich im bibliografischen Anhang.

<sup>327</sup> Siehe S. 55.

<sup>328</sup> Siehe S. 56.

im Fortgang der Handlung zum Taxifahrer Toni Sponer, bis sich die beiden Handlungsstränge, mit dem Zusammentreffen der beiden Protagonisten in einem Hotelzimmer, miteinander verbinden. Für den Zuseher sind somit die Geschichte und die Aktionen der Figuren gut nachvollziehbar, da keine größeren Ellipsen vorkommen. *Prämien auf den Tod* enthält im Gegensatz dazu sowohl *voice-over narration*, als auch das Element des *flashbacks*. Der Film beginnt mit einem Schwenk über eine Hafenstadt im Sonnenschein, gleichzeitig setzt eine Erzählerstimme ein: *Das ist eine große Stadt im Süden, die Sonne brennt auf die Dächer der Häuser und in das Lärmen des Verkehrs mischt sich zuweilen das Rauschen des Meeres*. Während man auf der visuellen Ebene weiterhin Bilder der Stadt sieht, erfährt man vom Protagonist, dass er sich im Gefängnis befindet und sich mit den Umständen seiner Festnahme konfrontiert. Er beginnt seine Geschichte von Anfang an zu erzählen und die Kamera taucht tiefer in die Stadt und ihre Straßen und Gässchen ein. Der Zuschauer erfährt von der Absicht des Protagonisten den Coup seines Lebens zu machen und sieht nun Bilder eines Mannes, der durch die sonnendurchfluteten Straßen der Stadt läuft. Nahtlos verliert sich das Off-Kommentar im ersten Dialog des Protagonisten. Im weiteren Verlauf des Films bis zum Ende wird nicht mehr auf die *voice-over narration* zurückgegriffen. Sie dient als Einführung in die Handlung und wird hier, wie beim klassischen *Film Noir*, dazu verwendet, das Ende bereits vorwegzunehmen.<sup>329</sup> Im weiteren Sinn erfüllt sie hier ebenfalls die Funktion die Schuld des Protagonisten aufzuzeigen.<sup>330</sup> Für mich schließt sich jedoch auch der Aspekt einer *investigative voice-over narration* nicht völlig aus, Lissen's Worte: *Es quälen mich die Gedanken wie es dazu kam und wie alles gewesen ist*, zu Beginn des Films, lassen darauf schließen, dass der Protagonist rückblickend sein Handeln nicht vollständig nachvollziehbar findet und er versucht, durch die Position des Erzählers, mehr Klarheit über sein eigenes Tun zu erlangen. Die Erlebnisse werden mit Hilfe einer einzigen Rückblende erzählt, wobei sich der Zeitraum der Geschichte über ein ganzes Jahr erstreckt und somit auch größere zeitliche Auslassungen beinhaltet.

---

<sup>329</sup> Siehe Kapitel 1.3., S. 38.

<sup>330</sup> Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 75ff

Reinert hat die Romanvorlage von Alexander Lernet-Holenias *Ich war Jack Mortimer* stark verändert. Einige Figuren und Handlungsstränge wurden komplett gestrichen. Die Handlung wurde verschärft, indem die Aufdeckung des Mordes und des Täters im Film viel früher eintritt. Vergleichbar mit den Erzählmustern im *Film Noir*, wo ebenfalls nicht mehr die Aufklärung des Verbrechens, sondern die Figuren und ihre Suche nach Gerechtigkeit im Vordergrund stehen.<sup>331</sup> Trotzdem wird im Film genügend Spannung aufgebaut, damit der Zuseher nicht das Interesse verliert. Einerseits wird sie durch die Aneinanderreihung von Zufällen erreicht, andererseits halten rasche szenische Übergänge und schnelle Bildfolgen den Film interessant. Als Beispiel möchte ich hier die Sequenz von Karins Flucht erwähnen. Während Karin in aller Hast ihre Sachen zusammenpackt, sieht die Haushälterin Anna nach Herrn Krüger. Als sie ihm Tee ins Arbeitszimmer bringt, nützt Karin die Gelegenheit um das Haus zu verlassen und eilt über den Kiesweg zum Haustor. Im selben Moment, erhebt sich Krüger um das Fenster zu öffnen, schnell reagiert Anna und öffnet das Fenster für ihn, damit er Karin nicht entdeckt. Plötzlich klingelt das Telefon, Herr Manelli möchte, dass seine Frau zum Konzert kommt. Als Krüger Karin die Nachricht überbringen will, bemerkt er schließlich doch ihre Flucht. Gekonnt werden hier Erwartungshaltungen durchbrochen und sorgfältig aufgebaute Handlungsketten durch überraschende Ereignisse aufgehoben. In *Prämien auf den Tod* ist es vor allem die Figur des Peter Lissen, durch die Spannung und Angst im Zuschauer geweckt werden. Die Ambivalenz der Figur wird im Lauf des Films deutlich. Aus dem kleinen Versicherungsagenten wird, durch dessen unerwiderte Liebe zu einer Frau aus gutem Haus, ein rücksichtsloser Betrüger, der nicht davor zurück schreckt auch Freunde und Bekannte in seine Betrügereien zu verstricken. Sein Wahn steigert sich bis zum Ende der Geschichte sogar soweit, dass er ein von ihm erfundenes Phantom ermordet. Diese Veränderung in der Figur des Peter Lissen macht einen Großteil der Spannung aus. Durch die gekonnte Inszenierung seiner Person mittels Licht- und Kameratechnik verwandelt er sich zeitweise zu einem vom Wahn getriebenen Irren, der schlussendlich durch seine eigenen Phantasievorstellungen überführt wird.

---

<sup>331</sup> Siehe Kapitel 1.2.2.2., S.33.

Die oben bereits angeführten Grundmotive der beiden Filme sind ebenfalls typisch für den *Film Noir*. In *Prämien auf den Tod* verfällt ein Mann völlig einer für ihn unerreichbaren Frau und verstrickt sich dadurch in illegale Machenschaften, weil die Leidenschaft ihn zur Gier treibt. In seinem Wahn schreckt er auch nicht davor zurück, Unschuldige in seine korrupten Machenschaften zu ziehen und findet sich plötzlich in einer Welt voll Gewalt und Unglück wieder. Auch in *Abenteuer in Wien* findet man alle Ingredienzen des *Film Noir* wieder. Ein heimatloser, desillusionierter Mann irrt durch eine Stadt in der er sich nicht aufhalten dürfte. Er ist Deplatziertes und Gefangener zugleich: ohne Papiere erhält er keine Aufenthaltsgenehmigung und ohne dieselbe, keine Arbeit und keine Zukunft. In seiner ausweglosen Situation verstrickt er sich in eine Mord- und Eifersuchtsaffäre, in der er die langersehnte Chance für einen Neubeginn sieht. In beiden Fällen endet der Film nicht mit einem Happy End, sondern mit der Inhaftierung der beiden männlichen Protagonisten.

In beiden Filmen sind die Dialoge knapp gehalten und vermitteln jeweils nur das Wichtigste um die Handlungen der Figuren nachvollziehen zu können. Das ist auch ein Grund dafür, dass die Zeichnung der Figuren äußerst oberflächlich bleibt. Das Hauptaugenmerk liegt somit eindeutig auf der aktuellen Situation der Protagonisten, und unterstützt das Bemühen, durch schnelle Schnitte Spannung und Neugier beim Zuschauer zu erzeugen.

Beide Produktionen spielen zudem auf der visuellen und akustischen Ebene mit negativer Symbolik. So bedeutet das Einläuten des neuen Jahres in *Abenteuer in Wien* für die Protagonisten gleichzeitig die Ankunft der Polizei. Auch das Klopfen an der Tür stellt eine Bedrohung dar, zum Beispiel als Karin an die Zimmertür von Toni klopft, da es ja auch die Polizei sein könnte. In *Prämien auf den Tod* werden unter anderem mit Hilfe der Musik bedrohliche Momente kreiert. Ein Beispiel ist die Szene, als Peter Lissen das erste Mal die Stufen zur Villa von Evelyn Biaggi hinuntergeht. Bereits als er die erste Stufe betritt, verändert sich die Musik und erzeugt ein Gefühl von Spannung und böser Vorahnung. Auch als Peter Lissen beim zweiten Besuch im Salon auf Evelyn wartet, wird die Szene von spannungsgeladener Musik begleitet. Der Zuschauer

spürt unbewusst, dass den Versicherungsagenten in diesem Haus nicht Gutes erwartet.

In beiden Filmen ist die düstere und gefährliche Atmosphäre zu spüren, die wie im amerikanischen *Film Noir* durch die spezielle Kamera- und Lichttechnik erzeugt wird. Die Untersuchung des dargestellten Raums und die Verwendung von Licht und Schatten in den Filmen wird von mir im Kapitel 2.8. näher behandelt.

### **2.6.1. Filmhandlung**

#### **Abenteuer in Wien**

Abenteuer in Wien erzählt die Geschichte zweier Menschen, die beide versuchen ihrem bisherigen Leben zu entkommen. Toni Sponer besitzt keine Papiere und lebt daher illegal in Wien, wo er sich mit Taxifahren seinen bescheidenen Lebensunterhalt verdient. Zur gleichen Zeit plant Karin Manelli die Flucht vor ihrem krankhaft eifersüchtigen Ehemann und dessen ergebenen Manager Krüger. Sie wurde auf Anraten ihres Mannes entmündigt, und ist nun schutzlos seinen Launen und seiner Kontrollsucht ausgeliefert. Deshalb hofft sie auf Hilfe von einem guten Freund, John Milton, der sie aus ihrem Ehegefängnis befreien und mit sich nach Amerika nehmen soll. Als ihr Mann, der gefeierte Konzertpianist Claude Manelli, von ihrem Plan erfährt, lauert er Milton bei seiner Ankunft am Bahnhof auf. Dieser steigt in das Taxi von Toni Sponer um zum Hotel zu fahren, indem Karin bereits auf seine Ankunft wartet. Ihr ist es, dank der Hilfe ihrer Haushälterin, gelungen aus der Villa zu entkommen. Claude folgt dem Taxi und nützt den Moment, als Toni das Gepäck von Milton noch schnell in der Flugagentur abgibt, um John Milton zu erschießen. Der Lärm der Pressluftschlämmer und des Generators vor der Agentur übertönen den Schuss und Claude kann ungeschoren entkommen. Toni entdeckt den toten Fahrgast wenig später und versucht vergeblich die Polizei zu verständigen. Als er den Pass von Milton findet, sieht er in ihm seine Chance der Illegalität zu entkommen. Er beschließt sich als John Milton auszugeben und das Flugticket nach Amerika zu nutzen. Bevor er ins Hotel fährt, legt er die Leiche unter einen Pfeiler der

Nordbahnbrücke und lässt sich bei einem Fälscher den Pass mit seinem Bild versehen. Als er im Hotel ankommt, wird er bereits von Karin Manelli erwartet, die seinen Schwindel sofort aufdeckt. Sie ruft die Polizei und Toni wird verhaftet. Während des Verhöres werden sie gebeten zum Konzerthaus zu kommen, indem Claude einen Auftritt hat. Der Kommissar ist ein Fan von Claude und glaubt ihm sofort, als dieser Toni mit Miltons Namen anspricht. Toni kommt das zwar verdächtig vor, nützt aber seine Chance und kehrt nach seiner Freilassung ins Hotel zurück. Karin ist es gelungen erneut zu flüchten und hat bereits die Flugtickets vom Hotel abgeholt, als Toni dort eintrifft. Er erhält lediglich eine Nachricht, wo sie ihn treffen will. Inzwischen hat Tonis Freund Ferdinand das Taxi übernommen. Die Blutflecke im Wagen haben einer Dame den Pelz ruiniert. Sie erstattet Anzeige bei der Polizei, woraufhin diese herausfindet, dass Toni den Wagen gefahren hat. Nun ist die Polizei hinter Toni her. Dieser befindet sich, nach einer Aussprache, gemeinsam mit Karin in seiner Wohnung, wo sie mit Marie auf das neue Jahr anstoßen, als die Polizei eintrifft. Eine Verfolgungsjagd durch die Stadt beginnt. Es gelingt Toni und Karin ungesehen zum Flughafen zu gelangen. Alles scheint in Ordnung, bis Karin gebeten wird sich ein Impfzeugnis im Sanitätsraum zu holen. Durch die Auskunft von Toni, dass er noch am selben Abend fliegen will, ist es Claude gelungen die Spur zu verfolgen. Er wartet zusammen mit Krüger bereits im Sanitätsraum. Die Lage scheint für Karin aussichtslos, als auch noch der Kommissar dazukommt. Toni ist bereits auf dem Weg zum Flugzeug, als er plötzlich umkehrt und seinen Schwindel preisgibt und Claude damit des Mordes an Milton beschuldigt. Dieser verliert die Nerven und versucht über das Flugfeld zu fliehen, wird aber von der Polizei gefasst. Toni erwartet nun eine Gefängnisstrafe, aber Karin versichert ihm, dass sie auf ihn warten werde.

