



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Film noir zum Neo-Noir“  
Geschichte und Entwicklung des „noir“-Begriffs anhand  
der Analysen von „Double Indemnity“ und „Sin City“

Verfasser

Benedikt Wrede

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer M.A.



Ganz herzlich für all den Beistand und die Unterstützung während meiner  
Arbeit möchte ich danken:

Meiner Mutter Victoria Westmacott-Wrede,

meiner Schwester Honor Westmacott,

meinem Vater Hans-Heinrich Wrede,

dem Filmwissenschaftler Paul Werner,

den beiden Kuratorinnen der Ausstellung „FILM NOIR!“: Stefanie Plappert und

Jule Murmann,

Tom Lamberty und dem Verlag Merve,

Hedwig Wrede,

Prof. Dr. Ulrich Meurer,

Mag. Olga Kessar

und allen meinen Freunden aus Wien.



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	7
2. Ursprünge des Film noir .....	9
2.1. Der deutsche expressionistische Film .....	10
2.2. Der Poetische Realismus.....	12
2.3. Literatur: Die „Hard-Boiled School of Fiction“ .....	16
3. Zum Begriff des Film noir .....	18
3.1. Politisch-gesellschaftlicher Hintergrund des Film noir .....	25
3.2. Die Großstadt.....	30
3.3. Die Bedeutung der Frau im Film noir .....	36
3.4. Licht und Schatten .....	40
3.5. „Double Indemnity“ („Frau ohne Gewissen“).....	43
3.6. Weitere Filmbeispiele.....	55
3.6.1. „The Maltese Falcon“ („Der Malteser Falke“ / „Die Spur des Falken“) .....	57
3.6.2. „Touch of Evil“ („Im Zeichen des Bösen“).....	59
4. Zum Begriff des Neo-Noir .....	60
4.1. „Sin City“ .....	73
4.2. Vergleich: „Double Indemnity“ / „Sin City“ .....	87
5. Die Ausdehnung der „noir“-Ästhetik .....	92
5.1. Die „noir“-Ästhetik in anderen Gebieten.....	93
5.2. Die Zukunft des Neo-Noir .....	98
6. Fazit.....	103
7. Abbildungsverzeichnis.....	105

8. Quellenverzeichnis .....	106
9. Internetquellen .....	108
10. Filmverzeichnis .....	112
11. Andere Medien .....	113
Abstract .....	114
Mail-Interview zwischen Benedikt Wrede und Paul Werner .....	115
Lebenslauf .....	118

## 1. Einleitung

Die Stilrichtung des Film noir prägte die Filmgeschichte ganz entscheidend und umfasst knapp zwei Jahrzehnte: Die 40er- und die 50er- Jahre. Die Werke des Film noir wurden in Amerika produziert, jedoch waren viele der Mitwirkenden Emigranten aus Deutschland oder anderen Ländern, in denen die Nationalsozialisten an die Macht gekommen waren. Dazu gehören Regisseure wie Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger und Robert Siodmak. Sie brachten den bildgestalterischen Stil des deutschen expressionistischen Films mit in die USA und beeinflussten damit die gesamte amerikanische Filmproduktion. Von den Regisseuren selbst wurde der Film noir jedoch zunächst nicht als eine neue Stilrichtung erkannt; die Franzosen waren es, welche die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Filme entdeckten. Durch die Film noirs, die nach dem Zweiten Weltkrieg nach Frankreich gelangten, wurden die Franzosen an ihre eigenen Werke erinnert- die Werke des Poetischen Realismus‘ aus den 30er- Jahren. Der Poetische Realismus hatte die pessimistische und hoffnungslose Stimmung in der Gesellschaft reflektiert, nun zeichnete sich der Film noir durch diese düstere Atmosphäre aus und verdeutlichte das Zeitgefühl. Kriminalromane von Autoren wie Dashiell Hammett und Raymond Chandler dienten als literarische Vorlage für die Verfilmungen. Im Film noir vereinigten sich also Elemente verschiedenster Richtungen und Medien, was zu etwas ganz Neuem führte: Die „noir“-Ästhetik war geboren.

Inhalt dieser Arbeit ist einerseits die historische Entwicklung von den Ursprüngen des Film noir bis zur Stilrichtung selbst. Es werden der deutsche expressionistische Film, der poetische Realismus und die „Hard-Boiled School of Fiction“ vorgestellt, welche als die Urahnen des Film noir angesehen werden können. Danach werden der gesellschaftliche Hintergrund des Film noir und verschiedene thematische Phasen in seiner Entwicklung angesprochen und erklärt. Außerdem geht es um die wichtigsten dramaturgischen Mittel sowie den Film „Double Indemnity“. Bei diesem Film handelt es sich um einen Klassiker der Stilrichtung, weshalb er sich auch besonders gut eignet, um dem Leser die typische Dramaturgie des Film noir verdeutlicht näherzubringen. Die Arbeit wird aber noch einen Schritt weiter gehen und zeigen, dass der Film der perfekte Repräsentant für seine Stilrichtung ist.

Zusätzlich werden die beiden Werke „The Maltese Falcon“ und „Touch of Evil“, welche den Anfang und das Ende der Stilrichtung markieren, vorgestellt.

Andererseits beschäftigt sich die Diplomarbeit mit den Werken des Neo-Noir. Auch hier finden sich- ähnlich wie in der Entwicklung des Film noir- verschiedene thematische Phasen.

Alle Filme, welche nach „Touch of Evil“ entstanden sind und sich durch die Ästhetik der Film noirs auszeichnen, werden als „Neo-Noirs“ bezeichnet. Anders als beim Film noir handelt es sich hierbei um ein Genre. Eine grenzenlose Themenvielfalt zeichnet das Genre aus und zahlreiche Neuheiten dramaturgischer wie auch technischer Natur kommen bei den Neo-Noirs zum Einsatz.

Es wird im Rahmen der Behandlung des Themas die Frage gestellt, in wieweit sich die „noir“-Ästhetik im Neo-Noir weiterentwickelt hat und sich noch immer weiterentwickelt. Als ein Beispiel für einen Film des 21. Jahrhunderts, der zahlreiche „noir“-Elemente enthält, wird der Film „Sin City“ genannt, der auf einer Comicvorlage beruht. Reichen dessen „noir“-Elemente aber aus, um ihn tatsächlich auch zu einem Neo-Noir zu machen? Das in diesem Film dargestellte Milieu ist ein völlig anderes als das des Films „Double Indemnity“, auch die Produktionsweise war eine andere, dennoch werden die beiden Filme miteinander verglichen: Beide enthalten die „noir“-Ästhetik und es soll die These vertreten werden, dass „Double Indemnity“ nicht nur mit seinen Drehmethoden, sondern auch mit seiner Dramaturgie, der erzählten Geschichte und den künstlerischen Mitteln für den Film noir seiner Zeit das darstellt, was „Sin City“ für die modernen Neo-Noirs des 21. Jahrhunderts bedeutet.

Schließlich wird in der Arbeit nachgeprüft, ob die „noir“-Ästhetik das gleiche Potential aus der Zeit des Film noir und aus den Anfangsjahren des Neo-Noir besitzt. Prägt sie noch immer hauptsächlich den Film, oder ist sie inzwischen auch in Bereichen wie der Musik und in der Fotografie zu finden? Mit einem vorsichtigen Blick auf die nächsten Jahre soll unter Berücksichtigung der aktuellen Kinoentwicklung zudem eine Prognose darüber getroffen werden, was zukünftige Neo-Noirs auszeichnen könnte. Längst gibt es deutlich mehr Neo-Noirs als Film noirs, wobei die ersten Werke des Genres inzwischen auch schon mehrere Jahrzehnte alt sind. Dennoch wird fleißig weiterproduziert und die „noir“-Ästhetik scheint nicht aufzuhalten zu sein.

## 2. Ursprünge des Film noir

Norbert Grob erwähnt fünf Einflüsse, die den Film noir bedeutend geprägt haben. Dabei macht er für die Atmosphäre außerhalb der eigentlichen Geschichte der Filme die Erfahrungen verantwortlich, welche während des Krieges und unmittelbar danach gesammelt wurden. Der Umfang von Kriminalität und Gewalttätigkeit wurde durch die von den Warner Brothers produzierten Gangsterfilme bestimmt. Die Dialoge, die Dramaturgie und die Geschichten selbst wurden durch die „Hard-Boiled“-Literatur stark beeinflusst, während sich der deutsche filmische Expressionismus in der Verwendung von Licht und Schatten und in der Kameraarbeit widerspiegelte. Die allgemeine Atmosphäre der Werke des Film noir und die Verstörtheit, welche die Filme beherrschte, kamen aus dem Poetischen Realismus, der den 30er-Jahren Frankreichs entstammte.<sup>1</sup>

Etwas später in dieser Arbeit werden die Kriegs- und Nachkriegserfahrungen, welche die Werke des Film noir prägten, genauer beleuchtet.<sup>2</sup> Was die Gangsterfilme angeht, die in den 30er-Jahren produziert wurden, gab es neben der vorhandenen Gewalt auch im gängigen Szenenbild eine Verwandtschaft zum Film noir. Das organisierte Verbrechen zu Zeiten der Prohibition und der Großen Depression bestimmte die Gangsterfilme, was der Grund dafür ist, dass diese in den 20er-Jahren und zu Beginn der 30er-Jahre produziert wurden, jedoch verschwanden, als auch die Prohibition verschwand. Da nicht wenige Filmhistoriker der Ansicht sind, nach 1939/1940 wurde nie wieder ein richtiger Gangsterfilm hergestellt, also zu der Zeit, in welcher die Richtung des Film noir entstand, kann man im Film noir durchaus den Nachfolger des Gangsterfilms sehen.<sup>3</sup>

Der Western sowie der Gangsterfilm sind die beiden ursprünglichen Filmgenres der USA- beide beschreiben die „Mythologie der Entwicklung der USA“ wie Werner es ausdrückt.<sup>4</sup> Wie der Protagonist im Western zum amerikanischen Volkshelden der Vergangenheit und der ländlichen Seite Amerikas wird, so wird der Protagonist im Gangsterfilm zum amerikanischen Volkshelden der Gegenwart und der Stadt. Sowohl die Hauptfigur des Westerns, als auch der Gangster verkörpern den American Dream; sie leben dem Zuschauer die amerikanischen Tugenden

---

<sup>1</sup>Vgl. Grob, Norbert/Irmbert Schenk (Hg.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren 1999, S. 136 – 137.

<sup>2</sup> Dazu mehr im Kapitel „3.1. Politisch-gesellschaftlicher Hintergrund des Film noir“.

<sup>3</sup> Vgl. Werner, Paul, *Film noir und Neo-Noir*, München: Vertigo Verlag 2005, 5. Auflage, S. 106 – 107.

<sup>4</sup> Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 107.

schlechthin vor: Risikobereitschaft, Fleiß und Zuversicht. Der Gangsterfilm und der Film noir ähneln sich auf den ersten Blick; während der Gangsterfilm jedoch gesellschaftliche Spannungen behandelt, widmet sich der Film noir psychologischen Konflikten. Im Gangsterfilm wird der Werdegang des Protagonisten zum Gangster erzählt, der Protagonist wird seiner Umwelt gegenübergestellt, die anders als er nicht kriminell ist, oder es werden die sozialen Strukturen dargestellt, welche in einer Gang zu finden sind. Die Konflikte des Film noir werden an späterer Stelle genauer behandelt.

Ist das Verbrechen das Herzstück der Geschichte, mit dem sich sowohl im Gangsterfilm wie auch im Film noir auseinandergesetzt wird, so ist, wie schon gesagt, außerdem noch das Szenenbild den beiden Richtungen gemein: Die Großstadt wird zum typischen Ort der Handlung. Der Gemütszustand der Figuren, die Beziehung des sozialen Umfeldes zum Individuum, die Art und Weise, wie Gut und Böse dargestellt werden, ferner das Verhältnis zwischen Mann und Frau unterscheiden den Film noir hingegen vom Gangsterfilm. Der Gangsterfilm ist wesentlich optimistischer und glaubt im Gegensatz zum Film noir daran, dass ein sozialer Aufstieg möglich ist; dass persönliche Anstrengungen belohnt werden. Hier steht der Film noir dem Poetischen Realismus und dem deutschen filmischen Expressionismus deutlich näher, denen diese Vorstellungen ebenfalls fehlt. Neben der „Hard-Boiled School of Fiction“ werden im Folgenden der deutsche expressionistische Film und der Poetische Realismus genauer betrachtet.<sup>5</sup>

## **2.1. Der deutsche expressionistische Film**

Während der Expressionismus in Deutschland das künstlerische Klima vor allem von 1910 bis 1920 prägte, entfaltete sich die Richtung im Film erst ab 1919, also fast am Ende dieses Zeitraums. Beim filmischen Expressionismus findet man weniger das Utopische, das in der Stilrichtung von Bedeutung war, sondern stattdessen die Seite der Skepsis. Dabei spielte die Furcht vor der Mechanisierung eine ebenso große Rolle wie die Angst vor einer zunehmenden Rationalisierung und vor der Abschottung des Individuums in der Welt der Großstadt. Malerei und Literatur waren

---

<sup>5</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 106 – 108.

von diesen Befürchtungen geprägt worden, nun spiegelten sie sich ebenfalls in Filmen wie „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und „Das Wachsfigurenkabinett“<sup>6</sup> wieder. Wie auch beim späteren Film noir reflektierte der expressionistische Film eine Gesellschaft, welche die Erfahrung des Krieges kennengelernt hatte. Die Reparationszahlungen an die Siegermächte, eine große materielle Knappheit sowie eine Inflation bestimmten das Leben in Deutschland- ab 1923 sorgte die Umstellung des Kaiserreichs auf ein demokratisches System für Aufregung. Diese Begleiterscheinungen der Weimarer Republik beherrschten vor allem das Leben in Berlin, wo trotz der sich ausbreitenden Chaosituation die „Universum-Film AG“- kurz „Ufa“- weiterhin Filme produzierte. Das damalige Leben in Deutschland war neben der politischen Umgestaltung durch die Industrialisierung, die rasant wachsenden Städte und das Verschwinden der traditionellen gesellschaftlichen Struktur geprägt.<sup>7</sup> Deutsche Filmemacher konnten damals in Hollywood sehr erfolgreich Fuß fassen. Sie suchten in Amerika Zuflucht, nachdem sie vor den Nazis geflohen waren. Ihre Filme, die sie in Deutschland gemacht hatten, waren die Filme der 20er-Jahre- durch sie gelangte der deutsche Film zu Weltruhm. In Amerika beeinflussten sie im Filmgeschäft besonders den Film noir mit ihrer künstlerischen Form. „Das Cabinet des Dr. Caligari“ war der entscheidende Übertritt des Expressionismus‘ von Literatur und Theater auf den Film. Die revolutionäre visuelle Gestaltung des Films bestand in der Bemalung des Bodens und der Studiohintergründe, mit denen Häuserwände und enge Straßen dargestellt wurden, die perspektivisch verzerrt waren. Absonderliche Schattenmuster, Möbel mit abstrusen Proportionen und merkwürdige Kostüme ergänzten das Szenebild dieses Films. Die Winkel der Hausdächer und Kamine waren schief, die der Fenster spitz. Auf diese Weise lehnte der Film die Vorstellung einer naturalistischen Realität, Logik, Ordnung und die vorhandene Gewalt entschieden ab. Intellektuelle und Künstler konnten ihre Enttäuschungen über Kriegs- und Nachkriegszeit im expressionistischen Film deutlich darstellen. Der Theaterregisseur Max Reinhardt hatte mit Bühnenexperimenten im Rahmen seiner ab 1917 inszenierten expressionistischen Dramen die Filmemacher des Expressionismus‘ inspiriert.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Deutschland: 1920 und *Das Wachsfigurenkabinett*, Leo Birinsky und Paul Leni, Deutschland: 1924.

<sup>7</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, Barbara, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz + Fischer 2005, 3. Auflage, S. 22 – 23.

<sup>8</sup> Vgl. Werner, Paul, *Film noir. Die Schattenspiele der »schwarzen Serie«*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, S. 110 – 113.

So wurde der Film noir nicht nur durch das Spiel des expressionistischen Films mit Licht und Schatten beeinflusst, sondern er übernahm außerdem Elemente wie Treppen, Spiegel, obskure Korridore und Silhouetten in großem Maße in das Szenenbild. Allerdings wurden die Elemente nicht leichtsinnig übernommen, sondern den Handlungen und den neuen Möglichkeiten der Tonbenutzung entsprechend weiterentwickelt. Die Stimmung des Film noir entsprach dabei ziemlich genau der des expressionistischen Films: Verstörtheit, Furcht und das Gefühl von Unheil dominierten beide Richtungen.<sup>9</sup> Zunächst wirkte die Studiobeleuchtung des expressionistischen Films unmöglich kombinierbar mit den harten und realistischen Außenkulissen der Nachkriegszeit, aber diese Kombination wurde schließlich eines der entscheidenden Qualitätsmerkmale des Film noir.<sup>10</sup> Film noirs erkennt man oft an genau dieser Art der Beleuchtung. Sie erschafft die besondere Atmosphäre der Werke und ist aus den Film noirs nicht mehr wegzudenken.<sup>11</sup>

## **2.2. Der Poetische Realismus**

Die dem Film noir typischen Besonderheiten wurden zu Anfang von den amerikanischen Filmemachern kaum oder gar nicht erkannt. Zwar fiel ihnen auf, dass es narrative und visuelle Neuheiten gab, welche sie auch stetig weiterentwickelten, jedoch war ihnen die herausragende Stellung des Film noir noch nicht bewusst. Erst die Franzosen bemerkten den Wandel des amerikanischen Films seit Kriegsbeginn. Während des Zweiten Weltkriegs waren die US-Filme nicht nach Frankreich gelangt, so dass sie danach, im Sommer 1946, in größerem Umfang dort eintrafen. In den amerikanischen Produktionen dieser Nachkriegsjahre intensivierte sich die dramatische und dunkle Atmosphäre gegenüber den Filmen der Kriegsjahre noch. Damit wurden die Franzosen an die eigenen Filme aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg erinnert- an die Filme des Poetischen Realismus'.<sup>12</sup>

Aufgrund des 1. Weltkriegs hatte die Filmproduktion in Frankreich extrem gelitten, genau wie in Deutschland. Der Markt war von amerikanischen Filmen überschwemmt worden: Gab es 1919 in Frankreich 800 amerikanische und mehr als

---

<sup>9</sup> Ebd. Werner, *Film noir*, S. 113 – 117.

<sup>10</sup> Vgl. Schrader, Paul, „Notizen zum Film Noir. Gefolgt von einem Gespräch mit Paul Schrader“, Tom Lambert (Hg.), Berlin: Merve Verlag; (Schrader, Paul, „Notes on Film Noir“, *Schrader on Schrader and Other Writings*, Kevin Jackson (Hg.), London: Faber & Faber 2004, 2. Auflage), S. 15 – 16.

<sup>11</sup> Dazu mehr im Kapitel „3.4 Licht und Schatten“.

<sup>12</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 17.

100 dänische Filme, so belief sich die Zahl der französischen Filme auf nur 200. Durch Charles Pathés Verkauf seines Filmimperiums in Einzelteilen war die starke Filmindustrie Frankreichs zertrümmert worden.<sup>13</sup> Als Reaktion auf die amerikanischen Tonfilme produzierte die Societé Gaumont eigene Werke, allerdings besaß Frankreich kein eigenes, funktionierendes Verfahren zum Herstellen von Tonfilmen. Von daher wurden deren Produktion und die Kino-Umrüstungen sehr teuer- es mussten hohe Lizenzgebühren an deutsche und amerikanische Konzerne für die Studioausrüstung gezahlt werden. Die stetig ansteigende Arbeitslosigkeit und die Weltwirtschaftskrise erschwerten zudem die wirtschaftliche Situation Frankreichs in der ersten Hälfte der 30er-Jahre. Einige Konzerne, zu denen auch die Gaumont gehörte, brachen in der Folge zusammen. Mit dem Verschwinden der großen Firmen verschwanden für Regisseure und Produzenten allerdings auch große Konkurrenten, was die Produktion etlicher künstlerischer Filme möglich machte. So wurden die 30er-Jahre zu einer der produktivsten Zeiten in der Filmgeschichte Frankreichs.

Die wirtschaftliche Notlage entfachte den Wunsch nach mehr Realitätsnähe, was zu einem deutlichen Bruch mit der französischen Avantgarde führte- sie hatte die 20er-Jahre beherrscht.<sup>14</sup>

Die Filme des Poetischen Realismus' entstanden im Zeitraum von 1933 bis 1939 und sie erlangten Weltruhm. Durch diese Produktionen, die das Gefühl des Verlorenenseins vermittelten, äußerten sich Erwartungen an die Zukunft. Die tragisch endenden Geschichten waren von Skepsis, Unmut und Fatalismus geprägt, Außenseiter und Scheiternde bestimmten die Handlung. Wie eine Vorahnung auf das Kommende wurden die Unruhe der Epoche und die Ahnung von Vernichtung und Tod in den Filmen dieser Zeit transportiert. Der französische Film schaffte es jetzt, finanziell ertragreich, und zur gleichen Zeit künstlerisch wertvoll zu sein. Durch eine Verbindung der Filmschaffenden zur Volksfront fand eine besonders intensive Verarbeitung der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit und ihrer Konflikte statt, wie nur noch selten danach. So handelten die Filme von sozial Benachteiligten und Arbeitern, die in den unteren sozialen Schichten weilten. Indem sie einer bestimmten Frau zuliebe das Gesetz brechen, es ihnen nicht gelingt, sich einem vorhandenen sozialen Subsystem anzupassen oder sie auf unabwendbare Weise dazu getrieben

---

<sup>13</sup> Vgl. Faulstich, Werner, *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 78.

<sup>14</sup> Vgl. „Poetischer Realismus“, *35 Millimeter*, <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/frankreich/1930/poetischer-realismus.90.htm>, Zugriffsdatum: 18. 02. 2010.

werden, einen Mord zu begehen, lassen sie sich auf ein Verbrechen ein. In diesen Geschichten war der Täter das eigentliche Opfer.

Die pessimistische und zugleich poetische Weltsicht, eine Milieuzeichnung, die ebenso düster wie realistisch war, das harte und brutale Sujet sowie eine herbe Sozialkritik zeichnen diese Stilrichtung aus. Michel Gorel charakterisierte die Stilrichtung des Films „La Rue Sans Nom“<sup>15</sup> 1933 in der Zeitung „Cinéma“ als eine Richtung, die einen Realismus besaß, welcher auch poetisch war. Auf diese Weise entstand die Bezeichnung „Poetischer Realismus“. So existierte der Name der Stilrichtung, bevor die bedeutendsten ihrer Filme überhaupt produziert worden waren.

Zu einer der charakteristischsten Metaphern des Poetischen Realismus' wurden die zerfallenen Häuser: Sowohl die ländlichen als auch die städtischen Häuser sind in den Filmen heruntergekommen und die Figuren der Filme nutzen sich ebenso ab wie die Steine dieser baufälligen Gebäude.<sup>16</sup> Der Protagonist wurde in der resignierenden Philosophie des Poetischen Realismus' als Einzelgänger das ausdrucksvolle Symbol der vorhandenen Gesellschaftsordnung. Das Unvermögen, sich auf die Gebote der Gesellschaft einzulassen, prägte die Filme zusammen mit der Sehnsucht nach einer fernen, natürlicheren Welt jenseits von Europa.<sup>17</sup>

Der Regisseur Jean Renoir wird von vielen Kritikern als der wichtigste Vertreter des Poetischen Realismus' angesehen, da er sich durch einen einzigartigen Stil auszeichnete.<sup>18</sup> Er wurde 1894 als Sohn Auguste Renoirs geboren, welcher ein impressionistischer Maler war.<sup>19</sup> Jean Renoirs meisterhafter Gebrauch der Schärfentiefe, seine langen Bewegungen der Kamera sowie der Hang zu Laiendarstellern und Originalschauplätzen machten seine Filme zu einem Gegenmodell der vereinheitlichten Produktionsweise Hollywoods. Mit seinem Antikriegsfilm „La Grande Illusion“<sup>20</sup> aus dem Jahre 1937 warb Renoir für Solidarität über soziale wie nationale Grenzen hinaus. Wegen dieses Films wurde er vom faschistischen Regime geächtet.<sup>21</sup> Die pazifistische Haltung veranlasste Joseph

---

<sup>15</sup> *La Rue Sans Nom*, Pierre Chenal, Frankreich: 1933.

<sup>16</sup> Vgl. Gerhold, Hans, *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm – Eine Sozialgeschichte*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1989, S. 48 – 65.

<sup>17</sup> Vgl. Bleier-Brody, Agnes, *Französischer Film von 1900 bis heute*, Wien: Museum des 20. Jahrhunderts 1963, S. 16 – 18.

<sup>18</sup> Vgl. Müller, Jürgen, *Filme der 30er*, Honkong: Taschen 2006, S. 28.

<sup>19</sup> Vgl. „Jean Renoir“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=jean\\_renoir](http://www.prisma.de/person.html?pid=jean_renoir), Zugriffsdatum: 22. 05. 2012.

<sup>20</sup> *La Grande Illusion*, Jean Renoir, Frankreich: 1937.

<sup>21</sup> Vgl. Müller, *Filme der 30er*, S. 28.

Goebbels dazu, den Film zu einem cineastischen Feind zu erklären, während Franklin D. Roosevelt der Meinung war, als Demokrat müsse man den Film unbedingt gesehen haben.<sup>22</sup>

Renoirs Film „La Règle du Jeu“<sup>23</sup> von 1939 stellte in sofern eine Provokation dar, als dass dieser die Dekadenz und Verlogenheit der vornehmen Gesellschaft bloßstellte. Ein Verbot des Films erfolgte und erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde er als Meisterwerk anerkannt.<sup>24</sup>

Der 1906 geborene Marcel Carné führte die Regie bei Filmen wie „Le Quai des Brumes“, „Hôtel du Nord“ und „Le Jour se Lève“.<sup>25</sup> Für „Le Quai des Brumes“ und „Le Jour se Lève“ schrieb Jacques Prévert die Drehbücher und auch bei vielen weiteren Filmen arbeitete Carné mit Prévert zusammen. Durch diese beiden Filme aber genoss Carné fortan ganz besonders hohes Ansehen und die zeitgenössische Filmkritik in Frankreich feierte ihn als Genie. Bald wurde er als Kopf des Poetischen Realismus' angesehen.<sup>26</sup>

Der Schauspieler Jean Gabin erschien in den Filmen wie Frankreich selbst- äußerlich bedroht, innerlich aber zerrissen. Er stellte die Widersprüche in Kultur und Gesellschaft dar und war der sympathisch wirkende Einzelgänger, der sich durch Intelligenz und Selbstsicherheit auszeichnete und mit Stolz und Würde das Elend überragte. Innerhalb von vier Jahren, im Zeitraum von 1936 bis 1939, drehte Gabin elf Filme und nahm Drehbücher an, die von anderen abgelehnt worden waren. Damit erlebte er einen Erfolg nach dem anderen. Seine Rollen waren Proletarier, Zugführer, Gangster, Außenseiter, Soldaten und vieles mehr.<sup>27</sup> Seine Figur war eine Romantische, und zwar die des Ausreißers und Verbrechers. Die Liebe blieb der Figur versagt und nirgends gehörte sie wirklich hin.

Gabin wurde das Symbol der Menschen, die sich nach den schon angesprochenen, weit entfernten Welten sehnten- Dinge wie das Poetische der Häfen und die Exotik Afrikas wurden von diesen Menschen gesucht.<sup>28</sup>

Äußerlich cholerisch und schroff, innerlich aber sensibel und liebenswert erschien Gabin in seinem Rollenbild, was ihn zum Filmhelden der Volksfrontage machte.

---

<sup>22</sup> Ebd. Müller, *Filme der 30er*, S. 378 – 380.

<sup>23</sup> *La Règle du Jeu*, Jean Renoir, Frankreich: 1939.

<sup>24</sup> Vgl. Müller, *Filme der 30er*, S. 28.

<sup>25</sup> *Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, Frankreich: 1938, *Hôtel du Nord*, Marcel Carné, Frankreich: 1938 und *Le Jour se Lève*, Marcel Carné, Frankreich: 1939.

<sup>26</sup> Vgl. Siebers, Anja, *Vom Hohn zur Angst. Die Sozialkritik Jacques Préverts in den Filmen von Marcel Carné*, Rodenbach: Avinus Verlag 1993, S. 9 / 40.

<sup>27</sup> Vgl. Gerhold, *Kino der Blicke*, S. 57 – 58.

<sup>28</sup> Vgl. Bleier-Brody, *Französischer Film von 1900 bis heute*, S. 18.

Gemeinsam mit der Schauspielerin Michèle Morgan in der Rolle der Nelly spielte er im Film „Le Quai des Brumes“ die Rolle des Jean und zusammen wurden sie zum Traumpaar des Vorkriegskinos in Frankreich.<sup>29</sup> Neben noch vielen anderen Filmen des Poetischen Realismus' spielte Gabin auch in den Filmen „La Grande Illusion“ und „Le Jour se Lève“ mit.<sup>30</sup>

### **2.3. Literatur: Die „Hard-Boiled School of Fiction“**

Großen stilistischen Einfluss auf den Film noir übte auch die Schriftstellerschule der „Hard-Boiled“-Literatur aus. Deren Schriftsteller erschufen einen Stil, der wunderbar zum Film noir passte, so dass sie die „noir“-Drehbücher erheblich beeinflussten. Als die US- Filme der Vierziger begannen, sich mit der amerikanischen Unterschicht zu beschäftigen, lieferte die „Hard-Boiled“-Literatur Schemata für Helden, Motive, Plots und Dialoge derjenigen Filme, die später als Film noirs bezeichnet wurden. Zu den Autoren gehörten Personen wie Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain und Ernest Hemingway. Sie kamen vom Journalismus und der „Pulp Fiction“. Wie Paul Schrader es in seinem Text „Notizen zum Film noir“ beschreibt, schufen sie den „harten“ Helden. Statt durch die Welt der Alltagsgefühle zeichnete sich das Handeln, sowie die Denkweise des neu erschaffenen Helden durch Zynismus aus.<sup>31</sup> Der Begriff „Pulp Fiction“ wird vom Duden als „anspruchlose Massensliteratur“ definiert.<sup>32</sup> Das „Pulp Magazine“ „The Black Mask“, welches zu Beginn der 20er-Jahre regelmäßig als Massenheft produziert wurde, erschuf die „Hard-Boiled School of Fiction“, mit welcher der Herausgeber Captain Joseph T. Shaw den „Whodunits“ von Schriftstellern wie Arthur Conan Doyles, Edgar Allan Poe und Agatha Christies klar entgegenwirkte.<sup>33</sup> Als „Whodunits“ werden Bücher oder Filme über einen Mord bezeichnet, in denen man bis zum Ende nicht weiß, wer den Mord begangen hat.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Vgl. Müller, *Filme der 30er*, S. 408.

<sup>30</sup> Ebd. Müller, *Filme der 30er*, S. 28.

<sup>31</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 17.

<sup>32</sup> Vgl. „Pulp-Fiction“, *Duden online*, <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Pulp-Fiction>, Zugriffsdatum: 29. 03. 2012.

<sup>33</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 19.

<sup>34</sup> Vgl. „whodunit“, *Macmillan Dictionary*, <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/american/whodunit>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

„Pulp Magazines“ waren preisgünstige Magazine, die auf Papier von relativ schlechter Qualität gedruckt wurden.<sup>35</sup> Oft wurden sie auch einfach als „Pulps“ bezeichnet. Anders als heute, wo die Geschichten der Magazine hauptsächlich aus dem Science-Fiction-, sowie dem Mystery-Genre stammen, gehörten damals zu den typischen Genres ebenfalls das der Kriminalistik, des Westerns und des Horrors. Besonders beliebt waren die Magazine im Amerika der 30er- bis 50er-Jahre. Als Nachfolger der Groschenromane des 19. Jahrhunderts sind die „Pulp Magazines“ hauptsächlich für ihre reißerischen Geschichten bekannt, weshalb sie oft als Schundliteratur abgestempelt werden. Trotz ihres schlechten Rufs waren viele der Autoren, die für diese Magazine schrieben, respektierte und angesehene Autoren. Die Cover der Magazine zeigten oft halbnackte junge Frauen, die sich in einer Gefahrensituation befanden und auf einen sie rettenden Helden hofften. So anspruchslos die Geschichten waren, so spannend waren sie zugleich. Das billige, holzhaltige Papier, auf dem die Magazine gedruckt wurden, wird im Englischen als „wood pulp“ bezeichnet, wodurch wohl ganz ursprünglich der Begriff „Pulp Magazine“ entstanden war.<sup>36</sup>

Dashiell Hammett gilt als einer der ersten „Hard-Boiled“- Schriftsteller. Ab 1922 schrieb er Kurzkrimis, die ungewöhnlich hart und realistisch waren. Die filmische Darstellung durch Humphrey Bogart verlieh der Detektiv-Figur des Sam Spade Bekanntheit auf der ganzen Welt.

Raymond Chandler veröffentlichte erst mit 40 Jahren seinen ersten Krimi. Wie auch Hammett wollte Chandler literarische Krimis schreiben. Laut einiger Kritiker besaß er ein außergewöhnliches Talent für den pointierten Ausdruck. Er und Hammett gelten als die Pioniere des „Hard-Boiled“- Krimis schlechthin und bis heute zählen die beiden zu den bedeutendsten der amerikanischen Kriminalautoren.<sup>37</sup>

Um das Neuartige der Kriminalgeschichten zu zeigen, die um 1920 entstanden, sollte man die aus der Zeit von Edgar Allan Poe stammende Figur des Detektivs ein wenig näher betrachten. Seit 1841, als Poes „The Murders in the Rue Morgue“ mit dem Detektiv Auguste Dupin erschienen war, gab es bis zu Agatha Christies Figuren des Hercule Poirot und der Miss Marple kaum eine Veränderung oder Weiterentwicklung

---

<sup>35</sup> Vgl. „pulp magazine“, *The Free Dictionary*, <http://www.thefreedictionary.com/pulp+magazine>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

<sup>36</sup> Vgl. „Pulp-Magazin“, *Alternatives Wörterbuch*, <http://www.awb1.ch/dat/p/pulp-magazin.php>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

<sup>37</sup> Vgl. „Hard-boiled Geschichte“, *Der hard-boiled Krimi*, <http://www.krimi.hard-boiled.de/geschichte.html>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

des Detektiven. In dieser Zeit entstand auch der Detektiv Sherlock Holmes von Arthur Conan Doyle. Die genannten Detektive zeichneten sich durch Scharfsinn und hohes Denkvermögen aus und sie lösten ihre Fälle durch Spuren, die sie entdeckten, sowie logische Überlegungen, die sie in ihrem gemütlich eingerichteten Arbeitszimmer anstellten. Waren die Geschichten zwar spannend, so fehlte ihnen zur gleichen Zeit der Bezug zum gewöhnlichen Leben, was es den Lesern der Geschichten erschwerte, sich in diesem Rahmen zurechtzufinden. So verließen die Detektive, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, immer häufiger ihre Arbeitszimmer und stellten sich dem Großstadtdschungel und der Straße. Zu diesen Detektiven gehören Figuren wie Nick Carter<sup>38</sup>: 1884 von dem US-Journalisten John Russell erschaffen und in der „New York Weekly“ geboren, war er der erste Held eines seriellen Groschenhefts. Durch seine Jagden über Häuserdächer und Straßenschluchten, Luftschächte und unterirdische Gänge, durch seine Kämpfe auf rasenden Lokomotiven und durch das Überleben so manch einer Explosion unterschied er sich deutlich vom kopflastigen Sherlock Holmes. Ab 1906 erschienen die Hefte auch in Deutschland, wo sie sich größter Beliebtheit erfreuten.<sup>39</sup>

Die neu entstehenden Billighefte mit ihren Kurzromanen sowie einigen Abbildungen und ein paar Rätseln fanden großen Anklang in der amerikanischen Gesellschaft, die einerseits durch die Hoffnung des American Dreams, andererseits durch die drohende Proletarisierung geprägt war. Wurden die Hefte zwar, wie schon erwähnt, oft als Schund bezeichnet, so waren sie jedoch auch sehr experimentierfreudig und bildeten eine wichtige Grundlage auf dem Weg zur amerikanischen Short Story. Newcomer fanden mit diesen Heften eine erste Möglichkeit zur Veröffentlichung ihrer Werke.<sup>40</sup>

### **3. Zum Begriff des Film noir**

Obwohl dem Film noir in Amerika, wo er geboren wurde, erst sehr spät Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, bildet er eine der ergiebigsten Phasen der amerikanischen Filmgeschichte: Die Genres des Kriminal-, Detektiv- und Gangsterfilms werden oftmals mit denen des Thrillers und des Melodrams kombiniert. In seinem Buch „Film noir und Neo-Noir“ äußert Paul Werner seine

---

<sup>38</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 68.

<sup>39</sup> Vgl. „Pionier im Hudsonbabel“, *DER SPIEGEL* 1972/15, 03. 04. 1972, S. 174 – 175.

<sup>40</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 68 – 69.

Vermutung, dass es sich beim Film noir um die einzige künstlerische Bewegung handelt, die Hollywood jemals erschaffen hat.

Sind die Wurzeln des Film noir im deutschen expressionistischen Stummfilm der Weimarer Republik und dem französischen Poetischen Realismus zu finden, so spielen die amerikanischen Kriminalautoren der 30er- und 40er-Jahre ebenfalls eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung. Ab den 60er-Jahren entstand der Neo-Noir als Nachfolger des Film noir- bis heute werden Neo-Noirs produziert und ein Ende ist noch immer nicht in Sicht.

Die Franzosen gaben dem Film noir nach dem Zweiten Weltkrieg dessen Namen, während ihn die Amerikaner selbst jahrelang weder beachteten, noch ihn besonders ernst nahmen.<sup>41</sup> Erst später wurde der Begriff „Film noir“ in den USA aufgegriffen und vielfältig diskutiert.<sup>42</sup> Zwar erschienen den Amerikanern die visuellen und narrativen Mittel des Film noir in den Vierzigern als neuartig, so dass diese von Film zu Film übernommen und weiterentwickelt wurden- besonders die Nähe zu den dargestellten Verbrechen stellte eine Neuheit dar. Die herausragende Stellung dieser Filme wurde jedoch erst durch das Nachkriegsfrankreich entdeckt: Die Werke des Film noir erinnerten die Franzosen an ihre eigenen Filme aus der Zeit vor dem Krieg - an die Werke des Poetischen Realismus'. Von Beginn der ersten Kriegsjahre an waren diese Filme unterbunden worden, so dass sich Regisseure wie Marcel Carné und Jean Renoir realitätsferneren Sujets zuwenden mussten.

Bei den neuen US-Produktionen bemerkten die französischen Kritiker sofort einen Wandel im amerikanischen Film seit Kriegsbeginn und tatsächlich vertiefte sich Jahr für Jahr der für den Film noir so typische Ton in den amerikanischen Produktionen. Im Sommer 1946 verwendete der französische Kritiker Nino Frank in einem Zeitungsartikel erstmals den Begriff „Film noir“.<sup>43</sup> Der Artikel erschien in der französischen Filmzeitschrift „L'Écran Cinéma“ und es wird vermutet, dass Frank den Begriff „Film noir“ von der Bezeichnung „série noir“ ableitete, unter welcher Romane amerikanischer Kriminalautoren erschienen.<sup>44</sup>

Dennoch ist der Film noir uramerikanisch- wenn auch zugleich viele der Regisseure aus Europa stammten und erst durch die Flucht vor den Nazis nach Amerika

---

<sup>41</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 7 – 9.

