

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Los Angeles Noir”

Verfasserin

Claudia Stückler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. Phil)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A312

Studienrichtung lt. Studienblatt

Geschichte

Betreuer

Doz. Dr. Siegfried Mattl

Los Angeles Noir

Story vs. History

Noir als Sozialgeschichte von Los Angeles der 1940-er und 50-er Jahre

Los Angeles als Stichwortgeber eines Genres

Inhalt

1. Zielsetzung und Methodik der Arbeit.....	5
2. Einleitung.....	7
3. History to story - Los Angeles als Vorlage für Noir.....	11
3.1. Los Angeles vor dem 1. Weltkrieg	12
3.2. Die Aufteilung von Los Angeles	13
3.2.1. Die Bewässerung von Los Angeles.....	14
3.2.3. Die Ölindustrie in Südkalifornien.....	16
3.2.4. Grundstücksentwicklung in Los Angeles County	18
3.2.5. Bevölkerungsentwicklung	22
3.2.6. Science and Fiction.....	24
3.3. L.A.s Kriminalgeschichte	27
3.3.1. Hollywood Crime	29
3.3.2. Das organisierte Verbrechen.....	31
3.4. Von Hollywoodland zu Hollywood	33
3.4.1. Filmstadt Hollywood	35
3.5. Der Krieg und die Nachkriegsjahre.....	40
3.5.1. Wirtschaftliche Entwicklung während des Krieges.....	42
3.6. Stadt der Katastrophen.....	43
3.6.1. Feuer	44
3.6.2. Luft	46
3.6.3. Wasser	47
3.6.4. Die Depression in Los Angeles.....	48
4. Story to history - Noir als Reflexion der Wirklichkeit ..	50
4.1. Definition: Noir im Film.....	50
4.1.1. Merkmale des Film Noir	52

4.1.2. Genre oder Stil?	54
4.1.3. Archetypen des Noir	56
4.1.3.1. Der hart gesottene Schnüffler	57
4.1.3.2. Die Femme Fatale	63
4.1.4. Kategorien des Noir	68
4.2. Definition: Noir in der Literatur	70
4.3. Los Angeles Noir	72
5. Noir in Beispielen	75
5.1. Noir im Roman	75
5.1.1. Nathanael West	75
5.1.1.1. Der Autor	76
5.1.1.2. The Day of the Locust	80
5.1.2. Raymond Chandler	86
5.1.2.1. Der Autor	87
5.1.2.2. Werk	91
5.1.2.3. The Big Sleep	94
5.1.3. James Ellroy	99
5.1.3.1. Der Autor	99
5.1.3.2. The Black Dahlia	102
5.1.3.3. L.A. Confidential	105
5.2. Noir im Film	107
5.2.1. Double Indemnity	108
5.2.2. The Big Sleep	113
5.2.3. Chinatown	118
5.2.4. L.A. Confidential	122
5.2.5. The Black Dahlia	128
5.2.6. Blade Runner	132
6. Conclusio	137
7. Literaturangaben	141
7.1. Primärliteratur	141
7.2. Filme	142
7.3. Sekundärliteratur	143
7.3.1. Monografien	143
7.3.2. Internetquellen	148
I. Verzeichnis der Tabellen und Abbildungen	151
II. Inhaltsverzeichnis der CD-Rom	151
III. Anhang	152

„A hell of a nice place to visit.“
Blade Runner, 1982

1. Zielsetzung und Methodik der Arbeit

In seinem Buch *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, zitiert Frederic Jameson aus einem Roman von Philip K. Dick:

*President Eisenhower's stroke; Main Street, U.S.A.; Marilyn Monroe; a world of neighbors and PTAs; small retail chain stores (the produce trucked in from the outside); favourite television programs; mild flirtations with the housewife next door; game shows and contests; sputniks distantly revolving overhead, mere blinking lights in the firmament, hard to distinguish from airliners or flying saucers.*¹

Würde man einer beliebigen Person die Schlagworte „USA, Fünfziger-Jahre“ vorlegen, vermutlich wären genau dies die Assoziationen. Zu vielen Orten und geschichtlichen Perioden gibt es ähnlich allgemein anerkannte archetypische – und stark vereinfachte – Bilder. Im Falle der Stichworte „Los Angeles, Vierziger-Jahre“, sieht das „Kopfkino“ vermutlich so aus: dunkle, verregnete Straßen; verlassene Berghütten; verkommene Junggesellen-Apartments; dekadente „spanische“ Landsitze; dichte Zigaretten-Rauchschwaden; ein einsamer Privatdetektiv mit tief ins Gesicht gezogenen Hut, abgewetztem Anzug und einer halbvollen Whiskyflasche in der obersten Lade seines Schreibtisches; die geheimnisvolle Frau, makellose Kleidung, makellooses Make-Up und makellose Beine; Schatten von herunter gelassenen Jalousien - diese Liste kann natürlich variieren und ist beliebig erweiterbar, lässt sich aber mit einem Begriff zusammenfassen: Noir. Klar ist auch, woher diese Bilder kommen. Wie bei anderen „stereotypen“ Geschichtsepochen wird unsere Vorstellung sehr stark von Film und Fernsehen geprägt: von den hart-herzlichen, dumm-schlauen Wikingern unserer Kindheit, „Wiki und die starken Männer“, bis hin zu den ebenso hart-herzlichen, doch sehr ausgefuchsten „Pirates of the Caribbean“ hat sich in unseren Köpfen im Laufe der Jahre ein Inventar an Figuren und historischen Versatzstücken angesammelt, mit dem wir auf Zuruf sofort die meisten Epochen abrufen und ihnen mehr oder weniger typische Merkmale zuordnen können. Ob diese Bilder einer bestimmten Zeit nun falsch oder richtig sind ist

¹ Jameson, 1992: S. 279.

die eine Frage (auf jeden Fall können sie nur einen sehr durchschnittlichen, allgemeinen Zustand wiedergeben) – die andere Frage stellt Jameson: „...did the „period“ see itself this way?“² Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „Nostalgie für die Gegenwart“ – bezogen auf „Los Angeles, Vierziger-Jahre“ scheint eine Sache aber bemerkenswert: vor unserem geistigen Auge rauchige, schwarz-weiße, indirekt beleuchtete Bilder unterkühlter Emotionen, die von einer Stimme aus dem Off kommentiert werden. Diese Bilder kennen wir aber sowohl aus Filmen *der* Vierziger, als auch aus Filmen *über* die Vierziger. Offensichtlich unterscheidet sich der ursprüngliche Film noir von seiner Weiterentwicklung, beziehungsweise dem Neo-Noir (ob es sich hierbei um unterschiedliche Genres oder nur um Entwicklungsstufen von ein und der selben Sache handelt, darüber gibt es bei Kritikern unterschiedliche Meinungen³) nur durch technische Details, weniger jedoch durch stilistische oder inhaltliche. Bereits 1947 löste der Regisseur John Houseman eine Debatte unter Kritikern und Akademikern aus als er behauptete ‚that the noir tough thrillers would be seen by future generations as the most emblematic films of the postwar period‘.⁴

Diese Arbeit möchte einerseits einen Überblick darüber bieten, wie die sogenannten „Boomtown“-Jahre von Los Angeles in Film, aber auch in der Literatur dargestellt wurden, andererseits die sozial- und kulturgeschichtlichen Hintergründe beleuchten, die das „Noir“ generiert haben und die kritische Funktion des Noir beleuchten. Dazu wurden einerseits Beispiele des Film noir, aber auch literarische Beispiele herangezogen. Obwohl der Film in diesem Fall wohl die klassische Quelle sein muss, dienten die Noir Romane zum ersten als wichtige Vorlagen und Ursprung für die entsprechenden Drehbücher, zum anderen bieten die Texte Kontrast aber auch Vertiefung des Genres. Die ausgewählten Beispiele sowohl aus Film als auch Literatur setzen sich sowohl aus zeitgenössischen Werken, als auch aus Werken des Neo-Noir zusammen. Im Fall der

² Jameson, 1992: S. 279.

³ Vgl. Sellmann, 2001: S. 255.

⁴ Vgl. Krutnik, 1991: S. 56.

literarischen Quellen wird auch ein Werk besprochen, das nicht unmittelbar dem Genre „Noir“ zuzuordnen ist, jedoch großen Einfluss darauf haben sollte: Nathanael Wests *The Day of the Locust*, das Figuren, Orte, Motive und Stimmung des späteren Noir vorweg nahm.

Ogleich es zum Thema Noir umfangreiche Sekundärliteratur gibt, sind Werke zum Thema „Los Angeles Noir“ eher rar. Eine der wichtigsten Quellen, auf die für diese Arbeit zurückgegriffen wurde sind die Bücher des Stadthistorikers und -theoretikers Mike Davis, *City of Quartz* und *Ecology of Fear*: zwei des wichtigsten Werke zur Stadttheorie von Los Angeles.

Die meisten sonstigen Quellen beschäftigen sich allgemein mit dem Thema Noir, ohne speziell auf den Ort des Geschehens in geografischer Sicht einzugehen und wiederholen sich in einer Reihe von Ansätzen immer wieder. Auch speziellen Unterthemen wie der Gestalt der Femme Fatale im Noir wird viel Platz gewidmet. Da sich diese Arbeit auch erst kürzlich erschienenen Büchern und Filmen (insbesondere jene von James Ellroy und deren Verfilmungen) beschäftigt ist die Forschungslage hierzu noch äußerst dürftig. In Bezug auf diese Werke wurde daher verstärkt auf das Internet als Quelle zurückgegriffen.

2. Einleitung

Los Angeles, die Stadt der Engel ist berühmt für Hollywood, Palmen und riesigen Orangenplantagen. Dieses glänzende Image von Los Angeles wurde der Welt zu Beginn des Jahrhunderts vom Chamber of Commerce verkauft, das damit mehr oder weniger erfolgreich versuchte, die Schattenseiten der Stadt zu kaschieren um möglichst viele Menschen dafür zu gewinnen, ihren Lebensmittelpunkt nach Südkalifornien zu verlegen.⁵

Da war zum einen das faszinierend schöne L.A., das Hollywood und Vine, Herrenhäuser und Strandressorts, Filmpremieren und Nachtclubs, Macht,

⁵ Vgl. Davis, 2006: S. 25.

Reichtum und Berühmtheit bot, zum anderen aber auch eine rasant wachsende Großstadt voller Kriminalität, Prostitution, Armut, Drogenmissbrauch und Mord und Totschlag, alles kontrolliert von einer als korrupt bekannten Polizeitruppe. Diese Mischung aus schwarz - „noir“ - und weiß macht das literarische Werk von Fitzgerald, Chandler, West, bis hin zu Ellroy und den Filmen der „Schwarzen Serie“, die unter Mitwirkung so bekannter Regisseure wie Wilder, Preminger, Polanski, Welles oder Hitchcock und Schauspielstars wie Bogart, Hitchcock, Mitchum, Redgrave, Dunaway, Nicholson und vieler anderer entstanden, zu faszinierenden Abbildern der Realität des Los Angeles der 40-er und 50-er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Gleichzeitig bieten diese Romane und Filme eine interessante Quelle zur Erforschung der Sozialgeschichte L.A.s dieser Zeit.

L.A. regt wohl wie kaum eine andere Stadt der Welt die Fantasie an, es steht gleichzeitig für Glanz und Glamour (= Hollywood), aber auch für eine der höchsten Verbrechensraten der Welt (= Downtown L.A.), für die einen ein Garten Eden an der Pazifikküste, für die anderen ein verbrechensverseuchter Alptraum.

Los Angeles ist in jedem Fall eine bemerkenswerte Stadt, sowohl auf Grund seiner einzigartigen Lage – eine von Bergen umringte Küstenebene, die von Eichenwäldern und Wüste umgeben ist – als auch wegen seiner komplexen und abwechslungsreichen Geschichte. Seine Anfänge hatte L.A. als echtes „Kuhdorf“ – in den 1870-ern wurde es sogar „Queen of the Cow Counties“⁶ genannt – erlebte es in den folgenden einhundert Jahren ein spektakuläres Wachstum, was es bis 1920 zur größten Stadt des westlichen Amerikas und innerhalb eines weiteren halben Jahrhunderts zum zweitgrößten städtischen Komplex der Hemisphäre machte⁷.

Genau dieses halbe Jahrhundert bestimmte auch einen Gutteil des Rufes und des Images von Los Angeles – transportiert durch das Fernsehen und durch Filme. In den Nachkriegsjahren trugen einige Faktoren zum Boom der Stadt bei. Eine große Anzahl an Soldaten, die während des Krieges an der Pazifikküste stationiert worden waren, ließ sich dauerhaft in L.A. nieder und

⁶ Vgl. Caughey / Caughey, 1977: S. xiii.

⁷ Ebenda.

Hollywood machte sich daran, mit seinem Glamour zuerst Amerika und dann den Rest der Welt zu erobern. Hinzu kamen die Ölfunde, die sowohl der kalifornischen Industrie einen Schub verliehen, als auch einige Familien außerordentlich reich machten. Los Angeles war eindeutig der „place to be“ – was zu explosionsartigem Wachstum der vormaligen Kleinstadt, die nur über äußerst eingeschränkte Wasserressourcen verfügte, führte.

Neben ehemaligen Armee-Angehörigen und hoffnungsfrohen Hollywood-Aspiranten war Los Angeles auch Anziehungspunkt für den Mittelstand – Familien und Pensionisten aus dem mittleren Westen, die es zu bescheidenem Wohlstand gebracht hatten und die nun zu (noch) sehr günstigen Grundstückspreisen ein Stück vom „goldenen Westen“ erwarben. Binnen weniger Jahre wurde Los Angeles, getrieben von Immobilienspekulanten, die am Boom mitnaschen wollten, zu einem künstlichen Moloch aufgepumpt. So wie andere Städte auf Grund ihrer geografischen Lage zu einem wichtigen Verkehrsknoten wurden, sich durch die Verfügbarkeit von Rohstoffen oder Arbeitskräften zu signifikanten Wirtschaftsstandorten entwickelten, oder als Hauptstadt zu Bedeutung gelangten, so war Los Angeles das Produkt von Immobilienmaklern. Wie es Mike Davis ausdrückt: „Los Angeles was first and above all the creature of real-estate capitalism.“⁸ Wenig erstaunlich, dass die Stadt weder mit ihren natürlichen Ressourcen, noch mit ihrem sozialen Gefüge mit dieser rasanten Bevölkerungsentwicklung Schritt halten konnte. Im selben Maß, in dem Los Angeles nämlich Wohlstand und Berühmtheit hervorbrachte, stiegen auch Armut und Kriminalität. Auf Grund seiner geologischen Lage und seiner klimatischen Besonderheiten – Los Angeles befindet sich auf einer Erdbebenspalte, dem San Andreas-Graben und wird im Herbst regelmäßig von den Santa Ana-Winden, heißen Wüstenwinden heimgesucht, kann Los Angeles durchaus als bewohntes Katastrophengebiet bezeichnet werden, was ein permanentes Gefühl der Unsicherheit erzeugt. Zudem kommt es,

⁸ Davis, 2006: S. 25.

begünstigt durch das Wüstenklima, immer wieder zu Feuerkatastrophen – es sei hier der platte Vergleich vom „Tanz auf dem Vulkan“ gestattet.

Dieses Gefälle zwischen Arm und Reich, der Kontrast zwischen Glamour und Slum und die geografische Lage, die einerseits ein wahres Sonnenparadies⁹, andererseits ein Naturkatastrophengebiet ist, schuf eine charakteristische Atmosphäre, die wiederum einige einzigartige literarische (und natürlich filmische) Werke hervorgebracht hat. Viele bekannte Schriftsteller, die entweder aus Kalifornien stammten oder über Kalifornien schrieben – etwa Bret Harte, Mark Twain, Josiah Royce, Robert Louis Stevenson, Frank Norris, John Muir, Ambrose Bierce, Jack London oder John Steinbeck – bemühten für Los Angeles nie ihren Stift.

Nichtsdestotrotz gibt es einige bemerkenswerte literarische Werke über Los Angeles im Allgemeinen und über Hollywood im Speziellen¹⁰. Das darunter wohl berühmteste Werk ist Francis Scott Fitzgeralds fragmentarischer Roman *Der letzte Tycoon*. Eng verknüpft damit ist Nathanael Wests *The Day of the Locust* (verfilmt 1975 von John Schlesinger mit Donald Sutherland), das ein noch schärferes Bild des Los Angeles der Depression zeichnete. Beide diese Werke sind nicht nur Klassiker der „Hollywood novel“ sondern auch wichtige Vorläufer von Los Angeles' wohl berühmtesten Genres, dem „Noir“, am bekanntesten repräsentiert durch Raymond Chandlers zeitgenössische Kriminalromane. In jüngster Zeit erlebte das Genre ein Revival durch die retrospektiven Werke von James Ellroy oder Walter Mosley. Obwohl es – auf Grund der Abwesenheit von Charakteristika, die auf sämtliche Werke, sei es Film oder Literatur, zutreffen - keine einheitliche Definition des „Noir“ gibt, hat das Genre doch einige Besonderheiten. Basierend sowohl auf Film, als auch auf Literatur, beeinflussen diese sich wiederum stark gegenseitig. Hollywood bedeutet Film und offensichtlich inspiriert Literatur über die Filmindustrie wiederum Film. Nicht zuletzt haben einige der besten Schriftsteller nicht nur Romane, sondern auch Drehbücher verfasst, beziehungsweise eigene Literaturvorlagen oder die ihrer

⁹ Los Angeles hat 355 Sonnentage im Jahr.

¹⁰ Vgl. Caughey / Caughey, 1977: S. xiii.

Autorenkollegen zu Drehbüchern umgeschrieben. So hat etwa Raymond Chandler Patricia Highsmith's *Strangers on a Train* für den gleichnamigen Hitchcock-Film adaptiert. Aus diesem Grund sind einige Leinwandadaptionen um einiges besser und berühmter als ihre literarischen Vorlagen, oder die Romane haben Drehbücher von gleicher Qualität inspiriert – das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl Roman Polanskis *Chinatown*.

3. History to story - Los Angeles als Vorlage für Noir

Für Mike Davis repräsentiert das Noir so etwas wie die inoffizielle Geschichtsschreibung von Los Angeles. Bezeichnenderweise nennt er das erste Kapitel seines Klassikers *City of Quartz* „Sunshine or Noir“ und bringt damit das Spannungsfeld, in dem sich die Stadt bewegt auf eine sehr einfache Formel. Er identifiziert einen Mangel an Geschichte, der durch das Noir ausgeglichen wird:

*Los Angeles still lacks a scholarly municipal history [...] Los Angeles understands its past, instead, through a robust fiction called noir.*¹¹

Um Noir und seine Funktion zu verstehen muss man sich mit der Zeit auseinandersetzen, in der das Genre entstanden ist. Die Autoren Alain Silver und Elizabeth Ward sehen in der der Noir Literatur weniger eine Quelle für den Film, als eine Ausprägung des Genres. Für sie ist der zeitgeschichtliche Einfluss das prägendste Element:

*...film noir is equally, if not more significantly, a product of other mediating influences, of social, economic, technical, and even aesthetic developments that preceded its inception. [...]. Both the social upheaval of World War II and the sociopathy on a smaller scale of American gangsterism in the decade preceding it created a class of individuals that would frequently be depicted in film noir.*¹²

Aus diesem Grund ist es wichtig, zu allererst die Geschichte von Los Angeles zu beleuchten und dabei ein besonderes Augenmerk auf die

¹¹ Davis, 2006: S. 36.

¹² Silver / Ward, 1992: S. 2.

gesellschaftlichen Veränderungen – also Immigration oder Entwurzelung auf Grund des Krieges, dadurch entstehender Rassismus und andere Probleme wie steigende und in der Folge organisierte Kriminalität oder Armut – zu legen. Noch mehr: Noir spiegelt nicht nur Geschichte wieder – das tut jedes Genre auf die eine oder andere Art, im Falle des Noir ist diese Reflexion eben eine sehr dunkle – es gilt auch als explizit sozialkritisch.

L.A. und im speziellen die Traumfabrik Hollywood, ist ein Ort, an dem nichts real scheint und alles flüchtig ist. Öffentliches Image und persönliche Geschichte werden erfunden oder gestaltet um Erwartungen zu entsprechen und praktisch nichts kann unbesehen geglaubt werden. Erstaunlicherweise sind gerade Filme und Texte über L.A. meist hyper-realistisch und basieren auf wahren Begebenheiten. Die Charaktere etwa in den Romanen von Fitzgerald und West hatten alle ein lebendes Vorbild, die Verbrechen, die Chandler und Ellroy in ihren Kriminalromanen behandeln sind geringfügig getarnte Versionen echter Verbrechen. Manchmal hält sich der Autor aber gar nicht damit auf, etwas umzuschreiben, sondern webt, wie etwa Ellroy, echte Charaktere und Ereignisse in seine Fiktion ein. Noir ist daher einerseits Sozialkritik, andererseits Abbild der Geschichte.

3.1. Los Angeles vor dem 1. Weltkrieg

Praktisch von Beginn an hatte Los Angeles den Ruf eines veritablen Höllenlochs. Mitte der 1800-er tummelten sich dort Mörder, Diebe und Prostituierte, denen bereits damals eine sehr aktive Bürgerwehr gegenüber stand. Los Angeles schlechter Ruf, der sich in den nationalen Schlagzeilen widerspiegelte, wurde durch ein Massaker, an chinesischen Immigranten in der Nähe des alten Stadtplatzes an der Calle de los Negros, allgemein bekannt als „nigger alley“, noch verstärkt. Der Vorfall wurde im Buch *Los Angeles* des Historikers Morrow Mayo wie folgt beschrieben:

...dreadful thoroughfare, forty feet wide, running one whole block, filled entirely with saloons, gambling houses, dance halls and cribs. It was crowded night and day with people of many races, male and female, all rushing and crowding along from one joint to another [...]. Nigger alley was a madhouse filled with a mass of drunken, crazy Indians, of all ages, fighting, dancing, killing each other off with knives and clubs, and falling paralysed drunk in the street. Every weekend three or four were murdered.¹³

1871 begab sich diese Horde auf einen Amoklauf, nachdem ein chinesischer Anwohner, der auf der Strasse wild um sich geschossen hatte, versehentlich einen weißen Mann getroffen hatte. Innerhalb weniger Minuten schwärmten die Bewohner der Gegend durch das chinesische Viertel um die „Heiden“ zu lynchen, zu verprügeln und auszuplündern. Zum Schluss waren neunzehn Tote zu beklagen. Die Grand Jury klagte einhundertfünfzig Männer an, von denen sechs zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden. Einige Tage später wurden diese sechs auf Grund von Formalfehlern wieder freigelassen – damit wurde für die Zukunft ein Muster vorgegeben. Wenig erstaunlich, dass der Stadt landesweit von Zeitungen der zynische Spitzname „Los Diablos“ verliehen wurde.¹⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschien Los Angeles wie jede andere große amerikanische Stadt, was es jedoch von anderen Metropolen seiner Zeit unterschied war seine Neuheit, seine Geographie, das Auto und Hollywood.

3. 2. Die Aufteilung von Los Angeles

Los Angeles ist kein natürlich gewachsener Komplex sondern es wurde eine politisch motivierte, durch Verteilung der Ressourcen gesteuerte Aufteilung von Los Angeles vorgenommen.

¹³ Mayo, Morrow: Los Angeles (1932). In: Chinese Massacre: In: http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_massacre_of_1871. Vgl. Heiman, 1999: S. 5.

¹⁴ Vgl. Heimann, 1999: S. 6.

3.2.1. Die Bewässerung von Los Angeles

One thing is certain: in arid lands man's progress has been no faster than his ability to meet his water needs.

Remy Nadeau ¹⁵

Die Stadt wandelte sich zur Jahrhundertwende zwar langsam zu einem „zivilisierten“ großstädtischen Komplex, gleichzeitig begannen aber auch die verschiedenen Interessen von Stadtverwaltung, Polizei und Wirtschaftstreibenden zu wachsen und zueinander in Konkurrenz zu treten. Die Grundstücksspekulanten, die in die Gegend investiert hatten wollten für ihre Investition offensichtlich auch einen entsprechenden Gewinn sehen, daher wurden Kampagnen gestartet um neue Bewohner nach Los Angeles zu locken, was auch fruchtete.¹⁶ Nach und nach zog es viele leichtgläubige Neuankömmlinge, in das sogenannte „Athen des Westens“, die dort neben den offensichtlichen Problemen von Migranten auch auf eine korrupte Stadtverwaltung und Polizei trafen.¹⁷ Bei ihrer Ankunft fanden diese neuen Angelenos zwar wunderschöne Landschaft und Sonnenschein vor, aber auch eine äußerst prekäre Geologie und ein problematisches Klima. Los Angeles war – und ist – eine Wüstengemeinde am Pazifik. Trotz der geografischen Lage am Wasser hat Los Angeles dennoch das Problem des Wassermangels. Trinkwasser, die überlebensnotwendige Zutat für eine komfortable Ansiedlung wurde unter fragwürdigen Umständen in die Southlands gebracht und machte wenige Privilegierte außerordentlich reich. 1898 wurde Frederick Eaton zum Bürgermeister von Los Angeles gewählt und ernannte seinen Freund, William Mulholland zum Chef einer neu gegründeten Behörde, des Los Angeles Department of Power and Water (LADPW). Eaton und Mulholland hatten die Vision eines Los Angeles, das bedeutend größer sein würde als jene Stadt der Jahrhundertwende. Das einzige, was dieses Wachstum aufhalten konnte, war das Problem der Wasserversorgung.¹⁸ Das nördliche Owens Valley in Zentralkalifornien¹⁹

¹⁵ Caughey / Caughey, 1977: S. 207.

¹⁶ Vgl. Toy, 1994: S. 12.

¹⁷ Vgl. Heimann, 1999: S. 6.

¹⁸ Vgl. LADPW. In: <http://www.ladwp.com/ladwp/cms/ladwp001562.jsp>.

hatte einen Überschuss an Wasser, der regelmäßig die Felder der dort ansässigen Farmer überflutete und Wasser, das man, so die Idee, mit einem Aquädukt nach Los Angeles bringen konnte. Andererseits litt der Süden des Owens Valleys an Wassermangel. Dieser hätte zwar durch ein ausgeklügeltes Kanalsystem behoben können, das scheiterte jedoch an der Lokalpolitik, was die Gegend verletzlich und somit zu einem leichten Ziel für die Behörden von Los Angeles, die auf der Suche nach Wasserquellen waren, machte²⁰. Um die Jahrhundertwende plante das Bureau of Reclamation²¹ den Bau eines Bewässerungssystems, das den Farmern im Owens Valley helfen sollte. Bürgermeister Eaton erfuhr jedoch von den Plänen und begann Land im Owens Valley aufzukaufen – sein Ziel war es, dieses mitsamt den damit erworbenen Wasserrechten und entsprechendem Profit an die Stadt Los Angeles weiter zu verkaufen. Er brachte sogar Theodore Roosevelt dazu, die Pläne für die regionale Bewässerung im Owens Valley auf Eis zu legen. Gleichzeitig wurde den Einwohnern des Tals von offizieller Seite der Stadt Los Angeles versichert, dass man ihr Wasser nur für den privaten Nutzen, nicht aber für die Bewässerung benötigte.²² Der irischstämmige Wasser-Ingenieur William Mulholland drückte wie kaum ein anderer der Stadt seinen Stempel auf indem er dieses 233-Meilen Los Angeles Aquädukt, das im November 1913 fertig gestellt wurde, erbaute. Das Projekt benötigte über 2000 Arbeiter und 164 Tunnel. Das Wasser erreichte am 5. November 1913 ein Reservoir im San Fernando Valley. Bei der Übergabezeremonie hielt Mulholland seine, nicht zuletzt wegen ihrer Kürze, berühmte Rede: "There it is. Take it."²³ Im Jahre 1923 war der hundert Quadratmeter große Owens See völlig ausgetrocknet, was der Auslöser für den kalifornischen „Wasserkrieg“ bedeutete. 1927 kam es dann zur großen Katastrophe als der St. Francis Damm brach und fast 500 Menschen in den Tod riß.

¹⁹ Das Owens Valley liegt 400 Kilometer nordöstlich von Los Angeles an der Grenze zu Nevada.

²⁰ Vgl. Bewässerung. In: <http://www.american.edu/TED/mono.htm>.

²¹ U.S. Behörde zur Regulierung und Überwachung der Wasserressourcen. Untersteht dem U.S. Innenministerium.

²² Vgl. Fred Eaton. In: http://www.pbs.org/weta/thewest/people/d_h/eaton.htm.

²³ Vgl. LAPD: In: <http://www.lapdonline.org/>.

Bis in die 1930-er Jahre stieg das Wasserbedürfnis in Los Angeles noch weiter. Daher kaufte das LADWP Wasserrechte im Mono Basin²⁴. Eine Verlängerung des Aquädukts, die 1941 fertig gestellt wurde, wurde gebaut, und Wasser aus verschiedenen Flussläufen wurde in dieses Aquädukt geleitet. Trotz aller politischen, geografischen und sozialen Kontroversen muss man Mulhollands Aquädukt aber eine Sache zugestehen: es handelt sich um ein Meisterwerk der Ingenieurskunst des Autodidakten, das immer noch in Betrieb ist und ein Beispiel für die Vorreiter-Rolle Kaliforniens auf dem Gebiet der Technik und Technologie. Auf diese soll im Kapitel „California Institute of Technology“ näher eingegangen werden.

Innerhalb weniger Jahre hatte das Wasser eine Wüste in einen künstlichen Garten Eden voller importierter Vegetation²⁵ transformiert und eine Ansiedlung, deren natürliche Wasservorräte für nicht mehr als ein paar hundert Einwohner ausreichten, wurde binnen kürzester Zeit zu einem gigantischen Moloch aufgeblasen. Diese künstliche Bewässerung erwies sich als äußerst profitabel, und fand auch wortwörtlichen Niederschlag in Polanskis Film *Chinatown*. Dieser Film wird in einem eigenen Kapitel dieser Arbeit im Detail besprochen.

3.2.3. Die Ölindustrie in Südkalifornien

Durch das Wasser wurden Vermögen gemacht, genauso wie durch das Öl. Ebenso bestimmten diese beiden Rohstoffe die Verteilung des Landes und die Politik in der Region. In den 1892 fand Edward L. Doheny zum ersten Mal Öl wurde auf einem Stück Land zwischen Elysian Park und Vermont Avenue. Noch mehr Öl wurde östlich und westlich von dieser Stelle gefunden, und 1904 wurde ein weiterer Ölfund am Salt Lake Feld gemacht.²⁶ In den Zwanziger-Jahren gab es große Ölfunde in Newhall, im Norden des Los Angeles Counties. Noch mehr Öl sprudelte bald in Montebello, Huntington Beach, Santa Fe Springs, Signal Hill, Baldwin Hills, Venice, El Segundo,

²⁴ Das Mono Basin liegt nördlich des Owens Valleys.

²⁵ Vgl. Toy, 1994: S.12.

²⁶ Caughey / Caughey, 1977: S. 248.

Dominguez und Wilmigton²⁷. In den Zwanzigern, als sich der spätere Autor Raymond Chandler in den Staaten niederließ, fand er Arbeit als Buchhalter beim Dabney Oil Syndicate (später South Basin Oil Company), das in Signal Hill operierte. Innerhalb von zwei Jahren förderte die Gegend um Signal Hill 20 Prozent des weltweiten Ölvorkommens²⁸.

Im Jahr 1923 wurde im Großraum Los Angeles ein Viertel der gesamten Ölmenge weltweit gefördert. Die meisten Bohrungen fanden in den Vorgärten und den Hinterhöfen von Privathäusern statt und die betroffenen Hausbesitzer waren mit der Situation nicht unglücklich, da die Nutzungsgebühren den Gestank und den Schmutz mehr als ausglich. Der Ölüberschuss von Los Angeles war vergleichbar dem der arabischen Staaten heute, aber der Markt war übersättigt und die Lagerkapazitäten waren limitiert, was wiederum zu einem Sinken der Preise führte und Öl zur billigsten Energiequelle in der Gegend machte²⁹. Das Auto war es auch, das den größten Unterschied zu anderen großen Städten der Zeit machte: andere Städte hatten sich um traditionelle, von Pferden gezogenen Vehikeln oder um die Eisenbahn entwickelt – daher war ihr Wachstum langsam, beständig, aber auch eingeschränkt. Los Angeles jedoch war eine Stadt des 20. Jahrhunderts und die erste Metropole, die mit dem Automobil als bevorzugtem Fortbewegungsmittel groß wurde³⁰. Praktisch von Beginn an hatte Los Angeles ein Verkehrsproblem, mehrspurige Fahrbahnen waren der Standard und Familien träumten nicht davon *ein* Auto - für Familien des Kriegs- und Nachkriegseuropas ein äußerst entfernter Gedanke - zu besitzen, sondern dachten bereits über die Anschaffung eines Zweit- und Drittwagens nach. Die Straße und das Auto, zentrale Symbole Amerikas, waren von absolut vitaler Bedeutung in Südkalifornien.³¹ Das mag in engem Zusammenhang mit der Entdeckung des Öls, die das Automobil zum billigsten Fortbewegungsmittel der Zeit machte stehen, es heißt jedoch auch, dass die Automobilindustrie selbst die Entwicklung von Eisenbahnstrecken

²⁷ Ebenda.

²⁸ Vgl. Haut, 2002: S. 26.

²⁹ Vgl. Öl: In: <http://www.usc.edu/libraries/archives/la/historic/oil.html>.

³⁰ Vgl. Heimann, 1999: S. 6.

³¹ Vgl. Toy, 1984: S. 14.

ins südliche Kalifornien sabotierte und dass aus diesem die Grund die Pacific Railroad – trotz sehr ambitionierter Anfänge - nie über den Rang eines Regionalzugs hinaus kam.³²

3.2.4. Grundstücksentwicklung in Los Angeles County

Der dritte „Rohstoff“ der neben Wasser und Öl die Aufteilung des Vermögens in Los Angeles bestimmte war Land – oft in direktem Zusammenhang mit eben den Wasser- und Ölvorkommen, was mit einer großen Anzahl Skandalen und kriminellen Aktivitäten einherging. Nach dem Krieg kauften hunderte von Spekulanten Land, parzellierten es, bauten darauf und machten so ein Vermögen. Die Immobilienbranche wurde so zur größten Industrie Südkaliforniens und überholte damit die Landwirtschaft und das Ölgeschäft.³³ Für Mike Davis bedeutet die inneramerikanische Völkerwanderung, die vom Chamber of Commerce unter General Harrison Gray Otis und Charles Fletcher Lummis ausgelöst worden war, die Wurzel des soziologischen (wie in *City of Quartz* analysiert) und ökologischen (wie in *Ecology of Fear* analysiert) Übels:

*This massive flow of wealth between regions produced population, income and consumption structures seemingly out of all proportion to Los Angeles' actual production base.*³⁴

Ebenfalls bemerkenswert ist die Tatsache, dass es diesen neuen Bürgern durch günstigen Fertigteilbau möglich war, sich ein Eigenheim, den typischen südkalifornischen Bungalow, zu leisten. So hatten erstaunliche 94 Prozent der Bevölkerung bis zum Jahre 1930 ein eigenes Haus. Nicht zur Freude aller, die Gewerkschaften beklagten, dass die Hypotheken auf dem neu geschaffenen Eigentum die Arbeiter in weitere Abhängigkeiten trieben.³⁵ Auch Walter Mosley greift dieses Thema in seinem Roman *Devil in a Blue Dress* auf: sein Protagonist Easy Rawlins nimmt trotz größter Bedenken

³² Vgl. Davis, 2006: S. 111.

³³ Vgl. Toy, 1994: S. 14.

³⁴ Davis, 2006: S. 25.

³⁵ Vgl. Davis, 2006: S. 28.

einen dubiosen Auftrag an, um so an das Geld für die fällige Rate für sein Haus zu kommen:

„And what's he gonna pay?“ “Enough fo' that mortgage. That's why I called you in on this. Easy, I know'd you need some fast money. O don't give a damn bout that man, or who-ever it is he lookin' fo' neither.“

I thought of paying my mortgage reminded me of my front yard and the shade of my fruit trees in the summer heat.³⁶

So wie das Land in immer kleinere Parzellen auf- und umverteilt wurde, änderte sich auch das innerstädtische Los Angeles, und zwar in einem Maße, das das heutige Bild von Los Angeles kaum mehr dem vor fünf oder sechs Dekaden gleicht. Als man 2005 den Film *Black Dahlia* nach dem gleichnamigen Roman von James Ellroy drehte (der Film und das Buch werden in eigenen Kapiteln besprochen), stand keiner der Originalschauplätze mehr zur Verfügung. Der Fall der „Schwarzen Dahlie“ ist ein authentischer Kriminalfall aus dem Jahre 1947 - alle Orte des Geschehens hatten sich aber vollständig verändert. So existieren die Gebäude von damals heute nicht mehr und ganze Straßenzüge wurden umgebaut oder umgeleitet. Das komplette Set für den Film musste daher in Hollywood-Studios nachgebaut werden und einige Szenen wurden sogar in Bulgarien gedreht.³⁷

Ein gutes Beispiel für die innerstädtische Veränderung von Los Angeles ist das Bunker Hill Viertel. 1867 kaufte ein wohlhabender Spekulant namens Prudent Beaudry – von 1874 bis 1876 Bürgermeister der Stadt - das meiste des Landes auf dem prominenten Hügel in Los Angeles³⁸. Da der Bunker Hill eine ausgezeichnete Sicht auf das Los Angeles Becken und auf den damals noch sehr idyllischen Los Angeles River bot erhoffte er sich eine gute Rendite aus seiner Investition. Er erbaute auf dem Hügel großzügige, zweistöckige Villen im Viktorianischen Stil, und die Gegend entwickelte sich bald zum bevorzugten Wohngebiet der Reichen und Gebildeten von L.A.

³⁶ Mosley, *Devil in a Blue Dress*, S. 9.

³⁷ Vgl. Interview mit Brian De Palma. In: DVD *The Black Dahlia*, Bonusmaterial, 2007.

³⁸ UCLA: In: <http://la.ucla.edu/profiles/remap.shtml>.

Berühmt wurde Bunker Hill auch durch die „kürzeste Eisenbahn der Welt“, dem „Angels Flight“, einer Standseilbahn, die die Anwohner des Hügels die 33-Grad Steigung hinunter führte. Ursprünglich als Wohnbezirk geplant büßte Bunker Hill bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges aber seine Exklusivität ein. Das Stadtgebiet breitete sich unaufhaltsam aus und die wohlhabenden Bürger zog es immer mehr in Richtung Pasadena. Die Häuser in Bunker Hill wurden nach und nach unterteilt und als Wohnungen vermietet. Gegen Ende des Krieges war der Pasadena Freeway fertig gestellt, was zum einen immer mehr Pendler und Leute zum Einkaufen in die Innenstadt brachte, zum anderen aber Einwohner aus der Stadt hinaus führte. Weitere Autobahnbauten führten zum selben Effekt und leerten die Stadt sowohl von Menschen als auch von Dienstleistungen³⁹.



Abb. 1⁴⁰

Die einst so herrschaftlichen Häuser von Bunker Hill verslumten zusehends. Auch Bunker Hill hat sein Gesicht vollständig verändert. Kein einziges der Häuser in dem Bild, das ungefähr 1900 entstanden ist (siehe Abb.1), existiert heute noch. Im Jahre 1955 begann die Stadt Los Angeles damit, das Viertel zu erneuern - ein Projekt, dessen Fertigstellung für 2015 geplant ist. (siehe Abb.2).

³⁹ Toy, 1994: S. 15.

⁴⁰ Foto Bunker Hill in:
http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill%2C_Los_Angeles%2C_California.



Abb.2⁴¹

Als Raymond Chandler erstmals nach Los Angeles kam, bezog er Quartier in einem der zur Pension umfunktionierten ehemaligen Herrenhäuser in Bunker Hill. Auch sein späterer Romanheld Philip Marlowe sollte diese Gegend, in der es mittlerweile von gescheiterten Existenzen und Kleinkriminellen wimmelte, aufsuchen. In seinen Augen sah das Stadtviertel so aus:

Bunker Hill is old town, lost town, shabby town, crooktown, once, a very long time ago, it was the choice residential district of the city, and there are still standing a few of the jigsaw Gothic mansions with wide porches and walls covered with round-end shingles and full corner bay-windows with spindle turrets. They are all rooming houses now, their parquet floors are scratched and worn through the once glossy finish and the wide sweeping staircases are dark with time and with cheap varnish laid over generations of dirt. [...] In and around the old houses there are flyblown restaurants and Italian fruit-stands and cheap apartment houses and little candy stores where you can buy even nastier things than their candy⁴²

Bunker Hill bietet eine sehr beliebte Kulisse für die Geschichten und Verfilmungen des Noir. Seine Entwicklung vom Nobelbezirk zum verkommenen Viertel symbolisiert für die Autoren und Filmschaffenden offenbar die Vergänglichkeit und ständige Veränderung. Der Hügel ist daher wie eine Metapher, die für Wechselhaftigkeit und die Entfremdung, die das Noir verkörpert, steht.

⁴¹ Foto Bunker Hill in:

http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill%2C_Los_Angeles%2C_California.

⁴² Chandler, *The High Window*, S. 52.

3.2.5. Bevölkerungsentwicklung

You have to begin with the singular fact that in a population of a million and a quarter, every other person you see has been here less than five years. Practically, therefore, the whole population is immigrant.

Garet Garrett ⁴³

Nach wie vor wächst die Bevölkerung von Los Angeles stetig: am 1. Juli 2006 betrug die Einwohnerzahl 3.877.129 Personen, im Großraum Los Angeles, der Metropolitan Statistical Area waren es 12.950.129. ⁴⁴

Bedingt wird das ständige Ansteigen der Bevölkerungszahl nicht zuletzt durch die Zuwanderung aus Lateinamerika - insbesondere aus Mexiko - und Asien. So wurde mehr als ein Drittel der Einwohner des heutigen Los Angeles außerhalb der Vereinigten Staaten geboren. Der Anteil der lateinamerikanischen beträgt laut Volkszählung aus dem Jahre 2000 46,5 Prozent, also 1,7 Millionen Menschen. Insgesamt leben Menschen aus 140 Nationen in L.A., die 224 verschiedene Sprachen sprechen⁴⁵. Dieses fast babylonische Sprachgewirr wurde auch in *Blade Runner* thematisiert, wo es sich bereits zu einer eigenen Sprache entwickelt hat.

Zur besseren Illustrierung der rasanten Bevölkerungsentwicklung im Großraum Los Angeles sind in der folgenden Tabelle die Bevölkerungszahlen seit 1790 angegeben.

Jahr	Bevölkerung	Jahr	Bevölkerung	Jahr	Bevölkerung
1790	131	1870	5.730	1950	1.970.358
1800	315	1880	11.200	1960	2.479.015
1810	365	1890	50.400	1970	2.818.061
1820	650	1900	102.500	1980	2.966.850
1830	1.300	1910	319.200	1990	3.485.398
1840	2.240	1920	576.700	2000	3.694.820
1850	1.610	1930	1.238.048	2010	3.849.378*
1860	4.385	1940	1.504.277		

Tabelle 1 ⁴⁶

* geschätzter Wert

⁴³ Caughey / Caughey, 1977: S. 245.

⁴⁴ Bevölkerung: In: http://de.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles#Bev.C3.B6lkerung.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Vgl. http://bld.lib.circaus/virtualreference/calif_historical_census_population.htm

So hat sich die Bevölkerung in etwas mehr als 200 Jahren seiner Besiedelung mehr als ver-29.000-facht.