### **Prämien auf den Tod**

Peter Lissen ist ein erfolgloser Versicherungsagent, der sein Dasein zwischen Hafenkneipe und Whiskyflasche fristet. Bei einer vergeblichen Kundenwerbung trifft er auf die wohlhabende Evelyn Biaggi und verliebt sich in sie. Er kann sie davon überzeugen, mit ihm in die Oper zu gehen und spielt den ganzen Abend

den vermögenden Gentleman, um ihr zu gefallen. Als sie aus der Hafenkneipe, der letzten Station ihres gemeinsamen Abends, frühzeitig flüchtet, bleibt Lissen gebrochen zurück. In seinem Schmerz kommt er auf die Idee fiktive Personen zu versichern und nach deren „Ableben“ die Prämien zu kassieren. So will er an das nötige Geld kommen, um Evelyn für sich gewinnen zu können. Einzig der blinde Klavierspieler Kako verfolgt aufmerksam das Selbstgespräch von Lissen in der Bar, das er mit seinem Phantom Oskar Zehner führt. Es vergeht ein gutes Jahr, in dem Lissen gemeinsam mit seinem Freund Dr. Schmidt zahlreiche Verträge fälscht, um die Prämien kassieren zu können. Der Geist Oskar Zehner ist für Lissen ein ständiger Begleiter geworden. Als Lissen Evelyn eines Tages mit einem anderen Mann sieht, beschließt er nicht mehr länger zu warten. Er mietet sich ein teures Hotelzimmer und lässt sich einen Smoking schneidern, danach besucht er sie in ihrer Villa. Evelyn erklärt ihm, dass sie am nächsten Tag das Land verlassen werde, um eine längere Reise zu machen. Sie kann Peter Lissen davon überzeugen, den letzten Abend gemeinsam mit ihr zu verbringen. Sie hat ihre Freunde zu einem Abschiedsessen zu sich nach Hause eingeladen. Als Lissen Evelyn mit dem Operntenor Gunarson tanzen sieht, glaubt er in ihm seine Phantasiegestalt Oskar Zehner wiederzuerkennen. Wahnsinnig vor Eifersucht verlässt er die Gesellschaft und erschlägt das Phantom Zehner in seiner Wohnung. Währenddessen hat sich Gunarson ebenfalls auf den Heimweg gemacht, bricht aber vor Evelyns Villa tot zusammen. Als Lissen kurze Zeit später sein Hotelzimmer betritt, wird er bereits von zwei Polizisten erwartet, die ihn zum Tod des Operntenors befragen. Der Protagonist ist bereits so tief in seinen Hirngespinnsten gefangen, dass er den Mord gesteht, ohne ihn wirklich begangen zu haben. Als sich durch die Obduktion Gunarsons herausstellt, dass Lissen unschuldig ist, will Evelyn ihn aus dem Gefängnis holen. Bevor es aber dazu kommt, erscheint Kako, der durch einen Zeitungsartikel von der Inhaftierung Lissens erfahren hat, und beschuldigt ihn der Betrugerei und Hochstaplerei. Peter Lissen wird abgeführt, während Evelyn ihm nachsieht.

## 2.7. Figuren

In den folgenden zwei Kapiteln habe ich die Protagonisten der Filme *Abenteurer in Wien* und *Prämien auf den Tod* analysiert. Die in Kapitel 1.3.1. geschilderten Figuren des amerikanischen *Film Noir* bieten die Grundlage für einen Vergleich der Protagonisten der beiden österreichischen Filme. Dabei habe ich je einen Abschnitt den weiblichen, sowie den männlichen Hauptfiguren gewidmet. Nach der ersten Sichtung der Filme hat sich bereits herauskristallisiert, dass die Protagonisten in Jürgens Film, mehr Parallelen mit den Figuren des klassischen *Film Noir* haben, als das bei Reinerts *Abenteurer in Wien* der Fall ist. Dennoch lohnt sich eine genaue Untersuchung, da die großzügige Einteilung der *noir*-Charaktere genügend Platz für variierende Personendarstellungen bietet. Eine allzu harte Abgrenzung der einzelnen Figurtypen wäre nicht zielführend, weil sie wie in Kapitel 1.3.1. bereits erwähnt, oftmals in vermischter Form auftreten, zum Beispiel Eigenschaften aufweisen, die normalerweise anderen Figuren zugesprochen werden.

Prinzipiell lässt sich eine dominante Darstellung der Geschlechter in beiden Filmen feststellen. Besonders in *Abenteurer in Wien* ist die Dominanz des männlichen Geschlechts deutlich, so sind die männlichen Figuren für den Fortgang der Handlung unbedingt erforderlich und werden als aktiv Handelnde gezeigt. Die weiblichen Protagonistinnen, werden durch die männliche Unterdrückung, der sie ausgesetzt sind, erst aktiv, bleiben aber auch dann auf Unterstützung von außen angewiesen. Außer der weiblichen Protagonistin treten Frauen nur als Nebenfiguren auf und die Bedeutung ihrer Rollen ist marginal. Als Beispiel erwähne ich hier Marie. Von ihr erfährt man lediglich, dass sie ein ärmliches Leben führt und ihr größter Wunsch neue Federn für das durchgesessene Sofa sind, auf dem sie dann mit dem richtigen Mann sitzen möchte. Informationen über ihre Herkunft, oder ihre berufliche Stellung bleiben dem Zuschauer allerdings vorbehalten. Auch um die Liebe zu Toni Sponer, die sie durch wenige heimliche Blicke offenbart, kämpft sie in keinem Augenblick. So stellt sie sich seinem Fluchtplan nicht in den Weg, wehrt

jegliche körperliche Berührung von ihm ab und verabschiedet sich von ihm lediglich mit einem lapidaren *Geh!*.

Auffällig ist, dass in beiden Filmen die zwischenmenschlichen Beziehungen sehr distanziert und sachlich bleiben. In der Beziehung zwischen Karin und Toni ist die gemeinsam gerauchte Zigarette das Höchstmaß an Intimität zwischen dem Paar, auch bei Peter und Evelyn in *Prämien auf den Tod* gibt es lediglich eine Szene, in der die Kamera sich nah an die beiden wagt, nämlich als Peter sie versucht, bei ihrem ersten gemeinsamen Abend, auf der Tanzfläche zu küssen. Sein Liebesgeständnis an Evelyn macht er später vor der Tür ihres Umkleidezimmers, während sie darin ihre Garderobe wechselt.

Auch in *Prämien auf den Tod* dominieren die Männerfiguren. Allerdings ist hier die weibliche Protagonistin weit selbständiger und unabhängiger als ihr Pendant in *Abenteuer in Wien*. Evelyn Biaggi ist eine finanziell völlig unabhängige Frau. Auch emotional ist sie nicht an einen Mann gebunden und lebt allein in ihrer Villa, in einer Stadt im Süden. Im Folgenden werde ich die weiblichen Protagonistinnen Karin und Evelyn näher beschreiben.

### **2.7.1. Das entmündigte Opfer und die Semi-femme fatale**

Um die Figur von Karin Manelli herauszuarbeiten, ist vor allem ihre Beziehung zu ihrem Ehemann Claude von Bedeutung. Bereits in der ersten Begegnung der beiden, zu Beginn des Films, wird das angespannte Verhältnis des Ehepaares deutlich sichtbar. Ohne Anzuklopfen, betritt Claude Karins Zimmer, in deren Villa in Wien. Durch ein Telegramm an seine Frau, welches er abgefangen und gelesen hat, ist er überzeugt, dass sie fliehen will. Der Grund für ihre Flucht bleibt vorerst für den Zuschauer noch unklar. In barschem Ton fordert er von Karin mit den Worten: *Denk dir doch was aus. Das kann ja nicht so schwer sein, du bist ja eine Frau. Du wirst ja noch lügen können!* eine Erklärung. Als sie ihm die Antwort schuldig bleibt, durchsucht er ihre Kommode und als auch diese Aktion ergebnislos bleibt, wendet er sich in bittendem, fast flehendem Ton an sie. Er verspricht ihr, dass sich alles ändern wird. Die Verdächtigungen, das Misstrauen und das Spionieren seinerseits werden aufhören. Auch hier bleibt unklar, wodurch sie ihn zu solchem Handeln herausgefordert hätte. Was sehr deutlich in dieser Szene zu Beginn des Films hervortritt, ist die übermächtige

Angst und die Sprachlosigkeit die Karin ihrem Mann gegenüber aufweist. (Siehe Abb. 13) Sie wirkt völlig eingeschüchtert und passiv ihm gegenüber, nur als er ihr das Telegramm zeigt und sie den Inhalt gelesen hat, huscht ein Hauch von Hoffnung über ihr Antlitz, der gleich wieder durch einen verhärmtten Gesichtsausdruck abgelöst wird. Diese emotionalen Schwankungen, zwischen Angst und Hoffnung, begleiten Karin durch den ganzen Film. Bereits in ihrer nächsten Szene, als sie heimlich und in aller Hast ihre Sachen zusammenpackt, um sich mit einem Freund aus Amerika zu treffen, äußert sie der Haushälterin Anna gegenüber ihre Angst vor ihrem Ehemann und der bevorstehenden Flucht, die als einzige Verbündete auf Karins Seite steht. Nur durch ihr gutes Zureden und ihre Mithilfe schafft Karin die Flucht aus der Villa. Bis dahin war sie der Spielball ihres Mannes und dessen Manager Krüger, der Claude hörig ist und vorbehaltlos sein schändliches Treiben Karin gegenüber unterstützt. Im weiteren Verlauf des Films wird schnell klar, dass Karin sich nicht allein helfen kann. Sie wurde durch die Empfehlung ihres Mannes entmündigt und er als ihr Vormund bestimmt. Somit war sie gänzlich seinen Launen ausgeliefert. Man bekommt allerdings das Gefühl, dass Karin nicht nur ihrer gesetzlichen Rechte enthoben wurde, sondern sie dadurch auch jegliche Selbstständigkeit und Tatkraft verloren hat. Sie geht in ihrer Rolle als hilfloses Opfer vollkommen auf. Eine Ausnahme stellt die Szene dar, in der sie Toni über seine angebliche Identität als John Milton zur Sprache stellt. Resolut drängt sie Toni ins Zimmer zurück und ertappt ihn, wie er sich in seinen Lügen verstrickt. In dieser Szene zeigt Karin die heftigsten Emotionen im Verlauf des Films. (Siehe Abb. 14) Sie redet sich so lange in Rage und phantasiert über die möglichen Gründe für das Fernbleiben John Miltons, bis sie plötzlich ihren Ehemann hinter der ganzen Sache vermutet und fluchtartig das Zimmer verlässt.