<sup>42</sup> Vgl. Grob, Norbert, *Film noir. Filmgenres*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 12.

<sup>43</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 17 – 18.

<sup>44</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 11 – 13.

gelangten. So wurden durch den Film noir die Ängste und Wünsche der Zuschauer auf die Leinwand projiziert- in der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>45</sup>

Nino Frank sowie ein anderer Kritiker, Jean-Pierre Chartier, sahen die entscheidenden Merkmale des Film noir nicht in der Stilistik oder der Produktionstechnik, sondern in der psychologischen Motivation des Täters, welche die Merkmale des traditionellen amerikanischen Kriminalfilms- Nachforschung und Überführung- ersetzte.<sup>46</sup>

Bis es im angelsächsischen Raum zu einer theoretischen Abhandlung von Film noir kam, vergingen noch einige Jahre: Erst 1972 leitete Paul Schraders Text „Notes on Film noir“ diese ein.<sup>47</sup> Die Werke des Film noir können als radikale Absage an den „American Way of Life“ verstanden werden, der durch das Hollywood der 30er-Jahre hervorgebracht worden war.<sup>48</sup> Der Film „The Maltese Falcon“<sup>49</sup> aus dem Jahr 1941 zählt in der Filmwissenschaft offiziell als erster Film noir, außerdem begründete dieser Film auch John Hustons Regielaufbahn und Humphrey Bogarts Star-Karriere.<sup>50</sup> Als letzter klassischer Film noir wird Orson Welles’ „Touch of Evil“<sup>51</sup> aus dem Jahr 1958 angesehen, der die wichtigsten narrativen und visuellen Ausdrucksmittel des Film noir zusammenfasst.<sup>52</sup>

Was aber zeichnet im Konkreten die Stilrichtung des Film noir aus? Wie es der Herausgeber Norbert Grob im Vorwort seines Buches „Filmgenres – Film noir“ formuliert, erblicken die Figuren im Film noir metaphorisch gesehen für einen Augenblick Licht am Ende des Tunnels und versuchen, mit aller Kraft dort anzukommen, was ihnen jedoch nicht gelingt. Der Tunnel findet einfach kein Ende, das Licht erweist sich zudem als Utopie.<sup>53</sup> Schwärze und Verdammnis prägen also die Filme. Dabei beruhen die großen Effekte des Film noir auf billigsten Mitteln, und noch nie vorher war den Kameramännern auf vergleichbare Weise gestattet worden, sich derart auszutoben.<sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 7 – 9.

<sup>46</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 11 – 13.

<sup>47</sup> Vgl. Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*, Marburg: Schüren 2003, S. 24.

<sup>48</sup> Vgl. Gregor, Ulrich, *Geschichte des Films*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962, S. 315.

<sup>49</sup> *The Maltese Falcon*, John Huston, USA: 1941

<sup>50</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 230.

<sup>51</sup> *Touch of Evil*, Orson Welles, USA: 1958.

<sup>52</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 255.

<sup>53</sup> Vgl. Grob, *Film noir*, S. 24.

<sup>54</sup> Vgl. Kreitling, Holger, „Dunkel war’s – Die Schönheit des Film noir. Sachbuch“, *Welt Online*, 14. 12. 2008, <http://www.welt.de/kultur/article2864017/Dunkel-wars-Die-Schoenheit-des-Film-noir.html>, Zugriffsdatum: 20. 03. 2012.

Bei den Helden der Filme handelt es sich strenggenommen gar nicht um Helden, sondern um Antihelden: Sie sind pessimistische Einzelgänger, die weder Familie noch Freunde besitzen, und die daran glauben, dass die Lösung all ihrer Probleme in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft liegt. Sie sind vergangenheitsfixiert, werden getrieben und haben im Gegensatz zu den Protagonisten der klassischen Gangsterfilme, welche stets mit der Planung ihres nächsten Coups beschäftigt sind, keine eigenen Ziele. Irgendwo zwischen gut und böse sind die Figuren angesiedelt, die meist als Polizisten, Detektive oder Verbrecher arbeiten. Film noirs haben weder einen moralischen Schluss, noch ergreifen sie eindeutig Partei für eine der verschiedenen Seiten.

Die Frauen wiederum sind stark in den Filmen- mindestens genauso stark wie die Männer, welche von ihren Ehefrauen bestohlen oder getötet werden. Soziales Bemühen und sozialer Erfolg sind im Film noir ohne Bedeutung. Die Motive sind Lebensgier, Eifersucht, Hass und Verzweiflung und sie werden begleitet durch Gefühle wie Angst, Trauer und Beunruhigung.<sup>55</sup> Die als „Femme Fatale“ bezeichnete Frauenfigur wurde erst vom Film noir erfunden.<sup>56</sup> Dazu jedoch später mehr.<sup>57</sup>

Erst in der Nacht erhoffen sich die getriebenen und entwurzelten Gestalten des Film noir zu erreichen, was ihnen bei Tage verwehrt bleibt.<sup>58</sup> Statt der üblichen glänzenden Panoramen, mit denen die Filme der Studioära versehen waren, fand sich eine Härte in den Filmen, die sich auch durch extremen Pessimismus auszeichnete. Die Film noirs waren deutlich pessimistischer als die Gangsterfilme der 30er-Jahre.<sup>59</sup> Die Handlung findet stets in der Großstadt Amerikas statt, aber nur an deren verkommensten Teilen: In Hafenkais, drittklassigen Hotels und leeren Fabrikhallen leben sich die Charaktere der Film noir aus. Bietet die Stadt ihren Antihelden einerseits Schutz, so führt sie zur gleichen Zeit zu ihrem Untergang.<sup>60</sup>

Neben der düsteren Stimmung der Filme zeichnen sich diese durch einen dramatischen Einsatz von Licht und Schatten aus, was als weitere Erklärung für den Namen „Film noir“ verstanden werden kann. Als „low key“ wird die Art der Beleuchtung bezeichnet, die im Film noir so häufig Verwendung findet. Dunkelheit statt Licht dominiert die Filme. Von den Gesichtern ist oft nur die Silhouette oder eine

---

<sup>55</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 11 – 15.

<sup>56</sup> Vgl. Körte, Peter, „Der Sog der Schwärze. Klassiker der Nacht – eine DVD-Box, die alles enthält, was man vom Film noir erwartet“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 48, 2. Dezember 2007, S. B3.

<sup>57</sup> Im Kapitel „3.3. Die Bedeutung der Frau im Film noir“ wird die Femme Fatale genauer analysiert.

<sup>58</sup> Vgl. Grob, *Film noir*, S. 28 – 30.

<sup>59</sup> Vgl. Körte, „Der Sog der Schwärze“, S. B3.

<sup>60</sup> Dazu mehr im Kapitel „3.2. Die Großstadt“.

Partie zu erkennen. In den wenigen Szenen, die bei Tag handeln, sind die Jalousien heruntergelassen, so dass nur schmale Lichtstreifen ins Zimmer dringen. Neben den Jalousien sorgen Treppengeländer und Mauervorsprünge für kunstvolle Schattenmuster, die als Hinweis auf das Schicksal dienen, welches die Figuren dieser Filme erwartet.<sup>61</sup> Meist war das eintretende Schicksal nicht besonders angenehm, sondern verworren, undurchschaubar und negativ.<sup>62</sup>

Das Dunkle und Unsichtbare erzeugt in den Film noirs die Spannung, obwohl im Medium Film ja sonst eher die Kraft aus dem Sichtbaren erzeugt wird. Die Welt im Film noir ist voll von Regen, Schmutz und Nebel, voll von Konfusion und Irrwegen. Bedrohung und Wirrsal prägen diese Welt, die sowohl nihilistisch, als auch surreal erscheinen kann. Dabei ist man stets der Gewalt sehr nahe oder gar ausgeliefert- sie findet sich hier überall.

Was wieder und wieder in Film noirs auftaucht, sind vertikal verlaufende Linien, die mit ihrer Schrägheit für ein Zersplittern der Leinwand sorgen. Unruhe und Instabilität werden dadurch erzeugt, wodurch gleichzeitig ein Gegensatz zu den- bislang für US-Filme üblichen- horizontalen Linien gebildet wurde.<sup>63</sup> Die Weite des amerikanischen, unerforschten Westens wurde mit dem Horizontalen versinnbildlicht, während das Vertikale und Schräge zur Stadt gehörte. Dem amerikanischen Western wurde mit dem Film noir also widersprochen. Auch eine auffällige Schärfentiefe zeichnet den Bildaufbau aus: So wurde es erforderlich, den Bildaufbau der Tiefenachse entlang zu komponieren: Kleine Objekte im Vordergrund waren nun von gleicher Bedeutung wie die Figuren, welche den Mittelgrund füllten, oder Begrenzungen des Raumes, die sich im Hintergrund fanden. Anstatt die Figuren in ihre Umwelt zu integrieren durch diese Bezugnahme zwischen ihnen und ihrer Umgebung, wirkten die Figuren von der Umwelt bedroht. Ein erhöhter Standpunkt der Kamera sorgte oftmals für den Eindruck, die Figuren seien hilflos der drohenden Gefahr ausgeliefert, oder in ihrem Umfeld verloren. Manchmal enthielt der Bildaufbau auch eine Art inneren Rahmen, der sich am Bildrand entlang zog und den Schauplatz natürlich eingrenzte. Schatten, Personen, Geländer oder Möbel konnten diesen Rahmen bilden. Er diente dazu, den Blick des Zuschauers auf das Wesentliche im Bild zu lenken.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 80 – 81.

<sup>62</sup> Dazu mehr im Kapitel „3.4. Licht und Schatten“.

<sup>63</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 19.

<sup>64</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 82 – 87.

Um einige weitere der Stilmittel des Film noir zu nennen: Gewaltszenen mit unbewegter Kamera erzielten ein wirkungsvolleres Nachempfinden durch die Zuschauer, welche Qualen das Opfer ertragen muss; Großaufnahmen von Personen ohne der vorherigen Orientierungsmöglichkeit des Zuschauers durch eine Gesamtübersicht über das Szenario erweckten das Gefühl von Unbehagen und Bedrohung; gekippte Kameraeinstellungen verdeutlichten, wie sehr die dargestellte Welt aus den Fugen geraten ist.<sup>65</sup>

Als ein gängiges Motiv tauchte immer wieder das des Doppelgängers auf. Der Film „Among the Living“ handelt von Zwillingen, von denen der eine herausfindet, dass sein für tot gehaltener Bruder doch noch lebt; im Film „Follow Me Quietly“<sup>66</sup> fertigt die Polizei eine Doppelgänger-Puppe des gesuchten Mörders an, die plötzlich zum Leben zu erwachen scheint. Physische Duplizität konnte ebenso den Gebrauch von Metaphern ermöglichen, wie eine phantastische und unheimliche Stimmung erzeugen. Auch durch den häufigen Einsatz von Portrait-Bildern- sowohl Gemälden wie Fotografien- und von Spiegelungen wurde das Motiv des Doppelgängers aufgegriffen. Bei den häufig gezeigten Portraits ist eine mögliche Erklärung darin zu finden, dass einige der Film-noir- Regisseure dem Expressionismus sehr nahe standen. Hatte die traditionelle Portraitkunst mit ihrem Ursprung in der italienischen Renaissance den Schwerpunkt auf die Eigenheiten des Portraitierten gelegt, sowie auf dessen besondere Würde und Vorbildlichkeit, so nahmen Portraits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Position ein, die distanzierter war. Die Kunstwerke wurden nicht mehr durch die „Einheit von Vorbild und Abbild“<sup>67</sup> bestimmt, sondern eine visionäre Neugestaltung ersetzte diese nachahmende Darstellung der Realität.<sup>68</sup>

Spiegelungen schließlich erlaubten eine Vielzahl von Einsatzmöglichkeiten: Sie können durch Fensterscheiben genauso erzeugt werden wie durch Regenpfützen oder Glasvitriolen. Spiegelungen sind ein Element mit langer Tradition: In der Mythologie spielten sie immer wieder eine Rolle, aber auch in Religion und Philosophie. Sokrates sprach über das Sichtbarmachen der Realität durch die Augen, wodurch auch eine Spiegelung der Realität möglich wurde; in der indischen Mythologie wurde aufgrund der Spiegelung einer Person in der Pupille des Gegenübers das Auge als Spiegel der Welt angesehen; in der Geschichte des

---

<sup>65</sup> Ebd. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 88 – 89.

<sup>66</sup> *Among the Living*, Stuart Heisler, USA: 1941 und *Follow me Quietly*, Richard Fleischer, USA: 1949.

<sup>67</sup> Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 59.

<sup>68</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 46 – 59.

Narziss verliebt sich dieser in sein eigenes Spiegelbild, woraufhin er durch das Begehren nach sich selbst langsam vergeht und sich beginnt, in eine Blume zu verwandeln. Beim Film noir dienten Spiegelungen als Metapher der Möglichkeiten für das Individuum durch die Moderne auf der einen Seite und die Gefahren der Moderne auf der anderen Seite. Hinzu kam die duale Natur der Figuren, die durch Spiegelungen symbolisiert wurde.<sup>69</sup>

Norbert Grob teilt die Merkmale des Film noir in vier Bereiche auf: Den des Atmosphärischen, den des Stilistischen, den des Motivischen sowie den des Thematischen. Zu den atmosphärischen Merkmalen zählt er neben der „Stimmung der Vergeblichkeit“<sup>70</sup>, wie er es ausdrückt, auch die Erzählweise der Filme: Rückblenden und der Einsatz von Voice-Overs sorgen für einen indirekten Ablauf der Geschichten.

Zum Stilistischen hingegen gehören nach Grob genau wie eine Diskontinuität bezüglich des Raums und der Zeit die ungewöhnlichen Bildkompositionen und das Spiel mit Licht und Schatten.

Als motivische Merkmale zählt Grob die Sympathie gegenüber den Antihelden, die Anziehung durch Femme Fatales, die Neigung zum Großstadtleben mit seinen Gefahren, und die Vorliebe zum Nachtleben auf. Außerdem werden die verschwommenen Grenzen zwischen Wahn und Realität genannt.

Als Aspekte des Thematischen erwähnt Grob schließlich, dass die Geschichten durch das Schicksalhafte dominiert werden. Wenn sich die Figuren ausnahmsweise hin und wieder erhoffen, doch Herr ihrer ausweglosen Lage werden zu können, sind die Geschichten zuweilen auch durch das Traumhafte geprägt. Die Verwicklung in kriminelle Machenschaften, die vorhandene Gewalt, die Passivität der Figuren, die Unfähigkeit, jemanden zu lieben und die Qualen, die das Schwelgen in Schuldgefühlen bereiten, sind ebenfalls Teil des Thematischen.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Ebd. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 59 – 72.

<sup>70</sup> Grob, *Film noir*, S. 15.

<sup>71</sup> Vgl. Grob, *Film noir*, S. 15 – 16.

### 3.1. Politisch-gesellschaftlicher Hintergrund des Film noir

Um das Lebensgefühl, welches sich in den Film noirs äußerte, noch klarer machen zu können, widmet sich dieses Kapitel dem politisch-gesellschaftlichen Hintergrund der „noir“-Werke.

Als eine Ursache für die Entstehung von Film noir kann das Gefühl der Desillusionierung und Enttäuschung angesehen werden, durch welches große Teile der Gesellschaft Amerikas geprägt waren. Innerhalb von 15 Jahren hatten die USA gleich mehrere Erlebnisse hinter sich, die wie Schocks auf die Nation wirkten.

Im Oktober 1929 fing alles an mit dem Börsenkrach, durch den der bis dahin beständig anhaltende wirtschaftliche Aufschwung gestoppt wurde.<sup>72</sup> Er stellte den größten Börsenkrach des 20. Jahrhunderts dar und vernichtete innerhalb von wenigen Tagen Milliardenvermögen.<sup>73</sup> Die gesamte Welt wurde in eine Wirtschaftskrise gerissen und erst 25 Jahre später hatten sich die Märkte von dem Schock erholt.<sup>74</sup>

1929 sprach das US-Magazin „Forbes“ davon, dass die Industrie in heroischen Schritten Fortschritte mache. Der damalige US-Präsident Herbert Hoover verkündete erfreut, dass man dem Sieg über die Armut näher sei als jemals zuvor. Zahlreiche Menschen investierten Geld, das von den Banken geliehen war, in Aktien.<sup>75</sup> Zunächst stiegen die Kurse unaufhaltsam, jedoch gab am 8. Dezember 1928 der Dow-Jones-Index erstmals nach, woraufhin weitere Kursstürze folgten. Am 24. Oktober 1929- dem „Schwarzen Donnerstag“- brach eine panische Verkaufswelle über die Händler herein und sie versuchten, ihre Papiere um jeden Preis loszuwerden. In der folgenden Woche forderten die Banken ihr Geld zurück, so dass allein am „Schwarzen Montag“ 14 Milliarden Dollar Vermögen durch Panikverkäufe zerstört wurden.<sup>76</sup> Drei Jahre nach diesem Wochenende waren 89 Prozent der 1929 erreichten Marktkapitalisierung vernichtet.

Der Aufschwung der „Goldenen Zwanziger“ mit der Fließbandproduktion von Autos und dem Aufstieg des Radios hatte die große Spekulation ausgelöst, welche dem

---

<sup>72</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 16.

<sup>73</sup> Vgl. Knappmann, Lutz, „Börsencrash 1929. ...und dann sprang er aus dem Fenster“, *manager magazin online*, 22. 10. 2004, <http://www.manager-magazin.de/finanzen/artikel/0,2828,324425,00.html>, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

<sup>74</sup> Ebd. Knappmann, „Börsencrash 1929“, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

<sup>75</sup> Ebd. Knappmann, „Börsencrash 1929“, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

<sup>76</sup> Ebd. Knappmann, „Börsencrash 1929“, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

Börsenkrach vorangegangen war.<sup>77</sup> Im Alltag wollte der kleine Mann seinen Weg vom Tellerwäscher zum Millionär beschreiten, an der Börse wurde zu viel auf Kredit gekauft. Das Wachstum des Lebensstandards hatte das des Einkommens überholt.<sup>78</sup> Als Folge des Börsenkrachs gab es Anfang 1933, als Franklin Roosevelt Präsident der USA wurde, fünfzehn Millionen Arbeitslose sowie eine große Armut in Amerika.<sup>79</sup> Roosevelt glaubte nicht an Selbstheilungskräfte der Märkte, sondern forderte ein massives Eingreifen des Staates, was er „New Deal“ nannte. Daneben konnte er die Bevölkerung für einen Eintritt in die Armee begeistern. Mit dem Krieg gegen Hitler und den japanischen Militarismus wurde die Arbeitslosigkeit endgültig besiegt.<sup>80</sup> Die Rüstungsindustrie benötigte bei Kriegseintritt der USA eine große zusätzliche Zahl an Arbeitskräften. Dennoch war die amerikanische Gesellschaft durch die schwere Wirtschaftskrise, die als „Große Depression“ bezeichnet wird, auf längere Sicht negativ beeinflusst worden. Steinbauer-Grötsch bemerkt dazu:

„Die Große Depression hatte aber nicht nur materielle Auswirkungen auf die amerikanische Gesellschaft, sie erschütterte auch die Grundfesten des nationalen Selbstverständnisses, den Glauben an Selbstverantwortung und Selbstbestimmtheit des Individuums, an die aktive Beherrschung der Welt und an die heilende Kraft des Kapitalismus.“<sup>81</sup>

Diese Erschütterung wirkte sich vielfältig auf die zeitgenössische Kunst aus: Während sich die Maler, Dramatiker und Literaten mit den realen Verhältnissen auseinandersetzten, die in den 30er-Jahren die amerikanische Gesellschaft beherrschten, war die Filmproduktion in erster Linie darauf aus, das Bedürfnis der Zuschauer zu erfüllen: Unterhaltung und Zerstreuung sollten die Filme bieten. So thematisierte zwar der Regisseur Frank Capra die sozialen Missstände der 30er-Jahre, weshalb er als der filmische Vertreter des „New Deal“ angesehen werden kann; gleichzeitig deklarierte er aber mit Filmen wie „Mr. Deeds goes to Town“<sup>82</sup>, es läge in der Macht des einzelnen, diese Missstände aus der Welt zu schaffen.

---

<sup>77</sup> Vgl. Mussler, Hanno, „Historische Finanzkrisen: Amerika 1929“, *Frankfurter Allgemeine Finanzen*, 27. 03. 2008, <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/fonds-mehr/historische-finanzkrisen-amerika-1929-der-boersenkrach-von-1929-beendet-abrupt-die-goldenen-zwanziger-1283757.html>, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

<sup>78</sup> Ebd. Mussler, „Historische Finanzkrisen: Amerika 1929“, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

<sup>79</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 16.

<sup>80</sup> Vgl. Kaindlstorfer, Günter, „Der „New Deal“. Wie Franklin D. Roosevelts Sozialreformen die USA veränderten“, *Ö1 Radiokolleg*, [http://oe1.orf.at/static/pdf/Hintergrundtext\\_deal.pdf](http://oe1.orf.at/static/pdf/Hintergrundtext_deal.pdf), Zugriffsdatum: 15. 05. 2012.

<sup>81</sup> Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 16.

<sup>82</sup> *Mr. Deeds goes to Town*, Frank Capra, USA 1936.

Ende der 30er-Jahre erschienen die ersten Filme mit einer dunklen Grundstimmung- Filme wie „You Only Live Once“, „Stranger on the Third Floor“<sup>83</sup> und „The Maltese Falcon“. Zwei Monate nach dem Kinostart von „The Maltese Falcon“ erfolgte der gewaltige Angriff der Japaner auf Pearl Harbor, woraufhin die Amerikaner Japan den Krieg erklärten; kurz darauf folgte ihre Kriegserklärung auch gegenüber Deutschland und Italien. Statt der Produktion weiterer Filme mit schwarzer Grundstimmung, wurden wegen des Krieges nun erst einmal überwiegend Filme in Hollywood produziert, die den Zweck der Propaganda hatten.<sup>84</sup> Gleichzeitig sollte der Patriotismus an der Heimatfront gestärkt werden. Der Film noir konnte sich noch nicht durchsetzen. Diejenigen ersten Filme, die in dieser Zeit eindeutig dem Film noir zuzuordnen waren- angefangen mit „The Maltese Falcon“- hatten sehr viel weniger der „noir-Schärfe“<sup>85</sup>, wie Paul Schrader es nennt, als die Filme, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. In der Nachkriegszeit boomte der Kriminalfilm, der es Künstlern wie Publikum erlaubte, aufgrund der nun gegebenen Freiheit die Dinge pessimistischer zu betrachten. So wurde die Desillusionierung reflektiert, der die Soldaten, Hausfrauen und Arbeiter auf ihrer Rückkehr zu einem Leben im Frieden begegneten. Filme wie „Cornered“, „The Blue Dahlia“ und „Ride the Pink Horse“<sup>86</sup> erzählten von den aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten, die zuhause von Enttäuschungen verschiedener Art erwartet wurden- Enttäuschungen, auf welche auf den folgenden Seiten noch genauer eingegangen wird.

Als es nach dem Krieg eine Art Wiedergeburt des filmischen Realismus gab, und zwar in jedem Land, das Filme produzierte, passte dieser Realismus besonders gut zur amerikanischen Nachkriegs-Stimmung. Die Filme waren in sofern realistisch, als dass sie an Original-Schauplätzen gedreht wurden: Die seit vielen Jahren stets gleich wirkenden Studioaufnahmen erfüllten nicht mehr das neuartige Verlangen des amerikanischen Publikums, ihr Land auf schonungslosere und ehrlichere Weise zu zeigen. Der realistische Trend nach Kriegsende trennte den Film noir vom hochwertigen Drama und brachte ihn dorthin, wo sich der Alltag der normalen Leute abspielte- in die Straßen.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> *You Only Live Once*, Fritz Lang, USA: 1937 und *Stranger on the Third Floor*, Boris Ingster, USA: 1940.

<sup>84</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 17.

<sup>85</sup> Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 11.

<sup>86</sup> *Cornered*, Edward Dmytryk, USA:1945, *The Blue Dahlia*, George Marshall, USA: 1946 und *Ride the Pink Horse*, Robert Montgomery, USA: 1947.

<sup>87</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 11 – 14.

Äußerte sich durch den Film noir zwar keine direkte Sozialkritik, wie beim Gangsterfilm der 30er-Jahre, so folgte er dennoch dem Wandel der amerikanischen Gesellschaft, der in den 40er- und frühen 50er-Jahren stattfand. Dabei spielte die Gesellschaft insgesamt nur eine kleine Rolle- wichtiger war die negative Beziehung von Individuen zum persönlichen Umfeld sowie die Trennung von demselben.<sup>88</sup>

War die veränderte Situation in der Heimat mit den neuen ökonomischen, politischen und sexuellen Freiheiten der Frauen eine große Herausforderung für viele der Kriegsheimkehrer, so trugen außerdem die Furcht vor einer neuen Wirtschaftskrise und die Bedrohung des Kalten Krieges zu einer Atmosphäre der Unsicherheit bei. Erstmals seit der Depression wurde mit den Film noirs der „American Way of Life“ kritisiert.

Nach dem Krieg bekamen die Zuschauer bei Kinobesuchen sowohl einen aufwendig hergestellten Film, den „A-Picture“, als auch einen Low-Budget-Film, den „B-Picture“, zu sehen. Bei den „B-Pictures“ handelte es sich oftmals um Film noirs. Die Kombination der „A-Pictures“ mit den „B-Pictures“ wurde in den Kinos als „Double Bill“ bezeichnet. Waren im Jahr 1945 noch achtzehn Film noirs im Kino zu sehen, so waren es ein Jahr später bereits sechsundzwanzig. Bis 1948 entwickelte sich die Produktion der Film noirs durch die „Double Bill“ wunderbar, jedoch wurde im selben Jahr vom Supreme Court das „Anti-Trust-Urteil“ gefällt: Die Studios wurden mit diesem Urteil von ihren Kinoketten gelöst, was die automatische Abnahme der Filme durch die Kinos stoppte.<sup>89</sup> Als Folge verschwand in den kommenden Jahren der „B-Picture“ fast ausnahmslos, der dem Film noir eine entscheidende Möglichkeit zur Entfaltung geboten hatte. Mehr und mehr Studios, deren Schwerpunkt auf „B-Pictures“ gelegen hatte, mussten um ihre Existenz kämpfen. Die steigende Beliebtheit des Fernsehens sowie ein 1952 von Kodak eingeführtes, kostengünstiges Farbfilmverfahren erschwerten die Existenzbedingungen des Film noir, für dessen Ästhetik der Schwarzweißfilm entscheidend gewesen war. Waren es 1950 noch beinahe 40 Film noirs, die produziert wurden, so waren es drei Jahre später nur noch zehn. Gegen Ende des Jahrzehnts verschwand der Film noir gänzlich und schaffte es nicht, sich gegen die neu entstehenden Kostümfilm und Massenspektakel durchzusetzen.<sup>90</sup> Andere Gründe für das Verschwinden der Film noirs in den 60er-

---

<sup>88</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 23.

<sup>89</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 17 – 19

<sup>90</sup> Ebd. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 17 – 19.

Jahren war das sinkende Interesse an gescheiterten Helden. Die politische Atmosphäre sorgte für ein Bedürfnis nach neuartigen, positiveren Filmen.<sup>91</sup>

Paul Werner spricht in der Entwicklung des Film noir von drei deutlich zu unterscheidenden Phasen, bei denen weniger die zeitliche Trennung von Bedeutung ist, als die verschiedenen thematischen Schwerpunkte.

Die erste Phase betraf jedoch ungefähr den Zeitraum von 1940 bis 1945 und wird von Werner als „Romantik“ bezeichnet. Neben leichten Unterhaltungsfilmen für die Soldaten an der Front, hauptsächlich Komödien, entstanden Filme, in denen romantische Einzelgänger sich in einer düsteren Welt zurechtfinden mussten. Bei diesen Einzelgängern handelte es sich oftmals um Privatdetektive.

Die zweite Phase, die Werner als „Entfremdung“ bezeichnet, und die er von 1945 bis 1949 ansiedelt, war geprägt durch die Enttäuschungen, welche auf die Kriegsheimkehrer warteten: Die Frauen waren deutlich selbstständiger als vor dem Krieg, außerdem mussten die Heimkehrer in ihren neuen Jobs erstmals selbst Verantwortung übernehmen, was für sie neu war. Entfremdete Männerfiguren, die ihrer Lage nicht Herr werden konnten, obwohl sie schuldlos in diese hineingeraten waren, bestimmten jetzt die Film noirs. Die Frau hatte sich dabei, auf welche Art auch immer, von dem männlichen Protagonisten entfernt. Sie wurde entweder zum schwachen Opfer der männlichen Gewalt, oder zur Femme Fatale, die mithilfe ihrer sexuellen Attraktivität skrupellos für ihre persönlichen Ziele kämpfte.

Die dritte Phase, die Werner als „Obsession“ bezeichnet, und die von 1949 bis 1954 anhielt, war durch die schockierende Verkündigung Präsident Trumans geprägt, auch die Sowjetunion habe eine erfolgreiche Atombombenzündung hinter sich. Damit war das amerikanische Monopol an der Atomwaffe gebrochen. Ein Rückgang der gesamtwirtschaftlichen Lage ließ zudem die Arbeitslosenzahl steigen und 1950 mischten sich die USA in den Konflikt zwischen Nord- und Südkorea ein, was eine außenpolitische Krise und viele amerikanische Kriegstote bedeutete. Zu all dem kam schließlich noch die ebenfalls 1950 startende Hexenjagd von Senator Joseph R. McCarthy gegen alles Kommunistische hinzu. Der entfremdete Held, der zugleich

---

<sup>91</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 142 – 143.

Opfer war, wandelte sich in dieser von Neurosen und Paranoia gefüllten Zeit zum besessenen Helden, der letztendlich zum Täter wurde.

Das anti-intellektuelle Gesellschaftsklima sorgte für eine Rückbesinnung auf zutiefst bürgerliche Werte, so dass sich Frauen wieder mit einem Hausfrauendasein zufriedengaben. Wenige Filme reflektierten die gesellschaftliche Rolle der Frau.

In dieser Phase verschwanden die „B-Pictures“, denen ja die Film noirs angehörten. Durch das neu aufkommende Fernsehen entstand ein junges Publikum mit dem Bedürfnis nach neuen Filmstoffen, wie etwa Science-Fiction-Geschichten über die Bedrohung Amerikas von außen. Schwarzweiß war nicht mehr zeitgemäß. Stars sollten nun glänzen und die Filme ein Happy-End besitzen. Positive Helden wie Elvis Presley und James Dean sowie Sexsymbole wie Marilyn Monroe waren gefragt.<sup>92</sup>

### **3.2. Die Großstadt**

Große Städte mit ihrem hastigen Trubel einerseits und den düsteren, verwinkelten Vierteln andererseits sind für den Film noir von großer Bedeutung. Sie wirken, wie Norbert Grob es in der Einleitung des Buches „Filmgenres: Film Noir“ formuliert, „als Ort der Verheißung und des Chaos zugleich“<sup>93</sup>. Hat der Plot eines Film noir vielfältige Möglichkeiten, wird das Milieu stets durch die Stadt gebildet- durch die amerikanische Großstadt. Allerdings handelt es sich dabei nicht etwa um eine romantische Seite der Großstadt, sondern meist um deren erbärmlichste Seite. Paul Werner beschreibt sie mit den Worten: „Ein riesiger Mülleimer menschlicher Beziehungen“.<sup>94</sup>

Die harten Licht-Schatten-Kontraste kennzeichnen die „noir“-Stadt<sup>95</sup> und verdeutlichen die Verstrickung des Protagonisten in undurchschaubare Zusammenhänge, die er selbst nicht zu kontrollieren vermag. Das Verlorene der Situation, in der sich der Protagonist befindet, wird durch die Stadt betont.<sup>96</sup> Auch wenn der Protagonist sich noch so anstrengt- er ist machtlos gegen die Stadt, welche all seine Anstrengungen überdauert und zerstört. Schauspieler und Schauplätze sind

---

<sup>92</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 24 – 57.

<sup>93</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, S. 27.

<sup>94</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 11.

<sup>95</sup> Dazu mehr dazu im Kapitel „3.4. Licht und Schatten“.

<sup>96</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, S. 27.

im Film noir gleichberechtigt, was oftmals dazu führt, dass der Protagonist im Schatten steht, und was die hervorgerufene Stimmung ausweglos erscheinen lässt.<sup>97</sup> Zusammengesetzt aus verkommenen Häusern, nassem Asphalt und überfüllten Straßen wird die Großstadt im Film noir zum Alptraum. Als „konkreter Schauplatz und allgemeine Metapher gleichermaßen“ beschreibt Grob die „noir“-Stadt. Er definiert sie wie folgt:

„Architektonischer Raum also, der zu betreten und zu durchschreiten ist, und gleichzeitig Ort der Fantasie, in den hineingeträumt ist, was als Lockung für Gefahr und Abenteuer, für Unerlaubtes und Verdammtes vorstellbar ist. Eine Wiege des Verbrechens, ein Kessel negativer Energie.“<sup>98</sup>

Nur selten werden im Film noir Szenen auf dem Land gezeigt- stattdessen reisen die Protagonisten durch den Asphalt- und Beton-Dschungel der großen Städte und unternehmen Horrortrips zu den Grenzen einer Gesellschaft, deren moralische Einteilungen scheitern. Politische, ideologische und ökonomische Krisen sind für dieses Scheitern verantwortlich.

Der Verfall der typischen „noir“-Stadt wird durch Kulissen wie heruntergekommene Mietskasernen, ärmliche Viertel, verfallende Fabrikhallen und Hafenkais, Docks und drittklassige Hotels gezeigt. Polizeistationen, Bahnhöfe, Büros und Boxarenen bilden weitere Schauplätze, an denen die Figuren heimisch sind- sind sie es nicht, so hat es sie dennoch dorthin verschlagen.

Mythen und Realismus zugleich charakterisieren die Städte des Film noir. Zwar produziert die Stadt außerhalb der „noir“-Filme ebenfalls Verbrecher, jedoch sind diese nichts Ungewöhnliches im Gegensatz zu den negativen Helden des Film noir, die durch die mythische Seite der Stadt hervorgebracht werden. Diese mythische Seite beeinflusst den Helden auf zweifache Weise: Bietet sie ihm einerseits Schutz, so ist sie es andererseits, die ihn in den Abgrund stürzt.<sup>99</sup>

Der Film noir beeinflusste die weitere Filmgeschichte des Urbanen auf ganz erhebliche Weise. Immer, wenn es um die Nachtseite, das Dunkle, das Undurchsichtige der modernen und postmodernen Großstädte geht, dient die „noir“-Stadt als eine Art Code des Städtischen. Auch im Gegensatz zur allgemeinen Filmproduktion der 40er- und 50er-Jahre war der Film noir durch eine vielschichtige räumliche und zeitliche Struktur gekennzeichnet. Diese entstand durch die

---

<sup>97</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 20.

<sup>98</sup> Grob, *Film Noir*, S. 28.

<sup>99</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 12.

Überlagerung, Ergänzung oder auch den Widerspruch einzelner Raumebenen.<sup>100</sup>

Laura Frahm erklärt den Ursprung dieser Struktur so:

Dieses Phänomen einer multiplen Räumlichkeit einerseits und einer multiplen Zeitlichkeit andererseits begründet sich zunächst in der komplexen Entstehungsgeschichte bzw. in den zentralen literarischen und visuellen Einflüssen des Film noir selbst. Denn der Film noir ist von Beginn an von einer Reihe divergenter, andersartiger Erzähltechniken und filmischen Stile durchdrungen, die ihn immer wieder in „andere Zeiten“ und „andere Räume“ versetzen.<sup>101</sup>

So sind bei der Erzähltechnik des klassischen Film noir Abschweifungen und zeitliche Neuordnungen der Handlung möglich. Meistens wird bei den Erzählungen die Methode angewandt, dass dem Zuschauer erst am Ende deutlich wird, wie abhängig die einzelnen Schicksale der Figuren voneinander sind. Durch Rückblenden werden zudem die Geschehnisse als noch schicksalhafter und vorherbestimmter dargestellt.<sup>102</sup>

In den frühen Beispielen des Film noir wird durch die beiden Detektivfiguren Sam Spade und Philip Marlowe mithilfe ihrer Ermittlungen die Stadt des Film noir erstmals erkundet. Jedoch bleibt der Film noir in seiner Komplexität stets zu einem gewissen Teil ungreifbar, was auch durch seine vielfältigen historischen und kulturellen Einflüsse zu erklären ist.<sup>103</sup>

Was die typische Figur des Film noir auszeichnet, trifft auch auf das Stadtbild zu: Eine grundlegende Zerrissenheit zeichnet die „noir“-Stadt aus: Sind die Figuren durch Doppeldeutigkeit und Widersprüchlichkeit gekennzeichnet, und ist die Narrationsform zwischen objektiver, authentischer und subjektiver Sichtweise angesiedelt, so ist die Stadt ebenfalls in einem ständig anhaltenden Spannungsverhältnis zwischen zwei Gegensätzen zu finden: Die eine Seite zeigt eine aufgeklärte, objektive und moderne Welt, die andere Seite eine subjektive, expressionistische Welt, die sich durch Symbolismus auszeichnet. So verschieden diese beiden Seiten auch sind: Fest miteinander verbunden machen sie die Besonderheit der „noir“-Stadt aus.

In vielerlei Hinsicht bildet die Metropole im Film noir die zentrale Basis, mit deren Hilfe sich die Raumstrukturen der Filme entschlüsseln lassen. Sowohl als Schauplatz

---

<sup>100</sup> Vgl. Frahm, Laura, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 257 – 258.

<sup>101</sup> Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 258.

<sup>102</sup> Vgl. „Merkmale des Film Noir“, *Der Großstadt Blog*, <http://grosstadt-expressionismus.blogspot.com/2012/03/merkmale-des-film-noir.html> [15. 03. 2012], Zugriffsdatum: 03. 05. 2012.