Der Stadthistoriker Mike Davis hat sich in seinen beiden Büchern *City of Quartz* und *Ecology of Fear*⁴⁷ mit der Entwicklung von Los Angeles als urbanem Zentrum beschäftigt. Für ihn hat die Polarisierung der Gesellschaft fast im selben Tempo wie ihre Zunahme stattgefunden:

*Social polarization has increased almost as rapidly as population. [...] Decades of systematic under-investment in housing and urban infrastructure, combined with grotesque subsidies for speculators, permissive zoning for commercial development, the absence of effective regional planning, and ludicrously low property taxes for the wealthy have ensured an erosion of the quality of life for the middle classes in older suburbs as well as for the inner-city poor.*⁴⁸

Das Ergebnis einer rücksichtslosen Expansions- und Privatisierungspolitik führte seiner Meinung nach dazu, dass natürliche Ressourcen verloren gingen. Dadurch sei ein Klassenkampf entstanden, der sich nicht zuletzt durch eine „spatial apartheid“⁴⁹ manifestierte. Die Suburbanisierung von Los Angeles hatte signifikante ökologische Schäden zur Folge und sorgte gleichzeitig dafür, dass das alte Downtown zur Geisterstadt verkam⁵⁰. Verschärft wurde dies nach Davis' Meinung auch durch die einzigartige Vernichtung öffentlichen Raums:

*This reformist vision of public space – as the emollient of class struggle, if not the bedrock of the American polis – is now as obsolete as Keynesian nostrums of full employment.*⁵¹

Drogenprobleme, verbunden mit Bandenkriminalität und daraus resultierender Rassismus ließen die innerstädtischen Bereiche zu einem „battleground“ werden, auf denen ein „cold war“ tobt.⁵²

Davis Vision des zukünftigen Los Angeles sieht nicht viel besser aus:

⁴⁷ Die beiden Bücher gelten als Meisterwerke der amerikanischen Stadttheorie, wobei *Ecology* als Ergänzung zu *City* gesehen werden kann.

⁴⁸ Davis, 2006: S.7.

⁴⁹ Ebenda, S. 230.

⁵⁰ Davis, 1998: S. 376.

⁵¹ Davis, 1998, S. 227.

⁵² Davis, 2006: S. 281.

*In Los Angeles there are too many signs of approaching helter-skelter: everywhere in the inner city [...] gangs are multiplying at a terrifying rate, cops are becoming more arrogant and trigger-happy, and a whole generation is being shunted toward some impossible Armageddon.*⁵³

Diese Sichtweise erscheint sehr "noir" – nicht überraschend betitelte Davis ein Kapitel von *City of Quartz* „Sunshine or Noir?“

Im Weiteren kann hier der Bezug zur Meinung vieler Kritiker gemacht werden, die den Film noir als Antithese des American Dream sehen. In ihm wird die echte Stadt durch Verfremdung zu einem abstrakten Setting für Charaktere, die dem Schicksal ausgeliefert sind, in Geschichten, die als Gleichnisse auf die realen gesellschaftspolitischen Zustände zu werten sind. Literatur, Kunst und Film sind zumeist die ersten, die Tendenzen in einer Gesellschaft erkennen und verarbeiten. Mitunter entwickelt sich daraus ein spezifischer Stil, der an eben diesen gesellschaftlichen Umständen festgemacht werden kann

3.2.6. Science and Fiction

Los Angeles beheimatet bis heute sehr viele verschiedene Religionen. Neben diversen protestantischen Glaubensgemeinschaften ist die katholische Kirche – durch den hohen Bevölkerungsanteil an Hispanics – unter den christlichen Kirchen vorherrschend. Los Angeles stellt die drittgrößte⁵⁴ jüdische Gemeinde in den USA und auf Grund der anhaltenden Zuwanderung aus Asien wächst auch die buddhistische Gemeinde stetig. Daneben gibt es zahllose religiöse Gruppierungen, die man in Europa eher als Sekte, denn als Kirche bezeichnen würde. Die bekanntesten sind wohl die Mormonen, die in Los Angeles den zweitgrößten Tempel außerhalb von Salt Lake City betrieben, und die durch Hollywood-Stars bekannt gewordene Scientology-Kirche.

⁵³ Ebenda, S. 316.

⁵⁴ Nach New York und Miami.

Der anhaltende Zuzug, der durch das „goldene“ Image Südkaliforniens ausgelöst wurde und durch die Entdeckung von Öl einen zusätzlichen Schub erhalten hatte, brachte neben völlig „normalen“ Mittelklasse-Familien von bescheidenen Vermögen, beziehungsweise sonnenhungrigen Ruheständlern, die ihre Ersparnisse in einem Altersitz an der Pazifikküste anlegen wollten auch jede Menge Möchtegern-Künstlern, Kleinkriminellen und schlicht Verrückten. Bei vielen der Neuankömmlinge führten die neue Umgebung, unerfüllte Hoffnungen und enttäuschte Erwartungen jedoch zu einem psychischen und geistigen Vakuum, das so genannte Evangelisten nur zu gerne füllen wollten. Gefördert wurde diese Entwicklung durch die konservativ-religiöse Haltung vieler Zuwanderer, die ursprünglich aus ländlichen, traditionellen Werten verhafteten Gegenden, stammten. Die bekanntesten dieser neuen Prediger waren wohl Aimee Semple McPherson⁵⁵ und ‚Fighting Bob‘ Shuler⁵⁶, die sowohl von James Ellroy in *The Big Nowhere*, als auch von Nathanael West in *The Day of the Locust*⁵⁷ portraitiert wurden:

He spent his nights at the different Hollywood churches, drawing the worshipers. He visited the 'Church of Christ, Physical' where holiness was attained through the constant use of chestweights and spring grips; the 'Church Invisible' where fortunes were told and the dead made to find lost objects; the 'Tabernacle of the Third Coming' where a woman in male clothing preached the 'Crusade Against Salt'; and the 'Temple Moderne' under whose glass and chromium roof 'Brain-Breathing, the Secret of the Aztecs' was taught.⁵⁸

⁵⁵ Sister Aimee Semple McPherson war Gründerin der Foursquare Church und betrieb den Angelus Temple wo sie ihre tausenden von Anhängern mit aufwendigen Shows unterhielt und ihre Predigten von dort auch per Radio übertrug. Auf Grund ihres großen finanziellen Interesses und einiger Skandale, in die sie involviert war, genoss sie aber einen mehr als zwielichtigen Ruf. Vgl. Heiman, S. 94.

Andere Stimmen bezeichnen sie durchaus als Wohltäterin, die Kinderheime unterstützte, Rassismus verurteilte und als Vorläuferin des modernen Feminismus bezeichnet werden kann. Vgl. Caughey, 1977: S. 280.

⁵⁶ Der Reverend „Fighting“ Bob Shuler war Pastor der Trinity Methodist Church in Los Angeles. Ebenso wie Sister Aimee benutzte er das Radio zur Verbreitung seiner Predigten. Nach einigen kontroversen Sendungen, in denen er sowohl rassistische Äußerungen machte, als auch Lokalpolitiker angriff, verlor er seine Radiolizenz und wurde sogar verhaftet. Vgl. Heiman, 1999: S. 95.

⁵⁷ Vgl. Davis, 1998: S. 309.

⁵⁸ West, S. 140 ff.

Sie waren die Wegbereiter für eine anhaltende Tradition von Seelenrettern, Heilbringern und dubiosen Sekten, für die Los Angeles ebenfalls berühmt ist – als die berühmteste, beziehungsweise berüchtigtste ist in diesem Zusammenhang wohl Scientology zu nennen. Scientology wurde in den Sechzigern von dem ehemaligen Marineoffizier Ron Hubbard gegründet. Er hatte sich zuvor bereits einen Namen als Autor von Science Fiction Schundliteratur gemacht und entwickelte daraus eine krause Mischung aus Schwarzer Magie, Psychotherapie und Sci-Fi, die bei den Hippies der damaligen Zeit großen Anklang fand. Mike Davies bietet in *City of Quartz* eine Erklärung, warum gerade in Südkalifornien der Nährboden für obskure Kulte und pseudo-wissenschaftliche Religionen gegeben war⁵⁹: nicht alle Talente – seien es nun schauspielerische, musikalische, künstlerische oder wissenschaftliche - landeten in einem der Hollywood-Studios. Es bildete sich in Pasadena ein zweites Zentrum der Ausnahme-Talente, das California Institute of Technology, kurz Cal Tech genannt. Hier versammelten sich die Genies der Naturwissenschaften der Nachkriegszeit: Einstein, Milikan oder Oppenheimer unterrichteten dort und sorgten dafür, dass das Cal Tech - besonders in der Fachrichtung Physik - bald national führend war. Diese Implementierung von Wissenschaft in einer Hochburg des aus dem mittleren Westen importierten Fundamentalismus erzeugte laut Davis jedoch auch Widerstand in Form pseudo-religiöser Teufelsaustreibungen.⁶⁰

Das Verhältnis der Bewohner von Los Angeles zu Science Fiction, der Ersatz-Wissenschaft, und zu Religion wird auch in dem Erfolgsfilm *Independence Day*⁶¹ sehr plastisch dargestellt, wenn nicht gar karikiert: bei der Landung der Aliens, deren böse Absichten sowohl den Zusehern als auch dem Gros der Protagonisten klar sind, werden weltweit mehrere Großstädte angegriffen. In New York bietet sich ein absolutes Bild des Grauens, Menschen sind sich der Gefahr bewusst und laufen um ihr Leben. In Los Angeles hingegen werden die außerirdischen Eindringlinge von einer jubelnden Menge greller, absurd gekleideter Hippies und Sektenjünger

⁵⁹ Vgl. Davis, 2006: S. 55.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 55.

⁶¹ Independence Day. Regie: Roland Emmerich. 145 Minuten. USA 1996. 20th Century Fox.

empfangen, die allesamt den Eindruck machen unter Drogen zu stehen. Wo man bei der Zerstörung der anderen Städte mitfühlt, erzeugt das merkwürdig anmutende Szenario in Los Angeles beim Zuseher eine regelrechte „Geschieht-ihnen-recht-Reaktion“.

3.3. L.A.s Kriminalgeschichte

Neben Hollywood ist die Kriminalität wohl die erste Konnotation, die man üblicherweise zu Los Angeles hat. Die Anfänge als Wild-West-Stadt bestimmten den Ton, der unerwartete Reichtum und die damit verbundenen Zuzüge sorgten für soziale Reibungen, und die Entstehung von Hollywood verschärfte diese Reibungen noch zusätzlich. In den 1920-ern kam die Prohibition nach Los Angeles und sorgte für eine weitere Zuspitzung der Probleme. Die „trockene“ Stadt musste mit Alkohol versorgt werden und die Schnapshändler übernahmen mit Hilfe von Bestechung und Gewalt diese Aufgabe. Culver City, das „Herz der Filmindustrie“ wurde zum Zentrum krimineller Aktivitäten. Seine Hauptdurchzugsstraße, Washington Boulevard, war ein Sumpf von so genannten „Speakeasies“⁶², Schnapshändlern und Cafes – der Vorgänger des berühmten Sunset Strips. Filmgeld und der liberale Ruf, den die Stadt genoss, unterstützten die Entwicklung von Hinterzimmern, wo sich Spieler, Buchmacher, Trinker und Prostituierte versammelten⁶³. Die Stadt errichtete auch bald eine Rennstrecke, eine Box-Arena und eine Hunderennstrecke, die weiteres Geschäft dieser Art anzog. Diese Entwicklung wurde durch eine Polizei, die als äußerst korrupt galt geradezu unterstützt.⁶⁴ Ein Sonderaspekt des organisierten Verbrechens in Los Angeles war die Etablierung von Casino-Schiffen, die drei Meilen vor der Küste ankerten. Die ersten wurden 1928 eröffnet und sorgten nicht nur für die Unterhaltung der Bewohner von Los Angeles, sondern auch dafür, dass sich ihre Taschen leerten. Die diversen Schiffe und Boote lagen während der nächsten Dekade vor Anker und wurden bis in die späten Dreißiger ganz

⁶² Speakeasies waren illegale Bars, die sich zumeist in den Hinterzimmern harmloser Cafes, Drugstores oder ganz normaler Läden befanden.

⁶³ Vgl. Heimann, 1999: S. 6.

⁶⁴ Ebenda.

offen betrieben, bis sie schließlich eine Reihe von Razzien auf Grund setzte⁶⁵. Schiffe wie die Rex, die Montefalcone, die Tango und die Monte Carlo wurden von Raymond Chandler eindrucksvoll in *Farewell, My Lovely* verewigt:

*The Royal Crown seemed to ride as steady as a pier on its four hausers. Its landing stage was lit up like a theatre marquee. Then all this faded into remoteness and another, older smaller boat began to sneak out into the night towards us. It was not much to look at. A converted sea-going freighter with scummed and rusted plates, the superstructure cut down to the boatdeck level, and above that two stumpy masts just high enough for a radio antenna. There was a light on the Montecito also, and music floated across the wet dark sea.*⁶⁶

Wie in jeder großen Stadt etablierte sich auch in Los Angeles bald das organisierte Verbrechen. Gangsterbosse wie Guy McAfee, Nola Hahn, Jack Dragna und Bob Gans hatten jedoch offensichtlich wenig Interesse daran, ihr Territorium zu teilen und gründeten daher einen äußerst schlagkräftigen „Willkommens-Service“, der potentielle Rivalen der Stadt verweisen und ihr Gebiet schützen sollte⁶⁷. In späteren Jahren wurde erhielten sie dabei sogar Unterstützung des LAPD. James Edgar „Two Gun“ Davis, Polizeichef unter einer der berühmtesten Stadtverwaltungen, war ein negatives Paradebeispiel für Polizeikorruption⁶⁸. In seiner Dienstzeit wurde die so genannte „Bum Brigade“ gegründet, deren Aufgabe es war, unerwünschte Neuankömmlinge des von der Depression gebeutelten Los Angeles zu verweisen. Diese mehr als fragwürdige Episode in der Geschichte der Polizei von L.A. wird in Curtis Hansons Leinwandadaption von James Ellroy's *L.A. Confidential* sehr plakativ dargestellt. Der Ruf einer Hochburg der Korruption und Polizeigewalt verfolgte Los Angeles und erreichte 1992 einen neuen, traurigen Höhepunkt mit dem Prügelkandal rund um den Farbigen Rodney King.

⁶⁵ Ebenda, S. 130.

⁶⁶ Chandler, *Farewell, My Lovely*, S. 211.

⁶⁷ Vgl. Heimann, 1999: S. 51.

⁶⁸ Heimann, 1999: S. 7.

3.3.1. Hollywood Crime

Los Angeles war aber auch Schauplatz von – im wahrsten Sinne des Wortes – filmreifen Verbrechen. So verlor Hollywood seine Unschuld, als 1920 der übergewichtige Schauspieler Roscoe „Fatty“ Arbuckle angeblich das Starlet Virginia Rappe vergewaltigte und sie in Folge dessen an einer gerissenen Blase verstarb⁶⁹. Arbuckle wurde erst in seinem dritten Prozess freigesprochen – obwohl praktisch unmittelbar nach dem Tod von Rappe mit hoher Sicherheit feststand, dass die Todesursache eine verpfuschte Abtreibung war, begann eine förmliche Hexenjagd auf Arbuckle, der für die Medien, genauer die Hearst-Presse, als Symbol für Hollywood den Inbegriff der Dekadenz darstellte und den man offensichtlich allein für die Tatsache, dass sein einziges Talent darin bestand, fett zu sein, bestrafen wollte. Dieser Skandal bedeutete gleichzeitig so etwas wie die Geburtsstunde des Sensationsjournalismus. Der Verleger William Randolph Hearst⁷⁰ schuf mit seiner Berichterstattung im Fall Arbuckle gleichsam einen Präzedenzfall: er benutzte Fakten, die er einseitig darstellte, um einerseits Hollywood und

⁶⁹ Bis heute ist die Todesursache nicht vollständig geklärt und nach wie vor gibt es – mehr als 80 Jahre nach dem Ereignis – Uneinigkeit zwischen den „Anhängern“ von Arbuckle und jenen von Rappe. Selbst Internet-Seiten zu dem Thema setzen sich mit der Frage auseinander. Die einen bezichtigen Rappe ein Flittchen gewesen zu sein, die „ihre Filzläuse in sämtlichen Studios verteilte“, für die anderen ist sie ein Vergewaltigungsopfer, dass von Arbuckle förmlich „platt gewalzt“ wurde. Bereits kurz nach dem Tod Rappes rankten sich wahre Horrorgeschichten rund um den Fall. So wurde vermutet, dass Arbuckle sie auf Grund seiner alkoholbedingten Impotenz mit einer Cola-, beziehungsweise noch schlimmer, einer Champagner-Flasche vergewaltigt haben sollte. Das Zimmer, in dem die angebliche Vergewaltigung stattgefunden hatte war völlig verwüstet und die Kleidung Rappes dermaßen zerfetzt, dass man nicht mehr ausmachen konnte, um welche Kleidungsstücke es sich dabei gehandelt hatte. Was letztlich für Arbuckle sprach, war die Tatsache, dass die Hauptzeugin der Anklage, als unglaublich galt, hatte sie bereits zwei Verurteilungen wegen Falschaussagen in der Vergangenheit und zudem keinen besonders rühmlichen Lebenswandel. Trotzdem nutzte der Freispruch Arbuckle wenig – er wurde von der Öffentlichkeit förmlich „hingerichtet“, seine bereits abgedrehten Filme wurden zurückgezogen, er durfte nie wieder drehen und verstarb an seiner folgenden Alkoholsucht. Sah man in ihm doch den lebenden Beweis für die Verkommenheit des jungen Hollywood, das in den „goldenen Zwanzigern“ uneingeschränkte Freiheiten wie Drogen, Sex und dekadenten Lebensstil bot. Durch den Arbuckle-Skandal, der nicht einmal in Los Angeles, sondern in San Francisco (so lautete einer der im Zuge der Affäre gestellten Forderungen, San Francisco nicht als Müllleiner Hollywoods zu benutzen) stattgefunden hatte, sah man die guten Sitten im restlichen Amerika bedroht.

⁷⁰ William Randolph Hearst I (29 April 1863 in San Francisco – 14 August 1951 in Beverly Hills) war ein amerikanischer Zeitungsmagnat und führender Herausgeber. Er gilt als Erfinder der Boulevardpresse. Sein Leben war geprägt von etlichen Skandalen.

seine „Verkommenheit“ anzuprangern, und gleichzeitig seine Auflage zu steigern – die „Yellow Press“⁷¹ war somit geboren.

In Laufe der Jahre gab es weitere Hollywood-Morde, unter anderem der ungeklärte Anschlag auf Thelma Todd, die in Pelz und Schmuck tot in ihrem mit Auspuffgasen gefülltem Wagen in ihrer Garage aufgefunden wurde⁷². Das bekannteste und mysteriöseste der Hollywood-Verbrechen war jedoch der bis heute ungeklärte Mord der „Schwarzen Dahlie“⁷³. Am 15. Jänner 1947 wurde der in zwei Hälften getrennte Körper des dunkelhaarigen Starlets Elizabeth Short aufgefunden. Dieser Mord war Anlass für unzählige Spekulationen und generierte einige literarische Werke, das bekannteste Ellroys *The Black Dahlia*. Das Buch und der darauf basierenden Film werden im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt.

Weitere spektakuläre Fälle, die mit der Traumfabrik in Verbindung standen waren unter anderem die Ermordung von Lana Turners Liebhaber, Johnny Stompanato, durch Lana's Tochter Cheryl⁷⁴ - auch dieser Vorfall findet Eingang in James Ellroys Werk⁷⁵.

Eher harmlosere Vergehen waren der Drogenmissbrauch Robert Mitchums, der ihm zu dem Zeitpunkt mehr Schlagzeilen einbrachte als seine Filme, oder der Fall Brenda Allen⁷⁶, die als „Madam to the Stars“ Vorgängerin von Heidi Fleiss war⁷⁷.

Aber auch abseits von Hollywood kam es zu Verbrechen, die landesweit Schlagzeilen machten. 1927 waren die Zeitungen wochenlang voll mit

⁷¹ Der Name „Yellow Press“ entstand durch das billige, gelbe Papier, das für diese Zeitungen benutzt wurde.

⁷² Heimann, 1999: S. 102.

⁷³ Siehe Kapitel mit Besprechungen des Buches (5.1.3.2.) und des Films (5.2.5).

⁷⁴ Heimann, 1999: S. 120.

⁷⁵ Siehe Ellroy, *L.A. Confidential*.

⁷⁶ Vgl. Heimann, 1999: S. 112.

⁷⁷ Heidi Fleiss, Tochter eines prominenten Arztes. Sie betrieb einen Prostitutionsring, der eine Vielzahl von Hollywoodprominenten zu seinen Kunden zählte. 1997 wurde sie wegen Kuppelei Steuervergehen zu einer Haftstrafe verurteilt.

Berichten über Edward Hickman, der die 12-jährige Marion Parker entführt, ermordet und anschließend zerstückelt hatte⁷⁸.

1936 versetzte der bizarre Fall des „Klapperschlangen-Mörders“ die Öffentlichkeit in Angst und Schrecken. Robert James, ein Heiratsschwindler mit einer Vorliebe für merkwürdige Sex-Praktiken, der seine Ehefrauen gerne hoch versicherte⁷⁹, dürfe als eine der Inspirationsquellen für James Cains Roman *Double Indemnity* gedient haben. Die Wirklichkeit von James' Verbrechen war jedoch noch wesentlich gruseliger als der Film. Robert James war, nachdem er zwei Ehefrauen überlebt hatte und jeweils eine substantielle Lebensversicherung eingestreift hatte, nach Los Angeles gekommen, wo er ein Frisörgeschäft eröffnete. Hier heiratete er seine Kusine und schloss wieder eine hohe Lebensversicherung auf sie ab. Als seine Ersparnisse zur Neige gingen wollte er sie töten indem er ihren Fuß in eine Schachtel mit zwei Klapperschlangen steckte. Der gewünschte Effekt trat aber nicht rasch genug ein und er ertränkte sie schließlich im Teich seines Gartens.

1948 wurde Caryl Chessman als der angebliche „Rotlicht-Bandit“ verhaftet, dem wegen zahlreicher Einbrüche, Überfälle, Nötigungen und Vergewaltigungen der Prozess gemacht wurde und zweimal zum Tode und einmal zu lebenslanger Haft verurteilt wurde. Er beteuerte bis zum Schluss seine Unschuld und sein Fall erlangte Bekanntheit als sich Gegner der Todesstrafe für ihn engagierten. Als er zehn Jahre nach seiner Verurteilung hingerichtet wurde war Chessman der Todeskandidat, der in den USA am längsten auf seine Hinrichtung hatte warten müssen.⁸⁰

3.3.2. Das organisierte Verbrechen

1938 war ein Wendepunkt in der Verbrechensgeschichte von Los Angeles. Der Bombenanschlag auf das Auto von Privatdetektiv Harry Raymond⁸¹ und die folgenden Ermittlungen enthüllten die Korruption in den Reihen der

⁷⁸ Vgl. Heimann, 1999: S. 100.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 104.

⁸⁰ Vgl. Caryl Chassman. In: <http://www.usc.edu/libraries/archives/la/scandals/chessman.html>.

⁸¹ Vgl. Heimann, 1999: S. 7.

Polizei und der Stadtverwaltung. Eine Reihe von Razzien und das Entfilzen verschiedenster politischer Verwicklungen trieben mehrere Gangster ins nahe gelegene Mexiko und nach Las Vegas. Gegründet von Mobster Bugsy Siegel stieg die Wüstenstadt nach seiner bis heute ungeklärten Ermordung am 20. Juni 1947 – ein weiterer Mord, der L.A. erschütterte – zur neuen „sündigen“ Stadt im Westen auf.⁸²

Trotz dieser „Aufräumarbeiten“ am Vorabend des 2. Weltkriegs, verringerte sich das Verbrechen in Los Angeles während der nächsten Dekaden kaum – es fehlte nur die mediale Aufmerksamkeit, denn die Zeitungen konzentrierten sich in den nächsten Jahren hauptsächlich auf die Kriegsberichtserstattung. Das Verbrechen blühte aber im Schatten weiter, durchaus auch kriegsbedingt. Kriegsrelevante illegale Aktivitäten waren fest in Händen der Gangsterbosse, wie etwa Mickey Cohen, dem berüchtigten, aber auch äußerst berühmten und glamourösen Unterwelt-„Star“ der Vierziger Jahre. Er und Howard Hughes sind die erklärten Lieblingsbösewichte von James Ellroy und die Figur des glatten, gut gekleideten, ausgekochten Gangsters, der sich wie selbstverständlich in der Welt der Filmstars bewegte und die Behörden fest im Griff hatte, war ein häufiges Thema des Film noir. Weder rivalisierende Gruppen noch die Polizei war in der Lage ihm zu schaden, bis er schließlich zu 15 Jahren Haft wegen eines Steuervergehens verurteilt wurde. Ironischerweise traf ihn so das gleiche Schicksal wie einen anderen berühmten Gangster zwei Jahrzehnte davor: Al Capone. Wie es der Zufall wollte hatte Al Capone selbst einmal probiert eine „Filiale“ an der Westküste zu eröffnen, nach einem Sommer kehrte Capone aus nicht näher genannten Gründen aber sehr rasch wieder ins heimatliche Chicago zurück und beendete so seine „California vacation“. Es ist anzunehmen, dass auch er Opfer des sogenannten „Welcome Service“ der lokalen Gangstergruppierungen wurde, die den ansonsten unverwundbaren Al Capone aus ihrem heimischen Territorium vertrieben⁸³. Auch nach Capone konnte die italienische Mafia in Los Angeles nicht Fuß fassen, das organisierte Verbrechen war fast ausschließlich in jüdischer Hand.

⁸² Vgl. FBI_Siegel. In: <http://foia.fbi.gov/foiaindex/siege.htm>.

⁸³ Vgl. Heimann, 1999: S. 7.

In den Nachkriegsjahren verbreiteten sich die kriminellen Aktivitäten über die Grenzen von Los Angeles und Orte wie Long Beach, Venice, Santa Monica und ganz besonders das mexikanische Tijuana wurden zu neuen Zentren für Spieler, Drogenhändler, Hahnenkämpfe, Stripshows und Prostitution. Diese Angebote wurden vor allem von Mitgliedern der Hollywoodgemeinde genutzt, insbesondere die Schwulenklubs, wo homosexuelle Schauspieler wie etwa Rock Hudson ihren Neigungen nachgehen und dabei ihre Privatsphäre wahren konnten.⁸⁴

Zu Beginn der Fünfziger-Jahre begann L.A.s Noir-Ruf, sei er nun gerechtfertigt oder nur erfunden, langsam zu verblassen. Die Stadt entwickelte sich, dutzende Vororte, die ständig auf der Suche nach einem Zentrum waren, erstarrten in einem Labyrinth aus Beton, umzingelt von tausenden Autobahn-Kilometern.⁸⁵ Die riesige Nachkriegsbevölkerung überschwemmte die Southlands und füllte sie mit Fertigteilhäusern und gigantischen Shopping Centern. Der sich leerende Stadtkern und eine neue Generation von Polizeichefs weichten die Verbrechen der vergangenen Dekaden auf. Die großen Gangster zogen nach Las Vegas, wo das Klima für Verbrecher noch angenehmer war als in L.A. und zu Beginn der Sechziger wurde Los Angeles nicht mehr als der verkommene, von Verbrechen zersetzte Moloch betrachtet. Langsam gewann das Happy-go-lucky Hippie- und Surferimage die Oberhand. Das L.A. Noir der 40-er und 50-er Jahre lebt nur noch in Filmen wie *Chinatown* oder *L.A. Confidential* und wird durch die Bücher von Chandler oder Ellroy konserviert.

3.4. Von Hollywoodland zu Hollywood

Eine Umweltanalyse, wissenschaftlich durchgeführt, würde Los Angeles als idealen Standort für die Filmindustrie identifizieren, die Gründung der Filmmetropole war jedoch in keiner Weise geplant, sondern bestenfalls zufällig. Aus den sehr bescheidenen, um nicht zu sagen grotesken Anfängen,

⁸⁴ Vgl. Ebenda, S. 11 und S. 106.

⁸⁵ Vgl. Toy, 1994: S. 14.

entwickelte sich, was jahrzehntelang die glanzvollste Branche von Los Angeles sein sollte.

Als spanische Eroberer erstmals die Gegend, die als Hollywood bekannt ist, erreichten, lebten amerikanische Ureinwohner in den Canyons der Santa Monica Berge. Es dauerte nicht lange bis die Indianer in Missionen umgesiedelt worden waren und das Land, auf dem sich heute Hollywood befindet, wurde von der spanischen Verwaltung in zwei Teile geteilt. Die Anbaufläche im Westen wurde zu einem Teil von Rancho La Brea und die Siedlungen im Osten wurden zu Ranch Los Feliz.

In den 1870-ern florierte dort eine landwirtschaftliche Gesellschaft und Feldfrüchte von Heu über Getreide bis hin zu subtropischen Bananen und Ananas gediehen.⁸⁶

Während der 1880-er kaufte Harvey Henderson Wilcox, ein gottesfürchtiger Prohibitionist aus Kansas, einen Teil von Rancho La Brea, den seine Frau Daeida „Hollywood“ nannte. Es war der Name des Anwesens von Freunden daheim, was offensichtlich dazu dienen sollte, das Heimweh von Mrs Wilcox etwas zu lindern. Innerhalb weniger Jahre hatte Wilcox einen Rasterplan für die neue Gemeinde entworfen, hatte Prospect Avenue (heute Hollywood Boulevard) gepflastert und verkaufte Parzellen an wohlhabende Leute aus dem mittleren Westen, damit diese in Kalifornien überwintern konnten.⁸⁷ So entstand ein Trend, und Jahre später, besonders in der Zwischenkriegszeit, zogen immer mehr Menschen auf der Suche nach Sonne in den Western, was dazu führte, dass Los Angeles bald die typischste Mittelwesten-Stadt der ganzen Nation wurde.

Prospect Avenue entwickelte sich zu einer prestigeträchtigen Wohnstrasse mit großen Anwesen und Herrenhäusern, die im Queen Anne-, im viktorianischen oder im spanischen Kolonialstil gehalten waren. Mrs Daeida Wilcox brachte Mittel auf um Kirchen, Schulen und eine Bibliothek zu bauen und Hollywood wurde sehr bald zu einer vollständigen und florierenden Gemeinde. Zusätzlich waren die Wilcoxes äußerst fromme Leute, die weder Spielen noch Trinken in ihrer Gemeinde erlaubten. Hollywood wurde 1903

⁸⁶ Vgl. Caughey, 1977: S. 210.

⁸⁷ Vgl. HH Wilcox. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harvey_Henderson_Wilcox.

eine selbstständige Gemeinde, aber seine Unabhängigkeit war nur von kurzer Dauer, da der Mangel an Wasser 1910 eine Eingemeindung in Los Angeles erforderte, welches zu diesem Zeitpunkt noch einen Überschuss an Wasser hatte.⁸⁸

Neben der City Hall ist der berühmte „Hollywood“-Schriftzug wohl das bekannteste, wenn nicht das einzige Wahrzeichen von Los Angeles. Mike Davis analysiert in *Ecology of Fear* den Mythos und die multiplen Hyperrealitäten der Ware „Hollywood“. Das Kernproblem bei einer Bestimmung oder Zuordnung ist die Diskrepanz zwischen dem realen und dem erfundenen Hollywood:

For the past 75 year there has been an uneasy fit between the movie-made HOLLYWOOD! image and the actual Hollywood district. Indeed at any level, "Hollywood" is a difficult concept to come to grips with, elusive and elastic at the same time. First of all, there is maximum official disagreement about where Hollywood is even located. Each Los Angeles city and county agency has a service unit called "Hollywood", yet no two share the same boundaries and only one is identical to the city limits of the short lived City of Hollywood (1903 – 1910).⁸⁹

Die Grenzen und die genaue Lage der „Traumstadt“ Hollywood mögen zwar undefiniert sein, ebenso wie sein Konzept. Es ist aber unbestritten, dass dieser Vorort von Los Angeles einen signifikanten Beitrag zur populären Kultur geleistet hat und als wichtigste und traditionsreichste Filmproduktionsstätte weltweit enorme Bedeutung hat.

3.4.1. Filmstadt Hollywood

1907 stiegen Francis Boggs, ein Regisseur der Selig Company und sein Kameramann, Thomas Persons in den Zug von Chicago nach Los Angeles, um die Dreharbeiten zu dem Streifen *The Count of Monte Cristo* fertig zu stellen. Die Dreharbeiten hatten am Michigansee begonnen, aber da man sie bis zum Einbruch des Winters nicht beenden konnte, waren sie auf der

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Davis, 1998: S. 394.

Suche nach Sonne, und somit natürlichem Tageslicht, nach Kalifornien gekommen. Da es zu teuer war die Darsteller ebenfalls mitzunehmen, rekrutierten sie ganz einfach vor Ort neue Schauspieler, die die restlichen Szenen spielen sollten. Das mag zwar für das Publikum etwas verwirrend gewesen sein, aber die Neuartigkeit der „bewegten Bilder“ war so groß, dass man praktisch alles, was auf Zelluloid gebannt worden war, verkaufen konnte. Die „Gründungslegende“ von Hollywood besagt, dass der Hauptdarsteller eine riesige Perücke tragen musste, wenn er dem Meer nach seiner erfolgreichen Flucht aus dem Gefängnis entstieg. Unglücklicherweise brach über ihm eine gigantische Welle, die ihn zum Schrecken von Regisseur und Kameramann verschluckte. Die Perücke wurde ihm vom Kopf gerissen und begann hinaus auf die offene See zu treiben. Da Persons eine 10-Dollar Kautions für die Perücke beim Kostümverleiher hinterlegt hatte, begannen die beiden Männer voller Panik der Perücke hinterher zu kraulen und retteten den Schauspieler auf ihrem Rückweg. Bald danach wurden die restlichen abgedrehten Szenen nach Chicago verschickt und die erste Hollywood-Produktion war somit fertig.⁹⁰

Obwohl die Anfänge sehr bescheiden waren, sollten andere Filmemacher bald folgen. Einer der Gründe, die häufig dafür genannt werden, dass sich die Filmindustrie in Los Angeles niederließ, ist, dass die Edison Motion Picture Trust eine derart starke Kontrolle über den Gebrauch von Kameras hatte, dass jene, die ohne Genehmigung filmten einen kurzen Fluchtweg nach Mexiko hatten.⁹¹ Die Beweise hierfür sind aber äußerst dünn, eher ist es vorstellbar, dass hoffnungsvolle Regisseure aus denselben Gründen wie Boggs und Persons - aber auch tausende Migranten - nach Südkalifornien kamen: die Sonne. Natürlich gibt es in Nordamerika noch andere Gegenden, die mit einem sonnigen Klima gesegnet sind – aber Los Angeles besitzt auch eine sehr abwechslungsreiche Landschaft. Eingekeilt zwischen Bergen und dem Meer bietet es die perfekte Kulisse für beinahe jedes Genre: Piratenfilme, Wüstenabenteuer, Bergdramen, Kriegsfilme und natürlich Western, alles kann vor Ort in Los Angeles gedreht werden. Da während der

⁹⁰ Vgl. Graves, Jackson A. In: Caughey / Caughey, 1977: S. 254.

⁹¹ Vgl. Graves, Jackson A. In: Caughey / Caughey, 1977: S. 255.

Gründungsjahre von Hollywood künstliches Licht noch nicht jene Intensität hatte, die für Innenaufnahmen notwendig war, wurden die meisten Dreharbeiten nach draußen verlegt. Aus diesem Grund waren Filmemacher extrem abhängig vom Wetter und vom Sonnenschein, um nicht jedes Mal die Dreharbeiten unterbrechen zu müssen, wenn eine Wolke vorbeizog.

1911 eröffnete die Nestor Company Hollywoods erstes Filmstudio an der Ecke Sunset und Gower. Nicht lange danach begannen Cecil B. DeMille und D.W. Griffith ebenfalls in der Gegend Filme zu drehen, angezogen durch den weiten Raum und das milde Klima. 1914 schickte Jesse L. Lasky seinen Freund Cecil DeMille aus New York nach Hollywood – er besaß dort eine Scheune, die er zu einem der ersten Filmstudios umfunktioniert hatte - um dort den Film *The Squaw Man* zu drehen. Diese Produktion sollte die erste in Spielfilmlänge (damals circa eine Stunde) werden. Der Film wurde durchaus ein kommerzieller Erfolg, was den Produzenten Lasky dazu bewog, in Zukunft statt zwölf Filmen pro Jahr dreißig drehen zu wollen. Natürlich wurde Laskys Scheune für diese Unternehmungen bald zu klein und es entstand bald ein ganzer Studio-Komplex auf dem Gelände, auf dem sich heute noch Paramount befindet.⁹²

Die Bedürfnisse der wachsenden neuen Branche riefen radikale Veränderungen in der Gemeinde hervor und verursachten einen Konflikt zwischen den Alteingesessenen und den Neuankömmlingen. Quadratkilometer an landwirtschaftlichen Flächen südlich des heutigen Hollywood Boulevards wurden parzelliert und für Wohnprojekte für die riesige Zahl an Arbeitern, die von den Filmstudios benötigt wurden, erschlossen. Bürohochhäuser begannen entlang Hollywood Boulevard aus dem Boden zu schießen und es dauerte nicht lange bis alle Wohnhäuser entlang des Boulevards durch Bürohäuser ersetzt waren.

⁹² Vgl. Calistro, 2000: S. 24.

Banken, Restaurants und Filmtheater wie das berühmte Grauman's (vorher Mann's) Chinese Theater entstanden und versorgten die wachsende Filmindustrie während der 20-er und 30-er Jahre. Die architektonischen Stile der Gebäude waren repräsentativ für die populärsten Trends der Zwischenkriegszeit. Banken wurden üblicherweise im strengen Beaux Arts-Stil gestaltet, andere Gebäude hatten jedoch einen durchaus verspielten Charakter. Der dekorative spanische Kolonialstil reflektierte Hollywoods selbstbewusste Extravaganz, während Art Deco und die modernen Stile den Ambitionen der Gemeinde nach Glanz und Glamour entsprachen. Obwohl die meisten Studios in Hollywood blieben, übersiedelten viele der Stars nach Beverly Hills und die eleganten Läden und Restaurants übersiedelten mit ihnen.⁹³

Nach seiner Blütezeit in den 1930-ern und 40-ern begann der Glanz von Hollywood langsam zu verblassen. Wurden in 1940 noch 477 Filme gedreht, so waren es 1960 nur mehr 154⁹⁴. Mit dem Aufstieg des Fernsehens kam der Abstieg für den Film. In den 60-ern begannen sich Aufnahmestudios in Hollywood niederzulassen und mit der neuen Industrie kam auch eine neue Art von Leuten, die ein anderes Image wollten. Das glanzvolle aber doch etwas verkommene Ruf der Filmmetropole, verführerisch wie die verbotenen Früchte aber ebenso gefährlich, das Noir-Image, sowohl echt als auch künstlich geschaffen, überholte sich selbst. Das Filmemachen hatte sich im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Industrie entwickelt, und das Herz dieser Industrie war mittlerweile zu einem Industriestandort geworden. Zusätzlich entwickelten sich landes- und weltweit immer neue Standorte und reduzierten somit die Bedeutung Hollywoods als Hauptstadt der Filmindustrie.

Von außen betrachtet ist Hollywood heute ziemlich unspektakulär. Die letzte der großen Hollywood-Stars war wohl Marilyn Monroe, und es war wahrscheinlich notwendig, dass sie unter solch ungeklärten, mysteriösen

⁹³ Vgl. Heimann, 1999: S. 13.

⁹⁴ Vgl. Haut, 2002: S. 6.

Umständen starb, um zu einer Legende zu werden. Sie hatte unbestritten Talent, wurde zu ihren Lebzeiten aber hauptsächlich auf Grund ihres Aussehens und ihres Sex-Appeals gefeiert. Kein Schauspieler und keine Schauspielerin würde nur auf Grund dieser Tatsache zum absoluten Star werden, ebenso wenig, wie ein Schauspieler die Schlagzeilen beherrschen würde, indem er etwas so alltägliches tut, wie Marihuana zu rauchen – etwas, was Robert Mitchum fast mehr „Ruhm“ als seine Filme einbrachte und aus heutiger Sicht wohl ein perfekten Publicity-Stunt war.⁹⁵

Als das Starsystem verschwand, warf Hollywood seine mythischen Skandale, seine öffentliche Maskerade, exotischer, spektakulärer, aufregender und ungleich sexier als irgendeine andere amerikanische Stadt zu sein, ab. Das Fernsehen, die neue Industrie, erzeugte mehr Produkte als es der Film jemals getan hatte, und diese Produkte waren vom Kommerz inspiriert und nicht von Literatur. Von Anfang an gab Hollywood den Stimulus für einige bemerkenswerte schriftstellerische Leistungen, die zwar zumeist satirisch, aber nichtsdestotrotz beeindruckt von der Macht waren, die die Traumfabrik über den Geist, die Moral, die Musik, die Sprache, die Mode und sogar über politische Themen Amerikas hatte. Hollywood bannte nicht nur Literatur auf Zelluloid, sondern es erschuf sie auch. John Dos Passos *The Big Money* (1936), Nathanael Wests *The Day of the Locust*, Budd Schulenberg *What makes Sammy run?* (1941), Scott Fitzgeralds *The Last Tycoon* und Joan Didions *Play it as it lays* (1970) behandeln alle Hollywoods Besonderheit als eine Stadt, die eine ganze Industrie beherrscht. Was an sich noch nichts ungewöhnliches wäre, würde es sich dabei um Autos, Chemikalien, Schiffe oder Stahl handeln – aber Hollywoods Produkte sind flüchtig, nicht greifbar und alles, was sie umgibt per Definition unnahbar. Zusätzlich forderte der grelle, reißerische Ruf, den Hollywood genoss (beziehungsweise in einem gewissen Maß immer noch besitzt) und die Eigenarten der Menschen, die sich in und um die Filmstadt tummelten, die Fantasie von Autoren heraus – Hollywood war einfach mit nichts anderem vergleichbar.

⁹⁵ Vgl. Heimann, 1999: S. 116.