Die Figur der Karin in *Abenteuer in Wien* stellt weder eine *femme fatale* noch den Charakter einer *nurturing woman* dar. Sie besitzt keinerlei Attribute einer *femme fatale*. Weder umgibt sie ein mysteriöses Geheimnis, noch spielt sie mit den Männern um ihr Ziel zu erreichen. Auch durch ihr Kostüm wird jegliches Spiel mit ihren weiblichen Reizen ausgeschlossen. Stets trägt sie hochgeschlossene Blusen und Jacken, die ihr Dekolleté verhüllen. Anstelle sich der Männer zu bedienen um ihr Ziel zu erreichen, ist Karin auf die Hilfe von

John Milton und Toni Sponer angewiesen. Ohne die Hilfe der Haushälterin Anna und John Miltons Versprechen sie mit nach Amerika zu nehmen, hätte Karin es niemals geschafft dem Gefängnis ihres Mannes und dessen Manager zu entkommen. Toni ist es schließlich, der ihr die Idee nahelegt, anstatt mit John, mit ihm gemeinsam nach Amerika zu fliehen. Auch während der Flucht durch das nächtliche Wien, wird sie meist von Toni hinter sich hergezogen. Nicht einmal in dieser brenzligen Situation hat sie den Antrieb ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Sie ist in der Rolle des hilflosen Opfers gefangen. Ihr Verhältnis zu männlichen Figuren ist einerseits von Angst und Unterdrückung geprägt, im Fall ihres Ehemanns und dessen Manager, andererseits schenkt sie Toni Sponer sofort Vertrauen und nimmt seine Hilfe gerne an. Im amerikanischen *Film Noir* findet man die weibliche Protagonistin selten in einer Opferrolle dieses Ausmaßes.



Abb. 13: Karin mit ihrem Ehemann Claude



Abb. 14: Carin mit Toni Sponer

Mit einem ganz anderen Charakter haben wir es bei der weiblichen Hauptfigur in *Prämien auf den Tod* zu tun. Evelyn Biaggi und Karin Manelli können zwar der gleichen gesellschaftlichen Oberschicht zugerechnet werden, sie wohnen beide in großen Villen und sind finanziell gut versorgt, aber ihre charakterlichen Unterschiede könnten nicht größer sein. Evelyn Biaggi ist eine starke, unabhängige und kluge Frau, die weder finanziell noch emotional gebunden ist. Das wird bereits in der ersten Begegnung mit Peter Lissen klar. Als er eines Tages in ihrer Villa steht und ihr Opernkarten schenken möchte, lehnt sie dankend ab. *Wenn ich sie nicht bezahlen darf, kann ich sie auch nicht annehmen.* Eine Frau die nicht auf Gefälligkeiten angewiesen ist und auch ihren Kopf benutzen kann. Schnell kombiniert sie, als Lissen das Gespräch auf Unglücksfälle und Schicksalsschläge lenkt, dass er ein Versicherungsagent sein muss und weist den Vorschlag einer Lebensversicherung vehement ab. Lissen's Versuch sie kennenzulernen, findet sie aber durchaus originell, woraus sich schließen lässt, dass diese Frau bereits Erfahrung mit Verehrern hat. Ihre Wohnsituation, als auch ihre Kleidung deuten darauf hin, dass sie sich finanziell keine Sorgen zu machen braucht. Sie bewohnt die großzügige Villa, die ihr einen herrlichen Blick über die Stadt bietet, alleine und ist stets darauf bedacht ihre Garderobe der aktuellen Mode anzupassen. So antwortet sie Lissen, als er sie bittet das schwarze Kleid, welches sie bei ihrer ersten Begegnung vor einem Jahr getragen hat, erneut anzuziehen, dass es sicherlich schon aus der Mode sei.

Jegliche Details aus Evelyn Biaggis bisherigem Leben, was Familie oder Beruf angehen, bleiben dem Zuschauer aber verborgen. Alles was man von ihr weiß ist, dass sie allein lebt, regelmäßig die Oper besucht und in gehobenen Kreisen verkehrt. Sichtlich unwohl, fühlt sie sich deshalb in der Hafenkneipe, in die sie Lissen bei ihrer ersten Verabredung spätabends noch führt. Vorsichtshalber nimmt sie die wertvollen Ohrklipps ab und gibt ihrem Chauffeur den teuren Pelz, den sie sich umgelegt hatte. Ihr Verhältnis zum männlichen Geschlecht wird distanziert dargestellt. Zu ihren Freunden zählt sie durchaus auch Herren, wirklich nahe steht ihr aber niemand. Sie scheint Angst vor zu viel Nähe zu haben und flüchtet, wenn es ihr zu intim wird. Als Beispiel können hier zwei Szenen dienen, die Evelyn mit Peter Lissen zeigen. Als Lissen sie bei ihrer

ersten Verabredung auf der Tanzfläche versucht zu küssen, dreht sie abrupt den Kopf zur Seite und beendet den Tanz. Die Kamera kommt den beiden Protagonisten dabei nicht wirklich nahe. Die Szene zeigt das Paar in einer Nahaufnahme. Auch als Evelyn und Lissen im Verlauf des Abends in der Hafenkneipe landen und gemeinsam über ihre Zukunft phantasieren, bleiben sowohl die Figuren als auch die Kamera auf Abstand. Evelyn Biaggi ist eine schöne Frau und auf ihr Äußeres bedacht, so kleidet sie sich je nach Situation schick, mit viel Dekolleté, oder zurückhaltend, aber stets elegant. Ihrer anziehenden Wirkung auf das männliche Geschlecht, ist sie sich bewusst, hält ihr aber galante Zurückhaltung und Unnahbarkeit entgegen. Die Rolle der Evelyn Biaggi passt auf den ersten Blick nicht in das Bild einer *femme fatale*. Die Figur hat den ganzen Film über kein klar definiertes Ziel und nützt somit weder Peter Lissen, noch andere Männer in ihrer Umgebung aus, um es zu erreichen. Auch was ihre Reize betrifft, hält sie sich bewusst zurück. Erst durch Lissen erhält ihre Figur eine aussagekräftige Bedeutung, nämlich als sie zum Objekt seiner Begierde wird. Ab dem Zeitpunkt seiner Hörigkeit hält sie, wenn auch unbewusst, die Fäden in der Hand. Durch ihn erhält sie die Macht über sein Schicksal zu bestimmen. Lissen gesteht in einem Zwiegespräch mit seinem Phantom Oskar Zehner: *Zum ersten Mal im Leben bin ich einer Frau begegnet, für die es sich lohnt ein Verbrechen zu begehen*. Auf den zweiten Blick kann die Figur der Evelyn Biaggi doch mit dem Bild einer *femme fatale* verglichen werden. Natürlich mit dem Wissen, dass sie sich der Tragweite ihres Verhaltens und Handelns und deren Auswirkungen auf den männlichen Protagonisten, erst am Ende des Films bewusst wird.

### **2.7.2. Der illegale Moralist und der korrupte Versicherungsakquisiteur**

Der Protagonist von *Abenteurer in Wien* heißt Toni Sponer und ist 40 Jahre alt. Sein Vermögen beläuft sich auf 60 Schilling. Er ist ein Gestrandeter ohne Papiere und arbeitet als Taxifahrer in Wien, um ein bisschen Geld zum Leben zu verdienen. Woher er kommt, wieso er keine Papiere hat und was er in den Kriegsjahren gemacht hat, bleibt unklar. Das erste Mal im Film sieht man Toni Sponer im Taxi durch Wiens Straßen fahren. Er hält sein Auto in einer Seitengasse, geht durch einen Durchgang in ein dunkles, schäbiges Stiegenhaus

und klopft an eine Wohnungstür, während er nach einem gewissen Haintl ruft. Gleich darauf kommt eine Frau mit Kopftuch, Marie, die Treppe hinunter, die ihm die Wohnungstür aufsperrt. Toni teilt sich mit ihr und dem Besitzer des Taxis Ferdinand Haintl die kleine Wohnung. Während er sich für die Silvesternacht umzieht, erfährt man in seinem Gespräch mit Marie die wenigen Details seiner Lebensgeschichte. An diesem Abend beschließt er mit dem Taxifahren aufzuhören. Er will sich am nächsten Morgen der Polizei stellen und sein illegales Fristen endlich hinter sich lassen. Die bevorstehende Gefängnishaft bereitet ihm keinerlei Sorgen, er war bereits im Gefängnis und würde es dem Loch, so bezeichnet er die Wohnung, jederzeit vorziehen. Im Gefängnis hätte er gut geschlafen und die herrliche Aussicht genossen, meint er. Die zerbrochenen Federn vom Sofa und der Blick in den Hinterhof böten ihm weit weniger Annehmlichkeiten. Außerdem wird er von einem ständig wiederkehrenden Alptraum verfolgt, der ihn jede Nacht aus dem Schlaf reißt. Wie aus einer Zwangsjacke, aus der er nun endlich entkommen will, beschreibt er seine Illegalität, die nicht nur ihm, sondern auch Haintl bereits Ärger eingebracht hat. Eigentlich dürfte der Taxibesitzer niemanden ohne Ausweis und Arbeitsgenehmigung fahren lassen. Dennoch ist die Arbeit als Taxifahrer Tonis einzige Chance sein Einkommen zu sichern. Bereits in dieser einführenden Szene mit Toni Sponer werden die grundlegenden Themen des Films klar: die Milieufucht und Identitätsfrage des männlichen Protagonisten. Eindrücklich wird diese Identitätskrise durch die Szene in der Toni Marie von seinem Alptraum erzählt dargestellt. Dabei steht er vor dem Spiegel und wäscht sein Gesicht. Durch ständigen Schärfenwechsel wird Tonis Rollenspiel verdeutlicht, indem er sich selbst darstellt, als auch einen Amtsträger der von ihm seine Papiere fordert. (Siehe Abb. 15 u. 16) Auch in späteren Szenen taucht das Spiegelmotiv wieder auf. Als Toni sich in der Kleidung von Jack Mortimer im Hotelzimmer sieht, erschrickt er vor seinem eigenen Spiegelbild. (Siehe Abb. 17) Seine Herkunft bleibt im Dunkeln, lediglich die Tatsache, dass er in Amerika aufgewachsen ist und dort mit seinem Vater, einem Professor, in einem großen Haus gewohnt haben soll, kommt im Lauf der Erzählung ans Licht. Dass Toni der englischen Sprache mächtig ist, zeigen auch die Szenen mit John Milton als Fahrgast. So antwortet er barsch, als ihm die Airline-Mitarbeiterin Miltons

Worte *take the large suitcase* auf Deutsch übersetzt, dass er schon verstanden habe. Ebenfalls bietet er gleich darauf Milton den Dienst, ihn zum Flughafen zu bringen, in englischer Sprache an. Als Toni wenig später John Milton tot auf dem Rücksitz seines Taxis vorfindet, ist er zuerst hin und her gerissen was er tun soll, entschließt sich aber schlussendlich seine Chance zu nützen und den Pass von Milton als Fahrkarte in die ersehnte Freiheit zu verwenden. Das Taxi, bis dahin Fluchtfahrzeug vor der gegenwärtigen aussichtslosen Situation von Toni<sup>332</sup>, wird nun durch die Papiere und die Flugkarte nach Amerika ersetzt. Tonis Figur kann als entwurzelter desillusionierter Held beschrieben werden.<sup>333</sup> Sein Ziel ist es dem armseligen Milieu zu entkommen und er verfolgt dieses Ziel mit einer fast rücksichtslosen Motivation. *Ich helfe niemandem, nur mir selbst*, antwortet er Karin, als sie ihn fragt, wieso er den Mörder decke. Den Pass von Milton sieht er fälschlicherweise als Ausweg aus seiner verzweifelten Situation und wird dadurch in eine obsessive Mord- und Eifersuchtsaffäre hineingezogen. Ähnlich den Helden des *Film Noir* irrt Toni in einer Welt umher, in der er eigentlich nicht sein dürfte. In seinem Fall, weil er keine Papiere besitzt die seine Identität legitimieren könnten.