<sup>103</sup> Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 258 – 260.

des Geschehens, als auch als Metapher dient die „noir“-Stadt.<sup>104</sup> Vom frühen Film noir an ist die Großstadt das zentrale Setting der Geschichten und bildet deren narrativen Hintergrund. Durch eine städtische Atmosphäre zeichnet sich in erster Linie der Stil der Filme aus, und selbst wenn dem nicht so sein sollte, so ist stets der Bezug zur Großstadt nachweisbar.<sup>105</sup>

Durch Gegensatz-Paare wie Tag und Nacht oder Weiß und Schwarz bildet sich die „noir“-Ästhetik. In ihrem Buch „Jenseits des Raums- Zur filmischen Topologie des Urbanen“ untersucht Frahm die Gegensatz-Paare Licht und Schatten, Innen und Außen sowie Reales und Imaginäres, die besonders im frühen Film noir auftreten:

Das erste Gegensatzpaar „Licht und Schatten“ betreffend, entsteht durch die „low-key“-Beleuchtung zunächst einmal der typische „noir“-Raum aus Licht und Schatten. Deformationen der Figuren und Raumeindrücke, die dem Zuschauer unwirklich erscheinen, sind die Folge. Zur gleichmäßigen Ausleuchtung der klassischen Hollywood-Produktionen, bei der eine naturalistische Lichtgestaltung erzeugt werden soll, bildet diese Lichtführung einen Kontrast.<sup>106</sup> Die undurchschaubaren Zusammenhänge, in welche die Hauptfigur verstrickt ist, werden durch diese in der „noir“-Stadt auftretende Lichtführung unterstrichen. Die Sinnlosigkeit und das Verlorene der Situation werden so beleuchtet und zugleich wird die Scheinheiligkeit in der Geschichte gezeigt.<sup>107</sup> Dazu später mehr.<sup>108</sup>

Was das zweite Gegensatzpaar „Innen und Außen“ angeht, existierte es bereits im frühen Stadtfilm und tauchte dort auf zweifache Weise auf: Einerseits als der Gegensatz des privaten Innenraums gegenüber dem öffentlichen Außenraum, und andererseits als der Kontrast der Figur als das Innere gegenüber der Stadt als das Äußere. Tauchen auch im Film noir diese beiden Interpretationsmöglichkeiten auf, so werden sie hauptsächlich durch die Schnittstellen zwischen „Innen“ und „Außen“ eingeführt: Durch die sich bietende Aussicht aus den Fenstern sowie durch die oft vorhandenen Jalousien. Die Aussicht aus den Fenstern zeigt meist die Großstadt bei Nacht- leuchtend, funkelnd und voll von verlockenden Leuchtreklamen, die einerseits ein kurzes Glück versprechen, andererseits für die Schattenseite der Stadt und die dort lauernden Verbrechen stehen. Unentwegt weist die Stadt dadurch auf sich selbst und ihre Rolle im Geschehen hin- oft auch im Hintergrund des Detektiven.

---

<sup>104</sup> Ebd. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 258 – 265.

<sup>105</sup> Vgl. privat geführtes Email-Interview mit Paul Werner vom 04. 05. 2012 (s. Anhang).

<sup>106</sup> Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 269.

<sup>107</sup> Vgl. Grob/Schenk, *Dschungel Großstadt*, S. 139.

<sup>108</sup> Dazu mehr im Kapitel „3.4. Licht und Schatten“.

Bereits bei „The Maltese Falcon“ dringt die Großstadt durch das Fenster wieder und wieder ins Büro des Detektivs Sam Spade ein und entfaltet ihre Ausstrahlung von Faszination und gleichzeitiger Bedrohlichkeit.

Die Jalousie verstärkt die durch das Fenster eingeführte Grenze, indem sie nicht nur eine optische Grenze zwischen Innen und Außen bildet, sondern zudem das durch das Fenster eindringende Licht in Streifen schneidet.<sup>109</sup>

Schließlich bildet das dritte Gegensatzpaar „Reales und Imaginäres“ das Pendant zu den ersten beiden Paaren und verdeutlicht noch einmal die hohe Symbolik dieser gegensätzlichen Motive. Durch Gemälde und Spiegel äußert sich der Gegensatz zwischen Realem und Imaginärem. Einerseits verweisen diese auf die Zweideutigkeit der Ereignisse, andererseits bilden sie die Grenze zwischen dem realen und dem imaginären, symbolischen Raum. In Otto Premingers Film „Laura“<sup>110</sup> wird die abwesende Laura durch ein Gemälde derselben sichtbar gemacht. Im Verlauf des Films wird die abwesende Person jedoch immer weiter mit ihrem Gemälde verknüpft, bis die Grenzen zwischen der Realität und der Abbildung gänzlich verwischt sind: Der Kriminalbeamte Marc McPherson verliebt sich während seiner Ermittlungen mehr und mehr in Laura, so dass er nicht weiß, damit umzugehen, als sie schließlich tatsächlich auftaucht.

Die Gemälde eröffnen beim Film noir den Figuren also den Zugang zu einer anderen Welt, was dazu führt, dass die Unterscheidung der beiden Welten unmöglich wird. Im Falle des Films „Laura“ ist die andere Welt eine Welt der Täuschung. Das Spiegelmotiv bezieht eine weitere Raumebene in die Handlung ein, was durch eine Reflexion der Figuren erreicht wird. Das Unsichtbare und Verborgene schließlich wird im Film noir durch Spiegel und Gemälde sichtbar gemacht, wodurch der Raum jenseits dieser Spiegel und Gemälde zu einem Raum im Diesseits gebildet wird.<sup>111</sup>

Mit den hier angesprochenen Gegensatzpaaren, die besonders in frühen Film noirs häufig auftauchen, werden den „noir“-Metropolen neben einem dunklen und widerspruchsvollen Charakter auch das fremdartig Wirkende als unentbehrlicher Teil zugesprochen. Es wird bei der Verwendung der Gegensatz-Paare mit dem Zweck, das Anderssein gegenüber dem „Normalen“ zu thematisieren, weder eine Seite bevorzugt, noch wird versucht, alle Kontraste der beiden Seiten herauszustellen: Stattdessen wird die Untrennbarkeit der zwei verschiedenen Seiten gezeigt, und

---

<sup>109</sup> Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 272 – 276.

<sup>110</sup> *Laura*, Otto Preminger, USA 1944.

<sup>111</sup> Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 276 – 277.

verdeutlicht, dass die beiden Seiten erst durch diese Untrennbarkeit zu typischen Elementen der „noir“-Stadt werden.<sup>112</sup>

Wie Werner erläutert, lässt sich anhand seiner drei thematischen Phasen des Film noir ein Wandel im Bildstil beobachten:

In Phase eins, der „Romantik“, wurden bis auf einige Ausnahmen alle Kulissen, selbst Straßen und Häuserfassaden, im Studio gebaut. Während die nächtlichen Straßen meistens leer sind, ist die Bewegung der Passanten, die bei Tag zu sehen sind, sorgfältig durchchoreographiert. Wird die Stadt in dieser Phase zwar durch die Fenster sichtbar, so wird sie, trotz ihrer Thematisierung, sonst nur wenig gezeigt. Zumeist beherrscht die künstliche Welt der Filmstudios die Kulisse.

In Phase zwei, der „Entfremdung“, steigert sich die Zahl der Originalschauplätze. Der Großstadtdschungel entsteht erst jetzt, während der Naturalismus noch immer keine Verwendung findet. Die realen und zugleich expressiven Schauplätze der Lagerhallen, Hafenkais und Hinterhöfe werden zum festen Bestandteil des Film noir.

In Phase drei, der „Obsession“, kommen zu den Großstädten noch kleinere Städte und spärlich besiedelte Landstriche dazu. Sie bilden eine Antithese zur Großstadt, welche in dieser Phase jedoch genauso präsent ist wie in Phase zwei. Mit der Beleuchtungstechnik, welche aus den Studios einfach in die reale Welt übertragen wird, entsteht ein weiterer Kontrast: Die Kombination der Studioteknik mit der realen Welt macht diese Phase so interessant.<sup>113</sup>

Je später die Film noirs gedreht wurden, desto deutlicher wurde das Kranke und Chaotische der Städte erkennbar. Seinen Eindruck des Films „Phantom Lady“ beschreibt Norbert Grob auf die folgende Weise:

„Die Geschichte des Films wirkt gelegentlich, als sei sie bloß Vorwand dafür, möglichst lange und intensiv die Schattenseiten der Großstadt zu zeigen: dunkle Ecken und Hintergassen, verfallene Häuser, schäbige Kellerwohnungen, schmutzige Appartements. Es ist eine Komposition düsterer Impressionen einer anonymen, bedrohlichen, urbanen Welt.“<sup>114</sup>

Die leeren Straßen und bedrohlichen Mauern erheben die Stadt als Hintergrund also zur Hauptrolle des Dramas.

---

<sup>112</sup> Ebd. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 280.

<sup>113</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 90 – 91.

<sup>114</sup> Grob/Schenk, *Dschungel Großstadt*, S. 138.

In dem Film „The Killers“<sup>115</sup> scheint in der Stadt zu Anfang alles möglich zu sein- die Straße ist der Raum, der Wunderbares verspricht, um am Ende doch nur das von anderen in Gang Gebrachte einzulösen. Der Protagonist Ole Anderson beherrscht die Zusammenhänge in der Stadt nicht, geschweige denn, dass er sie durchschaut. Der Raum wird zum Ort der Träumereien und bildet damit das Gegengewicht zum spießigen, abgesicherten Heim.<sup>116</sup> Mithilfe der Lichtgestaltung entsteht eine Stadtlandschaft, die der Orientierungslosigkeit und dem Fatalismus der Hauptfigur entspricht. Verführung und Terror zugleich bietet die Metropole.<sup>117</sup>

Vor allem Los Angeles, New York und San Francisco sind die Städte des Film noir. Neben den flackernden Neonlichtern, den Lichtkreisen der Straßenlaternen und den düsteren Gassen erhalten auch die auf dem Beton widerhallenden Schritte den düsteren Beigeschmack, der diese „noir“-Städte ausmacht.<sup>118</sup>

### **3.3. Die Bedeutung der Frau im Film noir**

Der Film noir, welcher seine Geschichten meist aus der männlichen Perspektive erzählt, reflektiert durch sein Frauenbild auf ganz besondere Weise die „jeweils aktuelle Angst-Lust der Männerphantasien“, wie Werner es formuliert.<sup>119</sup> In der ersten Phase namens „Romantik“ ergab sich für die Frauen in den USA durch den Zweiten Weltkrieg die Situation, wie auch schon im Ersten Weltkrieg, dass ihre Notwendigkeit für die Gesellschaft besonders deutlich wurde. Dies führte insgesamt auch zu einer Verbesserung ihrer Situation, die nach Kriegsende nicht einfach wieder abbrach. Der Zweite Weltkrieg erforderte den militärischen Dienst der Männer in den Streitkräften, so dass zuhause die Frauen deren Position einnehmen mussten: Sie wurden zum Kopf ihrer Familie und mussten zur gleichen Zeit in Büros und Fabriken arbeiten. Über 16 Millionen Frauen waren bis 1945 erwerbstätig. Die durch ihre neuen Pflichten nun noch offensichtlichere Notwendigkeit in der Gesellschaft führte dazu, dass sie auch neue Rechte forderten. Dies lief nicht ohne Konflikte ab: Um 50 Prozent stieg die Scheidungsquote zwischen 1940 und 1945 in den USA.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> *The Killers*, Robert Siodmak, USA 1946.

<sup>116</sup> Vgl. Grob/Schenk, *Dschungel Großstadt*, S. 138 – 140.

<sup>117</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 138.

<sup>118</sup> Vgl. Silver, Alain/James Ursini, *Film Noir*, Köln: Taschen 2012, S. 19.

<sup>119</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 120.

<sup>120</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 24 – 25.

Mit dem Film „This Gun for Fire“<sup>121</sup> wurde explizit die neue Rolle der Frau für die Gesellschaft Amerikas widergespiegelt: Eine junge Frau, die neben ihrer Tätigkeit als Sängerin für den Geheimdienst arbeitet, verbündet sich allem Anschein nach mit einem Killer, nachdem dieser sie als Geisel genommen hat. Wie sich später jedoch herausstellt, benutzte sie den Killer lediglich, um an die Agenten heranzukommen. Selbstbewusst und unerschütterlich verfolgt die junge Frau also ihr Ziel. Auch der Film „The Maltese Falcon“ offenbart mit der selbstbewussten Gegenspielerin zum Detektiven Sam Spade die Entwicklung der amerikanischen Frau - viele weitere Film noirs mit der deutlich erkennbaren Entwicklung der Frau folgten. Nun brauchten die Frauenfiguren keine männliche Hilfe mehr, stattdessen konnten sie den Männern möglicherweise sogar das Leben retten. Eine weitere Entwicklung dieser neuen Frauenfigur äußerte sich dadurch, dass sie sich weiterhin am Ende des Films als gut herausstellte, davor im Laufe der Geschichte jedoch böse zu sein schien. Sie war geheimnisvoll und manchmal auch kriminell, was sie dem amerikanischen Mann gegenüber als weniger langweilig erscheinen ließ. Sowohl dem sexuellen Begehren nach einem „bösen Mädchen“, als auch den zärtlichen Gefühle nach einem „guten Mädchen“ wurde die neue Frauenfigur gerecht. Werner nennt sie das „bad good girl“, wobei er sich auf den von Wolfenstein und Leites (1950) kreierte Begriff „good-bad girl“ beruft, der nach Werner jedoch unzureichend das Gute im Charakter dieser Frauenfigur betont.

Ältere Frauenbilder Hollywoods wurden durch das „bad good girl“ abgelöst und wenn neben dem Ehemann dieser Frau auch andere Männer Interesse an ihr zeigten, fand er es unter Umständen sogar erregend- solange die Frau mit den anderen Männern nicht zu weit ging.<sup>122</sup>

Werner unterscheidet zwischen dem „bad good girl“ und der Femme Fatale. In beiden Fällen wurde es den Schauspielerinnen ermöglicht, ihre Figuren mit gegensätzlichen Charaktereigenschaften und einer gewissen Macht, die sie über die Männer besitzen, darzustellen. Beide Varianten stellen die für den Film noir entscheidenden Frauentypen dar. Das „bad good girl“ wirkt böse, ist aber gut, womit es trotz seiner Ähnlichkeit zur Femme Fatale das genaue Gegenteil zu ihr darstellt.

In der Phase „Entfremdung“ tauchten die meisten weiblichen Hauptrollen im Film noir auf, bei denen es sich um Femme Fatales handelte. Ihre Eigenschaften wie Stärke, erotische Attraktivität und Selbstbewusstsein dienten ihr jedoch, anders als beim

---

<sup>121</sup> *This Gun for Hire*, Frank Tuttle, USA: 1942.

<sup>122</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 29 – 31.

Vamp, der in den 20er-Jahren in Filmen den Frauentyp bestimmte, als Mittel zum Zweck. Die Femme Fatale fand ihre Erfüllung nicht, wie für Frauenfiguren bisher üblich, in einer Ehe oder der Familie, sondern sie wollte sich gerade befreien von Bindungen wie diesen.<sup>123</sup> Der Vamp der 20er- Jahre spielte ihrem Mann ihre Liebe nur vor und betrog ihn bei der ersten Gelegenheit. Erst, nachdem der Mann ihre Untreue wirklich erkannt hatte, gelang es ihm, sich von dieser Frau zu lösen.

Nun, in der zweiten Phase des Film noir, wurden Männerfiguren gezeigt, die sich, ähnlich den aus dem Krieg zurückgekehrten Männern, in Situationen wiederfanden, mit denen sie nicht zurechtkamen. Es gelang ihnen noch nicht einmal, die Situationen, in denen sie sich befanden, wirklich zu durchschauen. Der Held als Opfer, das tief verwickelt in Verbrechen ist, bestimmte diese Phase- wer genau die Schuld daran trägt, muss er erst ergründen- vielleicht begreift er es aber auch nie. Oft ist der Mann ein enttäuschter Kriegsveteran, dem die zivilen Verhältnisse, welche er nach dem Krieg vorfindet, absolut fremd sind.<sup>124</sup>

Der als „Femme Fatale“ bezeichnete Frauentyp wurde vom Film noir erfunden.<sup>125</sup> Oft ändert die Femme Fatale durch ihre geheimnisvolle Art die gesamte Welt des männlichen Protagonisten, auch nachdem er sie vielleicht nur einen Augenblick lang angeschaut hat. Sie übt auf die Männer eine Faszination aus und erweckt ein unwiderstehliches Gefühl, womit es ihr gelingt, die Männer auf den ersten Blick zu verführen. Neben Liebe und Leidenschaft geht es bei der Femme Fatale meist um undurchschaubare Intrigen. Während die Männer wie Spielfiguren verwendet werden, sich dabei jedoch wie erlöst fühlen, zeichnen sich die Femme Fatales durch Durchtriebenheit und kühle Kalkulation aus. Sie nützen die Männer aus und verbergen ihre Pläne dabei noch nicht einmal. Die Männer merken nicht, dass sie verhext werden, und dass ihnen ihr Leben entgleitet. Eine Befreiung aus den Zusammenhängen, in die sie geraten, ist ihnen nicht möglich. Die Verführung durch die Frauen empfinden sie als reine Erlösung.<sup>126</sup> Norbert Grob formuliert es folgendermaßen:

„Während diese Frauen mit Urgewalt in den Bann ziehen, sind die Männer entzückt, betört, hingerissen. Sie nehmen in Kauf, dass von einem Augenblick zum nächsten ihr gesamtes Leben zerfällt.“<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 121.

<sup>124</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 31 – 33.

<sup>125</sup> Vgl. Körte, „Der Sog der Schwärze“, S. B3.

<sup>126</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, S. 46 – 47.

<sup>127</sup> Grob, *Film Noir*, S. 46.

Ohne Mann, der zerstört werden kann, gibt es die Femme Fatales im Film noir nicht.<sup>128</sup> Die Femme Fatale repräsentiert aus männlicher Sicht die Emanzipation der Frau. Dies, sowie ihre Unabhängigkeit lässt sie zur existentiellen Gefahr für die männliche Hauptfigur und das in den Geschichten dargestellte System werden. Neben ihrer erotischen und attraktiven Seite zeichnet sich die Femme Fatale durch Intelligenz sowie manchmal auch Narzissmus aus. Sie steht im Zentrum vieler Film noirs. Zur gleichen Zeit verkörpert sie das sexuelle Verlangen der Männer und das tödliche Ergebnis für dieselben. Optisch beherrscht die Femme Fatale den Bildraum der Film noirs und signalisiert mithilfe ihrer Kleidung die moralische Verwandlung der Frauenfigur: Rauchend und mit Waffen ausgerüstet bleibt sie über die Filme hinaus mit ihrer erotischen Anziehungskraft, die vital und tödlich zugleich sein kann, in Erinnerung.

Das Modell der Familie wird in Film noirs nicht länger als überzeugend dargestellt.<sup>129</sup>

Röwekamp schreibt hierüber:

„Sofern Familien im Film noir von Bedeutung sind, degradiert die Inszenierung sie oftmals zu Karikaturen familiärer Gemeinschaften. Familienkonstruktionen im Film noir fungieren nicht länger als glaubwürdige und verlässlich funktionierende Repräsentation sozialer Integration. Allerdings bedrohen nicht nur femme fatales von außen die familiäre Ordnung, auch die auf Rollenklischees festgelegten Beziehungen der familiären Akteure – Väter, Mütter und Kinder – scheinen im Film noir dysfunktional.“<sup>130</sup>

Als thematische Kritik an den bis dahin gebräuchlichen Mustern Hollywoods kann die Verdrängung der Familie, in der bisher das Weibliche anzutreffen war, aus den Filmen verstanden werden. Die neuen Familienentwürfe des Film noir bildeten die Grundlage für das Vorhandensein von Femme Fatales: Weil im Film noir kein familiäres Gegenmodell zur Femme Fatale existiert, das auch funktioniert, lassen sich die Männerfiguren durch die Femme Fatales von einem Ausstieg aus der Gesellschaft faszinieren.<sup>131</sup>

Wurde die selbstbewusste Frau zur Zeit des Krieges noch akzeptiert, so sah das Patriarchat nach Kriegsende in ihr eine Gefährdung seines Stabilisierungsprozesses und reagierte auf zweifache Weise, was im Film noir zwei Rollen der Frau entstehen ließ: Die eine Rolle war die der schwachen Frau, welche unter männlicher Aggression leiden musste, die andere Rolle war die der Femme Fatale, die ihre sexuelle Attraktivität schamlos einsetzte, um ihre persönlichen Ziele zu erreichen.

---

<sup>128</sup> Vgl. Silver/Ursini, *Film Noir*, S. 131.

<sup>129</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 129 – 130.

<sup>130</sup> Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 130.

<sup>131</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 130.

In der Phase „Obsession“ ist die Zahl der Filme gering, in denen die Frauenfigur einen Schwerpunkt der Geschichte darstellt oder in denen ihre gesellschaftliche Rolle reflektiert wird- zumindest im Vergleich zu Phase zwei des Film noir. Die Frau kehrt in Phase drei zurück in konventionelle gesellschaftliche Muster, was darauf hindeutet, dass die Nachkriegszeit mit ihren großen Konflikten überstanden war. Jedoch findet immer mal wieder ein Rückgriff auf die Frauenfiguren von Phase zwei statt: Dadurch wird noch deutlicher klar, wie schwer die Krise der Nachkriegszeit tatsächlich gewesen sein muss.<sup>132</sup>

### **3.4. Licht und Schatten**

Wie schon beim deutschen Stummfilm werden die Bilder beim Film noir von Schatten dominiert. Die sogenannte „Low Key“- Beleuchtung, bei der es ein unausgeglichenes Verhältnis von Führungs- und Fülllicht gibt, resultiert in zwangsläufig entstehenden Schatten von Personen und Objekten. Vor allem die Regisseure, welche aus dem Exil stammten, nutzten die Lichtsetzung nicht zur Erhellung von Figuren, Räumen oder Objekten, sondern zur Erzeugung künstlicher Schatten. Die Lichtsetzung der Film noirs bildete einen starken Gegensatz zu der Lichtsetzung amerikanischer Gangsterfilme der 30er-Jahre, bei der Schatten zuallererst für die Gestaltung des Hintergrundes zuständig waren. Beim Film noir wurden die Charaktere von obskuren Schemen überschattet und umhüllt. Die Ursprünge für das Schattenmotiv reichen im westlichen Kulturkreis in mythologische und religiöse Vorstellungswelten zurück: In der Antike und dem Christentum symbolisierte Schatten den Tod. Die Literatur der Romantik übernahm diese Vorstellung, bis sie schließlich auch im deutschen Stummfilm landete.<sup>133</sup>

Bereits der Name „Film noir“ deutet neben der pessimistischen Weltansicht auch auf die neuartige Beleuchtungsweise hin, zumindest in der amerikanischen Filmgeschichte. Oft schon an einem einzigen Standbild kann man wegen der Lichtsetzung einen Film als Film noir identifizieren. Die Beleuchtungsmethode, die bis zum Beginn der Vierziger in Hollywood üblich war, zeichnete sich durch Naturalismus und Unauffälligkeit aus. Es entstand eine Plastizität der Gesichter, ohne dabei bestimmte Partien zu betonen. Beim Film noir war das anders: Alleiniges

---

<sup>132</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 40 – 53.

<sup>133</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 141.

Seitenlicht sorgte für einen Schatten über den Gesichtern der Personen, so dass nur eine Augenpartie zu erkennen war; der radikale Einsatz von Unterlicht ließ die Gesichter bedrohlich und dämonisch wirken; die Figuren selbst waren entweder nur als Schattenbild zu erkennen oder erzeugten durch den Einsatz von extremem Gegenlicht geheimnisvolle Silhouetten; Spotlichter richteten den Blick der Zuschauer gezielt auf Gegenstände, die im Film von großer Bedeutung waren. Was allen genannten Varianten gemein war, ist die Dominanz der Dunkelheit gegenüber dem Licht- und wenn es doch einmal zu einem stark beleuchteten Gesicht kam, so war dies durch einen grellen Spot so übertrieben beleuchtet, dass es statt einem anmutigen Glamour den Eindruck von Härte vermittelte.<sup>134</sup>

Scheinwerfer, die unterhalb der Augenhöhe platziert und auf die Kameraachse gerichtet wurden, führten zu der Verdoppelung von Formen auf Hintergründen, während das direkt hinter einer Figur oder Szenerie aufgebaute Licht die Figuren oder Gegenstände auf die genannten Silhouetten reduzierte. Manchmal war die Lichtquelle selbst durch die Präsenz zahlreicher Lampen im Bildraum auszumachen, manchmal wurde durch abrupte Helligkeitswechsel provoziert. Die Szenen, in denen sich die Ausleuchtung doch durch Natürlichkeit auszeichnete, dienten lediglich einer Umrahmung erzählerischer Einheiten. Haupthandlungen spielten sich in abgedunkelten Büros, auf regennassen Straßen, die von dunklen Gebäuden umgeben waren, sowie in unübersichtlichen Apartments ab. Die Dunkelheit wurde so als Ausdruck der Ausweglosigkeit genutzt und diente Verfolgern wie Verfolgten als Zufluchtsort. Während nächtliche Außenaufnahmen üblicherweise nach dem Prinzip der „amerikanischen Nacht“ mit reduzierter Belichtung bei Tag gedreht wurden, wurden selbst im billigsten Film noir die Nachtszenen tatsächlich auch bei Nacht gedreht. Statt in Grau erscheint der Himmel im Film noir in Tiefschwarz.<sup>135</sup>

Die durch verzogene Vierecke, stumpfe Dreiecke und vertikale Schlitzte zerstückelten Räume des Film noir machten es den Darstellern unmöglich, aus diesen heraus mit Autorität zu sprechen. Schauspieler und Schauplätze wurden durch die Lichtführung gleichberechtigt. Statt dem Schauspieler durch seine körperlichen Aktionen zu gestatten, die Szene zu kontrollieren, wurde die Kulisse beim Film noir eher um den Schauspieler herumbewegt.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 81.

<sup>135</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 77 – 78

<sup>136</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 19 – 20.

Strukturen wie Treppengeländer oder Gitter zerschneiden beim Film noir das Bild in verschiedene Teile und scheinen die sich darin befindlichen Figuren einzusperren. Der über die Gesichter fallende Schatten erinnert oft an die Schattenmuster von Gefängnisgittern und sperrt die Figuren metaphorisch in eine Art Gefängnis- oder der Schatten deutet auf einen bevorstehenden Gefängnisaufenthalt hin.<sup>137</sup> Werner formuliert die Wirkung der entstehenden Licht- und Schattenmuster folgendermaßen:

Die Vorhänge sind zugezogen oder die Jalousien heruntergelassen, und ein paar niedrighängende Lampen sind angeknipst. Die Jalousie, die das bisschen Licht nur in schmalen Streifen hereinlässt und ein bizarres Schattenmuster an die Wand malt, ist der Schutzschild der Personen gegen die Realität der Außenwelt und des Alltags. Wie Vampire scheinen sie das Tageslicht zu scheuen.<sup>138</sup>

Die in den 20er- und 30er-Jahren in die USA strömenden deutschen Emigranten beeinflussten in den 40er- Jahren als Filmemacher und Techniker den Film noir entscheidend: Hatte sich der Einfluss der aus Deutschland stammenden expressionistischen Ausleuchtungstechnik auf die Hollywoodfilme bis jetzt nur im Hintergrund abgespielt, blühte er beim Film noir vollends auf. Zunächst scheint es ein Widerspruch zu sein, die künstliche Studiobeleuchtung mit dem harten Äußeren des Realismus‘ der Nachkriegszeit zu vereinen, doch genau dieser Widerspruch zeichnete die Werke des Film noir aus: Auf den ersten Blick gegensätzliche Elemente wurden zu einem Stil verschmolzen. Die unnatürliche Beleuchtung wurde auf die natürlichen, realistischen Kulissen angewandt. Dem Ungarn John Alton gelang es wie keinem anderen, den expressionistischen Einsatz des Lichts mit dem Realismus des Film noir zu kombinieren. Alton war ursprünglich ein Kameramann des expressionistischen Films und gestaltete für Filme wie „T-Men“ und „The Big Combo“<sup>139</sup> die schwarzweißen Bilder des Film noir.<sup>140</sup>

Durch die häufig auftretenden nassen Oberflächen wurden beim Film noir die Möglichkeiten der Lichtsetzung erweitert: So konnten dunkle Oberflächen Licht reflektieren und dadurch hell erstrahlen, wodurch sie verfremdet und zu einem ausdrucksvollen optischen Gestaltungselement wurden. Der Blick wurde begrenzt inszeniert und so die Wahrnehmungsmöglichkeiten limitiert. Diese Strategie zielte auf eine Desorientierung des Zuschauers ab und wollte ihn in den Bildraum einschließen. Die entstehenden klaustrophobischen Ergebnisse sowie die räumliche

---

<sup>137</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 77 – 78 und vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 81 – 84.

<sup>138</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 81.

<sup>139</sup> *T-Men*, Anthony Mann, USA: 1947 und *The Big Combo*, Joseph H. Lewis, USA: 1955.

<sup>140</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 14 – 16.

Desorientierung machten die Orientierungslosigkeit zur anschaulichen Metapher für das Weltbild des Film noir.<sup>141</sup>

### **3.5. „Double Indemnity“ („Frau ohne Gewissen“)**

(Regie: Billy Wilder, USA: 1944)

Um zu zeigen, dass der Film „Double Indemnity“<sup>142</sup> von Billy Wilder nicht nur ein Werk des Film noir, sondern das Paradebeispiel schlechthin für die Stilrichtung und die „noir“-Ästhetik ist, wird der Film in diesem Kapitel vorgestellt und analysiert. Die Analyse orientiert sich vor allem an vier Aspekten, die dem Buch „Grundkurs Filmanalyse“ von Werner Faulstich entstammen. Faulstich betont in seinem Buch, dass es sich bei den Aspekten keinesfalls um verschiedene Teile handelt, sondern dass alle Teile miteinander zusammenhängen.

Der erste Punkt Faulstichs behandelt das „Was“: Hier soll die Handlung aufgezeigt, und gleichzeitig verdeutlicht werden, in welcher Reihenfolge die Geschehnisse ablaufen. Dieser Punkt wird in der vorliegenden Arbeit jedoch weggelassen, da die genaue Wiedergabe des Inhalts zu weit führen und zu wenig neue Erkenntnisse liefern würde. Eine Kenntnis der in dieser Arbeit untersuchten Filme wird also vom Leser der Arbeit vorausgesetzt.

Als zweiter Aspekt folgt das „Wer“: Nun werden die Charaktere des Films genauer betrachtet. Sie sind zweifellos von entscheidender Bedeutung bei einer Filmanalyse. Die dritte Blickweise bezieht sich auf das „Wie“: Es wird untersucht, welche „Bauformen des Erzählens“<sup>143</sup> den Film prägen, also mit welchen künstlerischen Mitteln der Film gestaltet ist. Als viertes wird nach dem „Wozu“ gefragt: Normen, Werte und die Botschaft des Films stehen jetzt im Vordergrund. Das „Wozu“ wird zusammen mit dem „Wie“ behandelt, um dem Leser die „noir“-Ästhetik des Films besonders deutlich zu machen können. Die beiden Aspekte gehören bei „Double Indemnity“ fest zusammen- würde man sie trennen, könnte dies beim Leser für Verwirrung sorgen.

Faulstich weist darauf hin, dass es sich hier um ein Grundmodell der Filmanalyse handelt, welches sich jedoch abwandeln, und ebenso verkürzen wie ausweiten lässt.

---

<sup>141</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 78 – 79.

<sup>142</sup> *Double Indemnity*, Billy Wilder, USA: 1944.

<sup>143</sup> Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002, 2. Auflage, S. 26.

Jedes neue Filmbeispiel hat eigene Anforderungen und so ist es nicht immer möglich, jeden Aspekt an jedem Film zu untersuchen. Als Beispiel nennt Faulstich die Musik: Fehlt diese in einem Film, so kann man sie auch nicht untersuchen. Dann beeinflussen noch andere Aspekte wie das Genre die Anforderungen an die Analyse und erst die Ergiebigkeit des Resultats begründet die gewählten, vorangegangenen Analyse-Schritte.<sup>144</sup>

Zunächst also zu dem „Wer“- den beiden wichtigsten Charakteren des Films: Walter Neff (Fred MacMurray) und Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) sind besonders deutlich als typische Hauptfiguren des Film noir zu interpretieren. Walter Neff ist der typische Protagonist der 2. Phase des Film noir, in der die Männerfiguren es nicht schaffen, mit den Situationen zurechtzukommen, in denen sie sich befinden. Als Neff sich entschließt, Phyllis beim Mord an ihrem Ehemann Mr. Dietrichson (Tom Powers) zu helfen, um die Unfallversicherung ausbezahlt zu bekommen, ist dies der Anfang seines Endes. Er ist ein Getriebener, genau wie Phyllis, und weder er noch sie beherrschen die Situation, stattdessen werden sie von ihr beherrscht.<sup>145</sup>

Neff versucht mit allen Mitteln, Phyllis und das Geld zu bekommen, was sein Versuch ist, das System zu überlisten und daraus auszubrechen. Sein Freund und Kollege Barton Keyes (Edward G. Robinson) stellt dabei die unerbittliche Seite des Systems dar- er deckt Versicherungsschwindel auf. Außerdem symbolisiert Keyes eine Vaterfigur für Neff, was sich durch sein Angebot einer Assistentenstelle Neff gegenüber äußert. Als Neff dieses Angebot ausschlägt, ist Keyes gekränkt, da er wie ein Vater für seinen Sohn nur das Beste für Neff will. Dessen Anerkennung ist Keyes durchaus wichtig.

Bei seiner Rebellion gegen das System entwirft Neff einen präzisen Plan: Indem er versucht, wie Keyes zu denken, macht er sich zu dessen Doppelgänger. Am Ende beichtet Neff den Tatvorgang, indem er ihn für Keyes auf ein Diktaphon spricht. Er möchte, dass Keyes, der ja System und Vaterfigur zugleich symbolisiert, die Wahrheit erfährt. Die gegenseitige Zuneigung zwischen ihm und Keyes wird beiden jedoch erst bewusst, als Neff stirbt: Hat bis jetzt Neff stets Keyes Feuer gegeben, so kehrt sich dies in den Sekunden vor Neffs Tod erstmals um.<sup>146</sup> Keyes steht Neff also

---

<sup>144</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 26 – 27.

<sup>145</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, S. 94.

<sup>146</sup> Vgl. Oetjen, Almut, *Double Indemnity. Frau ohne Gewissen*, Stuttgart: Wiedleriother 2001, S. 26 – 30.

in seinen letzten Sekunden bei und gibt ihm zurück, was er bisher stets von Neff erhalten hat.

Neff lässt sich von Phyllis vor allem durch ihren „billigen Glamour“<sup>147</sup> faszinieren. Dieser Glamour besteht aus ihrem Fußreif sowie ihrem Parfüm: Während diese Art von Schmuck zur Zeit der Filmentstehung der passende Schmuck einer Frau aus der unteren Mittelschicht war, die durch Heirat in der Gesellschaft aufstieg, stammt Phyllis' Parfüm aus Ensenada, einem Ort in Mexiko, der einen fragwürdigen Ruf hatte. Ein Casino lockte dort zwielichtige Gestalten jeder Art an. Neffs Schwäche für das Parfüm und den Fußreif von Phyllis passen, wie sein kleiner Sportwagen, ausgezeichnet zu einem oberflächlichen Mann wie ihm: Er hält sich selbst für unwiderstehlich, wobei er durchaus auch eine charmante Seite besitzt. Zu Beginn des Films kann die rote Ampel, die Neff mit seinem Wagen einfach überfährt, als Metapher für ihn selbst verstanden werden: Auch in seiner Beziehung zu Phyllis überfährt er zahlreiche Ampeln.<sup>148</sup> Dies äußert sich durch seine aggressiven Flirtversuche Phyllis gegenüber, seine Bereitschaft, sie bei ihren Mordplänen zu unterstützen, und schließlich seinen Plan, sie umzubringen.

Während Neff seinem Untergang entgegensteuert, ist er die Spielfigur von Phyllis. Sie stellt eine lebensbedrohliche Gefahr für ihn dar und ist eine typische Femme Fatale. Man kann bei ihr klar die Attribute der Frau erkennen, die in der zweiten Phase des Film noir auftauchen: Phyllis ist eine selbstbewusste Frau, die große erotische Attraktivität besitzt. Beim ersten Aufeinandertreffen begrüßt sie den ihr noch fremden Versicherungsvertreter Neff auf dem Treppenabsatz, während sie sich nur mit einem knappen Handtuch bedeckt. Sofort zieht sie Neff in ihren Bann. Wenige Worte und ein winziger Augenblick, in dem Phyllis Neff anschaut, reichen dafür, dann ist Neff von Phyllis besessen. Während diese sich etwas anderes anzieht, denkt Neff über sie nach und formuliert seine Gedanken folgendermaßen:

„I wasn't a whole lot interested in goldfish right then, nor in auto renewals, nor in Mr. Dietrichson and his daughter Lola. I was thinking about that dame upstairs, and the way she had looked at me, and I wanted to see her again, close, without that silly staircase between us.“<sup>149</sup>

Sein Bekenntnis verdeutlicht, dass ihm durch seine Begegnung mit Phyllis fortan alles andere unwichtig erscheint. Ohne Phyllis überhaupt richtig zu kennen, wird sie zum neuen Mittelpunkt seines Lebens, durch den er letztlich untergeht.

---

<sup>147</sup> Oetjen, *Double Indemnity*, S. 23.

<sup>148</sup> Vgl. Oetjen, *Double Indemnity*, S. 23 – 24.

<sup>149</sup> *Double Indemnity*, 0:08:54 – 0:09:12.

Obwohl sie einen Ehemann hat, lässt Phyllis sich auf den Flirt mit Neff ein. Sie vereinbart ein zweites Treffen mit ihm, um zusammen mit ihrem Ehemann die Versicherung abzuschließen. Als Neff erscheint, ist Mr. Dietrichson jedoch nicht zuhause: Phyllis hatte den Termin extra nochmal geändert, damit ihr Ehemann ihr nicht in die Quere kommen kann. Sie versucht, eine Unfallversicherung auf ihren Mann abzuschließen, woraufhin Neff sofort Phyllis' Pläne durchschaut, ihren Mann umzubringen. Er weigert sich, sie dabei zu unterstützen. Als Phyllis ihn kurz darauf besucht, gehen die Flirtsignale diesmal deutlich von ihr aus. Neff geht aber nicht darauf ein, woraufhin sie sich verabschiedet und sich extrem langsam der Wohnungstür nähert. Dabei scheint Phyllis damit zu rechnen, dass Neff sie zurückhalten wird. Tatsächlich zieht Neff sie an sich heran und küsst sie leidenschaftlich. Anschließend kommentiert Neff das Geschehene mit den Worten: „I'm crazy about you, baby“.<sup>150</sup> So hat Phyllis ihn also verhext. Neff weiß, dass es falsch ist, Phyllis zu küssen, und dass Phyllis eine bösertige Person ist- schließlich wollte er wegen ihres Mord-Planes nichts mehr mit ihr zu tun haben. Dennoch kann er sich ihr nicht entziehen und küsst sie.

Phyllis erklärt daraufhin, dass sie ihn brauche.<sup>151</sup> Sie appelliert an Neffs Beschützerinstinkt und kann sich wegen ihrer Wirkung auf ihn sicher sein, dass sie auf diese Weise bekommen wird, was sie will. Phyllis setzt also deutlich ihre Attraktivität ein, um Neff für ihre Zwecke benutzen zu können. Schließlich willigt Neff ein, sie zu unterstützen. Neff misslingt es nicht nur, sich der Femme Fatale zu entziehen, sondern er entwickelt sogar den Mordplan, nach dem der Ehemann von Phyllis umgebracht werden soll. Später ist er selbst es auch, der den Mord ausführt. Phyllis zeichnet sich wie für Femme Fatales üblich durch Durchtriebenheit und eiskalte Kalkulationen aus. Als Neff sie für einen Austausch von Informationen in einem Supermarkt trifft, und er sie auffordert, weniger ängstlich zu sein, hat er ihr vorhandenes Gefühl offensichtlich falsch interpretiert: Sie erwidert nur, dass er sie wohl schlecht kennen würde.<sup>152</sup> Eine Femme Fatale verspürt selten Angst, da dies einen Widerspruch zu ihrer kühlen Kalkulation darstellen würde.

