



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Subversion und Identitätskrise
im *Noir* Melodrama“

Eine historisch konzeptualisierte Filmanalyse von
Melodrama und Film noir

verfasst von / submitted by

Mag. Elisabeth Kuntner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2016, Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it
appears on the student record sheet:

A 066 689

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Zeitgeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

*It has always been easier to recognize a film noir
than to define the term¹*

Vielen Dank an...

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern.
meine Eltern und meine Schwestern, Barbara und Katharina.
Konrad.
Anna und alle meine FreundInnen.

¹ James Naremore, American Film Noir. The History of an Idea, In: Film Quarterly, Vol. 49, No. 2 (Winter, 1995-1996), S. 12.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Fragestellung und Methodik	7
2. Melodrama und Film noir	10
2.1. Genre: Melodrama	10
2.1.1. Filmhistorischer und kulturwissenschaftlicher Kontext	11
2.1.2. Narrative und visuelle Elemente	15
2.2. Filmstil: Film noir	18
2.2.1. Filmhistorischer und kulturwissenschaftlicher Kontext	18
2.2.2. Narrative und visuelle Elemente	21
2.3. Zeithistorische Ereignisse	24
2.4. Produktionsbedingungen	25
2.5. Production Code	27
2.6. Hollywood - Filmexil	28
2.7. Filmmusik.....	31
3. <i>Noir</i> Melodrama	32
3.1. Melodrama vor 1950	33
3.2. Subgenre: <i>Noir</i> Melodrama	37
4. Filmanalysen: Visualisierung und Kontextualisierung ausgewählter Filmbeispiele	43
4.1. Mildred Pierce (1945).....	45
4.1.1. Regisseur: Michael Curtiz	46
4.1.2. Kontextualisierung.....	46
4.1.3. Narrative und ästhetische Gestaltung	48
4.2. The Strange Woman (1946).....	57
4.2.1. Regisseur: Edgar G. Ulmer	57
4.2.2. Kontextualisierung.....	59
4.2.3. Narrative und ästhetische Gestaltung	60
4.3. The Woman on the Beach (1947).....	67
4.3.1. Regisseur: Jean Renoir.....	68
4.3.2. Kontextualisierung.....	69
4.3.3. Narrative und ästhetische Gestaltung	71
5. Subversive Motive und deren psychoanalytische Betrachtung.....	80
5.1. Natur im <i>Noir</i> Melodrama	81

5.2. Wasser im <i>Noir</i> Melodrama	83
5.3. Rauchen im <i>Noir</i> Melodrama	85
6. Conclusio	88
7. Abstract (Englisch)	91
8. Abstract (Deutsch)	92
9. Bibliographie	93
10. Anhang	100
10.1. Filmliste	100
10.2. Filmauswahl – Credits	101
10.3. Abbildungsverzeichnis	102
10.4. Helmut Korte – Systematische Filmanalyse	103

Vorwort

In den letzten Semestern meines Studiums habe ich wiederholt die Filmreihe „Film Noir zwischen Kulturgeschichte und Psychoanalyse“ im Sigmund Freud Museum in Wien besucht. Einige der Filme haben mich auf eine besondere Art und Weise inspiriert und mich dazu gebracht, eine Masterarbeit zum Thema „Subversion und Identitätskrise im *Noir* Melodrama“ im Zeitraum von 1945 bis 1950 zu verfassen. Film noir ist ein vielfach interpretierbares *Konstrukt*, dessen zeithistorische und kulturelle Ereignisse genauso wichtig erscheinen, wie seine künstlerischen Aspekte. Geradezu scheint das Melodrama als spannendes Gegenüber zum Film noir.

Der Begriff Film noir wurde in Frankreich geprägt. Junge Filmemacher der Nouvelle Vague, wie François Truffaut und Jean-Luc Godard, ließen sich in ihren Anfängen von der Filmästhetik des amerikanischen Kriminalfilms – dem *Film noir* – inspirieren. Für mich als angehende Kulturhistorikerin war es während meiner Recherche wichtig, die filmhistorischen Zusammenhänge des amerikanischen Films der 1940er Jahre und dem französischen Film der späten 1950er Jahre zu erkennen, um den Kreis der Recherchearbeit meiner ersten Diplomarbeit mit dieser Masterarbeit gleichzeitig schließen zu können. Ein weiteres Anliegen war es, anhand der Filmauswahl die Verbindung zwischen Amerika und Europa, insbesondere zu Österreich, sichtbar zu machen. Viele österreichische Filmschaffende, darunter ProduzentInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen, FilmmusikerInnen und TechnikerInnen suchten angesichts des Krieges nach einem ruhigen und weniger turbulenten Leben und neuen Herausforderungen im Hollywood-Exil und dem American Way of Life.

Für eine historisch konzeptualisierte Filmanalyse ist es demnach notwendig den Bogen sehr weit zu spannen. Das bedeutet sich eingehend mit den historischen Ereignissen und den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen jener zeitlichen Eingrenzung auseinanderzusetzen, sich mit dem komplexen Genrebegriff und dessen wissenschaftlichen Filmdiskursen zu beschäftigen und sich demnach ein Wissen über die Filmgeschichte Hollywoods und den prekären Produktionsbedingungen in den 1940er und 1950er Jahren anzueignen. In dieser Arbeit geht es auch um die

thematische Reflexion von Subversion und Identitätskrise im visuellen als auch im kulturwissenschaftlichen Kontext. Diese Thematiken, die meiner Meinung nach das Subgenre *Noir Melodrama* charakterisieren, zeigen sich durch eine intensive Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlichen und filmästhetischen Aspekten der ausgewählten Filme.

Subversion und Identitätskrise finden im ästhetischen Diskurs von *Noir Melodrama* ihre Bedeutung und können bezugnehmend auf die filmische Realität sowie auf die realen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Nachkriegsjahre wirken. Die Identitätskrise traf nicht nur die amerikanische Gesellschaft, sondern auch die zahlreichen Exil-Europäer, die sich den gegebenen Umständen anpassen mussten. In dieser Arbeit treffen sich Hollywoodkassenschlager und B-Movies², Subversion, Identität und Entfremdung und nicht zuletzt Österreich und Hollywood.

² Vgl. Helmut Merschmann, Theo Bender, B-Film. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1040> (10.08.2015): Bei B-Filmen handelt es sich um zweitklassige Low-Budgetproduktionen mit einer Länge von 55-75 min., die mit geringem Budget und wenig Drehaufwand realisiert wurden. Gerade aus diesem Grund entstanden viele ästhetisch wertvolle Filme.

1. Fragestellung und Methodik

Der Fokus dieser Masterarbeit liegt darin, die *vielschichtige* Thematik von Subversion und Identitätskrise im ästhetischen Stil des amerikanischen Film noir im Genre von Melodrama zwischen 1945 und 1950 wiederzuerkennen und kulturwissenschaftlich zu reflektieren. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, den Aspekt der visuellen und narrativen Verschmelzung von Melodrama und Film noir zur Kategorie *Noir Melodrama* zu klären. Zugleich bedeutet dies jene filmische Ästhetik hervorzuheben, die Melodrama und Film noir miteinander verbindet. Dabei gilt es zunächst die Gemeinsamkeiten der beiden Filmkategorien aufzuzeigen, aber auch Unterschiede, die unvereinbar erscheinen, auszuarbeiten. Das wesentliche Interesse bezieht sich auf die Frage, wie Subversion und Identitätskrise visuell und narrativ in den drei Filmbeispielen verarbeitet werden.

Aufbauend auf die Fragestellung, wie Melodrama und Film noir miteinander verschmelzen, wird in den ersten beiden Kapiteln ein Überblick über das Genre Melodrama und den ästhetischen Stil Film noir gegeben. Grundsätzlich existieren in der Theorie zahlreiche Definitionsansätze mit unterschiedlichen zeitlichen Eingrenzungen und umfangreichen theoretischen Diskursen. Die Genredebatte soll hier nicht weitergeführt werden, ist allerdings für das wissenschaftliche Verständnis von wesentlicher Bedeutung. Historische und gesellschaftliche Aspekte sowie die filmische Ästhetik von Melodrama und Film noir bilden die Basis für die Kategorisierung von *Noir Melodrama*.