3.5. Der Krieg und die Nachkriegsjahre

Sehr verkürzt ausgedrückt war der Zweite Weltkrieg wohl das größte, was Los Angeles jemals passiert ist. Frühere Kriege waren den Bewohner von Los Angeles eher weit weg erschienen: der Unabhängigkeitskrieg mit Spanien wurde im südlichen Mexiko ausgetragen; während des Krieges gegen Mexiko gab es nur wenige Kampfhandlungen in L.A. Der amerikanische Bürgerkrieg führte zu geteilten Meinungen in Kalifornien, fand aber ebenfalls hunderte Meilen weit weg statt. Der Erste Weltkrieg spielte sich sogar auf einem anderen Kontinent ab. In den Zweiten Weltkrieg aber war die Bevölkerung Los Angeles zum ersten Mal direkt involviert, was zu einer beinahe hysterischen Welle des Patriotismus unter den Angelenos führte. Dieser Zustand wurde 1979 von Steven Spielberg in seinem – von Kritikern gescholtenen - Film *1941 (Wo bitte geht's nach Hollywood?)*⁹⁶ äußerst satirisch porträtiert. Leider war der Streifen, in dem John Belushi einen Teufelsflieger, der versucht ein japanisches U-Boot von der Küste Kaliforniens fernzuhalten spielt, ein Riesenflop⁹⁷. Vielleicht lag es daran, dass jene typisch amerikanischen Tugenden so völlig übertrieben dargestellt und dabei ins Absurde geführt wurden: Der Möchtegern-Held, der vorgibt fliegen zu können, nur um ein Mädchen „flachlegen“ zu können. Das ständig laute, betrunkene und wilde Flieger-Ass, das auf alles schießt, aber immer verlässlich sein Ziel verfehlt. Der Vater, der, um seine Familie zu schützen, aus seinem Hinterhof ein Schlachtfeld und aus seinem Haus einen Schutthaufen macht – mit dem größtem patriotischen Vergnügen. Dazu noch Christopher Lee als Nazi-Offizier, der gerne Hitlers „Liebling“ wäre und deshalb versucht, im Alleingang und mit Hilfe eines gleich gesinnten japanischen Kollegen die Amerikaner dort zu treffen, wo es weh tut: indem er Hollywood, das Symbol amerikanischer Dekadenz zerstört. All diese Charaktere sind kaum, was sie scheinen und kämpfen dabei um ein Ziel, das

⁹⁶ 1941 – Wo bitte geht's nach Hollywood?, erschienen 1979, mit John Belushi, unter der Regie von Steven Spielberg.

⁹⁷ Spielberg hatte dreißig Jahre später mit der Verfilmung eines anderen Weltkriegsstoffes bedeutend mehr Erfolg: *Saving Private Ryan* (1998) entsprach weit eher der Vorstellung der Amerikaner von ihren Helden und brachte Spielberg 1999 in der Folge sechs Academy Awards ein.

wirklich ein Potemkin'sches Dorf ist – der Krieg als Lachnummer in einem Amerika, das von Witzfiguren bevölkert wird.

Nichtsdestotrotz war der Zweite Weltkrieg doch „Jedermanns“ Krieg, an den sich die Vereinigten Staaten vorrangig aus finanziellen Gründen beteiligt hatten: die Finanzhilfe, die Großbritannien zur Bekämpfung des Faschismus in Europa gewährt worden war, war zu einer derart hohen Summe angestiegen, dass die USA nicht riskieren konnten, diese Investition zu verlieren. Da die britischen Kriegserfolge aber ausblieben, sah sich Amerika gezwungen aktiv ins Kriegsgeschehen einzugreifen. Die Einberufungen erreichten alle, vom Fabrikarbeiter bis hin zu Millionärssöhnen wollten alle Teil des großen Kriegs in Europa sein.⁹⁸ Auch Hollywood blieb von den Einberufungen nicht unberührt. Neben der filmischen Aufarbeitung gab es aber auch eine lange Liste an „Stars in Uniform“: Henry Fonda, James Garner, Charlton Heston, William Holden, Gene Kelly, Victor Mature, Robert Montgomery, Paul Newman, Elvis Presley, Sidney Poitier und Ronald Regan sind einige der bekanntesten Namen. Andere wie Bob Hope und Orson Welles, der untauglich war, bemühten sich um die Moral der Truppen, indem sie die Soldaten an der Front besuchten. Besonders verlockend war diese Aussicht auch für viele junge Frauen, die auf diese Art einem langweiligen Hausfrauen-Dasein entkommen und die Welt sehen konnten.

Nach Pearl Harbour wurde die Gefahr, dass sich die Kriegshandlungen bis auf das US-amerikanische Festland ausdehnen könnten plötzlich sehr real, jedoch nicht mehr. Die Truppen kämpften im Ausland, die Logistik blieb in den Vereinigten Staaten, daher war jegliche Angst der amerikanischen Bevölkerung vor Kampfhandlungen im eigenen Land wohl eher leichte Hysterie. Da Los Angeles einer der wichtigsten Standorte der Munitionsindustrie war, schien es ein offensichtliches Ziel für Angriffe zu sein, aber den Strategen wurde bald klar, dass die Japaner weder die Absicht noch die Kapazitäten oder die Reichweite zum Angriff hatten. In der Zwischenzeit hatten die Bewohner von Los Angeles weit größere Probleme

⁹⁸ Vgl. Calistro, 2000: S. 183.

als den möglichen Angriff der Japaner: sie mussten das Autofahren stark einschränken, damit ihre Reifen bis zum Ende des Krieges halten würden. Zudem unterlagen die Verteilung der Ölreserven und der Bau neuer Straßen und Autobahnen militärischen Vorgaben. Pazifismus und bestimmte garantierte Freiheiten mussten für eine Zeit anderen Prioritäten weichen. Frauen und Minderheiten hatten plötzlich Zugang zu neuen Tätigkeiten und Rollen, die Inhaftierung von Japanern oder Bürgern mit japanischem Migrationshintergrund wurde jedoch von einem Großteil der Bevölkerung gutgeheißen. Soldaten und Matrosen auf Landgang wurden für die üblichen Bagatelldelikte und Probleme, die immer mit unruhigen Zeiten einhergehen, verantwortlich gemacht.

3.5.1. Wirtschaftliche Entwicklung während des Krieges

Als die Kämpfe 1939 in Europa ausbrachen, erhielt Los Angeles große Aufträge für Flugzeuge und andere militärische Ausrüstung. Die Regierung in Washington hatte beschlossen die von der Depression stark in Mitleidenschaft gezogenen Region durch Rüstungsaufträge zu unterstützen⁹⁹. Nachdem mit Pearl Harbour ein weiterer Krieg im Pazifik für die USA begonnen hatte, wurden die Aufträge für Munition enorm erhöht. Die Bundesregierung investierte sehr viel in die Erweiterung von Industrieanlagen, so kündigte Präsident Roosevelt 1940 an, die Produktion von Flugzeugen auf 50.000 Stück pro Jahr erhöhen zu wollen¹⁰⁰. 1945 waren die Flugzeug-Aufträge in Los Angeles bei sieben Milliarden Dollar angelangt, jene für den Schiffbau bei 1,7 Milliarden. Die Zahl der Beschäftigten in den Flugzeugfabriken erhöhte sich von 20.000 im Jahre 1939 auf 243.000 im Jahre 1943.¹⁰¹ Los Angeles hatte genügend Arbeitskräfte, um diesen Aufträgen nachzukommen, zusätzlich strömten aber viele hoffnungsfrohe Kriegsarbeitkräfte nach Los Angeles. Fast eine halbe Million Frauen traten in den Arbeitsmarkt ein und stellten somit 36,6 Prozent der Arbeitskräfte in

⁹⁹ Vgl. Hiney, 1997: S. 121.

¹⁰⁰ Vgl. Sato, 2000: S. 147.

¹⁰¹ Vgl. Caughey, S. 359.

der Flugzeugindustrie¹⁰². Da die normalen Bautätigkeiten eingeschränkt oder völlig aufgegeben wurden und Nahrungsmittel und Treibstoff rationiert waren, war Los Angeles bald überfüllt und förmlich zusammengequetscht und die Einwohner mussten sich für ziemlich alle Dinge des täglichen Bedarfs anstellen.¹⁰³

Nach dem Krieg hatte Los Angeles auf Grund seiner Industrietätigkeiten aber enormes Kapital für Investitionen zur Verfügung. Zusätzlich zum Geldvermögen verfügte es über eine enorme Zahl an Arbeitskräften mit bedeutend verbesserten technischen Fähigkeiten und Know-how. Zum Teil auf Grund des eben durch den Krieg entstandenen Mangels an Wohnraum, Schulen, Telefonnetzen, Kanälen, Automobilen und vielen Dingen mehr, fanden sich bald Ersatztätigkeiten für die Arbeiter, die nun nicht mehr in der Kriegsindustrie benötigt wurden. Eine große Anzahl an GIs, die an der Pazifikküste stationiert gewesen waren, hatten kein Bedürfnis wieder in ihre Heimatstädte zurückzukehren, da sie entweder ihre Familien verloren hatten, sich entwurzelt fühlten, oder einfach weil sie es in Kalifornien, dem „Garten Eden“ ungleich schöner fanden als zuhause. Daher wurde Los Angeles größer und größer, eine Entwicklung, die eine Reihe neuer Unternehmungen notwendig machte und eine Fülle an Umwelt-, Sozial- und Wirtschaftsprobleme auslöste.

3.6. Stadt der Katastrophen

Thornton Wilder, der ansonsten ein freundlicher, unbeschwerter Zeitgenosse war, zeichnete die folgende Schreckensversion von Los Angeles:

*You know, one day someone is going to approach this area and it will be entirely deserted. There will be nothing left standing, stone upon stone... God never meant man to live here. Man has come and invaded a desert, and he has tortured this desert into giving up sustenance and growth to him, and he has defeated the purpose of God. And this is going to be destroyed.*¹⁰⁴

¹⁰² Vgl. Sato, 2000: S. 147.

¹⁰³ Vgl. Caughey / Caughey, 1977: S. 359.

¹⁰⁴ Vgl. Friedrich, 1997: S. 6.

Los Angeles ist eine Stadt, die ständig von der Gnade der Natur abhängt. Sie hat heute mehr als zehn Millionen Einwohner und wird ohne Unterlass von Erdbeben, Überflutungen, Wassermangel und Feuer bedroht, was wiederum das Gefühl verursacht, permanent am Rande der Katastrophe zu leben. Die stets präsente Gefahr von Naturkatastrophen erzeugt eine Atmosphäre der Vergänglichkeit. Erbaut auf der San Andreas Verwerfung ist die unmittelbarste Gefahr wohl seine instabile Geologie, aber selbst wenn der Asphalt auf einer der achtspurigen Stadtautobahnen auf Grund der Erdbewegungen plötzlich aufbricht, strömt der Verkehr weiter, als wäre nichts geschehen. Erdbeben sind ein alltägliches Phänomen, ebenso wie die Erdrutsche, die Hanghäuser im Wert von mehreren hunderttausend Dollar einfach in den Topanga oder Mandeville Canyon „purzeln“ lassen.

Mike Davis stellt in *Ecolgy of Fear* den Zusammenhang zwischen dem sensiblen ökologischen System von Los Angeles und seinem desaströsen Umgang mit Umweltschutz und Gesellschaft her. Er zeigt eine Stadt, die von Architekten, Planern und Politikern absichtlich einer unumgänglichen, zukünftigen Katastrophe ausgesetzt wird. In dem Kapitel „The Literary Destruction of Los Angeles“ führt er gar einen gesamten Kanon der Katastrophen-Literatur an in dem die Stadt seit Beginn des Jahrhunderts durchschnittlich drei Mal pro Jahr zerstört worden war. Die Romane – überwiegend von Rassismus und Xenophobie zersetzter Groschenschund – überwogen zahlenmäßig aber bei weitem den Roman noir als regionales Genre.¹⁰⁵ Dies mag als Hinweis auf die tief verwurzelte Angst vor Katastrophen der Einwohner von Los Angeles gewertet werden.

3.6.1. Feuer

Die Erschütterungen und das Aufbrechen der instabilen Erde versetzen die Südkalifornier kaum mehr in Angst und Schrecken, so beunruhigt sie auch sein mögen. Was die Einwohner von Los Angeles jedoch weit mehr fürchten ist das Feuer. Wohl bedingt durch die Urangst vor der Wüste, dem kargen

¹⁰⁵ Davis, 1998: S. 279.

Land, der Austrocknung und der brennenden Hitze ist das Feuer eine sehr unmittelbare Bedrohung. Das Leben der Stadt hängt von einer äußerst dünnen Wasserader ab, die unter gigantischen Kosten und mit enormer Korruption quer durch die Wüste von den Rocky Mountains hergeleitet wurde. Bei so wenig Wasser und so viel Hitze ist die tief sitzende Angst vor dem Feuer mehr als verständlich. Feuer, die praktisch Jahr für Jahr ausbrechen, haben immer und immer wieder Teile der Stadt zerstört: Bel Air, Malibu, Carbon Canyon, Bradbury, Duarte, Sunland und sogar das innerstädtische Downtown Los Angeles. Wohnhäuser, landwirtschaftliche Flächen, Industrieanlagen und Hollywood Studios wurden dabei ein Raub der Flammen. 1983 fegte ein Feuer durch die Paramount Studios und zerstörte dabei die fünfzig Jahre alte „New York Street“ Kulisse, die für Szenen aus *Going my Way*, *Chinatown*, und – Ironie des Schicksals – *The Day of the Locust* – eingesetzt worden war. So wurde zwar kein „Burning of Los Angeles“¹⁰⁶ daraus, aber zumindest ein teilweises „burning of Hollywood“.

Aber selbst wenn es nicht brennt ist das subtropische Los Angeles ständig der Hitze ausgeliefert. So sind manche Kritiker der Meinung, dass die aggressiv machende Hitze durchaus dazu geführt haben könnte, dass die Wiege des Noir in Los Angeles steht. Nach der klassischen Periode der Vierziger und Fünfziger entdeckte Noir plötzlich den Tag für sich. Spielten die klassischen Filme noch überwiegend in der – mitunter ebenfalls sehr schwülen – Nacht, so nehmen die Szenen bei Tageslicht, und somit im gleißenden Sonnenlicht, etwa in *Chinatown*, bereits überhand. Steve Glassman und Maurice O’Sullivan argumentieren in ihrem Buch *Florida Noir*, dass sich zur selben Zeit auch das Zentrum des Noir von Los Angeles nach Florida verschob¹⁰⁷. Das klassische Noir konzentrierte sich zwar auf Los Angeles, das weiterentwickelte Noir suchte sich hingegen auch neue Zentren. Die typischen Noir-Zutaten blieben jedoch. Der Theorie folgend,

¹⁰⁶ Tod Hackett, die Hauptfigur in Nathanael Wests *The Day of the Locust* kommt als Kulissenmaler nach Hollywood und arbeitet dort für einen Film namens *Burning of Hollywood*. Die Visionen des brennenden Los Angeles bestimmen die Atmosphäre des Romans.

¹⁰⁷ Glassman / O’Sullivan, 1997: Klappentext.

dass Noir nicht nur eine Kunstform oder Genre darstellt, sondern auch Ausdruck einer Mentalität und gesellschaftspolitisches Instrument ist, müssten ähnliche äußere Rahmenbedingungen in anderen Städten ebenfalls dazu führen, dass sich dort eine Ausprägung des Noir manifestieren kann. Festgemacht an den klimatischen Bedingungen würde das bedeuten, dass in Städten mit vergleichbaren klimatischen Bedingungen auch eine vergleichbare Stimmung herrscht. Bereits in der klassischen Periode gab es auch im Süden der USA mit *Key Largo*¹⁰⁸ ein bedeutendes Beispiel des Noir, in der Phase des Neo-Noir stechen besonders *The Big Easy*¹⁰⁹, der in New Orleans angesiedelt ist und *Body Heat*¹¹⁰, das wiederum in Miami spielt, hervor. Alle diese Filme sind bestimmt von einer für die Südstaaten typischen träg-schwülen, im wahrsten Sinne des Wortes aufgeheizten Grundstimmung – im Fall von *Body Heat* ist der Titel hier tatsächlich programmatisch. Nicht zuletzt fand das Noir mit dem Aufkommen des Fernsehens auch dort seinen Niederschlag. Als die von Noir geprägte Fernsehserie schlechthin gilt *Miami Vice*¹¹¹, die, obgleich sie vor einer Sonnen durchflutenden Strandkulisse spielt, immer eigenwillig düster wirkte¹¹².

3.6.2. Luft

Los Angeles ist im wahrsten Sinne des Wortes Wind und Wetter, den Elementen ausgeliefert: nicht nur, dass die Erde bebt und Feuer wütet. Auch die Luft, genauer gesagt der Wind drückt der Stadt seinen Stempel auf: die so genannten Santa Ana Winde, die im Herbst auftreten, sind bekannt dafür, dass sie – ähnlich dem heimischen Föhn - Kopfschmerzen verursachen, die Menschen ganz verrückt machen und eine aggressionsgeladene

¹⁰⁸ *Key Largo*. Regie: John Huston. 101 Minuten. Warner Bros. USA 1948.

¹⁰⁹ *The Big Easy*. Regie: Jim McBride. 108 Minuten. Columbia Pictures. USA 1987.

¹¹⁰ *Body Heat*. Regie: Lawrence Kasdan. 113 Minuten. Warner Bros. USA 1981.

¹¹¹ *Miami Vice*. Regie: Michael Mann. NBC. USA 1984 – 1990.

¹¹² Der 2006 - Michael Mann produzierte wieder und führte Regie - erschienene Kinofilm *Miami Vice* mit Colin Farrell und Jamie Foxx bediente sich zwar der selben Kulisse und Charaktere, war aber auf eine fatalere, kompromisslos düstere Atmosphäre reduziert.

Atmosphäre schaffen. Raymond Chandler machte sie 1938 in seinem Roman *Red Wind* sogar zu einem zentralen Thema.

*There was a desert wind blowing that night. It was one of those hot dry Santa Anas that come down through the mountain passes and curl your hair and make your nerves jump and your skin itch. On nights like that every booze party ends in a fight. Meek little wives feel the edge of the carving knife and study their husbands' necks. Anything can happen. You can even get a full glass of beer at a cocktail lounge.*¹¹³

Ähnlich der Hitze fungiert der Wind im Noir ebenfalls als ein die Stimmung der Protagonisten beeinflussender Faktor. Diese Faktoren können jedoch weder beeinflusst noch ausgeschaltet werden, was wiederum den Zustand des Ausgeliefertseins der Handelnden unterstreicht.

3.6.3. Wasser

Sogar das vierte Element, das Wasser stellt - trotzdem es Mangelware ist - eine Gefahr dar: obwohl es als Trinkwasser dringend benötigt wird und die natürlichen Trinkwasservorräte gerade eben für 200 Menschen ausreichen, haben Überflutungen in der Vergangenheit Teile der Stadt zerstört und hunderte Menschen getötet. 1928 kam es in Los Angeles zu einer schrecklichen Flutkatastrophe, die dem Department for Water and Power angelastet wurde.

Der St. Francis Damm, der vom LADWP als Wasserreservoir und zur Generierung von elektrischem Strom erbaut worden war stürzte ein, da seine linke Seite unwissentlich auf einem Bergsturz errichtet worden war. Am 12. März 1928 kurz vor Mitternacht brach der Damm und es kam zu einer Flutkatastrophe, die 450 Menschenleben in der unmittelbaren Umgebung forderte und als eine der größten zivilen Katastrophen der Geschichte der Vereinigten Staaten gilt. Das Wasser bahnte sich einen 70 Meilen langen und zwei Meilen breiten Weg zu Ozean und begrub dabei einen großen Teil von Ventura County. Eine noch größere Katastrophe konnte durch sofortige

¹¹³ *Red Wind*, Kurzgeschichte erschienen 1938, veröffentlicht 1939 in *Trouble Is My Business*.

Warnung der betroffenen Gemeinden, die sich weiter unten im Santa Clara Valley befanden gerade noch verhindert werden. William Mulholland, Chefsingenieur des Damms und zum damaligen Zeitpunkt Leiter des LADPW übernahm die volle Verantwortung für das Unglück und die Schuldgefühle verfolgten ihn bis zu seinem Tod im Jahre 1935.¹¹⁴

1934 und 1938 machte Los Angeles zwei weitere Flutkatastrophen mit, die schlimmsten in den Aufzeichnungen der Stadt. Sie wurden jeweils von Stürmen ausgelöst, bei denen an den Wettermessstationen in der Stadt bis zu 25 Zentimeter Regen, in Wetterstationen im Bergland sogar zwei- bis dreimal so viel Niederschlag gemessen wurde.¹¹⁵

3.6.4. Die Depression in Los Angeles

Los Angeles wurde aber nicht nur von Naturkatastrophen gebeutelt, auch die wirtschaftliche und gesellschaftliche Katastrophe der Depression erschütterte die Stadt. Obwohl die Auswirkungen nicht unmittelbar waren, hatte der Börsenkrach vom Schwarzen Freitag 1929 einen langfristigen Effekt, der sich in einem Nachlassen der Geschäftstätigkeiten und einem Anstieg der Arbeitslosigkeit manifestierte.¹¹⁶ Auch die „Goldenen Jahre“ Hollywoods waren mit einem Schlag vorbei. Während der gesamten Depression wanderten die Menschen nun nach Kalifornien aus, da sie es wohl, wie manche behaupteten, vorzogen in Bequemlichkeit – also in warmen Klima - zu verhungern. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass man in Los Angeles keine Heizungskosten hatte und die Grundstückspreise immer noch niedrig waren. In späteren Jahren schien es, als ob die Depression in Kalifornien schlimmer war als in anderen Landesteilen, da sich die Produktion sehr einseitig auf wenige Waren beschränkte: Orangen, Salat, Filme und Tourismus.

¹¹⁴ Vgl. Mulholland. In: http://www.pbs.org/weta/thewest/people/i_r/mulholland.htm.

¹¹⁵ Vgl. Flood-1934. In: http://www.semp.us/publications/biot_reader.php?BiotID=369 und Flood-1938. In: http://www.semp.us/publications/biot_reader.php?BiotID=369.

¹¹⁶ Davis, 2006: S. 36.

Auch auf die Zuwanderung hatte die Situation nun Auswirkungen. Durch den Mangel an natürlichen Ressourcen, die ohnehin von Anfang an eingeschränkt waren, versuchte Los Angeles nun den nicht enden wollenden Strom an Neuankömmlingen zu bremsen. Das LAPD etwa ließ Streifenwagen an der Staatsgrenze patrouillieren um arme Zuwanderer abzufangen und umgehend zurückzuschicken, ebenso wie die illegal eingewanderte Mexikaner, die ausgeforscht und für die Dauer der Depression der Stadt verwiesen wurden. Aber nicht nur das: etwa eine halbe Million bereits in den USA ansässigen gebürtigen Mexikanern, von denen etwa die Hälfte in den Staaten geboren waren, wurde während der ‚Mexican Repatriation‘ nach Mexiko deportiert.¹¹⁷

Für Mike Davis liegen jedoch in der großen Depression der Dreißiger auch die Wurzeln des Noir. Jener kalifornische Mittelstand, der durch die Depression völlig panisch geworden war, stellte in seinen Augen die ursprünglichen Protagonisten „of that great anti-myth usually known as *noir*“¹¹⁸ dar.

Wie Jonathan Veitch in seinem Buch *American Superrealism*, das sich mit Leben und Werk von Nathanael West¹¹⁹ beschäftigt, konstatiert, löste die Depression einen Reflex zur Aufarbeitung aus: „With the collapse of the American economy, many Americans discovered to their dismay that they did not understand the nature of the debacle that was so deeply affecting their lives“¹²⁰. Besonders die Künstler hatten den Drang, die Gründe für diese Wirtschaftskrise zu erforschen. So fand die Depression unmittelbaren Niederschlag in Literatur und Film.

¹¹⁷ Vgl. Mexican Repatriation. In: <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/MM/pqmyk.html>.

¹¹⁸ Davis, 2006: S. 37.

¹¹⁹ Siehe Kapitel 5.1.1.1. zu Nathanael West.

¹²⁰ Veitch, 1997: S. xvii.

4. Story to history - Noir als Reflexion der Wirklichkeit

Das Los Angeles, das die meisten Neuankömmlinge vorfanden, war anders als jeder Platz, den sie je gesehen hatten. Da war die physische Schönheit der Berge, der Strände und der landwirtschaftlich genutzten Ebenen, die sich nur einen Steinwurf von Slums und verkommenen Vorstädten, die von einer wilden, polyglotten Mischung aus allen Rassen bevölkert waren und mit wahllos zusammengestoppelten Architektur zubetoniert waren, befanden. Es gab „Filmland“, die Traumfabrik, Hollywood und Beverly Hills, elegante Herrenhäuser, Filmpremieren und exklusive Nachtclubs. Es gab Stars, Verrückte, merkwürdige religiöse Gruppierungen und Friedhöfe für Haustiere. Die Überschwemmungen, Feuer, Erdbeben und die Trockenheit erinnerte die Einwohner ständig daran, dass nichts für die Ewigkeit war und die Stadt in der sie lebten von einer Minute auf die nächste vernichtet werden konnte. Das Fehlen von Geschichte, aber auch die Möglichkeit alles hinter sich zu lassen und von vorne zu beginnen, zu experimentieren und neu zu erfinden, zog Menschen aus allen Teilen des Kontinents wie ein Magnet nach Los Angeles. In einer Umgebung und Atmosphäre wie dieser gab es, natürlich, auch Verbrechen, wie in jeder großen Stadt. Der Unterschied lag wohl darin, dass in L.A. alles ein bisschen größer, aber auch glanzvoller war: Prostitution, Glücksspiel und Drogen boten sowohl den Kriminellen als auch der Polizei ein weites Betätigungsfeld. Das alles durch Papier und Stift, oder Zelluloid gefiltert wurde schließlich zu L.A. Noir.

4.1. Definition: Noir im Film

Eine allgemeine Definition für Noir zu finden ist praktisch ein Ding der Unmöglichkeit, da es keine Charakteristika gibt, die auf wirklich alle Werke zutreffen. Daher gab und gibt es auch unzählige Versuche, „Noir“ zu definieren. Der Begriff „Film Noir“ wurde von dem französischen Filmkritiker Nino Frank 1946 geprägt, in den USA selbst wurden die späteren Noir-Filme jedoch oft als „psychological melodrama“ oder als „psychological thriller“ bezeichnet. Der Begriff des Noir wurde von amerikanischen Kritikern

überhaupt erst in den Sechziger-Jahren aufgegriffen. Im Gegensatz zu Genres wie dem Western oder dem Horrorfilm wird der Film Noir weniger durch seinen Inhalt als vorrangig durch stilistische und motivische Merkmale gekennzeichnet. Der Film Noir legt größeren Wert auf Charaktere als auf Handlung und ist sehr Dialog-lastig. Diese Eigenschaften sind jedoch eher schwammig, lassen sich auch auf andere Genres anwenden und unterliegen Schwankungen.

Dennoch gibt es Versuche einer Abgrenzung, wie etwa die zeitliche: die allgemein anerkannte Ära des klassischen Film noir beginnt 1941 mit *Die Spur des Falken*¹²¹ und endet 1958 mit *Im Zeichen des Bösen*¹²². Neben der zeitlichen Begrenzung spielt auch die Herkunft eine Rolle: so bezeichnen die Filmkritiker Alain Silver und Elizabeth Ward, die mit ihrer Enzyklopädie *Film Noir* ein Standard-Nachschlagewerk des Genres geschaffen haben Noir nicht als irgendeinen Stil sondern als *den* amerikanischen Stil, „the American style“:

*Unlike Westerns, noir films have no precise antecedents either in terms of a well-defined literary genre or a period in American history. As a result, what may be termed the noir cycle has a singular position in the brief history of American motion pictures: a body of films that not only present a cohesive vision of America but that does so in a manner transcending the influences of auteurism or genre. Film noir is grounded neither in personal creation nor in translation of another tradition into film terms. Rather it is a self-contained reflection on American cultural preoccupations in film form. In short, it is the unique example of a wholly American film style.*¹²³

Ein sehr vereinfachendes Kriterium ist jenes, das Films noir zwingend in schwarz-weiß gedreht werden müssen, obwohl es durchaus Kritiker gibt, die dieser Ansicht sind.

¹²¹ *The Maltese Falcon* nach dem gleichnamigen Roman von Dashiell Hammett, mit Humphrey Bogart und Mary Astor.

¹²² *Touch of Evil* unter der Regie von Orson Welles.

¹²³ Silver / Ward, 1992: S. 1.

4.1.1. Merkmale des Film Noir

Vermutlich ist eine Abgrenzung an Hand von Merkmalen des Film Noir Ziel führender. Nahe liegend ist eine Definition an Hand der im Film Noir behandelten Themen. Ein Kernelement fast aller Films noir ist Gewalt, oder präziser: der Tod. Nino Frank nannte es „the dynamism of violent death“¹²⁴. Alain Silver zitiert in seinem *Film Noir Reader* Raymond Borde und Étienne Chaumeton, die 1955 in ihrem Werk *Panorama du Film Américain* im Thema „gewaltsamer Tod“ das einende Element des Film noir sahen.

*It is the presence of crime which gives film noir its most constant characteristic. [...] Blackmail, accusation, theft, or drug trafficking set the stage for a narrative where life and death are at stake. Few cycles in the entire history of film have put together in seven or eight years such a mix of foul play and murder. Sordidly or bizarrely, death always comes at the end of a tortured journey. In every sense of the word a noir film is a film of death.*¹²⁵

Verstärkt wird die Atmosphäre der Gewalt noch durch Motive wie Betrug, Korruption, Geldgier oder Eifersucht. Auf den ersten Blick erscheinen viele Films noir als Thriller: ein Ermittler, sei es nun ein Privatdetektiv oder ein Polizist befasst sich mit der Aufklärung eines Verbrechens. Im Mittelpunkt der Handlung stehen meist Antihelden, die diversen Lasten frönen und auch sonst von eher fragwürdiger Moral sind. Oft wirken sie verbittert und seelisch aus dem Gleichgewicht geraten.

Weitere Charakteristika, die den Film noir auszeichnen sind eine spezielle Erzähltechnik und ein charakteristischer visueller Stil. In den Filmen der klassischen Ära wurde – ein Novum – mit Flashbacks, beziehungsweise Flashforwards gearbeitet. Auch die Low Key Beleuchtung, die starken Hell- und Dunkelkontraste - das sogenannte Chiaroscuro¹²⁶ - und die Schattenbilder waren bis dato unbekannt und sollte für die nötige Dramatik sorgen, ebenso die bizarren Effekte wie etwa verzerrte, schräge oder

¹²⁴ Vgl. Silver, 1997: S. 19.

¹²⁵ Silver, 1997: S.19.

¹²⁶ Chiaroscuro, ital., ist ein Begriff aus der Kunstgeschichte und bedeutet hell (chiaro) und dunkel (oscuro). Es wird für Techniken in der Malerei aber auch für Holzschnitte u. ä. verwendet. Auch in die Cinematographie und Fotografie fand der Ausdruck Eingang.

gespiegelte Ansichten. Ebenfalls typisch für den Stil ist das Voice Over, die Stimme eines Erzählers aus dem Hintergrund, beziehungsweise der Kommentar des Hauptprotagonisten. Diese typische Stilistik verdankt Noir nicht zuletzt dem europäischen Expressionismus, der von Emigranten wie Josef von Sternberg, Fritz Lang, Billy Wilder oder Otto Preminger geprägt wurde.

Trotz des typischen schwarz-weiß beschränkt sich der Film noir nicht darauf, die Welt in Gut und Böse einzuteilen. Im Gegenteil: er baut für seine Protagonisten moralische und psychologische Zwickmühlen auf, die weit weniger zu durchschauen oder gar zu lösen sind als im herkömmlichen Hollywood-Kino. Auch die Protagonisten sind praktisch nie nur „gut“ oder nur „böse“. Sie alle haben Schwächen, Geheimnisse und negative Eigenschaften, seien sie nun Opfer oder Täter oder gar beides. Eben diese tendenziell pessimistische Grundstimmung macht Film noir für viele Kritiker zum sozialkritischen Genre seiner Zeit: der Zweite Weltkrieg war nicht nur Ursache für großes individuelles Leid gewesen, er löste auch Angst und Befremdung aus, verursachte eine Reihe sozialer Missstände und warf eine Menge verschiedener Menschen mit unterschiedlichsten Hintergrund zusammen. Hinzu kam die gesellschaftliche Paranoia der aufkeimenden Kommunistenangst, der *red scare*, der Fünfziger-Jahre. Diese düstere Stimmung dürfte auch der Hinweis auf die Herkunft des Namens „Noir“ sein: selbst wenn der Film noir keine Schwarz-Weiß-Malerei betrieb, dann ging die atmosphärische Tendenz doch immer eher in Richtung schwarz.

Neben stilistischen Mitteln, inhaltlichen Motiven, philosophischen und psychologischen Grundlagen versucht man eine Definition auch an sehr greifbaren Dingen wie Orten, Musik oder Charakteren festzumachen. Man kann durchaus von typischen „Noir-Plätzen“, etwa den – meist nächtlichen und verregneten - Straßen der Großstadt, die sinnbildhaft für den Irrgarten stehen, in dem die Figuren gefangen sind, sprechen. Im Gegensatz dazu sind aber auch ländliche, einsame, fast gespenstische Gegenden bekannte

Noir-Locations. Typisch sind auch das verkommene Detektivbüro, das spartanische Apartment oder die verruchten und verrauchten Bars und Spielhöllen. Ebenso gibt es die typischer „Noir-Musik“ (Jazz), aber auch die beinahe stereotypen „Noir-Figuren“, die in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

4.1.2. Genre oder Stil?

Es gibt Kritiker, die meinen, dass Noir überhaupt kein Genre für sich genommen ist – die meisten sind sich zwar einig, dass es sich bei Noir um ein erkennbares Phänomen handelt, ob man es dabei aber mit einer Serie, einem Stil, einer Bewegung, einem Zyklus, einer Stimmung oder doch einem eigenständigen Genre zu tun hat, war und ist Gegenstand von Debatten unter Kritikern.¹²⁷ In seinem Buch *The classical Hollywood cinema* ist David Bordwell eindeutig der Meinung, dass es sich bei Noir um kein Genre handelt. Er argumentiert, dass ein Genre etwas mit Absicht oder Motivation zu tun haben muss: niemand würde einen Film noir in der Absicht, eben einen Film noir machen zu wollen drehen – so wie man beschließen würde, eine Komödie oder einen Western zu produzieren. Für den klassischen Film noir mag dieser Einwand gelten, für den Neo-Noir wohl eher nicht, hier wurden und werden die Motive und Stilmittel des Noir äußerst bewusst eingesetzt und ebenso bewusst das Etikett „Noir“ verliehen. Man könnte auch sagen, dass Noir „passiert“ ist, Neo-Noir sich aber am Beispiel orientiert und die Stilmittel sehr bewusst einsetzt.

Bordwell sieht die Abgrenzung des Genres / Stils / Zyklus weniger als Definition denn als Differenzierung.

*Initially, the term served less to define than to differentiate. [...] From the start American films noirs were defined chiefly by their difference from the mainstream Hollywood product. [...] it is not a trivial description of film noir to say that it simply indicates particular patterns of nonconformity within Hollywood.*¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Silver / Ward, 1992: S. 398.

¹²⁸ Bordwell, u.a., 1994: S. 75.

Das führt allerdings zu der prinzipiellen Frage, ob eine Definition nicht auch immer die Differenzierung von anderen Dingen und somit bis zu einem gewissen Punkt das gleiche ist. Der zitierte „pattern of nonconformity“, den Bordwell in vier Punkte unterteilt, welche eine Herausforderung für das klassische Hollywood Kino darstellen, ist jedoch ein sehr übersichtliches und griffiges Erklärungsmodell zum Film noir. Bordwells vier Punkte lauten wie folgt:

1. *Anschlag auf die psychologische Kausalität*: die Protagonisten leiden oft an einem inneren Konflikt, die logischen Abläufe der Handlung sind gestört und die Charaktere entsprechen nicht unseren konventionellen Werten – Mörder sind sexy, Polizisten sind korrupt, Helden sind müde und desorientiert.
2. *Herausforderung der Bedeutung der heterosexuellen Romanze*: die Heldin des Films noir stellt immer eine potentielle Gefahr dar – sie ist sexuell verlockend und gleichzeitig hinterhältig. Oft hat ihr männlicher Widerpart keine andere Möglichkeit als sie oder gar sich selbst zu töten, um ihren Fängen zu entkommen.
3. *Angriff auf das willkürliche Happy End*: die Handlung des Film noir kann in der Regel auf kein gutes Ende zusteuern. In jenen Fällen, wo es ein willkürliches Happy End gibt, wirkt dieses oft künstlich und uninspiriert.
4. *Kritik an der klassischen Technik*: die Erzähltechnik und der visuelle Stil des Film noir könnten sogar sehr konventionellen Filmstoff rastlos und unruhig wirken lassen und im Betrachter einen Zustand der Anspannung erzeugen. Dieser typische Noir-Stil untergräbt somit den klassischen Hollywood-Stil.¹²⁹

In Kürze zusammengefasst könnte man sagen: Film noir definiert sich, beziehungsweise unterscheidet sich von anderen Hollywood-Filmen dadurch, dass er nicht den Regeln konventioneller psychologischer Muster folgt, es

¹²⁹ Vgl. Bordwell, u.a., 1994: S. 76.

keine klassischen Liebesgeschichten und kein Happy End gibt und dass er einen markanten visuellen und narrativen Stil aufweist.

4.1.3. Archetypen des Noir

Neben dem visuellen Stil des Film noir sind es wohl die Figuren, die den höchsten Wiedererkennungswert haben. Es gibt einen sehr guten Hinweis darauf, dass sich im allgemeinen Bewusstsein gewissen Eigenschaften einer Sache als „typisch“ verankert haben: diese Charakteristika werden für Parodie und Persiflage herangezogen. Im Falle des Noir sind es eindeutig die Figuren, die als „typisch“ gelten, und die in verschiedensten Zusammenhängen zitiert werden. So trat unter anderem Kermit der Frosch – mit Miss Piggy als seiner Femme Fatale - als hart gesottener Privatdetektiv in der *Muppet Show* auf, und die Achziger-Jahre Kultserie *Moonlighting* mit Bruce Willis verfügt über eine augenzwinkernde Noir-Folge¹³⁰. Selbst in Werbespots trifft man immer wieder auf durch Jalousien-Schatten schwarz-weiß gestreifte Schnüffler¹³¹.

Unter den Archetypen des Noir befinden sich korrupte Polizisten, eifersüchtige Ehemänner, dekadente Reiche, Kleinkriminelle, naive Mädchen und unerschrockene Versicherungsangestellte – allen voran jedoch der „hard-boiled guy“, der hartgesottene Schnüffler und die Femme Fatale, die in den folgenden beiden Kapiteln näher betrachtet werden.

Ähnlich den „stock characters“ bei Shakespeare, sind auch die immer wiederkehrenden Charaktere im Noir ein tragendes Element des Stils. Diese „Typen“ sind stark durch das kulturelle Umfeld in dem sie sich bewegen geprägt und reflektieren die dort übliche Sprache, das Aussehen und die Umgangsformen. Sie sind eine wichtige Komponente eines Genres, machen Beziehungen und Interaktionen transparent und sorgen so für ein rasches Wiedererkennen bei Kennern des entsprechenden Genres. Archetypen sind

¹³⁰ Moonlighting, ABC, 2. Staffel, Folge 9, *The Dream Sequence Always Rings Twice*, Erstaussstrahlung am 15. Oktober 1985. Orson Welles persönlich hatte in dieser Folge einen Gastauftritt als Ansager. Er starb fünf Tage vor der Erstaussstrahlung, die in der Folge seinem Gedenken gewidmet wurde.

¹³¹ Zum Beispiel in einem oft gezeigten Werbespot der Optikerkette Fielmann.

sehr eng definiert, es fehlt ihnen oft an Tiefe, Komplexität und damit verbundener psychologischer Überzeugung. Daher sind sie auch oft Ziel von Parodien, was bei der Figur des „hart gesottenen Detektivs“ häufig der Fall war und ist.

4.1.3.1. Der hart gesottene Schnüffler

Der „American tough guy“ ist eine Figur, die die amerikanische Kriminalliteratur, genauer gesagt die Westküsten-Literatur, prägte und in der Folge auch seine Spuren im Film hinterließ. Entstanden aus der Kriminalliteratur, insbesondere der „pulp fiction“, entwickelte sich die Figur zu einem Archetyp des Noir. Der „harte Kerl“ – zumeist in der Rolle eines Privatdetektivs – ist schon ob seiner Profession ein Suchender. Er steht aber nicht nur im Zentrum der Handlung, sondern fungiert auch als Spiegel seiner Umgebung und Indikator für die Stimmungen in der Kultur in der er sich bewegt. Verschiedene Städte zu verschiedenen Zeiten haben daher verschiedene „hard boiled detectives“ hervorgebracht, die ihrem selten leichten, aber zumeist schlecht bezahlten Handwerk nachgehen. Dashiell Hammett erschuf Sam Spade und ließ ihn Verbrecher durch das nebelige San Francisco jagen¹³². Sara Paretsky wich gleich in zwei Punkten vom harten Archetypen ab: ihr Held ist eine Heldin namens V.I. Warshawski¹³³ und sorgt für Gerechtigkeit in Chicago. Zudem ist sie eine studierte Rechtsanwältin mit humanistischem Background.¹³⁴ Ihre opernbegeisterten Eltern gaben ihr den Namen Victoria Iphigenia, weshalb sie sich auch prinzipiell nur mit ihren Initialen ansprechen lässt.¹³⁵

¹³² Humphrey Bogart spielte sowohl Philip Marlowe (*The Big Sleep*, 1946 mit Lauren Bacall) als auch Sam Spade (*The Maltese Falcon*, 1941).

¹³³ Sara Paretsky: *Indemnity Only* (1982), *Deadlock* (1984), *Killing Orders* (1985), *Bitter Medicine* (1987), *Blood Shot* (1988), *Burn Marks* (1990), *Guardian Angel* (1992), *Tunnel Vision* (1994), *Hard Time* (1999), *Total Recall* (2001), *Blacklist* (2003), *Fire Sale* (2005). *Deadlock* wurde 1991 mit Kathleen Turner verfilmt.

¹³⁴ Wobei sich aber auch die meisten anderen der literarischen Privatermittler durchaus ihrer (Aus-) Bildung rühmen können; zumeist erfährt der Leser dies, wie fast alles Private, eher zufällig und beiläufig.

¹³⁵ V.I. ist außerdem ein phonetischer Gag. Schnell gesprochen klingt es wie „The eye“, ein übliches Synonym für Privatdetektive (private eye).

Walter Mosley schuf mit Easy Rawlins einen schwarzen Privatdetektiv. Seine Romane sind im Los Angeles der Vierziger angesiedelt und fallen somit in die Kategorie des historischen Noir-Romans, so wie die Werke von Ellroy. Selbst außerhalb der USA finden sich Variationen des Themas: einer der originellsten ist wohl Kemal Kayankaya, ein türkischstämmiger Privatdetektiv im heutigen Frankfurt am Main, der kein Wort türkisch spricht und sich so nicht nur gegen die – ohnehin offensichtlichen – Anfeindungen Deutscher, sondern auch gegen Unverständnis und Vorurteile von Türken durchsetzen muss.¹³⁶

Gewisse Grundzüge sind allen diesen Figuren gemein. Sie sind in der Regel etwas schroffe, trinkfeste, zynischer Einzelkämpfer, die wenig bis kein Geld haben, da sie sich in letzter Konsequenz der Gerechtigkeit verpflichtet fühlen und nicht zwingend ihren Auftraggebern. Oft gibt es auch gar keinen Auftraggeber oder ein Fall hat sich aus einem ursprünglichen Auftrag heraus entwickelt. Sie sind im Grunde gutmütig und verantwortungsbewusst, nutzen aber auch ihre Kontakte zu Ganoven und übertreten Gesetze, wenn sie es für erforderlich halten. Sie lassen kleine, vom Leben gebeutelte Fische von der Angel, verfolgen jedoch die großen Bösen bis sie sie der Gerechtigkeit zugeführt haben und würden sich davon durch kein Geld der Welt abhalten lassen. Regelmäßig beziehen sie auch Prügel oder landen sogar selbst im Gefängnis, stehen aber, wie ein Boxer im Ring, mit einem coolen Spruch auf den Lippen, wieder auf – angezählt aber nie K.O. Besonders Philip Marlowe, Chandlers unsterblicher Detektiv, der zum Beispiel für alle nachfolgenden „hartgesottenen“ Krimihelden wurde zeichnete sich durch seine pointierte und schlagfertige Rhetorik aus. Als er in *The High Window* auf den überheblichen Sohn einer Klientin trifft entspinnt sich folgender Dialog:

„You’re Marlowe?“ I nodded. „I’m a little disappointed,“ he said, „I rather expected something with dirty fingernails.“ „Come inside,“ I said, „and you can be witty sitting down.“¹³⁷

¹³⁶ Jakob Arjouni: *Happy Birthday Türke* (1985), *Mehr Bier* (1987), *Ein Mann, ein Mord* (1991), *Kismet* (2001).