Wie Neff es in seiner Tonaufnahme für Keyes beschreibt, versuchte er immer wieder, sich vor dem Einfluss von Phyllis zu befreien<sup>153</sup>, was ihm jedoch nicht gelingt, wie

---

<sup>150</sup> *Double Indemnity*, 0:24:07 – 0:24:08.

<sup>151</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 0:24:08 – 0:24:10.

<sup>152</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 0:40:08 – 0:40:10.

<sup>153</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 0:40:40 – 0:40:45.

man am weiteren Verlauf der Geschichte sieht. Er ist bereits hoffnungslos in ihren Fängen. Um ihn weiter zu kontrollieren und durch ihn ihre Pläne verwirklicht zu sehen, ist Phyllis kein Mittel zu schade. Als sie Neff anruft, um ihn darüber zu informieren, dass ihr Mann nun doch verweist, so dass sie und Neff ihn noch am gleichen Abend ermorden können, sagt sie als Abschluss des Telefonats zu Neff, dass sie ihn liebe.<sup>154</sup> Das ist jedoch eine Lüge, wie sie selbst zu einem späteren Zeitpunkt zugibt. Bei Neffs letztem Treffen mit Phyllis, kurz bevor er sie erschießt, gesteht sie ihm, dass sie bis zu dem jetzigen Zeitpunkt niemals einen Menschen geliebt hat. Sie gesteht auch, dass sie die ganze Zeit über kalt und herzlos war, genau, wie es Neff zuvor schon gesagt hätte.<sup>155</sup> Aber auch wenn Neff es vorher schon erkannt hat- typisch für die Femme Fatales ist, dass sie ihre Pläne nicht zu verbergen brauchen. Sie können diese offen zeigen und sich trotzdem sicher sein, dass sie von den Männern geliebt werden- den Männern, die ihrerseits wiederum hemmungslos von den Femme Fatales ausgenutzt werden. Neff bezeichnet Phyllis bei deren zweiten Aufeinandertreffen als eine sehr nette Frau, allerdings sei sie dies nur, wenn man nicht mit ihr verheiratet wäre.<sup>156</sup>

Neff erkennt also schon zu Beginn, was für eine Frau Phyllis ist. Bei einem späteren Treffen im Supermarkt erkennt er, dass eine Befreiung aus den Zusammenhängen, in die er und Phyllis geraten sind, nicht mehr möglich ist: Phyllis droht ihm hier, indem sie ihn mit eisalter Miene darauf aufmerksam macht, dass beide in der Sache drinhängen würden und er nicht einfach abspringen könne- das wäre sehr gefährlich für ihn.<sup>157</sup> Zwar versucht Neff später, sich durch den Mord an Phyllis noch zu retten, jedoch erkennt er schon spätestens hier im Supermarkt, dass es keine Rettung mehr für ihn gibt. Durch seine Schilderung der Geschehnisse Keyes gegenüber werden seine Erkenntnisse dem Zuschauer offenbart:

„Yeah, I remembered it all right. Just like I remembered what you had told me, Keyes, about that trolley car ride, and how there was no way to getting off to the end of the line where the cemetery was.“<sup>158</sup>

Phyllis verkörpert also, wie es für die Figur der „Femme Fatale“ üblich ist, zur gleichen Zeit Neffs sexuelles Verlangen wie auch sein tödliches Ende. Die Femme

---

<sup>154</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 0:43:51 – 0:43:53.

<sup>155</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 01:35:50 – 01:35:58.

<sup>156</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 0:20:52 – 0:20:58.

<sup>157</sup> Vgl. *Double Indemnity*, 01:22:46 – 01:23:03.

<sup>158</sup> *Double Indemnity*, 01:23:10 – 01:23:23.

Fatale, also Phyllis, existiert nur, wenn auch ein Mann da ist, also Neff, denn sie vernichten kann.

Ganz typisch für die zweite Phase des Film noir war es, dass die Femme Fatale keine Erfüllung in Ehe oder Familie fand, sondern sich davon befreien wollte. Auch Phyllis ist offensichtlich nicht erfüllt von ihrer Ehe und will diese durch den Mord auflösen, gleichzeitig will sie aber durch den Mord auch noch finanziell profitieren. Lola (Jean Heather), die Tochter aus Mr. Dietrichsons erster Ehe, erzählt Neff in der zweiten Hälfte des Films, dass Phyllis für den Tod ihrer Mutter verantwortlich ist. Sie hat zu Phyllis folglich kein besonders gutes Verhältnis.

Da Phyllis niemanden außer sich selbst liebt, wird der Spiegel zu ihrem wichtigsten Accessoire.<sup>159</sup> Sie hat sich gelöst vom sozialen Modell der Familie und will unabhängig sein. Daher bewundert sie Neffs Unabhängigkeit und klagt gleichzeitig über ihre Abhängigkeit:

„It sounds wonderful. Just strangers beside you. You don't know them. You don't hate them. You don't have to sit across the table and smile at him and that daughter of his every morning of your life.“<sup>160</sup>

Femme Fatale wurden gerne rauchend und mit Waffen dargestellt. So auch Phyllis. Auf Abbildung 1 kann man Phyllis sehen, wie sie raucht. Sie strahlt Stärke aus und hat einen kalten Blick, dem man keinerlei Gefühlsregung ansieht. Sie schaut links auf Neff, der außerhalb des Bildes gerade das Haus betreten hat. Auf Abbildung 2 droht Phyllis Neff mit ihrer Waffe. Sie scheint die Situation zu beherrschen und besitzt die Kontrolle über Neff- zumindest noch zu diesem Zeitpunkt. Zuvor hat Phyllis auf Neff geschossen, jetzt läuft er langsam auf sie zu.



Abb. 1 – 01:34:23



Abb. 2 – 01:36:31

<sup>159</sup> Vgl. Oetjen, *Double Indemnity*, S. 23 – 24.

<sup>160</sup> *Double Indemnity*, 0:25:30 – 0:25:39.

Weder Neff noch Phyllis besitzen die Fähigkeit, jemanden zu lieben: Neff, der den ganzen Film über fasziniert ist von Phyllis, beschließt am Ende, diese umzubringen, was zeigt, dass er nicht wirklich verliebt in sie war- nur verhext durch sie. Wäre Neff in sie verliebt, würde er dafür kämpfen, Phyllis gemeinsam mit sich zu retten, statt nur sich selbst. Phyllis wiederum gesteht kurz vor dem Schluss des Films Neff gegenüber, dass sie niemals jemanden geliebt hat, sondern kalt und herzlos war. Werner schreibt in seinem Buch „Film noir und Neo-Noir“, dieser Film sei „der Prototyp des Film noir über die Frau als Femme Fatale“.<sup>161</sup>

Paranoia, Ausweglosigkeit, Aggression und Verzweiflung bestimmen den Film. Die einzige Person des Films, die positiv erscheint, ist Lola, ansonsten zeichnet Feindseligkeit die Menschen und deren Beziehungen untereinander aus- Feindseligkeit, die bis in die kaputten Familien vordringt. So erzeugt Neff bei der Haushaltshilfe der Familie Dietrichson gewisse Aggressionen, was ihn aber entspannt bleiben lässt: Es scheint für ihn nichts Neues zu sein. Lola wird mehrere Male von Neff ausgeführt, was neben taktischen Beweggründen auch seine Begründung darin findet, dass Neff sich von ihrer einzigartigen Unschuld faszinieren lässt. Alle anderen sind längst nicht mehr unschuldig und tragen, im Gegensatz zu Lola, Masken. Sie spielen nicht nur ihren Mitmenschen, sondern auch sich selbst etwas vor, was sie zu Figuren ohne Seele macht, die sich selbst entfremdet sind. Erst, wenn es zu spät ist, entdecken sie einen Rest Menschlichkeit in sich: Neff und Phyllis jeweils kurz vor ihrem eigenen Tod, Keyes kurz vor Neffs Tod.

Lolas Freund Nino Zchetti (Byron Barr) verhält sich Neff gegenüber feindselig und abwehrend, Neff und Phyllis töten sich am Ende des Films gegenseitig- nachdem jeder von den beiden schon einen Mord begangen hat. Phyllis bricht mit ihren Morden gleich zwei Tabus: Einerseits ist sie eine Krankenschwester, andererseits eine Ehefrau. Statt andere für sich zu opfern, wurde in besonderem Maße von diesen Frauentypen erwartet, dass sie sich für andere aufopfert.

Relativ zu Beginn beschwert sich Phyllis noch darüber, dass ihr Mann sich eher für Baseball als für sie interessiere, dieser wird dann tatsächlich als ein mürrischer Mann vorgestellt. Die Ehe zwischen ihm und Phyllis ist alles andere als heil.

Das Ideal der Familie, welches zu der Entstehungszeit des Films eine hohe Position in Gesellschaft wie auch in Hollywood innehatte, wird durch den Film deutlich kritisiert- ebenso wie das Ideal der Frau. Das Leben der Figuren ist im Film bei

---

<sup>161</sup> Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 215.

seinem Zerfall zu beobachten, die Werte der Gesellschaft dabei, wie sie langsam verlorengehen. Als Neff und Phyllis nach dem Mord an Mr. Dietrichson versuchen, den Wagen zu starten und dies zunächst nicht funktioniert, werden die beiden nervös. Als der Wagen dann doch startet, atmen sie beruhigt aus- ebenso wie der Zuschauer. Er wird zum Komplizen der beiden Figuren.

Nun zu dem „Wie“ und dem „Wozu“: Im Folgenden werden einige der künstlerischen Mittel des Films genauer untersucht, und dabei wird zunächst auf den Einsatz von Licht eingegangen.

Ein typisches Gestaltungsmerkmal des Film noir ist die Art der Beleuchtung des Protagonisten Neff (s. Abb. 2). Ihn sieht man von hinten, aber auch das nur kaum. Der Lichteinfall auf seine Schultern sowie auf seinen linken Arm bildet dünne Streifen, die wiederum die Silhouette von Neff bilden. Außer dieser Silhouette sieht man nichts von Neff- der größte Teil von ihm verschwindet im Schwarz der Nacht. So dominiert Phyllis die Szene schon alleine dadurch, dass ihr Gesicht und ihr Körper deutlich zu erkennen sind, man sie zudem von vorne sieht, während Neff nur eine große schwarze Fläche bildet.

Abbildung 3 ist ein anderes Beispiel dafür, wie sehr Silhouetten oder einzelne Gesichtspartien der Figuren in der Fotografie des Film noir auftauchen: Neff liegt auf einem Sofa und raucht eine Zigarette, während Phyllis daneben steht und zu ihm hinunter schaut. Der größte Teil der Einstellung liegt im Dunkeln. Während Neffs Gesicht durch dunkle Schatten zu einem solchen geformt wird und man die einzelnen Teile kaum konkret ausmachen kann, ist von Phyllis nur die Silhouette zu erkennen.

Auf Abbildung 2 sieht man im Hintergrund an der Wand die schrägen Lichtstreifen, die ein klassisches Element des Film noir darstellen. Das durch die Jalousien eindringende Licht ist für diese Streifen verantwortlich. Aber nicht nur hier, sondern den ganzen Film über sind die Lichtstreifen zu entdecken- wenn Neff sich das erste Mal im Haus von Phyllis und Mr. Dietrichson aufhält, bei seinen zahlreichen Aufenthalten im Versicherungsbüro und sogar bei seiner Zugfahrt. Die Lichtstreifen sorgen für einen wirren und etwas surreal wirkenden Bildaufbau, der das Chaos der dargestellten Welt versinnbildlicht. Des Weiteren wird die innere Unruhe von Phyllis und Neff durch diese Zerschneidungen des Bildaufbaus und der Silhouetten symbolisiert, außerdem sind die Streifen ein Hinweis auf das unheilvolle Schicksal der beiden. Die Jalousien bilden eine Grenze zwischen den Figuren im Film und der

unheilvollen, korrupten Außenwelt und sie schränken die Sicht der Figuren ein, so dass es ihnen noch schwerer fällt, die Welt zu durchschauen. Weitere Beispiele für die Lichtstreifen und ihre Wirkung sind in Abbildung 4 bis Abbildung 6 zu sehen.



Abb. 3 – 0:30:11



Abb. 4 – 01:04:51



Abb. 5 – 01:30:59



Abb. 6 – 0:08:22

Neben den Lichtstreifen tauchen im Film die kunstvollen Schattenmuster auf, welche charakteristisch für den Film noir sind. Sie entstehen durch Treppengeländer oder andere Elemente und sorgen für eine gewisse Verwirrung und Störung auf der Leinwand. Dadurch werden die bevorstehenden Schicksale von Neff und Phyllis angedeutet (s. Abb. 7 und Abb. 8).



Abb. 7 – 0:48:40



Abb. 8 – 01:41:40

Im Film „Double Indemnity“ kann man auch ein Beispiel für Grobs Metapher des Tunnels finden, an dessen Ende ein Licht wartet, was jedoch nicht erreicht werden kann. Neff und Phyllis gehen gemeinsam durch den Tunnel, der für ihren Mordplan steht, und haben das Licht, also ihr Ziel, die Versicherungssumme zu kassieren, klar vor Augen. Der Tunnel ist dunkel durch ihre niederträchtigen Taten und Motive, aber auch durch die Nacht und den Regen, welche den Film prägen. Je weiter Neff und Phyllis in den Tunnel vordringen desto zwingender wird es für sie, das Ziel, zu erreichen; letztendlich ist es für sie jedoch unerreichbar und die beiden gehen zugrunde. Grob beschreibt die Stimmung des Films folgendermaßen:

„Los Angeles bei Nacht, die auch am Tag nicht weicht. Und ein Abenteuer, das vorbei ist, bevor es begonnen hat. Zwei Welten: ein Modus. Von Anfang an wird eine düstere Szenerie entworfen, eine mythische Inskription, die Gut und Böse, Hoffnung und Verzweiflung, Geplantes und Unausweichliches ineinander verzahnt.“<sup>162</sup>

Von den 104 Minuten des Films handeln ungefähr 55 Minuten bei Nacht. 29 Minuten des Films verbringen die Figuren bei Tag in Räumen, welche durch Jalousien vor den Fenstern abgedunkelt sind und an deren Wänden daher die erwähnten Lichtstreifen zu sehen sind. Nur knapp eine Minute des Films machen Einstellungen im Freien bei Tag aus. In 84 der 104 Minuten, also in ungefähr 82 Prozent des Films, beherrschen Nacht, Regen, Finsternis, Schatten und abgedunkelte Räume die Szenerie. Dunkelheit und Nacht dominieren also klar den Film und symbolisieren dessen düsteres Weltbild.

In Abbildung 9 ist der erhöhte Kamera-Standpunkt als Charakteristikum des Film noir zu sehen: Phyllis und Neff treffen sich heimlich im Supermarkt, um ihren Plan für den Mord an Mr. Dietrichson zu besprechen. Die drohende Gefahr für Neff und Phyllis ist

<sup>162</sup> Grob, *Film Noir*, S. 94.

durch diese Kamera-Einstellung besonders deutlich zu spüren- sie entsteht nicht etwa durch die phantasievolle Vorstellung eines Mordes an Mr. Dietrichson, sondern erst durch dessen tatsächliche Ausführung. Der Plan, der in dieser Szene von Phyllis und Neff besprochen wird, markiert die Grenze zwischen der Wunschvorstellung eines Mordes und der Ausführung desselben, mit dem Plan wird die drohende Gefahr für Neff und Phyllis also erstmals konkret. Da es sich hier um ein geheimes Treffen handelt, ist die erhöhte Kamera-Einstellung geschickt gewählt: Der Bildaufbau bekommt so neben dem Unheilvollen etwas Geheimnisvolles und Intimes. Das Intime wiederum bildet einen Kontrast zum Platz, an dem sich Phyllis und Neff befinden: Sie sind in einem Supermarkt, einem Ort, der öffentlicher kaum sein kann.



Abb. 9 – 0:40:08



Abb. 10 – 0:50:48

Schließlich findet man in Abbildung 10 ein Beispiel für eine Gewaltszene, die mit statischer Kamera aufgenommen wurde. Man sieht in der Aufnahme zwar keine Gewalt, jedoch hört man diese: Neff kämpft gerade in der einen, nicht zu sehenden Hälfte des Autos mit Mr. Dietrichson, während in der anderen Hälfte des Autos Phyllis sitzt und den Wagen steuert. Ihr Gesicht zeigt keinerlei Mitgefühl oder Unbehagen, stattdessen strahlt es einen Hauch kalten Triumphs aus. Durch die Unbewegtheit der Kamera sowie die Großaufnahme von Phyllis' Gesicht wird das Gefühl der Bedrohung auf den Zuschauer deutlich verstärkt. Man erahnt die Brutalität des Mordes und dadurch, dass man nur das kalte Gesicht sieht, bleibt der Todeskampf von Mr. Dietrichson der Fantasie des Zuschauers überlassen, was die Szene letztlich noch viel brutaler macht.

Weitere gestalterische Merkmale des Film noir, die sich im Film „Double Indemnity“ finden, sind Spiegelungen, mit denen auch hier gespielt wird. In Abbildung 11 sieht man in einem Spiegel Phyllis, die ihren Lippenstift aufträgt, während Neff hinter ihr

steht und ihr durch den Spiegel überwältigt zuschaut. Eben erst ist er in dem Haus angekommen, um Mr. Dietrichson zu treffen, stattdessen trifft er auf Phyllis. Ähnlich wie in dem Narziss-Mythos bewundert der Protagonist hier etwas in der gespiegelten Fläche, dem er sich nicht entziehen kann, und was seinen späteren Untergang bedeutet. Narziss betrachtete allerdings sein eigenes Spiegelbild. In Bezug auf Phyllis symbolisiert das Spiegelbild Selbstverliebtheit - wie auch bei Narziss.



Abb. 11 – 0:08:45



Abb. 12 – 0:16:40

Ein Beispiel für die inneren Rahmen, welche bei Film noirs manchmal innerhalb des vorgegebenen Bildaufbaus zu entdecken sind, findet man in Abbildung 12. Neff ist soeben das zweite Mal bei Mr. Dietrichsons Haus angekommen und er trifft zum zweiten Mal auf Phyllis, die ihm verführerisch die Tür öffnet. Durch die geöffnete Tür links von Phyllis, die Markise oberhalb der Tür sowie die rechte Wand, an der Neff lehnt, bildet sich ein Rahmen, in dem das Entscheidende der Szene zu finden ist, nämlich die Hauptfiguren Phyllis und Neff. Der Blick des Zuschauers wird also auf einen kleinen Teil des Bildes gelenkt: Gestik und Mimik der sich darin befindenden Figuren gehen weniger im Gesamtbild verloren und erhalten volle Aufmerksamkeit durch den Zuschauer.

„Double Indemnity“ ist „einer der Klassiker des Film noir“<sup>163</sup>. In dem Film wird eine Welt gezeichnet, in der es keinerlei Hoffnung gibt. Stattdessen lauern in dieser Welt allorts Bedrohungen, Gefahren und Verlockungen auf die Menschen. Durch den späten Einstieg von uns Zuschauern in die Geschichte, bei dem wir das Geschehene nur noch als Rückblenden wahrnehmen können, sind die Würfel bereits gefallen- es ist nichts mehr zu ändern an der aussichtslosen Lage der Figuren.<sup>164</sup> Dass es sich um

<sup>163</sup> Grob, *Film Noir*, S. 97.

<sup>164</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, S. 95 – 98.

Rückblenden handelt, erkennt der Zuschauer an den mit Voice-Overs versehenen Szenen sowie an dem Geständnis, das Neff zwischen diesen Szenen im Büro auf das Diktaphon spricht. Durch den Wechsel zwischen den Rückblenden und dem im Büro sitzenden Neff entsteht die von Grob angesprochene Diskontinuität bezüglich des Raums und der Zeit. Ferner wird dem Zuschauer dadurch das unausweichliche Ende schon von Anfang an vor Augen geführt.

Das Schicksal der Figuren ist im Film also unabwendbar, die Figuren sowie die gezeigte Welt skrupellos. Die Szenerie ist düster und der Film wurde zu einem großen Teil an Originalschauplätzen gedreht. Es wird eine unbarmherzige, egoistische Gesellschaft gezeigt, in der jeder bereit ist alles zu tun- ohne Rücksicht auf die Mitmenschen-, wenn dadurch ein persönlicher Vorteil entstehen kann.

Obwohl der Film nur mäßig erfolgreich war und keinen großen Gewinn machte, wurde er für sieben Oscars nominiert: Neben dem besten Film, der besten Regie und dem besten Drehbuch erhielt er Nominierungen für die beste Kamera, die beste Musik, den besten Ton und die beste Hauptdarstellerin.<sup>165</sup> „Double Indemnity“ ist aufgrund all der in diesem Kapitel genannten Merkmale nicht nur eins von vielen Werken des Film noir, sondern das Beispiel, der Klassiker der Stilrichtung schlechthin. Klarer kann ein Film die Stilrichtung nicht erklären oder die „noir“-Ästhetik veranschaulichen. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird sich zeigen, ob es auch unter den Neo-Noirs Werke mit vergleichbarer Qualität gibt.

### **3.6. Weitere Filmbeispiele**

Film noirs wurden inszeniert von deutschen Exilanten wie Billy Wilder und Fritz Lang, nachdem diese entweder direkt vor dem Nazi-Regime aus Deutschland nach Hollywood geflüchtet waren, oder, wie Otto Preminger und Robert Siodmak, auf ihrem Weg in die USA zunächst in England oder Frankreich einen Zwischenstopp eingelegt hatten. Über fünfhundert Filmschaffende aus Deutschland oder dem osteuropäischen Kulturraum nutzten die USA als Zufluchtsort. Dabei handelte es sich nicht nur um Regisseure, sondern auch um Schauspieler und Schauspielerinnen, um Kameramänner, um Techniker, Komponisten, Drehbuchautoren und vieles mehr. In den USA trafen diese Exilanten zunächst auf eine große Konkurrenz sowie nicht

---

<sup>165</sup> Vgl. Oetjen, *Double Indemnity*, S. 26 – 37.

ganz einfache Arbeitsbedingungen, jedoch prägten sie die amerikanische Filmgeschichte ganz wesentlich.<sup>166</sup>

Eine „Germanisierung“, die von einigen Amerikanern befürchtet worden war, fand jedoch niemals statt. Die deutschen Filmemacher waren es, die sich in den späten Vierzigern als die großen Meister der Helldunkelmalerei herausstellten. So waren unter den Deutschen und Osteuropäern die schon genannten Regisseure Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger und Billy Wilder, außerdem Franz Waxmann, Max Ophüls, Max Steiner, Douglas Sirk und noch viele andere.<sup>167</sup> Fritz Lang, dem laut eigener Angabe am 29. März 1933 angeboten worden war, das deutsche Filmwesen zu leiten, bat Goebbels daraufhin, 24 Stunden über das Angebot nachdenken zu dürfen, und floh noch in derselben Nacht nach Paris. In den USA angekommen, drehte er von allen Regisseuren die meisten Film noirs- insgesamt zehn Filme.

Neben dem kulturellen Erbgut kamen noch die Erlebnisse der Flucht, der Heimatverlust, die Entfremdung und die daraus resultierenden Ängste und Hoffnungen hinzu, welche die Exilanten gerade im Film noir besonders gut verarbeiten konnten. So hing der Erfolg der immigrierten Filmschaffenden in den USA stark davon ab, ob man bereit war, sich auf das Gastgeberland einzulassen. Diejenigen, deren Gedanken stets um eine möglichst baldige Rückkehr nach Deutschland kreisten, taten sich in den USA am schwersten.<sup>168</sup> Allerdings waren nicht alle Filmschaffenden, die sich mit Film noir beschäftigten, Exilanten.

Im Folgenden werden kurz die beiden Filme „The Maltese Falcon“ sowie „Touch of Evil“ vorgestellt, mit denen die Stilrichtung des Film noir offiziell begann beziehungsweise endete. Dabei werden auch die beiden Regisseure John Huston- Regisseur von „The Maltese Falcon“- und Orson Welles- Regisseur von „Touch of Evil“-, sowie der Schauspieler Humphrey Bogart, der die Hauptrolle in „The Maltese Falcon“ spielte, angesprochen, damit der Leser dieser Arbeit sich ein besseres Bild der Schlüsselfiguren des Film noir machen kann.

---

<sup>166</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 9 – 10.

<sup>167</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 14 – 15.

<sup>168</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 109 – 110.

### 3.6.1. „The Maltese Falcon“ („Der Malteser Falke“ / „Die Spur des Falken“)

Der Film „The Maltese Falcon“ aus dem Jahre 1941 gilt nicht nur als der erste Film noir, sondern begründete auch John Hustons Regielaufbahn und Humphrey Bogarts Star-Karriere. Der Privatdetektiv Sam Spade sucht in dem Film den Mörder seines Partners Archer und stößt dabei auf die Schwindlerin O’Shaughnessy. Sie und noch viele weitere Charaktere jagen einer kostbaren Falken-Figur hinterher, die sich, als sie endlich auftaucht, als Fälschung herausstellt.<sup>169</sup> Erst acht Jahre später wurde der Stil, welcher mit diesem Film geschaffen wurde, als Stil des Film noir gedeutet. Ursprünglich nach einem Roman von Dashiell Hammett warf „The Maltese Falcon“ einen kalten Blick auf seine Zeit und zeigt die Welt als ein einziges Chaos. Dabei benutzte Huston harte Graunuanzen und ein ungewohntes Tempo. Jeder misstraut jedem und gleichzeitig ist allen bewusst, dass sie nur auf diese Weise eine Chance haben zu überleben.<sup>170</sup> Nachdem 1930 die Romanvorlage erschienen war, hatte Warner sie schon zweimal verfilmen lassen, jedoch war der Erfolg jedes Mal mäßig. Erst jetzt kam der Erfolg. Was bis heute erstaunlich erscheint, ist die Strenge, mit der Huston die komplexe und gefahrvolle Welt auf wenige Schauplätze konzentriert und dabei die filmische Erzählweise dynamisiert, indem er präzise Schnitte und zeittraffende Überblendungen verwendet. So analysiert Huston vollkommen konzentriert die psychologischen Spannungen, die im Beziehungsgeflecht seiner Protagonisten vorzufinden sind.<sup>171</sup>

John Huston wurde am 5. August 1906 geboren und starb am 28. August 1987.<sup>172</sup> Er antwortete auf die Frage, wie es ihm gelungen sei, niemals zu langweilen, stets, er würde ganz einfach nichts tun, was ihn nicht interessiere. Zu seinem Repertoire zählen Abenteuer- und Gangsterfilme, Kostümfilm und Western sowie Psychodramen und Komödien. Zu seinen Filmen, die dem Film noir zuzuordnen sind, gehören neben „The Maltese Falcon“ Filme wie „Key Largo“ (1948) und „The Asphalt Jungle“<sup>173</sup> (1950).<sup>174</sup> Als Autor hatte Huston in Hollywood seine Karriere begonnen

---

<sup>169</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 230.

<sup>170</sup> Vgl. Koebner, Thomas, *Filmregisseure*, Stuttgart: Reclam 2008, 3. Auflage, S. 339.

<sup>171</sup> Vgl. Koebner, Thomas, *Filmklassiker. 1913 – 1945*, Stuttgart: Philipp Reclam 2006, Band 1, S. 489 – 491.

<sup>172</sup> Vgl. „John Huston“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=john\\_huston](http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=john_huston), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.

<sup>173</sup> *Key Largo*, John Huston, USA: 1948 und *The Asphalt Jungle*, John Huston, USA: 1950.

<sup>174</sup> Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 338 – 342.

und bekam mit „The Maltese Faclon“ die Chance, als Regisseur zu debütieren. Das Resultat übertraf alle Hoffnungen und überzeugte an der Kasse wie bei der Kritik.

Huston besetzte Schauspieler nie wegen einer bestimmten Technik, sondern immer wegen der jeweiligen Persönlichkeit in Bezug auf deren Rolle. Anstatt seinen Filmen einen persönlichen Stempel aufzudrücken und subjektiv zu erzählen, blieb Huston eher neutral, um das Passende für den jeweiligen Film zu finden.<sup>175</sup>

Humphrey Bogart, geboren am 25. Dezember 1899 und gestorben am 14. Januar 1957, ist bis heute eine Filmlegende, von der die Männer die Freundschaft hoch schätzten, und zu der sich die Frauen hingezogen fühlten.<sup>176</sup> Erst mit „The Maltese Falcon“ wurde Bogart berühmt, obwohl er davor bereits in 41 Filmen mitgespielt hatte. Die ganz große Rolle war für ihn noch nicht dabei gewesen, doch als Ende September 1941 „The Maltese Falcon“ herauskam, hatte Bogart es geschafft und gehörte zu den großen Stars Hollywoods. Er bekam Rollen in vielen verschiedenen Film noirs, doch auch außerhalb des Film noir war Bogart fortan ein Star.

Bogart war geradezu prädestiniert für die negativen Antihelden des Film noir, was auch an seiner minimalistischen Spielweise lag. In acht Film noirs hat Bogart mitgespielt, bei dreien dieser acht Filme spielte auch Lauren Bacall mit, Bogarts zukünftige Ehefrau. Mit seiner sehr eigenen Art der Darstellung lieferte Bogart einen der Gründe, warum dem Film noir noch bis heute so großes allgemeines Interesse entgegenkommt.<sup>177</sup>

Als Bogart von der Besetzungsliste des Films „Manpower“<sup>178</sup> gestrichen wurde, weil sich der Schauspiel-Star George Raft geweigert hatte, mit ihm zusammenzuspielen, außerdem die Hauptrolle für „The Maltese Falcon“ George Raft angeboten worden war, dieser die Rolle aber abgelehnt hatte, sorgte Raft unbeabsichtigt in zweierlei Hinsicht dafür, dass Bogart die Rolle in „The Maltese Falcon“ bekam: Erstens war Bogart wegen Raft momentan unbeschäftigt, zweitens suchte Warner verzweifelt nach einem Ersatz für Raft als Hauptdarsteller. Bei „The Maltese Falcon“ wirkte Bogart erstmals unbefangen vor der Kamera, was an seiner Begeisterung für die Figur des widersprüchlichen Sam Spade lag. Gut erkennbar ist hier die klassische

---

<sup>175</sup> Ebd. Koebner, *Filmregisseure*, S. 339 – 341.

<sup>176</sup> Vgl. „Humphrey Bogart“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=humphrey\\_bogart](http://www.prisma.de/person.html?pid=humphrey_bogart), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.

<sup>177</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 126 – 128.

<sup>178</sup> *Manpower*, Raoul Walsh, USA: 1941.

Bogart-Filmidentität, die durch den Glauben, das Leben sei nicht viel wert, und demgegenüber durch den Willen, dieses dennoch nicht zu verlieren, geprägt ist.<sup>179</sup>

### **3.6.2. „Touch of Evil“ („Im Zeichen des Bösen“)**

„Touch of Evil“ von Orson Welles aus dem Jahre 1958 erzählt von dem mexikanischen Rauschgiftfahnder Vargas und dem Sheriff Quinlan, der von Vargas als korrumpierbar entlarvt wird. Durch verschiedene Ereignisse kommt es schließlich zu einem Schusswechsel, bei dem Quinlan stirbt. Marlene Dietrich spielt in diesem Film eine Hure und Wahrsagerin, außerdem tauchen Figuren wie der Anführer einer Motorradbande und ein halb verrückter Hotel-Rezeptionist auf.

Die wichtigsten narrativen und visuellen Ausdrucksmittel des Film noir werden in „Touch of Evil“ noch einmal zusammengefasst.<sup>180</sup> So zählt er auch als der letzte wirkliche Film noir.<sup>181</sup> Nachdem Welles zehn Jahre nicht mehr in Hollywood gearbeitet hatte, war dies der erste Film nach seiner Rückkehr in die USA. Ursprünglich war geplant, dass Welles nur in einem Krimi mitspielen sollte, doch nachdem er über Nacht das Drehbuch umgeschrieben hatte, ohne übrigens die Romanvorlage von Whit Masterson zu kennen, übernahm er schließlich auch die Regie. Den Schnitt führte er jedoch nicht zu Ende und Einstellungen von Harry Keller, die noch nachgedreht werden mussten, weigerte er sich, anzusehen. Die zweite, um 13 Minuten längere Fassung entsprach auch nicht wirklich einem Director's Cut und erst nach 40 Jahren wurden die detaillierten Anweisungen von Welles umgesetzt, die er am 5. Dezember 1957 an das Studio fixiert hatte. Neues Material enthält die Rekonstruktion nicht, dafür wurden aber Bild und Ton neu montiert und dem Film eine teilweise neue Struktur gegeben. Außerdem erfolgten Parallelmontagen gemäß den Vorstellungen Welles' und eine Reduzierung der kommentierenden Musik.<sup>182</sup>

Orson Welles wurde am 6. Mai 1915 geboren und starb am 10. Oktober 1985. Um an ein Theater-Engagement in Irland zu kommen, erzählte er 1931 in Dublin zwei Theaterleitern, er sei ein bekannter Schauspieler des Broadway. Obwohl sie ihm

---

<sup>179</sup> Vgl. Coe, Jonathan, *Humphrey Bogart. As Time Goes By – Eine Bildbiographie*, München: Heyne 1991, S. 68 – 74.

<sup>180</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 255.

<sup>181</sup> Vgl. Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 14.

<sup>182</sup> Vgl. Töteberg, Michael, *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2005, S. 644 – 645.

nicht glaubten, stellten sie ihn am Gate Theatre ein.<sup>183</sup> Schon mit 13 Jahren hatte er gespielt und inszeniert, und zwar am Schultheater der Todd School in Woodstock. 1938 gestaltete er in den USA H. G. Wells' „The War of the World“ als Hörspiel so realistisch, dass in großen Teilen der Bevölkerung Panik ausgelöst wurde. Die Handlung der auf der Erde landenden Marsmenschen wurde von vielen Menschen als die Realität aufgenommen.<sup>184</sup> Zahlreiche Zuhörer verließen angsterfüllt ihre Häuser. Die Ausstrahlung dieser fiktiven Reportage zählt bis heute zu den sensationellsten Ereignissen in der amerikanischen Geschichte des Radios und sorgte über Nacht für einen außerordentlichen Bekanntheitsgrad von Welles. Als Folge gestattete ihm die Hollywood-Produktionsfirma RKO, jedes Jahr als Regisseur, Schauspieler und Produzent nach eigenen Vorstellungen einen Film zu realisieren. Niemals zuvor gab es vergleichbare Freiheiten für einen Filmemacher.<sup>185</sup> So drehte Welles zwischen August und Oktober 1940 den Film „Citizen Kane“<sup>186</sup>, der bis heute einen einzigartigen Platz in der Filmgeschichte einnimmt. Stilmittel wie expressionistische Schrägperspektiven, das Erschaffen verschiedener Tiefenebenen im Bild sowie das Verwenden von Rückblenden wurden in einer nie dagewesenen Radikalität angewendet. Ohne selbst der Richtung des Film noir anzugehören, leistete „Citizen Kane“ einen großen Beitrag zu dessen stilistischer Entwicklung.<sup>187</sup> Filmemacher wie Nicholas Ray, Jean Cocteau, François Truffaut und Jean-Luc Godard bewunderten Welles nicht zuletzt wegen dieses Films und verglichen ihn mit Personen wie Charles Chaplin und D. W. Griffith.<sup>188</sup>

#### **4. Zum Begriff des Neo-Noir**

Gegen Ende der 50er-Jahre verschwand der Film noir unter anderem wegen des immer beliebter werdenden Fernsehens, der Einführung eines neuen Farbfilmformats und der neuen Kostümfilm. Das Fernsehen war gekennzeichnet durch den Drang, nun eine vollständige Ausleuchtung zu schaffen sowie durch den

---

<sup>183</sup> Vgl. „Orson Welles“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=orson\\_welles](http://www.prisma.de/person.html?pid=orson_welles), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.

<sup>184</sup> Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 808.

<sup>185</sup> Vgl. „Orson Welles“, *Film-Zeit*, <http://www.film-zeit.de/Person/8506/Orson-Welles/Biographie/>, Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.

<sup>186</sup> *Citizen Kane*, Orson Welles, USA: 1941.

<sup>187</sup> Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 25.

<sup>188</sup> Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 808 – 811.

Einsatz von Nahaufnahmen.<sup>189</sup> Dennoch blieben viele der Charakteristika des Film noir in den neuen Filmen enthalten, vor allem in Horror- und Science-Fiction- Filmen. Es wurden zudem auch nach 1960 noch Filme produziert, welche offensichtliche Nachfolger des Film noir waren.<sup>190</sup> Paul Werner sagt über die Gemeinsamkeiten dieser filmischen Nachfolger zum Film noir:

„Hier wie dort wurde eine düstere, kriminelle und korrupte Großstadtwelt gezeigt, in der gescheiterte Helden einen Platz zum Überleben suchen.“<sup>191</sup>

Auch wenn es von vielen Kritikern als eine notwendige Bedingung angesehen wurde, dass Film noirs in Schwarzweiß gedreht werden, stellte das Schwarzweiße ja nur ein Merkmal des Film noir dar. Die anderen Charakteristika konnten also in die Ära des Farbfilms übernommen werden. Aufgrund der technischen Weiterentwicklung war es möglich, die „noir“-Beleuchtung auf den Farbfilm anzuwenden, und auf diese Weise ähnliche oder sogar überzeugendere Ergebnisse zu erlangen.<sup>192</sup>

Die Regisseure, welche sich in den folgenden Jahren mit Filmen beschäftigten, die den Film noirs ähnelten, hatten dabei verschiedene Ansätze: Während die einen Werke als eine Verbeugung vor der Kreativität des Film noir anzusehen waren, waren die anderen Werke der Versuch, den Film noir selbst wieder aufleben zu lassen. Wieder andere Filme bedienten sich an den Stereotypen des Film noir, wo sie nur konnten, da diese vielversprechend waren wie eh und je. Allerdings gab es unmittelbar nach dem Ende der klassischen Film-noir- Ära noch keine filmtheoretischen Rekurse über den Film noir, so dass die Regisseure, welche sich mit ihren Werken an den Film noir orientieren wollten, gewissermaßen selbst entscheiden mussten, welche Werke der 40er- und 50er-Jahre sie als Film noir ansahen. Als auf das deutlichere Bewusstsein für den Film noir, das in den 80er-Jahren entstand, die Veröffentlichung von unzähligen Schriften über den Film noir in den 90er-Jahren folgte, gab es plötzlich auch eine große Zahl Filme, welche als Nachfolger des Film noir erschienen. Nach verschiedenen Wortkombinationen wie „Postclassic Noir“, „Aprés Noir“ oder „Nouveau Noir“ setzte sich schließlich „Neo-Noir“ als endgültiger Begriff durch.

---

<sup>189</sup> Vgl. Schrader, „Notizen zum Film Noir“, S. 29.

<sup>190</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 137.

<sup>191</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 137.

<sup>192</sup> Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 51.