Im *Noir Melodrama* Kapitel wird anhand von filmtheoretischen Aspekten versucht, den Begriff *Noir Melodrama* kultur- und filmhistorisch zu analysieren. Ein wichtiger Aspekt zur analytischen Bestimmung ist die Genreanalyse von Melodrama und Film noir von Steve Neale. Diese besagt, dass Melodrama vor 1950 eine wesentlich andere Bedeutung hatte, als wie sie in der Theorie bis heute festgelegt wurde. In Anlehnung an verschiedene Subgenres, wie Noir Western und dem Woman's Film, kann durch eine nähere Betrachtungsweise auch *Noir Melodrama* als solches bezeichnet werden.

In weiterer Folge werden in diesem Kapitel narrative und visuelle Merkmale dargelegt und auf die wesentlichen Motive im *Noir* Melodrama hingewiesen.

Aus einem Korpus von rund einundzwanzig Filmen wurden drei Filme ausgewählt, die einem *Noir* Melodrama entsprechen. Diese werden beziehend auf die Thematik von Subversion und Identitätskrise in ihrer Ästhetik und Narration analysiert. Die Filmanalysen beziehen sich auf das theoretische Analysemodell von Helmut Korte. Einzelne Filmsequenzen werden in ihrer Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität analysiert.³ Man beschäftigt sich demnach mit den Filmverhältnissen und Produktionsbedingungen vor und hinter der Kamera und mit der Auswirkung des Production Codes auf den narrativen Plot und die filmische Ästhetik. Beziehend auf die psychoanalytischen Dimensionen im *Noir* Melodrama ist der Einsatz von Musik sowie der kulturhistorische Diskurs von großer Bedeutung.⁴

MILDRED PIERCE (R: Michael Curtiz, 1945) präsentiert das Paradebeispiel eines *Noir* Melodramas und wurde bzw. wird nicht zuletzt wegen der Neuadaptierung von Todd Haynes⁵ im Jahr 2011 in der Filmwissenschaft vielfältig diskutiert. Neben diesem Beispiel werden die historisch wertvollen Filme THE STRANGE WOMAN (R: Edgar G. Ulmer, 1946) und THE WOMAN ON THE BEACH (R: Jean Renoir, 1947) näher untersucht. Alle drei Filme beschäftigen sich mit einer sozio-historischen Thematik, die vor allem die gesellschaftliche Problematik zwischen 1945 und 1950 darstellt.

Insbesondere geht es um die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und den damit verbundenen Beziehungs- und Familienkonflikten. Einhergehend mit dieser Identitätsproblematik ist die subversive Darstellung von impliziten Sexualitäten von wesentlicher Bedeutung. Zugleich reflektieren die Filmanalysen, wie die amerikanische Kultur- und Filmgeschichte auf politische und gesellschaftliche Veränderungen zwischen den Jahren 1945 und 1950 reagierte.

³ Für Details: siehe Anhang S. 103. Siehe auch: Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse, S. 23-24.

⁴ Vgl. Prof. Dr. Frank Stern „Filmanalyse als Kontextualisierung: Filmverhältnisse“, Handout Wintersemester 2013.

⁵ MILDRED PIERCE, TV-MINISERIES, R: Todd Haynes, Drehbuch: Todd Haynes, Jonathan Raymond, HBO, 2011.

In einem abschließenden Kapitel werden gemeinsame Motive und deren psychoanalytische Bedeutung näher bestimmt. Unter Berücksichtigung von Freuds Schriften zur Traumsymbolik werden jene Motive und Symbole hervorgehoben, die zu einer subversiven Darstellung von Sexualität in den drei ausgewählten Filmbeispielen narrativ und visuell beitragen.

Abschließend folgen eine Conclusio und eine Zusammenfassung in englischer sowie in deutscher Sprache.

2. Melodrama und Film noir

Anfangen von einer wohl nie endenden Genredebatte über stark divergierende Ansätze und epochale Eingrenzungen bis hin zum Genderdiskurs gibt es seit Jahrzehnten in der Filmwissenschaft übergreifende Diskussionen zu Melodrama und Film noir. In dieser Arbeit gilt es, Melodrama als Genre zu verstehen und den vielschichtigen Film noir-Begriff als visuellen Stil zu betrachten. Die ersten beiden einleitenden Abschnitte setzen sich mit der Definition, den kulturhistorischen Aspekten sowie der filmischen Ästhetik von Melodrama und Film noir auseinander. Dieses Kapitel bildet die Basis für eine weiterführende Definition und das Verständnis des Subgenres *Noir Melodrama* in Bezug auf die ausgewählten Filmbeispiele.

2.1. Genre: Melodrama

„Das Melodram ist eine dramatische Geschichte, in der die emotionalen Effekte durch musikalische Begleitung hervorgehoben werden.“⁶ Das Melodram entwickelte sich zu einem umfangreichen Spielfilmgenre, das „auf eine triviale Handlung setzt, welche eine Schicksalshaftigkeit des Lebens betont und den Zuschauer bis zur Gefühlsmanipulation emotional bewegt.“⁷

Die Wurzeln des Filmmelodramas reichen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Der Begriff leitet sich etymologisch von „melos“ (Lied) und „drama“ (Handlung) ab und stammt aus der Literatur- und Musikwissenschaft. Als *Melodrama* bezeichnete man eine Form des Musiktheaters mit sentimental Monologen. Emotionale Momente wurden durch musikalische Akzente gesteigert.⁸ Als „melodramatisch“ werden demnach Theaterstücke, literarische Werke und filmische Formen bezeichnet, deren Motive von Gefühlen und Leidenschaft getragen werden und bei den Rezipienten unumgängliche Emotionen auslösen. Das filmische Melodrama ist zwar eine Fortsetzung des sentimental Romans des 18. Jahrhunderts und des Theaters, jedoch hat es eine neue Form des Ausdrucks und der Darstellung geschaffen. Dies ist

⁶ Vgl. Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen. In: Cargnelli / Palm, Und immer wieder geht die Sonne auf, S. 103.

⁷ Johannes Hackl, Diana Weidlinger, Melodram. Online unter: <https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Melodram> (14.03.2016).

⁸ Vgl. Ursula Vossen, Melodrama. In: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, S. 434-435.

auf die eigene filmische Sprache, den eigenen filmischen Realismus und auf die eigene filmische Stilisierung zurückzuführen.⁹

2.1.1. Filmhistorischer und kulturwissenschaftlicher Kontext

Melodrama gilt in der Filmwissenschaft als sehr komplexes Genre, welches durch zahlreiche historische Traditionslinien und filmtheoretische Argumentationsansätze beeinflusst und geprägt wurde. In der Filmforschung wird das Melodrama genauso wie der Film noir nicht nur als Genre, sondern auch als fiktionaler Erzählmodus, Form oder Stil gesehen.¹⁰ Melodrama als populäres (Kommerz)Genre gibt es, wie den Western oder die Komödie, seit Beginn der Filmgeschichte und dient zur Kategorisierung und Vermarktung des Mainstreamkinos. „Melodrama delivers a generic system as a method of production and marketing, together with a set of visual, gestural and musical strategies.“¹¹ Das Genre Melodrama wird von einem ständigen historischen, kulturellen, semantischen und visuellen Wandel begleitet.

Die Verwendung des Begriffs *Melodrama* differiert zwischen den Ebenen der Produktion und der kritischen Rezeption.¹² Bis Ende der 1960er Jahre interessierten sich Filmtheoretiker kaum für das Genre Melodrama. Filmkritiker der *Cahiers du Cinéma* würdigten Regisseure, wie Vincente Minelli, Douglas Sirk und Max Ophüls. Sie waren der Annahme, dass auch in diesen Filmen, die abschätzig als *weepies* oder *Hausfrauenfilme* bezeichnet wurden, eine individuelle und künstlerische Handschrift des Regisseurs sichtbar war.¹³

Eine genaue Untersuchung der Gattung und eine Relektüre begannen erst ab den 1970er Jahren. Die Filme von Douglas Sirk wurden für die kritische Auseinandersetzung mit dem Genre bedeutend. Rainer Werner Fassbinder schreibt in seinem Artikel „Imitation of Life“ von 1971 über Hollywoodmelodramen von Douglas Sirk der 1950er Jahre. Im gleichen Jahr werden angelsächsische Filmwissenschaftler auf Sirk

⁹ Vgl. Steffen Bußer, Gender und Genre in melodramatischen Literaturverfilmungen der Gegenwart, S. 26. Online unter: <http://d-nb.info/1062751345/34> (27.08.2015).