Abb. 15

---

<sup>332</sup> Vgl. Kapitel 1.3.2.

<sup>333</sup> Vgl. Johannes Kamps, „In den Fängern des Zufalls. Alexander Lernet-Holenias Kriminalroman *Ich war Jack Mortimer* (1933) und der Film *Abenteuer in Wien* (1952)“. In: Armin Loacker (Hg.). *Austrian Noir*. S. 76.



Abb. 16



Abb. 17

Auch der männliche Protagonist in *Prämien auf den Tod*, Peter Lissen, hat mit seiner Identität zu kämpfen. Als kleiner Versicherungsagent arbeitet er auf Honorarbasis für ein Unternehmen, das sich auf Lebensversicherungen spezialisiert hat. Ähnlich wie bei Toni Sponer, hat auch er den Wunsch seinem ärmlichen Lebensstil zu entkommen. Allerdings wird durch die Verwendung der *voice-over narration* zu Beginn des Films das Ende bereits vorweggenommen. Lissen erzählt: *[...] die Stadt hat auch ein Gefängnis und hier, wo die Tage zu Nächten verschwimmen, sitze ich und es quälen mich die Gedanken, wie es dazu kam und wie alles gewesen ist.* Von Beginn an ist also klar, dass Lissens Schicksal bereits besiegelt ist. Die darauffolgenden Szenen zeigen den Versicherungsakquisiteur bei seiner Arbeit. Zielloos läuft er durch die Straßen der Stadt und klingelt bei unzähligen Wohnungen, nur um unverrichteter Dinge

von der Türschwelle gewiesen zu werden. In einer Szene steigt Lissen die Stufen einer langen Treppe hinauf, dazwischen sieht man immer wieder die Großaufnahme seines freudlosen Gesichts und die lange Namensliste, auf der er mögliche Kunden notiert hat. Diese Montage wirkt verstörend und gibt Einblick in die aussichtslose Lage des Protagonisten. Einsicht in seinen Charakter erhält man auch in der Szene, als Lissen nach seinem erfolglosen Arbeitstag in eine düstere Hafenkneipe einkehrt. Dort ist er jedem gut bekannt. Die Besitzerin der Bar erkennt bereits beim Eintreten von Lissen, dass es kein guter Tag für den Versicherungsagent gewesen ist. Von ihr erfährt man, dass Lissen sobald er Geld besitzt es gleich wieder verprasst und zudem auch Schulden bei ihr hat. Auch seine Vermieterin gibt weiter Einblick in seine miserable finanzielle Lage. Als er nach einem erfolgreichen Vertragsabschluss in seine Wohnung geht, läuft sie ihm über den Weg und begrüßt ihn mit den Worten: *Sie haben Geld mitgebracht*. Es hat den Anschein, als könnten vertraute Personen aus seinem Gesicht lesen. Sofort fordert sie von ihm die überfällige Miete und als Lissen sie mit einer Anzahlung abfertigt, meint sie nur, dass bereits am nächsten Tag von dem Geld nichts mehr da sein würde. Sie wird recht behalten. Lissens Zimmer, mit der kargen Einrichtung und dem Lastenaufzug vor dem einzigen Fenster, unterstreichen die ärmlichen Verhältnisse in denen er lebt. Als er seinen Kleiderschrank öffnet, hängt dort lediglich ein weiteres Jackett.

In dem kleinen Versicherungsagenten steckt aber mehr, diese zweite Seite in der Figur von Peter Lissen kommt zum Vorschein, als er sich hoffnungslos in Evelyn Biaggi verliebt. Das Kennenlernen dieser Frau wird für Lissen verheerende Folgen haben. Bereits als er das erste Mal die Stufen zu ihrer Villa hinuntergeht, ändert sich die bis dahin leichte und heitere Musik die ihn begleitet hat und baut eine dramatische Spannung auf, so als ob in den nächsten Sekunden etwas Entsetzliches passieren würde. Die, durch die Musik erzeugte, angespannte Stimmung begleitet auch den Weg der Haushälterin von Frau Biaggi zur Eingangstür, wo sie Peter Lissen empfängt. Dieser erste Kontakt von Lissen mit Evelyns Anwesen lässt, durch die von der Musik erzeugte Anspannung, bereits Böses erahnen. Als die Haushälterin nach Evelyn sieht, betritt Lissen durch die Gittertüre das Foyer der Villa. An den Wänden zeichnet sich deutlich der Schatten der Gitterstäbe ab. Für einen Moment könnte man

meinen, dass Lissen in einer Zelle gefangen sei. Hier wird auf die aktuelle Lage des Protagonisten verwiesen, der sich bereits seit Beginn des Films im Gefängnis befindet. Während die Haushälterin die Dame des Hauses im Salon aufsucht, erhascht Peter Lissen, durch einen Schlitz im Vorhang, einen Blick auf die Frau. Durch eine interessante Montage, die ich im Folgenden beschreiben werde, wird seine augenblickliche Fixierung auf diese Frau deutlich. Mehrmals wird, zwischen Lissens Kopf am Fenster und seinem Blick in den Salon, hin und her geschnitten, wobei sich der Ausschnitt der Szenerie jedes Mal verkleinert. Beim ersten Mal sieht man eine Totale des Salons mit großem Panoramafenster und Flügel. Bereits beim zweiten Blick von Lissen hat sich der Ausschnitt auf die Hausangestellte und Evelyn im Raum verengt. Die dritte Einstellung zeigt nur noch Evelyn scharf, ihre Umgebung ist stark verschwommen. Lissen tritt hastig vom Fenster zurück, als die Haushälterin zurückkehrt. Er hat ihr Eintreten durch seinen faszinierten Blick nicht bemerkt. Diese Montage zeigt eindrücklich, wie sich der Blick des Protagonisten auf diese attraktive Frau verengt. Um sie herum wird alles unscharf, also unwichtig und im Folgenden setzt er es sich zum Ziel Evelyn Biaggi für sich zu gewinnen. Alle nachfolgenden Aktionen von Peter Lissen werden von seiner Leidenschaft zu Evelyn bestimmt. Er weißt, dass er, um sie für sich zu gewinnen, seinen gesellschaftlichen Status verbessern muss und entwickelt einen gefährlichen Plan um an Geld zu kommen. Die Figur des Peter Lissen lässt sich am besten mit den Eigenschaften des *victim heros* von Andrew Spicer beschreiben:

[...] *not admirable or innocent but morally weak, apparently helpless in the throes of desire and attempting to escape the frustrations of his existing life.*<sup>334</sup>

Lissen, getrieben von seiner Leidenschaft, verstrickt sich in eine Welt voller Lügen und illegaler Machenschaften, die ihn schlussendlich ins Gefängnis bringen. Im Unterschied zu Walter Neff in *Double Indemnity*, hat er es aber mit keiner hartgesottenen, rücksichtslosen *femme fatale* zu tun, die ihn für ihre Zwecke missbraucht. Evelyn Biaggi ahnt zwar wie Lissen ihr gegenüber fühlt, nützt seine Lage aber nicht bewusst aus um einen Vorteil für sich daraus zu

---

<sup>334</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*. S. 84.

schlagen. Hier sind es vielmehr der Wahn des Protagonisten und dessen Phantasievorstellungen, die ihn schlussendlich hinter Gitter bringen.

### **Zwischenresümee**

Prinzipiell weisen beide Filme eine sehr oberflächliche Darstellung der Figuren auf. Es werden nur die für das Verständnis unbedingt notwendigen Hintergrundinformationen zu den Figuren geliefert.

Ein Vergleich der Charaktere der österreichischen Produktionen mit den in Kapitel 1.3.1. beschriebenen Figuren des amerikanischen *Film Noir* weist oft erst auf den zweiten Blick Ähnlichkeit auf. Themen wie Leidenschaft, Gier, Eifersucht, Korruption und Gewalt bestimmen auch hier die Protagonisten und ihr Handeln. Wie auch die *noir*-Charaktere, ist jeder einzelne von ihnen in seiner eigenen Welt eingeschlossen. Im Fall von Karin Manelli ist es das Gefängnis, das ihr Ehemann für sie erschaffen hat. Evelyn Biaggi sitzt allein in ihrer luxuriösen Villa, wie ein Vogel im goldenen Käfig. Die Angst ihre Unabhängigkeit zu verlieren, hindert sie daran wirkliche Nähe zu einem anderen Menschen aufzubauen. Während Toni Sponer in einer Welt gefangen ist, in der er aufgrund fehlender Papiere gar nicht existiert, kreierte sich Peter Lissen in seinem, durch Leidenschaft ausgelösten Wahn, eine Phantasiewelt, mit der Absicht, seinem kläglichen Dasein entkommen zu können.

Die in Kapitel 2.6. beschriebene lineare Erzählweise und die Schwerpunktsetzung auf die Haupthandlung, lässt auch bei der Zeichnung der Figuren wenig Spielraum für tiefere Einblicke in deren Vergangenheit. Hier wird weniger eine mysteriöse Stimmung durch die unbekannt Motive der Figuren erzeugt, als vielmehr Spannung aufgebaut, die auf der Verfolgung der oft unerwarteten Wendungen der Ereignisse in den Filmen beruhen.<sup>335</sup>

---

<sup>335</sup> Vgl. Kapitel 2.6.

## 2.8. Raum und Licht

### *Raum*

Gerade im *Film Noir* gibt es bestimmte Kamera- und Lichttechniken die häufig angewandt werden um eine spezielle Ästhetik und Atmosphäre zu kreieren. Die grundlegenden Elemente wie *low-key-lighting*, oder verzerrte Kamerawinkel sowie die Ausstattung und das Setting des *Film Noir* habe ich in Kapitel 1.3. bereits erklärt. Nun werden die beiden von mir ausgewählten österreichischen Filme dahingehend untersucht, ob und wie diese Elemente in den Produktionen eingesetzt wurden.

Beide Filme haben als zentralen Hintergrund eine europäische Stadt. In *Abenteuer in Wien* ist es die Hauptstadt Österreichs, in *Prämien auf den Tod* bleibt die Stadt unbenannt, die Erzählerstimme am Beginn des Films beschreibt sie lediglich mit den Worten:

Das ist eine große Stadt im Süden, die Sonne brennt auf die Dächer der Häuser und in das Lärmen des Verkehrs mischt sich zuweilen das Rauschen des Meeres.