Gab es beim Film noir verschiedene Phasen, so lässt sich nach Werner auch der Neo-Noir in unterschiedliche Zeitabschnitte einteilen.<sup>193</sup> Dazu etwas später mehr. Nun erst einmal zu den verschiedenen ursprünglichen Gründen, warum Film noir es geschafft hat, sich durch den Neo-Noir weiterzuentwickeln. Michael Sellmann erklärt in seinem Buch „Hollywoods moderner film noir“, dass es einerseits an der kontinuierlichen Produktion von Filmen und Serien lag, welche im amerikanischen Kabelfernsehen liefen und mit ihrem Stil dem des Film noir deutlich ähnelten. Auch wenn die Neo-Noirs also erst etwas später im Kino auftauchten, war der „noir“-Stil bei den Zuschauern stets präsent. Einen weiteren Grund sieht Sellmann in einer wechselseitigen Beeinflussung, die es zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Kino gab. Wurden europäische Filmemacher, wie François Truffaut bei seinen Filmen „Tirez sur le pianiste“ oder „La Marieé était en noir“<sup>194</sup>, durch den Film noir stark beeinflusst, so inspirierten die Europäer mit ihren Neuinterpretationen des Film-noir-Stils wiederum die Amerikaner- so auch Jean-Luc Godards Filme „À bout de souffle“ und „Alphaville“.<sup>195</sup>

Auch die älteren Neo-Noirs konnten bereits die Regisseure der jüngeren Werke bei ihrer Arbeit anregen. „Vertigo“<sup>196</sup> ist einer dieser älteren Neo-Noirs- aufgrund seiner vielen Standards, die Alfred Hitchcock mit diesem Film für die nachfolgenden Generationen setzte, bezeichnet Sellmann den Film als „den ersten modernen Film noir“. <sup>197</sup> Aber auch die politische Situation der USA mit den steigenden Rassenkonflikten, mit den Emanzipationsbewegungen der Frauen, mit politisch motivierten Morden wie denen der Kennedy-Brüder und dem des Bürgerrechtlers Martin Luther King, mit dem Watergate-Skandal und mit Kriegen wie dem in Vietnam spielten bei der Neo-Noir- Entwicklung zumindest eine kleine Rolle.<sup>198</sup>

Handelte es sich beim Film noir noch um eine Stilrichtung, die sowohl in thematischer, als auch in räumlicher und zeitlicher Hinsicht als abgeschlossen angesehen werden kann, so wird der Neo-Noir von zahlreichen Fachleuten wie Werner als Genre bezeichnet, das durchaus aktuell ist. Werner erkennt in der Zuordnung der Neo-Noirs zum Genre die Möglichkeit, diese gegenüber anderen

---

<sup>193</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 137.

<sup>194</sup> *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, Frankreich: 1960 und *La Marieé était en noir*, François Truffaut, Frankreich: 1968.

<sup>195</sup> *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Frankreich: 1960 und *Alphaville*, Jean-Luc Godard, Frankreich: 1965.

<sup>196</sup> *Vertigo*, Alfred Hitchcock, USA: 1958.

<sup>197</sup> Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 53.

<sup>198</sup> Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 52 – 54.

zeitgenössischen Filmen und damit Genres abzugrenzen. Dennoch kann man immer nur von einer groben Einteilung sprechen und darf nicht die Subjektivität außer Acht lassen, die mit dem Begriff des Genres verbunden ist: Während die Unterscheidung einer Teeniekomödie von einem Neo-Noir keinerlei Probleme machen sollte, ist es schon schwieriger, jeden dieser zahlreichen Unterschiede ganz genau zu formulieren.

Ab Beginn der 80er-Jahre und besonders deutlich nach dem Jahr 2001 findet man Neo-Noirs, bei denen die Grenzen des Genres überschritten wurden. Tauchen einerseits immer häufiger Charakteristika des Neo-Noir in Filmen anderer Genres auf, so erscheinen auf der anderen Seite Wesenszüge verschiedener Genres wie denen des Horrors oder der Science-Fiction im Neo-Noir.

Da heutzutage auch jeder Film also, der kein Neo-Noir ist- Werner nennt diese Filme „Non-Noir“-<sup>199</sup> Bestandteile haben kann, die dem Film noir oder dem Neo-Noir entspringen, ist es nicht ganz einfach, die Trennlinie zwischen einem Non-Noir und einem Neo-Noir zu ziehen. Selbst ein musterhaftes Werk des Neo-Noir kann in der Vergangenheit oder der Zukunft sowie in jedem beliebigen Land handeln. Da der Neo-Noir aber so amerikanisch ist, das er mittlerweile womöglich als das amerikanischste Genre überhaupt angesehen werden kann- neben dem Western-, gibt es Konstellationen von Filmfiguren oder Konflikten, die nur bedingt funktionieren, wenn sie auf beispielsweise deutsche Verhältnisse übertragen werden. Trotz allem hat sich der Neo-Noir im Verlauf des halben Jahrhunderts, in dem es ihn nun gibt, als äußerst anpassungsfähig herausgestellt.<sup>200</sup>

Wie schon vorher erläutert führten die Wandel in der Gesellschaft nach der von Werner als „Obsession“ bezeichneten Phase zu einer Sicht in die Zukunft, die weitaus positiver als die bisherige war. Dies bedeutete Mitte der 50er-Jahre das Ende des klassischen Film noir. Erst in den 70er-Jahren wurden schließlich die dem Film noir typischen Ausdrucksformen wiedererkannt als geeignetes Mittel zum Darstellen von Ängsten und Unsicherheiten.<sup>201</sup>

Wie Werners Phasen des Film noir dabei helfen, dessen Entwicklung zu verstehen, so helfen seine Phasen des Neo-Noir auch dabei, die Weiterentwicklung dieser neueren filmischen Werke deutlich zu machen. Werner spricht von vier Phasen des Neo-Noir: Die erste Phase bezeichnet er als „Nostalgie“ und sieht sie in den 60er-

---

<sup>199</sup> Interview mit Paul Werner.

<sup>200</sup> Vgl. Interview mit Paul Werner.

<sup>201</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 141.

und 70er-Jahren. Die zweite Phase, die Werner in den 80er-Jahren erkennt, bezeichnet er als „Renaissance“. Die dritte Phase, die Zeit der 90er-Jahre, nennt er „Ironie“ und die vierte Phase, die Werner mit dem Jahr 2000 als begonnen ansieht, trägt den Namen „Exzess“.<sup>202</sup>

Zunächst zur ersten Phase, der Phase der „Nostalgie“: Die 60er-Jahre waren alles andere als die Blütezeit der „noir“-Werke, da es kein Interesse mehr an gescheiterten Helden gab. Zudem wollte das Publikum Filme in Farbe sehen und bei den Geschichten wünschte sich das Publikum ein Happy-End. Die kleinen Studios mit ihrer Experimentierfreudigkeit und den B-Movies konnten sich nicht länger halten.<sup>203</sup> Zwar gab es in den 60er-Jahren Filme, die stilistisch und thematisch durch den Film noir geprägt waren, jedoch beschränkt sich die Zahl in der ersten Hälfte des Jahrzehnts auf wenige Ausnahmen in der typischen Filmlandschaft. Schrieben die meisten dieser Filme nicht unbedingt Geschichte, so waren sie dennoch interessant. 1965 entstand der Film „Brainstorm“<sup>204</sup>, welcher aus den Filmen der 60er-Jahre deutlich hervorsticht. Bis jetzt hatte der Schauspieler William Conrad in Film noirs verschiedene Nebenrollen gespielt, die meist böartigen Charakters waren, nun kamen ihm diese Erfahrungen zugute- er produzierte den Film und führte Regie. Erzählt wird in dem Film die Geschichte eines herausragenden Wissenschaftlers, der sich mit einem perfekt durchgeplanten Mord gegen einen eifersüchtigen Ehemann wehren will. Tut der Wissenschaftler zwischenzeitlich so, als sei er verrückt, so landet er, tatsächlich verrückt geworden, am Ende in der Irrenanstalt.

Bei diesem Film wurde bereits das wieder negativer werdende Klima deutlich, welches die USA prägte- Rassenunruhen, die Kennedy-Ermordung, der Vietnamkrieg und der Einfluss der Gangster auf die Gewerkschaften brachten dieses Klima hervor. Die Ängste Amerikas zu dieser Zeit wurden besonders deutlich symbolisiert durch die Schauplätze des Films: Mord, Paranoia und Verschwörung wurden durch ein Atomlabor, ein Haus, in welchem eine junge Frau ständig versucht, sich umzubringen, sowie die Irrenanstalt versinnbildlicht.

Wie auch zur Zeit der ersten Film noirs fand sich nun, in den 60ern, eine Verunsicherung in Politik und Gesellschaft, jedoch gab es jetzt deutlich weniger Filme, die sich mit diesen Themen befassten. Ganz anders war es in Frankreich,

---

<sup>202</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 142 – 183.

<sup>203</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 142 – 143.

<sup>204</sup> *Brainstorm*, William Conrad, USA: 1965.

dem Land, in welchem ursprünglich der Begriff „Film noir“ entstanden war: Hier erschienen Werke, die sich im Stil wie auch im Handlungsablauf deutlich am Film noir orientierten. Die Regisseure waren ursprünglich Kritiker der Zeitschrift „Cahiers du Cinéma“ gewesen, bevor sie nun Filme machten. Godard und Truffaut zählten zu diesen Filmemachern. Sie konnten in ihren eigenen Filmen nun die Elemente benutzen, welche sie vorher als Kritiker so begeistert in Aufsätzen behandelt hatten.<sup>205</sup>

Der Kritiker André Bazin hatte den jungen Truffaut gefördert wie einen eigenen Sohn und ließ ihn Kritiken für die „Cahiers du Cinéma“ schreiben. Truffaut bewunderte Jean Renoir, der ja den Poetischen Realismus entscheidend geprägt hatte, sowie die amerikanischen Detektivfilme und den Film noir. Gemeinsam mit Godard wurde Truffaut die Leitfigur der Nouvelle Vague.<sup>206</sup> Mit der Gründung dieser Bewegung sollte das erstarrte Kino Frankreichs auf eigene Faust erneuert werden. So entstanden Filme, die mit kleinen Crews und mit der Handkamera gedreht wurden- und zwar an den Originalschauplätzen. Improvisation, sprunghaft wirkende Schnitte wie Jump Cuts sowie Erzählstränge, die aufgebrochen wurden, zeichneten die neuen Werke aus. Oft wurden andere Filme oder die Literatur zitiert und gezeigt wurde in den Filmen das Leben der jungen Menschen zu Beginn der 60er-Jahre, und zwar in Frankreich- vor allem in Paris.<sup>207</sup>

Begonnen hatte die Nouvelle Vague in den Jahren 1958/1959. Godard, der zwischen 1960 und 1967 15 Filme drehte, galt zu dieser Zeit bei zahlreichen Intellektuellen als größter gegenwärtiger Regisseur. Wurde sein Werk wie kaum ein anderes von enorm vielen Zeitgenossen geschätzt, so wurde es zur gleichen Zeit von fast genauso vielen als künstlerisch unbedeutend angesehen und für seine Verstöße gegen die filmischen Konventionen kritisiert. Godard gilt als radikalster Vertreter der Nouvelle Vague.<sup>208</sup>

Der amerikanische Film der späten 60er- und der 70er-Jahre blieb im Gegensatz zu diesem neuen französischen Film weniger experimentierfreudig. Mit der Figur des Privatdetektivs wurde an den Film noir angeknüpft und das Verlangen der Zuschauer gestillt, einen mehr oder minder erfolgreichen Helden zu erleben, in dem man sich wiedererkennen kann. Das Ende der Filme war generell versöhnlich. Erst Ende der

---

<sup>205</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 142 – 143.

<sup>206</sup> Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 765 – 766.

<sup>207</sup> Vgl. Bergan, Ronald, *Film*, München: Dorling Kindersley Verlag GmbH 2007, S. 59 – 60.

<sup>208</sup> Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 277 – 278.

70er-Jahre begann dann eine neue Entwicklung des Neo-Noir, die bis in die 90er-Jahre anhielt. Entstanden einerseits billig produzierte, originelle Filme, so wurden zur gleichen Zeit teure Filme mit zahlreichen Stars gedreht, deren Ausgänge entgegen den Ausgängen der klassischen Film noirs oft Happy-Ends waren. Besonders durch zwei Filme wurde die Rückkehr der suchenden Detektivfigur auf die Leinwand Anfang der 70er ausgelöst. „The Long Godbye“ und „Chinatown“<sup>209</sup> waren diese Werke, von denen der erste als ein Versuch angesehen werden kann, den Film noir sowie die Geschichten Raymond Chandlers zu parodieren, während „Chinatown“ die alten Werke ehrte, dabei jedoch keinesfalls unzeitgemäß, sondern seiner Zeit entsprechend umgesetzt war.<sup>210</sup> Werner formuliert die Prägnanz des Films folgendermaßen:

„CHINATOWN ist- auch über den Neo-Noir hinaus- einer der Schlüsselfilme seines Jahrzehnts. Dank der begeisterten Kritiken und seines großen kommerziellen Erfolgs schlägt er die entscheidende Brücke zwischen dem Film noir und dem sich danach nicht mehr aufhalten lassenden Neo-Noir. Er zeigt sich den klassischen Vorbildern verpflichtet, ohne sie zu kannibalisieren, er ist nostalgisch und zugleich auf der Höhe seiner Zeit, und er erweist sich als erfrischend originell.“<sup>211</sup>

Ab Beginn der 70er-Jahre entstanden außerdem eine Reihe von Filmen, die an den Film noir anknüpften, ohne dabei einen Privatdetektiven als romantische Figur zu Identifikationszwecken zu benötigen. Dabei wurden die amerikanischen Regisseure inspiriert und angeregt durch die französischen Filmemacher der Nouvelle Vague. Filme wie „Klute“<sup>212</sup> knüpften an den Film noir an und zeigten die gleiche Skepsis gegenüber dem Leben in der Großstadt Amerikas, jedoch waren die Geschichten topaktuell. Mit dem Film „Taxi Driver“<sup>213</sup>, bei dem Martin Scorsese die Regie führte und Paul Schrader, welcher sich bereits als Filmkritiker mit dem Film noir beschäftigt hatte, das Drehbuch schrieb, wurde die Großstadt wieder als Dschungel dargestellt. Der Veteran des Vietnamkrieges Travis Bickle erinnert dabei an die Protagonisten des Film noir aus der Phase der „Entfremdung“, die ebenfalls Kriegsveteranen waren- damals allerdings des 2. Weltkrieges.<sup>214</sup>

In der zweiten Phase des Neo-Noir, der „Renaissance“, wie Werner die 80er-Jahre bezeichnete, wurde an den Film noir weniger über die romantische Detektivfigur

---

<sup>209</sup> *The Long Godbye*, Robert Altman, USA: 1973 und *Chinatown*, Roman Polanski, USA: 1974.

<sup>210</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 144 - 145.

<sup>211</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 145.

<sup>212</sup> *Klute*, Alan J. Pakula, USA: 1971.

<sup>213</sup> *Taxi Driver*, Martin Scorsese, USA: 1976.

<sup>214</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 146 – 148.

angeknüpft; stattdessen wurden nun Remakes einiger Werke des klassischen Film noir gedreht. Gleichzeitig setzte man sich immer intensiver wissenschaftlich mit dem Film noir auseinander. Andere Verfilmungen der 80er-Jahre orientierten sich zwar am Film noir, entsprachen dabei jedoch thematisch der aktuellen Zeit. Wurden klassische Erzählmuster gerne wieder aufgegriffen, so fanden sich gleichzeitig neue Ausdrucksformen in den Filmen.

Als der erste Film, der vollständig einem Neo-Noir entspricht, kann man „Body Heat“<sup>215</sup> ansehen- ein Neo-Noir, bei dem die Femme Fatale sowie der schwache männliche Held wieder auftauchten, jedoch absolut zeitgemäß waren. Indem die Femme Fatale gezielt ihr Opfer, einen Anwalt, aussucht, unterscheidet sich das Aufeinandertreffen der Femme Fatale und des männlichen Protagonisten von denjenigen der klassischen Film noir. Dort war der männliche Protagonist schon von sich aus bereit, Verbrechen zu begehen, er musste noch lediglich auf die Femme Fatale treffen- dann war das Verbrechen nicht mehr aufzuhalten. Einen weiteren Unterschied zu den klassischen Film noirs findet man am Ende des Films, bei dem der Anwalt alleingelassen in der Todeszelle sein Dasein fristet, während die Femme Fatale ihr Ziel erreicht hat und mit Cocktails die Karibik-Sonne genießt. Beim klassischen Film noir gingen die Komplizen wenigstens gemeinsam unter. Dieses neue Konzept des Filmausgangs spiegelte auch die aktuellen Ängste der Männer wieder, die in den Achtzigern in den beruflich immer erfolgreicher werdenden Frauen eine Bedrohung sahen: Die Angst, hereingelegt zu werden und wegen einer Frau den Job zu verlieren, war bei vielen Männern sehr präsent. Diese Befürchtungen erinnern durchaus auch an die Männer in den 40er-Jahren, die aus dem 2. Weltkrieg zurückkamen und zuhause auf deutlich selbstständigere Frauen trafen.<sup>216</sup>

In den 70er-Jahren war es die Detektivfigur gewesen, die aus dem Film noir in den aktuellen Neo-Noir zurückkehrte, jetzt in den 80er-Jahren waren es die Femme Fatales und die schwache Männerfigur. Was aber noch vielen Filmen fehlte, war die Möglichkeit der Zuschauer, sich mit den auf der Leinwand gezeigten Paranoia und Ängsten identifizieren zu können, da die Erzählweisen nicht subjektiv waren.

Ein Typ von Film, der in den 80er-Jahren entstand und durch die Film noirs inspiriert worden war, waren die „Buddy-Movies“, in denen zwei Polizisten zusammen gegen das Verbrechen kämpfen. Diese Filme wirkten streckenweise eher komisch als

---

<sup>215</sup> *Body Heat*, Lawrence Kasdan, USA: 1981.

<sup>216</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 149 – 153.

wirklich dramatisch. Sie waren in sofern durch Film noirs beeinflusst, als dass sie diese parodierten.

Filme mit großen Stars, Remakes der klassischen Film noirs und Buddy-Movies waren die Neo-Noir-Werke der 80er-Jahre. Auf diese Weise rückte der Neo-Noir in den Bereich des Mainstream-Kinos vor. Selbst Wim Wenders erschuf mit „Hammett“<sup>217</sup> Anfang der 80er-Jahre einen klaren Unterhaltungsfilm im Neo-Noir-Bereich, obwohl er nicht gerade der typische Mainstream-Regisseur ist. Dennoch gab es stets die kleineren, provokanten Produktionen der unabhängigen Filmemacher, welche den B-Pictures der Film-noir-Ära noch deutlich ähnlicher waren- Filme wie „Blood Simple“<sup>218</sup> der Coen-Brüder. Ohne diese Werke wären wohl auch kaum die großen Produktionen im Stande gewesen, so erfolgreich die Renaissance des Neo-Noir einzuläuten.<sup>219</sup>

Die dritte Phase des Neo-Noir mit dem Namen „Ironie“ sieht Werner in den 90er-Jahren. Jetzt wurde der Film noir durch die aktuellen Filmemacher umfangreicher und mit mehr Respekt behandelt, als jemals zuvor, während auch auf Seiten des Publikums die Begeisterung dafür noch stieg. Kamen in den Jahren 1990 und 1991 bereits jeweils knapp 30 Neo-Noirs in die Kinos, so zeichneten sich die danach erscheinenden Neo-Noirs der 90er-Jahre durch eine ungeheure Vielfalt aus, welche die Thematik, die Stilistik sowie die Erzählformen betraf. Der Film „The Hot Spot“<sup>220</sup> repräsentiert diese Verbindung verschiedenster Stile und Themen besonders gut. Hatte Dennis Hopper, welcher Regie bei dem Film führte, bereits als Schauspieler in einigen Neo-Noirs mitgewirkt, so basierte das Drehbuch auf einem Roman des Kriminalautoren Charles Williams, welcher bereits die Vorlage für Truffauts „Vivement Dimanche!“<sup>221</sup> geliefert hatte. Der Hauptdarsteller wiederum war Don Johnson, der auch schon in der „noir“- TV-Serie „Miami Vice“<sup>222</sup> mitgespielt hatte und durch diese berühmt geworden war.

Hopper bediente sich bei dem Film einer Vielzahl von Film noirs und Neo-Noirs, denen er Elemente entnahm, um sie neu miteinander zusammenzufügen. Er warb für den Film, indem er ihn als Film noir bezeichnete. Statt einer gab es gleich zwei für

---

<sup>217</sup> *Hammett*, Wim Wender, USA: 1982.

<sup>218</sup> *Blood Simple*, Joel & Ethan Coen, USA: 1984.

<sup>219</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 153 – 158.

<sup>220</sup> *The Hot Spot*, Dennis Hopper, USA: 1990.

<sup>221</sup> *Vivement Dimanche*, François Truffaut, Frankreich: 1983.

<sup>222</sup> *Miami Vice*, TV-Serie, Anthony Yerkovich, USA: 1984 – 1990.

den männlichen Protagonisten anziehende Frauen und die Darstellung von Sex war in dem Film ungenierter als in früheren Neo-Noirs.<sup>223</sup>

Am Filmende der Neo-Noirs dieser Phase kommen die Femme Fatales meistens ohne allzu großen Schaden davon. Oftmals waren es Frauen, welche die sonst so typischen Männerrollen der Detektive und Polizisten übernahmen. Filme wie „Impulse“, „Blue Steel“ oder „Love Crimes“<sup>224</sup> zeigen ermittelnde Polizistinnen oder Staatsanwältinnen. Alle drei Hauptrollen der genannten Filme leiden neben ihrer Arbeit an Einsamkeit, was innerhalb ihrer Arbeit dazu führt, dass sie ein emotionales Verhältnis zu den gejagten Verbrechern aufbauen. Da alle Filme von Regisseurinnen gedreht wurden, lässt sich vermuten, dass sich die Rolle der Frau in Amerika in der weiblichen Ermittlerin gut reflektieren ließ. Berufstätige Frauen hatten Anfang der 90er in Berufen, die bisher eher von Männern ausgeübt worden waren, mit Sexismus und hierarchischen Strukturen zu kämpfen.

In den Neo-Noirs der 90er-Jahre sind die Femme Fatales nicht nur krimineller und noch attraktiver, sondern die Verbrecher sind bedrohlicher und brutaler. Nun sind die Verbrecher Psychopathen, die eine bestimmte Handschrift aufweisen. Ist diese erst einmal entschlüsselt und sind die mit Absicht vom Verbrecher gelegten Anhaltspunkte von den Ermittlern gefunden, so ist der Verbrecher so gut wie gestellt. Um was für einen Psychopathen es bei den Neo-Noirs der 90er auch ging: Neben seinem kranken Zustand zeichnete er sich stets durch Hochintelligenz aus.<sup>225</sup>

Auch wenn die Filme des Neo-Noir in den 90er-Jahren große Ähnlichkeit zum klassischen Film noir aufweisen, so waren sie zugleich mit einer ordentlichen Portion Selbstironie versehen und genossen es, die Bezüge zu den Film noirs oder vorangegangenen Neo-Noirs sichtbar zu machen. In den kleineren Produktionen wurde zudem die Verunsicherung deutlich, welche nach dem Kalten Krieg die amerikanische Gesellschaft prägte. Die Kluft zwischen Arm und Reich, die Distanz zwischen Schwarzen und Weißen, sowie Themen wie Drogenhandel oder Arbeitslosigkeit beherrschten diese Produktionen. Im Gegensatz zu den großen Produktionen konnten die unabhängigen Werke nicht mit Stars oder Special Effektpunkten ihre Besonderheiten in den durchdachten Charakteren, den raffinierten Geschichten und den intelligent gestalteten Dialogen. Statt einer

---

<sup>223</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 159.

<sup>224</sup> *Impulse*, Sondra Locke, USA: 1990, *Blue Steel*, Kathryn Bigelow, USA: 1990 und *Love Crimes*, Lizzie Borden, USA: 1992.

<sup>225</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 160 – 163.

aufwendig gestalteten Filmszene wie bei „Shattered“ etwa, wird- wie bei „Red Rock West“<sup>226</sup> die dunkle Seite des menschlichen Wesens beleuchtet. Ganz genau so, wie früher Chandler und Hammett die Vorlagen für Film noirs geliefert hatten, lieferten nun neuere Krimiautoren die Geschichten, die zwar keine hohe Literatur waren, sich aber wunderbar bearbeiten ließen und damit eine persönliche Sicht auf die aktuelle amerikanische Gesellschaft erlaubten. Jim Thompson war einer dieser Autoren: Er hatte mitgearbeitet an den Dialogen zu Kubricks Film noir „The Killing“, hatte im Chandler-Remake „Farewell, my Lovely“<sup>227</sup> eine Gastrolle gehabt und wurde von den Franzosen mehr geschätzt als von seinen Landsleuten. 1989/90 kamen dann, viele Jahre nach dem Höhepunkt seines kreativen Schaffens in den 50er- und 60er-Jahren, mehrere Neo-Noirs auf einmal heraus, die auf Thompsons Büchern basierten: „The Kill-Off“, „The Grifters“ und „After Dark, my Sweet“<sup>228</sup> waren alles drei Filme, die sich durch einen hohen Anteil an Gewalt, durch unabwendbare Verstrickungen und durch komplexe Erzählperspektiven auszeichneten, was sie wohl so interessant für die Filmemacher der 90er machten.<sup>229</sup>

Die Neo-Noirs der 90er-Jahre beinhalteten also Selbstironie, Selbstreflexion und Erzählperspektiven, bei denen Anfang, Mitte und Ende nicht unbedingt in dieser Reihenfolge auftraten. Waren diejenigen Erzählweisen der Film noirs, welche ebenfalls komplexe Zeitstrukturen aufgewiesen hatten, dennoch in sich logisch, so fiel auch die Logik bei den neuen Werken oftmals weg. Rückblenden waren wieder erwünscht, Gewaltdarstellungen gefragter denn je und zu allen Neuheiten kam hinzu, dass die Verbrechen immer mehr auch in ländlichen Gegenden stattfanden. Anstatt dass es dort von den Figuren hingetragen wurde, war es bereits da und ereignete sich nicht mehr bloß in der Großstadt wie beim Film noir.<sup>230</sup>

Die vierte Phase des Neo-Noir bezeichnet Werner als „Exzess“. Hier gab es visuelle oder narrative Ausschweifungen, unter denen oftmals die Figuren zu leiden hatten. Statt auf psychologisch durchdachte Charaktere und glaubhafte Geschichten konzentrierte man sich auf das Herumexperimentieren mit der Plotstruktur, dem

---

<sup>226</sup> *Shattered*, Wolfgang Petersen, USA: 1991 und *Red Rock West*, John Dahl, USA: 1993.

<sup>227</sup> *The Killing*, Stanley Kubrick, USA: 1965 und *Farewell, my Lovely*, Dick Richards, USA: 1975.

<sup>228</sup> *The Kill-Off*, Maggie Greenwald, USA: 1989, *The Grifters*, Stephen Frears, USA: 1990 und *After Dark, my Sweet*, James Foley, USA: 1990.

<sup>229</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 166 – 168.

<sup>230</sup> Ebd. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 168 – 182.

Sujet und dem Stil insgesamt. So wollte auch der Film „Memento“<sup>231</sup> Grenzen überschreiten und gegen die Regeln des klassischen Hollywood-Kinos verstoßen. In diesem Film versucht der Protagonist, den Mord an seiner Frau aufzuklären, jedoch funktioniert aufgrund einer Kopfverletzung sein Kurzzeitgedächtnis nicht mehr. Also tätowiert er sich seine Erlebnisse auf die Haut oder schreibt sie auf Notizzettel. Damit war es niemals zuvor in der Filmgeschichte schwieriger für einen Protagonisten, Ermittlungen zu betreiben. Die Szenen, welche nur in sich selbst chronologisch sind, werden im gesamten Film in umgekehrter Reihenfolge aneinandergereiht, so dass der Film mit seinem Ende beginnt. Auf diese Weise wird der Gedächtnisverlust des Protagonisten für den Zuschauer noch spürbarer gemacht. Geschichte, Bilder und Hauptfigur des Films sind jedoch eher konventionell gehalten.

Vielleicht auch wegen der Terroranschläge am 11. September 2001 wurde in den USA plötzlich die Ironie als nicht mehr angemessen abgelehnt und mehr Ernsthaftigkeit der Intellektuellen in Amerika gefordert. Nun war die Phase der „Ironie“ abgehakt. Auch unabhängig von 9/11 entstand im Neo-Noir eine ernsthaftere Sicht auf die Dinge. Statt des Lustmörders, der aus Leidenschaft oder Zwang seine Morde beging, entstand nun der Profikiller: Werner bezeichnet ihn als den „kapitalistischen Verwandten des Lustmörders“.<sup>232</sup> Seine Motivation besteht nicht in emotionalen oder psychischen Gründen, sondern darin, sein Geld zu verdienen, was ihn rational und berechenbar macht. Da er nur temporär in die „noir“-Welt abtaucht, und zwar, wenn er seine Verbrechen begeht, wird er nicht zum Opfer- vorausgesetzt, dass seine Taten, sein Auftraggeber oder eine Femme Fatale ihn nicht in den Abgrund stürzen. Anders als viele andere Figuren der „noir“-Filme, war das Potential des Auftragskillers Anfang des 21. Jahrhunderts noch nicht bis ins Letzte ausgeschöpft. Er war im Film noir eher eine seltene Erscheinung gewesen, so dass er nun noch sehr viel Potential besaß.<sup>233</sup>

Eine Figur der „noir“-Filme, der zu Beginn des neuen Jahrtausends nur eine geringe Bedeutung zukam, war die Frauenfigur. Ihre Bedeutung war nicht sehr groß und sie kennzeichnete sich nicht als besonders aufregend. Was zudem auffällt bei den Neo-Noirs ab 2000 ist, dass den Grenzen zwischen dem Neo-Noir und anderen Genres immer weniger Bedeutung zukommt. Zwar wurden die Genregrenzen auch früher schon überschritten, jedoch nie in diesem Ausmaß. Nun war Neo-Noir nicht mehr nur

---

<sup>231</sup> *Memento*, Christopher Nolan, USA: 2000.

<sup>232</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 189.

<sup>233</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 183 – 189.

einfach Neo-Noir, sondern nun fanden sich Elemente des Neo-Noir in anderen Genres und Elemente anderer Genres in Neo-Noirs wie niemals zuvor. War eine Kombination des Science-Fiction-Genres mit dem Neo-Noir und seinem typischen Großstadt-Bild in den 80er-Jahren der Film „Blade Runner“, so gab es innerhalb des Films „From Dusk Till Dawn“ in den 90er-Jahren einen Genrewechsel: Die erste Hälfte des Films entspricht einem Neo-Noir und die zweite Hälfte einem Vampirfilm. Der Film „Kill Bill“<sup>234</sup> ist ein weiteres geeignetes Beispiel für den Genremix des Neo-Noir mit anderen Genres. Der Rachefeldzug einer Profikillerin gegen ehemalige Verbündete wird in den beiden Filmteilen in verschiedene Kapitel geteilt, welche dem Zuschauer unchronologisch die Geschichte darbieten. Dabei lässt sich eine abwechslungsreiche Gestaltungsweise feststellen und der Mix des Neo-Noir mit mehreren anderen Genres nachweisen. Werner beschreibt es folgendermaßen:

„Ein kurzweiliger joy ride durch den Fundus der Filmästhetik: Das Schwarzweiß des Film noir findet man hier, die zerdehnten Rituale des Italowestern ebenso wie die des Samurai-Films, ein lustiges Anime ist gezeichnet, man wird Zeuge eines kampfesportlich ausgetragenen Zickenkriegs zweier großgewachsener Model-Frauen, der Rächerin Uma Thurman und ihrer einäugigen Antagonistin Daryl Hannah. Dazu noch ein bisschen Splatter-Movie, Meditationsvideo, Lagerfeuerromantik und, last and not least, Neo-Noir.“<sup>235</sup>

Mit „Kill Bill“ wird ein Beispiel für ein zerstörerisches Spektakel geliefert, das der bis jetzt eher typischen, zusammenhängenden Erzählweise als Nachfolger dient. Während der Autor Foster Hirsch voller Sorge die Feinde des Neo-Noir in der Science-Fiction, dem Horror-Genre und der Komödie sieht, beruft sich Werner auf James Naremore, welcher „noir“ als deutlich flexibler und widerstandsfähiger ansieht, als es bisher vermutet wurde.<sup>236</sup>

Burkhard Röwekamp zählt in seinem Buch „Vom Film noir zur méthode noire“ zahlreiche Themen auf, die seines Erachtens die heutigen Neo-Noirs beherrschen. Er sieht in den heutigen Werken Fremdheit, allgegenwärtige Bedrohung und den Verlust von Männlichkeit, bei dem gleichzeitig feministische Fragestellungen sowie eine korrumpierte soziale wie auch politische Ordnung hervorgehoben werden, thematisiert. Noch immer sind die „noir“-Filme, wie auch schon die Film noirs, dazu im Stande, all die möglichen, erdenklichen sozialen wie auch individuellen Verhältnisse anzuzweifeln. Besonders Geschichten, die von Bedrohung, Zerfall, oder

---

<sup>234</sup> *Blade Runner*, Ridley Scott, USA: 1982, *From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, USA: 1996 und *Kill Bill Vol. 1/Vol. 2*, Quentin Tarantino, USA: 2003/2004.

<sup>235</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 196.

<sup>236</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 192– 197.

Verbrechen handeln, beherrschen die Neo-Noirs, und deren Ästhetik beeinflusst besonders Polizei- und Gangsterfilme. Film noirs mit dem klassischen Berufsdetectiven als Protagonist gibt es heutzutage kaum noch. Paarbeziehungen wie die des Films „Thelma & Louise“ werden genauso wie die familiären Strukturen im Film „Cape Fear“<sup>237</sup> zum Gegenstand der „Destruktion der Institution“<sup>238</sup>. Sind es meistens Männer, die psychologisch und intellektuell der bösen Figur unterlegen sind, so wird ihr Kontrollverlust über das Erscheinen von Paranoia deutlich gemacht. Paranoia, die genau dort auftritt, wo zunächst Sicherheit und ein gewohntes Umfeld vorhanden zu sein scheinen. Um die Kontrolle nicht verlieren zu müssen, sondern stattdessen das Leben und den Tod absolut beherrschen zu können, gibt es wie bei „Nikita“ und „Pulp Fiction“<sup>239</sup> für wieder andere Figuren des Neo-Noir die Möglichkeit, als Auftragskiller zu arbeiten.<sup>240</sup> Die Auswahl der Themen ist also fast unbegrenzt. Man darf gespannt darauf sein, was zu den bereits dagewesenen Themen zukünftig noch filmisch bearbeitet wird.

#### **4.1. „Sin City“**

(Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez und Quentin Tarantino, USA: 2005)

In diesem Kapitel wird der Film „Sin City“<sup>241</sup> vorgestellt und anschließend geklärt, ob er als Neo-Noir angesehen werden kann. Die Antwort auf diese Frage ist bei Kritikern und Filmwissenschaftlern durchaus umstritten, daher werden zunächst verschiedene Sichtweisen aufgegriffen. Danach wird anhand einer eigenen Betrachtung untersucht, was für oder gegen eine Zuordnung des Films zum Neo-Noir spricht.

Paul Werner sieht Comics als ungeeignete literarische Vorlagen an, um daraus „noir“-Filme zu entwickeln, stattdessen benötigt man seiner Meinung nach Detektiv- und Kriminalromane sowie Thriller. Werner weist darauf hin, dass einige Klassiker der Kriminalliteratur immer wieder neu verfilmt werden, wobei man bei den Remakes keinerlei Verschlechterung feststellen muss.

Als entscheidend bei jeder Art von Fiktion, und damit auch beim Neo-Noir, sieht es Werner an, das Schicksal des Protagonisten und der anderen Figuren nachempfinden zu können. Die inneren Konflikte von Comicfiguren sind nach Werner

---

<sup>237</sup> *Thelma & Louise*, Ridley Scott, USA: 1991 und *Cape Fear*, Martin Scorsese, USA: 1991.

<sup>238</sup> Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 136.

<sup>239</sup> *Nikita*, Luc Besson, Frankreich/Italien: 1990 und *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, USA: 1994.

<sup>240</sup> Vgl. Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noir*, S. 136 – 137.

<sup>241</sup> *Sin City*, Robert Rodriguez, Frank Miller und Quentin Tarantino, USA: 2005.

jedoch nur wenig bewegend und damit kaum nachempfindbar. Aus diesem Grund sieht Werner bei Comic-Verfilmungen den Schwerpunkt in der formalen Gestaltung, während die Fähigkeit zur Entwicklung vielschichtiger Figuren nicht vorhanden sei. Nur durch vielschichtige Figuren aber stelle sich beim Zuschauer Empathie ein.<sup>242</sup>

Mark Bould schreibt in seinem Buch „Film noir- From Berlin to Sin City“, mit seinen schlichten, linearen Erzählungen und den eindimensionalen Figuren würde „Sin City“ den Film noir auf seine Bilder reduzieren. Mit dem Film äußere sich der Wunsch, keinen modernen Film noir oder Neo-Noir machen zu wollen, sondern stattdessen seinen komplexen fiktionalen Hintergrund, seine allegorische Ausdruckweise und seine Bilder auf die Leinwand zu bringen. „Sin City“ ist also nach Bould kein Film noir, sieht aber wie einer aus. Bould sieht den Film auch nicht wegen des Aufgreifens der Erzählungen aus seinen Vorlagen als bemerkenswert an, sondern vielmehr wegen des Wiederbelebens dieses visuellen Stils.<sup>243</sup>

In einem Artikel des englischen „The Guardian“ schreibt John Patterson, „Sin City“ wolle ein Film noir der „Hard-Boiled“-Literatur sein, wäre jedoch schon in seiner Quelle zu mild: Wo Film noir kurz und prägnant sei, wäre „Sin City“ geschwätzig, wo Film noir auf harte Art und Weise poetisch und voll von romantischem Fatalismus sei, wäre „Sin City“ sentimental und zynisch. Wo Film noir nur boshaft andeuten würde, wäre „Sin City“ zudem voller expliziter Gewaltdarstellung: Patterson sieht den Versuch des Films, den „noir“-Comicvorlagen Frank Millers neues Leben einzuhauchen, daher ebenso als gescheitert an wie den Versuch, mit dem Film die „Pulp“-Literatur und die Film noirs der 40er-Jahre zu ehren.<sup>244</sup>

Die Gewaltdarstellung wurde in „Sin City“ zu einer Choreografie: Statt mit Worten äußerten sich die Figuren bei ihren Auseinandersetzungen seitenweise nur durch ächzende Laute, statt nur auf die ausgeprägten Licht- und Schattenkontraste zu setzen, wurden Naturgesetze außer Kraft gesetzt und neue Formen der Darstellung, wie die Umkehrung eines Positiv-Bilds in ein Negativ, verwendet. In den Geschichten war von vorneherein geklärt, wer gut und wer böse ist, und bei der umfangreichen Gewaltdarstellung ergriff Miller für keine der verschiedenen Seiten Partei, sondern stellte die Chancenlosigkeit der Figuren dar: Keiner kann das System in Millers Comics ändern, keiner hat eine Chance.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Vgl. Interview mit Paul Werner.

<sup>243</sup> Vgl. Bould, Mark, *Film noir. From Berlin to Sin City*, London: Wallflower 2005, S. 112 – 115.

<sup>244</sup> Vgl. Patterson, John, „Shots in the dark“, *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/film/2005/jun/04/culture.features>, Zugriffsdatum: 10. 07. 2012.