¹⁰ John Mercer, Martin Shingler, Melodrama. Genre, Style and Sensibility, S. 38-112.

¹¹ Christine Gledhill, Rethinking Genre. In: Christine Gledhill, Linda Williams, Reinventing Film Studies, S. 234.

¹² Vgl. Nicola Valesca Weber, Melodrama. In: Kuhn / Scheidgen / Weber, Filmwissenschaftliche Genreanalyse, S. 97.

¹³ Vgl. Nicola Valesca Weber, Melodrama, S. 92. Siehe auch: Andrew Sarris, Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), Film Theory and Criticism, Sixth Edition, (Oxford 2004), S. 563.

aufmerksam. Das Melodrama rückte in den Mittelpunkt des filmtheoretischen Diskurses.¹⁴ Heftige Debatten über Ideologie und Filmästhetik formten das Genre Melodrama zu einem trivialen Frauengenre, das bis heute kritisch hinterfragt wird.

Noch bevor Peter Brooks Melodrama im literarischen Sinn als „mode of excess“ bezeichnete, Geoffrey Nowell-Smith Melodrama mit freudschen Termini interpretierte und Chuck Kleinhans die Familie im marxistisch-soziologischen Sinne in den Vordergrund der melodramatischen Untersuchungen stellte, hat Thomas Elsaesser mit seinem Artikel „*Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*“, (1972) einen maßgeblichen Beitrag zur Genredefinition geleistet.¹⁵ Begriffe, wie „Verfremdung“¹⁶, „hysterischer Text“¹⁷ und hyperbolische Ausdrucksformen prägten den allgemein gültigen analytischen Diskurs um das Melodrama.¹⁸ Elsaesser entwickelte eine Genealogie der melodramatischen Imagination in der er verschiedene Epochen und Formen bis hin zum modernen *Family Melodrama* beschreibt und die wesentlichen Strukturmerkmale und Stilistik von 1940 bis 1963 erarbeitete.¹⁹ Der moderne Begriff *Hollywood Family Melodrama* fasste vor allem Mainstream Filme der 1950er Jahre zusammen. Filme von Vincente Minelli, Nicholas Ray, vor allem aber von Douglas Sirk wurden kritisiert und kategorisiert. Sirks Melodramen *MAGNIFICENT OBSESSION* (1954), *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955), *WRITTEN ON THE WIND* (1956) und *IMITATION OF LIFE* (1959) wurden zum Inbegriff des melodramatischen Genres.²⁰

„Für Elsaesser ist in den Familienmelodramen der fünfziger Jahre der Raum für äußere Aktion beschränkt, daher werden die dramatischen Konflikte unter anderem in das Dekor, in die Farbe und Musik sublimiert [...]. Im Vordergrund stehen schmerzhaftes Generationenbeziehungen und nicht wie üblich eine durch Verzicht und Entsagung gekennzeichnete Liebesbeziehung. Hier werden in der Inszenierung gesellschaftliche Krisen, der Kampf und die Widersprüche zwischen individuellen Interessen und kollektiven Zwängen der Gesellschaft abgehandelt, persönliche Gefühle betont und ausgelotet.“²¹

¹⁴ Vgl. Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen, S. 11.

¹⁵ Vgl. Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen, S. 13-27.

¹⁶ Vgl. Paul Willemen, Distanciation and Douglas Sirk. In: Screen, Vol. 12, Nr. 2 (Summer 1971).

¹⁷ Geoffrey Nowell-Smith, Minelli and Melodrama. In: Screen, Vol. 18, Nr. 2 (Summer 1977). Siehe auch: Vgl. Christine Gledhill, Home is Where the Heart Is, S. 70-74.

¹⁸ Vgl. Hermann Kappelhoff, Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Online unter: http://www.hermann-kappelhoff.de/sites/default/files/matrix_einleitung.pdf (15.03.2016).

¹⁹ Vgl. Christian Cargnelli, Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen Film, S. 93-127.

²⁰ Vgl. Nicola Valesca Weber, Melodrama, S. 92-94.

²¹ Steffen Bußer, Gender und Genre in melodramatischen Literaturverfilmungen der Gegenwart, S. 27-28. Online unter: <http://d-nb.info/1062751345/34> (27.08.2015).

Unter anderem realisierte Douglas Sirk in seinen ersten Jahren in Hollywood einen Film noir, der unter dem Titel *SLEEP MY LOVE* (1947) bekannt wurde und auch als *Noir* Melodrama kategorisiert werden kann. In dieser Produktion finden sich bereits Sirks Formsprache und die typischen Konventionen, die das Melodrama der 1950er Jahre formten. Viele seiner Filme sollten das Publikum nicht nur emotional treffen, sondern auch die gesellschaftlichen Abgründe, Macht, Ohnmacht, Freiheit und Verleugnung der eigenen Identität näher bringen. Sirk selbst behauptet, dass er in Wirklichkeit in seinen *Seifenoper*n die amerikanische Romantik auf subtile Art und Weise anvisiert und hinter dem modernen Traum vom Erfolg den wirklichen amerikanischen Traum aufspürt - nämlich eine ironische und subversive Kritik an die amerikanische Ideologie.²²

Entscheidend und problematisch für den gesamten Genrediskurs ist die Tatsache, dass Melodrama, wie es aus dem modernen filmtheoretischen Genrediskurs in den 1970er Jahren abgeleitet wurde und heute im Sprachgebrauch verwendet wird, nicht mit der Bedeutung von Melodrama zwischen 1910 und 1970 ident ist.²³ In dieser Zeit bezeichnete die Filmindustrie und die Filmpresse actionreiche, spannungsorientierte Filme, in denen Gewalt, Sensationslust und eine dramatische Handlung im Vordergrund stand als *melodrama* oder *mellers*. „[...] they meant crime, guns and violence, they meant heroines in peril; they meant action, tension and suspense; and they meant villains [...].“²⁴ „[...] their actions speaking louder than their words.“²⁵ Die historische Verschiebung in der Wahrnehmung von Melodrama erschwert in der Forschung die Zuordnung und Kategorisierung von Filmen. Diese Problematik verweist generell auf die vielschichtigen Inhalte und die genreübergreifenden Formen des Hollywood-Melodramas. So kann etwa ein Western, ein Thriller, ein Musical, ein Historienfilm oder aber auch der Film noir als Melodrama Hybridform bezeichnet werden. Dies zeigt sich in Pressereviews von Filmen, die heute unter die Kategorie „noir“ fallen. *THE MALTESE FALCON* (R: John Huston, 1941) wurde als „suspenseful and intriguing mystery melodrama [...] a strongly melodramatic tale [...]“ beschrieben²⁶

²² Vgl. Anthony *Heilbut*, Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930, S. 212.

²³ Vgl. Steve *Neale*, Genre and Hollywood, (New York 2001). Steve Neale beschäftigte sich eingehend mit der US-amerikanischen Fachpresse aus den 1930er bis 1950er Jahren und stellte die Bedeutungsunterschiede von Melodrama fest. Siehe auch: Vgl. Ursula *Vossen*, Melodrama, S. 435.

²⁴ Steve *Neale*, Genre and Hollywood, S. 179.

²⁵ John *Mercer*, Martin *Shingler*, Melodrama. Genre, Style and Sensibility, S. 6.