¹³⁷ Chandler, *The High Window*, 1942.

Die actionreiche Handlung und die schnellen, pointierten Dialoge dieses Genres machten die Romane zu idealen Vorlagen für Verfilmungen.

All die oben genannten Charaktere werden von ihrem Umfeld geprägt und sind in den Städten, in denen sie spielen fest verwurzelt. Die Stadt reflektiert Eigenschaften oder bildet einen Kontrast dazu. Es sind jedoch auch Geschichten über Menschen und menschliche Abgründe. Diese Menschen lehnen sich gegen Autoritäten und Kontrolle auf - diese Auflehnung wird ebenfalls am „tough guy“ demonstriert. Kolker beschreibt ihn als „a film figure who has continually responded to changing cultural attitudes about control and authority, potency, and success.“¹³⁸ Polizei, Politik, die Mächtigen und Reichen dienen als Reibebaum für den Protagonisten – ein ungleicher Kampf, in dem er über kurz oder lang zerrieben wird.

Der hart gesottene Schnüffler in der Literatur hat einen langen und langsamen Prozess der akademischen Würdigung durchlaufen. Er hat sich vom Helden des Groschenromans bis in die literaturwissenschaftlichen Institute der Universitäten vorgearbeitet, wo er von Professoren analysiert wird. Er wurde zu einem angemessenen und wichtigen Forschungsobjekt für Lehrende, die verschiedenste Theorien auf dieses vormalige Objekt der Trivalliteratur angewandt haben: literaturwissenschaftliche, psychologische, politik-, kultur- und sozialwissenschaftliche Kritik.

Der Autor Robert B. Parker¹³⁹ drückte es – sehr ironisch – so aus:

*English departments now offer courses in it, and English professors now write about it. The departments do it in the hope of attracting students; the professors do it, because if they don't publish they will perish, or – the moral equivalent of perishing – they will be forced to teach.*¹⁴⁰

¹³⁸ Kolker, 1988: S. 65.

¹³⁹ Robert B. Parker (*1932) ist Autor von Kriminalromanen, unter anderem der „Spenser-Serie“, die auch als Vorlage für eine Fernsehserie diente. Zudem verfasste er Fortsetzungen zu Chandlers Philip Marlowe-Romanen. Er ist – ebenso wie Raymond Chandler - Preisträger des „Edgar“ der Mystery Writers of America (1977 für *Promised Land*). Dieser Preis, der seinen Namen zu Ehren Edgar Allen Poes trägt, wird alljährlich in verschiedenen Kategorien (Film, Literatur, etc.) an die besten Krimis und ihre Autoren verliehen.

Vgl. The Edgar. In: <http://www.theedgars.com/edgarsDB/index.php>.

¹⁴⁰ In Winn, 1977: S. 123.

Eine sehr hartnäckige Behauptung ist, dass der hart gesottene Ermittler im Sinne des Marxismus, als „ehrlicher Proletarier“ betrachtet werden kann. Es gibt natürlich einige sehr vernünftige Gründe für so eine Theorie: es stimmt, dass die Reichen in den Klassikern des Noir oft böse sind – auf der anderen Seite ist etwa Chandlers General Sternwood¹⁴¹ absolut nicht böse und es gibt zahllose weitere Beispiele. Chandler oder gar Ellroy zu bezichtigen, dass sie proletarische Fiktion geschrieben hätten, oder *Chinatown* als proletarisches Manifest zu bezeichnen, wäre sehr selektiv und eine Missinterpretation. Selbst Hammett, der der bekanntermaßen politisch links stand, schrieb keine „marxistischen“ Texte. Man nehme zum Beispiel Hammetts *Thin Man*, sowohl die literarische Vorlage als auch der Film noir-Klassiker: es ist vermutlich sehr schwer, hier irgendwelche marxistischen Elemente zu finden.

Hammetts Protagonisten, dem Continental Op¹⁴², in *The Gutting of Couffignal*¹⁴³, wird von einer Frau Geld und Sex angeboten, damit er sie laufen lässt. Er weigert sich mit der Erklärung, dass er seine Arbeit gerne tue und sich ihr damit verpflichtet fühlen würde. In *The Red Harvest* säubert er eine korrupte Wild West Stadt, obwohl er weiß, dass er damit gegen die Anweisungen seines Auftraggebers verstößt. Ähnliche Beispiele können auch bei Chandler gefunden werden: Marlowe, der Frauenschwarm, gibt keiner der beiden Sternwood Mädchen nach (in der Filmfassung mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall kann davon jedoch nicht mehr die Rede sein). Auch er macht einen Job, den ihm niemand aufgetragen hat. In anderen Fällen lehnt er Aufträge ab, weil sie ihm von der falschen Person angeboten wurden – obwohl er das Geld gut hätte brauchen können. Zum Schluss schützt er sogar die Täterin – nicht weil er ihr einen Gefallen tun

¹⁴¹ Vgl. Chandler: *The Big Sleep*. General Sternwood ist Marlowes Auftraggeber in einem simplen Erpressungsfall, der sich zu einem facettenreichen Mordfall entwickelt. Obwohl Sternwood dem archetypischen reichen Kalifornier, der ein Luxusanwesen bewohnt, entspricht, ist er – nicht das Mord- aber das wahre Opfer in der Geschichte. Er selbst beschreibt sich zwar als frei von jeder Moral (...with no more morals than a cat. S. 10), ist aber prinzipiell kein böser Mensch. Siehe auch Kapitel 5.1.2.3. (Roman) und 5.2.2. (Film)

¹⁴² Der Continental Op, oder kurz Op genannt, ist eine fiktionale Figur, die von Hammett geschaffen wurde. Er ist ein Privatermittler, der für die Continental Detective Agency in San Francisco arbeitet. Er gibt nie seinen Namen an und ist daher nur durch seine Funktion als Detektiv erkennbar.

¹⁴³ Ein frühes Werk Hammetts.

möchte, sondern weil ihre Auslieferung niemandem helfen, aber ihrem todkranken Vater das Herz brechen würde. Alle diese Handlungen sagen viel über den Mann aus, jedoch wenig bis nichts über seine Ideologie.

Auch in der neueren Noir-Literatur finden sich diese Handlungsmuster: die Helden nehmen Aufträge immer nur aus den „richtigen“ Gründen an, egal, ob es sich für sie finanziell auszahlt, oder nicht. Und sie lassen sich, sobald ihr Jagdinstinkt und ihr Sinn für Gerechtigkeit herausgefordert werden, weder durch Geld, körperliche Zuwendungen oder Prügel davon wieder abhalten. In Ellroys *L.A. Confidential* zeichnet sich einer der (Anti-) Helden (in diesem Fall kein Privatdetektiv, sondern ein Detective des LAPD) besonders dadurch aus, dass er ständig auf der Jagd auf Männer ist, die Frauen schlagen und misshandeln, egal ob er damit seine Marke oder sogar sein Leben riskiert. Diese Mission stellt er über alles. Officer Wendell „Bud“ White ist ein richtiger Schlägertyp, der jedoch besonders aggressiv auf Männer reagiert, die ihre Frauen schlagen. Der Unterschied zu den moralischen Grundprinzipien der anderen hart gesottenen Kerl liegt darin, dass der Autor eine Erklärung für Whites Verhalten liefert: sein eigener Vater hatte, als er ein Teenager war, seine Mutter erschlagen und er musste den Mord hilflos mit ansehen.

Es gibt jedoch auch Gegenbeispiele: Walter Mosleys Easy Rawlins in *Devil in a Blue Dress*¹⁴⁴ nimmt gegen besseres Wissen sehr wohl einen Auftrag von einem windigen, suspekten Auftraggeber an, weil er das Geld dringend für seine Hypothek benötigt.

Auch Louis Simo, der Privatermittler in *Die Hollywoodverschwörung*¹⁴⁵, weicht hier etwas von der Figur des edlen Ritters ab. Er nimmt einen Auftrag, an deren Sinnhaftigkeit er ernste Zweifel hat an, tut praktisch nichts in der Sache und kassiert die Gage vom Auftraggeber. Tragischerweise endet eben dieser Fall in einem Mord. Dieser Fall ist jedoch nur ein Nebenstrang in der Erzählung, am Hauptfall scheitert er leider ebenso. Getrieben von Ehrgeiz,

¹⁴⁴ Mosley, *Devil in a Blue Dress*, 1990.

¹⁴⁵ Hollywoodland. Regie: Allan Coulter. Focus Features. 126 Minuten. USA 2006. Der Film basiert auf wahre Begebenheiten und gilt als Beispiel des neuen Noir.

einem gewissen Maß an Profilierungssucht und Geldgier versucht er ein Komplott aufzudecken, das es so vermutlich nie gegeben hat.

Dennoch kann man sagen, dass der archetypische „hardboiled guy“ sich durch seine Ehrenhaftigkeit auszeichnet. Obwohl ihm klar ist, dass Ehre keine Definition hat, lebt er nach einem eigenen Ehren- und Moralkodex, der zwar unkonventionell und manchmal sogar zynisch erscheinen mag, für den er aber dennoch sein Hab und Gut und sogar sein Leben riskieren würde. Er weiß, welche Dinge ein Mann tut und welche nicht und es fällt ihm nie schwer, die richtige Entscheidung zu treffen, auch wenn diese manchmal – tatsächlich körperlich – weh tut. Die Tatsache, dass diese Männer sich in einer unehrenhaften Welt, dazu entscheiden, ehrenhaft zu sein, macht sie zu Helden. Wie bei allen grundlegenden Dingen, die dem Menschen wichtig sind, ist Ehre undefinierbar, aber dennoch leicht erkennbar.

Der hart gesottene Schnüffler ist daher nicht Teil der marxistischen Tradition, sondern Teil der ritterlichen Tradition. Diese Tradition hat er in Nordamerika mit dem Western-Helden gemein. Er ist nicht Teil der Gesellschaft, sondern reitet allein. Seine Abenteuer sind einsame Statements und er ist einem privaten Kodex verpflichtet, ohne den alles andere für ihn sinnlos wäre und den er gegen alle Angriffe verteidigt. Er ist der letzte Gentleman und dafür muss er oft kämpfen und manchmal auch töten.

Wird das marxistische Erklärungsmodell wonach es sich beim „tough guy“ um einen ehrlichen Proletarier handelt auch oft dazu herangezogen, die sozialkritische Komponente des Noir zu unterstreichen, so lässt die „Edler Ritter“-Interpretation diesen Schluss genauso zu. Der Held bewegt sich in einer feindlichen, entfremdeten und entfremdenden Welt und versucht gegen jeden Widerstand – und oft auch erfolglos – sich und seinen Werten treu zu bleiben. In dieser mitunter sogar tragikomischen Rolle erinnert er manchmal sogar an Don Quixote, der – ebenso wie die Protagonisten des Noir – gegen Windmühlen kämpfen muss.

Los Angeles bietet für diese Figur eine perfekte Kulisse. Zum einen wegen seiner Topografie, die dunkle Nebenstrassen, verwinkelte, heruntergekommene Gebäude und eine Vielzahl schäbiger Etablissements bietet in der er sich wie durch einen Irrgarten bewegt. Hiney beschreibt diese Wanderung so: „Marlowe [...] as he moves cynically and self-deprecatingly through a Los Angeles of liars and killers.“¹⁴⁶

Zum anderen aber wegen der moralischen Verwerflichkeit vieler Bewohner, die ihm sowohl Anlass als auch Möglichkeit für die Ausfechtung seiner inneren und äußeren Konflikte bietet. Das TIME Magazine zieht in seiner Kritik von *The Big Sleep* den folgenden lakonischen Schluss: „...but there are no true heroes in Chandler's sun-baked, godforsaken Los Angeles, and every plot turn reveals how truly twisted the human heart is.“¹⁴⁷

4.1.3.2. Die Femme Fatale

Ich bin nicht böse – ich wurde nur so gezeichnet.
Jessica Rabbit¹⁴⁸

Sollte es tatsächlich ein Noir-typisches Element geben, das in allen Werken des Genres vorkommt, dann ist das die Femme Fatale. Unter den typischen weiblichen Figuren des Genres – dem unschuldigen Mädchen, der Ehefrau, der guten Frau – ist die Femme Fatale wohl jene, die den größten Angriff auf die traditionelle Familie bedeutet. Ehe und Mutterschaft bedeuten für sie in erster Linie eine Einschränkung ihrer Freiheit und ein langweiliges, sexloses Leben, kurz: eine Falle, für die sie sogar den Tod riskieren würde um ihr zu entkommen. Sie benutzt ihre Attraktivität, ihre sexuellen Reize und ihre Gerissenheit dazu, Männer zu manipulieren um in der Folge ihre eigenen Pläne umzusetzen und Ziele zu erreichen. Ganz offensichtlich entspricht sie weder dem Bild der fürsorglichen Mutter und Ehefrau, noch möchte sie dem

¹⁴⁶ Hiney, 1997: S. 128.

¹⁴⁷ TIME. In: http://www.time.com/time/2005/100books/0,24459,the_big_sleep,00.html.

¹⁴⁸ Who framed Roger Rabbit?. Regie: Robert Zemeckis. 130 Minuten. Buena Vista Pictures. USA 1988.

Ein Klassiker der Trickfilmkunst, der erfolgreich Animationsszenen mit realen Schauspielszenen kombinierte. Roger Rabbits Frau Jessica verkörpert den archetypischen Vamp, bildschön, geheimnisvoll und gefährlich.

entsprechen. Ihre Verhaltensweise verstößt somit gegen die gängigen gesellschaftlichen Normen und streng gezeichneten Geschlechterbilder - die Konsequenz ist zumeist eine Bestrafung der starken und unabhängigen Femme Fatale, die eine soziale Ächtung, Gefängnis, aber auch der Tod sein kann. Man könnte nun meinen, dass diese Art der Darstellung von Frauen ein „erhobener Zeigefinger“ ist, der davor warnen soll, vom sprichwörtlichen Pfad der Tugend abzukommen und sich stattdessen auf die konventionellen Werte wie Ehe und Familie zu beschränken.

Es gibt aber noch eine andere Betrachtungsweise: Film noir zeigt, dass Frauen durchaus aus den ihnen zugedachten Rollenkorsetts hinausschlüpfen, und dass sie böse, korrupt und zerstörerisch sein können. Was von den Films noir der klassischen Periode besonders in Erinnerung bleibt sind Frauen, die sich nicht verbiegen lassen und die sich selbst treu bleiben - selbst wenn das bedeutet, dass die Konsequenzen, die sie zu tragen haben äußerst beunruhigend sind.

Die Figur der Femme zieht sich durch die Literaturgeschichte wie ein roter Faden. In praktisch allen Epochen und Genres gab es die Figur der – übersetzt aus dem Französischen – „tödlichen Frau“: die mythologischen Salome¹⁴⁹ und Delilah, Helena von Troja, Lukrezia Borgia, Shakespeares Lady Macbeth und Kleopatra, Morgan La Fay aus der Artussage und mit ihr die meisten Hexenfiguren der Literatur. Im 19. und 20. Jahrhundert fand die Figur der Femme Fatale Eingang in die Malerei¹⁵⁰ und mit der Entstehung des Films traten dann die ersten Femmes Fatales aus Fleisch und Blut auf. Sozusagen die Mutter aller Femmes Fatales moderner Ausprägung ist wohl Mata Hari¹⁵¹, eine orientalische Tänzerin, die der Spionage für die Deutschen

¹⁴⁹ Oscar Wilde stellt Salome in seinem gleichnamigen Stück ebenfalls als archetypische Femme Fatale dar.

¹⁵⁰ z. B. in Werken von Gustav Klimt oder Edvard Munch.

¹⁵¹ Mata Hari wurde am 7. August 1876 als Margaretha Geertruida (Grietje) Zelle in Leeuwarden, Niederlande geboren. Die Niederlande waren während des 1. Weltkrieges neutral und als niederländische Staatsbürgerin konnte Mata Hari ungehindert Grenzen passieren. Zudem unterhielt sie Liebesbeziehungen zu Militärs und Politikern, was dazu führte, dass ihre Reisetätigkeiten innerhalb Europas genau beobachtet wurden. Unter dem Vorwurf der Doppelspionage wurde sie schließlich am 13. Februar 1917 in Paris

angeklagt und vor ein französisches Erschießungskommando gestellt wurde. Sowohl ihre zwielichtige Doppelkarriere als „Go-Go Girl“ der Jahrhundertwende und angebliche Doppelspionin für Frankreich und Deutschland, als auch ihr gewaltsamer Tod qualifizierten sie eindeutig zur Femme Fatale. Ihre Geschichte führte zu unzähligen Spekulationen und diente auch als Vorlage für eine Reihe von Büchern und Filmen. Ihr folgten die ersten Leinwandgöttinnen, wie Theda Bara¹⁵², die den Spitznamen „The Vamp“¹⁵³ erhielt und so ein weiteres geläufiges Synonym für die Femme Fatale prägte. Bald wurde sie auch von Schauspielkolleginnen wie Nita Naldi oder Pola Negri kopiert. Es folgten weitere Hollywood-Berühmtheiten, die das Image der verruchten, undurchsichtigen Femme Fatale nur zu gerne pflegten, allen voran Marlene Dietrich.

Die Femme Fatale ist nicht von Grund auf böse – eher versucht sie, ihre persönlichen Wünsche durchzusetzen. In einer Situation, wo ihr das unmöglich gemacht wird, greift sie daher zu – manchmal unerlaubten, oft kriminellen – Mitteln um doch noch an ihr Ziel zu gelangen. So setzten sie ihre Schönheit – obwohl viele der typischen Femme Fatales keine klassischen Schönheiten sind – ihren Sexappeal oder ihren Charme ein. In Situationen wo das nicht fruchtet greifen sie aber durchaus auch zu Lügen oder Betrug. Wie bei praktisch allen Noir-Figuren muss man auch bei der Femme Fatale zwischen zwei Typen unterscheiden: zum einen ist da der durch und durch berechnende Vamp, der nur auf den persönlichen Vorteil aus ist, nach Macht strebt und in äußerst destruktiver Weise Regeln und Normen überschreitet – zum Beispiel Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) in *Double Indemnity* – zum anderen die, man könnte fast sagen vorgebliche Femme Fatale, die ihre unterkühlte Fassade dazu benutzt sich oder nahe stehende Menschen zu schützen – zum Beispiel Evelyn Mulwray (Faye

festgenommen und am 15 Oktober 1917 in Vincennes erschossen. Dennoch liegt bis heute kein eindeutiger Beweis für ihre Spionagetätigkeit vor und es gibt sogar Stimmen die behaupten, dass sie nie als Spionin tätig gewesen wäre.

¹⁵² Theda Bara wurde 1885 als Theodosia Burr Goodman geboren und war Stummfilm-Schauspielerin. Sie war eine der beliebtesten Schauspielerinnen ihrer Zeit und eines der ersten Sexsymbole des Kinos.

¹⁵³ Kurzform von „vampiress“, „Vampirin“.

Dunaway) in *Chinatown* oder Vivian Sternwood (Lauren Bacall) in *The Big Sleep*.

Ihnen gemein ist ihr hypnotischer Einfluss auf ihre männlichen „Opfer“ und ihre manipulativen Fähigkeiten, die fast übernatürlich wirken. Nicht überraschend sind daher Assoziationen mit Vampirinen, weiblichen Dämonen oder Hexen, die bestimmt die Urform der Femme Fatale sind: die verderbte, gottlose Frau, die mit dem Teufel im Bunde steht und Zauberei einsetzt um sich andere gefügig zu machen, ein Bild, das immer noch fest in der christlich-konservativen Vorstellung verankert ist. Die Femme Fatale/Hexe/Hure ist so der klassische Widerpart zur keuschen Frau/Jungfrau Maria/Heiligen.

Auf Grund ihrer charakterlichen Disposition ist die Femme Fatale beziehungsunfähig, da sie sich weder emotional ausliefern, noch Geständnisse von Zuneigung machen kann oder will. Die Männer in ihren Beziehungen werden durch diese Inkonsistenz in Wesen und Erscheinung entweder in einen Zustand der Besessenheit oder der Erschöpfung getrieben, was sie wiederum unfähig für rationale Entscheidungen macht. Obwohl sie in der Regel von fast übersteigter Erotik und selbstbestimmter Sexualität ist, gewinnt dieser Sexappeal durch ihre Gefühlskälte und Frigidität eine ganz eigene Qualität.¹⁵⁴

Als Kontrapunkt zur Femme Fatale, die sich zumeist durch ihr hohes Maß an Intelligenz auszeichnet, fungiert das „unschuldige Mädchen“ oder die „Jungfrau in Not“, die mitunter etwas dummlich wirkt. Carmen Sternwood, die kleine Schwester aus Chandler's *The Big Sleep* ist so ein Beispiel. Auch sie erweist sich zum Schluss zwar als „böse“ – im Gegensatz zur durch ihre Schwester besetzten Femme Fatale – bedient aber zu Beginn der Geschichte das klassische Klischee des blonden Dummchens.

*"Tall, aren't you?" she said. "I didn't mean to be."
Her eyes rounded. She was puzzled. She was thinking. I could*

¹⁵⁴ Vgl. Femme Fatale 1. In: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np05ff.html>.

*see, even on that short acquaintance that thinking was always going to be a bother to her.*¹⁵⁵

Da sie als ein definierendes – wenn nicht *das* definierende - Element des Noir gilt, stellt sich natürlich die Frage, wie die Figur der Femme Fatale den sozialkritischen Ansatz des Genres unterstützt, oder durch welche gesellschaftspolitischen Veränderungen sie überhaupt erst diese Bedeutung bekommen hat. Oliver und Trigo gehen auf diese Frage bereit in der Einleitung des Buches *Noir Anxiety* ein. Für sie stellt die soziale Neuordnung nach dem Zweiten Weltkrieg eine der Wurzeln des Genres dar:

*...upon returning home from the war, men, particularly white men, discovered that in their absence their authority in the home, in the factory, and in the city was being challenged on all sides, that their fear was that "their" women had left them for jobs, or other men, their families and children were no longer theirs to control.*¹⁵⁶

Dieser Umbruch bedeutete natürlich auch ein hohes Maß an Entfremdung und generierte entsprechendes Misstrauen bei beiden Geschlechtern. Die Männer, die in Europa den Kriegsdienst leisteten mussten nicht nur mit ihrer Angst zurechtkommen, sondern sich auch Sorgen um die Treue ihrer daheim gebliebenen Frauen machen. Daher wurde die Rückkehr wohl nicht nur vorbehaltlos freudig empfunden.¹⁵⁷ Die Figur der Femme Fatale kann so durchaus als die bedrohliche Gestalt gesehen werden, die dem Mann, aber auch der "guten" Frau die Stellung streitig macht und so ein Auslöser für die gesellschaftliche Unordnung ist.

Kaufmann sieht die Großstadt selbst als Analogie des Weiblichen:

*Insbesondere die moderne Großstadt wird häufig als bedrohlich wild-wuchernder Organismus dargestellt, dessen negative, als desorientierend empfundene Eigenschaften eine weibliche Zuschreibung erhalten: „Die Stadt als Versprechen der Selbstfindung, als Ort der Verführung und des drohenden Selbstverlustes wird mir dem Weiblichen analogisiert.“*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Chandler, *The Big Sleep*: S. 3.

¹⁵⁶ Oliver and Trigo, 2003: S. XIII.

¹⁵⁷ Vgl. Kaufmann, 1997: S. 16.

¹⁵⁸ Kaufmann, 1997: S. 39.

Möglicherweise galt das in Los Angeles noch mehr als in anderen Großstädten der Nation. Dort war eine ganze Gesellschaft im Umbruch, die Kriegs- und Nachkriegsindustrie hatte moderne Berufsbilder für Frauen geschaffen und Hollywood hatte gleich eine Reihe neuer Frauenbilder kreiert. So kann die Figur der Femme Fatale auch als eine Form von Protest gegen das von Hollywood verbreitete Bild der „heilen Familie“ gesehen werden, das nach dem Krieg so gar nicht mehr der Realität entsprach.¹⁵⁹

4.1.4. Kategorien des Noir

Die Wurzeln des klassischen Film noir lagen wohl zum größten Teil in der Hard-boiled Literatur, dem deutschen Expressionismus, dem steigenden Interesse an der Psychoanalyse¹⁶⁰ und der amerikanischen Nachkriegsparanoia. Vor diesem Hintergrund waren die Themen relativ eingeschränkt und konzentrierten sich in der Hauptsache auf den Thriller und das Psychodrama. Im Neo-Noir kommen jedoch noch einige Themenkreise hinzu. Silver and Ward erkennen in dem neuen/alten Genre zwar einen durch vierzig Jahre Kalten Krieg, Finanzkrisen und sexuelle Revolution verschärften Zynismus¹⁶¹, sie stellen aber auch fest, dass gerade das Neo-Noir ein Motiv des klassischen Noir stark unterstreicht; die Suche nach Liebe und Ehre in einer Gesellschaft, die nur an Geld und Sex interessiert ist:

*One aspect of film noir which many filmmakers have chosen to underscore is its forlorn romanticism, the need to find love and honor in a new society that venerates only sex and money.*¹⁶²

Dennoch sind im Neo-Noir eine ganze Reihe an – sich teilweise überschneidenden – neuen Kategorien entstanden die Silver und Ward wie folgt unterteilen:

¹⁵⁹ Vgl. Femme Fatale 3. In: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np02wwii.html>.

¹⁶⁰ Kelly Oliver und Benigno Trigo widmen sich in ihrem Buch *Noir Anxiety* ausschließlich diesem Ansatz. Sie verwenden Freuds psychoanalytische Erklärungsmodelle für die Diskussion der „anxiety“, dem Zustand zwischen Angst und Nervosität, der im Noir vorherrscht.

¹⁶¹ Silver / Ward, 1992: S. 398.

¹⁶² Silver / Ward, 1992: S. 398.

- Die bewussten Autoren – zum Beispiel *Body Heat*
- Die Hard-boiled Schule und Remakes – zum Beispiel *The Postman Always Rings Twice*, *The Big Sleep*, *Dressed to Kill*
- Opfer der Umstände I – Liebe mit einem unpassenden Fremden – zum Beispiel *The Hot Spot*, *Cape Fear*, *Sea of Love*
- Cops – gute und schlechte – zum Beispiel *Black Rain*, *Dirty Harry*, *The Big Easy*
- Serienmörder und Psychopathen – zum Beispiel *Black Widow*, *Silence of the Lambs*
- Opfer der Umstände II – Willkommen in meinem Alptraum – zum Beispiel *The Hitch-hiker*, *Sleeping With The Enemy*
- Gangster, Drogenhändler, Zuhälter und Betrüger – zum Beispiel *The Godfather*, *Reservoir Dogs*, *New Jack City*
- Der neue Privatdetektiv und das ent-technisierte Noir – zum Beispiel *Chandler*, *The Last Boy Scout*, *V.I.*, *Warshawski*, *Shaft*
- Junior Noir – zum Beispiel *Bad Boys*, *The Window*
- Der Rachefeldzug – zum Beispiel *Manhunter*, *The Killing Time*
- Frauen im Film noir – zum Beispiel *Blue Steel*, *Impulse*
- Das Pärchen auf der Flucht – zum Beispiel *Breathless*, *Guncrazy*, *Natural Born Killers*
- Neo-B – zum Beispiel *Hit List*, *Body Chemistry*¹⁶³

Eine weitere Kategorie, die Silver und Ward nicht definieren, die in dieser Auflistung jedoch fehlt ist jene des „historischen“, also die in den amerikanischen Vierziger- und Fünfziger Jahren spielen und sich dabei typischer Noir-Themen, Stilistik und Figuren bedienen. Diese Art der historischen Noir Verfilmungen hat in den letzten Jahren sprunghaft zugenommen. Beispiele hierfür sind *L.A. Confidential*, *Black Dahlia*, *Hollywoodland*, aber auch das ältere *Miller's Crossing*¹⁶⁴. Diese Kategorie

¹⁶³ Vgl. Silver, Ward, S.398 ff.

¹⁶⁴ *Miller's Crossing* war der erst dritte Film der Brüder Coen, gedreht 1990. Er spielt zur Zeit der Prohibition in einer nicht näher bezeichneten amerikanischen Stadt und hat starke Referenzen sowohl zum klassischen Gangsterfilm als auch zum Film Noir.

repräsentiert am unmittelbarsten die eingangs erwähnte „Nostalgie für die Gegenwart“.

4.2. Definition: Noir in der Literatur

Prinzipiell muss man zwischen dem Noir in der Literatur und dem Noir im Film unterscheiden. Typische Merkmale des filmischen Noir wie etwa Voice-over oder visuelle Effekte spielen naturgemäß in der Literatur keinerlei Rolle, dennoch gibt es Gemeinsamkeiten wie Figuren, Motive, Stimmung und insbesondere Themen. Von großer Bedeutung ist die Literatur aber als Quelle des Film noir.

Laut David Bordwell werden die klassischen Noir Themen allesamt vom Roman vorweggenommen:

Clearly the narrative ‚problems‘ posed by films noirs are in fact conventions taken over by Hollywood cinema from popular literature. The relativity of right and wrong, the city as a jungle of corruption and terror, the solitary investigator walking down ‚mean streets‘ – such devices of the hard-boiled novels and espionage tales were easily assimilated by the cinema. Similarly, film noir’s atmosphere of fear and peril, psychological ambiguity, and abnormal mental states had already been conventionalized in psychological thrillers.¹⁶⁵

Auch geht die Beeinflussung von der Literatur zum Film – die meisten, besonders die ersten filmischen Noir-Werke basieren auf, oder sind Verfilmungen von Büchern, die bereits sehr erfolgreich waren. *The Maltese Falcon* (1941), *Murder, My Sweet* (1944), *Double Indemnity* (1944), *Laura* (1944) und *The Woman in the Window* (1944) waren jene Filme, die 1946 in Paris erschienen und Nino Frank zu dem Ausdruck „Film noir“ inspirierten¹⁶⁶ - und alle hatten ihre Vorlagen in Romanen der „Hardboiled-Schule“. Diese ur-amerikanische Gattung der Kriminalliteratur wurde wiederum stark vom Genre des „Gothic“¹⁶⁷ beeinflusst. Dennis Denisoff argumentiert unter Bezug

¹⁶⁵ Bordwell u.a., 1994: S. 77.

¹⁶⁶ Vgl. Denisoff, 2004: S. 156.

¹⁶⁷ „Gothic fiction“ oder der „Schauerroman“ ist ein der englischen Literatur zugeschriebenes Genre, das als Vorläufer der Thriller- und Kriminalliteratur gilt. Horace Walpole schuf 1764 mit seinem Roman *The Castle of Otranto* das erste „Gothic“ Werk. Typische Themen des

auf weitere Autoren, dass das sowohl der Film noir, als auch das Hardboiled-Genre die Gothic Literatur widerhallen. Auch Frank Krutnik definiert eine eigene Subkategorie des Genres, das er „gothic suspense thriller“ nennt¹⁶⁸. In dieser Kategorie sieht er *Rebecca*¹⁶⁹, *Gaslight*¹⁷⁰ oder *The Picture of Dorian Gray*¹⁷¹.

Ursprünglich galten die Hardboiled-Romane als Pulp Fiction: billige Groschenromane voller reißerischer Geschichten. Ebenso wie der Film noir während seiner klassischen den Status des B-Movies hatte und zumeist billigst produziert wurde. Mit *Pulp Fiction*¹⁷² schuf Regisseur Quentin Tarantino daher nicht nur einen Klassiker des Neo-Noir, er schloss mit der Titelgebung auch den logischen Kreis zwischen B-Movie und Pulp Fiction, zwischen Schundroman und Schundfilm. Die ersten Geschichten von Autoren wie Dashiell Hammett, Raymond Chandler und James M. Cain wurden in Romanheften wie *Black Mask*¹⁷³ veröffentlicht. In weiterer Folge erschienen bald ganze Romane, die wiederum – oft von den Autoren selbst – zu Drehbüchern verarbeitet wurden.

Der Begriff „Noir“ geht wohl ebenfalls auf die Bezeichnung des literarischen Genres zurück. In Frankreich wurden in den 1940-ern Romane, die sich an amerikanischen Detektivgeschichten orientierten als „roman noir“ bezeichnet. Bordwell findet diesen Zusammenhang besonders signifikant:

Genres sind physische und psychische Angst, emotionale Extreme, Seelenqualen, Dunkelheit, Verfall und Irrsinn. Auch die Femme Fatale ist eine wichtige Figur des Gothic-Romans. Gothic hatte einen starken Einfluss auf die viktorianische Literatur des 19. Jahrhunderts: bekannte Schriftsteller wie Jane Austen, die Brontës, Mary Shelley, Bram Stoker, Lord Byron, Oscar Wilde, aber auch der Amerikaner Edgar Allan Poe verwendeten Gothic-Elemente und den Gothic-Stil in ihren Werken. Vgl. Drabble / Stringer, 1987: S. 232

¹⁶⁸ Vgl. Krutnik, 1991: S. 25.

¹⁶⁹ Daphne du Maurier, *Rebecca*, 1938. Verfilmt 1940 von Alfred Hitchcock.

¹⁷⁰ *Gaslight*, in den USA als *Angel Street* bekannt, ist ein Theaterstück aus dem Jahre 1938 von Patrick Hamilton. 1945 verfilmt von George Cukor mit Ingrid Bergmann und Charles Boyer. Der deutsche Titel lautete Das Haus der Lady Alquist.

¹⁷¹ Roman von Oscar Wilde, veröffentlicht 1890. Wurde öfters für Film, Fernsehen und Theater adaptiert.

¹⁷² *Pulp Fiction* unter der Regie von Quentin Tarantino, erschienen 1994.

¹⁷³ Chandlers erste Geschichte mit seinem Helden Philip Marlowe erschien in der Oktober-Ausgabe 1934.

*This etymology is significant because every characteristic narrative device of film noir was already conventional in American crime fiction and drama of the 1930s and 1940s.*¹⁷⁴

4.3. Los Angeles Noir

Die verschiedenen Variationen des amerikanischen und des europäischen Noir seien hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt jedoch auf dem L.A. Noir. Das Noir-Thema wurde bestimmt schon in jeder großen U.S. amerikanischen Stadt aufgegriffen, von New York bis Chicago, ebenso wie in verlassenen ländlichen Gegenden. Auch in Europa gibt es Ausprägungen des Noir, etwa in Frankreich (zum Beispiel Louis Malles *Fahrstuhl zum Schafott* aus dem Jahre 1958) oder in Großbritannien (als bekanntester britische Film noir gilt *Der Dritte Mann* aus dem Jahre 1948 von Carol Reed mit Orson Welles in der Hauptrolle.) Wie bereits eingangs erwähnt ist die Literatur, die sich schwerpunktmäßig mit der Entwicklung des Noir in Los Angeles und der Frage, ob sich das „wahre“ Noir ausschließlich in Südkalifornien entwickeln konnte, eher rar. Die Inhomogenität von L.A., die willkürliche Entwicklung, das Fehlen eines Zentrums, das Nebeneinander verschiedener Rassen und Schichten, die spezielle Geographie und der vordergründige Mangel an Geschichte und gewachsenen Strukturen kreieren eine ganz spezielle Atmosphäre. Während sich andere US-amerikanische Großstädte wie New York, Chicago oder Boston durch ihre kosmopolitischen Eigenschaften auszeichnen, fällt Los Angeles eher durch seinen stetigen Wandel auf. In einer Stadt, die praktisch nur aus Vororten besteht, kann es manchmal schwierig sein zu sagen, wo man sich denn überhaupt gerade befindet.

Mike Davis sieht Los Angeles als sehr fruchtbaren Boden für Kritik am Kapitalismus und erkennt ein durchgehendes Motiv seit Nathanael West:

The most outstanding example is the complex corpus of what we call 'noir': a fantastic convergence of American 'tough-guy' realism,

¹⁷⁴ Bordwell u.a., 1994: S. 76.

*Weimar expressionism, and existentialized Marxism – all focused on unmasking a 'bright, guilty place' called Los Angeles.*¹⁷⁵

Der Filmhistoriker William Hare geht in seinem Buch *L.A. Noir – Nine Dark Visions of the City of Angels* ebenfalls der Frage nach, warum Los Angeles die ideale Stadt für Noir ist. Für ihn sind dafür wirtschaftliche und ästhetische Gründe ausschlaggebend: ein ständig wachsender großstädtischer Komplex, Anziehungspunkt für viele Hoffnungslose und Desillusionierte, eingekellt zwischen Ozean, Bergen und Wüste. Auch Hare sieht die Gründe dafür, dass der Film noir seine spezielle Heimat in Los Angeles gefunden hat eher in den negativen Aspekten der Stadt, als in den „Schokoladeseiten“. So zitiert er den Schauspieler Robert Mitchum, der mit siebzehn aus Connecticut nach Los Angeles kam, wie folgt: „L.A. was a loser's town... if you couldn't make it somewhere else, you could make it in L.A.“¹⁷⁶ So betrachtet war L.A. wohl die Antithese zu New York von dem es bekanntlich heißt: „If you can make it there, you can make it anywhere!“ Mitchum war ein typisches Opfer der Depression, ein jugendlicher Herumtreiber, der sich mit einer Unzahl von Gelegenheitsjobs über Wasser hielt. Sein Glück war es letztendlich, dass er sowohl schauspielerisches Talent hatte, als auch, dass dieses entdeckt wurde.

In seinem Buch beschreibt Hare neun Klassiker des L.A. Noir in chronologischer Reihenfolge; er analysiert sie und erklärt auch, warum Los Angeles die entsprechende Kulisse für jeden einzelnen Film bildet. Inspiriert zu diesem Buch wurde Hare, wie er in seiner Widmung ausdrückt, von Raymond Chandler. Auch Philip Marlowe, Raymond Chandlers großer Held und die Hardboiled-Ikone schlechthin, lebt zwar in Los Angeles, hat dort aber kein Zuhause. Er bewegt sich zwischen seinem spartanischem Büro, seinem vergammeltem Appartement, den Herrenhäusern von reichen Klienten, den Hinterhöfe der Slums, Kasinos, verregneten Straßen und verlassenem ländlichen Gegenden wie ein Wanderer zwischen den Welten. Er gehört

¹⁷⁵ Davis, 2006: S. 18.

¹⁷⁶ Hare, 2004: S. 6.

weder zur Unterschicht, obwohl er nur über beschränkte Mittel verfügt, noch zur Oberschicht, obwohl er Benehmen, Weltgewandtheit und Bildung hat.

Chandler und Hammett, das berühmte, häufig verglichene und viel diskutierte Paar unter den Krimischreibern unterscheidet sich trotz aller Ähnlichkeiten und Vergleiche äußerst grundsätzlich. Hammett war bestimmt der bessere Schriftsteller und er kannte die Natur des Menschen. Seine Handlungen und Charaktere sind psychologisch überzeugend, aber das wären sie auch in jeder anderen Stadt als San Francisco, wo seine Geschichten spielen.

Chandlers Geschichten aber sind Geschichten über Los Angeles: die Stadt, die Umgebung, die Atmosphäre vereinnahmen den Leser völlig. Los Angeles ist ständig präsent und ist unabdingbar für die Handlung. Die Stadt fungiert als überlebensgroßer Irrgarten, sowohl auf physischer, als auch auf psychologischer Ebene. In seinen Romanen zeichnet er dem Leser ununterbrochen ein Bild der Stadt, jedes Detail wird beschrieben und ausgeleuchtet, fast muten seine Beschreibungen wie die Location-Hinweise eines Drehbuchs an. Chandlers Geschichten sind Geschichten über Los Angeles, die Stadt, die Kulisse ist überwältigend und absolut maßgeblich für die Handlung. Jeder Schritt seines Helden, Philip Marlowe, wird akribisch mit Hinweisen auf die Umgebung beschrieben, jede Autofahrt ist eine Tour durch den Stadtplan von L.A. – oft hat man sogar den Eindruck, die Fahrten, die sein Protagonist unternimmt, dienen nur dem einen Zweck: der Beschreibung der Stadt. Und tatsächlich gibt es Fahrten, die die Handlung der Geschichte an sich in keiner Weise unterstützen und so im Zusammenhang des Buches eigentlich sinnlos erscheinen. Nach den Romanen von Raymond Chandler könnte man fast eine Karte des Großraums Los Angeles zeichnen, obwohl er viele der Orte umbenennt (eine Identifikation fällt Kennern der Gegend trotzdem nicht schwer) und obwohl viele der beschriebenen Gebäude in der damaligen Form heute nicht mehr existieren.

5. Noir in Beispielen

5.1. Noir im Roman

Die Romane von, zum Beispiel Ellroy und Chandler, unterscheiden sich von anderen Noir Werken darin, dass sie ausschließlich in Los Angeles funktionieren. Es geht darin nicht nur um die Natur des Menschen, sondern um die Natur des Menschen, die vom Moloch L.A. verschlungen und wieder ausgespuckt wurde. Sie erfüllen aber noch eine weitere Funktion: die literarische Behandlung diene den in den folgenden Kapiteln erwähnten Autoren auch zur Aufarbeitung ihrer persönlichen Geschichte. Sie alle hatten das, was man „als gestörtes Verhältnis“ zu Los Angeles bezeichnen könnte und wurden auf die eine oder andere Weise selbst Opfer des „Monsters“ Los Angeles. Aus diesem Grund werden die Biographien genannter Schriftsteller sehr genau besprochen: zum einen repräsentieren sie typische Hollywood-Schicksale, zum anderen wird dadurch klar, dass sich in den Romanen sehr viele autobiographische Elemente verbergen und die Autoren wohl perfekte Protagonisten ihrer eigenen Werke gewesen wären.

Die ausgewählten Romane sollen einen repräsentativen – wenn auch kleinen – Querschnitt des Genres darstellen. Es sind jeweils Beispiele des zeitgenössischen „hard-boiled“ Kriminalromans (Raymond Chandler: *The Big Sleep*), als auch des Neo-Noirs im Roman (James Ellroy: *The Black Dahlia* und *L.A. Confidential*) vertreten. Zusätzlich wird mit *The Day of the Locust* auch ein für das Genre äußerst einflussreiches Werk, wenngleich auch kein typischer Vertreter, besprochen.

5.1.1. Nathanael West

Obwohl *The Day of the Locust* kein Noir-Roman im eigentlichen Sinne ist, zählt es doch – neben F. Scott Fitzgeralds *The Last Tycoon* - zu den

bedeutendsten „Hollywood-Novels“¹⁷⁷. *The Day of the Locust* ist ein Roman über Hollywood und seine korrupte und korrumpierende Seite, über den American Dream, der sich in Kalifornien in einen Sonnen durchflutenden Alptraum gewandelt hat. Nathanael Wests Hollywood ist nicht die glänzende, glamouröse Stadt der Stars, sondern eine verkommene Welt kleiner Leute – teils voller Hoffnung, teils voller Verzweiflung – die den falschen Träumen hinterher jagen. Die Bekanntschaften, die West in Hollywood machte bevölkerten in ihrer literarischen Form schließlich auch seine Romane, zudem bilden sie aber auch die Basis-Besetzung der späteren Noir-Romane, der Schundhefte, der Comics der „Schwarzen Serie“, der Filme, die immer irgendwo zwischen A- und B-Produktionen pendelten, und der weiter entwickelten Fernsehserien. Ebenso schildert West typische Noir-Orte und greift Noir-Motive und Themen auf, und was das wichtigste ist: es vermittelt einen Eindruck des „normalen“ Lebens im Hollywood während der Depression und gibt die typische Noir-Stimmung wieder.