Zu den Produktionsstätten kann hier erwähnt werden, dass die Außenaufnahmen bei Reinerts Film in Wien selbst gedreht wurden.<sup>336</sup> *Prämien auf den Tod* ist zum Großteil in den AFA Filmstudios in Graz fotografiert worden. Teile der Außenaufnahmen sind im Hafen von Genua und am Flughafen Graz Thalerhof entstanden.<sup>337</sup>

Wie auch im amerikanischen *Film Noir*, bietet die Stadt den optimalen Hintergrund für die Handlung der Filme. In *Abenteuer in Wien* findet sich der Ort des Geschehens bereits im Titel des Films. Anders als in der Romanvorlage werden hier nicht die Hauptstraßen, wie zum Beispiel der Ring, sondern die Nebengassen in Szene gesetzt. Wien wird dabei nicht als Trümmerstadt gezeigt, sondern [...] *vielmehr [als] eine alte Stadt, eine Stadt mit Vergangenheit.*<sup>338</sup> Auf

---

<sup>336</sup> Vgl. Gerhard Vana, "Wien vis-à-vis. Zu einigen locations von Abenteuer in Wien." In: Armin Locker (Hg.). *Austrian Noir*. S. 89.

<sup>337</sup> Vgl. Reichmann, Hans-Peter (Red.). *Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 14: Curd Jürgens*. Red. Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech. Deutsches Filminstitut (Hg.). Leipzig: Henschel, 2007. S.186.

<sup>338</sup> Gerhard Vana, "Wien vis-à-vis. Zu einigen locations von Abenteuer in Wien." In: Armin Locker (Hg.). *Austrian Noir*. S. 98.

die Darstellung historischer Bauten und Sehenswürdigkeiten wird dabei aber Großteils verzichtet.

Für die Handlung selbst hat Wien keine besondere Bedeutung. Der Film würde in vielen anderen europäischen Städten ebenfalls funktionieren, weil die damaligen Zonengrenzen, zwar in der Drehortauswahl, nicht aber in der Filmhandlung eine Rolle spielen. Die mit Sicherheit identifizierten Orte befinden sich in den damals von westlichen Alliierten besetzten Zonen, oder in der internationalen Zone der inneren Stadt. Essentielle Teile, wie die Flucht von Karin und Toni, spielen im 7. Bezirk, der zum amerikanischen Verwaltungsgebiet gehörte.<sup>339</sup>

Ähnlich verhält es sich bei Jürgens Film. Auch hier ist nicht ausschlaggebend in welcher Stadt sich die Ereignisse zutragen. Wieso sich Jürgens für eine mediterrane Metropole entschieden hat, ist unklar. Die düstere Geschichte steht in starkem Kontrast zu den anfänglich gezeigten Bildern der Stadt und ihrer Bewohner im grellen Sonnenschein. Vielleicht ging es dem Regisseur genau um diese Disharmonie zwischen dem Ort des Geschehens und der Handlung. Die Stadt dient, in beiden Filmen, als Ort der Gefahr und negativen Energie. Ein Gegenpol dazu existiert nicht. Wie im *Film Noir* der 40er und 50er Jahre in Amerika, unterstreichen auch hier die Handlungsorte der beiden Filme die düstere Thematik und die desillusionierte Stimmung der Figuren.<sup>340</sup>

Schmuddelige Hafenkneipen und Bars, heruntergekommene Hotelzimmer, abgewohnte Villen, kühle Bahnhöfe und Bürogebäude, sie alle laden nicht zum Verweilen ein. Selbst die eigenen vier Wände der männlichen Protagonisten der Filme sind schäbig und karg eingerichtet. Peter Lissen lebt auf Untermiete in einem tristen Zimmer, das lediglich mit den notwendigsten Möbeln eingerichtet ist. Noch dazu befindet sich vor dem einzigen Fenster des Raumes ein Lastenaufzug, der durch seine Gitterwände noch weniger Licht ins Zimmer dringen lässt. Nicht viel besser sieht die Wohnung des Taxifahrers Toni Sponer aus, die er gemeinsam mit Marie und Ferdinand Haintl teilt. (Siehe Abb. 18) Auch hier finden sich nur die wichtigsten Einrichtungsgegenstände. Als Bett dient ihm ein altes Sofa, dessen Federn bereits gebrochen sind. Das Fenster,

---

<sup>339</sup> Vgl. ebd. S. 97.

<sup>340</sup> Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen*. S.78.

durch welches das wenige Licht in die Wohnung fällt, bietet einen trostlosen Ausblick.

Im Gegensatz dazu, leben die weiblichen Protagonistinnen, Karin und Evelyn, in großzügigen Villen. Bereits durch die räumliche Wohnsituation wird somit klar, welchem sozialen Milieu die Figuren angehören. Die Häuser, in denen Karin und Evelyn wohnen, bieten zwar mehr Komfort, als die heruntergekommenen Zimmer von Toni und Peter, symbolisieren aber ebenfalls eine Art Gefängnis, aus dem zumindest Karin auszubrechen versucht. Im Fall von Evelyn wirkt das große, nach außen gut abgeschottete, Gebäude wie ein goldener Käfig, in dem sie Schutz zu suchen scheint.

Die Villa des Ehepaars Manelli steht auf einer leichten Anhöhe am Stadtrand von Wien, umgeben von Grünflächen und Bäumen. (Siehe Abb. 19) Die Innenräume sind vollgestopft mit antiken Kommoden, Bildern, gewaltigen Wandteppichen und schweren Vorhängen vor den vergitterten Fenstern. Das Interieur lässt die Räume gleichzeitig klein und abgewohnt aussehen. Seine besten Jahre hat das Gebäude bereits hinter sich. Auch die Villa von Evelyn Biaggi wirkt nur auf den ersten Blick luxuriös. Durch die zahlreichen Türen gibt es kaum offene Flächen. Hier finden sich zwar weit weniger Einrichtungsgegenstände, was die Räume weniger eng wirken lässt, dafür sind die Bildausschnitte meist klein gehalten, wodurch die großzügig geschnittenen Räume ihre Wirkung verlieren. Die, stets geschlossenen, Jalousien verhindern jeglichen Ausblick und tragen zu einer beengenden Stimmung bei.

Vor allem die Kameraarbeit bei *Abenteuer in Wien* besticht durch die dichte Atmosphäre die sie kreierte. In der Bildgestaltung dominieren asymmetrische Anordnungen, die Kader werden oft durch Gitter, Türen, Fensterrahmen unterteilt und lassen im Bildausschnitt ein Klima der Beklemmung entstehen. (Siehe Abb. 20 u. 21) Der Kameramann Helmut Ashley verwendet in zahlreichen Szenen einen *high-angle-shot*<sup>341</sup>, das heißt, die Kamera filmt aus einer erhöhten Position in die Diagonale des Raums. Die, dadurch entstehenden, auffälligen schrägen Ebenen lassen die Instabilität der Verhältnisse deutlich werden. Ashley verwendet dieses Prinzip auch bei der Ausrichtung der Blickachsen. Am Beginn des Films sieht man die Haushälterin, nach ihrem Botengang, auf das

---

<sup>341</sup> Siehe S. 52.

Anwesen zurückkehren. Nachdem sie das Tor geschlossen hat, sieht die Kamera nach oben, wo Karin bereits ungeduldig am Fenster steht. Das nächste Bild zeigt das Eintreffen der Haushälterin von der Position am Fenster im ersten Stock des Hauses. Der Wechsel zwischen extremer Auf- und Untersicht schafft bereits zu Beginn des Films eine Atmosphäre allgegenwärtiger Unsicherheit. (Siehe Abb. 22 u. 23)

Was die Bildausschnitte betrifft, dominieren Totale und Halbtotale, selten setzt Ashley Großaufnahmen ein. Dadurch werden die Figuren in Beziehung zueinander und zu dem Raum, der sie umgibt, gesetzt.<sup>342</sup>

Die Kameraarbeit von Günther Anders und Hannes Staudinger in *Prämien auf den Tod* arbeitet im Gegensatz dazu sehr wohl mit Großaufnahmen. Meist in Bezug auf die Darstellung des Versicherungsagenten Peter Lissen. Bereits in der Eröffnungssequenz des Films wird Lissens Gesicht, während seiner erfolglosen Kundenanwerbung, immer wieder zwischen wechselnden Aufnahmen geschnitten, die ihn einerseits in den engen Gassen der Stadt zeigen, und andererseits die Namensliste möglicher Kunden präsentiert. Im Verlauf des Films werden die Großaufnahmen vor allem dann verwendet, wenn der Versicherungsagent seinen Halluzinationen verfällt. Als seine Wirtin ihn bei einem Zwiegespräch mit seinem fiktiven Klienten Oskar Zehner ertappt, packt er sie unsanft am Halstuch und zwingt sie an seinen illegalen Machenschaften teilzunehmen. Dabei wird zwischen der Großaufnahme seines Gesichts und dem der Wirtin mehrmals hin und her geschnitten. Durch die Untersicht erhält sein Gesicht einen dämonischen Zug, während die Todesangst in den Augen der Wirtin durch die Aufsicht noch betont wird. Auch als er später, von zwei Polizisten, bezüglich des Todes von Gunarson in seinem Hotelzimmer verhört wird und sich Phantasiewelt und Realität bei ihm vermischen, wird das, auf der visuellen Ebene, durch Überblendungen seines verzerrten Gesichts und dem sich drehenden Kronleuchter dargestellt. In dieser Szene kommt auch dem Licht eine besondere Bedeutung zu. Man sieht die beiden Polizisten im erleuchteten Hotelzimmer auf Lissen warten. Die Gardinen sind zugezogen. Als Lissen das Zimmer betritt, erheben sich die beiden Wartenden und löschen das Licht. Die

---

<sup>342</sup> Vgl. Robert Müller, „Austrian Noir. Über die Arbeit des Kameramannes Helmuth Ashley in Abenteuer in Wien. In: Armin Loacker (Hg.), *Austrian Noir*. S. 120.

Szene wird nun nur noch von dem wenigen Licht erhellt, das durch die geschlossenen Vorhänge ins Zimmer dringt. Aus den beiden Polizisten werden dadurch zwei eindimensionale schwarze Silhouetten, die Lissen ins Kreuzverhör nehmen, bis dieser verzweifelt zusammenbricht.

Auch bei *Prämien auf den Tod* blickt die Kamera oftmals von schräg oben, oder unten auf die Personen und verzerrt so den Blickwinkel auf das Geschehen. Die Sequenz, in der Lissen auf Kundenfang durch die Straßen und Gassen der Stadt zieht, bietet hierfür einige Musterbeispiele. Mehrmals wird seine Hand auf dem Klingelknopf von schräg unten aufgenommen, oder Lissen beim Erklimmen der Stufen zu einer Wohnungstür von schräg oben gefilmt. Einmal ist die Kamera nah am Boden platziert. Auf der Tonebene lässt sich das Klingeln und ein kurzes Gespräch zwischen Lissen und einem Hausmädchen ausmachen, das Bild zeigt lediglich die Beine der Figuren bis zu den Knien. Als die Hausangestellte die Tür schließt, verschwindet die einzige Lichtquelle im Inneren der Wohnung, die die Szene erhellt hat. Das Bild wird schwarz.



Abb. 18 Wohnung von Toni und Haintl



Abb. 19: Anwesen von Fam. Manelli



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

### **Licht**

Beide Filme fallen besonders durch ihren Einsatz von Licht- und Schatteneffekten auf. Sowohl Ashley als auch Anders und Staudinger nutzen jede Möglichkeit zum Spiel mit dem Licht. Figuren werfen überlebensgroße Schatten an Wände, düstere Innenräume werden von schräg einfallenden Lichtstrahlen spärlich erhellt. Gesichter werden nur teilweise angestrahlt, oder lediglich im Profil sichtbar. Fahrzeuge blitzen und blinken vor Reflexen.