²⁶ Steve *Neale*, Genre and Hollywood, S. 202.

und THE LOCKET (R: John Brahm, 1946) bezeichnete man als „well made psycho melodrama.“²⁷

Zu Beginn der 1980er Jahre rückte die Genredebatte in den Mittelpunkt der feministischen Filmwissenschaft. Laura Mulvey, Pam Cook, Annette Kuhn, Jeanine Basinger, Mary Ann Doane, Christine Gledhill, Linda Williams und andere fokussierten den sogenannten *Woman's Film* zwischen 1930 und 1950. Der Begriff war bereits in den 1910er Jahren in Verwendung.²⁸ „A woman's film is a movie that places at the center of its universe a female who is trying to deal with the emotional, social and psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a woman.“²⁹ Frauen standen im Mittelpunkt der Erzählung und das Filmgeschehen wurde aus der weiblichen Perspektive beobachtet. Nicht nur *Woman's Film* oder *weepie*, sondern auch Begriffsbezeichnungen wie *male melodrama* oder *male weepie* wurden seit Beginn der wissenschaftlichen Untersuchungen mit dem Melodrama in Verbindung gebracht.³⁰ Allerdings wurden Filme, die einen männlichen Protagonisten im Zentrum der Handlung stehen hatten und sich mit den Fragen der männlichen Identität auseinandersetzten nicht direkt in den Melodrama-Diskurs miteinbezogen. Ebenso wurden Komödien ausgeklammert, da diese nicht mit der Genredefinition des Melodramas zu vereinbaren wären.³¹ Die Genrefrage wurde gleichzeitig zur Genderfrage. Ende der 1990er Jahre stellten Linda Williams und Christine Gledhill mit ihren Publikationen „*Melodrama Revised*“ (1998) und „*Rethinking Genre*“ (2000) den sozial- und gesellschaftskritischen Aspekt mit der zusammenhängenden Genreproblematik erneut in den Vordergrund der Diskussionen. Der Melodrama-Diskurs reicht jedoch weit über die feministische Filmwissenschaft hinaus. In den letzten zehn Jahren beschäftigte sich Steve Neale in einer Monografie mit dem allgemeinen Genrebegriff sowie dessen historische und gesellschaftliche Auffassung und Entwicklung in Hollywood.

²⁷ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, S. 186.

²⁸ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, S. 191.

²⁹ Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women*, S. 20.

³⁰ Vgl. John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style and Sensibility*, S. 6 ff.

³¹ Vgl. Nicola Valesca Weber, *Melodrama*, S. 108.

2.1.2. Narrative und visuelle Elemente

Melodrama handelt von Liebe und Passion, Leid und schicksalhaften Begegnungen, der Suche nach sich selbst, der Selbstaufgabe und dem Tod und von zerbrechlichen Idyllen – ein Genre von großen Emotionen.³²

„Als Nomen beinhaltet das Melodram einen starken Kontrast zwischen Gut und Böse, Tugend und Laster, Unschuld und Korruption.“³³ Emotionen, Leid und Schicksal spielen eine wesentliche Rolle. „Das Melodrama ist ikonographisch durch die klaustrophobe Atmosphäre des bürgerlichen Haushalts und/oder der Kleinstadt fixiert; Panik und latente Hysterie prägen das emotionale Muster, das durch den komplexen Umgang mit Innenräumen stilistisch verstärkt wird.“³⁴ Aus dieser Sicht lässt sich die emotionale Kategorie „Begehren“ eines unerreichbaren Objekts als ein wesentliches Merkmal des Melodramas erkennen.³⁵

Der melodramatische Konflikt wird durch das Motiv der Dreiecksbeziehung, durch eine außerordentliche berufliche Karriere oder einen sozialen Aufstieg aufgezeigt. Oft wird die Geschichte einer großen Prüfung, des Versagens oder der Bewältigung einer gesellschaftlichen Krise, die im Widerspruch der bürgerlichen Ideologie steht erzählt. Überdies rückt die Rolle der Heldin als Mutter und ihr problematisches Verhältnis zum Kind oder die *böse* Frau in den Fokus der Handlung. Eine zentrale Bedeutung nehmen Familiengeschichten in Haushalten der Mittelklasse und die eheliche Bindung in der konservativen und repressiven Gesellschaft ein.³⁶ „Die Einheit der Familie soll gewahrt bleiben, und doch sollen ihre Mitglieder zugleich „sie selbst“ und „zu Hause“ sein können, also gleichzeitig in die symbolische Ordnung des Vaters und in die der bürgerlichen Gesellschaft eintreten können. Diese Form von Identitätsfindung ist nicht einfach und erfordert Opfer.“³⁷ Oft steht die Frau als Heldin im Mittelpunkt der Handlung. Sie wehrt sich gegen die patriarchalische Ordnung und muss sich für oder gegen die Familie entscheiden.

³² Vgl. Nicola Valesca Weber, Melodrama, S. 108.

³³ Frölich, Gronenborn, Visarius (Hg.), Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram, S. 12.

³⁴ Thomas Elsaesser, Tales of Sound and Fury. In: Cargnelli/Palm, Und immer wieder geht die Sonne auf, S. 119.

³⁵ Vgl. Nicola Valesca Weber, Melodrama, S. 91-109.

³⁶ Vgl. Ursula Vossen, Melodram, S. 435. Siehe auch: Vgl. Steve Neale, Genre and Hollywood, S. 196.

³⁷ Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen, S. 15.

In MILDRED PIERCE werden genau diese gesellschaftlichen Konventionen thematisiert. Die Hauptdarstellerin Joan Crawford erinnert sich in einer Rückblende an ihr mehr oder weniger erfülltes Leben als Hausfrau, Ehefrau und Mutter. Die Wahrheit wird den Zuschauern schneller als erwartet vorgeführt. Vom eigenen Ehemann betrogen, der Tod der jüngeren Tochter und die allgemeine Unzufriedenheit der älteren Tochter zeichnen das Leben der Mildred. Ein sozialer Aufstieg zeigt sich in rasanten Karrieresprüngen von der Kuchenbäckerin zur Kellnerin und schlussendlich zur modernen Geschäftsführerin einer Restaurantkette. Sie erlebt zwar den beruflichen Erfolg, scheitert jedoch kläglich in ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau. „She is not supposed to have everything. She can’t have both a career and a home. She can’t love two men. She shouldn’t have two personalities, and frequently she can’t even have two children, because one has to die for her sins.”³⁸

Eine universelle Filmsprache des Melodramas lässt sich nur schwer feststellen. Douglas Sirk bediente sich jedoch einer Formsprache, die er, wie bereits erwähnt, in früheren Filmen einsetzte. Viele Texturen und das Dekor zeigen die melodramatische Ästhetik, welche auf die Gefühlswelt der Personen hinweist. Das Blumenmuster eines barocken Mobiliars, das Muster der Kleidung, Regentropfen, Spiegel, der Kamin, Kronleuchter oder ein Wintergarten mit zahlreichen Pflanzen repräsentieren das verworrene Gefühlsgeflecht eines Opfers. Die gesprochene Sprache verliert an Bedeutung, wohingegen die Ausleuchtung, Bildkompositionen und Dekor an syntaktischer und semantischer Bedeutung und ästhetischer Wirkung gewinnen.

Andererseits stehen diese Elemente und die Formsprache in enger Verbindung mit Sigmund Freuds Psychoanalyse, die in den 1940er Jahren an Popularität gewann.

Ein integraler und funktionaler Bestandteil sind Großaufnahmen der handelnden Figuren. Sie verdeutlichen die pathetische Stimmung und unterstreichen die Gefühle und den seelischen Zustand. Zusätzlich soll der Zuschauer damit in das persönliche Schicksal involviert werden. Bildkompositionen vermitteln oft unterschwellige und tiefgreifende Botschaften, vor allem, wenn es um die Darstellung von Sexualität geht.

³⁸ Jeanine Basinger, *A Woman's View*, S. 19.

Grund dafür waren die strengen Zensurrichtlinien des Production Codes. Jegliche Darstellung von Gewalt oder sexuellen Handlungen waren verboten.

Die Handlung spielt sich oft in einer Vorstadt ab und distanziert sich überwiegend vom urbanen Raum. Natur erhält einen funktionalen und symbolischen Wert. Die Film- und Hintergrundmusik war seit den Anfängen ein wichtiger Bestandteil des Melodramas und dient im Wesentlichen zur Inszenierung und Hervorhebung von dramatischen, emotionalen, lustigen oder aktionsgeladenen Momenten. Das Publikum soll angeregt und mitgerissen werden, das konventionelle Hollywood Happy End bleibt im Melodrama überwiegend aus.