5.1.1.1. Der Autor

Nathanael West gilt als einer der wichtigsten Proponenten der „Hollywood novel“. Seine Geschichten handeln jedoch nicht vom Glanz und Glamour sondern beleuchten die Schicksale jener, für die sich der Traum von Hollywood nicht materialisiert hat.

Er wurde als 1903 als Nathan Weinstein, Sohn emigrierter deutscher Juden aus Litauen in New York geboren. Er studierte an der Brown University in Providence, Rhode Island, wo er sich die Zulassung unter Vorlage eines gefälschten Zeugnisses und unter Angabe eines falschen Namens

¹⁷⁷ Francis Scott Key Fitzgerald – benannt nach seinem Großvater, der den Text der amerikanischen Nationalhymne verfasst hat - wurde am 24. September 1896 in St. Paul, Minneapolis geboren. Er galt als eine Art Prophet, Begründer des Jazz Age und Erfinder einer eigenen Generation. Auf Grund seines frühen Todes – er starb am 21. Dezember 1940 – war sein literarisches Schaffen zwar nicht sehr umfangreich, dafür aber umso bedeutender. Neben seinen Romanen *The Beautiful and the Damned* (1922), *The Great Gatsby* (1925), *Tender is the Night* (1934) und das nicht fertig gestellte *The Last Tycoon*. Trotz dieser Tatsache gilt *The Last Tycoon* als bedeutendster Hollywood-Roman.

erschlichen hatte¹⁷⁸. Dort freundete er sich mit dem Schriftsteller und Humoristen S.J. Perelman, der schließlich sogar Wests Schwester heiratete, an¹⁷⁹. Während dieser Jahre begann er Cartoons zu zeichnen und kurze, surrealistische Sketches zu schreiben, die er später zu seinem Roman *The Dream Life of Balso Snell* (1931)¹⁸⁰ umarbeitete.

1924 machte West – genauer genommen Weinstein seinen Abschluss und änderte legal seinen Namen auf Nathanael West. Er ging nach Paris, wo er auf die Dadaisten und Surrealisten stieß und seinen ersten Roman, *Balso Snell* schrieb. 1926 kehrte er in die Staaten zurück. Es war seine Absicht, Schriftsteller zu werden, aber wie den meisten Schriftsteller der Zeit waren ihm eher Versagen und finanzieller Ruin als Ruhm und Ehre beschieden. Sein Vater, ein etwas zurückhaltender Baumeister ging in den späten Zwanzigern, als West in Paris war, Bankrott. Zurück gekehrt nach New York verdiente West seinen Lebensunterhalt nur als Nachtportier eines Hotels, das Verwandten gehörte. Das war wohl kaum die Rolle, in der er sich sah, aber zumindest bot ihm der Job die Möglichkeit, eine Reihe bekannter Autoren wie etwa Dashiell Hammett, James T. Farrell oder Erskine Caldwell kennen zulernen, denen er auch Gratis-Zimmer anbot¹⁸¹. Einen weiteren Vorteil, den das Hotelleben hatte waren die zahlreichen Anekdoten die er erlebte und die bemerkenswerten Persönlichkeiten, die er traf und die er später für seine Romane verwendete. All das lieferte ihm das Material für seinen zweiten Roman, *Miss Lonelyhearts* (1933), einer Allegorie auf Amerika, wie es sich durch die Depression kämpfte¹⁸². Trotz guter Kritiken verkaufte sich der Roman nur mäßig. West behielt seinen Stil jedoch bei. Thema seines nächsten Romans waren wieder gute Absichten, die sich

¹⁷⁸ Vgl. Madden, 1973: S.1.

¹⁷⁹ Vgl. Hyman, 1962: S. 7.

¹⁸⁰ *Balso Snell* ist eine Fantasiegeschichte über die westliche Zivilisation, die im Inneren des trojanischen Pferds spielt.

¹⁸¹ Vgl. Madden, 1973: S. 5.

¹⁸² *Miss Lonelyhearts* ist die Geschichte eines Zeitungskolumnisten, der unter dem Pseudonym Miss Lonelyhearts schreibt. Er entwickelt jedoch einen Christus-Komplex und verwickelt sich unheilvoll mit einem seiner Briefschreiber. Als „Kummerkasten“ ist er gleichzeitig Therapeut, Priester und Seelentröster für die Verzweifelten und Hoffnungslosen, er selbst aber ist unfähig in einer Welt voller Verfall und Leere zu leben.

jedoch in die falsche Richtung entwickelten. In *A cool Million* attackiert er den über-optimistische, typisch amerikanische, vom-Tellerwäscher-zum-Millionär-Traum.

1933 kam West zum ersten Mal nach Hollywood, da ihm Darryl Zanucks neue Twentieth Century Pictures viertausend Dollar für die Filmrechte an *Miss Lonelyhearts* geboten hatten¹⁸³. Zu dieser Zeit produzierten die Studios praktisch am Fließband Filme, wofür ständig Drehbücher benötigt wurden. Aus Angst vor dem aufkommenden Sprechfilm engagierten die Filmfirmen daher praktisch jedem Autor oder Bühnenschriftsteller, der Talent zeigte, witzige Dialoge schreiben zu können.

Twentieth Century ging nun daran aus Wests brillanter und bitterer Satire ein so genanntes „Comedy-Melodrama“ mit dem Titel *Advice to the Lovelorn* zu machen. West arbeitet selbst nie an dem Projekt sondern fand eine Beschäftigung als Junior-Schreiber bei Columbia. Sein erster Auftrag, *Beauty Parlor*, wurde nie produziert, und auch nicht sein nächster, *Return to the Soil*. West arbeitete sehr hart und schien sich nicht weiter an der Oberflächlichkeit seinen Aufgaben zu stören, denn in erster Linie war er mehr interessiert an der Erforschung von Hollywood selbst. Er erzählte Freunden von Begegnungen mit Spielern, Lesben und Zwergen und begann eine Geschichte über drei Eskimos zu schreiben, die nach Hollywood gebracht worden waren und nach dem Scheitern des Filmprojektes nun dort gestrandet waren. Diese Eskimos kamen schließlich auch in seinem erfolgreichsten Roman, *The Day of the Locust* vor.

Leider waren die Hollywood-Jobs von West genauso kurzlebig wie Hollywood selbst. Während seiner langen Arbeitslosigkeit, die noch durch Krankheit verschlimmert wurde, lebte West in einem schäbigen Apartment Hotel in der Nähe des Hollywood Boulevards, dem Pa-Va-Sed, das von einer wilden Mischung an Vaudeville Comedians, Stuntleuten und Teilzeit-Prostituierten bewohnt wurde – sozusagen dem zukünftigen Personal von *The Day of the*

¹⁸³ Vgl. Madden, 1973: S. 3.

Locust.¹⁸⁴ Zur selben Zeit begann sein Interesse an der mexikanischen Halbwelt: er ging zu Hahnenkämpfen nach Pismo Beach und malte sich die Menschen, die er dort beobachtete als Charaktere für einen Roman, den er *The Cheated* nennen wollte, aus¹⁸⁵. Außerdem erzählte er einem Freund von einem – möglicherweise erfundenen – Zeitungsartikel über ein Schiff namens *The Wanderer*, auf dem eine Anzahl merkwürdiger Passagiere – ein Filmcowboy, eine riesige Lesbe und, wieder, eine Eskimofamilie – eine Fahrt in die Südsee unternahmen¹⁸⁶.

Kaum ein Jahr vor seinem tragischen Autounfall erschien Wests bekanntester Roman *The Day of the Locust*. Er hatte gehofft, dass ihn ein Erfolg aus der Hollywood-Tretmühle befreien würde, aber trotz des Lobes von Scott Fitzgerald und Dashiell Hammett, wurden von dem Roman nicht einmal 1.500 Exemplare verkauft¹⁸⁷. So meinte Fitzgerald zu seinem Buch es hätte „scenes of extraordinary power, especially I was impressed by the pathological crowd... the aspirant actress.... Those vividly drawn grotesques.“¹⁸⁸ Auch er anerkannte, dass die Protagonisten des Romans sehr gut die typischen Hollywood- Figuren widerspiegeln.

Diese Stadt des Infernos, die West in seinem Buch so brutal und grotesk beschreibt unterschied sich doch wesentlich von jenem Hollywood, das in der Fantasie der Amerikaner existierte. Die Kritiken von Wests Roman waren daher respektvoll aber nicht besonders enthusiastisch. Der magere wirtschaftliche Erfolg von Wests ersten beiden Veröffentlichungen belief sich auf \$ 780¹⁸⁹ – weniger als ein Monatslohn bei RKO (circa \$ 1.400)¹⁹⁰ – und ließen ihn daher sofort wieder zum Schreiben ins Studio zurückkehren um an einem Remake von *Tom Brown at Culver* zu arbeiten. „Dem Himmel sei Dank für den Film¹⁹¹,“ schrieb West an Bennett Cerf, dem Herausgeber von

¹⁸⁴ Vgl. Emmet, 1985: S. 16.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 17.

¹⁸⁶ Vgl. Long, 1985: S. 109.

¹⁸⁷ Vgl. Hyman, 1962: S. 10.

¹⁸⁸ F. Scott Fitzgerald, zitiert auf dem Umschlag von *The Day of the Locust*.

¹⁸⁹ Vgl. Madden, 1973: S. 8.

¹⁹⁰ Vgl. Emmet, 1985: S. 19.

¹⁹¹ Vgl. Friedrich, 1986: S. 8.

The Day of the Locust. An Scott Fitzgerald schrieb er: „So far the box score stands: Good reviews – fifteen percent, bad reviews – twenty-five percent, brutal personal attacks – sixty percent.¹⁹²“ Im Juni 1939, nur einen Monat nach der Veröffentlichung, informierte Bennett Cerf West darüber, dass die Verkäufe der vorangegangenen Woche sich auf exakt 22 Ausgaben belaufen hatten, und fügte hinzu: *“The outlook is pretty hopeless.”* Auf Grund eines bizarren Zufalls starben West und Fitzgerald am selben Wochenende im Dezember 1940. Am 22. Dezember 1940 wurde West bei einem Autounfall gemeinsam mit seiner Frau Eileen McKenney in der Nähe von El Centro, Kalifornien getötet. Sie hatten erst kurz zuvor geheiratet, West hatte einen besser bezahlten Drehbuch-Auftrag erhalten und sie waren gerade auf der Rückfahrt von einem Ausflug nach Mexiko. Am Tag zuvor war sein guter Freund Francis Scott Fitzgerald nach zwei Herzinfarkten seiner Krankheit erlegen – es wird spekuliert, dass West durch diese Nachricht so bestürzt und geistesabwesend war, dass er ein Stopp-Schild übersah und im Anschluss in eine tödliche Kollision geriet.¹⁹³

5.1.1.2. The Day of the Locust

The Day of the Locust wurde 1939 geschrieben und schildert das Hollywood der Außenseiter während der großen Depression. Sein ursprünglich geplanter Titel lautete *The Cheated*¹⁹⁴, die Betrogenen, und wäre somit programmatisch für die Geschichte gewesen. Die Personen in Wests Roman sind Schauspieler, Künstler, Geschäftsleute und Vagabunden, die West während seiner Zeit in Hollywood über den Weg gelaufen waren und ihn letztendlich zu seiner Geschichte inspiriert hatten. Wests Schilderung seiner – im Großen und Ganzen – Anti-Helden ist voller Übertreibungen, Ironie, ohne große Tiefe und beladen mit Stereotypen. Durch diese sehr plakative Schilderung wirken die Beschreibungen der Personen und der Szenerie aber

¹⁹² Vgl. Madden, 1973: S. 8.

¹⁹³ Vgl. West, *The Day of the Locust*. Vorwort: S. xvii.

¹⁹⁴ Vgl. Long, 1985: S. 111.

umso eindringlicher. Tod Hackett¹⁹⁵, der Protagonist des Romans, ist ein Kulissenmaler mit großen Ambitionen. Zweifelsohne hat diese Figur autobiografische Züge von Nathanael West. Im Zuge der Geschichte stellt er aber noch eine Reihe von Nebendarstellern vor, die alle das eine oder andere Hollywood-Klischee bedienen. Bei Nathanael West gibt es keine Rita Hayworth, Veronica Lake oder Jean Harlow, nur Faye Greener mit ihren „langen, schwertförmigen Beinen“. In ihrer einzigen Filmrolle als Tänzerin im Serail von Damaskus hatte sie eine Zeile Text, „Oh, Mr Smith!“, und die sprach sie schlecht.¹⁹⁶ Sie nimmt bei West die archetypische Rolle der Femme Fatale ein. In seinem Hollywood gibt es auch keinen Gary Cooper, nur Earl Shoop, den mundfaulen Cowboy, der dadurch überlebt, dass er in den Wäldern um Hollywood wildert und vage darauf hofft, in irgendeinem Studio einen Job als Statist zu erhaschen, ihm zur Seite Miguel, der Mexikaner. Anstatt der Zanucks und Selznicks stellt West uns Honest Abe Kusich, den zwergwüchsigen Buchmacher in schwarzem Hemd, gelber Krawatte und Tirolerhut vor, Harry Greener, den Vaudeville-Veteranen, und Homer Simpsons¹⁹⁷, den gutgläubigen und ungeschickten „Schlemiel“. Claude Estee, ein erfolgreicher Drehbuchautor lebt in der Kopie einer Südstaatenranch, kleidet sich wie ein Colonel aus dem Bürgerkrieg, ruft seinen chinesischen Diener „you black rascal“¹⁹⁸ und hat eine Plastiknachbildung eines toten Pferdes in seinem Swimmingpool. Das alles macht ihn zu einem hoch respektierten Mann. Natürlich sind da auch die bereits erwähnten Gingos, die Eskimofamilie. Das Hollywood, reich und verführerisch, das diese Außenseiter angezogen hatte bleibt immer außerhalb ihrer Reichweite. West wurde nicht müde zu zeigen, dass ihre Stadt der Träume nur ein „Endlager“, ein „Saragossa der Fantasie“ war und benutze dazu das „Hollywood-Studio“ als Metapher:

In the center of the field was a gigantic pile of sets, flats and props. While he watched, a ten-ton truck added another load to it. This

¹⁹⁵ Der Name Tod greift das deutsche Wort „Tod“ auf, Hackett ist eine Anspielung auf die in Hollywood übliche Bezeichnung „hack“ für Künstler und Drehbuchschreiber.

¹⁹⁶ West, *The Day of the Locust*, S. 34.

¹⁹⁷ Die Namensgleichheit mit dem Familienvater der Comicserie „The Simpsons“ ist rein zufällig.

¹⁹⁸ West, *The Day of the Locust*, S. 36.

*was the final dumping ground. He thought of Janvier's "Sargasso Sea". Just as that imaginary body of water was a history of civilization in the form of a marine junkyard, the studio lot was one in the form of a dream dump. A Sargasso of the imagination! And the dump grew continually, for that wasn't a dream aloof somewhere which wouldn't sooner or later turn up on it, having first been made photographic by plaster, canvas, lath, and paint.*¹⁹⁹

Tod Hackett, der traurige Held der Geschichte kommt voller Hoffnungen auf eine Karriere als Künstler nach Hollywood, muss aber schnell der Realität ins Auge blicken um sich in der Folge dem Heer zweitklassiger Schauspieler, Techniker, Arbeiter und anderer Typen, die an der Peripherie der Filmstadt herumgammelten, anzuschließen. Tod findet bei einem Film, der fast prophetisch „*The Burning of Los Angeles*“ heißt, Arbeit – am Ende der dunklen, bizarr-komischen Geschichte finden apokalyptische Ausschreitungen vor einem Hollywood Premieren-Kino statt, als das ganze System außer Kontrolle gerät. Trotzdem gibt es in Wests Hollywood auch einen Gary Cooper, aber nur als Erscheinung, um die es Gerüchte gibt. Zwei Frauen, die in dem Mob festsitzen, versuchen herauszufinden, wie das ganze Chaos begonnen hatte:

*„The first thing I knew,” said one, „there was a rush and I was in the middle.“ “Yeah”, said the other. “Someone hollered, ‘Here comes Gary Cooper’, and then wham!” “That ain’t it,” said a man in a cloth cap and sweater. “This is a riot you’re in.” “Yeah,” said another woman. “A pervert attacked a child.” “I come from St. Louis,” said the first woman, “and we had one of them pervert fellows in our neighbourhood once. He ripped up a girl with a pair of scissors.” “He must have been crazy,” said the man in the cap. “What kind of fun is that?” everyone laughed.*²⁰⁰

Offensichtlich genießen sie es und amüsieren sich – eine Ausschreitung ist schlicht etwas, mit dem man sich die Zeit vertreiben kann. Für Tod ist dieser unmotivierter Ausbruch eine logische Reaktion der Menschen, die auf der Suche nach einem Traum nach Los Angeles kamen, oder unter Vorspiegelung falscher Tatsache dort hin gelockt wurden, und sich jetzt so

¹⁹⁹ West, *The Day of the Locust*, S.128.

²⁰⁰ West, *The Day of the Locust*, S.199.

sehr langweilen, dass diese Langeweile schließlich in offene Aggression umschlägt:

*Once there, they discover that sunshine isn't enough. They get tired of oranges, even of avocado pears and passion fruit. Nothing happens. [...] They haven't the mental equipment for leisure, the money nor the physical equipment for pleasure. [...] Their boredom becomes more and more terrible. They realize that they have been tricked and burn with resentment.*²⁰¹

Auf der Suche nach Faye, in die Tod verliebt ist und die eine Mini-Rolle in einem Film über Waterloo gefunden hat, irrt Tod durch die Hinterhöfe der Studios und durchwandert dabei einen skurrilen Minimundus: ein skelettierter Zeppelin, ein Fort, eine holländische Windmühle, ein trojanisches Pferd, eine Ecke einer Maya-Pyramide, Dinosaurierknochen und ein barocker Stiegenaufgang, der in einem Unkrautbeet beginnt und in den Ästen einer Eiche endet. Einem roten Feuerschein folgend findet Tod schließlich das neu erbaute Set, das für die Schlacht von Waterloo erbaut worden war. Gerade als er die Pisten des künstlichen Mont St. Jean erreicht, bricht das ganze Set jedoch unter einer Gruppe galoppierender Kürassiere zusammen.

West zeichnet so ein völlig absurdes Bild von Hollywood, einer Stadt die nur aus Leinwand, Farbe und Illusionen besteht und durch geringste Erschütterungen komplett zusammenbrechen kann. Die Kulissen stehen scheinbar ohne jede Ordnung herum und können beliebig ausgetauscht, neu gebaut oder verschoben werden. An und für sich nichts Ungewöhnliches – Theater oder Filmindustrie arbeiten eben mit physischen und psychologischen Trugbildern. Bei West scheinen sich Wirklichkeit und Fantasie aber fast nicht von einander abzugrenzen. Die Kulissenwelt verschmilzt mit der realen Welt und die Protagonisten scheinen kaum wahrzunehmen, ob sie sich in ihrem richtigen Leben befinden oder doch nur an einem Drehort. In der gleichen Weise erfolgt auch die Wahrnehmung von Katastrophen oder Zerstörung. Wie in einem Film geht man davon aus, dass nach dem Ausschalten der Kamera der soeben erschossene Held wieder aufsteht, sich das künstliche Blut von der Wange wischt und dass die

²⁰¹ West, *The Day of the Locust*, S.192.

zerstörte Häuserfront einfach wieder aufgestellt oder durch eine frisch gestrichene Potemkin'sche Fassade ersetzt wird.

Tod Hacketts Arbeit an dem Film „*The Burning of Los Angeles*“ beschäftigt ihn praktisch Tag und Nacht – ständig plant er, macht Skizzen oder zeichnet Entwürfe. Sein brennendes Los Angeles sieht er aber nicht als Katastrophe, sondern als ein festliches, erfreuliches Ereignis:

*He was going to show the city burning at high noon, so that the flames would have to compete with the desert sun and thereby appear less fearful, more like bright flags flying from roofs and windows than a terrible holocaust. He wanted the city to have quite a gala air as it burned, to appear almost gay. And the people who set it on fire would be a holiday crowd.*²⁰²

So zeichnet West zwar kein Bild von Mord und Totschlag, Gewalt – eben in Form einer Katastrophe - ist aber ein bestimmendes Element. Diese Katastrophe steht wie selbstverständlich in einer Reihe mit den anderen Katastrophen, die Los Angeles laufend erschüttern.

Neben diesem sehr typischen Noir-Charakteristikum ist auch die verzweifelte und hoffnungslose Stimmung, die die Geschichte erfüllt, genretypisch. Im Gegensatz zum klassischen Noir, in dem sich die Protagonisten in psychologischen Sackgassen befinden und einen Ausweg in der Zerstörung der eigenen Person oder der anderen suchen, wo die Umstände zwar für die Hoffnungslosigkeit verantwortlich sind, der Pessimismus aber durchaus von den Figuren ausgeht, ist Wests Truppe von fast kindischer Fröhlichkeit und wagt ein munteres Tänzchen auf dem Vulkan. Trotzdem finden sich in den Charakteren durchaus bekannte Noir-Züge. Die typischste Figur ist hier sicherlich Faye, die die Rolle der Femme Fatale vorwegnimmt. Sie ist auf unkonventionelle Weise schön und hat auf jeden Fall das Talent Männer zu betören und ihnen den Kopf zu verdrehen um so das von ihnen zu bekommen, was sie braucht. Der einzige Mann den sie nicht um den Finger wickeln kann ist ihr Vater, denn ganz offensichtlich kennt dieser sein eigenes Fleisch und Blut nur zu gut um auf ihre kleinen Tricks hereinzufallen. Im

²⁰² West, *The Day of the Locust*, S. 107.

Gegenteil: er nutzt ihr „Talent“ um seine eigenen Nummern durchzuziehen. Die beiden wirken - obwohl sie scheinbar gegeneinander arbeiten – wie ein gut eingespieltes und abgestimmtes Team. Sie spielt zwar die tumbe Blondine, besitzt jedoch ein hohes Maß an Bauernschläue. Was sie aber von der klassischen Femme Fatale unterscheidet ist die Absenz des Geheimnisvollen und des Berechnenden. Die typische Femme Fatale ist undurchschaubar, ihre Motive liegen im Dunkeln oder sie gibt Motive vor, die ihre wahren Ziele verschleiern. Faye hingegen deklariert ihre Wünsche sehr offen. So stellt sie nüchtern fest, dass sie nie einen Mann lieben könnte, der nicht gut aussehend ist, und nie einem Mann gestatten könnte sie zu lieben, der nicht reich ist.

He had nothing to offer her, neither money nor looks, and she could only love a handsome man and would only let a wealthy man love her. [...]. She wasn't hard-boiled. It was just that she put love on a special plane, where a man without money or looks couldn't move²⁰³

Auch ihre sehr offen zur Schau gestellte Sexualität sind für die meist als unterkühlt und zurückhaltend charakterisierte Femme Fatale untypisch.

Ein weiteres Thema, das jedoch erst in den Werken des Neo-Noir große Bedeutung erhält, wird von West bereits aufgegriffen: Rassismus. Die Ironie von Los Angeles liegt ja darin, das es sich zwar seiner spanischen Herkunft rühmt – die Gegend um die Olivera Street wurde zu dieser Zeit gerne als „a bit of old Mexico“ bezeichnet – die etwa 250, 000 Mexikaner²⁰⁴ die in den Dreißigern in Los Angeles lebten, wurden aber größtenteils ignoriert oder sogar offen benachteiligt. Mehr als die Hälfte der Substandard Behausungen der Stadt wurden von Mexikanern bewohnt und die Gegend, die als Mexican Town bekannt war hatte nicht einmal geteerte Straßen vorzuweisen. Es war nicht klar, ob Mexikaner als Weiße oder als Farbige galten, aber die Schulen und etliche andere öffentliche Einrichtungen waren inoffiziell segregiert. So etwa auch die Schwimmbäder, die die Chicanos und die Schwarzen immer nur am Mittwoch besuchen durften – am Tag bevor die Becken gereinigt und frisch befüllt wurden.

²⁰³ West, *The Day of the Locust*, S. 33.

²⁰⁴ Damals etwa ein Zehntel der Bevölkerung.

Für den Kritiker Robert E. Long spielt die Stadt Los Angeles in *The Day of the Locust* eine zentrale Rolle, wenn nicht gar eine bedingende: „Los Angeles, as West has imagined it, conditions the mind to accept the fantastic as normal“²⁰⁵. Allein durch den Aufenthalt in L.A. meint er, würden Menschen ihren Realitätssinn verlieren. Die Gründe dafür sieht er in der Natur, dem theatralischen Sonnenschein und – von besonders großer Bedeutung – der Architektur²⁰⁶. Alfred Kazan, der das Vorwort zu *The Day of the Locust* schrieb, fasste es so zusammen: „Like all Hollywood novelists, West saw the place as a symbol of whatever is most extravagant, spoiled and uncontrolled in American life.“²⁰⁷

5.1.2. Raymond Chandler

Raymond Thornton Chandler wurde am 23. Juli 1888 in Chicago geboren und starb am 26. März 1959. Er verfasste Kriminalgeschichten und –romane, die großen Einfluss auf die moderne Kriminalliteratur hatten. Sein Stil und seine Sprache waren maßgeblich für die Entstehung des Noir in der Literatur. Sein wichtigster Protagonist, Philip Marlowe ist heute praktisch ein Synonym für den typischen amerikanischen Privatdetektiv der Vierziger und neben Dashiell Hammetts Sam Spade sicher eine der bekanntesten Figuren der US-Kriminalliteratur. Gleichzeitig war Chandler auch ein scharfsinniger Kritiker des Genres der „Pulp Fiction“. Seine Essay-Sammlung *The Simple Art of Murder* gilt als Standard-Werk auf diesem Gebiet.²⁰⁸ Chandler machte sich auch als Drehbuchautor in Hollywood einen Namen.²⁰⁹ Alle seine Romane wurden für den Film adaptiert, am bekanntesten ist wohl die Verfilmung von *The Big Sleep*, das unter der Regie von Howard Hughes 1946 verfilmt wurde. Gemeinsam mit William Faulkner erarbeitet Chandler

²⁰⁵ Long, 1985: S. 112.

²⁰⁶ Vgl. Long, 1985: S. 113.

²⁰⁷ West, *The Day of the Locust*. Vorwort: S. xvii.

²⁰⁸ *The Simple Art of Murder* bezieht sich sowohl auf eine Sammlung von Kurzgeschichten als auch auf einen kritischen Essay. Dieser Essay erschien erstmals 1944 im *Atlantic Monthly*.

²⁰⁹ Er verfasste neben Drehbüchern zu seinen eigenen Romanen auch das Script zu James M. Cain's *Double Indemnity* und Patricia Highsmith's *Strangers on a Train*.

das Drehbuch. Obwohl die Arbeit an Drehbüchern nur einen geringen Teil seines literarischen Schaffens ausmachte, hatten eben diese Scripts und die Verfilmungen seiner Romane großen Einfluss auf den amerikanischen Film noir.

5.1.2.1. Der Autor

Chandler zog als Kind – nachdem der alkoholranke Vater die Familie verlassen hatte - mit seiner irisch-stämmigen Mutter nach Großbritannien, wo er eine klassisch-britische Privatschul-Erziehung genoss. Er ging nicht auf die Universität, sondern verbrachte einige Zeit in Deutschland und Frankreich, und trat, nachdem er britischer Staatsbürger geworden war, der Royal Army bei. Trotz hervorragender Eignung und bester Beurteilung durch seine Vorgesetzten verließ Chandler zum Erstaunen seiner Familie die Armee nach weniger als einem Jahr. Die Unterwürfigkeit in der Armee missfiel ihm – stattdessen begann er Gedichte zu veröffentlichen und versuchte sich wenig erfolgreich als Journalist und Kritiker.

1912 kehrte er in die Vereinigten Staaten zurück und ließ sich schließlich in Los Angeles nieder. Er ging einer ganzen Reihe von Tätigkeiten nach – alle möglichen Aushilfsjobs vom Erntehelfer bis zum Bespanner von Tennisschlägern. Er absolvierte einen Buchhalterkurs und fand eine regelmäßige Anstellung. Als die Vereinigten Staaten 1917 in den 1. Weltkrieg eintraten, meldete er sich zur kanadischen Armee. Er diente in Frankreich und war zu Kriegsende in England. Nach dem Waffenstillstand kehrte er mit seiner Mutter nach Los Angeles zurück, wo er kurz darauf Cissy Pascal kennen lernte und mit ihr eine Affäre begann. Sie war verheiratet und um achtzehn Jahre älter als er, weshalb er die Beziehung lange Zeit vor seiner Mutter geheim hielt. 1924, nach dem Tod seiner Mutter, heirateten sie²¹⁰. Im Jahr 1932 hatte er sich vom Buchhalter zum Vizepräsidenten des Dabney Oil Syndikates hoch gearbeitet, verlor diese Position aber wieder auf Grund

²¹⁰ Vgl. Haut, 2002: S. 26.

seines Alkoholismus, seiner Abwesenheiten und seines unverhohlenen Interesses an den Sekretärinnen. Er wollte seinen Lebensunterhalt mit seinem kreativen Talent verdienen, also brachte er sich selbst das Schreiben von Groschenromanen bei. Seine erste Geschichte, „*Blackmailers Don't Shoot*“²¹¹ erschien 1933 im *Black Mask Magazine*²¹². Sein erster Roman, *The Big Sleep* erschien 1939. Seine literarischen Erfolge führten ihn schließlich bis nach Hollywood²¹³. So schrieb er etwa gemeinsam mit Billy Wilder das adaptierte Drehbuch zu *Double Indemnity*, ein Erlebnis, das für beide eher unerfreulich war. Obwohl sie ihr Talent gegenseitig anerkannten, war die gemeinsame Arbeit von Streit und Unfrieden geprägt. Mit Alfred Hitchcock erarbeitete er das Script zu *Strangers on a Train*, und ebenso war das persönlich Verhältnis der beiden von Animositäten geprägt, was schließlich sogar dazu führte, das Chandler entlassen wurde. Trotz der Differenzen, die Chandler mit Hollywood-Regisseuren hatte, sagte er einmal:

*No doubt I have learned a lot from Hollywood. Please do not think I completely despise it, because I don't. The proof of that may be that every producer I have ever worked for I would work for again, and every one of them, in spite of my tantrums, would be glad to have me.*²¹⁴

Das einzige Original-Drehbuch von Chandler war *The Blue Dahlia*. In der Zwischenzeit war es Chandler möglich von seinem Einkommen als Autor mehr als komfortabel zu leben. Die Chandlers konnten es sich leisten nach La Jolla²¹⁵, einer reichen Küstenstadt in der Nähe von San Diego zu ziehen. 1954 starb Cissy Chandler nach langer Krankheit. In dieser Zeit schrieb Chandler *The Long Goodbye*. Auf Grund seiner Einsamkeit und seiner Depressionen begann er wieder zu trinken, wodurch sowohl die Qualität, als auch die Quantität seiner schriftstellerischen Tätigkeit litt. Nach einiger Zeit in

²¹¹ Vgl. Hiney, 1997: S. 99.

²¹² Das *Black Mask Magazine* wurde 1920 von dem Journalisten H. L. Mencken und dem Kritiker George Jean Nathan gegründet. Es hatte seine Hochzeit in den 1930-er Jahren und wurde 1951 eingestellt. *Black Mask* war das archetypische Pulp Fiction Magazin, es prägte den speziellen Stil amerikanischer Kriminalliteratur und diente vielen Krimiautoren als Sprungbrett zum Erfolg. *Black Mask* war auch jenes Magazin, das Quentin Tarantino zu seinem Film *Pulp Fiction* inspirierte.

²¹³ Vgl. Hiney, 1997: S. 132.

²¹⁴ Vgl. Madden, 1973: S. 173.

²¹⁵ Hiney, 1997: S. 115.

England kehrte er nach La Jolla zurück, wo er an einer Lungenentzündung starb.

Raymond Chandler hatte viele Bewunderer unter Kritikern und Kollegen. Evelyn Waugh, W.H. Auden oder Ian Fleming waren von seiner Sprache und seiner Prosa begeistert. John Steinbeck und S.J. Perelman schrieben ihm Briefe, die ihn bestärken sollten²¹⁶. Obwohl der schnelle, hektische „hardboiled Stil“ stark von Dashiell Hammett beeinflusst war, waren seine pointierten Vergleiche, seine lakonischen Formulierungen und seine zynische Ausdrucksweise ursprünglich, was sogar zu dem Ausdruck „Chandlerismus“ - eine Mischung aus Parodie und Überheblichkeit – führte. Dieser ganz eigene Stil wurde in der Folge – nicht nur bei Chandler - zum typischen Markenzeichen des „hardboiled guy“. Jake Gittes, der etwas schmierige Privatschnüffler aus Polanskys *Chinatown*, der gegen sein besseres Wissen in einen undurchsichtigen Fall von Korruption und Habgier gezogen wird, zeichnet sich ebenso durch seinen beißenden Witz aus, wie etwa Jakob Arjounis Protagonist Kemal Kayankaya, der ebenfalls nie verlegen um intelligente Schlagfertigkeiten ist.

Chandlers Held und Original, Philip Marlowe, entspricht jedoch nicht ganz seinen stereotypen „hart gesottenen“ Detektiv-Vorgängern, sondern ist eine durchaus komplexe und manchmal sogar sensible Persönlichkeit mit einem hohen Maß an Ethos, Verantwortungsbewusstsein und Ehrgefühl, die wiederum einen ganz neuen Typus prägte. Chandler hatte eine sehr klare Vorstellung davon, wie ein Mann - und sein Held im speziellen - sein sollte:

Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him... If there were

²¹⁶ Hiney, 1997: S. 114.

*enough like him, I think the world would be a very safe place to live in, and yet not too dull to be worth living in.*²¹⁷

Die Romane und Kurzgeschichten von Raymond Chandler beschwören die Zeit, den Ort und die Stimmung des Los Angeles der Dreißiger und Vierziger-Jahre herauf. Die Orte, die Chandler beschreibt existieren, obgleich sie manchmal ein Pseudonym tragen. Santa Monica etwa wurde zu Bay City, Silver Lake zu Gray Lake und Chandler's „Idle Valley“ war eine Synthese der reichen San Fernando Valley Gemeinden. Auch hier äußerte Chandler auf sarkastische, dezente und kluge Weise seine Meinung über diesen Ort: das englische Wort „idle“, ein häufiger Bestandteil von Ortsnamen, bedeutet auch „faul“, „träge“ oder „müßig“. Phonetisch kann es auch als „idol“ interpretiert werden – also „Idol“ oder „Götze“. Chandlers Sozialkritik an den Reichen von Los Angeles, die durch Ölfunde oder Grundstückspekulationen zu Reichtum gekommen waren und den ganzen Tag nichts anderes taten, als sich zu vergnügen, ihrem Reichtum zu frönen und sich nebenbei Gesetz und moralische Regeln – eben mit Hilfe dieses Reichtums – zurechtzubiegen, wird so ganz nebenbei mit einem einzigen Wort zum Ausdruck gebracht. Die Sternwoods, insbesondere die Töchter des Generals sind hierfür ein sehr gutes Beispiel.²¹⁸

Ohne Zweifel hatte Chandlers wichtigster und bekanntester Protagonist, Philip Marlowe, eine Reihe von autobiografischen Zügen. Auf die Frage, warum Marlowe, der in Santa Rosa, fünfzig Meilen nördlich von San Francisco geboren worden war, in Los Angeles gelandet war, wusste er jedoch auch keine Antwort. Seine einzige Erklärung war, dass „eventually most people do“, also seiner Meinung nach irgendwann die meisten Leute in Los Angeles landeten.²¹⁹ Wahrscheinlich hatte Chandler für sich persönlich ebenso wenig eine Erklärung dafür, warum es ihn nach Los Angeles verschlagen hatte. In seinem Tweed-Jacket und mit seinem exotisch anmutenden britischen Akzent wirkte Chandler natürlich wie ein Fremdkörper

²¹⁷ The Simple Art of Murder: Essay erschienen im *Atlantic Monthly* im November 1945. in: The Simple Art of Murder. In: <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>.

²¹⁸ In: The Big Sleep. Siehe Kapitel 5.1.2.3.

²¹⁹ Vgl. Hiney, 1997: S. 102.

in dieser Umgebung. Andererseits schien eben diese Umgebung perfekt zu seiner entwurzelten, rastlosen Persönlichkeit zu passen. Als er 1912 als 24-jähriger erstmals nach Los Angeles kam war sein Quartier in einem Apartment-Hotel in Bunker Hill. Der Historiker Lawrence Powell beschreibt diese Zeit so:

*By the time Chandler came to write about it (Bunker Hill), decay had set in; the old dwellings and hotels had become cheap boarding houses, the seamy setting of many incidents in his novels.*²²⁰

Genau diese Gegend schien ihn zu inspirieren und als Ideengeber für seine Geschichten und Figuren zu dienen, ebenso wie sie große Regisseure des Noir inspirierte: Robert Siodmak benutze diesen Hintergrund für seinen Klassiker *Cris Cross*²²¹, ebenso wie Robert Aldrich für *Kiss me Deadly*²²².

Die Stadt schien Chandler anzuziehen – selbst als er nach dem Tod seiner Frau für einige Zeit nach England ging, kehrte er doch wieder in die Gegend von Los Angeles zurück, wo er schließlich auch starb. Bis heute gilt Chandler – obgleich Autor und nicht Historiker – als einer der bedeutendsten Chronisten und als Poet Laureate dieser Stadt.

5.1.2.2. Werk

Raymond Chandler ist zum einen bekannt für seine Detektiv-Romane, Klassiker der amerikanischen Kriminalliteratur und Standards des Hardboiled-Stils, ebenso wie für seine Drehbücher und Adaptionen seiner Romane. Zum anderen gilt er als wegweisender Kritiker und Theoretiker des Noir. Obwohl der Kriminalroman zu seiner Zeit förmlich boomte, unterschied er sich doch maßgeblich von anderen Krimiautoren der Zeit. Bereits in seinem ersten Roman, *The Big Sleep*, fand man Alkoholiker, drogensüchtige Nymphomaninnen, einen Pornoring und Homosexuelle. Eine Realität, die

²²⁰ Vgl. Hare, 2004: S.6

²²¹ *Criss Cross*. Regie: Robert Siodmak. 87 Minuten. Universal Studios. USA 1948.

²²² *Kiss me Deadly*. Regie Robert Aldrich. 104 Minuten. United Artists. USA 1955.

doch etwas gewöhnungsbedürftig schien²²³. Chandler Biograph Tom Hiney beschreibt es so:

*Though Chandler insisted that all these were realistic, given the coverage of actual events in 1930s Los Angeles, no crime writer - including Gardner, Hammett and Cain - had offered such an explicitly sinful backdrop to their stories.*²²⁴

Die Hauptdarsteller seiner Kriminalromane sind ein Privatdetektiv namens Philip Marlowe und die Stadt Los Angeles in den Dreißigern und Vierzigern. Wie kaum ein anderer Autor hat Raymond Chandler ein literarisches Bild der Geografie, der Topografie, der Atmosphäre und Stimmung und des sozialen Gefüges und der Einwohner des Los Angeles während der Jahre des Zweiten Weltkrieges gemalt. Neben einigen Kurzgeschichten und Essays waren Chandlers wichtigste Werke die folgenden:

- 1939: The Big Sleep
- 1940: Farewell, My Lovely
- 1942: The High Window
- 1943: The Lady in the Lake
- 1949: The Little Sister
- 1954: The Long Goodbye - dafür erhielt er 1955 den Edgar Award für den besten Roman, den „Oscar“ der amerikanischen Kriminalautoren.
- 1958: Playback
- 1959: Poodle Springs – schrieb er nicht mehr fertig. Robert B. Parker vervollständigte den Roman 1989.

In den 1940-ern war jedes vierte Buch, das in einer Bücherei entlehnt wurde ein Kriminalroman. Obwohl dieses Genre äußerst beliebt war, bedeutete das aber gleichzeitig den Todesstoss für so manchen Krimiautor. Kriminalromane wurden kaum als Hardback verkauft, da die Paperbacks gerade einmal 25 Cent kosteten²²⁵. Eine Ausnahme bildete Chandlers direkter Konkurrent, Dashiell Hammett. Da so natürlich die Menge der „Wegwerf-Krimis“ anstieg war es ein Leichtes, literarisch bemerkenswerte Kriminalliteratur in der Menge der „Schundhefte“ einfach zu übersehen²²⁶. Chandler hatte zwar einen Verleger, Alfred Knopf, der an ihn glaubte und sich weigerte seine

²²³ Vgl. Hiney, 1997: S. 107.

²²⁴ Hiney, 1997: S. 107.

²²⁵ Vgl. Hiney, 1997: S. 112.

²²⁶ Vgl. Hiney, 1997: S. 112.

Romane als „Groschenhefte“ herauszugeben, dennoch machte sich der mangelnde Verkaufserfolg seiner Bücher wirtschaftlich stark bemerkbar²²⁷. Hinzu kam sein Perfektionismus: seinen zweiten Roman, *Farewell My Lovely* warf er nach sechzig Seiten weg und begann ihn noch einmal von vorne zu schreiben²²⁸. Einem Freund gegenüber sagte er dazu: „...so that leaves me with nothing to show for the past six months and possibly nothing to eat for the next six.“²²⁹ Ein Nebeneffekt dieser erfolglosen Schriftstellertätigkeit war die Tatsache, dass sich Raymond und Cissy Chandler kein längerfristiges Quartier leisten konnten und immer wieder von einem billigen Hotelzimmer oder Appartement ins nächste zogen²³⁰. Auf diese Weise kannte Chandler bald jeden Winkel von Los Angeles. Er hatte achtzehn Jahre in L.A. gelebt, fünf in Santa Monica, drei in diversen Vororten und Ressorts. Er hatte die Depression, zwei Erdbeben und die Olympischen Spiele in Los Angeles miterlebt²³¹. Gleichzeitig durchlebte er persönliche Höhen und Tiefen in L.A., besonders solche finanzieller Natur. Während des Krieges entwickelte sich Los Angeles und wurde zu einem der größten Standorte der Waffenindustrie in Nordamerika. Der Krieg und der damit einhergehende Mangel in Europa bedeuteten für Amerika einen riesigen Schub. In Kombination mit dem herrlichen Klima steigerte sich der Lebensstandard in Südkalifornien auf ein Neid erregendes Niveau. Chandler mochte dieses neue, von Unternehmen voran getriebene Los Angeles nicht. Für ihn war es wie ein

*steakless steak to be broiled on a heatless broiler in a non-existent oven and eaten by a toothless ghost.*²³²

Dennoch verließ er Los Angeles nicht, obwohl er mit dem Gedanken gespielt hatte, wieder nach England zurückzukehren, was auf Grund des Krieges aber ein äußerst sinnloses Unterfangen gewesen wäre.²³³

²²⁷ Vgl. Hiney, 1997: S. 111.