Wie auch im amerikanischen *Film Noir* wird in den beiden österreichischen Produktionen das *low-key-lighting*<sup>343</sup> Prinzip angewendet. Dabei entstehen starke Kontraste zwischen dem Führungslicht und den Schattenflächen, die

---

<sup>343</sup> Siehe S. 52.

durch den Verzicht des Fülllichts entstehen. Ashley nutzt den Wechsel von Hell und Dunkel außerdem als rhythmisches Mittel: Lampen werden ein und ausgeschaltet, Streichhölzer angerissen, am Flughafen erhellt ein rotierender Scheinwerfer immer wieder für einen kurzen Augenblick die Innenräume und die Gesichter der Protagonisten.

Die Szene in der Toni die Leiche von John Milton an der Nordbrücke ablegt, besticht ebenfalls durch ihre besondere Ausleuchtung. Als Toni das stählerne Gerüst der Brücke empor klettert, werden die Träger, Streben und das gigantische Zahnrad im Hintergrund so ausgeleuchtet, als ob die Szene im Studio gedreht worden sei. (Siehe Abb. 24) Die Industriebrache verwandelt sich mit Hilfe des Lichts in ein düsteres Terrain der Bedrohung.<sup>344</sup> Die Szene im Kaiserpanorama fällt besonders durch den rhythmischen Einsatz von Licht auf. Toni wird, nachdem er die Eintrittsgebühr entrichtet hat, von einer älteren Dame an der Hand genommen und in den Vorführraum gebracht. Auf der Suche nach einem freien Platz werden die beiden Figuren immer wieder von den scharfen Lichtbündeln die den Raum durchschneiden für einen kurzen Moment erhellt, um gleich wieder in der Dunkelheit zu verschwinden. (Siehe Abb. 25) Als Toni neben Karin Platz nimmt, werden die beiden nur durch das Streulicht des Guckkastens beleuchtet, lediglich die Konturen ihrer Gesichter sind sichtbar. (Siehe Abb. 26) Der Ort dient den beiden für ein geheimes Treffen, in dem sich bei einem Gespräch herausstellt, dass Karins Mann der Mörder von John Milton ist. Das rhythmische Einsetzen der Lichtquellen unterstreicht den dramatischen Moment der Handlung.

In *Prämien auf den Tod* wird mittels der Lichttechnik eine Stimmung von psychischer und physischer Gefangenschaft der Figuren erzeugt. Auffällig ist dabei, der Kontrast zwischen den Bildern der sonnendurchfluteten Stadt zu Beginn des Films und der fortlaufenden Vereinnahmung der Bilder durch große Schattenflächen, bis sich der Protagonist im Gefängnis wiederfindet. Wie sich der Schatten schleichend über das Bild ausbreitet, zeigt die Szene in der Hafenkneipe am Abend, als Peter Lissen den Plan zur Versicherung fiktiver Personen ausheckt und sein Phantom Oskar Zehner erschafft. Lissen sitzt allein

---

<sup>344</sup> Vgl. Robert Müller, "Austrian Noir. Über die Arbeit des Kameramannes Helmuth Ashley in Abenteuer in Wien/Stolen Identity." In: Armin Loacker (Hg.), *Austrian Noir*. S. 116.

vor einem Glas Schnaps in der heruntergekommenen Bar. Der Abend wurde durch den fluchtartigen Aufbruch von Evelyn Biaggi vorzeitig abgebrochen. Die letzten Gäste verlassen die Kneipe, die Wirtin beginnt die Lampen nacheinander auszuschalten. Die Figur von Peter Lissen wird nur noch von den Wasserreflexionen erhellt, die sich an den Wänden spiegeln. Da sich die Kneipe auf Höhe des Meeresspiegels befindet, wird durch die Glasfront, auf der zum Meer gewandten Seite, die Wasseroberfläche an den Wänden reflektiert. Aufgrund des niedrigen Niveaus überzieht ein feuchter Belag den Boden und lässt ihn ebenfalls glänzen. Die Bar verwandelt sich so in einen mysteriösen, phantastischen Ort, der durch die sich bewegenden Reflexionen an den Wänden und das Glitzern am Boden eine eigene Dynamik erhält. Auch hier unterstreicht die Lichtstimmung das Geschehen im Film. Lissen, getrieben von der Leidenschaft zu Evelyn, verfällt in dieser Szene seinen Wahnvorstellungen. Musikalisch wird diese Szene durch ein Werk von Bach unterlegt, das der blinde Pianist Kako am Klavier der Bar spielt.

Auch was die Ikonografie der beiden Filme betrifft, erinnern viele Elemente an den amerikanischen *Film Noir*. Spiegel, dunkle Treppenhäuser, oder Blicke durch vergitterte Fenster unterstreichen die beengte Situation der Figuren. Als Toni Marie von seinem immer wiederkehrenden Alptraum erzählt, in dem ein Uniformierter seine Papiere verlangt, unterstreicht die Reflexion im Spiegel das Gefühl des Identitätsverlusts und der Selbstaufspaltung. Offene Flächen werden unterteilt und die Figuren in ihnen eingerahmt und in ihrem Raum begrenzt.

Ein anschauliches Beispiel ist der Blick von Toni, Karin und Marie aus dem kleinen Fenster, um die Ankunft der Polizei mit zu verfolgen. (Siehe Abb. 27) Gleich darauf bei der Flucht von Toni und Karin werden die beiden durch ein vergittertes Fenster gezeigt, das bereits den Ausgang der Verfolgungsjagd erahnen lässt. Als Peter und Evelyn in der Glastür der Hafenkneipe stehen, die von außen durch Wasser begrenzt wird, und ihren Reiseplänen nachhängen, lässt das eingerahmte Bild bereits vermuten, dass die beiden es nicht schaffen werden, den sozialen Zwängen zu entkommen. Es könnten hier noch zahlreiche andere Beispiele erwähnt werden.

Vergleicht man die Ästhetik von *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod* mit amerikanischen *noir*-Produktionen, ist eine Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen. Durch die vergleichbare Einsetzung und Verwendung von Kamera- und Lichttechnik, erhalten auch die österreichischen Filme die dunkle, verzweifelte Stimmung, die dem *Film Noir* anhaftet. Beide Kameramänner arbeiten mit sonst ungewöhnlichen Kamerapositionen, wie dem *high-angle-shot*, und erzeugen schräge Welten, die die Unsicherheit und ausweglose Lage der Protagonisten unterstreichen. Verstärkt wird diese Atmosphäre, durch den Einsatz von *low-key-lighting* und dem gezielten Spiel mit Licht- und Schatteneffekten.



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

## 3. Schluss

### 3.1. Schlussbetrachtung

Am Beginn dieser Arbeit stellte ich mir die Frage, ob man den *Film Noir* auch in Österreich finden kann. An zwei ausgewählten Filmen, die in Wien und Graz produziert und gedreht wurden, sollten Parallelen und Ähnlichkeiten der *noir*-spezifischen Konventionen aufgezeigt werden. Dazu war es vorab nötig, anhand einer selbsterstellten Formel, eine stellvertretende Auswahl der relevanten *noir*-Elemente zu treffen. Neben den ästhetischen Merkmalen, wie dem düsteren, visuellen Stil und der *noir*-Ikonografie, die durch den speziellen Einsatz von Kamera- und Lichttechnik erreicht werden, habe ich auch die Art der Narration und die Figuren in meine Untersuchung mit einbezogen. Anhand dieser Gesichtspunkte erfolgte die Sichtung und Analyse von *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod*. Die detaillierten Ergebnisse können hier nicht in wenigen Sätzen wiedergegeben werden, sie finden sich im zweiten Teil dieser Arbeit.

Zusammenfassend kann aber festgestellt werden, dass es keinen direkten Einfluss des amerikanischen *noir*-Stils auf die österreichischen Filmproduktionen geben hat. Ein Grund dafür, ist die fehlende Auseinandersetzung und Rezeption von *Film Noir* in Deutschland und Österreich vor den 1960er Jahren.<sup>345</sup> Dennoch können retrospektiv deutsche und österreichische Filme dem *noir*-Stil zugeschrieben werden, was die Grundstimmung und die Themen der Filme anbelangt. Dabei handelt es sich vielmehr um eine parallele Entwicklung dieser Ästhetik, da die Konventionen des *Film Noir* nicht bewusst in nationale Produktionen einbezogen worden sind.<sup>346</sup>

Bei der Analyse von *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod* durch die *noir*-Linse, konnte ich eine Vielzahl an *noir*-Elementen entdecken. Vor allem die ästhetischen Merkmale der Filme ähneln dem des *Film Noir*, was in starkem Kontrast zu den damals gängigen Filmgenres, wie dem Heimat- und Wiener Film steht. Diese ungewohnte Färbung der Filme, ist auch in den Filmkritiken der

---

<sup>345</sup> Vgl. Tim Bergelder, „German cinema und film noir“. In: Andrew Spicer. *European Film Noir*. Manchester: Manchester Univ. Press., 2007. S. 138.

<sup>346</sup> Vgl. ebd.

damaligen Filmzeitschriften entweder direkt, oder zwischen den Zeilen erwähnt worden und hat sowohl positive, als auch ablehnende Reaktionen provoziert. Was die beiden Filme ebenfalls mit dem *Film Noir* in Verbindung bringt, ist ihr Setting. Die deutschsprachigen Filme der 40er und 50er Jahre waren geprägt durch die Abwesenheit der Stadt.<sup>347</sup> Die Stadt wurde in den Trümmerfilmen von Ruinen verdeckt und später, im Heimatfilm, durch die ländliche Idylle ersetzt. *Abenteuer in Wien* stellt somit vor allem durch seine *on-location shootings* eine Rarität dieser Periode dar.

Die Untersuchung hat, neben den Ähnlichkeiten der Filmstile, aber auch gesellschaftliche und filmwirtschaftliche Unterschiede aufgezeigt. Vor allem die Umstände der Filmproduktion in der Nachkriegszeit in Österreich, durch ihre Abhängigkeit vom deutschen Markt und dem Einfluss der Verleihfirmen, ist nicht mit dem Studiosystem in Amerika zu vergleichen. Durch die wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Gegebenheiten können die österreichischen *noir*-Produktionen einem direkten Vergleich mit dem Hollywood *noir* nicht standhalten. Dennoch bestätigte die Analyse der beiden österreichischen Filme meine anfangs angestellte Vermutung: die düstere, pessimistische Weltsicht, die dem *Film Noir* und seinen Figuren eigen ist, findet sich auch in den von mir gesichteten Werken Reinerts und Jürgens wieder. Mit anderen Worten:

Ashleys Fotografie macht aus Wien den Schauplatz eines *austrian noir*.<sup>348</sup>

Und

Mehr soll hier nicht verraten werden denn es ist eine mystische Geschichte und sie soll es bleiben, eine Geschichte, bei der die Gestalten lautlos aus dem Dunkel zu kommen scheinen und ebenso lautlos wieder verschwinden in einer Welt gestrandeter Existenzen.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Vgl. ebd. S. 142.

<sup>348</sup> Robert Müller, "Austrian Noir. Über die Arbeit des Kameramannes Helmuth Ashley in *Abenteuer in Wien/Stolen Identity*." In: Armin Loacker (Hg.). *Austrian Noir*. S. 125.