„Ein Happy End, [...] kann nur durch Verdrängung erreicht werden. Gerade die „realistische“ Darstellung und Bewältigung von Konflikten – eine grundlegende Konvention des Melodrams – wird umso schwieriger, je näher die Handlung dem Druck der narrativen Auflösung entgegendrängt. Der entstehende Überschuss an „Unbewältigtem“ kann in der Handlung nicht mehr untergebracht werden: Was zuvor unterdrückt war, äußert sich nun als Exzess, als ein „Zuviel“ an Musik, *Farbe* und *mise en scène*.“³⁹

Aus diesem knappen Überblick wird ersichtlich, dass sich das Melodrama aus der eigenen Filmsprache, dem eigenen Filmrealismus und dem visuellen Stil zu einem Genre etablierte. Obwohl das filmische Melodrama theoretisch schwer zu fassen ist, gibt es umfangreiche Forschungen und unterschiedliche Diskurse über Genre, Ideologie, *mise en scène*, Feminismus und Gender Studies sowie der Psychoanalyse.

³⁹ Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen, S. 15.

2.2. Filmstil: Film noir

Den Film noir einer einschlägigen Definition zuzuordnen ist durch seine Komplexität kaum möglich. Die Schwierigkeit oder „Un“Möglichkeit den Film noir als solchen zu definieren, lässt sich möglicherweise durch seine Tendenz zur Doppeldeutigkeit, Ambivalenz und Instabilität begreifen.⁴⁰ Trotz dieser Problematik kann man sich im Kontext dieser Arbeit folgender Definition annähern:

„The film noir is not a genre [...] it takes us into the realm of classification by motif and tone.“⁴¹ Film noir repräsentiert ein ästhetisches Zusammenspiel aus sozialem Realismus und einer Traumwelt aus Erotik und Gewalt. Emotionen münden in einer psychischen und einer physischen Desillusion. Trotz seiner Widersprüche und Kompromisse finden sich im Film noir eine gewisse Romantik und eine surrealistische *Moral*, die eine *Amour fou*, einen Anarchismus oder aber auch das Außenseiter- und Einzelgängertum rekonstruiert.⁴²

2.2.1. Filmhistorischer und kulturwissenschaftlicher Kontext

Der Begriff Film noir wurde 1946 durch den französischen Filmkritiker Nino Frank und seinem Artikel „*Un Nouveau Genre „Policier“, L’Aventure Criminelle*“ in der Zeitschrift *L’Écran Français* geprägt. Er verwendete den Begriff, um die inhaltlich dunklen und strukturellen Besonderheiten von einigen amerikanischen Filmproduktionen zu diskutieren. Aufgrund der Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges liefen THE MALTESE FALCON (R: John Huston, 1941), DOUBLE INDEMNITY (R: Billy Wilder, 1944), LAURA (R: Otto Preminger, 1944), MURDER, MY SWEET (R: Edward Dmytryk, 1944) und THE WOMAN IN THE WINDOW (R: Fritz Lang, 1944) zeitverzögert im Sommer 1946 in den Pariser Kinos an. In seiner Kritik und Diskussion bezieht sich Frank auf eine Buchreihe von anglo-amerikanischen Kriminalromanen, die von Marcel Duhamel 1945 in Paris herausgegeben und als „série noir“ bezeichnet wurde. Sein Kollege Jean-Pierre Chartier veröffentlichte im gleichen Jahr *Les Américains aussi font des films „noirs“* in der *La Revue du Cinéma*. Er erkannte in den neuen Kriminalfilmen aus Hollywood

⁴⁰ Vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 147.

⁴¹ Raymond Durnat, Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir, S. 38.

⁴² Interpretiert aus dem Englischen von James Naremore, A Season in Hell or the Snows of Yesteryear? In: Raymond Borde, Etienne Chaumeton, A Panorama of American Film Noir 1941-1953, S. XIX.

Ähnlichkeiten zu früheren Filmen des deutschen Expressionismus und des französischen poetischen Realismus.⁴³

Zahlreiche Filmschaffende aus Europa legten ihren künstlerischen Hintergrund nicht ab, sondern brachten ihn in ihre amerikanische Schaffensperiode mit ein. Zu den stilprägenden Meilensteinen der expressionistischen Stummfilmzeit zählen: DAS CABINET DES DR. CALIGARI (R: Robert Wiene, 1920) und NOSFERATU (R: Friedrich Murnau, 1922). Sie zeigten in ihren Filmen die typische Licht- und Schattendramaturgie, die sich Jahrzehnte später im Film noir zeigt.⁴⁴ Ebenfalls spiegeln sich visuelle Merkmale des poetischen Realismus⁴⁵, dessen Vertreter unter anderem Julien Duvivier (PÉPÉ LE MOKO, 1936), Marcel Carné (HOTEL DU NORD, 1938) und Jean Renoir (LA CHIENNE, 1931) waren – „a group of „poetic-realist“ melodramas set in an urban criminal milieu and featured doomed protagonists who wore fedoras and behaved with sangfroid under pressure.“⁴⁶ Ende der 1940er Jahre etablierte sich der Film noir-Begriff zu einer der wichtigsten Kategorien in der französischen Filmkritik, worin der Europa-Amerika Diskurs und der Einfluss der europäischen Moderne eine wesentliche Rolle spielte. Filmemacher der Nouvelle Vague, die sich zugleich kritisch zu der Thematik in den Cahiers du Cinéma äußerten, adaptierten visuelle Elemente des Film noir. Anspielungen erkennt man besonders in Jean Paul Belmonds Charakter in À BOUT DE SOUFFLE (R: Jean-Luc Godard, 1960), der unverkennbar Humphrey Bogart imitiert.⁴⁷ Die Expressivität des Film noir ist in der Filmwelt des 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart in unterschiedlichsten Ländern sichtbar. Filme, wie in etwa CHINATOWN (R: Roman Polanski, 1974), TAXI DRIVER (R: Martin Scorsese, 1978) oder MULHOLLAND DRIVE (R: David Lynch, 2001) werden als Neo-Noir bezeichnet.⁴⁸

⁴³ James Naremore, *More than night. Film Noir in it's Contexts*, S. 13.

⁴⁴ Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir: Tendenzen, Motive, Ästhetik*, S. 27.

⁴⁵ Jörg Türschmann, *Poetischer Realismus*. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6406> (18.08.2015). Unter Poetischen Realismus versteht man „französische Filme der 1930er und 1940er Jahre, hauptsächlich bis zur Besetzung Frankreichs durch die Deutschen. [...] Gemeinsam sind den Filmen Themen wie die düstere Alltagswelt volkstümlicher Helden und die Vergeblichkeit der Liebe. In der Inszenierung verfahren die Regisseure aber höchst unterschiedlich. [...] Die Wortkargheit der Figuren, die übersteigerte Bedeutung einzelner Objekte, das nächtliche Ambiente und das statuarische Auftreten der Schauspieler lassen an den Film Noir denken. [...] Der Pessimismus wird zum Identifikationsangebot für den Zuschauer in Form einer Melancholie, die sogar den Tod des Helden am Filmende zur Lösung macht.“

⁴⁶ James Naremore, *American Film Noir. The History of an Idea*, *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 2. (Winter, 1995-1996), S. 15-16.

⁴⁷ Vgl. James Monaco, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, S. 118.

⁴⁸ Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 51 ff.

Nino Frank war mit seinem Artikel einer der Auslöser für eine rege Diskussion um den Film noir-Begriff, der sich über die Jahre hinweg und bis heute zu einem populären Diskurs in der Filmwissenschaft entwickelte. Allerdings wurde der Begriff erst in den späten 1960er Jahren im anglo-amerikanischen Filmdiskurs etabliert. Film noir „[...] did not figure in Anglo-American film criticism until the late 1960s and early 1970s. Since then, not only has film noir become institutionalized as a „set topic“ within studies of Hollywood cinema but, like *auteurism* before it, the term has also circulated beyond critical and academic contexts, [...].“⁴⁹

Etienne Chaumeton und Raymond Borde verfassten das erste wissenschaftliche Werk zum Thema und publizierten 1955 „*Panorama du film noir americain*“. Ebenfalls erfasste Paul Schrader in „*Notes on Film Noir*“ (1976) wichtige visuelle und narrative Charakteristiken des Filmstils. Filmwissenschaftler haben versucht, den Film noir periodisch einzugrenzen. Allerdings wird beispielsweise in „*Panorama du film noir americain*“ erkannt, dass der Zeitraum zwischen 1941 und 1953 durchaus knapp gefasst wurde.⁵⁰ Der Einfluss des Film noir reicht bis in die Zwanziger zurück und geht bis in die heutige Zeit, wie es Alain Silver zeigt. Die Forschung um den Film noir hatte einen Aufschwung in den 1990er und 2000er Jahren. James Ursini und Alain Silver leisteten mit ihrer Reihe *Film noir Reader* einen maßgeblichen Teil dazu.