²²⁸ Vgl. Hiney, 1997: S. 114.

²²⁹ Vgl. Hiney, 1997: S. 114.

²³⁰ Vgl. Hiney, 1997: S. 108.

²³¹ Vgl. Hiney, 1997: S. 1120.

²³² Vgl. ebenda: S. 121.

²³³ Vgl. ebenda: S. 121.

5.1.2.3. The Big Sleep

The Big Sleep ist Chandlers erster und gleichzeitig bekanntester Roman, in dem erstmals auch sein Held, Philip Marlowe auftauchen sollte. Das Buch gilt trotz seiner äußerst komplexen, teilweise verwirrenden und unlogischen Handlung²³⁴ als Chandlers bestes Werk und wurde zwei Mal verfilmt: Einmal im Jahre 1939 mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall, einmal im Jahre 1978. Der Klassiker mit Bogart/Bacall, der als Meilenstein des Noir betrachtet wird, wird in einem eigenen Kapitel besprochen. Das TIME Magazine stellte den Roman auf seine Liste der einhundert besten englischsprachigen Bücher zwischen 1923 und 2005.²³⁵

Privatdetektiv Philip Marlowe wird in das Herrenhaus von General Sternwood gerufen um Instruktionen für einen Auftrag zu erhalten. Die Sternwoods sind durch das Ölgeschäft zu großem Reichtum gekommen – allerdings bleibt dieser Reichtum etwas mysteriös und unerklärt, was den Verdacht, das er nicht rechtmäßig ist, nährt.

Der General selbst sitzt im Rollstuhl und scheint dem Tod einen großen Schritt näher als dem Leben zu sein. Obwohl das Klima in Los Angeles bereits subtropisch ist, verstärkt Chandler diese schwüle Atmosphäre noch indem er diese Eröffnungsszene in einem Gewächshaus spielen lässt.

*Then it was really hot. The air was thick, wet, steamy and larded with the cloying smell of tropical orchids in bloom. The glass walls and roof were heavily misted and big drops of moisture splashed down on the plants.*²³⁶

Seine beiden Töchter auf der anderen Seite genießen das Leben in vollen Zügen, und zwar so sehr, dass sie sich laufend in diverse Schwierigkeiten bringen. Für Chandler repräsentieren die Sternwoods die Dekadenz der Reichen vom Los Angeles. Der General, ein sterbender, alter Mann wirkt durch seine ungeschminkte Offenheit und Geradlinigkeit durchaus sympathisch. Er sieht sich und seine Töchter in einem äußerst nüchternden

²³⁴ Einer der etlichen Morde im Buch wird nie aufgeklärt – ein Lapsus, der dem Autor selbst erst nach Fertigstellung des Buches auffiel.

²³⁵ Vgl. TIME. In: http://www.time.com/time/2005/100books/0,24459,the_big_sleep,00.html

²³⁶ Chandler, *The Big Sleep*, S. 5

Licht und sagt über seine Familie, sie hätten „no more moral sense than a cat. No Sternwood ever had.“²³⁷

Was immer er sich jemals hat zu Schulden kommen lassen, durch seinen Zustand und das Kreuz, das er mit seinen Töchtern zu tragen scheint es gesühnt. Vivian Sternwood, die ältere Tochter ist verrucht, berechnend, geheimnisvoll und eine Spielerin. Eine gelangweilte junge Frau aus reichem Haus, die mehr Erfahrung ausstrahlt, als es ihr Alter und ihr sozialer Status vermuten lassen. Die jüngere Tochter Carmen ist ein verwöhntes Gör, das ausschließlich auf Kosten anderer lebt und nicht bereit ist irgendeine eigenständige Leistung zu erbringen. Sie ist der Grund, warum der General Marlowe engagiert hat. Sie, oder genauer gesagt ihr Vater, werden mit pornografischen Fotos erpresst. Am Weg nach draußen begegnet Marlowe Vivian, der älteren der beiden Sternwood-Schwestern, die die archetypische Femme Fatale verkörpert. Marlowe macht sich zu dem mutmaßlichen Erpresser, einem Mann namens Geiger auf, den er alsbald tot neben der nackten und völlig unter Drogen stehenden Carmen findet. Dieser undurchsichtige Geiger, ein dubioser Händler von antiquarischen Büchern, dessen Geschäft offensichtlich nur Fassade für eine kriminelle Organisation ist, bewohnt ein – wohl „typisches“ Haus - eines Homosexuellen. Es ist voll gestopft mit exotischem Kitsch: chinesischen Wandteppichen, japanischen Bildern, dicke rosafarbene Teppiche, Seidenkissen, ein Divan mit Rosenmuster, riesige Lampen mit Quastenbehang, ägyptische Statuen, Goldnippes und dazwischen violette Unterwäsche²³⁸.

Obwohl Marlowe auf eine Leiche stößt ruft er nicht die Polizei sondern kehrt, nachdem er Carmen nach Hause gebracht hat, zum Tatort zurück. Dort trifft er auf Eddie Mars, einen Gangsterboss und Kasino-Besitzer, dessen Frau offensichtlich mit Vivian Sternwoods Mann Rusty Regan verschwunden ist. Weitere Morde folgen, Marlowe begibt sich auf die Suche nach dem verschwunden Regan, gerät in einen Hinterhalt, und kann schlussendlich den Fall klären: Carmen, die offensichtlich eine schwere psychotische Störung hat, erschoss Rusty. Die Versuche ihrer Schwester die Affäre mithilfe von

²³⁷ Chandler, *The Big Sleep*, S. 10

²³⁸ Chandler, *The Big Sleep*, S. 31.

Eddie Mars zu vertuschen hatten jedoch von einer Katastrophe zur nächsten geführt. Marlowe tut auch in diesem Fall mehr als von seinem Auftraggeber gefordert und handelt nach seinen eigenen moralischen Auflagen: wie es sein Stil ist strebt er immer danach ein wenig Menschlichkeit in diese harte, oberflächliche Welt – repräsentiert von Los Angeles - in das ihn das Schicksal gespült hatte, zu bringen. Aus diesem Grund enthüllt er letztendlich auch nicht die Identität der Mörderin, Carmen, da sie eine psychische Störung hat, unter epileptischen Anfällen leidet und ihre Auslieferung an die Behörden ihrem todkranken Vater das Herz brechen würde. Eine Aufdeckung würde niemandem nutzen, und obwohl sie sogar versucht hatte ihn zu erschießen, gestattet er ihrer Schwester eine Gnadenfrist in der sie Carmen in einer Anstalt unterbringen möge.

Die Klärung des Falles wird Marlowe von allen Seiten schwer gemacht. Beide Sternwood-Schwestern, die offiziell ermittelnde Polizei und Gangster verschiedener Seiten behindern ihn bei seinen Nachforschungen und bedrohen dabei sogar sein Leben. Fast symbolisch für dieses Gewirr, durch das sich Marlowe kämpft ist die Stadt und die umliegenden Berge, durch die er wie durch ein regennasses Labyrinth irrt.

The scrollwork along the edge of the porch was wet with the fog. The fog dripped from the Monterey cypresses that shadowed off into nothing towards the cliff above the ocean. You could see a scant dozen feet off through the trees, following an indistinct path until I could hear the wash of the surf licking at the fog, low down at the bottom of the cliff.²³⁹

In dem Roman *Poodle Springs*, seinem letzten Werk, das Chandler nicht mehr fertig stellen konnte artikuliert er seine Vorliebe für den Regen in Südkalifornien und pries dessen Vorzüge:

I sometimes think that Southern California looks better in the rain than any other time. The rain washes away the dust and glazes the cheapness and poverty and pretence, and freshens the trees and flowers and grass that the sun has blasted. Bel Air under the wet

²³⁹ Chandler, *The Big Sleep*, S. 131.

*sky was all emerald and scarlet and gold with the rain making the streets glisten.*²⁴⁰

Der Regen erscheint so wie eine Glasur, die alles Schöne und Hässliche überdeckt. Trotz der statistischen 355 Sonnentage in Los Angeles ist die Szenerie bei Chandler ständig regennass oder feucht-schwül. Kaum eine Beschreibung der Umgebung, in der es nicht regnet. Meist ist der Regen aber schlichtweg lästig und unabänderlich:

*Rain filled the gutters and splashed knee-high off the sidewalk. [...] The rain drummed hard on the top of the car and the Burbank top began to leak. A pool of water formed on the floorboards for me to keep my foot in.*²⁴¹

Nicht immer wird der Regen jedoch so harmlos oder gar positiv dargestellt. Mitunter nimmt die Wetterkulisse auch ein bedrohliches Antlitz an:

*Cars passed with a tearing hiss and a wave of dirty spray. The highway jerked through a little town that was all packing houses and sheds, and railway sidings nuzzling them. The groves thinned out and dropped away to the south and the road climbed and it was cold and to the north the black foothills crouched closer and sent a bitter wind whipping down their lights glowed high up on the air and a neon sign between them said: "Welcome to Realito".*²⁴²

Durch diese Beschreibung wird die Stadt zu einer Stätte der Gefahr, die durch einen – zwar zu durchdringenden, aber die Sicht ständig behinderten - Schleier verdeckt ist. Dieser sowohl metaphorische als auch sehr reale Schleier, der Chandlers Los Angeles oft aber nicht ständig bedeckt, kommt etwa in Ridley Scotts *Blade Runner* tatsächlich flächendeckend vor. Dort ist der Regen aber nicht nur omnipräsent und äußerst intensiv, sondern auch sauer und ätzend und damit in sich gefährlich.

In seinen Beschreibungen der Straßen, des Verkehrs, der Gebäude, der Bars und Lokale präsentiert Chandler Los Angeles fast wie einen eigenen Darsteller seiner Romanen. Das Klima repräsentiert dabei die Eigenschaften dieses Protagonisten.

²⁴⁰ Chandler, Poodle Springs.

²⁴¹ Chandler, *The Big Sleep*, S. 27.

²⁴² Chandler, *The Big Sleep*, S. 170.

*The weather was hot and sticky and the acid sting of the smog had crept as far west as Beverly Hills.*²⁴³

In einer Welt voller Schatten spielt das Licht natürlich eine sehr wichtige Rolle. Gleißendes Sonnenlicht, durch Jalousien gestreutes Licht oder indirekte, diffuse Beleuchtung, die die entsprechende Noir-Stimmung erzeugen haben im Film noir naturgemäß eine weitaus größere Bedeutung als im Roman. Dennoch kommt einer Form der Beleuchtung eine besondere Rolle zu: das Neon-Licht.

*There ought to be a monument to the man who invented neon lights. . . . There's a boy who really made something out of nothing.*²⁴⁴

Dieses "nothing", das Nichts, ist zudem Marlowes Lieblingswort, das er gleich einem existenzialistischen Philosophen häufig verwendet. Ebenso gibt es in dem Marlowe-Romanen einen immer wieder kehrenden existenzialistischen Moment, in dem der Held am Ende eines verlorenen Tages in sein schäbiges Büro zurück, öffnet das Fenster und sieht, während die Sonne im Westen untergeht, die Neonlichter der Stadt angehen.

*It was early evening when I got back to Hollywood and up to the office. . . . I ran the windows up and leaned out, looking at the early neon lights glowing. . .*²⁴⁵

In der Stadt von Hollywood, dem Synonym für Scheinwerferlicht, ist die Kunstbeleuchtung naturgemäß allgegenwärtig. Das Neon-Licht verleiht dem Ort einerseits eine Aura der Künstlichkeit, andererseits eine fast märchenhafte, verzauberte Atmosphäre. Auch Nathanael West sah diese transformatorische Qualität des Neon-Lichtes:

The SunGold Market into which he turned was a large, brilliantly lit place. All the fixtures were chromium and the floors and walls were lined with white tile. Colored spotlights played on the showcases and counters, heightening the natural hues of the different foods.

²⁴³ Chandler, *The Long Goodbye*, S. 278.

²⁴⁴ Chandler, *The Little Sister*, S. 87.

²⁴⁵ Chandler, *The Little Sister*, S. 87.

*The oranges were bathed in red, the lemons in yellow, the fish in pale green, the steaks in rose, and the eggs in ivory.*²⁴⁶

5.1.3. James Ellroy

James Ellroy wurde als Lee Earle Ellroy am 4. März 1948 in Los Angeles geboren. Er ist Autor von Kriminalromanen, Essays und Kurzgeschichten und hat einen charakteristischen "telegrafischen" Schreibstil entwickelt, der – seiner Meinung nach unnötige – Wörter auslässt oder nur aus Satzfragmenten besteht. Seine Texte haben daher etwas staccatohaftes und wirken extrem getrieben, was ihm den Spitznamen „Demon Dog of American crime fiction“ eingebracht. Als er seinem Verleger den Roman *White Jazz* vorlegte wendete dieser sofort, dass das Buch zu lang wäre. Ellroy kürzte das Buch in seiner für ihn typischen Weise, indem er einfach die Verben ausließ.

Seine Geschichten zeichnen sich zudem durch eine äußerst dichte Erzählstruktur, sehr komplexe Handlungsstränge und hyperrealistische Darstellungen aus, die ein scharfes, plastisches und sozialkritisches Bild des Los Angeles der Vierziger- und Fünfziger-Jahre zeichnen. Ellroy selbst bezeichnet seine Bücher als „historische Romane“.²⁴⁷

5.1.3.1. Der Autor

James Ellroy untermauert wohl am besten die in der Einleitung dieses Kapitels aufgestellte These, wonach sich Autoren des L.A. Noir besonders dadurch auszeichnen, dass sie selbst stark geprägt von Los Angeles sind. Ellroy wurde in L.A. geboren und wuchs dort auf – er durchlebte ein regelrechtes Noir-Schicksal und verkörpert selbst den klassischen Noir-Helden, der von einem unausweichlichen Schicksal gebeutelt versucht seine inneren Dämonen zu bezwingen. Bei Ellroy geschieht dies in Form literarischer Aufarbeitung. Seine Romane sind daher praktisch dreifach Noir:

²⁴⁶ West, *The Day of the Locust*, S. 63.

²⁴⁷ Interview auf der DVD *The Black Dahlia* (Bonusmaterial).

sowohl historisches Noir, als auch Neo-Noir und sie wurden durch eine tatsächlich gelebte Noir-Situation generiert.

1958 wurde die Mutter von James Ellroy, Jean²⁴⁸, in El Monte, wohin die alleinerziehende Mutter und der zehnjährige Ellroy drei Jahre zuvor gezogen waren, ermordet. Der Mord an seiner Mutter wurde nie geklärt und war ein traumatisches Erlebnis, dass ihn in der Folge fast aus der Bahn zu werfen drohte. Er verarbeitete dieses Erlebnis in seinem Buch *My Dark Places*, das er mit dem Untertitel *An L.A. Crime Memoir* versehen hat. Darin schildert er sowohl seine Jugend, als auch seine Versuche, mit Hilfe eines Privatdetektivs – erfolglos - doch noch auf die Spur des Mörders seiner Mutter zu stoßen.

Jean Ellroys erwürgte Leiche wurde am 22. Juni 1958 von Kindern, die auf dem Weg zum Baseball Training waren, am Straßenrand gefunden. Die El Monte Polizei übergab – da sie überfordert war - in der Folge die Ermittlungen an das Büro des Sheriffs von Los Angeles. Diese folgten einigen Spuren, die sich aber allesamt im Sand verliefen. Etwa zur selben Zeit fanden in El Monte noch drei weitere Morde statt, die alle relativ schnell aufgeklärt wurden. Nachdem die Polizei zu keinerlei Ergebnissen gekommen war und die Medien, die dem Fall von Anfang an nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt hatten, jegliches Interesse verloren hatten, wurden die Ermittlungen irgendwann völlig eingestellt und als „casualty of a cheap Saturday night“²⁴⁹ zu dem Akten gelegt. Ellroys Beziehung zu seiner Mutter war von einer Hassliebe geprägt und der 10-jährige war sogar recht froh, bei seinem Vater aufwachsen zu können. Dennoch war der Mord an seiner Mutter ohne Zweifel ein äußerst prägendes und traumatisches Erlebnis, das er erst als junger Mann begann aufzuarbeiten. Sein Vater hatte dem Jugendlichen ein Exemplar des Buches „*The Badge*“ von Jack Webb²⁵⁰

²⁴⁸ Der Mädchenname von Ellroys Mutter war Geneva Hilliker, die sich später Jean Ellroy nannte.

²⁴⁹ Ellroy, *My Dark Places*, 1996: Umschlagtext.

²⁵⁰ Jack Webb war Autor und Schauspieler. Er war Star der das LAPD glorifizierenden Fernsehserie *Dragnet*. 1958 schrieb er den Roman *The Badge*, „The inside story of one of America's great police departments“, so der Untertitel.

geschenkt. Nach eigenen Angaben beeinflusste ihn dieses Buch massiv. Zumindest legte es den Grundstein für die lebenslange gute Beziehung zum LAPD. Eine erstaunliche Tatsache, wenn man bedenkt, dass Ellroy als Jugendlicher laufend straffällig wurde. In jungen Jahren trank er viel, war sogar eine Zeit lang obdachlos und beging ständig Straftaten wie Einbrüche oder Ladendiebstähle. Es waren nur kleinere Delikte, die einige Jugendstrafen nach sich zogen und laut einem Interview, das er dem National Review Online im Jahr 2002 gab, sah er sich durchaus immer selbst als Schuldigen seiner Konflikte mit der Polizei von Los Angeles. Ellroy gilt als großer Bewunderer und Unterstützer des LAPD. In diesem Interview kritisiert Ellroy auch die Medien, die seiner Meinung nach den Fall Rodney King hochgespielt hatten.²⁵¹

Nachdem er sich in der Jugendstrafanstalt eine Lungenentzündung zugezogen hatte, beendete er seine kriminelle Karriere und widmete sich schließlich der Schriftstellerei.

Der Mord an Jean Ellroy geriet sehr bald in Vergessenheit, und erhielt nie die mediale Aufmerksamkeit, die etwa dem Black Dahlia-Fall zuteil geworden war: Elizabeth Shorts Körper war 1947 in zwei Hälften zerschnitten auf einem Grünstreifen abgelegt worden. Bei dem Opfer handelte es sich um ein Starlet von der Ostküste, das mit großen Hoffnungen nach Hollywood gekommen war und hier von ihrem grausamen Schicksal ereilt worden war. Die Medien nannten das Mordopfer – in Anlehnung an den sehr erfolgreichen Noir-Film *The Blue Dahlia* – Black Dahlia. Genau der Stoff also, aus dem im Hollywood Alpträume gemacht wurden und der das richtige Futter für die noch junge Sensationspresse war.

Ellroy entwickelte praktisch eine Besessenheit für den Fall der hübschen, jungen Frau, der einige Parallelen zu dem Gewaltverbrechen an seiner Mutter aufwies. Beide waren dunkelhaarig und attraktiv, beide waren brutal ermordet worden, und keiner der beiden Morde wurde je aufgeklärt. In *The Black Dahlia* schuf Ellroy eine fiktionale Geschichte rund um den Mord an

²⁵¹ Vgl. Interview Ellroy: In: <http://www.nationalreview.com/unphy/dunphy200511150827.asp>

Elizabeth Short. Als eine Art Gegenpart zu diesem Buch beschreibt er in dem autobiografischen *My Dark Places* seine Jagd nach dem Mörder seiner Mutter und die Rekonstruktion des Falles.

Tatsächlich versteht sich Ellroy eher als „historical novelist“ denn als Autor von Noir Romanen²⁵². In einem Interview mit dem Journalisten Woody Haut meint er auf die Frage, ob ihn der Film noir in seiner Arbeit beeinflusst hat:

*I didn't even start watching film noir, except for the few that I saw accidentally [...] I don't read at all in the genre. And since I've become a historical novelist, I go to some pains to mark that distinction.*²⁵³

Obwohl Ellroy als Vertreter des modernen Noir gilt, versteht er seine Bücher eher als historische Romane, die er auch weitgehend für unbeeinflusst vom Noir hält. Offensichtlich deckt sich Ellroys Auffassung des Nachkriegs-Los Angeles mit dem allgemein anerkannten Konzept des Noir – eine Meinung, die wohl auch von anderen vertreten wird. „L.A. Noir“ gilt somit sowohl als Genre, als auch als historische Tatsache. Geht man davon aus, dass diese vordergründigen Tatsachen aus der Feder von James Ellroy auf Grund seiner persönlichen Biographie ein hohes Maß an Authentizität haben, und weniger nostalgisch motiviert sind, würde das wiederum für die These, dass Noir als inoffizielle Historiografie von Los Angeles fungiert, sprechen.

5.1.3.2. The Black Dahlia

The Black Dahlia ist der erste Teil des sogenannten L.A. Quartett. Diese Tetralogie besteht neben *Black Dahlia* noch aus den Romanen *L.A. Confidential*, *The Big Nowhere* und *White Jazz* – allesamt Kriminalromane, die in den Vierziger und Fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts spielen und dem Leser ein verkommenes, korruptes Los Angeles zeigen. Ellroys Bücher können durchaus als historische Romane bezeichnet werden – mit dieser Reihe, die ihn auch einem breiteren Publikum bekannt machte,

²⁵² Haut, 2002: S. 225.

²⁵³ Ebenda, S. 230.

zieht er den Bogen vom modernen „Hard-boiled“-Detektivroman zur postmodernen, historiografischen Metafiktion. *The Black Dahlia* etwa ist eine fiktionale Darstellung eines tatsächlichen Ereignisses, die von dem wahren Mordfall um Elizabeth Short inspiriert worden war. Ellroy verwendet aber nicht nur wahre Ereignisse, sondern setzt auch echte Personen ein, die sich sowohl in seinen Romanen als auch zwischen seinen Romanen bewegen²⁵⁴

Unter Verwendung der grundsätzlichen Fakten des berüchtigten und bis zum heutigen Tage ungelösten Kriminalfalles der „Schwarzen Dahlie“, entwarf Ellroy ein Kaleidoskop der menschlichen Begierden und dunklen Leidenschaften. Der Kriminalfall ist nur vordergründig Thema des Romans, dient Ellroy aber in erster Linie als Hintergrund für die Schilderung des Los Angeles der 1940-er Jahre, der Atmosphäre und der Polizeiarbeit der Zeit. Die Geschichte, die in der Zwischenkriegszeit und dem Nachkriegsjahren in Los Angeles spielt, konzentriert sich auf die beiden Polizisten Dwight „Bucky“ Bleichert, aus dessen Perspektive die Geschichte erzählt wird, und Lee Blanchard. Die beiden – ein ehemaliger Preisboxer und neuer Wunderknabe bei der Polizei von Los Angeles und ein hoch dekorierte Kriegsveteran - treffen während der berüchtigten Zoot Suit Riots des Jahres 1943 aufeinander. Die Zoot Suit Riots waren eine Reihe von Straßenkämpfen zwischen in Los Angeles stationierten Armee-Angehörigen und dort ansässigen mexikanischen Jugendlichen, die vom LAPD mit äußerster Brutalität niedergeschlagen wurden. Die beiden werden Freunde und später sogar Partner.

Am 15. Jänner 1947 kommen sie am einen Tatort an der Ecke 39th und Norton, wo kurz zuvor die verstümmelte Leiche der jungen Schauspielerin Betty Short gefunden worden war. Sie erhält von der sensationsgierigen

²⁵⁴ Einige der fiktiven Protagonisten basieren auf realen Personen. So heißt der Leiter der Kriminalabteilung Thad Green, der echte Leiter hingegen hieß Thad Brown. Elizabeth Shorts Freundinnen heißen im Buch Linda Martin und Sheryl Saddon, in Wirklichkeit waren ihre Namen Lynn Martin und Sherryl Maylord. Robert Manley, der im Roman vorkommt war ein tatsächlicher Verdächtiger im Dahlia-Fall. Ebenso lässt Ellroy manche seiner Protagonisten in mehreren Romanen auftreten.

Presse sogleich den Spitznamen „Schwarze Dahlie“. Lee ist zutiefst getroffen von dem Fall, erinnert er ihn doch an den Tod seiner Schwester, die ebenfalls unter ungeklärten Umständen ermordet worden war. Bucky hingegen zeigt weniger Interesse an dem Mord, seiner Meinung nach sind schon genügend Beamte damit befasst. Trotzdem sucht er nach Hinweisen und stößt dabei auf die mysteriöse und anziehende Madeleine Sprague, eine Tochter aus reichem Haus, die in den verkommenen Bars der Stadt die Nacht zum Tag macht und der Dahlie zum Verwechseln ähnlich sieht. Bucky versucht über Madeleine mehr über Elizabeth Short herauszufinden, gleichzeitig steigert sich Lee aber immer mehr in den Fall hinein und entwickelt eine regelrechte Besessenheit mit der ermordeten jungen Frau. Bei den Versuchen der beiden, den Mordfall zu lösen verliert Bucky seinen Job und setzt die Beziehung zu seiner Frau aufs Spiel. Lee hingegen verliert sogar sein Leben. Bucky gibt dennoch nicht auf und kommt nach weiteren zwei Jahren Recherche dem Geheimnis des Dahlia-Mordes doch noch auf die Spur.

The Black Dahlia trägt natürlich einige autobiografische Züge. Zwar war Ellroy zum Zeitpunkt des wahren Dahlia-Mordes noch ein Baby, für ihn war dieser Kriminalfall aber ein Substitut, auf das er sich - an Stelle des Falles seiner Mutter – konzentrieren konnte. Das Buch enthält keine Erinnerungen Ellroys, sehr wohl aber seine Gefühle zu diesem, beziehungsweise dem Fall seiner Mutter. Somit erfüllt das Buch auch den Anspruch des Noir: die Zerrissenheit des Helden, das psychologische Melodrama, die Perspektivlosigkeit der Situation, komplettiert durch eine klassische Femme Fatale, die zwar wie das personifizierte Böse wirkt, letztendlich aber auch nur Opfer ist.

Der Roman hat jedoch durchaus auch historiografische Bedeutung: Ellroy präsentiert dem Leser eine sehr detailgetreue, oft schonungslos brutale Schilderung des Los Angeles der Vierziger. Wie bei Chandler sind auch hier die verkommenen, dekadenten Reichen die Bösewichte. Ellroy ist aber weit offener in seiner Kritik und detaillierter in seinen Beschreibungen. Zudem

zielt er auf eine weit größer Anzahl an sozialen Missständen, die er anprangert.

5.1.3.3. L.A. Confidential

L. A. Confidential ist das dritte Werk des „L.A.Quartett“. Wie in *The Black Dahlia* verwebt Ellroy auch hier Fiktion und historische Realität. Der Titel bezieht sich auf ein bekanntes Klatschmagazin der Fünfziger, dem *Confidential Magazine*, das im Buch selbst als *Hush-Hush Magazine* die Rahmenhandlung des Romans bildet. Im Zentrum der Handlung stehen drei Polizisten des LAPD, die in einem Netz von Lügen, Sex, Korruption und Gewalt gefangen sind. Ausgehend von einem Massenmord in einem Nachtcafé zeichnet die Geschichte ein Sittenbild voller politischer Korruption, organisierter Kriminalität, Drogenhandel, Pornografie, Prostitution, Sensationsjournalismus, Rassismus und den abgründigen Seiten Hollywoods.

Jack Vincennes ist ein aalglatter, aber durchaus sympathischer Hollywood Cop des Drogendezanats, der nebenbei als technischer Berater für die beliebte Fernsehserie *Badge of Honor* – angelehnt an die Serie *Dragnet* – arbeitet. In dieser Funktion hat er auch Zugang zu Hollywood Interna, die er für entsprechendes Geld an eingangs erwähntes Hush-Hush Magazine verkauft. Ein ehemaliger Junkie gerät Vincennes im Zuge der Ermittlungen und dem damit verbundenen Stress erneut in Drogenabhängigkeit.

Edmund Exley ist der Sohn eines ehemaligen, hoch dekorierten und viel gerühmten LAPD Detectives, der wild entschlossen ist, seinen Vater zu übertrumpfen. Seine Intelligenz, seine Bildung, seine Brille, sein akribisches Beachten der Regeln und sein unterkühltes Auftreten machen ihn aber zum Außenseiter des Departments. Als am Weihnachtsabend 1951 sechs Mexikaner von betrunkenen Polizeibeamten in der Zelle des Departments halb tot geprügelt werden, sagt er gegen seine Kollegen aus, was die

Ablehnung gegen ihn in regelrechten Hass umschlagen läßt. Ellroy verarbeitet in dieser Episode einen tatsächlichen Fall, der am Weihnachtsabend 1951 stattgefunden hat. Fünfzig Mitglieder des LAPD schlugen sieben junge Latinos zusammen, die sich in Gewahrsam befanden. Der damalige Polizeichef William H. Parker hatte kurz zuvor eine Kampagne gestartet, die die Bevölkerung von der Professionalität der Polizei von Los Angeles überzeugen sollte. Dieses sogenannte „Bloody Christmas“ drohte die Kampagne zu stören, da Lateinamerikanische Aktivisten verlangten, das Department möge zur Verantwortung gezogen werden. Schlussendlich wurden acht Beamte, die in den Skandal verwickelt waren, angezeigt und zur Rechenschaft gezogen.

Wendell „Bud“ White, der dritte Officer, um den sich die Handlung dreht, ist einer der furchteinflößendsten Männer des Departments. Zum einen ist das bedingt durch seine körperliche Präsenz, zum anderen durch seine Brutalität. Als sein Partner auf Grund der Aussage von Exley nicht nur - kurz vor der Pension stehend – seine Anstellung verliert, sondern auch zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird, schwört er Rache. Was ihn jedoch besonders charakterisiert ist sein beinahe pathologischer Hass auf Frauenschläger, die er wie ein Bluthund jagt und zur Strecke bringt. Dieser Drang Gerechtigkeit zu üben und die unschuldigen Opfer zu schützen trübt oft sein Urteilsvermögen und reißt ihn zu irrationalen Handlungen hin.

Wenig später erschüttert ein weiteres Gewaltverbrechen die Stadt: diesmal ist es aber ein grausames Massaker, dass in einem Nachtcafé, dem Night Owl stattgefunden hatte.

An verschiedenen Punkten der Handlung beginnen diese drei Männer sich mit Ermittlungen in diesem Fall zu beschäftigen und stoßen dabei auf einen Sumpf an Korruption. Zusätzlich hagelt es in mehreren Nebenhandlungen durch die ungeschönte Darstellung ausgedrückte Kritik an Missständen wie Rassismus und Prostitution und Institutionen wie dem Disney-Konzern.

L.A. Confidential sticht besonders durch die Präsentation echter Personen aus der L.A. Tetralogie hervor. Neben etlichen Charakteren, die zwar getarnt unter geänderten Namen auftreten, aber dennoch leicht zu erkennen sind, gibt es auch reale Personen. Unterweltgrößen wie die Gangsterbosse Mickey Cohen, Jack Dragna oder Lana Turners Liebhaber Johnny Stompanato haben ebenso ihren Auftritt wie Show- und Hollywoodstars. Selbst der Polizeichef von Los Angeles persönlich, William H. Parker kommt hier zu zweifelhaften Ehren.

5.2. Noir im Film

Der klassische Zyklus des Film noir beginnt nach Meinung der meisten Kritiker mit *The Maltese Falcon* und endet mit *A Touch of Evil*.

Kein klassischer Film der schwarzen Serie, gilt *Citizen Kane* dennoch als äußerst einflussreich für das gesamte Genre. 1941 von Regisseur Orson Welles gedreht bereitete er mit seiner komplexen Erzählstruktur, seiner speziellen visuellen Technik und dem Einsatz von Voice-over den Weg für den späteren Film noir.

Im Folgenden werden filmische Beispiele, sowohl aus der klassischen, als auch der späteren Noir Phase behandelt. Die Beispiele der klassischen Periode sind *Double Indemnity* und *The Big Sleep*. Die Neo-Beispiele sind die beiden Ellroy-Verfilmungen *L.A. Confidential* und *The Black Dahlia*. *Chinatown* wird von einigen Kritikern der klassischen Phase zugeordnet²⁵⁵, vom zeitlichen Aspekt wäre es jedoch ein Neo-Noir. Er soll hier als eine Art Bindeglied zwischen den beiden Perioden fungieren. Ergänzt wird die Filmkritik von einer Besprechung von *Blade Runner*, einer Zukunftsvision von Los Angeles, die starke Anleihen am klassischen Noir nimmt

Da alle diese Filme in den 1940-er und 50-er Jahren angesiedelt sind, werden sie in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens analysiert. Die Ausnahme bildet *Blade Runner*: obwohl weit früher gedreht habe ich diesen Film an den Schluss gestellt, zeigt er doch eine Zukunftsvision von Los

²⁵⁵ Vgl. Silver / Ward, 1992: S. 56.

Angeles, die im Jahr 2019 angesiedelt ist. Inhalt und Credits der einzelnen Filme sind im Anhang gesondert angeführt.

5.2.1. Double Indemnity

Es ist zeitig am Morgen. Ein Arbeitstrupp der Los Angeles Railway Corporation arbeitet auf der verregneten, dunklen Straße als ein 1938-er Dodge vorbeirast, eine rote Ampel überfährt und beinahe mit einem Lieferwagen der *Los Angeles Times* kollidiert.

Der dramatische Auftakt vom *Double Indemnity* definiert in dieser kurzen Einstellung bereits die Stimmung des Filmes. Auch hier finden sich alle „klassischen“ Elemente des Films noir: regennasse Strassen, Licht und Schatten Effekte, die Femme Fatale und eine Hauptfigur, die getrieben von seinen Emotionen die falschen Entscheidungen trifft und sich aus der Falle, in die er dadurch geraten ist letztendlich nicht befreien kann.

In dem Film aus dem Jahr 1944 spielen Fred MacMurray und Barbara Stanwyck unter der Regie von Billy Wilder. Das Drehbuch basiert auf einer Kurzgeschichte gleichen Titels von James M. Cain und war von Billy Wilder und Raymond Chandler adaptiert worden. Wie bereits erwähnt erfolgte diese Zusammenarbeit nicht gerade friktionsfrei. Obwohl das Drehbuch und seine Vorlage von zwei starken Persönlichkeiten wie Cain und Chandler stammte, war der Film aber am stärksten von der Regiearbeit Wilders beeinflusst, der mit *Double Indemnity* seinen ersten echten Film noir drehte. Er prägte den Film besonders dadurch, dass er den Ton von zynischem Humor, „a perverse sense of humor“ bestimmen lässt.²⁵⁶ Die Geschichte selbst war von einem tatsächlichen Kriminalfall aus dem Jahr 1927 inspiriert worden. Ruth Brown, eine verheiratete Frau aus Queens, New York, hatte ihren Liebhaber Judd Gray überredet, ihren Ehemann Albert zu ermorden. Vorher schloss sie aber noch eine äußerst substanzielle Lebensversicherung auf ihren Gatten ab – mit einer „double indemnity“ Klausel, also einer Klausel, die bei

²⁵⁶ Vgl. Silver / Ward, 1992: S. 93.

Unfalltod die doppelte Versicherungssumme garantierte. Die Mörder wurden allerdings rasch ausgeforscht und verhaftet. Dieser Kriminalfall diente auch als Vorlage für die Filme *The Postman Always Rings Twice* und *Body Heat*.

Double Indemnity erzählt aus dessen Sicht die Geschichte eines Versicherungsvertreters, Walter Neff, der sich zwischen einer verheirateten Frau und ihrem Ehemann findet. Sie verführt ihn und bringt ihn dazu, ihren Mann zu ermorden und es wie einen Unfall aussehen zu lassen. Neffs Kollege, ein hartnäckiger Ermittler der Versicherung glaubt jedoch nicht an die Unfallversion und beginnt nachzuforschen. Bald hat er seinen Partner und die junge Witwe in Verdacht.

Ein alternatives Ende, in dem der Mörder in die Gaskammer geht wurde gedreht um mögliche Zensoren zu beschwichtigen. Dieses Material ist leider verloren gegangen, es existieren aber Standfotos von diesen Szenen.

Zu allererst ist *Double Indemnity* ein hervorragendes Beispiel eines Film noir. Sein visueller Stil – scharf abgegrenzte Schatten und ungewöhnliche Blickwinkel - war durchaus prägend für das gesamte Genre – besonders jene Aufnahmen, in denen Jalousien Streifen auf Wände und Gesichter der Darsteller werfen und so einen Effekt erzeugen, als ob die Handelnden hinter Gitterstäben gefangen wären. Die kinematografischen Kompositionen erzeugen eine klaustrophobische Stimmung – die Charaktere werden in Ecken gedrängt, die es ihnen unmöglich machen, sich zu bewegen.

Ebenso vereinigt er wichtige Motive des Noir. Die Handlung ist geprägt von brutalen, racheerfüllten und oft psychopatischen Gewaltakten. Wie viele Films noir nimmt auch *Double Indemnity* eine naturalistische Sichtweise der menschlichen Natur ein. In seiner Flashback-Erzählweise erzählt Neff die Geschichte. Während er in ein Diktiergerät spricht wird klar, dass alles, was er beschreibt bereits in der Vergangenheit passiert ist und es keinerlei Möglichkeit gibt, die Ereignisse in der Gegenwart oder Zukunft zu ändern. Es ist offensichtlich, dass die Ereignisse, die schlussendlich zum Tod Neffs führen unausweichlich und auf seinen schwachen Charakter zurückzuführen

sind, der ihn zu einer leichten Beute für eine teuflische Femme Fatale gemacht hat.

Die Rolle der Phyllis Dietrichson²⁵⁷ ist eine klassische, beinahe stereotype Femme Fatale, die sowohl für das Element der Sexualität, als auch für das psychologische Drama sorgt. Sie ist die manipulative Kraft, die ihre Sexualität unabhängig auslebt und sie zu ihrem eigenen Vorteil einsetzt. Anders als die Figur der uneigennützigen Femme Fatale, die ihre Verführungskräfte einsetzt um ihr nahestehende Menschen zu schützen oder zu retten, ist sie ausschließlich durch Egoismus getrieben und auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Phyllis Grausamkeit wird besonders in der Szene, in der Neff Dietrichson töten klar: der Mord selbst ist nicht im Bild, die ganze Zeit sieht man nur Phyllis Gesicht, in dem sich keinerlei Emotionen abzeichnen. In dem Augenblick, in dem ihr Mann stirbt, zuckt ihr Gesicht nur den Bruchteil einer Sekunde. Aber auch sie wird letzten Endes vom tragischen Helden der Geschichte durchschaut und der Gerechtigkeit zugeführt.

Los Angeles als Ort der Handlung spielt keine dominante Rolle, trotzdem ist sich der Zuseher immer bewusst, dass man sich in L. A. befindet. Gleich zu Beginn des Films ist der Schriftzug Los Angeles im Bild, dramatisch umnebelt von Regen und Scheinwerferlicht. Die Stimmung der Großstadt, die voller unergründeter Untiefen ist und in der jeder Schritt gefährlich sein könnte, ist somit sofort festgelegt. Phyllis ungeliebter Ehemann ist leitender Angestellter einer Ölfirma und besitzt eine Villa in Glendale:

*One of those Spanish houses everyone was nuts about 10 or 15 years ago. This one must have cost somebody about 30,000 bucks -- that is, if he ever finished paying for it.*²⁵⁸

Es bleibt während des ganzen Film offen, ob Mr Dietrichsen tatsächlich über Vermögen verfügt. Walter unterstellt mit seinem Kommentar sofort, dass der

²⁵⁷ Der Name Dietrichson ist eine Hommage an die Femme Fatale par excellence, Marlene Dietrich.

²⁵⁸ Walter (Fred McMurray) In: Double Indemnity. Regie Billy Wilder. 107 Minuten. Paramount Pictures. USA 1944. 7. Minute.

Hausbesitzer wohl über seine Verhältnisse lebt. Obwohl Grund und Boden in L. A. relativ günstig war, mussten sich die Meisten zur Anschaffung eines Hauses natürlich einen Kredit aufnehmen. Phyllis unterstützt diesen Eindruck später mit den Aussagen über den Geiz ihres Mannes und dass sie nichts erben würde. In der kalifornischen Hitze erscheint es der Hausfrau durchaus normal, dem Versicherungsvertreter Walter Neff nur in ein Badetuch gehüllt entgegenzutreten. Daraus entspinnt sich ein doppeldeutiger, sexuell geladener Dialog:

Phyllis: Is there anything I can do?

Walter: The insurance ran out on the 15th. I'd hate to think of your having a smashed fender or something while you're not, uh, fully covered.²⁵⁹

Natürlich ist mit "cover" die Deckung durch eine Versicherung gemeint, die Aussage bekommt jedoch durch Phyllis freizügigen Aufzug eine völlig andere Bedeutung. Auch sonst entspricht sie nicht dem Klischee einer Vorstadthausfrau. Mit ihrem wasserstoffblonden, sorgfältig onduliertem Haar und dem goldenen Fußkettchen wirkt sie wie ein sexy Hollywoodstar der Zeit. Auch der männliche Protagonist entspricht kaum den Erwartungen. Statt eines zynisch-coolen Privatdetektivs steht hier ein Durchschnittsmann im Mittelpunkt, der plötzlich die Erfüllung seiner Träume in Reichweite sieht: eine wunderschöne Frau und genügend Geld. Bereits in der ersten Szene aber, in der Walter sein Geständnis auf Band spricht, fasst er sein Dilemma zusammen:

Yes, I killed him. I killed him for money and for a woman. I didn't get the money and I didn't get the woman. Pretty, isn't it?²⁶⁰

Die Hauptfiguren des Films sind unmoralisch und unsympathisch, weder bedienen sie das Klischee der guten Ehefrau, noch das des heldenhaften, beschützenden Mannes. Dennoch lassen sie den Zuseher nicht kalt, man fühlt doch Mitleid mit diesen Verlierern, die sich in ihrem eigenen Netz verstrickt haben.

²⁵⁹ Ebenda, 8. Minute.

²⁶⁰ Walter (Fred McMurray) In: Double Indemnity. Regie: Billy Wilder. 107 Minuten. Paramount Pictures. USA 1944. 6. Minute.

Double Indemnity zeichnet sich durch das psychologische Zusammenspiel der Charaktere aus: ein etwas schmieriger, aber dennoch charmanter und unbekümmerter kalifornischer Versicherungsvertreter trifft auf eine gelangweilte und frustrierte Hausfrau, die wohl insgeheim von einem Hollywood-Leben träumt. Zwei durchschnittliche, „normale“ Menschen geraten in eine völlig unnormale Situation und schlittern in die Katastrophe. Das echte Verbrechen, das die literarische Vorlage inspiriert hatte, war in Queens, New York, verübt worden. Man könnte natürlich argumentieren, dass diese Geschichte überall spielen könnte und L.A. nur ein zufälliger Ort des Geschehens sei. Billy Wilder, der mit diesem Film seinen ersten großen Film noir drehen sollte, war kaum zehn Jahre zuvor ohne jegliche Kenntnis der englischen Sprache nach Hollywood gekommen. Der Historiker Otto Friedrich macht in seinem Buch *City of Nets* eine fortgeschrittene Amerikanisierung bei Wilder aus, der zu einer wandelnden, Slang sprechenden Baseball-Enzyklopädie mutiert war, „*everything that a refugee from Galicia would consider emblematic of his new homeland*“²⁶¹. Dies führte nach Friedrichs Meinung zu einem besonderen, durch Kalifornien geprägten Stil.