<sup>245</sup> Vgl. Compart, Martin, *Noir 2000. Ein Reader*, Köln: DuMont 2000, S. 413 – 415.

Wie Andreas Platthaus in seinem Artikel „Sin City. Sechs Richtige mit Zusatzfarbe“ beschreibt, wurde durch Miller eine Brutalität in die Geschichten der Comics zurückgebracht, die lange Zeit undenkbar war. So waren die Comics für ältere Leser bestimmt, um sich nicht um vorgegebene Grenzen kümmern zu müssen.<sup>246</sup>

Andreas Borcholte schreibt in seinem Artikel „Sin City. Rote Lippen, weißes Blut“, der Film sei eine „digitale Hommage an den Film noir“. Er vergleicht „Sin City“ mit Film noirs wie „The Maltese Falcon“ und deutet die Trenchcoats aus den Film noirs und aus „Sin City“ als Hilfsmittel der Figuren, um sich zu beschützen:

„Lange Mäntel als Schutz gegen menschlichen Schmutz in einer Stadt der ewigen Nacht, in der ständig Regen fällt, strichweise auf dreckige Gassen und miese Kaschemmen voller gescheiterter Kreaturen. Wer sich hier verliert, findet aus Sehnsucht und Liebe, Tod und Vergeltung nie wieder heraus.“<sup>247</sup>

Mit dieser Beschreibung nennt Borcholte einige der Charakteristika, welche auch die „noir“-Stadt auszeichnen. Anschließend zieht Borcholte die Verbindung zu der „Hard-Boiled“-Literatur und den Film noirs.<sup>248</sup>

Auch Georg Seesslen sieht „Sin City“ eng mit den Film noirs verbunden: Er bezeichnet den Film als „Meisterwerk der Blood Poetry“<sup>249</sup>, die in seinen Augen die gezeichnete Fortsetzung des Film noir bildet. Außerdem sieht Seesslen den Film nicht als Verfilmung von dem Miller-Comic an, sondern als Fortsetzung desselben als Fortsetzung, bei der die Mittel des Digitalfilms zum Einsatz kommen: Im Film werden echte Schauspieler mit gezeichneten Kulissen kombiniert, und wenn sich „die Spirale der lustvollen Rohheit, des zynischen Spiels zwischen intimer Menschlichkeit, cooler Distanz und heißer Gewalt“<sup>250</sup> nicht mehr aushalten lässt, wird die Filmdarstellung durch die Abstraktion des Comics entschärft.<sup>251</sup>

Theresa Valtin ordnet in ihrem Artikel des Online-Magazins „Filmreporter.de“ den Film „Sin City“ ebenfalls den „noir“-Werken zu:

„Wie es sich für einen guten Noir-Thriller gehört, beschützen in „Sin City“ harte Jungs leichte Mädchen und kämpfen dabei gegen korrupte Bullen und üble Perverse. Es geht um Gewalt und Rache- Blut fließt in Strömen. Wie Frank Millers Vorlage ist der Film eine Männerfantasie, und somit alles andere als „politisch korrekt“.“<sup>252</sup>

<sup>246</sup> Vgl. Platthaus, Andreas, „Sin City. Sechs Richtige mit Zusatzfarbe“, *Frankfurter Allgemeine Feuilleton*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/sin-city-sechs-richtige-mit-zusatzfarbe-1252405.html>, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.

<sup>247</sup> Borcholte, Andreas, „Sin City. Rote Lippen, weißes Blut“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/sin-city-rote-lippen-weisses-blut-a-369038.html>, Zugriffsdatum: 13. 07. 2012.

<sup>248</sup> Vgl. Borcholte, „Sin City“, Zugriffsdatum: 13. 07. 2012.

<sup>249</sup> Seesslen, Georg, „Billige Tricks“, *Zeit Online – Kultur*, [http://www.zeit.de/2005/32/Billige\\_Tricks](http://www.zeit.de/2005/32/Billige_Tricks), Zugriffsdatum: 10. 03. 2012.

<sup>250</sup> Seesslen, „Billige Tricks“, Zugriffsdatum: 10. 03. 2012.

<sup>251</sup> Vgl. Seesslen, „Billige Tricks“, Zugriffsdatum: 10. 03. 2012.

<sup>252</sup> Valtin, Theresa, „Sin City“, *filmreporter.de*, <http://www.filmreporter.de/kino/14105;Sin-City>,

Valtin spricht also von einem „noir-Thriller“ und nennt den Film eine „Männerfantasie“. Auch im Film noir entsprangen vielerlei Elemente wie die filmischen Motive oder die Rolle der Frau Männerfantasien und Vorstellungen der Männer über die aktuelle gesellschaftliche Situation.

Schließlich wird „Sin City“ im Filmlexikon des Online-Versands *Zweitausendeins.de* als „der filmische Comic noir“ bezeichnet, dessen Handlungsstränge „düstere Pulp-Stories“ genannt werden.<sup>253</sup> So gibt es also die unterschiedlichsten Bezeichnungen für den Film, Vergleiche mit Elementen anderer Filme und literarischer Vorlagen, sowie Meinungen darüber, wo „Sin City“ eingeordnet werden sollte. Von den verantwortlichen Kuratorinnen der Sonderausstellung „FILM NOIR!“ wird der Film ebenfalls als Neo-Noir angesehen. Einen Teil der Ausstellung bildeten zudem Ausschnitte des Films „Sin City“. Vom 22. Juni bis 14. Oktober 2012 war die Ausstellung im Filmmuseum in Frankfurt zu sehen.<sup>254</sup>

Nach zahlreichen anderen Projekten begann Frank Miller 1991, seinen Comic Monat für Monat in der Comicbuch-Reihe „Dark Horse Presents“ herauszugeben- in kleinen Episoden.<sup>255</sup> In Heft Nummer 51, der ersten Ausgabe, in welcher das Comic veröffentlicht wurde, begann Millers Reihe mit der Geschichte „The Hard Goodbye“: Der Titel ist eine Anspielung auf den Roman „The Long Goodbye“ von Raymond Chandler aus dem Jahr 1953. Im Jahr 1999 endete Millers Serie mit Band Nummer sieben, das den Titel „Hell and Back“ trug.<sup>256</sup>

Was die Erzählweise von „Sin City“ angeht, weist Platthaus in seinem Artikel auf den Off-Kommentar der Protagonisten des Films hin, der aus dem Film noir stammt<sup>257</sup>, zugleich hebt er den deutlichen Bezug von „Sin City“ zu den „Groschenheften“ und den B-Movies hervor:

„Tatsache jedenfalls ist, dass das Duo Rodriguez-Tarantino (...) mit „Sin City“ ein prototypisches Werk für all das geschaffen hat, was man „Pulp Cinema“ nennen kann. Dieses Kino nimmt seine Stoffe aus den Groschenheften, den B-Movies, den Comics, aus allen populären Quellen, die man sich denken kann (...).“<sup>258</sup>

---

Zugriffsdatum: 20. 07. 2012.

<sup>253</sup> „Sin City“, *zweitausendeins.de*, <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=524253>, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.

<sup>254</sup> Die Kuratorinnen sind die beiden Filmwissenschaftlerinnen Jule Murmann und Stefanie Plappert.

<sup>255</sup> Compart, *Noir 2000*, S. 413 – 415.

<sup>256</sup> Vgl. Friedrich, Hans-Edwin, „Frank Miller’s Sin City. Transformationsprozesse zwischen Graphic Novel und Film“ in: Meurer, Ulrich (Hg.), *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*, Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 90 – 91.

<sup>257</sup> Vgl. Platthaus, „Sin City“, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.

<sup>258</sup> Platthaus, „Sin City“, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.

Die Voice Overs der Hauptfiguren werden von den Dialogen der Figuren unterbrochen. Drei kurze und drei lange Sequenzen enthält der Film. Die drei langen Geschichten entsprechen dreien der Graphic Novels von Miller, nämlich „The Hard Goodbye“, welche die Geschichte Marvs erzählt, „The Big Fat Kill“, welche Dwights Geschichte erzählt, und „That Yellow Bastard“, welche Hartigans Hauptgeschichte, also den zweiten Teil seiner Geschichte im Film, erzählt. Die kurzen Sequenzen bestehen aus dem ersten Teil von Hartigans Geschichte, welcher vor Marvs Geschichte gezeigt wird, sowie zwei Sequenzen, die den Film einrahmen: Die erste dieser beiden Sequenzen, mit welcher der Film beginnt, hat ihren Ursprung in Millers Graphic Short Story „The Customer Is Always Right“, die zweite der Sequenzen, mit welcher der Film endet, ist die einzige Sequenz ohne Ursprung in der Comicvorlage.<sup>259</sup> Aus Gründen der Verständlichkeit wird Hartigans gesamter Handlungsstrang im Folgenden als die erste Geschichte im Film, Marvs Handlungsstrang als die zweite Geschichte und Dwights Handlungsstrang als die dritte Geschichte bezeichnet.

Die Anordnung der verschiedenen Handlungsstränge verläuft also nicht chronologisch: Die Geschichte von Marv (Mickey Rourke) und von Dwight (Clive Owen) werden hintereinander gezeigt und befinden sich zwischen den beiden Teilen der Geschichte von Hartigan (Bruce Willis). Der erste Teil erzählt Hartigans Geschichte bis zu dem Zeitpunkt, an dem er die kleine Nancy Callahan (Makenzie Vega) rettet. Der zweite Teil- der Hauptteil- erzählt seine Geschichte ab dem Moment, wo er im Krankenhaus aufwacht, in dem er liegt, weil ihn sein Partner Bob (Michael Madsen) bei der Rettung Nancys niedergeschossen hatte.

In Marvs Geschichte sieht man einerseits die erwachsen gewordene Nancy (Jessica Alba) in „Kadie’s Bar“ tanzen, während sie im viel später kommenden zweiten Teil von Hartigans Geschichte nochmals als Kind zu sehen ist.<sup>260</sup> Andererseits sieht man in diesem Teil von Hartigans Geschichte den Frauenkiller Kevin (Elijah Wood) auf der Terrasse der Farm von Senator Roark (Powers Boothe) sitzen.<sup>261</sup> In Marvs Geschichte wurde er jedoch bereits von Marv getötet. Der zweite Teil von Hartigans Geschichte spielt also in einer Zeit, die zeitlich noch vor Marvs Geschichte einzuordnen ist.

---

<sup>259</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller’s Sin City“, S. 95.

<sup>260</sup> *Sin City*, 0:18:29 – 0:18:39.

<sup>261</sup> *Sin City*, 01:46:06 – 01:46:10.

Die Voice-Overs sowie diese zeitliche Neuordnungen der Filmhandlung sind charakteristisch für Film noirs. Als verbindende Elemente der verschiedenen Handlungsstränge in „Sin City“ dienen die Farm der Roark-Familie, auf der die Showdowns der Hartigan- und der Marv-Geschichte stattfinden, sowie „Kadie’s Bar“, welche den sozialen Treffpunkt aller Figuren aus „Basin City“ bildet. Sowohl Hartigan, als auch Marv, als auch Dwight verbringen ihre freie Zeit in dieser Bar. Während es sich hier also um einen Ort handelt, an dem sich durchaus menschliche Wärme und Solidarität finden lässt, ist die Farm das genaue Gegenteil: Dort ist das ausnahmslos Böse zuhause.<sup>262</sup>

Nun wird anhand der vorher in dieser Arbeit genannten Charakteristika von Film noir und Neo-Noir der Film aus der eigenen Perspektive heraus darauf analysiert, in wie weit man ihn als modernen Neo-Noir bezeichnen kann. Zunächst zu den bildkompositorischen Mitteln des Comics sowie der filmischen Umsetzung: Als auffälligstes Merkmal war die Comicserie auf Schwarzweißkontraste beschränkt, die jeweils nur durch eine Zusatzfarbe ergänzt wurden. In der Filmversion von „Sin City“ wechselt bei einer Autofahrt mehrmals die Farbe des Lichts, welches auf die Gesichter der Insassen fällt. Dieses Charakteristikum wurde also durch den Film leicht verändert übernommen wurde (s. Abb. 13 bis Abb. 16).



Abb. 13 – 01:04:59



Abb. 14 – 01:05:01



Abb. 15 – 01:05:02



Abb. 16 – 01:05:05

Was im Film noch stärker wirkt als in der Vorlage ist der regelmäßige Einsatz einer weißen Silhouette, statt einer gewöhnlichen Silhouette in Schwarz. Die weiße Silhouette entsteht durch den Tausch eines Positivs in ein Negativ: Nach Platthaus ist solch ein Tausch gerade für das Medium Film ein angemessenes künstlerisches Mittel.<sup>263</sup> Friedrich deutet die weiße Silhouette aus der ersten Sequenz des Films, in welcher der Killer (Josh Hartnett) die Frau (Marley Shelton) küsst (s. Abb. 17), folgendermaßen:

<sup>262</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller’s Sin City“, S. 95 – 96.

<sup>263</sup> Vgl. Platthaus, „Sin City“, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.

„Das intensive Weiß deutet einen erfüllten Augenblick an, einen Moment der Ganzheit, eine unio mystica des Paares. Aber es geht nicht um Liebe, auch wenn alle äußeren Anzeichen darauf hinzudeuten scheinen. Der Mann tötet sie, die Liebesbeziehung ist ein Geschäftskontrakt, der beidseitig erfüllt wird.“<sup>264</sup>

Damit wird das Weiß also zum Zwecke einer Täuschung eingesetzt. Anders als das Dunkle des Film noir wirkt das Weiß friedlich- um dann das Unheil folgen zu lassen, was sonst den dunkel ausgeleuchteten Szenen des Film noir und Neo-Noir folgt. Das Weiß wiegt den Zuschauer also in falscher Sicherheit.

Insgesamt wurde bei Sin City intensiv am Stil herumexperimentiert: Der gesamte Film wurde vor einem Green Screen gedreht, und zwar in schwarzweiß. Im Anschluss daran wurden die Akzente in einzelnen Farben gesetzt- Akzente wie das rote Kleid der Prostituierten Goldie (Jaime King) oder ihre goldgelben Haare (s. Abb. 18).<sup>265</sup> Verweisen das Schwarzweiße und die Grautöne des Films auf den Film noir, so symbolisiert die häufig verwendete Farbe Rot wiederum sowohl Gefahr wie auch Erotik und bringt- wie mit dem roten Kleid und dem roten Lippenstift der Frau aus der allerersten Filmsequenz- diese beiden Elemente zusammen.

Andere Farben haben in „Sin City“ ebenfalls eigene dramaturgische Funktionen: Durch die blau leuchtenden Augen der Prostituierten Becky wird bereits der Verrat angekündigt, den Becky später begeht. Aber auch außerhalb der Farben gibt es Merkmale für das Auseinanderklaffen von Sein und Schein, für die trügerische Oberfläche im Film: So symbolisiert ein auf dem Anwesen der Roarks angebrachtes Kreuz das Böse, was sich dort findet.<sup>266</sup>

Durch die Verwendung des Schwarzweißes plus einer Zusatzfarbe lässt sich die Darstellung besonders brutaler Momente im Film leichter ertragen. Die Bilder wirken weniger realistisch (s. Abb. 19).



Abb. 17 – 0:01:55



Abb. 18 – 0:12:35

<sup>264</sup> Friedrich, „Frank Miller’s Sin City“, S. 100.

<sup>265</sup> Vgl. Valtin, „Sin City“, Zugriffsdatum: 20. 07. 2012.

<sup>266</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller’s Sin City“, S. 98 – 99.



Abb. 19 – 0:28:36



Abb. 20 – 0:12:31

Der ganze Film wird durch die „Low Key“-Beleuchtung beherrscht, so dass Schatten die Bilder dominieren. Manchmal erzeugen auch in „Sin City“ Strukturen komplexe Schattenmuster, oft bestehen Figuren nur aus den angesprochenen schwarzen oder weißen Silhouetten (s. Abb. 17 und Abb. 20).

Dazu ist der ganze Film durch starke Hell-Dunkel-Kontraste geprägt. Der typische Einsatz von Jalousien findet auch hier seine Verwendung, so dass Grenzen zwischen Innen und Außen entstehen und Lichtstreifen das Zimmer zu zerschneiden scheinen. Aber auch andere Streifen- wie für den Film noir üblich, hauptsächlich vertikale und schräge Streifen- finden sich mehrfach im Film (s. Abb. 21 bis Abb. 24).



Abb. 21 – 0:48:48



Abb. 22 – 01:27:43



Abb. 23 – 01:29:50



Abb. 24 – 01:30:48

Wie beim Film noir spielt in „Sin City“ die Nacht eine große Rolle: Jede einzelne Szene des Films spielt nachts oder in Räumen, die stark abgedunkelt sind. Regen und Gewitter (s. Abb. 25), nasse Asphaltstraßen (s. Abb. 26), bedrohliche Mauern (s. Abb. 27), schäbige Absteigen wie „Kadie’s Bar“, in der Nancy als Tänzerin arbeitet, drittklassige Hotels wie „Mimi’s Motel Bar“ (s. Abb. 28), in dem Hartigan und Nancy unterkommen, Hafenkais wie der, in dem Hartigan die kleine Nancy vor dem pädophilen Roark Junior (Nick Stahl) rettet, heruntergekommene Mietskasernen wie die, in der Marv wohnt, und Hinterhöfe wie der, in dem Marv landet, als er aus dem Fenster seines Wohnhauses springt, bilden die Kulissen des Films.



Abb. 25 – 0:29:03



Abb. 26 – 0:54:16



Abb. 27 – 0:06:54



Abb. 28 – 01:38:38

Was die Hauptfiguren angeht, zunächst zu deren Untergang: Sowohl bei der Hauptfigur des ersten Handlungsstranges, dem Cop John Hartigan, als auch bei derjenigen der zweiten Geschichte, dem Schläger Marv, erfolgt der Untergang aufgrund einer Frauenfigur. Zwar ist der Untergang der Männer nicht das Ziel der beiden Frauen, jedoch sind sie es, für die sich diese beiden männlichen Figuren opfern und letztlich sterben. Sie nehmen für die Frauenfiguren den Zerfall ihrer Existenz bereitwillig in Kauf. Hartigan und Marv erinnern an die Figuren der zweiten Phase des Film noir, der „Entfremdung“. Keine der beiden Figuren schafft es, Herr ihrer Lage zu werden, in die sie schuldlos hineingeraten sind. In der von Korruption

erfüllten Stadt wird Hartigan als Kinderschänder verurteilt, und das letztlich, weil er der einzige Cop in der Stadt ist, der ernsthaft versucht hat, den wahren Kinderschänder Roark Junior festzunehmen und die kleine Nancy retten.

Hartigan bringt sich am Ende um, da er weiß, dass nur so die junge Nancy eine Chance hat zu überleben. Solange er lebt, ist Nancy in Gefahr, da mit einer Rache Senator Roarks an Hartigan für den Tod seines Sohnes zu rechnen ist.<sup>267</sup> Hartigan ist ein alter, herzkranker Mann und kurz bevor er Nancy aus den Fängen Juniors befreit, kommentiert er, als er Blut hustet, dass dies keine Rolle mehr spielt, da er sowieso nicht mehr lange überleben muss.<sup>268</sup> Seinen einzigen Lebenszweck sieht Hartigan also in der Rettung Nancys.

Marv stirbt auf dem elektrischen Stuhl, da er Goldie rächen wollte. Bevor Goldie stirbt, kämpft sie mit ihrer sexuellen Attraktivität für ihr Ziel: Sie gibt sich Marv hin und sagt, sie wolle und brauche ihn.<sup>269</sup> Dafür wollte sie, wie Marv später erkennt, dass er sie beschützt.<sup>270</sup> Goldie wird dennoch ermordet. Die von den eigentlich Schuldigen alarmierte Polizei erscheint am Tatort und findet Marv vor, der nun als der Mörder Goldies gejagt wird. Marv wird durch den Mord ebenfalls zum „Opfer“, einem unschuldig Verdächtigten, und muss herausfinden, wer die Schuld an dem Mord trägt. Er ist von Goldie besessen, wie man an seinem Entschluss, ihren Tod zu rächen, und seinem Liebesgeständnis erkennt:

„I don't know why you died, Goldie. I don't know why and I don't know how. I never even met you before tonight but you were a friend and more when I needed one. And when I find out who did it, it won't be quick and quiet like it was with you. It'll be loud and nasty- my kind of kill. And when his eyes go dead, the hell I send him to will seem like heaven after what I've done to him. I love you, Goldie.“<sup>271</sup>

Vor ihrem Tod beschreibt Marv Goldie als Göttin und die perfekte Frau; ihren Duft beschreibt er als Engelsduft.<sup>272</sup> Als ein korrupter Priester an Marv appelliert, sich zu fragen, ob es sich lohnt für „that corpse of a slut“<sup>273</sup> zu sterben, antwortet Marv, sie sei „Worth dying for. Worth killing for. Worth going to hell for. Amen.“<sup>274</sup>

Marv hat also nur noch ein Ziel in seinem Leben: Den Tod Goldies zu rächen. Alles andere opfert er bereitwillig dafür. Durch Goldie gerät Marv in Zusammenhänge, aus

---

<sup>267</sup> *Sin City*, 01:50:54 – 01:51:55.

<sup>268</sup> *Sin City*, 01:45:45 – 01:45:48.

<sup>269</sup> *Sin City*, 0:12:48 – 0:13:13.

<sup>270</sup> *Sin City*, 0:32:00 – 0:32:03.

<sup>271</sup> *Sin City*, 0:15:11 – 0:15:43.

<sup>272</sup> *Sin City*, 0:12:40 – 0:13:06.

<sup>273</sup> *Sin City*, 0:22:39 – 0:22:43.

<sup>274</sup> *Sin City*, 0:22:44 – 0:22:50.

denen er sich nicht mehr befreien kann. Auch diese Entwicklung ist typisch für die zweite Phase des Film noir. Nach Goldies Tod versucht ihre Zwillingsschwester Wendy (ebenfalls gespielt von Jaime King), den Tod zu rächen, indem sie Marv zunächst bekämpft, da sie ihn für Goldies Mörder hält. Sie hat also nachvollziehbare Gründe für ihre Attacken auf Marv. Damit wird sie zu einem „bad good girl“, wie Werner die Frauenfiguren nennt, die anfangs böse wirken, jedoch gut sind. Sie ist die starke Frauenfigur, die sich so oft in Film noirs findet. Rauchend oder mit einer Waffe versehen wird ihnen dieselbe erotische Anziehungskraft verliehen, welche die starken Frauenfiguren der Film noirs besaßen.

Mit Wendy wird außerdem das Motiv des Doppelgängers in den Film „Sin City“ gebracht: Wendy ist die Doppelgängerin ihrer Schwester Goldie. Marv glaubt mehrere Male, Goldie zu begegnen, als er von Wendy beobachtet oder attackiert wird, was für ihn zunächst nicht erklärbar ist.<sup>275</sup> Bei einer späteren gemeinsamen Autofahrt reicht ihm Wendy eine Zigarette, die sie für ihn angezündet hat, so dass Marv Wendys Lippenstift schmeckt. Sofort hat er das Verlangen, Goldie zu berühren, doch er muss sich in Erinnerung rufen, dass ihre Beifahrerin gar nicht Goldie ist.<sup>276</sup> Marv nennt Wendy wiederholt Goldie, was diese ihm in der Gefängniszelle, wo sie ihn kurz vor seiner Hinrichtung besucht, auch gestattet.<sup>277</sup> Hier erhält Marv das zweite Mal in seinem Leben Liebe und Zuneigung- durch Goldies Doppelgängerin. Goldie war es, die Marv das erste Mal in seinem Leben Liebe geschenkt hatte: Wie Marv sich erinnert, kannte er dieses Gefühl vorher noch nicht.<sup>278</sup> Auch Goldie war wie ihre Schwester- gut: Ihr Ziel war es nicht, Marv ins Verderben zu stürzen, sondern lediglich, Schutz zu erhalten.

In Hartigans Geschichte ist Nancy die starke Frauenfigur. Wie sie Hartigan im Hotel gesteht, hält sie sich trotz ihres Wunsches, Hartigan zeigen zu können, dass sie stark geworden ist, zunächst immer noch für verängstigt und hilflos.<sup>279</sup> Als sie kurz darauf jedoch erneut von Junior entführt wird, ruft ihr Hartigan noch zu, sie solle auf keinen Fall schreien, egal, was mit ihr geschehe: Und tatsächlich schafft sie es, kein einziges Mal zu schreien, obwohl Junior sie auspeitscht und alles versucht, um sie zum Schreien zu bewegen. Indem sie nicht schreit, gewinnt sie Zeit, bis Hartigan sie erneut retten kann. Hätte Nancy angefangen zu schreien, wäre sie wohl schon vor

---

<sup>275</sup> *Sin City*, 0:20:53 – 0:21:01, 0:23:11 – 0:23:40 und 0:30:45 – 0:31:11.

<sup>276</sup> *Sin City*, 0:33:28 – 0:33:44.

<sup>277</sup> *Sin City*, 0:34:58 – 0:35:02 und 0:43:34 – 0:43:53.

<sup>278</sup> *Sin City*, 0:34:11 – 0:34:22.

<sup>279</sup> *Sin City*, 01:38:52 – 01:38:59.

der Ankunft Hartigans von Junior, der erst durch die Schreie seiner Opfer vollständig erregt wird<sup>280</sup>, umgebracht worden. So wird Nancy zu der starken Frau, die sie schon die ganze Zeit sein wollte.



Abb. 29 – 01:22:18



Abb. 30 – 0:56:03

In der dritten Geschichte, in der Dwight (Clive Owen) den Prostituierten hilft, sich gegen die Mafia und die Polizei zu wehren, tauchen die starken Frauenfiguren in Form dieser Prostituierten auf. Sie sind ständig mit allerhand Waffen ausgerüstet, deren Umgang sie perfekt beherrschen, oder sie rauchen (s. Abb. 29 und Abb. 30). Sie bewohnen und beherrschen den Stadtteil „Old Town“. Dwight charakterisiert sie sowie das von ihnen gelenkte Stadtviertel folgendermaßen:

The ladies are the law here- beautiful and merciless. If you've got the cash and you play by the rules, they'll make all your dreams come true. But if you cross 'em, you're a corpse.<sup>281</sup>

Als der Krieg zwischen den Prostituierten, der Polizei und der Mafia zu entfachen droht, wehren sich die Prostituierten erfolgreich gegen ihre Feinde. Sie sind nicht oder nur kaum auf männliche Hilfe angewiesen und retten diesen gelegentlich sogar das Leben. So auch, als Miho (Devon Aoki) Dwight aus der Teergrube zieht oder ihm in einem Abwasserkanal in letzter Sekunde beim Kampf gegen einen irischen Söldner zur Hilfe kommt.<sup>282</sup> Durch ihre Stärke und Brutalität in Kombination mit den gleichzeitig vorhandenen zärtlichen Gefühlen, die sie besitzen, werden sie zu den „bad good girls“ Werners. Ihre Gefühle äußern sich durch die Anführerin Gail (Rosario Dawson): Sie küsst Dwight leidenschaftlich nach dessen Erscheinen in Old Town.<sup>283</sup> Schon früher verbrachte sie eine Nacht mit ihm. Nach Abwehren der

<sup>280</sup> *Sin City*, 01:46:58 – 01:47:05.

<sup>281</sup> *Sin City*, 0:54:02 – 0:54:13.

<sup>282</sup> *Sin City*, 01:13:14 – 01:13:28 und 01:16:41 – 01:16:51.

<sup>283</sup> *Sin City*, 01:03:06 – 01:03:40.

Gefahren gegen die Prostituierten von Old Town küssen sich Dwight und Gail ein zweites Mal im Film.<sup>284</sup>

Detective Rafferty (Benicio Del Toro), der von seinen Freunden „Jackie Boy“ genannt wird, ist einer der vielen schlechten Cops der Stadt: Er übt Gewalt gegen Frauen wie seine Ex-Geliebte Shellie (Brittany Murphey) aus und macht damit Frauen aufgrund ihrer sexuellen Attraktivität zu Opfern. In der ersten Geschichte ist es Hartigans Partner Bob, der einen schlechten Polizisten verkörpert: Er ist korrupt und überwältigt Hartigan, woraufhin er ihn ans Messer liefert. Hartigan wird verurteilt – nur eine Stunde vor seinem Ruhestand. Jahre später, als er wieder entlassen wird, erinnert er sich, als er eine Sirene hört, dass er früher den Klang von Sirenen mochte.<sup>285</sup> Damit gibt er zu erkennen, dass er jetzt den Klang verachtet und die Polizei ablehnt. Sie kann aufgrund seiner Erfahrungen für ihn nichts Positives mehr darstellen. Wie sehr „Basin City“ eine kaputte Stadt ist, zeigt sich besonders gut an Bob und an Detective Rafferty: Wenn selbst der Polizei nicht mehr zu trauen ist, läuft offensichtlich einiges falsch in der Stadt.

Auf diese Weise wird deutlich an die Film noirs erinnert: „Basin City“ wird von seiner erbärmlichsten Seite gezeigt und verdeutlicht die aussichtslosen Situationen, in denen sich die Figuren befinden. Trotz aller Anstrengung ist es vielen der Figuren – wie Hartigan und Marv – unmöglich, gegen das Schlechte der Stadt anzukommen. Hartigan gibt den Kampf gegen Senator Roark, den Repräsentanten der Stadt auf, Marv wird unschuldig hingerichtet.

Die kürzeste Geschichte des Films „Sin City“ bildete ursprünglich einen Pilotfilm, mit dem Frank Miller von einer filmischen Umsetzung der Vorlage überzeugt werden sollte. In der filmischen Umsetzung bildet nun der erste Teil dieser kurzen Geschichte eine Exposition, in welcher die Maxime des gesamten Films vorgestellt werden.<sup>286</sup> Friedrich fasst diese Maxime folgendermaßen zusammen:

„Die Genreelemente des Film noir, der Zusammenhang von Liebe und Tod, Liebe als Amour Fou, als Versprechen von Glück, Authentizität, Ganzheit als Repräsentation eines ganz anderen Lebens, Liebe als Illusion, Verführung als Gefahr, schließlich die Amoralität des Lebens.“<sup>287</sup>

Die Hauptfigur dieser Geschichte ist ein Auftragskiller. Damit ist er eine typische Figur der Neo-Noir – Phase „Exzess“. Werner beschreibt den Profikiller als eine

<sup>284</sup> *Sin City*, 01:22:20 – 01:22:45.

<sup>285</sup> *Sin City*, 01:38:25 – 01:38:27.

<sup>286</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller's Sin City“, S. 97 – 98.

<sup>287</sup> Friedrich, „Frank Miller's Sin City“, S. 97 – 98.

Figur, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts sehr viel Potential besitzt, da dieses zuvor noch nicht vollends ausgeschöpft wurde. Röwekamp weist darauf hin, dass die „noir“-Filme auch heute noch die Fähigkeit besitzen, soziale wie individuelle Verhältnisse jeder Art anzuzweifeln. Dabei sieht er Plots, die durch Verbrechen oder Bedrohung bestimmt sind, als diejenigen an, die sich häufig in den heutigen Neo-Noirs finden, während deren Ästhetik durch Polizei- und Gangsterfilme geprägt ist.

Die Ästhetik von „Sin City“ hat vielerlei Elemente von Polizeifilmen: Wenn Hartigan mit seinem Partner Bob unterwegs ist, wenn die Polizei mit Gewalt in Marvs bescheidene Wohnung eindringt oder wenn Dwight in seinem Auto von einer Polizeistreife verfolgt wird. Der Berufsdetektiv als die klassische Figur ist aus den Neo-Noirs heutzutage so gut wie verschwunden.

Auch beinhalten die verschiedenen Plots bei „Sin City“ allerhand Verbrechen und damit verbundene Bedrohungen: Verbrechen wie Vergewaltigung, Korruption, Erpressung, Mord und Kannibalismus und Bedrohungen wie den Verlust der Kontrolle über das eigene Leben, das Erleiden von körperlicher Gewalt, das Absitzen einer zu Unrecht erhaltenen Strafe, einen zu erwartenden Krieg gegen die Mafia und die Polizei, sexuellen Missbrauch und den Tod.

Also hat der Film „Sin City“ vielerlei Elemente, die den Film noirs entstammen. Da der Film aber aus dem Jahr 2005 stammt, kann er statt eines Film noir „nur“ ein Neo-Noir sein: Die visuellen oder narrativen Ausschweifungen, die nach Werner diese Phase kennzeichnen, finden sich in „Sin City“ in Form der zeitlich unchronologischen Anordnung sowie in der Kombination der düsteren, schwarzweißen Kulisse mit den einzelnen, grellen Zusatzfarben. Werner fügt in seiner Ausführung hinzu, dass diese Exzesse mit einem „bis dato nicht gekannten Verlust an überzeugender Durchzeichnung der Figuren“ verbunden waren.<sup>288</sup>

Schließlich argumentiert Werner, dass bei Comic-Verfilmungen der Schwerpunkt auf der formalen Gestaltung liegt, wodurch die Figuren an Vielschichtigkeit verlieren. Ihm fehlt bei Comic-Figuren der „Verdacht-Schuld-Unschuld-Konflikt“<sup>289</sup>, der die Figuren des Film noir zu Außenseitern der Gesellschaft macht. Seiner Meinung nach sind entweder bei Comic-Figuren Konflikte wie diese nur schwer zu erkennen, oder gar nicht erst auszumachen. Stattdessen bezieht Werner sich als geeignete Quellen für Film noirs auf die Klassiker der amerikanischen Kriminal- und Detektivliteratur sowie

---

<sup>288</sup> Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 184.

<sup>289</sup> Interview mit Paul Werner.

der Thriller, die durch regelmäßige Neuverfilmungen ausreichend Vorlagen bieten. Werner weist aber ebenfalls darauf hin, dass Neo-Noirs besonders seit 2001 Genre-Grenzen überschreiten, so dass sich dessen Elemente in anderen Genres wiederfinden oder andere Genres die Werke des Neo-Noir entscheidend prägen. Er spricht dabei über verwandte Genres wie die des Horror-, des Kriminal- und des Science-Fiction-Films, schließt jedoch nicht aus, dass sich selbst in Komödien und Kostümfilmern „noir“-Elemente finden können.<sup>290</sup> Wegen dieser Eigenschaft der Neo-Noirs, nämlich nicht mehr auf sich selbst konzentriert zu bleiben, sondern gewissermaßen zu expandieren, ist es durchaus auch denkbar, dass Comicverfilmungen die „noir“-Stimmung in sich tragen, oder eben Neo-Noirs als Resultat einer Comicverfilmung entstehen. Speziell das Beispiel „Sin City“ kann man aber auch aus weiteren Gründen als zeitgemäßen Neo-Noir betrachten: Der „Verdacht-Schuld-Unschuld-Konflikt“ Werners findet sich deutlich bei den Figuren des Marv sowie des Hartigan.

Zusammenfassend formuliert erinnert der Film mit seinen gestalterischen Mitteln und der Fotografie stark an die Werke des Film noir. Mit seinen modernen Drehmethoden und der neuartigen Optik stellt er eine zeitgemäße Weiterentwicklung der „noir“-Filme dar. „Sin City“ enthält zahlreiche dramaturgische und technische Elemente der als „Exzess“ bezeichneten Phase. Somit ist „Sin City“ ein moderner Vertreter der filmischen „noir“-Werke und ganz klar ein Neo-Noir.

#### **4.2. Vergleich: „Double Indemnity“ / „Sin City“**

In diesem Kapitel sollen die beiden Filme „Double Indemnity“ und „Sin City“ gegenübergestellt werden, um die „noir“-Ästhetik von früher und heute besonders gut miteinander vergleichen zu können.

Der Film „Double Indemnity“ stammt aus dem Jahr 1944, der Film „Sin City“ aus dem Jahr 2005. Damit ist „Sin City“ etwas mehr als 60 Jahre später produziert worden. Gibt es zwischen „Double indemnity“, einem Klassiker des Film noir und „Sin City“, einem modernen Neo-Noir, daher gravierende Unterschiede oder doch eher offensichtliche Gemeinsamkeiten? Beide Filme zeichnen sich eindeutig durch die „noir“-Ästhetik aus, was eine entscheidende Gemeinsamkeit ist. Um etwas konkreter zu werden, zunächst zum Dramaturgischen:

---

<sup>290</sup> Vgl. Interview mit Paul Werner.

Die Großstadt ist in beiden Filmen das zentrale Setting. In beiden Fällen ist sie der Ort des Verderbens; der Ort, an dem die Figuren zugrunde gehen. Dies wird in „Sin City“ noch weiter getrieben durch die Verwendung der schäbigsten Seiten der Großstadt als Kulisse: Mietskasernen, Fabrikhallen, Hafenkais, üble Spelunken und dunkle Gassen bilden die Orte des Geschehens. Sowohl in „Double Indemnity“, als auch in „Sin City“ wird die Stadt hauptsächlich bei Nacht und Regenwetter gezeigt, was die düstere, unheilvolle Atmosphäre der Geschichten verstärkt.

Bei den männlichen Protagonisten handelt es sich in beiden Werken zum großen Teil um Figuren, die es nicht schaffen, Herr ihrer Lage zu werden. Neff geht zugrunde, und das infolge seiner Begegnung mit Phyllis, Marv und Hartigan gehen aufgrund ihrer Begegnung mit Goldie und Nancy zugrunde. Alle drei dieser Männerfiguren gelangen früher oder später zu einem Punkt, an dem sie zumindest vorübergehend den Zerfall ihrer Existenz akzeptieren. Bei Marv und Hartigan geht es noch einen Schritt weiter, indem sie schuldlos in ihre aussichtslosen Lagen geraten.

Neff lässt sich innerhalb von Sekunden von Phyllis in ihren Bann ziehen. Bei Marv ist dies ähnlich, wobei seine Faszination für Goldie ihren Tod überdauert und einen anderen Ursprung hat: Während Neff Phyllis hauptsächlich wegen ihrer sexuellen Ausstrahlung anziehend findet, begeistert sich Marv für Goldie, weil sie die erste Person in seinem Leben ist, die ihn liebevoll behandelt hat.

Bei Phyllis handelt es sich um eine „Femme Fatale“, die Männer für ihre Zwecke ausnutzt. Sie ist böse und kaltherzig. Bei den Frauen aus „Sin City“ handelt es sich eher um „bad good girls“: Sie erscheinen, so wie Wendy, zunächst böse, stellen sich jedoch später als gut heraus. Sowohl Phyllis, als auch die Frauenfiguren aus „Sin City“ werden häufig rauchend und bewaffnet dargestellt: Sie sind größtenteils stark, unabhängig, gefährlich und brauchen keine Männer als Beschützer, da sie sich selbst verteidigen können. Gibt es bei „Double Indemnity“ noch vereinzelt Szenen während des Tages, so handeln die Szenen von „Sin City“ ausschließlich bei Nacht-der bedrohlichsten aller Tageszeiten.

Auch was die Erzählweise angeht, ähneln sich die beiden Filme: „Double Indemnity“ wird zu einem großen Teil in Rückblenden erzählt, während „Sin City“ zwar nicht in Rückblenden, jedoch die einzelnen Geschichten in asynchroner Abfolge erzählt werden. In beiden Filmen wechseln sich Voice-Overs der Protagonisten mit Dialogen und Monologen ab.