Verschiedene Institutionen (z.B. Film Noir Foundation ⁵¹) beschäftigen sich wissenschaftlich mit der Thematik. Zahlreiche Blogs und Webseiten zeigen wie aktuell die Recherchen um den Film noir-Begriff sind.

Das wissenschaftliche Interesse entwickelte sich vor allem durch filmsemiotische Fragen zum Genrebegriff und durch psychoanalytische Dimensionen in der feministischen Filmwissenschaft. Zahlreiche Monographien, Aufsätze in Sammelbänden und Artikel in Fachzeitschriften sowie Online-Blogs dienen dieser Arbeit als wichtige Grundlagen.

⁴⁹ Frank Krutnik, In a Lonely Street, S. 15.

⁵⁰ Vgl. Alain Silver, Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style, (New York 1992).

⁵¹ Online unter: <http://www.filmnoirfoundation.org/home.html> (11.04.2016).

2.2.2. Narrative und visuelle Elemente

Die Themen und Bildsprache wurden im Film noir neben der gesellschaftlichen Erfahrung des Zweiten Weltkrieges durch amerikanische Gangsterfilme der 1930er beeinflusst. Im Gegensatz zu diesen war der Gangster der Vierziger ein Produkt der existentiellen Not der Nachkriegszeit.⁵² Als Drehbuchvorlage dienten düstere Kriminalromane und Detektivgeschichten der „hard-boiled“ school of writers (Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich,...). Weitere wichtige Impulse setzten die strengen Zensurbestimmungen, die Filmtechnik der europäischen Filmexilanten und nicht zuletzt die Popularisierung der freudschen Psychoanalyse. Der Stil des deutschen Expressionismus und des französischen poetischen Realismus spiegelt sich auf der visuellen Ebene wider. Jean Renoir, dessen Film *THE WOMAN ON THE BEACH* als Filmbeispiel für *Noir* Melodrama in dieser Arbeit herangezogen wird, gilt als bekannter Vertreter des poetischen Realismus.⁵³

Die Zeit von 1944 bis 1950 kann unter Berücksichtigung der epochalen Eingrenzung als „Phase der Entfremdung“ verstanden werden.⁵⁴ Filme dieser Phase wurden durch Gewalt, Kriminalität, Desillusion und ambivalente Personenkonstellationen geprägt.⁵⁵

Der Held in diesen undurchsichtigen Geschichten übernimmt nicht mehr die Rolle des intellektuellen Detektivs, der den Fall nach einer logischen Abfolge und der typischen *Whodunit* Strategie löst. In der Noir-Phase zwischen 1945 und 1950 entwickelte sich die männliche Figur zu einem melancholisch, misstrauisch und misogynen Antihelden, der sich selbst in das kriminelle Milieu wagt und einen Fall nur vermeintlich lösen kann. Oft wird er selbst zum Opfer.⁵⁶ Hinter dem männlichen Protagonisten, der seine Maskulinität zu betonen versucht und den *tough guy* vorspielt, verbirgt sich eine desillusionierte Person, die sich der neuen gesellschaftlichen Struktur unterordnen muss. Ihm gegenüber steht die charakteristische *Femme Fatale*. Sie verkörpert eine sexuell attraktive, unbarmherzige und bedrohende Figur im Film noir und deutet

⁵² Vgl. Hans Scheufl, *Sexualität und Neurose im Film*, S. 63.

⁵³ Die Traumsequenz zu Beginn des Films erinnert stark an sein Werk *LA FILLE DE L'EAU* aus dem Jahr 1925.

⁵⁴ Vgl. Michael Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 49.

⁵⁵ Vgl. Julia Frick, *Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1969)*, (Diplomarbeit Universität Wien 2012). Online unter: http://noir.juliafrick.com/thesis/?page_id=102 (14.01.2016).

⁵⁶ Vgl. Simon Ofenloch, *Schwerpunkt Film Noir – Von Verbrechen im Zwielficht, Killern – und Frauen ohne Gewissen*. Online unter: <http://www.arte.tv/de/alle-filme-der-reihe/6280388.html> (20.08.2015). Siehe auch: Vgl. Frank Krutnik, *In a Lonely Street*, S. 34 ff. und Vgl. Kai Kaufmann, *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir*, S. 36 ff.

zugleich auf den Charakter der emanzipierten Frau bzw. der modernen Frau⁵⁷ hin. Stars, wie Joan Crawford, Joan Bennett, Jane Greer oder Hedy Lamarr übernahmen diese Rollen. „[...] in film noir, these women were branded as evil – competing with men in the workplace for jobs, at home as breadwinners, and in bed by challenging their husbands masculinity.“⁵⁸ Einen dramatischen Kontrast dieses konstruierten Frauenbildes zeigt sich in der Rolle des *good girls* oder der *femme fragile*. „This innovation is effective because it generates dramatic tension within the leading man while demonstrating the differences between good and evil to audiences within the framework of the evolving story.“⁵⁹ In Filmen wie PHANTOM LADY (R: Robert Siodmak, 1944) übernimmt die Rolle des *good girls* zugleich die so typisch maskuline Rolle der Detektivin, in der sie ungewollt in die Rolle der starken und skrupellosen Frau gleitet. Auch in WOMAN ON THE RUN (R: Norman Foster, 1950) schlüpft die Ehefrau in die investigative Rolle der Detektivin, um ihre Ehe zu retten. Nicht unbedeutend für den Film noir ist die Rolle der *femme fragile*, die als schwache und unschuldige Ehefrau dargestellt wird. Oft wird sie aufgrund ihres Wohlhabens ausgenutzt. Diese narrative Linie zeigt sich in SLEEP MY LOVE (R: Douglas Sirk, 1948) und THEY WON'T BELIEVE ME (R: Irving Pichel, 1947).

Visuell zeichnet sich die düstere Atmosphäre durch eine besondere Kamera- und Beleuchtungstechnik aus. Dies ergab sich sowohl aus den innovativen Entwicklungen in der Filmtechnik als auch dem Einfluss europäischer Filmtraditionen. Durch den sogenannten Low-Key-Stil, bei dem vereinzelte Lichtquellen weite Schattenflächen werfen, wird ein Spiel von Licht und Schatten ermöglicht. Daraus entstanden geometrische Bildchoreographien, die eine oft düstere, verregnete Stadt und ihre verwinkelten, diagonalen oder senkrechten Aufnahmen von Geländern, Treppenhäusern und Gebäudestrukturen im urbanen Milieu illustrieren. Räumliche Verzerrungen deuten auf die Desorientierung in einer instabilen Welt. „[...] die passiven, resignierten Helden erhalten so auf mysteriösen Schauplätzen erst ihre besondere Kontur, inmitten von schrägen Linien, expressiven Mustern und überharten

⁵⁷ Vgl. Julie Grossman, Rethinking the Femme Fatale in Film Noir, S. 132-152.

⁵⁸ Philippa Gates, The Marititious Melodrama: Film Noir with a Female Detective. In: Journal of Film and Video, Volume 61, Number 3, Fall 2009, S. 28.

⁵⁹ William Hare, Early Film Noir. Greed, Lust and Murder Hollywood Style, S. 47.