*This was a matter not just of factual detail but of style. Billy Wilder saw in southern California things that no Californian could see, things that only an ex-Berliner could consider self-evident.*²⁶²

Unter diesem Aspekt zeigt *Double Indemnity* nicht nur durch die Stadt geprägte Charaktere, die in diesem Irrgarten symbolhaft gefangen sind, sondern sieht diese auch aus dem Blickwinkel eines Außenseiters und erhält somit möglicherweise eine klarere und objektivere Sichtweise des Los Angeles der Zwischenkriegszeit. So war es auch Wilder, der darauf bestanden hatte große Teile des Filmes in der verkommenen Bahnhofsgegend vom Los Angeles zu drehen und damit die bedrohliche Atmosphäre verstärkte.²⁶³

²⁶¹ Friedrich, 1997: S. 162.

²⁶² Friedrich, 1997: S. 162.

²⁶³ Ebenda, S. 165.

5.2.2. The Big Sleep

The Big Sleep, einer der bekanntesten Films noir, diente ursprünglich in erster Linie als Vehikel für das neue Hollywood-Traumpaar Lauren Bacall und Humphrey Bogart. Howard Hawks verfilmte 1939 als Erster das Buch Raymond Chandlers, das William Faulkner für die Leinwand adaptiert hatte. Die Filmfassung hält sich zwar weitgehend an die literarische Vorlage, allerdings wurden sowohl für die Zensur gewisse Zugeständnisse gemacht, als auch der Tatsache Rechnung getragen, dass es sich bei den Protagonisten um ein echtes Liebespaar handelte: daher musste es auch ein Quasi-Happy End geben. Im Buch schließt Marlowe mit einer philosophischen – großteils pessimistischen – Betrachtung über den Tod, einem typischen, zynische witzigen Spruch und einer fast wehmütigen Feststellung:

*On the way downtown I stopped at a bar and had a couple of double Scorches. They didn't do me any good. All they did was make me think of Silver-Wig, and I never saw her again.*²⁶⁴

Im Film liegt sich das Paar Bogart/Bacall in den Armen. Zwar sitzen sie in Geigers Haus fast wie in einer Falle, umgeben von bedrohlichen Schatten, draußen die sich nähernden Polizei-Sirenen. Aber sie sind zusammen und haben sich bereits als unzertrennliches Paar manifestiert.

Marlowe: What's the matter with you?

*Vivian: Nothing you can't put right.*²⁶⁵

Vivian hat somit bereits die Rolle der Femme Fatale verlassen und sich in eine "Weibchen-Position" zurückgezogen. Marlowe ist ihr Held und sie verlässt sich darauf, dass er sie beschützt.

Auf Grund der diversen Änderungen am Original und der Tatsache, dass bereits der Roman etwas verworren war, entstand am Ende ein Drehbuch, das berühmt ist für seine Unlogik. Obwohl die Handlung in keiner Weise

²⁶⁴ Chandler, *The Big Sleep*, S. 216.

²⁶⁵ Philip Marlowe (Humphrey Bogart) und Vivian Sternwood (Lauren Bacall) In: *The Big Sleep*. Regie: Howard Hawks. 114 Minuten. Warner Bros. Pictures. USA, 1946. 108. Minute.

schlüssig war bestand Regisseur Howard Hawks darauf, den Film zu drehen. Die berühmteste Anekdote, die sich um *The Big Sleep* rankt besagt, dass die Drehbuchautoren über dem Skript brüteten und versuchten herauszufinden, wer wohl den Chauffeur ermordet hatte. Schließlich schickte man Chandler ein Telegramm mit der Bitte um Aufklärung. Seine Antwort kam prompt: „Ich weiß es nicht!“²⁶⁶ Trotz der offensichtlichen Unlogik des Skripts bestand Hawks darauf, den Film zu drehen, da ihm bewusst war, dass er durch seine Stars auch funktionieren würde. Er belässt es daher auch bei der Unlogik und übergeht die Tatsache des ungeklärten Mordes einfach, da er weiß, dass das differenzierende Element zu anderen Kunstformen beim Film die Kamera ist. Anders als bei der Romanvorlage, wo das geschriebene Wort alles festlegt, macht die Kamera das Geschehen viel „unüberprüfbarer“.²⁶⁷

Nach seiner Fertigstellung hielt Warner Bros. den Film jedoch zurück: der Krieg ging dem Ende zu und deshalb wollte man noch rasch einige Filme mit Kriegsbezug veröffentlichen, das Thema von *The Big Sleep* war jedoch weniger terminkritisch, da es auch später noch überzeugen würde. Bei genauer Betrachtung erkennt der Zuseher aber sehr wohl, dass der Film in Kriegszeiten gedreht worden war: Lebensmittelmarken, Portraits von Präsident Roosevelt und typische Dialoge weisen auf diesen Umstand hin. Ebenso kann der Auftritt einer Taxifahrerin als Hinweis auf den Kriegszustand gewertet werden: die meisten Männer waren in Europa an der Front und die Frauen übernahmen in dieser Zeit auch die typischen Männerjobs. Friedrich sieht darin aber eher ein Zeichen für Hawks Vorliebe für weibliches Schauspielpersonal.²⁶⁸ Eben diese Vorliebe generierte weitere grundlegende Unterschiede zwischen Buch und Film. Marlowe mochte eigentlich keine Frauen. Für viele Kritiker ist das ein Zeichen für die latente Homosexualität des Helden, für manche gar ein Hinweis auf solch eine Neigung des Autors. Krutnik sieht mit dieser Antipathie für Frauen in typischen Hardboiled-Romanen die Position der Femme Fatale unterstrichen:

²⁶⁶ Vgl. Friedrich, S. 243.

²⁶⁷ Vgl. Hare, 2004: S. 16.

²⁶⁸ Vgl. Hare, 2004: S. 243.

die Tatsache, dass sich der Protagonist nur den absolut nötigen Kontakt mit Frauen gestattet, ist ein Hinweis auf ihre grundlegende Schlechtigkeit. Jede zusätzliche Erwähnung würde nur einen Status begründen, der ihnen nicht zukommt.²⁶⁹ Insofern sind die gesamte Beziehung zu Vivian und das romantisierte Ende beinahe absurd, nach Hollywood-Regeln aber absolut notwendig.

Auch die Zensur, oder genauer gesagt die Angst davor, hinterließ Spuren im Skript. Der Grund für die Erpressung vom General Sternwood sind die pornografischen Fotos seiner Tochter Carmen. Im Film ist davon keine Rede, stattdessen gelten die Bilder als kompromittierend, da sie das Mädchen mit einem Mord in Verbindung bringen könnten. Auch auf die Nacktszenen mit Carmen wurden zu Gunsten sexuell suggestiver Bilder verzichtet: so trägt sie in der Szene in Geigers Haus ein chinesisches Kleid und sitzt auf einem chinesischen Stuhl, in der Szene, in der sie im Buch Marlowe nackt in seinem Apartment erwartet, sitzt sie im Film angezogen in einem Lehnstuhl. Joe Brody, der mutmaßliche Mörder von Geiger wird von Carol Lundgren erschossen - im Buch sein homosexueller Liebhaber. Im Film hingegen bleibt dieser Umstand unerklärt.

Im Zentrum des Films steht jedoch weniger die Handlung als die Charaktere, die ein gleichermaßen depressionsgebeuteltes, als auch von Geld und unmoralischem Reichtum infiziertes Los Angeles hervorgebracht hatte. Zuerst ist da der einsame Wolf in Gestalt von Philip Marlowe. Zwar wird er nicht, wie etwa Walter Neff in *Double Indemnity*, unvermutet einem nicht zu bewältigenden Schicksal ausgesetzt, da er sich der Gefahr und moralisch bedenklichen Situationen freiwillig stellt – sie sind schlicht Teil seiner Arbeit. Dennoch wird er vor schwierige Entscheidungen gestellt, und gerät des Öfteren in einen Zwiespalt zwischen augenscheinlichem Gut und unvermeidlichem Böse. Als „hartgesottener“, abgebrühter Einzelkämpfer, dem nichts Menschliches fremd ist, nimmt er Derartiges aber mit

²⁶⁹ Vgl. Krutnik, 1991: S. 96.

achselzuckenden Nonchalance zur Kenntnis. Der Filmhistoriker William Hare drückt es so aus:

*His rendering of Marlowe was, in the mold of Chandler, reflective of the „I don't give a damn" insouciance of a detective who has adopted, as a result of extended experience on the nocturnal underbelly of Los Angeles life, a carefree shrug to it all.*²⁷⁰

Aber auch die anderen Charaktere sind gute, wenn auch stark überzeichnete Beispiele für Menschen, die Los Angeles hervorgebracht hat. Die bekannte amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael²⁷¹ beschrieb sie in ihrer Kritik wie folgt:

*It takes place in the big city of displaced persons - the night city, where sensation is all. The action is tense and fast, and the film catches the lurid Chandler atmosphere. The characters are a collection of sophisticated monsters - blackmailers, pornographers, apathetic society girls [...], drug addicts, nymphomaniacs [...], murderers.*²⁷²

Chandler, der als Auslandsamerikaner die Position eines Fremden und Außenseiters einnahm und sich mit *The Big Sleep* seine ersten literarischen Spuren verdient hatte, fungierte wie ein Filter des Los Angeles, in das er selbst relativ zufällig und unbekümmert gestolpert war. Alles, was er erlebte oder über L.A. las brachte er zu Papier und schuf eine Reihe bemerkenswerter Charaktere. Bei genauerer Betrachtung ist zu erkennen, dass Chandler in jedem seiner Bücher mit einem anderen „Feindbild“ aufgeräumt hat. So kritisiert er in seinen Romanen unter anderem Juden, Homosexuelle oder Schwarze. Einzig mit Hollywood befasst er sich nicht in der Intensität wie die anderen hier besprochenen Autoren. Nur in *The Little Sister* streift er das Thema. Diese Angriffe auf bestimmten Gruppen war nicht immer vorurteilsfrei, manchmal sogar offen anti-semitisch, rassistisch oder feindselig – ein Umstand, der ihm von Literaturwissenschaftlern und Theoretikern mitunter vorgeworfen wird.

²⁷⁰ Hare, 1991: S. 13.

²⁷¹ Pauline Kael (1919 - 2001) war Filmkritikerin für die New York Times. Sie hatte einen sehr emotionalen Zugang zu Filmen und war bekannt für ihren umgangssprachlichen Schreibstil.

²⁷² Kael: In: <http://www.sheilaomalley.com/archives/004289.html>.

In *The Big Sleep* gilt seine Kritik den Reichen. Besonders in Los Angeles gab es einen Schlag Neureicher, die durch das Filmgeschäft, Öl oder Immobilienspekulationen reich geworden waren. Sehr oft stand dieser Reichtum in keiner Relation zur Leistung, und war daher auf den ersten Blick auch nicht zu erklären. Fast fünfzig Jahre später porträtiert auch James Ellroy in *The Black Dahlia* eine neureiche, zutiefst verkommene Familie. Die Linscotts (Name im Film)/ Spragues (Name im Roman) haben ihr Vermögen durch Bautätigkeiten gemacht, die mit solch billigem Material durchgeführt wurden, dass nach einem Gebäudeeinsturz Menschenleben zu beklagen waren. Der undurchsichtige Clan macht sich schlussendlich, direkt oder indirekt, auch eines unmittelbaren Mordes schuldig.

Wie auch im Roman selbst bietet der *The Big Sleep* keine nähere Erklärung für den substanziellen Reichtum der Sternwoods. Dass diese Familie zutiefst unmoralisch ist stellt das Familienoberhaupt, General Sternwood, aber bereits in der Eingangsszene klar. Er vergleicht sich sogar mit einer Spinne, die die Wärme zum Überleben braucht. Die Erwähnung der Spinne ruft aber sofort auch das Bild des heimtückischen Räubers, der in seinem Netz auf Beute wartet vor das geistige Auge des Zusehers. Jedes Ereignis, das die Handlung beeinflusst oder vorantreibt hat ursächlich mit Geld zu tun: der Grund, Marlowe zu engagieren waren die fortlaufenden Erpressungen, denen Sternwood ausgesetzt ist, Geiger wird wegen seiner Geldgier ermordet, Vivian bringt sich wegen ihrer Spielsucht in Anhängigkeit und die Gangsterbraut Agnes treibt einen Mann, Brody, aus Geldgier in den Tod und bringt einen zweiten, Marlowe, in erhebliche Schwierigkeiten. Einzig Carmen, die zum Schluss als Wahnsinnige identifiziert wird hat keinerlei Interesse an Geld. Sie scheint es mit der gleichen Selbstverständlichkeit hinzunehmen und zu erwarten, wie sie auch erwartet, von sämtlichen Schwierigkeiten verschont oder zumindest befreit zu werden. Selbst Marlowe zeigt erstaunlich wenig Interesse an monetären Dingen. Weder akzeptiert er seinen – ihm zwar zustehenden aber von ihm als unmoralisch gewerteten – Bonus, noch verwendet er sein Honorar für sich. Stattdessen bezahlt er

damit Agnes um sie los zu werden, sicher aber auch um ihr ein neues, „besseres“ Leben abseits der verkommenen Unterwelt von Los Angeles zu ermöglichen. Zum Schluss steht der Einzige, der es sowohl verdient, als es auch notwendig hätte, ohne jeglichen Gewinn da: Philip Marlowe. Im Buch ist er um eine Lebensweisheit weiser, im Film bekommt er aber auch das Mädchen, das durch die Ereignisse geläutert scheint.

5.2.3. Chinatown

In der Ära vom Watergate erschien 1975 ein bahnbrechender Film, der dem Noir Farbe verlieh und durchaus als Kritik an den zur Zeit der Verfilmung herrschenden Machtverhältnissen und als Metapher für die Ohnmacht des Einzelnen in einem alles beherrschenden Machtapparat gesehen wurde.

Chinatown zeigte, dass es möglich war, einen Film noir auch in Farbe zu drehen und so zwar die Klaustrophobie des schwarz-weiß zu verlassen, ohne aber die typischen Atmosphäre zu verlieren. *Chinatown* ist so etwas wie ein Transit-Noir. Obgleich mehr als zwanzig Jahre nach der klassischen Ära des Noir gedreht, reihen ihn Silver und Ward in ihrer Enzyklopädie „Film Noir“ sehr wohl unter die Klassiker. *Chinatown* weist alle Merkmale eines klassischen Noir auf: eine vielschichtige Handlung, die sich zum einen um ein Verbrechen dreht, zum anderen ein psychologisches Drama ist, Licht und Schatten-Effekte, ein durchschnittlicher, wenn auch hartgesottener Held und die archetypische Femme Fatale. Der Film, der Jack Nicholson endgültig zum Star machte, wurde mehrfach ausgezeichnet, unter anderem 1975 mit einem Oskar für das beste Original-Drehbuch (Robert Towne).

Die Handlung basiert teilweise auf wahren Ereignissen, die als California Water Wars in die Geschichte eingegangen sind und ist somit sowohl ein „neuer“ klassischer, als auch ein historischer Noir. Damals sicherte William Mulholland der Stadt Los Angeles die Wasserrechte im Owens Valley. Dieser „Wasserkrieg“ fand in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts statt, in *Chinatown* wurden die Geschehnisse jedoch in das Jahr 1937 verlegt. Damals hatte die Einwohnerzahl die 100.000-Marke überschritten als der Los

Angeles River völlig austrocknete. Wasser wurde daher dringend benötigt, was wiederum zu weitreichenden politischen Kontroversen führte.

Die Tatsache, dass der Film wahre Ereignisse zum Vorbild hatte scheint dem Film jedoch seine messerscharfe Authentizität zu verleihen. Selbst William Mulholland hatte Drehbuchautor Robert Towne in seinem Drehbuch verewigt – sogar in zwei Charakteren. John Huston als Noah Cross hatte wohl die historische Persönlichkeit Mulholland zum Vorbild, im Namen seines unglücklichen Schwiegersohns, Hollis Mulwray verewigte er Mulhollands Namen in Form eines Anagrams.

Die Stadt wird als weitläufiger Komplex und Schmelztiegel einer Vielzahl von Nationalitäten porträtiert und der Focus liegt auf der brütenden Hitze und dem gleißenden, intensiven Sonnenschein. Der Film noir der klassischen Periode war durch schwarz-weiß Bilder, Dunkelheit, Regen und Nacht charakterisiert. *Chinatown* führte nicht nur Farbe als neues Stilmittel ein, sondern verwendete auch die drückende, enervierende Hitze als Symbol, das den sinkenden Energiepegel und die Aggression der Protagonisten darstellen sollte. Wie schon zuvor²⁷³ erwähnt dürfte die Hitze als beklemmendes Stilelement nach der klassischen Ära des Film noir in den Mittelpunkt gerückt sein und schließlich zu einer teilweisen Abwanderung des Genres von Kalifornien nach Florida geführt haben.

Der Titel des Films ist sowohl ein Hinweis auf den Ort der Handlung als auch eine symbolische Referenz zu den Dämonen der Vergangenheit, die die Protagonisten verfolgen und grundlegenden Einfluss auf die Ereignisse zu haben scheinen. Die Idee vergangener Ereignisse, die die Handlungen der Charaktere beeinflussen, ist wie ein roter Faden, der sich durch den Film zieht. Gittes Zitat zu Beginn des Films, „let sleeping dogs lie“²⁷⁴, erhält so eine eigene Ironie, da gerade sein Beitrag zum Wecken der „schlafenden Hunde“ zu den tragischen Ereignissen am Ende des Films führen.

²⁷³ Siehe Kapitel 3.6.1. Feuer.

²⁷⁴ Gittes (Jack Nicholson) In: *Chinatown*. Regie: Roman Polansky. 131 Minuten. Paramount Pictures. USA 1974. 7. Minute.

Jake Gittes, die von Nicholson verkörperte männliche Hauptfigur entspricht weitgehend dem von Chandler geprägten Privatdetektiv. Er unterscheidet sich von Marlowe, dem edlen Ritter in häufig zerbeulter Rüstung allerdings dadurch, dass er nicht ebenso hohe Ideale und moralische Ansprüche hat wie sein literarischer und filmischer Vorgänger. Gittes beruflicher Fokus liegt auf Scheidungsfällen, einem oft schmutzigen, aber gewinnbringenden Geschäft, mit dem sich ein Philip Marlowe nie beschäftigt hätte, egal wie hoch der Preis. Obwohl er der Dame, die sich als Mrs Mulwray bei ihm vorstellt etwas halbherzig versucht, den Auftrag zur Beschattung des untreuen Ehemanns auszureden, akzeptiert er - schließlich ist sie eine zahlende und offenbar vermögende Kundin und er hat zumindest seine moralischen Bedenken geäußert.

Gittes macht seine Einteilung der Welt bereits in der ersten Szene des Films klar. Entweder man ist reich und mächtig oder arm und ohnmächtig. Curly, einer seiner Klienten, ist ein armseliger Wurm, der zu allem Überfluss auch noch von seiner Frau betrogen wird. In seiner Verzweiflung droht er seinen Rivalen umzubringen, worauf ihn Gittes zur Raison bringt:

*I'll tell you the unwritten law, you dumb son of a bitch, you gotta be rich to kill somebody, anybody, and get away with it. You think you got that kind of dough, you think you got that kind of class?*²⁷⁵

Er selbst zählt sich – zu Beginn ebenfalls zu den Erfolgreichen, verliert aber Stück für Stück seine Coolness und seine Fassung und muss schlussendlich einsehen, dass er selbst auch nur eine Figur in einem Spiel ist, dass er nicht kontrollieren kann. Gittes stundet Curly seine Schulden im Wissen, dass dieses Würstchen ihm nun einen Gefallen schuldet, den er ihm wohl irgendwann erweisen muss.

Regisseur Roman Polansky und Drehbuchautor Robert Towne konstruierten ein kluges Dreieck um diese Machtverhältnisse zu symbolisieren. Gittes, der anfangs noch selbstgefällige, etwas schmierige Schnüffler, wird zum Suchenden in einem undurchdringbaren Labyrinth. Evelyn, die undurchsichtige Frau, von der bis zum Schluss nicht klar ist, ob sie Opfer

²⁷⁵ Gittes (Jack Nicholson) In: Chinatown. Regie: Roman Polansky. 131 Minuten. Paramount Pictures. USA 1974. 4. Minute.

oder Täterin ist. Cross ist ein Koloss in tatsächlichen und übertragenen Sinn, der die anderen Protagonisten wie Marionetten an Schnüren führt und die gesamte Stadt in seiner Hand zu halten scheint. Die anderen Figuren, obgleich scharf akzentuiert, sind reine Nebenrollen, die die Überleitungen für die Handlung bieten und die Glaubwürdigkeit der Hauptdarsteller unterstützen. Zwischen Gittes und Evelyn ist die Rollenverteilung von Anfang an festgelegt. Als er sie das erste Mal trifft, beginnt auch zum ersten Mal seine selbstbewusste Fassade Risse zu bekommen. Sie legt unmissverständlich das Machtverhältnis fest:

Gittes: Now wait a minute, Mrs Mulwray. There's some misunderstanding here. It's not going to do any good to get tough with me.

Evelyn: I don't get tough with anybody, Mr Gittes. My lawyer does.²⁷⁶

Los Angeles wird als ein - ständiger Veränderung unterworfenen - Mikrokosmos dargestellt. Wenn sich Gittes durch das L.A. von *Chinatown* bewegt erscheint es weitläufig, unerschlossen und unüberschaubar. Aus dem Blickwinkel von Cross mutiert es jedoch zu einer leicht kontrollierbaren Kleinstadt.

Die Wahl der Stadt als Kulisse für diese Geschichte ist natürlich auf Grund des Inhalts mehr als offensichtlich: der Inhalt basiert auf wahren historischen Ereignissen, die eben in L.A. stattgefunden hatten. Die Geschichte dient aber nur als Rahmen für das psychologische Kammerspiel der drei Hauptfiguren. Die Stadt unterstreicht hier auch die Beziehungen zwischen den Protagonisten und betont die Abhängigkeitsverhältnisse.

Drehbuchautor Robert Towne wuchs selbst in Los Angeles auf und hatte sich intensiv mit der Geschichte der Stadt beschäftigt. Der bekannte Ausspruch von William Mulholland, „There it is, take it“, war für ihn beinahe symbolisch für die Einstellung der ganzen Stadt. Dieses „Hier ist es, nehmt es“, scheint für ihn auf alles zuzutreffen, was in L.A. vorgeht:

²⁷⁶ Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) In: *Chinatown*. Regie: Roman Polansky. 131 Minuten. Paramount Pictures. USA 1974. 19. Minute.

*L.A. has never been viewed as a city, but as a place where hustlers come. It's like a mine, and everyone's trying to hit the main vein and get it out, then leave.... It's never been viewed as a city. Never has been. It's a place where you just Get Yours, then get out. It doesn't matter what happens to the land, the air or any of its natural beauty. That's the attitude.*²⁷⁷

5.2.4. L.A. Confidential

Sowohl *L.A. Confidential*, als auch *Black Dahlia*, die auf den Romanen – zwei Teile des *L.A. Quartett* - von James Ellroy basieren, zählen zum Neo-Noir, beziehungsweise werden vom Autor selbst als historische Filme bezeichnet. Beide verweben Fiktion mit tatsächlichen historischen Ereignissen und Persönlichkeiten und gelten als Beispiel für den modernen Noir. Die Filme transportieren in erster Linie ein Sittenbild des Los Angeles der Fünfziger, die Wahl des Genres ist daher eindeutig durch die Themen der Filme bestimmt: beide zeigen die Protagonisten im Konflikt mit einem korrupten und unkontrollierbaren System, an dem sie schlussendlich scheitern. Von verschiedenen Drehbuchautoren geschrieben und Regisseuren gedreht unterscheiden sich die Filme zwar weniger in der Thematik und dem Fokus, sie haben aber eine grundlegend unterschiedliche Atmosphäre und Stimmung.

L.A. Confidential wurde 1997 gedreht und erhielt zwei Oscars für das beste adaptierte Drehbuch (Brian Helgeland) und die beste weibliche Nebenrolle (Kim Basinger). Es erzählt die Geschichte dreier Polizisten in Kampf gegen Polizeikorruption in den Fünfzigern. Vor dem Hintergrund der Glitzermetropole geraten die Beamten des LAPD in einen Strudel dunkler Machenschaften, politischer Intrigen, Sex und Mord. Ausgangspunkt ist ein brutaler Massenmord in einem Café, im Zuge der Aufklärung des Falles – der tatsächlich nur teilweise gelöst wird – stoßen die drei auf Drogenmissbrauch, Pornografie, Prostitution, Skandalpresse, Rassismus und das vorherrschende Star-System der Hollywood Studios. Der Titel des Films

²⁷⁷ Vgl. Hare, 2004: S. 183.

selbst bezieht sich auf eines der berühmtesten Klatschblätter der damaligen Zeit, das im Film selbst als *Hush-Hush Magazine* porträtiert wird. Sid Hudgens, Chefredakteur dieses Magazins fungiert auch als Erzähler und als Stimme aus dem Off – ein klassisches Noir-Element - des Films.

Bereits der Vorspann ist die Essenz des Films: kommentiert von Hudgens fängt die Kamera Impressionen der Stadt ein, eine Mischung aus freundlichen Mittelklasse-Wohnbezirken, Orangenplantagen, Hollywood-Glamour, Gangland und politischer Bühne. Mit der Aufforderung: "Kommen Sie nach Los Angeles, wo Orangen wachsen und Grundstücke billig sind, wo sich jeder Arbeiter ein Häuschen leisten kann in dem eine glückliche, All-American Family wohnt – kurz, das Paradies auf Erden ist" präsentiert er den Zuschauern – in Anlehnung an die Kampagne des Chamber of Commerce - die Stadt um jedoch sofort darauf hinzuweisen, dass sich L.A. fest in der Hand von Gangsterbossen und bestechlichen Politikern befindet und ein bestimmtes Image verkauft wird²⁷⁸. Dazu sieht man Schlagzeilen und Polizeifotografen, die einen Tatort fotografieren. Gangsterboss Mickey Cohen gibt eine Party für die Hollywood-Prominenz und wird kurz darauf auf Grund von Steuervergehen in seiner Villa verhaftet.

Klatschreporter Hudgens kommentiert auf diese Weise immer wieder die Geschehnisse, teils getarnt als „heißes Gerücht“: Der Bürgermeister eröffnet den Arroyo Freeway mit den Worten:

Ladies and gentlemen, I give you the future of Los Angeles!

The Arroyo Seco freeway is just the beginning. We're planning freeways from Downtown to Santa Monica, from the South Bay to the San Fernando Valley.

*Twenty minutes to work or play is the longest you'll have to travel.*²⁷⁹

Im direkten Anschluss daran sieht man eine Szene, in der Polizeibeamte des LAPD einem Kleinganoven aus Jersey unter Einsatz ihrer Fäuste erklären,

²⁷⁸ Sid Hudgens (Danny De Vito) in: L.A. Confidential. Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997. 2. Minute.

²⁷⁹ L.A. Confidential. Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997. 62. Minute.

dass Los Angeles ein zu heißes Pflaster sei und er die Heimreise antreten solle: das sogenannte „Welcome Service“.

Die Romanvorlage von Ellroy galt, auch nach persönlicher Meinung des Autors, als unverfilmbar. So enthält das Buch mehr als ein Dutzend verschiedener Handlungsstränge, die an verschiedenen Punkten miteinander verwoben sind und umfasst einen Zeitraum von vierzehn Jahren. Obwohl der Film sehr brutale Szenen hat, zeichnet der Roman ein noch expliziteres Bild roher, erschreckender Gewalt.

Um der literarischen Vorlage Herr zu werden, konzentrierte sich Drehbuchautor Brian Helgeland daher weniger auf die Geschichte an sich, sondern auf die drei Hauptcharaktere um damit einen Polizeiapparat zu zeigen, in dem Korruption tief verwurzelt ist. Jeder einzelne repräsentiert einen bestimmten Typus, der bestimmte, für die Stadt und die Zeit wohl als typisch zu betrachtende Eigenschaften, persönliche Geschichte und Reaktionen zeigt. Der Film gibt daher sicher nicht das Buch Ellroys treu wieder, sondern er schafft es, die Atmosphäre – und damit die Atmosphäre des Los Angeles im Jahr 1951 - einzufangen und zu transportieren, was nicht zuletzt durch die Oscar-nominierte Filmmusik gelingt.

Detective Lieutenant Edmund Exley ist der Sohn eines legendären Inspectors des LAPD, ein überkorrekter und in seinem extremen Ehrgeiz äußerst rücksichtsloser Beamter, der nur seine Karriere und die Reputation des Departments im Auge hat. Im Roman ist auch von seiner Vergangenheit als Kriegsheld, die aber nicht den Tatsachen entspricht und ihn daher in schwere innere Konflikte und Befürchtungen, sein Geheimnis könnte aufgedeckt werden, treibt, die Rede. Auch lebt sein Vater noch, der, nachdem er seinen Abschied aus dem Polizeidienst genommen hat, gemeinsam mit Raymond Dieterling - Ellroys Version von Walt Disney - ein Imperium in der Unterhaltungsindustrie aufgebaut hat. Diese Dieterling-Nebenhandlung entfällt im Film vollständig, nimmt aber im Buch sehr großen,

äußerst kritischen Raum ein und kann als Abrechnung mit dem Disney-Konzern betrachtet werden.

Stattdessen ist Eds Vater im Film von einem Phantom namens Rollo Tomasi im Dienst getötet worden. Eben dieses Phantom ist Exleys Antriebsfeder und schließlich auch, was das „Böse“ im Film zu Fall bringt.

Auch seine Beziehung zu Inez Soto, die eine zusätzliche Verbindung zu Bud White und dem Dieterling-Konzern repräsentiert, findet im Film keine Erwähnung. Sie dient im Buch zum einen der Thematisierung der Konflikte zwischen dem LAPD und der mexikanischen Bevölkerung, zum anderen aber auch der Illustration des ständigen Konflikts in dem sich Ed befindet: er kann nur bedingt die Dinge leben, die er von sich erwartet und meint, dass sie auch andere von ihm erwarten würden. In sein WASP-geprägtes Weltbild und zu seiner Stellung in der besseren Gesellschaft von Los Angeles passt die Beziehung zu einer Latina nicht, obwohl sie bei einem überwiegenden lateinamerikanischen Bevölkerungsanteil der gesellschaftspolitischen Realität entspricht. Dennoch wird im Film der Thematisierung des Rassismus sowohl gegen Afro-Amerikaner als auch gegen Lateinamerikaner viel Raum eingeräumt und die Darstellung des offenen Rassismus ist ein wichtiger Bestandteil der Handlung.

Officer Wendell „Bud“ White, ein muskelbepackter Riese, ist der gefürchtetste Mann des Departments. Er verkörpert den Typus des tumben Schlägers, eines eher schlichten Mannes aus der Provinz, der aber ein großes Herz hat und rot sieht, wenn Frauen misshandelt werden. Als Kind war er Zeuge geworden, wie sein Vater seine Mutter erschlagen hatte, seither spürt er in einem persönlichen Kreuzzug Frauenmisshandler und Kinderschänder auf und führt sie der, seiner Meinung nach, gerechten Strafe zu. Dabei schießt er immer wieder über das Ziel hinaus und setzt emotionale, irrationale Handlungen, die ihn beinahe seinen Job kosten. Er beginnt eine Affäre mit der Edelprostituierten Lynn, die ebenfalls ein typisches Hollywood-Schicksal erlitten hat. Mit Träumen von einer Model- oder Schauspielkarriere war sie nach Los Angeles gekommen um sich schließlich als Kopie von

Veronica Lake zu prostituieren. Im Gegensatz zu Elizabeth Short, der tragischen Hauptfigur aus *Black Dahlia* hat sie aber noch Glück: ihre Kunden sind honorige Stadträte, sie wird von ihrem Zuhälter, Pierce Patchett – einem zwielichtigen, wohlhabenden Gentleman mit besten Verbindungen und merkwürdigen Hobbies – gut behandelt und sie verdient mehr als so manches hoffnungsfrohe Starlet. Warum Patchett so ein Menschenfreund ist, wird jedoch bald klar. Jener Stadtrat, den Bud aus Lynns Haus hinauskomplimentiert hatte, stimmt in einer Abstimmung für ein von Patchett unterstütztes Projekt – nachdem Patchett ihm kompromittierende Fotos, die ihn gemeinsam mit Lynn zeigen, zukommen hat lassen. So hat sein Luxus-Callgirlring durchaus eine Umwegrentabilität.

Sergeant Jack Vincennes ist der „Hollywood Cop“: immer in feinste italienische Anzüge gehüllt bewegt er sich wie selbstverständlich in der Gesellschaft der Stars. Er nimmt auch die deutlichsten Anleihen an den „hartgesottenen“ Vorbildern des Genres und verfügt über den typischen „chandleresken“ zynischen Humor. In seiner Nebenbeschäftigung fungiert er als Berater einer Fernsehserie, „*The Badge of Honor*“, die wiederum für die in den Fünfzigern beliebte Serie, das LAPD glorifizierende „*Dragnet*“ steht. Der Held dieser Fernsehserie, eine korrekter Beamter, der für seinen Beruf lebt, konterkarikiert die „echten“ Polizisten des Films. Er tritt sogar bei Wahlveranstaltung für den Bürgermeister auf. Mit den Worten „let’s get a moral man reelected“²⁸⁰ wirbt er um Stimmen. In der nächsten Einstellung planen Jack Vincennes und Sid Hudgens eine Falle, in die der bisexuelle Kleindarsteller Matt den Staatsanwalt, der für das Bürgermeisteramt kandidiert, locken soll.

Zudem erwirtschaftet sich Vincennes auch ein kleines Zusatzeinkommen, indem er den Skandalreporter Sid Hudgens mit kompromittierenden Details über die Stars versorgt. Dieser wiederum revanchiert sich auch mit Informationen, die Jack zu medienwirksamen Verhaftungen verhelfen.

²⁸⁰ Bret Chase (Matt McCoy) in: *L.A. Confidential*. Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997. 65. Minute.

In der Filmversion werden Jacks Drogensucht und seine Ehe ausgeklammert. Zudem ist er der einzige des äußerst ungleichen, aber durch das Schicksal und dieselben Interessen zusammen gespannte Trio, der – anders als im Buch - nicht überlebt.

Die Interessen der drei Männer an der Klärung des Falles sind unterschiedlicher Art, das Ziel jedoch das selbe, und schlussendlich müssen sie auch erkennen, dass sie gar nicht so verschieden sind. Auch hier kommt das gleiche Prinzip zum Tragen wie etwa in *Chinatown*. Die Protagonisten bewegen sich durch das städtische Labyrinth und sind über weite Strecken auch der Meinung, die Kontrolle über ihre Handlungen zu haben, bis ihnen klar wird, dass sie dieses System höchstens punktuell ausschalten, aber nie besiegen können. Los Angeles bietet dazu die einerseits farbenprächtige Hollywoodkulisse, andererseits eine bedrohliche, dunkle, schmutzige, kalte und verkommene Großstadt, die zwar Verstecke für jene bietet, die nicht gefunden werden wollen, letztendlich aber alles verschluckt, was sich hineinwagt. Exley und White, die Überlebenden in einem ungleichen Kampf erkennen trotz ihres Etappensiegs, dass sie nicht gewinnen können. White tritt die Flucht an und verlässt L.A. um mit Lynn nach Bisbee, ihrem Heimatort in Arizona zu gehen, Edmund wird zum Helden des LAPD und erhält die höchste Auszeichnung. Dennoch wird man das Gefühl nicht los, dass er sich letztendlich wieder dem System, gegen das er nicht gewinnen kann, untergeordnet hat. Er artikuliert das auch, indem er meint, dass er vom Department benutzt wurde und er nun eben das Department benutzt. Lynns Abschiedsworte fassen es – nicht ohne Sarkasmus - zusammen:

*Some men get the world – others get ex-hookers and a trip to Arizona.*²⁸¹

Regisseur Hanson selbst sagte, dass ihm das Thema Gelegenheit bot, sich Gedanken über Los Angeles zu machen: „to set a movie at a point in time

²⁸¹ Vorspann In: L.A. Confidential. Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997. 126. Minute.

when the whole dream of Los Angeles, from that apparently golden era of the '20s and '30s, was being bulldozed."²⁸²

Was *L.A. Confidential* von einem klassischen Noir unterscheidet ist zum einen die Kinematografie, die auf dramatische schwarz-weiß-Effekte verzichtet und sich eher naturalistischer Aufnahmen bedient. Dennoch ist die Atmosphäre von Dunkelheit und Licht und Schatten geprägt. Zum anderen herrscht ein positiver Grundton, der immer wieder hervorblitzt, vor. So kann man behaupten, dass der Film durchaus versucht eine moralische Botschaft zu transportieren: wahre Freundschaft kann auch unter den widrigsten Umständen entstehen und überwindet alle Hindernisse. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch das Quasi-Happyend.

5.2.5. The Black Dahlia

Vieles, was auf *L.A. Confidential* zutrifft kann auch über *Black Dahlia* gesagt werden. Ebenfalls eine Verfilmung eines Elroy Romans, war *Black Dahlia* aber weder bei Publikum noch bei Kritikern ein vergleichbarer Erfolg, obwohl weitaus bekanntere Schauspieler engagiert worden waren und Brian De Palma als Regisseur fungierte. Die Internet-Plattform Rotten Tomatoes bewertete den Film folgendermaßen:

*Though this ambitious noir crime-drama captures the atmosphere of its era, it suffers from subpar performances, a convoluted story, and the inevitable comparisons to other, more successful films of its genre.*²⁸³

Der Film erhielt zwar eine Oscar-Nominierung, ging aber leer aus. Auch in *Black Dahlia* unterscheidet sich das Drehbuch in einigen Punkten von der Romanvorlage, allerdings in geringerem Maß und mit weniger Konsequenzen für die Handlung als in *L.A. Confidential*, was daran liegt,

²⁸² In: Sragow, Michael. "City of Angles", Dallas Observer, September 11, 1997. In: Sragow: In: http://en.wikipedia.org/wiki/L.A._Confidential_%28film%29.

²⁸³ Rotten Tomatoes: In: http://www.rottentomatoes.com/m/black_dahlia/.

dass der Roman stromlinienförmiger und mit weniger Nebenhandlungssträngen versehen ist, was ihn leichter verfilmbar macht.

Black Dahlia entspricht jedoch in vielem eher einem klassischen Noir als *L.A. Confidential*: so ist die Atmosphäre konsequent düster und die Protagonisten haben keinerlei Möglichkeit die Ereignisse um sie zu beeinflussen. Sie sind mit Machenschaften konfrontiert, die sie nicht durchschauen, und sobald sie das können, müssen sie erkennen, dass sie nichts tun können, um sich ihnen zu entziehen. Erschwert wird diese äußere Situation noch durch die inneren Dämonen, mit denen sie zu kämpfen haben. Die psychologische Komponente lässt die Stimmung auf diese Weise hoffnungslos erscheinen und verleiht dem Film auch seine „Noirness“. Unterstrichen wird diese Zerrissenheit und der Konflikt der Protagonisten durch die typischen Stilelemente des Noir: Licht- und Schatteneffekte, verregnete Strassen, Voice-Over Kommentar und eine herausragende, archetypische Femme Fatale.

Der Film erzählt die Geschichte zweier Polizisten, Freunde und Kollegen, die mit derartiger Besessenheit an der Aufklärung des bestialischen Mordes an einer jungen Schauspielerin arbeiten, dass daran schließlich ihre Freundschaft zerbricht und einer von ihnen sogar sein Leben verliert. Dieses wahre Ereignis dient dazu eine städtische Unterwelt zu zeigen, in der Mord, Prostitution, Pornografie, Korruption und Kriminalität vorherrschen. Kontrastiert wird die sehr bildgewaltige und explizite Schilderung durch das Porträt einer reichen L.A. Familie, die durch den Hollywood-Boom zu Geld gekommen ist und mit Hilfe ihrer Macht und ihres Vermögens rücksichtslos ihre Ziele verfolgt.

In Zuge der Handlung kommen immer wieder tatsächliche Ereignisse oder Personen vor. Bereits am Beginn des Filmes steht eine Szene aus den Zoot Suit Riots, die während des Krieges Los Angeles in Atem gehalten hatten. Diese Zusammenstöße fanden hauptsächlich zwischen in L.A. stationierten Armeemitgliedern und mexikanischen Jugendlichen statt und dauerten eine

Woche.²⁸⁴ Sie fanden einen traurigen Höhepunkt in einem Mordfall in Sleepy Lagoon, einem Reservoir im Süden von Los Angeles. Nachdem die Leiche von Jose Diaz dort aufgefunden worden war, wurden als Resultat von Rassenhysterie und Medienhetze 600 junge Chicanos verhaftet und vor Gericht gestellt. Die weiße Bevölkerung von Los Angeles wertete die Unruhen als Zeichen für die angeborene Kriminalität der mexikanischen Bevölkerung. Das war auch am Umgang der Polizei mit den Mexikanern zu erkennen: die irrationale Angst vor einer mexikanischen Verbrechenswelle und die rassistische motivierten Vorurteile bewirkten, dass trotz gesunkener Kriminalitätsrate unter Lateinamerikanern immer noch so viele Verhaftungen wie vor dem Krieg erfolgten. Es kam zu einem der größten Massenprozesse in der Geschichte von Kalifornien, dessen Urteile allerdings nachträglich revidiert wurden.²⁸⁵

Einer dieser Straßenkämpfe bietet den Hintergrund für das erste Zusammentreffen zwischen Bleichert und Blanchard, zwei Polizisten und Boxern. Kurze Zeit später werden sie für einen Boxkampf vom Polizeipräsidenten engagiert, der als Werbeveranstaltung für das LAPD dienen soll. Angesichts der Tatsache, dass der Kampf abgesprochen wird, wird sofort klar, dass auch hier die Kritik an der korrupten Stadtverwaltung und dem korrupten Department im Fokus stehen.

Wie in *L.A. Confidential* ist auch in *Black Dahlia* die Location durch den historischen Hintergrund der Geschichte gegeben. So haben die handelnden Personen alle Biografien, die als Ergebnis eines Lebens in Los Angeles zu verstehen sind. Die beiden Freunde - Polizisten, Boxer und Kriegshelden – zerbrechen letztendlich an der Gewalt und der Korruption, die sie nicht kontrollieren können. Kay, die Frau zwischen den beiden, hat eine undurchsichtige Vergangenheit als Prostituierte, die sie nicht loslässt. Madeleine - eine Femme Fatale, die alle jene archetypischen Eigenschaften in sich vereinigt – ist letztendlich ebenfalls Opfer. Ein reiches, verwöhntes

²⁸⁴ Vgl. Escobar, 1999: S. I.

²⁸⁵ Vgl. Escobar, 1999: S. 187.

Mädchen, das gelangweilt durch die Nachtclubs der Stadt zieht und ständig auf der Suche nach Sex oder einem Abenteuer ist und ihre manipulativen Fähigkeiten zu diesem Zweck einsetzt. Es ist aber besonders die Figur der titelgebenden „Dahlia“, die das bitterste Hollywood-Schicksal der Vierziger verkörpert. Elizabeth Short kam, wie tausende andere junge Mädchen, nach Los Angeles um dort ein Star zu werden. Eine der jungen Frauen, die mit nicht viel mehr als einem kleinen Koffer von einem Greyhound-Bus aus der Ödnis ihrer Heimat im mittleren Westen oder einer anderen Gegend der USA in der boomenden, Wunder verheißenden Pazifik-Metropole heran gekarrt und abgeladen wurde. Dieser Traum ging natürlich nur für die allerwenigsten in Erfüllung. Viele von ihnen verließen L.A. enttäuscht wieder in Richtung Heimat. Andere fanden dennoch eine Art Glück, indem sie heirateten und sich in Südkalifornien niederließen. Wieder andere bekamen zumindest einen Fuß in die Studiotüren, indem sie als Kleindarstellerinnen oder Models anheuerteten. Eine Vielzahl dieser hoffnungsfrohen, oftmals sehr naiven Mädchen fand sich aber als Erotikmodelle, Pornodarstellerinnen, Prostituierte oder „Hollywood-Partygirls“ wieder. Das Schicksal von Elizabeth Short dokumentiert so das Worst-Case-Szenario einer Hollywood-Karriere.