Durch die genannten dramaturgischen Mittel werden in beiden Filmen auf sehr ähnliche Weise Welten beschrieben, in denen es nur einen Augenblick dauern kann, bis das gewohnte Leben aus dem Ruder läuft und man auf die schiefe Bahn gerät. Es gibt viel zu viele alltägliche Situationen, durch die man auf den Weg in Richtung Abgrund geleitet werden kann, als dass man nicht früher oder später in so eine Situation gerät. Männer setzen in den gezeigten Welten noch viel eher ihre Existenz aufs Spiel als Frauen, und das zumeist aus einem Moment heraus und zugunsten einer Frau. Die Frauen sind stärker als die Männer- ihre Stärke basiert auf ihren Erfahrungen, die sie in der kaputten Welt, in der sie leben, gemacht haben.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass beide Filme ein ähnliches Weltbild mit sehr ähnlichen Rollenbildern präsentieren. Dabei sind die gezeigten Milieus jedoch sehr verschieden und „Sin City“ geht stets einen Schritt weiter als „Double Indemnity“, wodurch die Dramaturgie des Films mit einer leichten Selbstironie versehen wird.

Die „noir“-Elemente werden mit „Sin City“ parodiert; wie Friedrich erklärt, werden sie durch Miller „radikalisiert“ und „als ästhetisches Material verfügbar“ gemacht.<sup>291</sup>

Soviel zu den dramaturgischen Ähnlichkeiten der beiden Filme. Auch bildgestalterisch gibt es zahlreiche Ähnlichkeiten. Da das Dramaturgische eines Films zu einem großen Teil durch die Bildgestaltung verstärkt und gestützt wird, wird im Folgenden die Bildgestaltung der beiden Filme anhand einiger Beispiele gegenübergestellt. Die typischen gestalterischen Merkmale von Film noirs und Neo-Noirs wurden in dieser Arbeit schon gründlich behandelt, aus diesem Grund wird an dieser Stelle nicht erneut darauf eingegangen; stattdessen werden Standbilder als Beispiele für die gestalterischen Gemeinsamkeiten präsentiert. Die Ähnlichkeiten im Bildaufbau sind verblüffend. Es ist nicht davon auszugehen, dass die Macher von „Sin City“ mit ihrem Werk eine Art Hommage an „Double Indemnity“ erschaffen wollten, da die beiden Filme sehr verschiedene Geschichten behandeln und „Sin City“ zudem auf der Comicvorlage beruht. Dennoch ist spätestens anhand der Gegenüberstellung der Standbilder nicht mehr zu übersehen, dass „Sin City“, sowie seine „noir“-Comicvorlage den Ursprung im Film noir haben und dass „Sin City“ als das repräsentative Beispiel schlechthin des modernen Neo-Noir im 21. Jahrhundert angesehen werden kann.

---

<sup>291</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller’s Sin City“, S. 91.

„Double Indemnity“

„Sin City“

Erhöhter Kamerastandpunkt:



Abb. 31 – 0:40:08



Abb. 32 – 01:38:52

Das Gespräch von Neff und Phyllis (Abb. 31), und von Hartigan und Nancy (Abb. 32) bekommt durch den erhöhten Kamerastandpunkt eine beklemmende Atmosphäre.

Spiegelungen:



Abb. 33 – 0:08:45



Abb. 34 – 0:49:51

Neff ahnt nicht, dass Phyllis sein Verderben sein wird (Abb. 33), Dwight ahnt nicht, dass Jackie Boy der bekannte Detective Rafferty ist (Abb. 34), was ihn später fast ins Verderben stürzt. Durch den Spiegel sehen Neff und Dwight etwas Imaginäres einer Person, was, wie sich später herausstellt, nicht der Realität entspricht. Sein und Schein klaffen deutlich auseinander.

Rahmen:



Abb. 35 – 0:16:40



Abb. 36 – 0:21:03

Durch den Türrahmen wird der Blick auf Neff gelenkt (Abb. 35), der künstliche Rahmen der Mauern lenkt den Blick auf Marv. So wird der Bildausschnitt verkleinert und die beiden Protagonisten symbolisch eingegrenzt- vom Rand aus werden sie durch die beiden Frauenfiguren kontrolliert.

### Streifen:



Abb. 37 – 0:54:14



Abb. 38 – 01:39:04

Streifen zerschneiden das Bild, erzeugen Unruhe und verdeutlichen die Bedrohung für Neff (Abb. 37) und für Nancy und Hartigan (Abb. 38), deren Silhouetten von den Streifen durchbohrt werden.

### Jalousien:



Abb. 39 – 0:12:25



Abb. 40 – 0:16:09

Das durch die Jalousien eindringende Licht bildet helle Lichtstreifen auf den Figuren und sorgt für eine beunruhigende, düstere Atmosphäre. Der Innenraum wird durch die Jalousien zudem von der bedrohlichen Außenwelt abgeschirmt.

### Silhouetten:



Abb. 41 – 0:32:12

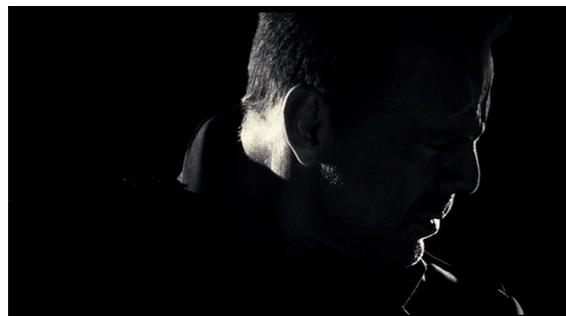


Abb. 42 – 01:32:51

Nur silhouettenartig sind Neff (Abb. 41) und Hartigan (Abb. 42) zu erkennen. Große Teile der Gesichter liegen im Dunkel. Durch dünne Linien und kleine beleuchtete Stellen der Gesichter sind diese auszumachen. Das Düstere und Aussichtslose beherrscht nicht nur die Nacht, sondern auch die jeweilige Lebenssituation der beiden Figuren.

Frau:



Abb. 43 – 01:36:31



Abb. 44 – 0:21:08

Verführerisch und gefährlich zugleich erscheinen die Frauenfiguren. Sie sind auf Männer nicht angewiesen und können sich selbst verteidigen. Zugleich üben sie Kontrolle über die Männer aus.

Protagonist:



Abb. 45 – 0:38:15



Abb. 46 – 0:04:21

Die Protagonisten Neff (Abb. 45) und Hartigan (Abb. 46) bei einer nächtlichen Autofahrt. Auch hier dominiert die Dunkelheit das Bild, während beleuchtete Stellen besonders hell erscheinen und einen starken Kontrast zum Dunkel bilden. Weder Neff, noch Hartigan gelingt es, die Kontrolle über das eigene Leben wiederzuerlangen; stattdessen steuern sie beide auf Ihren Untergang zu.

## **5. Die Ausdehnung der „noir“-Ästhetik**

Bis zu dem jetzigen Punkt wurde in dieser Arbeit die Entwicklung des Film noir sowie des Neo-Noir erläutert. Dabei wurden als erstes die Vorfahren des Film noir, der deutsche expressionistische Film, der Poetische Realismus sowie die „Hard-Boiled School of Fiction“ vorgestellt. Anschließend wurde der Film noir mit seinen typischen Charakteristika behandelt und mithilfe des Filmbeispiels „Double Indemnity“ verdeutlicht. Um das Genre des Neo-Noir ging es in den folgenden Kapiteln, woraufhin der Nachweis folgte, dass „Sin City“ ein zeitgenössischer Vertreter und das Paradebeispiel schlechthin des Genres im 21. Jahrhundert ist. Zweck des

nächsten Kapitels ist es, zu zeigen, dass die „noir“-Stimmung längst nicht mehr nur auf den Bereich Film beschränkt ist.

### **5.1. Die „noir“-Ästhetik in anderen Gebieten**

Nach Werner macht sich der Neo-Noir inzwischen alles, was eigentlich andere Genres kennzeichnet, zu Eigen. Werners Einschätzung nach ist zukünftig mit einer „Explosion des Genres“<sup>292</sup> zu rechnen, woraufhin alles „noir“ sein könnte. Inzwischen sieht er in dem Begriff ein Modewort, das nicht mehr dem Kino alleine zugehörig ist, sondern eine „kulturelle Methode“<sup>293</sup> beschreibt.<sup>294</sup> Im Vorwort des Buches „The Big Book of Noir“ heben die Autoren Ed Gorman, Lee Server und Martin H. Greenberg die aktuelle „kulturelle Bedeutung und Allgegenwärtigkeit“<sup>295</sup> der „noir“-Ästhetik hervor, welche die Verfasser der ursprünglichen „Pulp Novels“ sowie die Macher der Film noirs wohl kaum erwartet haben. Die Autoren definieren „noir“ folgendermaßen:

„Noir is the French-derived term for a dark, pessimistic, and fearful world view as expressed in film, fiction, and other popular arts of this century.“<sup>296</sup>

Zwar stammt das Buch aus dem Jahr 1998 und damit noch aus dem letzten Jahrhundert, weshalb die Autoren folglich nicht das aktuelle Jahrhundert meinen, wenn sie über „Film, Fiktion und andere populäre Künste dieses Jahrhunderts“ sprechen, jedoch ist ihre Definition auch noch für dieses Jahrhundert gültig. Die „dunkle, pessimistische und fürchterliche Weltsicht“ wird noch immer durch Neo-Noirs geschaffen- und durch die vielen anderen Bereiche, in denen sich die „noir“-Ästhetik findet.

Nicht zuletzt der Film „Sin City“ ist dafür ein deutliches Beispiel, wie sehr sich die „noir“-Stimmung auf andere Gebiete ausgebreitet hat und mit ihnen verbindet: Comic verbindet sich hier mit Film, das Resultat ist extrem düster.<sup>297</sup> In der „noir“-Ästhetik gibt es keinerlei Zwischentöne mehr und alles, was nicht „gut“ ist, ist unweigerlich böse- in der religiösen Tradition der Puritaner hat diese Vorstellung ihren Ursprung.

---

<sup>292</sup> Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 141.

<sup>293</sup> Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 141.

<sup>294</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 141.

<sup>295</sup> Gorman, Ed/Server, Lee/Greenberg, Martin H., *The Big Book of Noir*, New York: Carroll & Graf Publishers, Inc. 1998, S. ix.

<sup>296</sup> Gorman/Server/Greenberg, *The Big Book of Noir*, S. ix.

<sup>297</sup> Compart, *Noir 2000*, S. 413.

Mit Millers Entscheidung, seine Graphic Novels generell in Schwarzweiß zu gestalten, übertrug er das „noir“-Weltbild konsequent ins graphische Medium.<sup>298</sup>

Die Filmversion von „Sin City“ stellt aber nicht den ersten Einfluss der „noir“-Stimmung auf das Comic dar. Schon vor der Verfilmung war die literarische Vorlage durch und durch „noir“. 1991 wurde sie von Frank Miller erschaffen und entsprach der „schwarzweißesten aller Krimi-Welten“<sup>299</sup>. Zuvor hatte Miller bei anderen Verlagen Comics über Superhelden verfasst, was er nun nicht länger wollte. Mit „Sin City“ konzentrierte Miller sich statt auf Fans oder Redakteure nur noch auf das, was er selbst wirklich wollte.

Neben den Illustrationen sind die Geschichten in dem „Sin City“-Comic in sofern schwarzweiß, als dass von vorneherein klar ist, wer Opfer und wer Täter ist. Für die Figuren gibt es klare Vorstellungen von Gut und Böse. In der Stadt hat keiner eine Chance wirklich etwas zu verändern, was dazu führt, dass der Untergang von Figuren wie Marv vorprogrammiert ist.<sup>300</sup> Das erinnert stark an die hoffnungslosen Figuren des Film noir, die keinerlei Perspektive in ihrem Leben sehen, sondern nur so dahinvegetieren, bis sie von einer Gelegenheit erfasst werden, die sie ins Verderben stürzt.

„Noir“-Comics sind gefragt: Bei der Recherche zu dem Thema findet man Top-Ten-Listen der aktuellen „noir“-Comics, Internetseiten von den verschiedensten Verlagen, die „noir“-Comics publizieren, und sogar Video-Tutorials, in denen man beigebracht bekommt, wie man am Computer seinen eigenen Comic im „noir“-Stil von „Sin City“ erschafft. Mit der Comic-Serie „Marvel Noir“ wird den düsteren Vorbildern aus Literatur und Film eine ganze Reihe gewidmet: Dazu gehören Comics wie „Punisher“, „X-Men“ oder „Luke Cage“<sup>301</sup>.

Als eine Fernsehserie, die „noir“ ist, nennt Werner die Serie „Miami Vice“. Der Protagonist Sonny Crockett war ein Vietnam-Veteran, hatte also einen ähnlichen Hintergrund wie einige Charaktere des Film noir. Crockett scheiterte mit seiner Ehe, war innerlich zerrissen und ein Choleriker. Im Artikel „Die Welt in Pastell“ wird er von Adrian Pohr mit einem Cowboy verglichen, der gerne trinkt und raucht.<sup>302</sup> Gehörte

---

<sup>298</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller's Sin City“, S. 105.

<sup>299</sup> Compart, *Noir 2000*, S. 413.

<sup>300</sup> Compart, *Noir 2000*, S. 414 – 415.

<sup>301</sup> Tieri, Frank und Azaceta, Paul, *Punisher*, Stuttgart: Panini Verlag 2010; Van Lente, Fred und Calero, Dennis, *X-Men*, Stuttgart: Panini-Verlag 2010; Glass, Benson M. A. und Martinbrough, Shawn, *Luke Cage*, Stuttgart: Panini Verlag 2011.

<sup>302</sup> Vgl. Pohr, Adrian, „Miami Vice. Die Welt in Pastell“, *Zeit Online*, 04. 08. 2006, <http://www.zeit.de/online/2006/35/miami-vice>, Zugriffsdatum: 13. 09. 2012.

früher der Western mit seinen Cowboys zu den amerikanischsten aller Genres, so ist dies nach Werner ja inzwischen der Neo-Noir. Mit der Figur des Crockett wird in eine Fernsehserie, die dem Neo-Noir verwandt ist, also dem großen amerikanischen Genre der Gegenwart, ein entscheidendes Element einer der größten amerikanischen Genres der Vergangenheit eingebracht.

Trotz seiner Aufopferung konnte Crockett seine Ziele nicht erreichen. War es noch ausgeschlossen, dass man als Serienheld in den 60er- oder 70er-Jahren starb, so war dies bei „Miami Vice“ plötzlich durchaus möglich: Die Gefahr lauerte überall. Happy Ends waren die Ausnahme, wodurch sich die Serie ebenfalls von anderen Actionserien unterschied. Nicht selten kamen die mächtigen Drogenbosse ungeschoren davon: Das System in der Serie war ein Bestechliches, das Weltbild deprimierend.<sup>303</sup> Mit „Miami Vice“ sieht Fritz Göttler „die Dekonstruktion ins amerikanische Serienfernsehen“ zurückgekehrt.<sup>304</sup>

Als Beispiele für Computerspiele mit dem „noir“-Faktor seien hier die Spiele „Max Payne 3“ und „L.A. Noire“<sup>305</sup> genannt. In „Max Payne 3“ muss der ehemalige Polizist Payne als Leibwächter in Sao Paolo eine Frau vor ihren Entführern retten. Als Shooter ist die Hauptaufgabe des Spielers, sich mit Schießen den Weg zum Ziel zu erkämpfen. Durch den Einsatz von Zeitlupe bei Schießereien werden Schüsse zum „ästhetischen Schlachten“<sup>306</sup>, wie Kai Biermann es in seinem Artikel „Stirb langsam, aber mit Knall“ formuliert. Die Vorbilder für diese Ästhetik sind Filmwerke der Regisseure John Woo und Quentin Tarantino- welcher ja wiederum auch Neo-Noirs erschaffen hat.

Auch wenn die Kulisse des Spiels durch das sonnige Brasilien gebildet wird, erinnert die düstere Atmosphäre an die Werke des Film noir. Dazu kommen die „noir“-typischen Rückblenden und Spannungsbögen, die sonst eher im Film als bei Computerspielen existieren.<sup>307</sup>

„L.A. Noir“, in dessen Namen ja schon der eindeutige Verweis auf die „noir“-Ästhetik vorhanden ist, hat seinen Hintergrund in den Werken Dashiell Hammetts und Raymond Chandlers. Wie bei „noir“-Geschichten muss der Held des Spiels, Cole

---

<sup>303</sup> Vgl. Pöhr, „Miami Vice“, Zugriffsdatum: 13. 09. 2012.

<sup>304</sup> Göttler, Fritz, „Mit Miami Vice kam die Dekonstruktion. Gigolos in Pastell“, *Süddeutsche.de*, 21. 08. 2006, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/mit-miami-vice-kam-die-dekonstruktion-gigolos-in-pastell-1.801971>, Zugriffsdatum: 10. 09. 2012.

<sup>305</sup> *Max Payne 3*, Rockstar Games, Mai 2012 und *L.A. Noire*, Rockstar Games, Mai 2011.

<sup>306</sup> Biermann, Kai, „Max Payne 3. Stirb langsam, aber mit Knall“, *Zeit Online*, 26. 04. 2012, <http://www.zeit.de/digital/games/2012-04/max-payne-rockstar>, Zugriffsdatum: 05. 06. 2012.

<sup>307</sup> Vgl. Biermann, „Max Payne 3“, Zugriffsdatum: 05. 06. 2012..

Phelps, seine üblichen Verhaltensmuster hinter sich lassen und wird gezwungen Dinge zu tun, bei denen er bis jetzt zögerte. Anders als bei anderen Computerspielen, wurde Phelps mit vielen unterschiedlichen Facetten versehen und entwickelt sich im Laufe des Spiels als Mensch weiter. Das macht Phelps nach Ansicht des Chefentwicklers des Spiels, Brendan McNamara, zu einem „noir“-Helden. Wurde ein Jahr zuvor mit „Red Dead Redemption“ das Genre des Western durch ein Computerspiel wiederbelebt, so sollte dies nun mit „L.A. Noir“ geschehen.<sup>308</sup>

Auch in der Fotografie findet sich die „noir“-Ästhetik: Der mexikanische Fotograf Enrique Metinides, der bereits mit 10 Jahren Unfälle fotografierte, arbeitete später als Kriminalreporter. Bis heute konzentriert er sich bei seiner Arbeit auf Überfälle und Flugzeugabstürze. Dabei entstehen ganze Fotoserien, so dass der Betrachter das Geschehen aus Metinides' Perspektive wahrnehmen kann. Der Ansatz der Fotoreihen ist ein kinematographischer und die schockierenden Reportagen selbst sind geprägt durch die düstere Ästhetik des Film noir.<sup>309</sup> Im Film noir sind sonst die dramatischen Szenen zu erleben, welche Metinides mit seiner Kamera festhält. So erinnern seine Fotos an Film Stills, allerdings handelt es sich um reale Bilder, nicht um Fiktion. Schon seit seiner Kindheit interessiert sich der Fotograf für Gangsterfilme, so dass er dadurch angeregt wurde, die Ästhetik der Film noirs in seine Fotografie zu übernehmen. Stets fühlte sich Metinides angezogen „von den vielen Möglichkeiten, den Tod zu treffen“<sup>310</sup>, von den Dramen, die den täglichen Großstadt-Alltag prägen.<sup>311</sup>

Ein Beispiel für Fotografie mit fiktiven Szenen ist die Fotokünstlerin Cindy Sherman. Mit dem Beginn ihrer Serie „Untitled Film Stills“ in den späten 70er-Jahren schuf sie Fotografien, die ebenfalls Standbilder aus Werken des Film noir zu sein schienen. Dabei sind die Situationen und Szenen dieser Schwarzweißfotos künstliche, inszenierte Fotografien. In jeder der Fotografien ist dieselbe Protagonistin zu sehen: Cindy Sherman selbst. Hat sie auf den einen Abbildungen braunes Haar wie Audrey Hepburn, strahlt sie auf anderen das Sexappeal Marilyn Monroes aus oder ist auf

---

<sup>308</sup> Interview zwischen Görig, Carsten, und Chefentwickler McNamara, Brendan, „Krimi-Game L.A. Noir. Ich würde gerne eine Liebesgeschichte erzählen“, *Spiegel Online*, 24. 05. 2011, <http://forum.spiegel.de/f22/krimi-game-l-noire-ich-wuerde-gerne-eine-liebesgeschichte-erzaehlen-36317.html>, Zugriffsdatum: 05. 06. 2012.

<sup>309</sup> „Enrique Metinides. Fotoreportagen wie aus dem Film Noir“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/2011-11/fs-enrique-metinides/weitere>, Zugriffsdatum: 06. 06. 2012.

<sup>310</sup> Presstext zur Ausstellung „Enrique Metinides – Series“, Kominek Gallery Berlin, Ausstellung vom 06. 03. 2012 bis 13. 04 2012.

<sup>311</sup> Vgl. Presstext zur Ausstellung „Enrique Metinides – Series“.

wieder anderen tugendhaft wie Doris Day.<sup>312</sup> Thomas Kliemann beschreibt Shermans Fotografien, bei denen sie sowohl Model als auch Fotografin ist, mit diesen Worten:

„Es sind Schwarz-Weiß-Bilder mit Szenen, Situationen, Einstellungen, bei denen wohl jeder schwören würde, er habe den dazugehörigen Film gesehen. Perfekt recherchiert, inszeniert, und durch die Hitchcock-Brille gesehen, lebt in diesen Aufnahmen das Kino der 50er und 60er Jahre wieder auf, jede Szene scheint direkt einem Film noir zu entstammen.“<sup>313</sup>

„Untitled Film Stills“ ist eines von vielen Projekten der Fotokünstlerin. Sie schlüpfte immer wieder in die unterschiedlichsten Rollen und hat inzwischen Weltruhm erlangt. Es gibt also nicht nur einen Fotografen, den die „noir“-Ästhetik beeinflusst hat. Bei den verschiedenen Künstlern ist die jeweilige Annäherungen an die „noir“-Stimmung immer eine ganz eigene, so dass „noir“-Ästhetik nicht nur insgesamt gesehen in vielen Bereichen zu finden ist, sondern sich auch schon alleine im Bereich der Fotografie durch eine große Vielfalt an Verarbeitungsmöglichkeiten auszeichnet.

Die soweit genannten Bereiche mit „noir“-Charakter sollen deren Mannigfaltigkeit andeuten. Wegen dieser Vielfalt würde es jedoch zu weit führen, noch all die anderen existierenden Felder, in denen sich die „noir“-Ästhetik inzwischen wiederfindet, mit Beispielen anzuführen. Werner nennt jedoch neben Comics, TV-Serien und Computerspielen die Popmusik- hier erwähnt er das Album „Film noir“ von „Ruse of Fools“<sup>314</sup>-, sowie Romane im Allgemeinen, Animationsfilme und Radio-Shows.<sup>315</sup> Wegen dieser Buntheit von Bereichen ist damit zu rechnen, dass auch noch mehr Bereiche dazukommen werden. Aus Radio-Shows und Büchern könnten sich Hörbücher entwickeln. Innerhalb der jeweiligen Bereiche kann es zudem weitere Aufspaltungen geben, die ganz unterschiedlich mit dem „noir“-Einfluss umgehen- wie es schon jetzt in der Fotografie der Fall ist. Vermutlich wird irgendwann „noir“-Ästhetik gedanklich nicht mehr automatisch mit dem Sektor Film verbunden, sondern erlangt in den vielen verschiedenen Bereichen gleichwertige Bedeutung. Dabei wird es gewiss immer Bereiche geben, in denen sich die „noir“-Ästhetik deutlicher findet, und andere, in denen sie nur gelegentlich eine Rolle spielt. Wie sich die Gewichtung dauerhaft gestaltet, bleibt abzuwarten und wird sich über die Jahre zeigen.

---

<sup>312</sup> Vgl. Kliemann, Thomas, „Eine exzentrische Frau. Die rätselhafte Welt der Fotokünstlerin Cindy Sherman“, *General Anzeiger Bonn*, 28. 02. 2012.

<sup>313</sup> Kliemann, „Die rätselhafte Welt der Fotokünstlerin Cindy Sherman“.

<sup>314</sup> *Ruse of Fools*, „Film noir“, Bootstrap Recordings LLC, USA 2004.

<sup>315</sup> Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 141.

## 5.2. Die Zukunft des Neo-Noir

In diesem Kapitel wird ein Blick in die Zukunft gewagt und über mögliche Weiterentwicklungen des Neo-Noir gesprochen. Dabei handelt es sich um Prognosen, die auf den bisherigen- in dieser Arbeit dargestellten- Entwicklungen des Film noir und des Neo-Noir basieren.

Spricht man über die aktuellen Weiterentwicklungen des Neo-Noir- dramaturgisch wie technisch-, so muss man zunächst einmal die aktuellen Weiterentwicklungen des gesamten Kinos ansprechen. Als Weiterentwicklung und jüngste technische Revolution im Kinobereich nennt John Belton in seinem Text „Das digitale Kino- eine Scheinrevolution“ aus dem Jahr 2003 die digitale Revolution. Vollzogen sich die früheren Entwicklungen im Bereich der Kino-Technologie jeweils als ganzer Schub, so ist dies bei der digitalen Revolution nicht mehr der Fall. Stattdessen teilt sie sich in verschiedene Etappen auf: Sie begann mit dem Einsatz der Special Effects, woraufhin die Digitalisierung des Tons folgte. Daraufhin entwickelte sich die Produktion selbst zu einer Digitalen hin: Mit digitalen Kameras wurden die meisten Produktionen fortan umgesetzt. Inzwischen findet auch die Vorführung der Filme in den Kinosälen fast nur noch auf digitale Weise statt.

George Lucas beruft sich auf die erfolgreiche Entwicklung vom Stumm- zum Tonfilm und vom Schwarzweißfilm zur Farbe als Beleg dafür, dass auch das digitale Kino zukünftig mit Erfolg durch die Filmemacher beherrscht werden wird. Belton weist in seinem Text jedoch darauf hin, dass das digitale Kino nicht imstande ist, den Zuschauern im Kinosaal neue Erfahrungen zu vermitteln- so wie die anderen genannten Weiterentwicklungen. Das Publikum, das erstmals Ton oder Farbe im Saal präsentiert bekam, war sicherlich überraschter als der Zuschauer, der statt des analogen das digitale Kino miterlebt.<sup>316</sup>

Ein anderes Phänomen ist das des 3D-Kinos. Wie Albrecht Gasteiner in seinem ebenfalls aus dem Jahr 2003 stammenden Text „3-D Film – Retter der Kinobranche?“ beschreibt, wurde der 3D- Film mit der Hoffnung, den Zuschauern eine neuartige Sensation zu bieten, in die Kinos gebracht. Durch die Verfügbarkeit von Flachbildfernsehern sowie Videobeamern in Kombination mit Surround-Sound und High Definition für den Privathaushalt, lockt es immer weniger Zuschauer ins

---

<sup>316</sup> Vgl. Belton, John, „Das digitale Kino – eine Scheinrevolution“, *montage AV*, 12.01.2003, [http://www.montage-av.de/pdf/121\\_2003/12\\_1\\_John\\_Belton\\_Das\\_digitale\\_Kino\\_eine\\_Scheinrevolution.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_John_Belton_Das_digitale_Kino_eine_Scheinrevolution.pdf), Zugriffsdatum: 20. 03. 2012, S. 6 – 13.

Kino. 3D soll den rettenden Ausweg bilden. Allerdings ist die Idee schon so alt wie das Kino selbst: Gasteiner erklärt, dass bereits die Gebrüder Lumière im Jahr 1903 mit Stereofilmen diesbezüglich herumexperimentierten. 1922 lief in den Kinos mit „The Power of Love“<sup>317</sup> erstmals ein 3D-Film in den Kinos. Als Reaktion auf die Bedrohung des Kinos durch das aufkommende Fernsehen, wurde Hitchcocks „Dial M for Murder“<sup>318</sup> aus dem Jahr 1954 ebenfalls in 3D-Technik gedreht. Dennoch waren diese und andere Werke nur kleine Ausflüge in dieses Gebiet, da der Erfolg ausblieb. Technische Schwierigkeiten wie das Synchronisieren zweier Filmkameras und das absolut gleichartige Belichten der beiden Filme, um Irritationen beim Zuschauer zu vermeiden, waren dafür verantwortlich. Weil im Rahmen der Digitalisierung aber der Film durch Elektronik ersetzt wurde, startete die Filmindustrie einen neuen Versuch, das 3D-Kino erfolgreich durchzusetzen. Aufgrund von Einschränkungen beim Genuss dieser Filme - die Benutzung einer klotzigen Brille etwa - lässt Gasteiner die Frage offen, ob sich das 3D-Kino nun endgültig etablieren wird, oder ob es doch nur eine flüchtig Erscheinung bleibt, die eher als Jahrmarktsattraktion von Nutzen ist.<sup>319</sup>

Wie es aktuell aussieht, etabliert sich das 3D-Kino: Große Hollywood-Blockbuster laufen schon seit einigen Jahren oft auch in einer 3D-Version in den Kinos.

Sabine Horst beschreibt 3D-Kino in ihrem Artikel „Unser künftiges Leben im Holodeck“ als das Mittel schlechthin, um die Digitalisierung durchzusetzen. So viele Vorteile es auch bringt, heutzutage immer mehr über digitale Sets Filme zu produzieren, so sehr leidet nach Horst jedoch auch die künstlerische Qualität der Werke darunter. Als Beispiele dafür nennt sie die unfokussierten Augen der Schauspieler sowie den schwerfälligen Rhythmus der Szenen, durch welche der Einsatz des Greenscreens besonders offensichtlich wird.<sup>320</sup>

In seinem Aufsatz „Frank Miller’s Sin City. Transformationsprozesse zwischen Graphic Novel und Film“ beschreibt Hans-Edwin Friedrich, in wie fern „Sin City“ ein Versuch ist, die Ästhetik seiner Vorlage angemessen in einen Film zu transportieren. Frühere Beispiele von Comicverfilmungen wie „Popeye“ oder „Captain America“<sup>321</sup> waren nicht besonders erfolgreich, woraufhin im Film-Business Comic-Verfilmungen

---

<sup>317</sup> *The Power of Love*, Nat G. Deverich & Harry K. Fairall, USA: 1922.

<sup>318</sup> *Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, USA: 1954.

<sup>319</sup> Vgl. Gasteiner, Albrecht, „3-D Film – Retter der Kinobranche?“, Publikationsserver der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 27. 01. 2009, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10715>, Zugriffsdatum: 20. 03. 2012.

<sup>320</sup> Vgl. Horst, Sabine, „Unser künftiges Leben im Holodeck“, *Zeit Online*, 28. 12. 2011, <http://www.zeit.de/kultur/2011-12/wie-gehts-eigentlich-dem-3-d->, Zugriffsdatum: 10. 09. 2012.

<sup>321</sup> *Popeye*, Robert Altman, USA: 1980 und *Captain America*, Albert Pyun, USA: 1990.

eher unbeliebt wurden. Die Gründe für den mäßigen Erfolg lagen hauptsächlich in der Herausforderung, die unrealistischen Elemente der Comics auf eine plausible Art umzusetzen, sowie bei den technischen Schwierigkeiten, welche die Verwirklichung der phantastischen Elemente bei Superhelden-Geschichten mit sich brachten. Erst mit den Special Effects wurden diese technischen Schwierigkeiten beseitigt.<sup>322</sup>

In der Tatsache, dass man heutzutage mithilfe der Technik alles Erdenkliche im Kino simulieren kann, sieht auch Horst den Grund, warum Hollywood seit dem Jahr 2000 so viele Comicverfilmungen produziert. Neben „Sin City“ kamen Filme wie „300“ und „Die Abenteuer von Tim und Struppi“<sup>323</sup> ins Kino.<sup>324</sup> Die Dramaturgie und die Themenwahl hat sich also durch die Technik weiterentwickelt. Aus den neuen, technischen Möglichkeiten heraus haben sich neue Bereiche zur filmischen Umsetzung angeboten.

Soweit zu den wichtigsten Weiterentwicklungen des gesamten Kinos. Welche Auswirkungen haben diese aber auf den Neo-Noir? Werner verweist diesbezüglich auf die Anpassungsfähigkeit des Neo-Noir: Seit einem halben Jahrhundert existiert das Genre und stets wurden Weiterentwicklungen mühelos aufgegriffen. So werden entgegen der Erwartungen zu Zeiten des Film noir- inzwischen „noir“-Filme in Farbe gedreht, handeln auf dem Land oder in der Zukunft. Erst mit technischen Veränderungen hat sich also auch die Dramaturgie verändert. Allerdings stellt Werner in Frage, ob sich Neo-Noirs durch die 3D-Technik allein so stark verändern werden, dass man als Zuschauer in den Werken einen klaren Entwicklungssprung wahrnehmen kann. Er vermutet durch die 3D-Technik eine Veränderung in der Ästhetik der Filme- weniger in der Dramaturgie.<sup>325</sup>

In gestalterischer Hinsicht könnten sich bei dem Einsatz der 3D-Technik also der Regisseur und der Kameramann darauf konzentrieren, Objekte wie Mauern und Treppengeländer auf der Leinwand zu zeigen, die vom Rand nicht angeschnitten werden, so dass sie dem Zuschauer besonders überzeugend und realistisch im dreidimensionalen Vorder- oder Hintergrund erscheinen. Die starken Schatten der „noir“-Filme könnten die Leinwand verlassen und nicht nur nach links oder rechts, sondern auch nach vorne bis kurz vor den Zuschauern fallen. Jalousien könnten sich ebenfalls unmittelbar vor dem Gesicht der Zuschauer befinden, sie wie den

---

<sup>322</sup> Vgl. Friedrich, „Frank Miller's Sin City“, S. 89 – 93.

<sup>323</sup> 300, Zack Snyder, USA 2006 und *Die Abenteuer von Tim und Struppi*, Steven Spielberg, USA 2011.

<sup>324</sup> Vgl. Horst, „Unser künftiges Leben im Holodeck“, Zugriffsdatum: 10. 09. 2012.

<sup>325</sup> Vgl. Interview mit Paul Werner.

Protagonisten selbst vor der bedrohlichen Außenwelt abschneiden und ihre Sicht „einschränken“; das von außen eindringende Licht könnte in diesem Fall einen blendenden Effekt auf den Zuschauer selbst haben, anstatt nur auf die lichtscheuen Figuren des Films.

Bildet die nächtliche Großstadt die Kulisse des Films, so wäre nicht länger nur der Protagonist verloren in dieser. Auch der Zuschauer würde sich inmitten der Stadt befinden, bedroht durch die Nacht, den Regen, die überall und ständig lauende Gefahr. Erhöhte Kamerapositionen könnten für ein Schwindelgefühl beim Zuschauer sorgen, welches das Gefühl von Unbehagen verstärkt.

Mit der Weiterentwicklung der 3D-Technik werden wohl auch die Möglichkeiten des Einsatzes derselben vielfältiger. Wirken viele Effekte zum jetzigen Zeitpunkt noch surreal und unüberzeugend, so bleibt es abzuwarten, ob sich dies im Laufe des Fortschritts ändert.

Unabhängig von der 3D-Technik ist auch mit einer Weiterentwicklung der Thematik zu rechnen. Wurde ebenso die Thematik der Film noirs wie die vieler schon gedrehter Neo-noirs durch die politische Entwicklung beeinflusst, so wird sie sich auch in der Zukunft nicht ganz von der aktuellen Politik trennen können. Aktuelle Themen wie die Bedrohung der westlichen Welt durch radikale Islamisten, der Kampf zwischen christlichen und islamischen Fundamentalisten, der Einsatz der US-amerikanischen Truppen auf der ganzen Welt und die Finanzkrise prägen sicherlich nicht nur die nächsten zwei, drei Jahre, sondern entfalten sich noch über die nächsten Jahrzehnte hinweg. Von daher werden genau diese Themen an die Stelle treten, wo beim Film noir der Zweite Weltkrieg die Thematik bestimmte und beim Neo-Noir der Vietnamkrieg. Auch die Zukunft hält- pessimistisch ausgedrückt- so manche Bedrohung bereit, die- optimistisch ausgedrückt- wunderbare Filmproduktionen in „noir“-Manier ermöglichen werden. Die Stimmungen der jeweiligen Zeit haben im Film insgesamt, aber auch speziell bei den Werken mit „noir“-Ästhetik, immer schon eine große Rolle gespielt. Es wurden nicht nur die Geschichten selbst, sondern die Figuren mit ihren Hintergründen, das präsentierte Weltbild, die gestalterischen Merkmale sowie die Erzählweise durch das jeweils aktuelle Zeitgefühl geformt.

Werner weist darauf hin, dass Neo-Noir bereits jetzt dreimal älter als der Film noir ist und wohl noch viele Jahre des Fortschritts vor sich hat. Er spricht über dessen Offenheit gegenüber möglichen Weiterentwicklungen und ist der Meinung, dass kein

anderes Genre das US-Kino so sehr bestimmt.<sup>326</sup> Dabei ist es unwahrscheinlich, dass nach den Namen „Film noir“ und „Neo-Noir“ irgendwann ein dritter Name für Filme mit dieser Ästhetik folgt. Wenn es den Neo-Noir schon so lange unter diesem Namen gibt, wird der Name auch weiterhin das Genre bezeichnen, zumal heutzutage ja viele andere Filmgenres und sogar künstlerische Bereiche von der „noir“-Ästhetik erobert wurden. Innerhalb des Genres hat es zahlreiche Wandel und Weiterentwicklungen gegeben, wobei die Nachfolger immer ebenfalls als „Neo-Noirs“ bekannt geworden sind. Es müsste etwas komplett Neues geben, was es verdient hätte, einen neuen Namen zu erhalten, jedoch müsste der Fluss der aktuellen Weiterentwicklung dazu erst einmal gestoppt werden, wonach es momentan überhaupt nicht aussieht.

„Neo-Noir“ wird also „Neo-Noir“ bleiben, wenn auch mit kontinuierlich dazukommenden Neuheiten- technischer, dramaturgischer und thematischer Natur. So, wie „noir“-Stimmung allgemein auf andere Bereiche übergegriffen, diese inspiriert und sie auf neue Wege geleitet hat, so ist es auch durchaus denkbar, dass diese Bereiche etwas an den Film zurückgeben und ihn zu neuen Ansätzen inspirieren werden. Vereinzelt wie im Falle des „noir“-Comics „Sin City“ und der anschließenden Umsetzung des Stoffes zu einem revolutionären Neo-Noir hat man genau dies ja schon beobachten können.

Genauso, wie die Macher der Film noirs durch die „noir“-geprägte Zukunft überrascht worden sind, kann es für die aktuelle Generation von Kreativschaffenden und Wissenschaftlern aber auch kommen: Trotz aller Trends und Prognosen entwickelt sich alles anders als erwartet. Erst der Verlauf der kommenden Jahrzehnte wird uns darauf eine sichere Antwort geben können.

---

<sup>326</sup> Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 141.

## 6. Fazit

Die Entwicklung der „noir“-Ästhetik dauert nun schon viele Jahrzehnte an. Sie begann zu Zeiten, in denen die Filme noch schwarzweiß waren, und ist inzwischen in einer Phase angekommen, die durch digitale Dreh- und Vorführmethoden gekennzeichnet ist. So sehr die ersten Werke des Film noir seine damaligen Zuschauer faszinierten, so sehr begeistern die aktuellen „noir“-Produktionen das heutige Publikum. Produktionen, deren Ästhetik ihren Ursprung im Film noir hat. Dieser entstand wiederum aus einer Kombination von Elementen des deutschen, expressionistischen Films, des französischen Poetischen Realismus‘ und der „Hard-Boiled School of Fiction“. Aber auch die alten Film noirs sorgen beim heutigen Publikum noch immer für Begeisterung.