Kontrasten.“⁶⁰ Bestimmte Kontraste poetisieren eine Geschichte und geben dem Zuseher Auskunft über die Gefühlswelt und Verstrickungen der handelnden Figuren.⁶¹

Extreme Ober- und Untersichten, die subjektiven Kamerapositionen, unzählige Groß- und Nahaufnahmen und die dazugehörige Filmmusik veranlassen die emotionale und visuelle Anteilnahme des Zuschauers am Geschehen. Filmmusik gilt nach wie vor als klassisches Stilmittel. Die typischen Merkmale des Hollywoodkinos der zeitlichen und räumlichen Kontinuität sowie die lineare Erzählstruktur werden durch Rückblenden, Verschachtelungen und der Off-Stimme gebrochen.⁶² Rückblenden in Verbindung mit dem voice over sind Ausdrucksmittel bestimmter Geständnisse. Sie verstärken die Stimmung einer verlorenen Zeit und der Hoffnungslosigkeit und übernehmen eine psychologisierende und/oder eine investigative Funktion in der Narration. Sie bilden in der Gesamtstory meist eigene Erzählungen mit eigener Dramaturgie. Die indirekte Erzählweise mit dem voice over verändert das Bild und der Blick auf Ereignisse wird offen vorgeführt. Der Zuschauer kann sichtbare Ereignisse weiterdenken und vollenden oder wird durch Verschachtelungen und zeitliche Diskontinuitäten irritiert.⁶³ „A complex chronological order is frequently used to reinforce the feelings of hopelessness and lost time. [...] The manipulation of time, whether slight or complex, is often used to reinforce a *noir* principle: the HOW is always more important than the WHAT.“⁶⁴

Neben der manipulativen Erzähltechnik und der markanten Bildsprache erkennt man in vielen Filmen der *schwarzen* Serie und auch in Melodramen indirekte Anspielungen auf Erkenntnisse und Theorien der Psychoanalyse, die in den 1930er und 1940er Jahren ihren Einzug in den Populärdiskurs fand. „Psychology journals dealt extensively with Freud's theories while more and more of the upper-middle class, which included the film community, were finding their way onto the couches of analysts. Both these theories helped promote a worldview that stressed the absurdity of existence along with the importance of the individual's past in determining his or her actions, views

⁶⁰ Norbert Grob, Filmgenres: Film noir, S. 37.

⁶¹ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten, S. 134.

⁶² Vgl. Burkhard Röwekamp, Vom film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, S. 75 ff.

⁶³ Vgl. Norbert Grob, Filmgenres: Film noir, S. 31-34.

⁶⁴ Paul Schrader, Notes on Film Noir. In: Film Comment, Spring 1972, 8, 1; S. 11.

which found a receptive audience in a country wracked first by economic depression and then by world war.”⁶⁵ Verschiedene Bildachsen, Doppelungen, Spiegel, Treppenhäuser und Träume visualisieren die inhaltlichen Motive des Film noir. Ein wesentlicher Aspekt ist auch die filmische Verarbeitung des Ödipus-Komplexes, der oft ein komplexes Mutter/Vater-Kind Verhältnis zu erklären versucht.⁶⁶ Symbole, Malereien oder Gegenstände gewinnen etwa zur Darstellung von Sexualität an Bedeutung. Auch das Wasser zeigt sich als wesentliches Motiv. „There seems to be an almost Freudian attachment to water. The empty *noir* streets are almost always glistening with fresh evening rain [...], and the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama. Docks and piers are second only to alleyways as the most popular rendezvous points.“⁶⁷ Im Kontext dieser Arbeit sind nicht nur die regennassen Straßen im urbanen Milieu, sondern das Wasser in Bezug auf das ambivalente Verhältnis zwischen Liebe und Tod von wesentlicher Bedeutung. Film noir beinhaltet auf seine eigene Art und Weise einen romantischen Diskurs, der durch eine *Amour fou*, Beziehungsdilemma, Dreiecksbeziehungen und subversive Sexualitäten visuell sichtbar gemacht wird.

2.3. Zeithistorische Ereignisse

Die visuelle Umsetzung des Film noir basiert auf zahlreichen aufeinanderfolgenden zeithistorischen Ereignissen, die sich zwischen 1920 und 1950 in den Vereinigten Staaten ereigneten. Mit dem Schwarzen Freitag am 25. Oktober 1929 wurde die Wirtschaft Amerikas erschüttert, was folglich zur Weltwirtschaftskrise führte. Aufgrund der sinkenden Löhne und dem Rückgang in der Industrie stieg die Zahl der Arbeitslosen beträchtlich an. Franklin D. Roosevelt versuchte mit den durchgesetzten sozialen und wirtschaftlichen Reformen, dem *New Deal*, die hohe Arbeitslosenrate zu reduzieren. Erst mit dem Beginn des Krieges und dem steigenden Bedarf an Arbeitskräften in der Rüstungsindustrie begann sich die Lage zu entspannen. Die Große Depression beeinflusste das Leben und das nationale Selbstverständnis der amerikanischen

⁶⁵ Alain Silver / James Ursini, *Der Film Noir*, S. 15.

⁶⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, S. 431-432.

⁶⁷ Paul Schrader, *Notes on Film Noir*. In: *Film Comment*, Spring 1972, 8, 1; S. 11.

Gesellschaft stark. Diese pessimistische Haltung erreichte ihren Höhepunkt mit dem Kriegseintritt durch den Angriff auf Pearl Harbor 1941.⁶⁸

Der Zweite Weltkrieg brachte entscheidende Veränderungen mit sich, welche den Arbeitssektor und folglich die sozialen Umstände der Gesellschaft beeinflussten. Nachdem unzählige Männer in den Krieg einrücken mussten, änderte sich das strikte Bild der Familienstruktur und der Geschlechterverhältnisse. In ihrer Abwesenheit wurden Frauen neben den häuslichen Tätigkeiten im Arbeitssektor eingesetzt, um für den Erhalt ihrer Familien zu sorgen.⁶⁹ In der Zeit bis zum Ende Krieges stieg die Zahl der arbeitenden Frauen von 6,5 auf 20 Millionen.⁷⁰ Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrten die desillusionierten Männer von der Front zurück und wurden mit neuen gesellschaftlichen Umständen konfrontiert. Mit der weiblichen Emanzipation, die sich bereits mit der Einführung des Frauenwahlrechts im Jahr 1920 nach dem Ersten Weltkrieg zeigte, änderte sich nach dem Zweiten Weltkrieg der soziale und wirtschaftliche Standpunkt der Frauen maßgeblich. Die veränderten Geschlechterverhältnisse führten zu Konflikten und stellten eine Bedrohung für das männliche Selbstbewusstsein und Selbstbild dar. Hinzu kam die Angst einer erneuten Wirtschaftskrise und die Paranoia des Kalten Krieges.⁷¹

2.4. Produktionsbedingungen

Der Film noir stellt in seiner visuellen Umsetzung die dunklen Seiten der Zeitgeschichte dar und thematisiert die Antithese zum *American Dream* und dem *American Way of Life* – dem glorreichen und vorbildhaften Staat. Er präsentiert die Schattenseite des positiven und lustig-unterhaltsamen linearen Hollywoodkinos.

Das Kino galt in den 1930er und 1940er Jahren als wichtigstes Unterhaltungsmedium und wurde zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor. Spannende Gangsterfilme, aufheiternde Musicals und lustige Walt Disney Cartoons zählten zu den

⁶⁸ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 14-18.

⁶⁹ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 14-18.

⁷⁰ Vgl. Frank Krutnik, *In a Lonely Street*, S. 57.

⁷¹ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 14 -18.

standardisierten Filmproduktionen Hollywoods. Es galt die Devise „more of the same“.⁷²

Aufgrund der Depression musste die Filmindustrie ihre Produktions- und Vertriebsbedingungen ändern. In den amerikanischen Kinos, die oft Teil der großen Studios (Paramount, MGM, RKO, Twentieth Century Fox, Warner Bros.) waren, wurde 1932 das System der sogenannten *double bill* oder *double features* eingeführt. KinobesucherInnen konnten sich zwei Filme zum Preis von einem Film ansehen. Neben einem aufwendig und kostenintensiv produzierten A-Film wurde ein B-Film⁷³ als Vorfilm gezeigt. Diese Filme wurden mit geringem Budget, wenig zeitlichem und technischem Aufwand und in kleinen Studios produziert. Auf Stars, renommierte Regisseure oder teure literarische Grundlagen wurde verzichtet. Diese unabhängigen Low-Budget Produktionen dürfen keinesfalls als qualitativ schlechtere Filme bewertet werden. Im Gegenteil - sie gestalteten den visuellen Stil des Film noir maßgeblich mit. Durch die Filme aus der sogenannten zweiten Reihe oder *Poverty Row* bot sich die Chance neue Stoffe zu entwickeln, formale Experimente zu wagen, einen unverkennbaren Kamerablick auf die bereits verwendete Kulisse eines A-Films zu werfen, aber auch unbekannte Talente zu entdecken.⁷⁴ „[...] the B pictures are often better than the so-called important films, because they are done so quickly that the director is necessarily free: There's no time to watch over him.“⁷⁵ Produzenten und Regisseure besaßen die Freiheit sich innerhalb verschiedener Genres und eines vorgegebenen budgetären Rahmens zu verwirklichen. Allerdings wurde der kreative Handlungsspielraum wenig genutzt, denn immerhin ging es den Produktionsfirmen ums Geldverdienen. In der Zeit der B-Pictures stoßen zu den fünf major studios und den drei *semi majors* (Columbia, Universal und United Artists) zahlreiche unabhängige Filmstudios. Mit dem „Anti-Trust“ Urteil 1948 wurde das double bill System aufgelöst. Zugleich veränderte das Fernsehen die Kinogewohnheiten der Gesellschaft. Dies bedeutete das Ende des B-Films und somit auch den finanziellen Ruin vieler kleiner

⁷² Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 17.