Der Film ist zudem wie eine Tour durch die Schattenwelt des Los Angeles der Nachkriegszeit: abgewohnte Apartments in denen Showgirls hausen, die sich der Illusion einer großen Karriere hingeben. Boxhallen, wo Damen in Pelz und Schmuck neben Mafiagrößen und Buchmachern fiebern. Schäbige Vororte, in denen selbst bei hellem Tageslicht krumme Geschäfte gemacht werden. Verruchte Klubs, wo Transvestiten auftreten und Lesben sich offen zeigen. In grelles Neonlicht getauchte Motels in denen die Zimmer auch stundenweise vermietet werden. Hinterzimmer, in denen Pornos gedreht werden und schmierige Filmproduktionen. Dazu kommt die Darstellung eines sehr düsteren nächtlichen Los Angeles und ein Tatort, der einem das Blut in den Adern gefrieren lässt.

Noir als angemessenes Stilmittel zur Verfilmung des Stoffes zu wählen hat daher zwei Gründe: zum ersten gebietet bereits der grimmige Kriminalfall, um den sich der Film dreht, eine düstere, bedrohliche und spannungsgeladene Atmosphäre. Zum anderen geht es hier nur sehr vordergründig um die Erzählung eines grausamen Verbrechens. Ursprünglich diente die Geschichte dem Autor wohl hauptsächlich als Instrument zur Aufarbeitung des Mordes an seiner Mutter und als Vehikel für seine Kindheits- und Jugenderinnerungen an L.A. Diese Darstellung von Entfremdung, Zerrissenheit und einer aussichtslosen Suche sind zentrale Themen des Film noir.

5.2.6. Blade Runner

Angesichts der Themenstellung gehört *Blade Runner* eigentlich nicht in diese Aufzählung. Weder wurde er in der betrachteten Ära – den Vierzigern und Fünfzigern des vergangenen Jahrhunderts – gedreht, noch spielt er in diesem Zeitraum. Auch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der Regisseur, der Brite Ridley Scott, ursprünglich geplant hatte, den Film in New York zu drehen, was ihm aber aus Kostengründen versagt wurde.²⁸⁶ Das dieser – nach weitverbreiteter Meinung - quintessenzielle Zukunfts-Noir, der eine mögliche Vision der ewigen Dysopie Los Angeles porträtiert, auch tatsächlich dort spielt ist daher eher zufällig und beinahe eine Ironie des Schicksals.

Es spricht jedoch auch einiges dafür, diesen Film hier ebenfalls zu besprechen: Bereits die äußeren Umstände der Entstehung weisen Parallelen zum klassischen Noir auf. In der Zwischen- und Nachkriegszeit nutzten viele Regisseure die Umgebung um die Hollywood-Studios für ihre Drehs. Sie bot sich wegen ihrer Vielfalt und nicht zuletzt auch aus Kostengründen an. Bedeutende Films noir wurden oft von ausländischen Regisseuren gedreht, denn offenbar sahen diese als „Außenseiter“ manche Dinge anders oder klarer als die Kalifornier selbst. Der Film entspricht trotz

²⁸⁶ Vgl. Davis, 1998, S. 361.

der Science Fiction-Anleihen einem klassischen Film noir: der Held, der in eine Situation geworfen wird, die er anfangs meint beherrschen zu können, der er aber hilflos ausgeliefert ist; die undurchsichtige Femme Fatale; der visuelle Stil und der andauernde - saure - Regen, der solche Extreme annimmt, dass der Eindruck entsteht es würde nicht nur draußen, sondern auch innerhalb der Gebäude regnen. Ursprünglich kommentierte der Held das Geschehen auch aus seiner Perspektive aus dem Off – ein stilistisches Element, dass tatsächlich dazu intendiert war, dem Film ein Vierziger-Noir-Flair zu verleihen. Dieses Voice-Over entfiel aber in späteren Versionen des Films.²⁸⁷ Auch spielen Licht- und Schatteneffekte eine große Rolle. Besonders die sogenannten „Lichtschwerter“ kommen häufig zum Einsatz. Laut Kameramann Cronenwerth stehen sie „für eine Art Kontrolle, für das Eindringen einer Überwachungsinstanz in die Privatsphäre der Menschen.“²⁸⁸ Überwachung ist zwar kein klassisches Noir-Motiv, jedoch ist die Auflehnung gegen Kontrolle sehr wohl im Noir präsent und ist auch in *Blade Runner* Thema.

Basierend auf dem Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* des Science-Fiction-Autors Philip K. Dick, spielt der Film in einem dystopischen Los Angeles des Jahres 2019. Frank Schnelle beschreibt die Szenarien, die Dick in seinen Romanen zeichnet, so:

*Dicks Prosa ist weit entfernt vom Trash der Groschenromane, sie entwirft komplexe, düstere Welten, in denen der Leser ebenso wenig Halt findet wie die zumeist sehr durchschnittlichen Protagonisten.*²⁸⁹

Obwohl Dick kein Noir schrieb, würde diese Beschreibung auch auf eine idealtypische Noir-Situation zutreffen: Normalbürger, die in ein metaphorisches Labyrinth geraten, aus dem es kein Entkommen gibt.

Blade Runner repräsentiert für Davis, der ein ganzes Kapitel von *Ecology of Fear* dem Thema widmet, so etwas wie den offiziellen Alptraum von Los

²⁸⁷ Vgl. Schnelle, 1997: S. 66.

²⁸⁸ Ebenda, S. 44.

²⁸⁹ Schnelle, 1997, S. 6.

Angeles²⁹⁰. Er sieht *Blade Runner* jedoch eher als ein modernes Fantasy-Märchen oder als Projektion des „alten“ L.A. in die Zukunft: „*Blade Runner* is not so much the future of the city as the ghost of past imaginations.“²⁹¹

Die Protagonisten werden von ähnlichen Ängsten getrieben, wie die Menschen in den Films Noir knapp hundert Jahre zuvor. Die Stadt hat sich zwar zu einem, an Fritz Lang gemahnendes, „Metropolis“ entwickelt, ist aber nach wie vor erkennbar. Regisseur Scott legte besonderen Wert darauf, keine futuristische, metallisch glänzende Stadt zu schaffen, sondern er wollte eine „entwickelte“ Stadt zeigen in der zu existierenden Gebäuden Dinge hinzugefügt wurden, oder ein natürlicher Verfallsprozess eingesetzt hatte²⁹². Das Bradbury Building in der Nähe von Bunker Hill, in dem der Showdown des Films stattfindet, war bereits in Noirs der klassischen Periode, etwa in *Double Indemnity* oder in *D.O.A.* zu sehen. Hier ist es jedoch schon völlig verwahrlost, beschädigt und abgewohnt und bietet mit seinem verblassten Charme, der nur nach vage an alte Glanzzeiten erinnert, einen scharfen Kontrast zu dem alles überragenden Gebäudekoloss der Tyrell Corporation. Dieser an eine aztekische Pyramide erinnernde Wolkenkratzer dominiert das gesamte Stadtbild und macht so unmissverständlich klar, wer über die Stadt herrscht. Auch in *Blade Runner* versucht der Held – Davis bezeichnet ihn sehr zutreffend als „apokalyptischen Philip Marlowe“²⁹³ - gegen einen Machtapparat anzukommen, gegen den er letztendlich nur verlieren kann. Bekleidet mit einem Trenchcoat entspricht Deckart aber auch rein optisch dem Vorbild, ebenso wie sein weiblicher Konterpart. Tatsächlich legte Regisseur Scott seine Titelfigur wie eine „Bogart-Figur aus den Vierzigern“²⁹⁴ an. Die klassische Femme Fatale scheint hier quasi aufgeteilt zu sein: Rachel verkörpert rein äußerlich den unterkühlten Vamp, die mit ihrer Frisur und ihrer Bekleidung den Bogen wieder zu den klassischen Filmen der Vierziger spannt. Ihr sorgfältig aufgestecktes Haar, das hochgeschlossene

²⁹⁰ Vgl. Davis, 1998, S. 359.

²⁹¹ Davis, 1998, S. 361.

²⁹² Vgl. Schnelle, 1997: S.23.

²⁹³ Vgl. Davis, 1998, S. 359.

²⁹⁴ Schnelle, 1997: S.66.

Kostüm und die hochhakigen Pumps lassen sie wie eine typische Heldin der Schwarzen Serie wirken. Sie erscheint geheimnisvoll und unergründlich, ihr größtes Geheimnis ist aber sie selbst – denn sie weiß selber nicht, wer oder was sie eigentlich ist. Die „böse“ Facette der Femme Fatale findet sich in Pris, der Replikantin wieder, die sowohl manipulativ als auch gefährlich ist. Tatsächlich sind Rachel und Pris²⁹⁵ im der Romanvorlage Replikanten des gleichen Typs.

Die anderen weiblichen Rollen im Film sind entweder Stripperinnen oder anonymer Teil der zusammen geklumpten Menschenmasse in den Strassen – die Femme Fatale verliert somit ihre Funktion als Antithese zur „guten Frau“, da in dieser Monsterstadt die Grenzen zwischen Gut und Böse ohnehin aufgehoben scheinen.

Dennoch scheint dieses futuristische, unwirtliche Los Angeles – einmal von fliegenden Autos abgesehen - bereits von der Gegenwart eingeholt worden zu sein. *Blade Runner* ist ein Science Fiction Drama im Retro-Outfit, dass Ängste der Gegenwart bereits vor mehr als zwanzig Jahren vorweg genommen hat: Globalisierung, Klimawandel, Gentechnik und die Bevölkerungsexplosion stehen schon heute im Fokus. Der Film thematisiert diese Probleme mit der Darstellung einer fast undurchdringlich scheinenden Stadt. Überall drängen sich Menschenmassen, sodass fast kein Durchkommen mehr möglich ist. Die Bevölkerung setzt sich aus den verschiedensten ethnischen Gruppen zusammen, hauptsächlich aber Lateinamerikaner, Japaner und Amerikaner, deren Sprachen sich bereits zu einer einheitlichen, neuen Sprache fusioniert haben – ein babylonisches Sprachengewirr, wie es auch im heutigen Los Angeles schon beinahe gegeben ist. Die gesamte Stadt scheint in einem ständigen, penetranten sauren Regen, der sich gleich der altbekannten Smogdecke über alles legt, fast zu ersticken. Über all dem thront die Tyrell Company, die nicht nur die Stadt sondern den ganzen Planeten herrscht. Ein Zukunftsszenario, dass jedoch alte Ängste und Ressentiments der Angelenos widerspiegelt: Angst

²⁹⁵ Für den Film wurde nur der Name von Pris übernommen, die Rolle selbst wurde aber verändert.

vor der zerstörerischen Umwelt, Rassismus und die Kritik an Behörden und Polizei.

Blade Runner gilt ein Kultklassiker des Neo- Noir und der Science Fiction, obwohl er 1982 sowohl bei Publikum als auch bei Kritikern durchfiel und finanziell ein veritabler Flop war. Der Film kostet 22 Millionen Dollar, spielte aber nicht einmal diese Produktionskosten ein²⁹⁶. Einzig in Frankreich war *Blade Runner* ein Erfolg. Regisseur Scott führt diese Tatsache in einem Interview mit dem deutschen Spiegel darauf zurück, dass „die Franzosen sehr kultivierte Kinogänger seien und Filme oft vor dem Rest der Welt verstehen“²⁹⁷. Auch hier schließt sich der Kreis zum Ur-Noir: lange bevor die Amerikaner erkannten, dass sie mit den - später unter dem Begriff Noir zusammengefassten - Filmen ein eigenes Genre geschaffen hatten, hatte der französische Kritiker Nino Frank bereits einen Trend erkannt und ihm auch einen Namen gegeben.

Einen der Gründe für den ursprünglichen Misserfolg des Films sieht Scott in der Figur des männlichen Protagonisten. Der hartgesottene, einsame Wolf, der durch den Großstadtdschungel irrt und gegen übermächtige Gegner antritt ist zwar ein bestimmendes Element des Noir, es war aber nicht das, was das Publikum von einem Actionhelden²⁹⁸ erwartet. In dem Spiegel-Interview formulierte es Scott so:

*Ich glaube, die Fans eines Stars vom Kaliber Harrison Fords wollten damals ihren Helden nicht auf Frauen schießen sehen oder erleben, wie er verprügelt wird. Rick Deckard in "Blade Runner" ist ja ein machtloser Held, der sich an einem gewissen Punkt sogar selbst aufgibt.*²⁹⁹

²⁹⁶ Vgl. Interview Scott: In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,524165,00.html>.

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Hauptdarsteller Harrison Ford hatte zuvor großen Erfolg mit *Jäger des verlorenen Schatzes* gehabt. Viele Kinobesucher erwarteten vermutlich einen futuristischen Indiana Jones und waren enttäuscht.

²⁹⁹ Interview Scott. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,524165,00.html>.

In der ursprünglichen Fassung des Films fahren Deckard und Rachel am Ende durch eine blühende Landschaft, den Moloch Los Angeles hinter sich lassend. Im später folgenden Director's Cut gehen die beiden zwar ebenfalls, man sieht sie aber nur in den Lift steigen ohne ihr weiteres Schicksal zu erfahren. Nimmt man Pessimismus und Perpektivenlosigkeit als kennzeichnendes Element des Noir dann entspricht erst die spätere Fassung einem echten Film noir.

6. Conclusio

Die Gliederung dieser Arbeit gibt bereits den Hinweis darauf: das Genre des Noir und die Stadt Los Angeles unterliegen einer gewissen Wechselwirkung.

Zum einen ist das Noir – sei es nun als Roman oder als Film - eng mit der Stadt verknüpft. Die mitunter recht düstere und gewalttätige Geschichte von L.A., der gesellschaftliche Umbruch in der Zwischen- und Nachkriegszeit und die Depression boten ausreichend Stoff für andere Filme als Romanzen oder Komödien. Solche grimmigen und dramatischen Geschichten erforderten natürlich auch die angemessene Atmosphäre, Stimmung und Ambiente. Die entsprechenden Locations bot L.A. zuhauf: die schäbigen Slums von Bunker Hill, heruntergekommene Bürogebäude, dunkle Hinterhöfe, staubige, verlassene Strassen, verruchte Nachtclubs, rustikale Roadhouses, einsame Bergstrassen und das öde, betonerte Flussbett des Los Angeles Rivers.

All dies hatten die Filmmacher der Vierziger und Fünfziger vor der eigenen Haustür. Zu einer Zeit wo es an der entsprechenden Logistik und Multi-Millionen-Dollar-Budgets für Filmprojekte noch fehlte, war es naheliegend, zuallererst die Wirklichkeit, die sich in der Nachbarschaft abspielte, auf Zelluloid zu bannen. Das lässt natürlich auch diesen Schluss zu: wäre das Zentrum der damaligen Filmindustrie beispielsweise in New York oder Chicago gelegen, hätte sich das Genre des Noir vielleicht verstärkt auf diese Städte konzentriert.

Hinzu kam auch, dass sich an der Ostküste ein eigener Stil in der Kriminalliteratur entwickelt hatte, dessen Werke als Basis für den Film noir gelten. So entstanden filmische Quellen, die Aufschluss über die Sozialgeschichte der Ära geben können – für den Stadttheoretiker Mike Davis bildet der Kanon des Noir sogar die inoffizielle Geschichtsschreibung der Stadt, nicht zuletzt aus Ermangelung einer tatsächlichen Historiografie.

Noir dürfte aber auch als Ventil für die Psyche der Stadt gedient haben. Fast scheint es so, als hätte Los Angeles ein eigenes Genre gebraucht um sich auszudrücken und Luft verschaffen zu können.

Die Einwohner der Stadt, die größtenteils erst seit kurzer Zeit in Los Angeles lebten, kämpften oftmals mit ihrer persönlichen Geschichte und der damit verbundenen Entwurzelung. In der neuen Umgebung, die sie noch nicht vollständig für sich erobert hatten, waren viele von ihnen wie Suchende zwischen verschiedenen Welten. Weltkrieg und wirtschaftliche Notzeiten hatten bei vielen von ihnen Spuren hinterlassen. Die vorherrschende Korruption bei Polizei und in der Stadtverwaltung, sowie die willkürliche physische Aufteilung der Stadt generierten sowohl Widerstand als auch Frustration. All diese Umstände erzeugten ein Gefühl der Entfremdung, das seinen Ausdruck in den psychologischen Melodramen des Film noir fand. Die instabile geologische Lage und die besonderen klimatischen Verhältnisse unterstrichen weiters diesen Eindruck: die Bewohner der Stadt waren – und sind es noch heute – im wahrsten Sinne des Wortes den vier Elementen ausgeliefert. Die Erde, die regelmäßig bebt, das zerstörerische Feuer, das Wasser, von dem immer zu wenig da ist und die Luft, die in Form der Anawinde die Menschen mitunter fast verrückt macht, tragen, dazu bei, dass es den Menschen an einem subjektiven Gefühl der Sicherheit mangelt.

Das alles fand sein Ventil in den düsteren und melodramatischen Geschichten des Noir und manifestierte sich in der Schaffung der archetypischen Figuren des Noir. Sowohl der hartgesottene Ermittler – den Groschenheften entsprungen – als auch die Femme Fatale sind Produkte

ihrer Zeit und ihrer Umgebung. Der eine als Sinnbild des Suchenden, der zwischen seiner inneren Überzeugung und den äußeren Umständen zerrieben wird. Die andere als Sinnbild des Bösen, Verkörperung der Bedrohung durch gesellschaftliche Umwälzungen und Antithese zum Idealbild der Familie. Beide bewegen sich durch das städtische Labyrinth von Los Angeles, das gleichsam Bedrohung ist, aber auch Deckung bietet.

Der Neo-Noir oder die Weiterführung des klassischen Noir – je nach theoretischem Ansatz – ist natürlich nicht mehr auf die kostenbedingte Beschränkung auf den Drehort Los Angeles angewiesen, da die amerikanische Filmindustrie mittlerweile dezentralisiert ist. Noirs der neuen Generation bedienen sich der typischen Stylistik daher um Gefahr und eine pessimistische Grundstimmung auszudrücken. Im Fall des historischen Noir ist die Location offensichtlich vorgegeben, die Verwendung des Genres dient zum einen der Vermittlung eines Lebensgefühls und einer Atmosphäre, zum anderen unterstreicht es die oftmals düsteren Geschichten.

Alles in allem ist die Forschungslage zum geografischen Aspekt des Noir jedoch dürftig. Obgleich es eine Vielzahl an Werken und Untersuchungen zum Thema Noir und der Relevanz der Figuren für die Geschlechterforschung gibt, beschäftigen sich sehr wenige Theoretiker mit dem Zusammenhang zwischen der Stadt und dem Genre. William Hare greift zwar in seinem Buch *L.A. Noir* genau von dieser Synthese auf, geht aber in der Folge nur sehr oberflächlich oder gar nicht darauf ein.

Der Historiker Mike Davis, dessen Bücher *City of Quartz* und *Ecology of Fear* wichtige Grundlagen für diese Arbeit waren, konstatiert eine bedeutende Rolle des Noir im Selbstverständnis der Stadt, sieht darin aber in erster Linie die Ausdrucksform eines Lebensgefühls, die, fast beiläufig, ein künstlerisches Genre hervorgebracht hat.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass Noir durch gesellschaftspolitische und sozialgeschichtliche Umstände generiert wurde – relativ unabhängig vom Ort. Auch andere amerikanische oder europäische Großstädte waren von Depression, Krieg und den damit verbundenen

Änderungen im gesellschaftlichen Gefüge betroffen. Die Tatsache, dass Los Angeles in den Vierziger- und Fünfziger-Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einem wichtigen Zentrum des Noir wurde ist daher vermutlich eher mit äußeren Umständen wie Geografie, Topografie und der unmittelbaren Nähe zu Hollywood zu begründen.

7. Literaturangaben

7.1. Primärliteratur

Chandler, Raymond: Farewell, my Lovely. London: Penguin. 1975.

Chandler, Raymond: Killer in the Rain. London: Penguin. 1979.

Chandler, Raymond: Pearls are a Nuisance. London: Pan. 1980.

Chandler, Raymond: Playback. London: Pan. 1980.

Chandler, Raymond: Smart-Aleck Kill. London: Pan. 1980.

Chandler, Raymond: The High Window. London: Pan. 1979.

Chandler, Raymond: The Big Sleep. New York: Ballantine Books. 1972.

Chandler, Raymond: The Lady in the Lake. London: Pan. 1979.

Chandler, Raymond: Trouble is my Business. London: Penguin. 1979.

Ellroy, James: American Tabloid. New York: Ivy Books. 1995.

Ellroy, James: Clandestine. New York: Avon Books. 1982.

Ellroy, James: Crime Wave. New York: Random House. 1999.

Ellroy, James: Hollywood Nocturnes. New York: Dell Publishing. 1994.

Ellroy, James: Killer on the Road. New York: Avon Books. 1986.

Ellroy, James: L.A. Confidential. London: Random House. 1990.

Ellroy, James: My Dark Places. New York: Random House. 1996.

Ellroy, James: The Big Nowhere. London: Random House. 1994.

Ellroy, James: L.A. Confidential. London: Random House. 1990.

Ellroy, James: The Black Dahlia. London: Random House. 1993.

Ellroy, James: White Jazz. London: Random House. 1992.

Fitzgerald, Scott: The Last Tycoon. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. 1965.

Hammett, Dashiell: The Four Great Novels: Red Harvest – The Glass Key – The Maltese Falcon – Red Harvest. London: Pan. 1982.

Mosley, Walter: Devil in a Blue Dress. New York [u.a.]: Pocket Books. 1990.

West, Nathaniel: The Day of the Locust. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. 1983.

7.2. Filme

Blade Runner: Regie: Ridley Scott. 116 Minuten. Warner Brothers. USA 1982.

Chinatown: Regie: Roman Polansky. 131 Minuten. Paramount Pictures. USA 1974.

Double Indemnity: Regie: Billy Wilder. 107 Minuten. Paramount Pictures. USA 1944.

L.A. Confidential: Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997.

The Black Dahlia: Regie: Brian De Palma. 122 Minuten. Paramount Pictures. USA 2006.

The Big Sleep: The Big Sleep. Regie: Howard Hawks. 114 Minuten. Warner Bros. Pictures. USA 1946.

7.3. Sekundärliteratur

7.3.1. Monografien

Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Diplomarbeit an der Universität Wien, eingereicht 2001.

Amende, Coral: Hollywood confidential: an inside look at the public careers and private lives of Hollywood's rich and famous. New York: Penguin. 1997.

Ames, Christopher: Movies about the movies: Hollywood reflected. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky. 1997.

Barnard, Rita: The Great Depression and the culture of abundance. Cambridge: Cambridge University Press. 1995.

Barron, Stephanie (Hrsg.): Exil: Flucht und Emigration Europäischer Künstler 1933 -1945. München: Prestel. 1997.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thomson, Kristin: The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960. London: Routledge. 1994.

Calistro, Paddy und Basten, Fred E.: Das Hollywood Archiv: Glamour & Geheimnis: Hollywoods goldene Jahre. Wien: Brandstätter. 2000.

Cameron, Kenneth: America on film: Hollywood and American history. New York: Continuum. 1997.

Carr, Steven Allan: Hollywood and anti-semitism: a cultural history up to World War II. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

Caughey, John / LaRee Caughey: Los Angeles, biography of a city. Berkeley: University of California Press. 1977.

Davis, Mike: City of Quartz. London: Verso. 2006.

Davis, Mike: Ecology of Fear: Los Angeles and the imagination of fear. New York: Random House. 1998.

Denisoff, Dennis: Sexual Visuality from Literature to Film, 1850-1950. Palgrave Macmillan. 2004.

Dimendberg, Edward: Film noir and the spaces of modernity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2004.

Drabble, Margaret / Stringer, Jenny: The Concise Oxford Companion to English Literature. Oxford: Oxford University Press. 1987.

Escobar, Edward J.: Race, police, and the making of a political identity: Mexican Americans and the Los Angeles police department, 1900 - 1945. Berkeley: University of California Press. 1999.

Finler, Joel W.: The Hollywood story. London: Wallflower. 2003.

Friedrich, Otto: City of Nets: a portrait of Hollywood in the 1940's. Berkeley: University of California Press. 1997.

Glassman, Steve / O'Sullivan, Maurice: Crime fiction and film in the sunshine state: Florida noir. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press. 1997.

Hannsberry, Karen Burroughs: Bad Boys: the actors of film noir. Jefferson, N.C [u.a.]: McFarland. 2003.

Hare, William: L.A. Noir: Nine dark visions of the City of Angels. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland. 2004.

Haut, Woody: Heartbreak and vine: the fate of hardboiled writers in Hollywood. London: Serpent's Tail. 2002.

Heimann, Jim: Sins of the City: The real Los Angeles Noir. San Francisco: Chronicle Books. 1999.

Hiney, Tom: Raymond Chandler: an authorised biography. London: Chatto&Windus. 1997.

Hyman, Stanley E.: Nathanael West. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press. 1971.

Jameson, Frederic: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Durham, N.C.: Duke University Press. 1992.

Kaplan, E. Ann (Hrsg.): Women in Film noir. London: bfi Publishers. 1998.

Kaufmann, Kai, u.a.: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir. Coppi-Verlag. 1997.

Kolker, Robert Philip: A Cinema of Loneliness. Oxford: Oxford University Press. 1988.

Krutnik, Frank: In a lonely street: Film noir, genre, masculinity. London: Routledge. 1991.

Long, Robert Emmet: Nathanael West. New York: Ungar. 1985.

Madden, David: Nathanael West: the cheaters and the cheated. Deland, Florida: Everett/Edwards. 1973.

Marling, William: The American roman noir: Hammett, Cain, and Chandler. Athens, Georgia: The University of Georgia Press. 1995.

Maxfield, James F.: The fatal woman: sources of male anxiety in American film noir. Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 1996.

Murphet, Julian: Literature and race in Los Angeles. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

Naremore, James: More than night: film noir in its context. Berkley: University of California Press. 1998.

Nicholas, Christopher: Somewhere in the night: Film Noir and the American City. New York: Free Press. 1997.

Oetjen, Almut: Double indemnity – Frau ohne Gewissen: der Film von Billy Wilder. Stuttgart: Wiedlerroither. 2001.

Oliver, Kelly / Trigo, Benigno: Noir Anxiety. Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press. 2003.

Orsi, Gian Franco: Hardboiled Blues. Raymond Chandler & Philip Marlowe. Mailand. 2005.

Palmer, T. Barton: Hollywood's Dark Cinema: the American film noir. New York, NY [u.a.]: Twayne. 1994.

Sato, Chitose: Gender and Work in the American Aircraft Industry during World War II. In: The Japanese Journal of American Studies, No. 11 (2000). S. 147.

Schnelle, Frank: Ridley Scott's Blade Runner. Stuttgart: Wiedleröther. 1997.

Schwarz, Ronald: Noir, now and then. Westport, Connecticut [u.a.]: Greenwood Press. 2001.

Sellmann, Michael: Hollywoods moderner Film noir: Tendenzen, Motive, Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2001.

Silver, Alain (Hrsg.): Film noir reader. New York: Limelight. 1997.

Silver, Alain / Ward, Elizabeth: Film Noir: An encyclopaedic reference to the American style. New York: The Overlook Press. 1992.

Stephens, Michael L.: Film noir: a comprehensive, illustrated reference to movies, terms and persons. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland. 1995.

Toy, Maggie: Los Angeles. Berlin: Ernst. 1994.

Vanatta, Dennis P.: Nathanael West: an annotated bibliography of scholarship and works. New York, NY: Garland. 1976.

Veitch, Jonathan: American superrealism: Nathanael West and the politics of representation in the 1930s. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press. 1997.

Ward, Elizabeth and Silver, Alain: Raymond Chandler's L.A.. New York: The Overlook Press. 1987.

Werner, Paul: Film noir und Neo-Noir. München: Vertigo. 2000.

Widmer, Kingsley: Nathanael West. Boston: Twayne. 1987.

Winn, Dilys (Hrsg.): Murder Ink. Newton Abbot: Westbridge. 1977.

7.3.2. Internetquellen

Bewässerung: Im: <http://www.american.edu/TED/mono.htm> (7.7.2008)

Bevölkerung: In: <http://www.census.gov/population/www/censusdata/hiscendata.html> (30.6.2008)

Bunker Hill. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill%2C_Los_Angeles%2C_California (30.6.2008)

Caryl Chessman. In: <http://www.usc.edu/libraries/archives/la/scandals/chessman.html> (30.6.2008)

Chinese Massacre: In: http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_massacre_of_1871 (30.6.2008)

City of Los Angeles: In: <http://www.lacity.org/> (30.6.2008)

FBI_Siegel: In: <http://foia.fbi.gov/foiaindex/siege.htm> (30.6.2008)

Femme Fatale 1: In: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np05ff.html>
(30.6.2008)

Femme Fatale 2: In: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np04anti.html>
(30.6.2008)

Femme Fatale 3: In: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np02wwii.html>
(30.6.2008)

Flood-1934: In: http://www.semp.us/publications/biot_reader.php?BiotID=365 (30.6.2008)

Flood-1938: In: http://www.semp.us/publications/biot_reader.php?BiotID=369 (30.6.2008)

Foto Bunker Hill: In: http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill%2C_Los_Angeles%2C_California (30.6.2008)

Fred Eaton: http://www.pbs.org/weta/thewest/people/d_h/eaton.htm
(3.7.2008)

HH Wilcox: In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harvey_Wilcox (30.6.2008)

Interview Ellroy: In: <http://www.nationalreview.com/dunphy/dunphy200511150827.asp> (30.6.2008)

Interview Scott: In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,524165,00.html>
(30.6.2008)

Kael: In: <http://www.sheilaomalley.com/archives/004289.html> (30.6.2008)

LADWP: In: <http://www.ladwp.com/ladwp/cms/ladwp001562.jsp> (30.6.2008)

LAPD: In: <http://www.lapdonline.org/> (30.6.2008)

Los Angeles-Fact Sheet: In: http://factfinder.census.gov/servlet/ACSSAFFacts?_event=ChangeGeoContext&geo_id=16000US0644000&_geoContext=&_street=&_county=los+angeles&_cityTown=los+angeles&_state=&_zip=&_lang=en&_sse=on&ActiveGeoDiv=&_useEV=&pctxt=fph&pgsl=010&_submenuId=factsheet_1&ds_name=ACS_2006_SAFF&_ci_nbr=null&qrcode=null®=null%3Anull&_keyword=&_industry= (30.6.2008)

Mexican Repatriation: In: <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/MM/pqmyk.html> (30.6.2008)

Mulholland: In: http://www.pbs.org/weta/thewest/people/i_r/mulholland.htm (7.7.2008)

Öl: In: <http://www.usc.edu/libraries/archives/la/historic/oil.html> (3.7.2008)

Rotten Tomatoes: In: http://www.rottentomatoes.com/m/black_dahlia/ (3.7.2008)

Simple Art of Murder: In: <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html> (30.6.2008)

Sragow: In: http://en.wikipedia.org/wiki/L.A._Confidential_%28film%29 (7.7.2008)

The Edgar: In: <http://www.theedgars.com/edgarsDB/index.php> (7.7.2008)

TIME: In: http://www.time.com/time/2005/100books/0,24459,the_big_sleep,00.html (3.7.2008)

UCLA: In: <http://la.ucla.edu/profiles/remap.shtml> (7.7.2008)

Wiki History LA: In: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Los_Angeles,_California#column-one (30.6.2008)

I. Verzeichnis der Tabellen und Abbildungen

Abbildung 1	Seite 20
Abbildung 2	Seite 21
Tabelle 1	Seite 22

II. Inhaltsverzeichnis der CD-Rom

- A: Internetquellen
- B: Diplomarbeit_Stückler

III. Anhang

Filmografische Angaben

The Big Sleep: The Big Sleep. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: William Faulkner, Keigh Brachett, Jules Furthman. Darsteller: Humphrey Bogart, Lauren Bacall. 114 Minuten. Warner Bros. Pictures. USA 1946.

Privatdetektiv Philip Marlowe wird vom reichen aber todkranken General Sternwood damit beauftragt, einen vordergründig sehr simplen Erpressungsfall aufzuklären. Nebenbei erwähnt er auch der Verschwinden eines engen Freundes, Sean Regan. Den mutmaßlichen Erpresser findet er jedoch nur mehr tot vor, daneben die jüngere Tochter des Generals, Carmen, die offensichtlich unter Drogen steht. Er bringt sie nach Hause, wo sie von ihrer älteren Schwester, der verführerischen und geheimnisvollen Vivian in Empfang genommen wird. Marlowe macht sich nun auf die Suche nach dem Mörder. Weitere Morde passieren, er trifft auf den Gangsterboss Eddie Mars, der eine mysteriöse Verbindung zu Vivian Sternwood hat und gerät sogar in einen Hinterhalt in den Bergen rund um Los Angeles. Schließlich kann er den Fall klären: Carmen, die offensichtlich psychische Störungen hat, hat Regan erschossen. Mars wusste davon, sorgte dafür, dass die Behörden nichts erfuhren und erpresste Vivian mit seinem Wissen. Marlowe sorgt dafür, dass Mars für den Mord zur Rechenschaft gezogen wird, nimmt Vivian dafür aber das Versprechen ab, Carmen in eine psychiatrische Klinik einweisen zu lassen.

Double Indemnity: Regie Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, Raymond Chandler. Darsteller: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson. 107 Minuten. Paramount Pictures. USA 1944.

Der Film wird in einer einzigen Rückblende erzählt. Walter Neff, ein etwas schmieriger aber harmloser und naiver Versicherungsagent diktiert schwer verletzt ein Geständnis in ein Aufnahmegerät. Er hatte sich in die

verführerische und aufreizende Phyllis Dietrichson verliebt die ihn überredete eine hohe Lebensversicherung auf ihren Mann abzuschließen und ihn anschließend zu töten. Gemeinsam setzen sie den Plan in die Tat um und anfangs läuft auch alles wie vorgesehen. Neffs Kollege, Barton Keyes, der den Versicherungsfall bearbeitet, schöpft aber Verdacht. Neff wird zunehmend nervöser und findet schließlich auch heraus, dass ihn Phyllis betrügt. Die beiden treffen sich wobei sie jeweils planen den anderen zu töten. Walter erschießt sie, sie trifft ihn, aber nicht tödlich.

Walter hat sein Geständnis fast fertig aufgenommen als Keyes in das Büro kommt. Er hat gerade noch Gelegenheit das Ende zu hören und seinen Freund sterben zu sehen.

Chinatown: Regie: Roman Polansky. Drehbuch: Robert Towne. Darsteller: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Hughes. 131 Minuten. Paramount Pictures. USA 1974.

Der Privatdetektiv Jack Gittes wird von einer Frau, die vorgibt Evelyn Mulray, die Ehefrau des Direktors des städtischen Wasserwerks, zu sein, aufgesucht. Sie engagiert Gittes damit er herausfindet, ob ihr Mann sie betrügt. Er beschattet Mulray und schießt tatsächlich Fotos von ihm und einer jungen Frau. Als kurz darauf die echte Mrs Mulray in seinem Büro auftaucht beginnen für ihn die Schwierigkeiten. Hollis Mulray wird tot aufgefunden, Gittes wird in einen Korruptionsskandal hineingezogen, beginnt eine Affäre mit Evelyn, wird überfallen, bedroht und seine Nase wird aufgeschlitzt. Er entdeckt schließlich, dass Evelyns Vater, der übermächtige Mogul Noah Cross alle Fäden in der Hand hält, Mulray ermordet hat und mit Evelyn, seiner eigenen Tochter, ein Kind hat. Gittes, der versucht hat Evelyn zu schützen muss schließlich mit ansehen, wie sie erschossen wird.

L.A. Confidential: Regie: Curtis Hanson. 138 Minuten. Warner Brothers. USA 1997.

L.A. Confidential schildert die Schicksale von drei Polizisten des LAPD, die zwar wenig gemeinsam haben, sich aber unvermutet einem gemeinsamen Gegner gegenüber sehen. Am Weihnachtsabend 1951 erschüttert ein Polizeiskandal LA als eine Gruppe Mexikaner, die sich in Polizeigewahrsam in Hollywood Station befindet, von den diensthabenden Beamten brutal niedergeschlagen wird. Kurz darauf passiert ein brutaler Massenmord in einem Nachtcafe in Downtown. Jeder der drei Männer – ein junger Karrierist, ein Schlägertyp mit einem Herzen aus Gold und ein eigennütziger Hollywood-Cop, der sich gerne im Glanz der Stars sonnt – hat ein anderes Motiv, diese Fälle untersuchen zu wollen. Sie müssen jedoch feststellen, dass sie dieses Gewirr aus Korruption und dunklen Geheimnissen nur gemeinsam aufklären können. Im Zuge ihrer Ermittlungen stoßen sie auf einen Prostitutions- und Pornoring, ein polizeiinternes Komplott und organisiertes Verbrechen, in die selbst höchste politische Kreise verwickelt sind. Einer der Männer bezahlt die Suche mit seinem Leben, einer findet zumindest sein privates Glück und für den dritten bedeutet der Fall den Beginn einer großen Karriere. *L.A. Confidential* ist eine Milieustudie der Unterwelt von Los Angeles in den Fünfzigern, deren Grenzen zum Hollywood-Glamour fließend sind, wo Drogen selbstverständlich in Schauspielerkreisen sind, Prostituierte aussehen wie Stars und Polizisten in Filmstudios verkehren.

The Black Dahlia: Regie: Brian De Palma. 122 Minuten. Paramount Pictures. USA 2006.

1947 erschütterte ein brutaler Mord ganz Amerika. Das junge, erfolglose Starlet Elizabeth Short wurde brutal ermordet und verstümmelt an einer Strasse in Los Angeles aufgefunden. Zwei Polizisten, Partner, Boxer und gute Freunde werden mit dem Fall betreut. Der eine, Blanchard verbeißt sich

wie besessen in den Fall. Der andere, Bleichert, beginnt eine unheilvolle Beziehung mit einer geheimnisvollen Verdächtigen, Madeleine. Blanchard fällt schließlich ebenfalls einem Mord zum Opfer, Blanchard verliebt sich in dessen Freundin und kann schließlich sowohl den Mord, dem Betty Short zu Opfer fiel, als auch den an Bleichert aufklären. Madeleines Mutter, die offenbar wahnsinnig ist und schließlich auch Selbstmord begeht, hat Betty aus Eifersucht ermordet. Madeleine hat Bleichert getötet. Als Blanchard sie mit dieser Tatsache konfrontiert provoziert sie ihn und er erschießt sie.

Blade Runner. Regie: Ridley Scott. 116 Minuten. Warner Brothers.
USA 1982.

Im Los Angeles des Jahres 2019 bekommt der ehemalige Polizist Deckard den Auftrag, vier von einer extraterrestrischen Raumstation geflohene Replikanten zu jagen und zu eliminieren. Replikanten sind menschengleiche Roboter, die für niedrige oder gefährliche Aufgaben eingesetzt werden. Das L.A. der Zukunft ist ein Labyrinth, das aus dunklen Häuserschluchten besteht, durch das sich Massen von gesichtslosen Menschen unterschiedlichster Herkunft im nie enden wollenden giftigen Regen bewegen. Über all dem thront die übermächtige, pyramidenartige Zentrale der Tyrell Company, die in ihren biochemischen Labors Replikanten und andere künstliche Lebensformen erzeugt und so den gesamten Planeten beherrscht. Decker jagt und stellt alle Replikanten ehe es zum großen Finale mit dem Anführer der rebellischen Roboter, Batty kommt. Obwohl Batty ihn besiegt, rettet er Deckard in letzter Sekunde das Leben und stirbt selbst. Deckard beschließt mit der schönen Replikantin Rachael, die einem neuen Typus Replikanten angehört, der sich selbst für Menschen hält, Los Angeles zu verlassen und in den Norden zu fliehen.

Zusammenfassung

Die Vierziger und Fünfziger Jahre in Los Angeles waren eine Zeit des Umbruchs. Die USA, die lange versucht hatten sich herauszuhalten, trat in den Zweiten Weltkrieg ein und begründeten damit nachhaltig ihren Ruf als „Weltpolizei“. Kaum zehn Jahre nach Beendigung dieses zweiten „Auslandskrieges“ der USA begannen der Korea-Konflikt und die Zeit des Kalten Krieges. In diesen rund zwei Dekaden erlebte Hollywood seine Blütezeit. Möglicherweise bot die „Traumfabrik“ in dieser Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche – insbesondere durch Einwanderung und den damit verbundenen Rassismus und die Entwurzelung der Menschen, der Angst vor Kriegen und Atombomben und der von McCarthy geschürten Kommunisten-Panik einen Rückzugsort voller verfilmter Illusionen. Um jeden Geschmack zu bedienen gab es natürlich die verschiedenartigsten Filme: von Komödien über Historiendramen, von Liebesfilmen bis hin zu Western. Ein Genre ist jedoch besonders eng mit Los Angeles, der Heimatstadt von Hollywood verbunden: das Noir, das Mike Davies sogar als die „inoffizielle Geschichte von Los Angeles“, einer Stadt die sonst über keine Historiographie verfügt, bezeichnet.

Die vorliegende Arbeit möchte die Wechselwirkung zwischen dem Genre und der Geschichte der Stadt beleuchten. Einerseits möchte sie einen geschichtlichen Überblick über die Zeit des Noir – insbesondere über die gesellschaftlichen Veränderungen und die damit einhergehenden Probleme - geben, andererseits das Genre auf seine geschichtliche Authentizität überprüfen und nicht zuletzt der Frage nachgehen, warum eben Noir als *das* typische Genre des Hollywood der Vierziger und Fünfziger gilt. Parallel zur Entwicklung des filmischen Noir soll auch die Entstehung des literarischen Noir beleuchtet werden, das wie bei kaum einem anderen Filmgenre die Vorlagen für die Drehbücher lieferte.

Abstract

The Forties and Fifties in Los Angeles were a time of change. The United States, who had tried to keep out for a long time, finally entered the war, thus founding its sustained reputation as a “world police”. Within ten years after ending this second “foreign war”, the Korea conflict and the Cold War commenced. In these two decades Hollywood went through its heyday. In this time of social change – especially as a result of migration and ensuing racism and the cultural uprooting, the fear of armed conflicts and communist panic, fuelled by McCarthy, the dream factory might have offered a place of retreat full of illusions turned into film. To cater for all tastes, there were obviously various kinds of movies: from comedies to history dramas, from romantic movies to Westerns. One genre is especially closely tied to Los Angeles, hometown of Hollywood: Noir, which Mike Davies even called “Los Angeles” unofficial history” –the history of a city lacking actual historiography.

This paper wants to shed light on the interdependency of genre and the history of the city. For one part it wants to give a historical survey of the time of noir – particularly of social changes and ensuing problems – for the other part it wants to assess its historical authenticity. Finally the objective is to go into the matter of why noir has become the typical genre of the Hollywood of the Forties and Fifties. Parallel to this the development of literary noir, which, like no other has been the artwork for movie scripts, shall be highlighted.

Meiner Mutter gewidmet