Was die Regisseure der Film noirs noch nicht als Stilrichtung erkannten, hat inzwischen den Stellenwert erreicht, dass der Film noir als eine der amerikanischsten Stilrichtungen überhaupt angesehen wird, die sich im Genre des Neo-Noirs fortgesetzt hat. Die aktuellen „noir“-Produktionen sind allerdings außer durch die einzigartige Ästhetik auch durch moderne, digitale Drehmethoden geprägt. Stets entwickelt sich die Filmproduktion weiter, stets werden neue Methoden entwickelt, um Special Effects möglichst realistisch aussehen zu lassen. Inzwischen können Themen jeder Art verfilmt werden, ohne dabei unrealistisch zu wirken: Geschichten über Naturkatastrophen, aus der Science-Fiction oder aus dem Horror-Genre. Im Fall von „Sin City“ wurden gezeichnete Kulissen mit echten Schauspielern, die vor einem Green Screen gefilmt wurden, kombiniert. „Sin City“ ist ein Paradebeispiel für einen zeitgenössischen Neo-Noir und hat gleichzeitig durch seine Kombination des künstlichen Looks mit echten Schauspielern und seine nie zuvor dagewesene Härte ein Sprungbrett für viele weitere, künftige Neo-Noirs gebildet. Es bleibt mit Spannung abzuwarten, was aus den Fundamenten in Form von „Sin City“ und der „noir“-Ästhetik heraus an filmischen Meilensteinen neu geboren wird und auf uns in den nächsten Jahren zukommt.

War „Double Indemnity“ ein Film noir wie es kaum einen Überzeugenderen geben kann, so ist „Sin City“ der Neo-Noir dieses Jahrhunderts schlechthin. Er feiert die modernen Möglichkeiten der Filmproduktion, setzt den historischen Vorbildern der „Hard-Boiled“-Literatur ein Denkmal und interpretiert die „noir“-Ästhetik völlig neu und zukunftsorientiert. Das Potential der „noir“-Ästhetik ist im Film noch lange nicht

ausgeschöpft. Die Zahl der Neo-Noirs ist deutlich größer als die der Film-Noirs, ein Ende der Neo-Noir-Produktion ist nicht in Sicht. Zudem enthalten diejenigen zeitgenössischen Filme, die keine Neo-Noirs sind, oft dennoch Elemente der Neo-Noirs. Die „noir“-Ästhetik ist top-aktuell.

Dabei ist die „noir“-Ästhetik schon längst nicht mehr nur auf den Bereich „Film“ beschränkt: In Computerspielen und Fernsehserien, in der Fotografie und der Popmusik sowie in vielen anderen Bereichen ist die Ästhetik ebenfalls zu finden. Sie prägt Medien jeder Art, verändert diese und setzt neue Impulse, aus denen wieder ganz neue Themen und künstlerische Methoden heraus geboren werden. Das Spektrum der Werke mit „noir“-Ästhetik ist riesengroß und inzwischen in fast jedem künstlerischen Bereich zu finden. Mit Vorfreude gilt es nun, die Zukunft abzuwarten, um zu sehen, wohin uns die Entwicklung als nächstes führt- oder aber die Zukunft der „noir“-Ästhetik selbst mitzugestalten, indem man sich durch die zahlreichen schon existierenden Werke nicht nur faszinieren, sondern auch inspirieren lässt.

## 7. Abbildungsverzeichnis

### Abbildungen aus "Double Indemnity"

(Billy Wilder, USA: 1944):

- Abb. 1 (01:34:23): S. 47
- Abb. 2 (01:36:31): S. 47
- Abb. 3 (0:30:11): S. 50
- Abb. 4 (01:04:51): S. 50
- Abb. 5 (01:30:59): S. 50
- Abb. 6 (0:08:22): S. 50
- Abb. 7 (0:48:40): S. 51
- Abb. 8 (01:41:40): S. 51
- Abb. 9 (0:40:08): S. 52
- Abb. 10 (0:50:48): S. 52
- Abb. 11 (0:08:45): S. 53
- Abb. 12 (0:16:40): S. 53
- Abb. 31 (0:40:08): S. 90
- Abb. 33 (0:08:45): S. 90
- Abb. 35 (0:16:40): S. 90
- Abb. 37 (0:54:14): S. 91
- Abb. 39 (0:12:25): S. 91
- Abb. 41 (0:32:12): S. 91
- Abb. 43 (01:36:31): S. 92
- Abb. 45 (0:38:15): S. 92

### Abbildungen aus "Sin City"

(Robert Rodriguez, Frank Miller und  
Quentin Tarantino, USA: 2005.):

- Abb. 13 (01:04:59): S. 77
- Abb. 14 (01:05:01): S. 77
- Abb. 15 (01:05:02): S. 77
- Abb. 16 (01:05:05): S. 77
- Abb. 17 (0:01:55): S. 79
- Abb. 18 (0:12:35): S. 79
- Abb. 19 (0:28:36): S. 79
- Abb. 20 (0:12:31): S. 79
- Abb. 21 (0:48:48): S. 21
- Abb. 22 (01:27:43): S. 22
- Abb. 23 (01:29:50): S. 80
- Abb. 24 (01:30:48): S. 80
- Abb. 25 (0:29:03): S. 80
- Abb. 26 (0:54:16): S. 80
- Abb. 27 (0:06:54): S. 80
- Abb. 28 (01:38:38): S. 80
- Abb. 29 (01:22:18): S. 83
- Abb. 30 (0:56:03): S. 83
- Abb. 32 (01:38:52): S. 90
- Abb. 34 (0:49:51): S. 90
- Abb. 36 (0:21:03): S. 90
- Abb. 38 (01:39:04): S. 91
- Abb. 40 (0:16:09): S. 91
- Abb. 42 (01:32:51): S. 91
- Abb. 44 (0:21:08): S. 92
- Abb. 46 (0:04:21): S. 92

## 8. Quellenverzeichnis

- Bergan, Ronald, *Film*, München: Dorling Kindersley Verlag GmbH 2007.
- Bleier-Brody, Agnes, *Französischer Film von 1900 bis heute*, Wien: Museum des 20. Jahrhunderts 1963.
- Bould, Mark, *Film noir. From Berlin to Sin City*, London: Wallflower 2005.
- Coe, Jonathan, *Humphrey Bogart. As Time Goes By – Eine Bildbiographie*, München: Heyne 1991.
- Compart, Martin, *Noir 2000. Ein Reader*, Köln: DuMont 2000.
- Faulstich, Werner, *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002, 2. Auflage.
- Frahm, Laura, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.
- Friedrich, Hans-Edwin, „Frank Miller’s Sin City. Transformationsprozesse zwischen Graphic Novel und Film“ in: Meurer, Ulrich (Hg.), *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*, Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Gerhold, Hans, *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm – Eine Sozialgeschichte*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1989.
- Glass, Benson M. A. und Martinbrough, Shawn, *Luke Cage*, Stuttgart: Panini Verlag 2011.
- Gorman, Ed/Server, Lee/Greenberg, Martin H., *The Big Book of Noir*, New York: Carroll & Graf Publishers, Inc. 1998.
- Gregor, Ulrich, *Geschichte des Films*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962.
- Grob, Norbert, *Film noir. Filmgenres*, Stuttgart: Reclam 2008.

- Grob, Norbert/Irmbert Schenk (Hg.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren 1999.
- Kliemann, Thomas, „Eine exzentrische Frau. Die rätselhafte Welt der Fotokünstlerin Cindy Sherman“, *General Anzeiger Bonn*, 28. 02. 2012.
- Koebner, Thomas, *Filmklassiker. 1913 – 1945*, Stuttgart: Philipp Reclam 2006, Band 1.
- Koebner, Thomas, *Filmregisseure*, Stuttgart: Reclam 2008, 3. Auflage.
- Körte, Peter, „Der Sog der Schwärze. Klassiker der Nacht – eine DVD-Box, die alles enthält, was man vom Film noir erwartet“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 48, 2. Dezember 2007.
- Müller, Jürgen, *Filme der 30er*, Honkong: Taschen 2006.
- Oetjen, Almut, *Double Indemnity. Frau ohne Gewissen*, Stuttgart: Wiederoither 2001.
- „Pionier im Hudsonbabel“, *DER SPIEGEL* 1972/15, 03. 04. 1972.
- Presstext zur Ausstellung „Enrique Metinides – Series“, Kominek Gallery Berlin, Ausstellung vom 06. 03. 2012 bis 13. 04 2012.
- Privat geführtes Email-Interview mit Paul Werner vom 04. 05. 2012 (s. Anhang).
- Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*, Marburg: Schüren 2003.
- Schrader, Paul, „Notizen zum Film Noir. Gefolgt von einem Gespräch mit Paul Schrader“, Tom Lamberty (Hg.), Berlin: Merve Verlag; (Schrader, Paul, „Notes on Film Noir“, *Schrader on Schrader and Other Writings*, Kevin Jackson (Hg.), London: Faber & Faber 2004, 2. Auflage).
- Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

- Siebers, Anja, *Vom Hohn zur Angst. Die Sozialkritik Jacques Prévert's in den Filmen von Marcel Carné*, Rodenbach: Avinus Verlag 1993.
- Silver, Alain/James Ursini, *Film Noir*, Köln: Taschen 2012.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz + Fischer 2005, 3. Auflage.
- Tieri, Frank und Azaceta, Paul, *Punisher*, Stuttgart: Panini Verlag 2010.
- Töteberg, Michael, *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2005.
- Van Lente, Fred und Calero, Dennis, *X-Men*, Stuttgart: Panini-Verlag 2010.
- Werner, Paul, *Film noir. Die Schattenspiele der »schwarzen Serie«*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985.
- Werner, Paul, *Film noir und Neo-Noir*, München: Vertigo Verlag 2005, 5. Auflage.

## 9. Internetquellen

- Belton, John, „Das digitale Kino – eine Scheinrevolution“, *montage AV*, 12.01.2003, [http://www.montage-av.de/pdf/121\\_2003/12\\_1\\_John\\_Belton\\_Das\\_digitale\\_Kino\\_eine\\_Scheinrevolution.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_John_Belton_Das_digitale_Kino_eine_Scheinrevolution.pdf), Zugriffsdatum: 20. 03. 2012.
- Biermann, Kai, „Max Payne 3. Stirb langsam, aber mit Knall“, *Zeit Online*, 26. 04. 2012, <http://www.zeit.de/digital/games/2012-04/max-payne-rockstar>, Zugriffsdatum: 05. 06. 2012.
- Borcholte, Andreas, „Sin City. Rote Lippen, weißes Blut“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/sin-city-rote-lippen-weisses-blut-a-369038.html>, Zugriffsdatum: 13. 07. 2012.
- „Enrique Metinides. Fotoreportagen wie aus dem Film Noir“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/2011-11/fs-enrique-metinides/weitere>, Zugriffsdatum: 06. 06. 2012.

- Gasteiner, Albrecht, „3-D Film – Retter der Kinobranche?“, Publikationsserver der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 27. 01. 2009, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10715>, Zugriffsdatum: 20. 03. 2012.
- Göttler, Fritz, „Mit Miami Vice kam die Dekonstruktion. Gigolos in Pastell“, *Süddeutsche.de*, 21. 08. 2006, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/mit-miami-vice-kam-die-dekonstruktion-gigolos-in-pastell-1.801971>, Zugriffsdatum: 10. 09. 2012.
- „Hard-boiled Geschichte“, *Der hard-boiled Krimi*, <http://www.krimi.hard-boiled.de/geschichte.html>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.
- Horst, Sabine, „Unser künftiges Leben im Holodeck“, *Zeit Online*, 28. 12. 2011, <http://www.zeit.de/kultur/2011-12/wie-gehts-eigentlich-dem-3-d->, Zugriffsdatum: 10. 09. 2012.
- „Humphrey Bogart“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=humphrey\\_bogart](http://www.prisma.de/person.html?pid=humphrey_bogart), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.
- Interview zwischen Görig, Carsten, und Chefentwickler McNamara, Brendan, „Krimi-Game L.A. Noir. Ich würde gerne eine Liebesgeschichte erzählen“, *Spiegel Online*, 24. 05. 2011, <http://forum.spiegel.de/f22/krimi-game-l-noire-ich-wuerde-gerne-eine-liebesgeschichte-erzaehlen-36317.html>, Zugriffsdatum: 05. 06. 2012.
- „Jean Renoir“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=jean\\_renoir](http://www.prisma.de/person.html?pid=jean_renoir), Zugriffsdatum: 22. 05. 2012.
- „John Huston“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=john\\_huston](http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=john_huston), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.
- Kaindlstorfer, Günter, „Der „New Deal“. Wie Franklin D. Roosevelts Sozialreformen die USA veränderten“, *Ö1 Radiokolleg*, [http://oe1.orf.at/static/pdf/Hintergrundtext\\_deal.pdf](http://oe1.orf.at/static/pdf/Hintergrundtext_deal.pdf), Zugriffsdatum: 15. 05. 2012.
- Knappmann, Lutz, „Börsencrash 1929. ...und dann sprang er aus dem Fenster“, *manager magazin online*, 22. 10. 2004, <http://www.manager-magazin.de/finanzen/artikel/0,2828,324425,00.html>, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.

- Kreitling, Holger, „Dunkel war's – Die Schönheit des Film noir. Sachbuch“, *Welt Online*, 14. 12. 2008, <http://www.welt.de/kultur/article2864017/Dunkelwars-Die-Schoenheit-des-Film-noir.html>, Zugriffsdatum: 20. 03. 2012.
- „Merkmale des Film Noir“, *Der Großstadt Blog*, <http://grosstadt-expressionismus.blogspot.com/2012/03/merkmale-des-film-noir.html> [15. 03. 2012], Zugriffsdatum: 03. 05. 2012.
- Mussler, Hanno, „Historische Finanzkrisen: Amerika 1929“, *Frankfurter Allgemeine Finanzen*, 27. 03. 2008, <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/fonds-mehr/historische-finanzkrisen-amerika-1929-der-boersenkrach-von-1929-beendet-abrupt-die-goldenen-zwanziger-1283757.html>, Zugriffsdatum: 14. 05. 2012.
- „Orson Welles“, *Film-Zeit*, <http://www.film-zeit.de/Person/8506/Orson-Welles/Biographie/>, Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.
- „Orson Welles“, *Prisma Starguide*, [http://www.prisma.de/person.html?pid=orson\\_welles](http://www.prisma.de/person.html?pid=orson_welles), Zugriffsdatum: 17. 05. 2012.
- Patterson, John, „Shots in the dark“, *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/film/2005/jun/04/culture.features>, Zugriffsdatum: 10. 07. 2012.
- Platthaus, Andreas, „Sin City. Sechs Richtige mit Zusatzfarbe“, *Frankfurter Allgemeine Feuilleton*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/sin-city-sechs-richtige-mit-zusatzfarbe-1252405.html>, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.
- „Poetischer Realismus“, *35 Millimeter*, <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/frankreich/1930/poetischer-realismus.90.htm>, Zugriffsdatum: 18. 02. 2010.
- Pöhr, Adrian, „Miami Vice. Die Welt in Pastell“, *Zeit Online*, 04. 08. 2006, <http://www.zeit.de/online/2006/35/miami-vice>, Zugriffsdatum: 13. 09. 2012.
- „Pulp-Fiction“, *Duden online*, <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Pulp-Fiction>, Zugriffsdatum: 29. 03. 2012.
- „Pulp-Magazin“, *Alternatives Wörterbuch*, <http://www.awb1.ch/dat/p/pulp-magazin.php>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.
- „pulp magazine“, *The Free Dictionary*, <http://www.thefreedictionary.com/pulp+magazine>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

- Seesslen, Georg, „Billige Tricks“, *Zeit Online – Kultur*, [http://www.zeit.de/2005/32/Billige\\_Tricks](http://www.zeit.de/2005/32/Billige_Tricks), Zugriffsdatum: 10. 03. 2012.
- „Sin City“, *zweitausendeins.de*, <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=524253>, Zugriffsdatum: 13. 03. 2012.
- Valtin, Theresa, „Sin City“, *filmreporter.de*, <http://www.filmreporter.de/kino/14105;Sin-City>, Zugriffsdatum: 20. 07. 2012.
- „whodunit“, *Macmillan Dictionary*, <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/american/whodunit>, Zugriffsdatum: 03. 04. 2012.

## 10. Filmverzeichnis

- *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Frankreich: 1960.
- *After Dark, my Sweet*, James Foley, USA: 1990.
- *Alphaville*, Jean-Luc Godard, Frankreich: 1965.
- *Among the Living*, Stuart Heisler, USA: 1941.
- *Blade Runner*, Ridley Scott, USA: 1982.
- *Blood Simple*, Joel & Ethan Coen, USA: 1984.
- *Blue Steel*, Kathryn Bigelow, USA: 1990.
- *Body Heat*, Lawrence Kasdan, USA: 1981.
- *Brainstorm*, William Conrad, USA: 1965.
- *Cape Fear*, Martin Scorsese, USA: 1991.
- *Captain America*, Albert Pyun, USA: 1990.
- *Chinatown*, Roman Polanski, USA: 1974.
- *Citizen Kane*, Orson Welles, USA: 1941.
- *Cornered*, Edward Dmytryk, USA: 1945.
- *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Deutschland: 1920.
- *Das Wachsfigurenkabinett*, Leo Birinsky und Paul Leni, Deutschland: 1924.
- *Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, USA: 1954.
- *Die Abenteuer von Tim und Struppi*, Steven Spielberg, USA 2011.
- *Double Indemnity*, Billy Wilder, USA: 1944.
- *Farewell, my Lovely*, Dick Richards, USA: 1975.
- *Follow me Quietly*, Richard Fleischer, USA: 1949.
- *From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, USA: 1996.
- *Hammett*, Wim Wender, USA: 1982.
- *Hôtel du Nord*, Marcel Carné, Frankreich: 1938.
- *Impulse*, Sondra Locke, USA: 1990.
- *Key Largo*, John Huston, USA: 1948.
- *Kill Bill Vol. 1*, Quentin Tarantino, USA: 2003.
- *Kill Bill Vol. 2*, Quentin Tarantino, USA: 2004.
- *Klute*, Alan J. Pakula, USA: 1971.
- *La Grande Illusion*, Jean Renoir, Frankreich: 1937.
- *La Mariée était en noir*, François Truffaut, Frankreich: 1968.
- *La Règle du Jeu*, Jean Renoir, Frankreich: 1939.
- *La Rue Sans Nom*, Pierre Chenal, Frankreich: 1933.
- *Laura*, Otto Preminger, USA 1944.
- *Le Jour se Lève*, Marcel Carné, Frankreich: 1939.
- *Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, Frankreich: 1938.
- *Love Crimes*, Lizzie Borden, USA: 1992.

- *Manpower*, Raoul Walsh, USA: 1941.
- *Memento*, Christopher Nolan, USA: 2000.
- *Miami Vice*, TV-Serie, Anthony Yerkovich, USA: 1984 – 1990.
- *Mr. Deeds goes to Town*, Frank Capra, USA 1936.
- *Nikita*, Luc Besson, Frankreich/Italien: 1990.
- *Popeye*, Robert Altman, USA: 1980.
- *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, USA: 1994.
- *Red Rock West*, John Dahl, USA: 1993.
- *Ride the Pink Horse*, Robert Montgomery, USA: 1947.
- *Shattered*, Wolfgang Petersen, USA: 1991.
- *Sin City*, Robert Rodriguez, Frank Miller und Quentin Tarantino, USA: 2005.
- *Stranger on the Third Floor*, Boris Ingster, USA: 1940.
- *Taxi Driver*, Martin Scorsese, USA: 1976.
- *The Asphalt Jungle*, John Huston, USA: 1950.
- *The Big Combo*, Joseph H. Lewis, USA: 1955.
- *The Blue Dahlia*, George Marshall, USA: 1946.
- *The Grifters*, Stephen Frears, USA: 1990.
- *The Hot Spot*, Dennis Hopper, USA: 1990.
- *The Killers*, Robert Siodmak, USA 1946.
- *The Killing*, Stanley Kubrick, USA: 1965.
- *The Kill-Off*, Maggie Greenwald, USA: 1989.
- *Thelma & Louise*, Ridley Scott, USA: 1991.
- *The Long Godbye*, Robert Altman, USA: 1973.
- *The Power of Love*, Nat G. Deverich & Harry K. Fairall, USA: 1922.
- *This Gun for Hire*, Frank Tuttle, USA: 1942.
- *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, Frankreich: 1960.
- *T-Men*, Anthony Mann, USA: 1947.
- *You Only Live Once*, Fritz Lang, USA: 1937.
- *Vertigo*, Alfred Hitchcock, USA: 1958.
- *Vivement Dimanche*, François Truffaut, Frankreich: 1983.
- *300*, Zack Snyder, USA 2006.

## **11. Andere Medien**

### **Computerspiele:**

- *L.A. Noir*, Rockstar Games, Mai 2011.
- *Max Payne 3*, Rockstar Games, Mai 2012.

### **CD:**

- *Ruse of Fools*, „Film noir“, Bootstrap Recordings LLC, USA 2004.

## Abstract

Als bedeutender Teil der Filmgeschichte prägt die Stilrichtung des „Film noir“ Filme bis in die heutige Zeit. Da der Film „Touch of Evil“ von Orson Welles aus dem Jahre 1958 offiziell als letzter Film noir angesehen wird, werden moderne Produktionen nicht mehr mit diesem Namen betitelt. Das heißt jedoch nicht, dass der „noir“-Einfluss auf Filme komplett verschwunden ist: Film noirs zeichneten sich durch sehr viele charakteristische Merkmale aus, aber auch nach dem offiziell letzten Werk der Strömung tauchten in vielen Filmen- den so genannten „Neo-Noirs“- einige dieser Merkmale auf. Gibt es einerseits nur noch wenige Filme, die das komplette Spektrum der Film-noir-Charakteristika aufweisen, gibt es andererseits bei den Neo-Noirs eine größere Themenvielfalt: Heutzutage müssen die Filme nicht mehr zwangsweise Detektivfilme sein, sondern können auch beispielsweise in der Antike handeln. Es gibt sehr oft einen Mix der verschiedensten Genres. Statt schwarzweiß sind die Filme meist farbig. Die „noir“-Ästhetik hat sich in den Neo-Noirs deutlich weiterentwickelt und wird inzwischen mit hochmodernen Drehmethoden erzeugt.

Gilt der letzte Film Noir also offiziell schon als gedreht, ist bei der Produktion von Neo-Noirs kein Ende in Sicht. Aus diesem Grund ist das Thema „Neo-Noir“ hochaktuell- jedoch kann man den Erfolg der Neo-Noirs nicht verstehen, wenn man nicht den Film Noir und seine Geschichte gründlich kennengelernt hat. Der Film „Double Indemnity“ von Billy Wilder aus dem Jahr 1944 repräsentiert die Stilrichtung umfassend und wird in der Diplomarbeit ausführlich vorgestellt. Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Film noirs und Neo-Noirs besonders deutlich zu machen, beinhaltet die Arbeit zudem einen Vergleich zwischen „Double Indemnity“ und einem modernen Neo-Noir.

Aber auch in anderen Medien als dem Film ist der „noir“-Einfluss in der heutigen Zeit spürbar: Was zur Zeit des Film noir nur auf das Medium Film beschränkt blieb, ist inzwischen längst auf Fernsehserien, die Fotografie, Computerspiele und vieles mehr übergesprungen. Die „noir“-Ästhetik ist trotz ihrer langen Geschichte absolut zeitgemäß. Film noirs, Neo-Noirs und ihre sich immer weiter ausbreitende Ästhetik findet noch immer Befürworter auf der ganzen Welt. Ein Ende ist weder bei der Produktion der Neo-Noirs, noch bei der Expansion des „noir“-Einflusses in Sicht. Die Erforschung der dafür verantwortlichen Gründe und der möglichen Zukunft der „noir“-Ästhetik bildet einen spannenden Forschungsgegenstand.

## Mail-Interview zwischen Benedikt Wrede und Paul Werner

Die Verwendung meiner Antworten ist gestattet im Rahmen Ihrer Diplomarbeit zu Film noir und Neo-Noir. Eine andere Verwendung nur nach Rücksprache mit mir. Wenn Sie größere Kürzungen/Änderungen an meinen Antworten vornehmen möchten, wäre es sinnvoll, mit das vor Verwendung noch einmal kurz vorzulegen. Die Zusendung eines Belegexemplars wird erbeten.  
(Anm. von Paul Werner, Hamburg 04.05.2012)

Kleine Anmerkung noch zu der auf den ersten Blick vielleicht verwirrenden Orthografie, die sich mittlerweile aber in der deutschen Literatur zum Thema standardisiert hat. Französische Schreibweise ist *film noir*, die englische *Film Noir*, und die deutsche (nach den Rechtschreibregeln für eingedeutschte fremdsprachliche Begriffe - Substantiv groß, nachgestelltes Adjektiv klein) *Film noir*. Plural (bei mehreren Einzelfilmen) *Films noirs*. Genetiv Singular ohne s, also *des Film noir*. Bei *Neo-Noir* Koppelung mit Bindestrich, beide Wörter groß. Plural *mehrere Neo-Noirs*. Genetiv Singular ohne s: *die Geschichte des Neo-Noir*.  
(Anm. von Paul Werner)

### **Was sind die wichtigsten Gemeinsamkeiten der heutigen Neo-Noirs, wodurch sich diese von „anderen“ Filmen unterscheiden?**

Meine (und nicht nur meine) Einschätzung des Neo-Noir ist, dass es sich dabei um ein *Genre* handelt, das die Tradition des zeitlich, räumlich und thematisch (ab)geschlossenen *Stils* namens Film noir fortsetzt. Sozusagen auf dem Film noir aufsetzt – was auch die Einzigartigkeit sowohl des Film noir als auch des Neo-Noir darstellt. Als Genre verstanden, lässt sich der Neo-Noir daher von anderen zeitgenössischen Genres abgrenzen. Zumindest in einer groben Einteilung und mit aller Subjektivität, die der nicht unproblematische Genre-Begriff mit sich schleppt. Anders gesagt: Einen Neo-Noir von einer Teeniekomödie oder einem Kostümfilm zu unterscheiden, dürfte keine Schwierigkeit bereiten. En détail ist die Sache dann so einfach nicht. Bereits seit Anfang der 1980er Jahre, deutlich etwa seit „Blade Runner“, vor allem aber nach 2001 findet sich im Neo-Noir die Tendenz, Genre Grenzen zu transzendieren. Und zwar in beide Richtungen. Zum einen wandern stilistische und narrative Elemente vom Neo-Noir in verwandte Genres hinein, zum anderen bedient sich der Neo-Noir ungeniert an andere, verwandten Genres. Mit „verwandt“ meine ich hier vor allem Kriminal-, Horror-, und Science Fiction-Filme. Eine exakte akademische Abgrenzung eines Neo-Noir von einem „Non-Noir“, wenn man die „anderen Filme“ so bezeichnen mag, wird dadurch schwierig. Praktisch jeder Film, selbst die oben genannten Komödien oder Kostümfilme können hier und da ein bisschen „noir“ sein, also ursprünglich als genuin dem Film noir bzw. Neo-Noir verstandene ästhetische oder narrative Besonderheiten in andere Filme übernehmen. Aber auch eine lupenreiner Neo-Noir-Geschichte kann - zumindest theoretisch- in einem vergangenen Jahrhundert, in einem fernen oder auch fiktiven Land oder in der Zukunft angesiedelt werden. Eine einfache und befriedigende und vor allem den Neo-Noir in seiner Gesamtheit umfassende Antwort auf Ihre Frage kann es demnach kaum geben. Um den von mir sehr geschätzten James Naremore und sein Diktum „Es war schon immer einfacher, einen Film noir zu erkennen als den Begriff zu erklären“ ein bisschen abzuwandeln, möchte ich mich retten mit dem Hinweis: Sie werden einen Neo-Noir beim Anschauen unschwer erkennen –dann aber möglicherweise lange überlegen müssen woran.

## **Wird die digitale Kinotechnik bzw. das 3D-Kino die Neo-Noirs dramaturgisch entscheidend weiterentwickeln oder verändern?**

Prognosen sind bekanntlich eine schwierige Sache, laut Mark Twain vor allem, wenn sie die Zukunft betreffen. Ich schätze aber, dass die 3D-Technik den Neo-Noir weniger *dramaturgisch* beeinflussen wird als vielmehr *ästhetisch*. Das Genre Neo-Noir hat sich im halben Jahrhundert seiner Existenz derart anpassungsfähig, man könnte auch sagen: gefräßig gezeigt, dass man davon ausgehen kann, dass es sich auch mühelos die neue Technik einverleiben wird. Man hätte sich vielleicht früher auch nicht vorstellen können, dass der Film noir bzw. dessen Nachfolger einmal in Breitwand, in Farbe, bei Tageslicht, auf dem Land, in einer Schneelandschaft oder in der Zukunft funktionieren würde. Vielleicht sollte man sich fragen, ob durch 3D so wahnsinnig viel Neues in einen Neo-Noir hineinkommen kann, dass wir dies als deutlichen Entwicklungssprung wahrnehmen.

## **Was folgt Ihrer Meinung nach in der Kino-Entwicklung als nächstes technisches „Highlight“ auf die 3D-Technik?**

Es wird immer technische Entwicklungen geben. Vielleicht irgendwann einmal eine Art holografisches Kino mit einer sphärischen Rundumsicht, bei dem man sich als Zuschauer seiner Rezeptionssituation und der Fiktionalität des Geschehens kaum mehr bewusst ist. Möglicherweise ohne Kino, ohne Leinwand, nur mit einem direkten Anschluss ans Gehirn. „Strange Days“ von Kathryn Bigelow – für mich ein Neo-Noir – liefert da ein paar nette Hinweise auf vorstellbare Entwicklungen in Richtung „Virtual Reality“. Vielleicht verbunden mit zwar fiktionaler Grundhandlung, aber interaktiven Eingriffsmöglichkeiten. Vereinzelt Experimente in diese Richtung überzeugen jedoch noch nicht. Etliche Versuche, die Filmrezeption dem alltäglich Realitätseindruck physiologisch möglichst ähnlich zu gestalten und weitere Sinne außer Sehen und Hören mit einzubeziehen, erwiesen sich – wie ein Blick in die Geschichte der Filmtechnik zeigt – oft als kuriose Sackgassen. Etwa so wunderliche Dinge wie vibrierende oder wackelnde Kinositze (toll für Erdbebenfilme) oder die passend zur Filmhandlung parfümverströmenden *Smell-O-Vision*- und *Aroma-Rama*-Systeme. Andererseits wurde auch an 3D schon seit ewigen Zeiten herumgebastelt, bis es nun endlich zu funktionieren scheint.

## **Welche Merkmale zeichnen für Sie die Filme „Sin City“ und „The Spirit“ als typische Nachfolger der Film Noirs / als typische Neo-Noirs aus?**

Die Frage impliziert eine Gewichtung, die ich so nicht unbedingt teile. Als derart stilbildend und genretypisch würde ich diese Comic-Verfilmungen, zu denen auch noch „The Punisher“ zu zählen wäre, nicht betrachten. Der Wille zur formalen Gestaltung überwiegt bei weitem die Fähigkeit, vielschichtige Figuren zu entwickeln, für die und durch die sich beim Zuschauen Empathie einstellt. Ich halte das, ganz traditionell, nach wie vor für das zentrale Rezeptionselement nicht nur des Neo-Noir, sondern jeder Art von Fiktion: ein gefühlsmäßiges Mit- und Nachempfinden des Schicksals des Helden und anderer Figuren beim Zuschauer auszulösen. Gerade im Film noir wurde die Hauptfigur durch ein Verbrechen in einen fast immer existenziellen Verdacht-Schuld-Unschuld-Konflikt gezogen und damit in eine Außenseiterrolle gegenüber ihrer sozialen Umwelt gedrängt. Ich kann ähnliche bewegenden inneren Konflikte bei Comic-Figuren nur selten mitempfunden und oftmals nicht einmal erkennen.

**Die „Pulp Magazines“ sind die literarischen Ursprünge der Film Noirs; in wieweit sind Comics eine gute literarische Vorlage für Neo-Noirs (welche anderen Vorlagen gibt es heute)?**

Ähnlich auch hier. Ich sehe weniger in Comics – die mich zugegebermaßen auch nicht wirklich faszinieren – geeignete literarische Vorlagen als in amerikanischen Kriminal- und Detektivromanen und Thrillern. Wobei nicht von ungefähr manche klassischen Kriminalromane immer wieder neu verfilmt wurden und auch vermutlich weiterhin erneut verfilmt werden. Und die Remakes erweisen sich überraschenderweise oft als nicht einmal schlechter als die Erstverfilmungen.

**Welche Rolle spielt die „Großstadt“ in den Film Noirs bzw. in den Neo-Noirs?**

Die Großstadt ist und bleibt das zentrale Setting und der narrative Hintergrund des gesamten Kontinuums vom frühen Film noir bis zum aktuellsten Neo-Noir. Das alles war stets ein primär urbaner Stil und ist heute immer noch ein primär urbanes Genre. Es gab gelegentlich, vor allem in den späten 1980ern und den 1990ern Ausflüge aufs Land, die etwa bei John Dahl und bei den Coens richtig gute Filme und richtige Neo-Noirs hervorbrachten. Das Setting war ländlich, aber die eine oder andere der wichtigeren Figuren war dann doch durchaus großstädtisch. Entweder kam einer dorthin oder strebte dorthin oder träumte davon oder wurden von dort bedroht. Der Bezug zur Großstadt war fast immer – direkt oder indirekt - gegeben.

**Mal angenommen, Sie würden das Drehbuch für einen Film schreiben, mit dem Sie den Neo-Noir „der Zukunft“- den Neo-Noir des weiteren 21. Jahrhunderts erschaffen wollen: Mit welchen technischen und dramaturgischen Eigenschaften / welchen Themen würden Sie dieses Drehbuch bzw. den Film „ausstatten“ (Drehmethoden, Computerbearbeitung, etc.)?**

Mal angenommen, ich wüsste es - ich würde es garantiert nicht öffentlich verraten. Ich arbeite daran. Vielleicht. Man sollte aber nicht außer Acht lassen, dass der Neo-Noir ein genuin US-amerikanisches Genre ist, vielleicht zusammen mit dem Western das amerikanischste überhaupt, und sich bestimmte Figuren- und Konfliktkonstellationen nur unvollkommen auf insbesondere deutsche Verhältnisse übertragen lassen. Mal von den dafür nötigen Darstellern, vor allem den männlichen, ganz zu schweigen. Was ich bisher so an Versuchen gesehen habe, stimmt mich eher pessimistisch.

Geburtsort: Bonn

Geburtsdatum: 14. 11. 1984

AUSBILDUNG:

- Oktober 2010 –                      Erasmus-Jahr  
Juni 2011                              (Universidad de Salamanca; Schwerpunkte: Spanisch und Literatur).
- Oktober 2007 –                      Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
November 2012                      (Universität Wien).
1. Oktober 2006 –                    Studium der Rechtswissenschaft  
30. Juni 2007                        (Universität Bayreuth; WS 2006 und SS 2007).
1. September 2005 –                „Freiwilliges Soziales Jahr – Kultur“  
31. August 2006                      (Junges Theater Bonn).
- September 2002 –                    Besuch der Internatsschule Birkehof (Hinterzarten).  
Juni 2005                              Abitur 2005.
- August 1995 – Juli 2002            Besuch des Aloisiuskollegs (Bonn - Bad Godesberg).
- September 1991 –                    Besuch der Freien Waldorfschule (Bonn).  
Juli 1995

FILM- UND MEDIEN- ERFAHRUNGEN:

- Januar – April 2012                Interview-Projekt mit den Großeltern  
  
(Interview, Regie, Kamera und Schnitt).  
  
Thema: „Das Aufwachsen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“
- Januar / Februar 2012              Produktion, Drehbuch, Regie, Kamera und Schnitt des Kurzfilms  
  
„Katrin hat ein Problem“.

Oktober 2011	Produktion, Drehbuch und Regie des Kurzfilms „The Beautiful Stranger“.
April – Juli 2010	Produktion, Drehbuch und Regie des Kurzfilms „Es geht uns gut“. Vorführung beim „Münster Shorts“ – Kurzfilmwettbewerb (11. 11. 2010).
Dezember 2008 / Januar 2009	Produktion, Drehbuch und Regie eines Musikvideos („One Man“ von Jazz Fiction).
Mai / Juni 2008	Regie des Kurzfilms „Köstliches“.
Juni / Juli 2007	Produktion, Drehbuch und Regie des Kurzfilms „Sexy“.
Dezember 2005	Synchronisation eines Arbeiters im Bollywood-Film „Do Raaste 12 B“.
Oktober 2005	Szenenbildassistentz bei dem Kurzfilm „Paloma“ (Drehbuch und Regie: Simon Paetau). Auszeichnung des Kurzfilms mit dem „Jurypreis Cologne Shorts 2006“ beim Internationalen Kurzfilmfestival Köln, u. a.
2004	Rolle des „Sebastian“ in dem Theaterstück „Der Sturm“ (Theater- AG der Schule Birklehof).
2003	Rolle der „Nr. 9“ in dem Theaterstück „Die zwölf Geschworenen“ (Theater- AG der Schule Birklehof).
Oktober 2002	Rolle des „Benedikt“ im Fotoroman „Zickereien im Internat“ („Yam!“).
2002	Rolle des Troy im Theaterstück „Crazy“ (Junges Theater Bonn).
1999 – 2000	Hauptrolle des Manuel im Theaterstück „Koka – Weißes Gold“ (Junges Theater Bonn).
1998	Rolle des Lobosch in dem Theaterstück „Krabat“ (Aloisiuskolleg).

#### WEITERE ERFAHRUNGEN:

- Dezember 2011 – Studententjob bei „Veloce – Botendienste“ als Fahrradkurier.  
Februar 2012
09. August – 19. September 2010  
Praktikum bei der „BILD“ – Unterhaltungsredaktion und bei „BILD Online“ (Axel-Springer-Verlag Berlin).
02. Februar – 28. Februar 2009  
Praktikum in der Redaktion der Sat.1–Sendung „PLANETOPIA – Das Wissensmagazin“ („News and Pictures“ Mainz).
20. August – 30. September 2008  
Praktikum beim Produktmanagement von „WELT Online“ und „MORGENPOST Online“ (Ullstein GmbH Berlin).
- März – Juni 2008,  
März – Juni 2009,  
Januar – Juni 2010  
Studententjob im Apollo Kino (Wien).
- Mai – Juli 2007  
Studententjob bei Fink – Schuhe + Sport (Bayreuth).
- Juli / August 2005  
Reise durch Ecuador und Besuch der Galapagos-Inseln mit begleitender Fotoreportage.
- November / Dezember 2001  
Fünfwöchiges Sozialpraktikum des Aloisiuskollegs im AWO – Altenheim (Bonn – Bad Godesberg).
- 1993 – 2002  
Cellounterricht (Musikschule Bonn).
- Oktober 1985 – April 1986  
Aufenthalt der Familie in La Paz (Bolivien).

#### SONSTIGE INTERESSEN:

Fotografie, Reisen, Literatur, Schreinerei, Surfen, Snowboarden, Schwimmen, Basketball.