<sup>349</sup> *Mein Film*, 20. Jahrgang 1950, Wien, Nr. 1, S. 3.

## 3.2. Quellen

### 3.2.1. Literaturverzeichnis

#### Selbständige Literatur:

Aspetsberger, Friedbert (Hg.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österr. Bundesverlag, 1984.

Beckermann, Ruth (Hg.). *Ohne Untertitel: Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1996.

Biesen, Sheri Chinen. *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2005.

Bock, Hans-Michael (Hg.). *Recherche: Film: Quellen und Methoden der Filmforschung*. München: edition text+kritik, 1997.

Borde, Ramond/Chaumeton, Etienne. *A Panorama of American Film Noir: 1941-1953*. Übersetzt von Paul Hammond. San Francisco: City Lights Books, 2002.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin (Hg.). *Film Art: An Introduction*. 8. Ausgabe. Boston, Mass. (u.a.): Mc Graw-Hill, 2008. (McGraw-Hill International Edition)

Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht: eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser, 2008.

Büttner, Elisabeth. *Anschluß an Morgen: eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Mitw. Christian Dewald. Salzburg; Wien: Residenz-Verl., 1997.

Dieselbe: *Kinoästhetik als Produzent von Geschichtlichkeit*. Habil.-Schr., Wien 2005.

Dieselbe: *Das tägliche brennen. Zusatz zum Titel eine Geschichte des österreichischen Films. Von den Anfängen bis 1945*. Mitw. Christian Dewald. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 2002.

Cameron, Ian (Hg.). *The Book of Film Noir*. New York: Continuum Publ., 1993.

Cargnelli, Christian (Hg.). *Schatten-Exil: europäische Emigranten im Film Noir*. Wien: PVS-Verlag, 1997.

Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press, 1976.

- Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Free Press, 1997.
- Dassanowsky, Robert. *Austrian Cinema: A History*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.
- Denisoff, Dennis. *Sexual Visuality from Literature to Film: 1850 - 1950*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- Dewald, Christian (Hg.). *Der Wirklichkeit auf der Spur: Essays zum österreichischen Nachkriegsfilm „Asphalt“*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2004.
- Dickos, Andrew. *Street with no Name: A History of the classic American Film Noir*. Lexington, Ky.: Univ. Press of Kentucky, 2002.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2004.
- Eisner, Lotte H. *Die dämonische Leinwand*. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1980.
- Faulstich, Werner. *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH, 2005.
- Fritz, Walter. *Im Kino erlebe ich die Welt...: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien: Brandstätter, 1997.
- Ders.: *Kino in Österreich 1945 - 1983: Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: Österr. Bundesverl., 1984.
- Grant, Barry Keith (Hg.). *Film Genre Reader*. Austin, Tex.: Univ. of Texas Press, 2003.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2001.
- Kaplan, E. Ann (Hg.). *Women in Film Noir*. Erw. und überarb. Aufl. London: bfi Publ., 1998.
- Krutnik, Frank. *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.
- Lernet-Holenia, Alexander. *Ich war Jack Mortimer*. Darmstadt: Deutsche Buch Gemeinschaft, 1954.
- Loacker, Armin (Hg.). *Austrian Noir: Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005.

Lopez, Daniel. *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for each*. Jefferson (ua.): McFarland & Company, Inc. Publishers, 1993.

McArthur, Colin. *Underworld U.S.A.* London: Secker and Warburg, 1972.

Monaco, James. *Film Verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek bei Hannover: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.

Naremore, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. London: University of California Press, 1998.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

Ottoson, Robert. *A reference guide to the American film noir, 1940-1958*. Metuchen, New York: Scarecrow Press, 1981.

Palmer, R. Barton (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Roberts, Ernest. *Irrfahrten eines törichten Zeitgenossen*. Wien: Picus Verlag, 1996.

Röwekamp, Burkhard. *Vom film noir zur méthode noire: die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren, 2003.

Seeßlen, Georg. *Asphalt Dschungel: Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980.

Sellmann, Michael. *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Silver, Alain/Ursini, James (Hg.). *Film Noir: Reader*. New York: Limelight Ed. 1997.

Silver, Alain/Elizabeth Ward (Hg.). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York, 1992.

Spicer, Andrew. *Film Noir*. Harlow: Longman, 2002.

Ders. *European Film Noir*. Manchester: Manchester Univ. Press., 2007.

Steinbauer-Grötsch, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*. 3., überarb. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.

Steiner, Gertraud. *Die Heimatmacher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1987.

Telotte, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.

Tieber, Claus. *Verbrechen als Geschäft: Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms*. Wien: Diss., 2000.

Tuska, Jon. *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, Conn., and London: Greenwood, 1984.

Warshow, Robert. *The immediate experience: movies, comics, theater & other aspects of popular culture*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2001.

Werner, Paul. *Film noir und Neo-Noir*. München: Vertigo, 2005.

### **Unselbständige Werke:**

Bordwell, David. "The Classical Hollywood style, 1917-1960." In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (Hg.). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Productions to 1960*. London: Routledge, 1994. S. 1-84.

Buchsbaum, Jonathan. „Tame Wolves and Phony Claims: Paranoia and Film Noir". In: *Persistence of Vision*. Maspeth, New York. Summer, 1986. S. 35-47.

Buchschwenter, Robert. „Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1996. S. 259-283.

Cook, Pam. "Duplicity in *Mildred Pierce*". In: Kaplan, E. Ann (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 69-80.

Damico, James. "Film Noir: A Modest Proposal". In: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.). *Film Noir: Reader*. New York: Limelight Ed. 1997. S. 95-105.

Donnenberg, Josef. „Der literarische Herr: Alexander Lernet-Holenia.“ In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.). *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984. S. 320 - 336.

Durgnat, Raymond. "Paint It Black: The Family Tree of Film Noir." In: Palmer, R. Barton (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 83-98.

Ders. „Some Lines of Enquiry into Post-war British Crimes“. In: Murphy, Robert (Hg.). *The British Cinema Book*. London: British Film Institute, 1997. S. 90-103.

Frank, Nino. „The Crime Adventure Story: A New Kind of Detective Film“. In: Palmer, R. Barton (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 21-24.

Gledhill, Christine. „Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism.“ In: Kaplan, E. Ann (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 20-34.

Gregory, Charles. „Living Life Sideways“. In: Palmer, R. Barton (Hg.). *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. S. 154-170.

Grob, Norbert. „Einleitung“, In: *Filmgenres: Film Noir*. Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2008. S. 9-54.

Harvey, Sylvia. „Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir.“ In: E. Ann Kaplan (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 35-46.

Kamps, Johannes. „Flucht durch zwei Jahre hindurch oder Ich war John Milton.“ In: Programmzeitschrift des Filmarchiv Austria. Nr. 4. *filmarchiv*, 12/2002. S. 46-48.

Ders.: „In den Fängern des Zufalls. Alexander Lernet-Holenias Kriminalroman Ich war Jack Mortimer (1933) und der Film Abenteuer in Wien (1952)“. In: Loacker, Armin (Hg.). *Austrian Noir: Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005. S. 53-88.

Kerr, Paul. „Out of the Past? Notes on the B film noir“. In: Silver, Alain, Ursini, James (Hg.). *Film Noir: Reader*. New York: Limelight Ed. 1997. S. 107-127.

Koebner, Thomas. „Caligaris Wiederkehr in Hollywood? Stummfilm-Expressionismus, „Filmemigranten“ und Film Noir. Zur Kritik einer Hypothese.“ In: Haarmann, Hermann (Hg.). *Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil. Ein Berliner Symposium*. Berlin, 1995. S. 107-119.

Loacker, Armin. „Die handelnden Personen. Ausgewählte Biografien zur Produktionsgeschichte.“ In: Armin Loacker (Hg.) *Austrian Noir: Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005. S. 39-52.

Müller, Robert. „Austrian Noir. Über die Arbeit des Kameramannes Helmuth Ashley in Abenteuer in Wien/Stolen Identity.“ In: Loacker, Armin (Hg.). *Austrian Noir: Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005. S.109-125.

O'Brien, Charles. "Film Noir in France: Before the Liberation." In: *Iris*, No. 21, Spring 1996. S. 7-20.

Place, Janey. "Women in Film Noir." In: Kaplan, E. Ann (Hg.). *Women in Film Noir*. London: bfi Publ., 1998. S. 47-68.

Place, Janey/ Peterson, Lowell. „Some Visual Motifs of Film Noir“. In: Silver, Alain/Ursini, James (Hg.) *Film Noir: Reader*. New York: Limelight Ed. 1997. S. 65-76.

Prucha, Martin. „Agfacolor und Kalter Krieg. Die Geschichte der Wien-Film am Rosenhügel 1946-1955.“ In: Ruth Beckermann, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., 1996.S. 53-79.

Schrader, Paul. "Notes on Film Noir". In: *Film Comment*, Volume 8, Spring 1972. S. 8-13.

Sobchack, Thomas. „Genre Film: A Classical Experience“. In: *Literature/Film Quarterly* 3. Sommer 1975, S. 196-204.

Spiess, Eberhard. „Berlin und Wien. Skizzen zu einer Karriere 1935-1945.“ In: Reichmann, Hans-Peter (Red.). *Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 14: Curt Jürgens*. Red. Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech. Deutsches Filminstitut (Hg.). Leipzig: Henschel, 2007. S. 12-27.

Steiner, Gertraud. „Alexander Lernet-Holenias Filme der Nachkriegszeit. Stellungnahme eines Unangepaßten.“ In: Hélène Barrière, Thomas Eicher und Manfred Müller (Hg.). *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*. Oberhausen: Athena-Verlag, 2004. S. 193-210.

Vana, Gerhard. "Wien vis-à-vis. Zu einigen locations von Abenteuer in Wien." In: Loacker, Armin (Hg.). *Austrian Noir: Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion Abenteuer in Wien/Stolen Identity*. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005. S. 89-106.

Vernet, Marc. "Film Noir on the Edge of Doom." In: Copjec, Joan (Hg.). *Shades of Noir. A Reader*. London, NY: Verso, 1993. S. 1-32.

Walker, Michael. "Film Noir: Introduction". In: Cameron, Ian (Hg.). *The Book of Film Noir*. New York: Continuum Publ., 1993. S. 8-38.

Whitney, John S. "A Filmography of Film Noir." In: *Journal of Popular Film* Nr. 5, 1976. S. 321-371.

### **Zeitschriften:**

Mein Film, 20. Jahrgang 1950, Wien, Nr. 1

Mein Film, 20. Jahrgang 1950, Wien, Nr. 3

Österreichische Film und Kinozeitung, Wien 31. Dezember 1947, Nr. 74/75

Österreichische Film und Kinozeitung, 5. Jahrgang, Wien 21. Jänner 1950, Nr. 182

Paimann's Filmlisten, 35. Jahrgang, Wien 19. Jänner 1959, Nr. 1769

Filmprogramm 298 - Der dritte Mann. Stuttgart 2000. Verlag Uwe Wiedleröther. 40 S.

### **Sammelbände:**

Legenden: Evita, Soraya, Curd Jürgens, Romy Schneider, Marlene Dietrich, Enrico Caruso. Berlin: Henschel, 1998.

Reichmann, Hans-Peter (Red.). *Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 14: Curd Jürgens*. Red. Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech. Deutsches Filminstitut (Hg.). Leipzig: Henschel, 2007.

### **Nachschlagewerke:**

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Siebenter Band EX-FRT. FA. Brockhaus Mannheim, 1988. S. 29.

Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. 3. Band. Pallenberg-Singer. Bern: Francke Verlag, 1992.

### **Internetseiten:**

Bender Verlag online-Filmlexikon: [www.bender-verlag.de/lexikon/suche.php](http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche.php)

### **Filme:**

#### **Abenteuer in Wien**

Gesichtete Fassung: Kauf DVD aus der Edition Film + Text des Filmarchiv Austria. 86'

A 1952

Regie: Curd Jürgens

Buch: Franz Tassié, Michael Kehlmann

Kamera: Helmut Ashley

Musik: Richard Hageman

Ton: Otto Untersalmberger

Schnitt: Henny Brünsch

Bauten: Fritz Jüptner-Johnsdorf

Darsteller: Gustav Fröhlich (Toni Sponer), Cornell Borchers (Karin Manelli), Franz (Francis) Lederer (Claude Manelli), Adrienne Gessner (Anna Fraser), Inge Konradi (Marie), Egon von Jordan (Krüger), Hermann Erhardt (Ferdl Haintl), Hans Hagen (Dirigent), Manfred Inger (Polizeikommissär), Louis Ousted (John Milton), Alfred Solm (1. Polizist auf der Wache), Trude Marlen und Karl Schwetter (Ehepaar auf dem Kommissariat), Alexander Kerst (2. Polizist bei der Hausdurchsuchung), Fritz Eckhardt und Paul Pranger (Portiers im Goldenen Löwen), Karl Farkas (Ober in der Bar), Reinhold Siegert (Mann bei der Telefonzelle), Franz Böheim (Betrunkener mit Luftballon), Michael Kehlmann (Passfälscher), Gisela Wilke und Pepi Glöckner-Kramer (alte Frauen im Kaiserpanorama), Wolfgang Glück (Porschefahrer), Gerda Neubauer (Frau im Porsche), Guido Wieland (Geldeintreiber vom Goldenen Löwen), Maria Gerngroß (Stewardess, Fritz Krenn (Mann an der Flughafenauskunft), Frank Marischka (Passkontrolleur am Flughafen).

Produktion: Trans-Globe Film Inc. (New York), Schönbrunn-Film Ernest Müller (Wien), Kreidl KG (Wien)

Produktionsleitung: Karl Szokoll

Aufnahmeleiter: Franz Hoffermand, Karl Schetter

Drehorte: Wien, Flughafen Schwechat

Ateliers: Sievering und Schönbrunn

UA: 21.8.1952, Hannover (Palast-Theater), Wiener Erstaufführung: 19.9.1952 (Kruger, Löwen, Wienzeile, Maria-Theresien-Tageskino, Flieger)

Laufzeit: 86 Minuten

### **Prämien auf den Tod**

Gesichtete Fassung: VHS-Kopie aus der Sammlung des Filmarchivs Austria. 83'

A 1950

Regie: Curd Jürgens

Buch: Kurt Heuser, Curd Jürgens

Kamera: Günther Anders, Hannes Staudinger

Musik: Willy Schmidt-Gentner

Ton: Martin Krämer

Schnitt: Herma Sandtner

Bauten: Werner Schlichting, Isabella Ploberger

Darsteller: Werner Krauß (Dr. Schmidt), Judith Holzmeister (Evelyn Biaggi), Curd Jürgens (Gunarson, Operntenor), Siegfried Breuer (Peter Lissen, Versicherungsagent), Felix Steinböck (Kako, Klavierspieler), Edith Mill (Kellnerin), Josef Meinrad (Matrose), Gisela Wilke (Cleo, Hafenwirtin), Melanie Horeschovsky (Tilla, Lissens Quartiersfrau), Hermann Thimig (Muschel, Hafeninspektor), Karl Günther, Liselotte Gerhard, Ilse Trenker, Gusti Wolf,

Hermann Erhardt, Ivan Petrovitch, Martha Hartmann, Eugen Eisenlohr, Hans Graff, Friedrich Kutschera, Ernst Therwall, Mimi Stelzer, Herta Baumann, Beppo Seidler, K. Szauer  
Produktion: Alpenfilm Austria, Graz  
Produktionsleitung: Herbert Sennewald  
Aufnahmeleiter: Willy Egger  
Ateliers: Atelier Thalerhof, Graz  
Außenaufnahmen: Hafen von Genua  
UA: 13. Jänner 1950, Wien  
Format: 35 mm, s/w, Ton  
Laufzeit: 83 Minuten

### 3.2.2. Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Dr. Rotwang. [http://www.stummfilme.lima-city.de/PDVD\\_011.JPG](http://www.stummfilme.lima-city.de/PDVD_011.JPG)  
Stand: 31.3.2010

Abb. 2: Szene aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).  
<http://www.afilmcanon.com/journal/2007/2/19/wiene-das-cabinet-des-dr-caligari-the-cabinet-of-dr-caligari.html> Stand: 31.3.2010

Abb. 3: Szene aus *Scarface* (Howard Hawks, 1932).  
<http://www.montrealfilmjournal.com/article.asp?A=A0000171> Stand:  
31.3.2010

Abb. 4: Cover Black Mask Magazin.  
<http://www.detnovel.com/Black%20Mask.html> Stand: 31.3.2010

Abb. 5: Humphrey Bogart in *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941).  
[http://www.sfgate.com/c/pictures/2007/02/13/mn\\_falcon01.jpg](http://www.sfgate.com/c/pictures/2007/02/13/mn_falcon01.jpg) Stand:  
23.5.2010

Abb. 6: Ava Gardner in *The Killers* (Robert Siodmak, 1944).  
<http://img266.imageshack.us/i/avagardnertq1.jpg/> Stand: 23.5.2010

Abb. 7: Virginia Huston in *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947).  
[http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/OutOfThePast/images/OutOfThePast010\\_jpg.jpg](http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/OutOfThePast/images/OutOfThePast010_jpg.jpg) Stand: 23.5.2010

Abb. 8: Szene aus *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941).  
<http://www.flickr.com/photos/34378945@N03/3270406223/> Stand: 25.5.2010

Abb. 9: Szene aus *Night and the City* (Jules Dassin, 1950).  
<http://filmsnoir.net/wp-content/uploads/2008/04/nightcity596.jpg> Stand:  
25.5.2010

Abb. 10: Szene aus *The Blue Gardenia* (Fritz Lang, 1953).  
<http://www.celtoslavica.de/chiaroscuro/films/bluegardenia/blueg6.jpg> Stand:  
25.5.2010

Abb. 11: Filmplakat - Grün ist die Heide.  
[http://www.hdg.de/lemo/objekte/pict/JahreDesAufbausInOstUndWest\\_filmplakatGruenIstDieHeide/index.html](http://www.hdg.de/lemo/objekte/pict/JahreDesAufbausInOstUndWest_filmplakatGruenIstDieHeide/index.html) Stand: 31.3.2010

Abb. 12: Filmplakat - Der Förster vom Silberwald.  
<http://www.wdr3.de/zeitzeichen/details/artikel/26-november-1954.html>  
Stand: 31.3.2010

Die Abbildungen 13 bis 27 stammen aus dem Film *Abenteuer in Wien*, in der von mir gesichteten Fassung: Kauf DVD aus der Edition Film + Text des Filmarchiv Austria, 2005. 86‘

Abb. 13 (00:08:08), Abb. 14 (00:44:06), Abb. 15 (00:11:59), Abb. 16 (00:12:16),  
Abb. 17 (00:40:53), Abb. 18 (00:10:37), Abb. 19 (00:03:02), Abb. 20 (00:17:46),  
Abb. 21 (00:20:30), Abb. 22 (00:03:10), Abb. 23 (00:03:12), Abb. 24 (00:36:18),  
Abb. 25 (00:56:33), Abb. 26 (00:57:05), Abb. 27 (01:02:37)

### 3.3. Abstract

Rückwirkend werden die 1940er und 50er in Amerika als die Blütezeit des *Film Noir* betrachtet. Wie man den Begriff *Film Noir* dabei genau definiert und welche Filme in diese Kategorie fallen, darüber sind sich die Filmwissenschaftler alles andere als einig. Darum steht am Beginn dieser Arbeit eine Übersicht, über die Begriffs- und Gattungsdiskussion zum *Film Noir*, der die wichtigsten Thesen und Meinungen zum Thema zusammenfasst. Ein Blick auf die sozialpolitischen, sowie filmökonomischen Entstehungsbedingungen in Amerika zu dieser Zeit, soll helfen den speziellen Stil des *Film Noir* besser nachvollziehen zu können.

Dass es sich bei dieser filmischen Erscheinungsform allerdings nicht um eine rein amerikanische handelt, wird im zweiten Teil der Arbeit sichtbar, in dem zwei österreichische Produktionen genauer analysiert werden.

Auch in Europa wurden zu dieser Zeit *noir*-Filme produziert, die auffallende Ähnlichkeiten mit ihrem amerikanischen Pendant aufweisen. Als, international bekanntes und erfolgreiches, Beispiel kann hier Carol Reeds *The Third Man* genannt werden. Die beiden österreichischen Produktionen, *Abenteuer in Wien* und *Prämien auf den Tod*, erfreuen sich weit weniger filmhistorischer Bedeutung, obwohl auch sie, vollkommen berechtigt, als Exemplare des *noir*-Stils gesehen werden können, was die Auseinandersetzung mit diesen beiden Filmen umso interessanter macht. Vor allem ästhetische Elemente, wie Lichttechnik und Kameraführung, erzeugen in all diesen Filmen eine ähnlich düstere Stimmung und die Handlung wird durch die pessimistische Weltsicht der Figuren gekennzeichnet. Ebenso, wie filmästhetische Elemente, sind Überlegungen über mögliche andere Konnotationen, in den europäischen Filmen, in die Analyse mit eingeflossen. Gibt es neben den beachtlichen Ähnlichkeiten auch nationale Unterschiede? Wie verändert sich ein *Film Noir* der, von einer amerikanischen Großstadt nach Wien verlagert wird? Gibt es neben den altbekannten Stereotypen, was die Figuren und Handlungsorte betrifft, neue Bilder? Und wenn ja, wie werden sie dargestellt?

## 3.4. Curriculum Vitae

---

### Persönliche Daten

Rita Koller, geb. am 12.2.1982 in Graz

koller\_rita@hotmail.com

---

### Ausbildung

Oktober 2004  
- November 2010      Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

Juni 2002              Abschluss der HBLA, Graz

---

### Tätigkeitsprofil (Auszug)

August 2009  
-Jänner 2010      Stellvertretende Leitung Rezeption/Ticketing im  
*Tanzquartier Wien*

Oktober 2008  
-April 2009        Publikumsdienst in der Halle E/Museumsquartier

August 2006  
-Jänner 2007      Betreuung der Abendvorstellungen am Theater *Komödie am Kai*

Jänner 2007        Regieassistent bei der Produktion *Vermischte Gefühle*  
an der *Komödie am Kai*

August 2007        Kostümassistent bei der David Unger-Filmproduktion  
*Schlimmer geht's nimmer*

Sommer 2006        Mitarbeit bei der Filmdokumentation *Nomaden der Straße*

März 2006            Regiehospitant bei *La Clemenza di Tito* am  
*Theater an der Wien*

Oktober 2006        Schauspielprojekt bei Theater in Arbeit

Februar 2006        Schauspielworkshop bei Theater in Arbeit

2005                  Kurzfilmprojekt Treibstoff Sehnsucht (Regie, Kamera, Schnitt)

November  
2001                  Mitglied der Jugendjury beim „European Short Film Festival“, Brest

März 2001            Mitglied der Jugendjury bei der DIAGONALE, Graz