⁷³ In B-Pictures werden teils vergessene Filmarbeiten sichtbar. Aus diesem Grund bilden sie und auch viele unbekanntere Produktionen in der Noir-Recherche eine wertvolle zeithistorische Quelle und dienen dem einen oder anderen zeitlosen Meisterwerk als Inspirationsquelle.

⁷⁴ Vgl. Burkhard Röwekamp, *Schnellkurs Hollywood*, S. 50.

⁷⁵ Jean Renoir, *Renoir on Renoir. Interviews, Essays and Remarks*, S. 27. (Übersetzt aus dem Französischen von Carol Volk).

Studios.⁷⁶ Ab Oktober 1947 wurden in Hollywood zahlreiche renommierte Filmschaffende (darunter auch europäische Immigranten) durch die HUAC (House of Un-American Activities Committee) verdächtigt, kommunistisches Gedankengut als Propaganda in Filmproduktionen zu verarbeiten, was gegen die amerikanischen Wertvorstellungen sprach. Verdächtige Filmschaffende, die auf der sogenannten *Blacklist* zu finden waren, wurden fristlos vom Filmgeschäft suspendiert oder zu Haftstrafen verurteilt.⁷⁷

2.5. Production Code

Ein weiterer maßgeblicher Aspekt für die Entwicklung des Film noir waren die strengen Zensurbestimmungen zwischen 1930 und 1967. Der Hays Code oder auch (Motion) Production Code war ein Instrument der freiwilligen Selbstkontrolle und der Marktkontrolle der Filmstudios. Die moralischen Richtlinien zur Darstellung von Sexualität, Gewalt und Drogenmissbrauch wurden in einem Katalog zusammengefasst. Diese wurden durch William H. Hays, der von 1922 bis 1945 die Präsidentschaft der Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) inne hatte forciert und von Martin Quigley und Daniel Lord 1930 formuliert. Mit dem Präsidentenwechsel von 1933 drohte ein staatliches Zensurgesetz. Um dies zu verhindern mussten sich alle Produktionsfirmen ab 1934 an diesen moralischen Regelkatalog halten. Die strengen Bestimmungen wurden in den 1950er Jahren etwas gemindert.⁷⁸

Die drei wichtigsten Prinzipien lauteten wie folgt:

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created or its violation.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Stefan Grisseemann, Mann im Schatten. Der Filmemacher EDGAR G. ULMER, S. 159-164.

⁷⁷ Vgl. Reynold Humphries, Hollywood's Blacklists, S. 77-84. Siehe auch: Vgl. Ronald Briley, Reel History and the Cold War. In: OAH Magazine of History, Vol. 8, No.2, Rethinking the Cold War (Winter 1994), S. 20-21.

⁷⁸ Vgl. Gregory D. Black, Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940. In: Film History 3,3, 1989, S. 167 ff. Siehe auch: Julia Frick, Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1969), (Diplomarbeit Universität Wien 2012). Online unter: http://noir.juliafrick.com/thesis/?page_id=102 (14.01.2016).

⁷⁹ Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, The Dame in the Kimono, S. 286-287.

Jeder Film musste durch die Production Code Administration (PCA) begutachtet und freigegeben werden. In den meisten Fällen musste das Drehbuch mehrere Male umgeschrieben werden. Bis zur endgültigen Freigabe und dem offiziellen Drehbeginn vergingen oft mehrere Monate. Darüber hinaus wurden Regisseure durch das Hollywood-Studiosystem in ihrer künstlerischen Freiheit eingeschränkt. Um die strengen Bestimmungen zu umgehen, setzten die Filmschaffenden gekonnt ihre Kreativität ein und visualisierten indirekt demoralisierende Aspekte durch ästhetische Mittel.

„In this context in which a kiss would have to stand in for sexual intercourse, and one murder deputised for many, reference to the field of popularised psychoanalytic concepts proved a valuable means of closing the gap between the constraints bearing upon direct representation and the expectations of the audience as to how the characters would actually behave. Sex may not have been visible on the screen but it could be insinuated in the ellipses between shots, or conveyed in the ways characters moved, spoke, looked at each other and lit their cigarettes.⁸⁰

Der Production Code wurde 1968 aufgelöst und durch das heute noch gültige Film Rating System der MPAA (Motion Picture Association of America) ersetzt.⁸¹

2.6. Hollywood - Filmexil

Mit der Machtübernahme Hitlers im Jahr 1933 verließen viele KünstlerInnen gezwungenermaßen Deutschland und Europa. Otto Preminger, Douglas Sirk, Billy Wilder, Peter Lorre, Bertolt Brecht, Fritz Lang, Curt Siodmak und weitere zählen zu den Künstlern, die kurz nach der Machtergreifung nach Hollywood emigrierten. Nach 1938 folgten weitere starke Emigrationswellen in die USA. Max Ophüls, Robert Siodmak und unzählige weitere schafften es erst nach einigen Jahren und durch gezwungene Aufenthalte in verschiedenen europäischen Städten in die USA zu flüchten. Nicht nur Film- und TheaterkünstlerInnen, auch WissenschaftlerInnen, LiteratInnen, MusikerInnen und MalerInnen siedelten sich in den USA, vor allem in Los Angeles und Kalifornien an. Ernst Lubitsch, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, aber auch Michael Curtiz und andere haben schon vor 1930 ihre neue Heimat in Kalifornien gefunden.

⁸⁰ Frank Krutnik, In a Lonely Street, S. 45-46.

⁸¹ Vgl. Gregory D. Black, Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940. In: Film History 3,3, 1989, S. 167 ff.

Die amerikanische Einwanderungspolitik wurde über ein Quotensystem geregelt und dadurch stark eingeschränkt. Erst 1944 öffneten sich die Tore Amerikas für alle Flüchtlinge.⁸² „Für viele der deutschen und österreichischen Regisseure in Hollywood bot vor allem der Film noir die Möglichkeit ihr kulturelles und künstlerisches Erbe, die Eindrücke ihrer Fluchterlebnisse, die Entfremdung durch den Verlust ihrer Heimat, die Hoffnungen und Ängste, die sie mit ihrer Zukunft als Exilanten verbanden und ihre kritische Distanz zu ihrem Gastland in den amerikanischen Film einzubringen.“⁸³ Den richtigen Durchbruch schaffte nur ein kleiner Teil. Viele europäische KünstlerInnen hatten Schwierigkeiten sich den kulturellen vor allem sprachlichen Bedingungen anzupassen. SchauspielerInnen bekamen aufgrund der fehlenden Sprachkenntnisse und dem starken Akzent oft nur Nebenrollen. Helene Thimig, die 1937 ihrem Ehemann Max Reinhardt ins Exil folgte, übernahm 1944 eine Rolle in Anthony Mans 56minütigen B-Picture *STRANGERS IN THE NIGHT*. Die Schauspielerin bezeichnete die Arbeit mit der englischen Sprache und die Verbannung aus der eigenen Sprache als verhängnisvoll.⁸⁴ Die Integration in die Filmindustrie hing sehr stark vom eigenen Engagement, aber auch von den Kontakten und dem internationalen Netzwerk ab. Für einige Filmschaffende war Hollywood eine neue Welt mit neuen Zielen, für andere war es eine Schaffensperiode, die nach dem Krieg endete und in Europa fortgesetzt wurde.⁸⁵

Demnach wurden für diese Arbeit Filme ausgewählt, zu denen einst österreichische Filmschaffende und europäische FilmexilantInnen hinter und vor der Kamera einen wesentlichen Beitrag geleistet haben.

Michael Curtiz zählt zu denjenigen Künstlern, die bereits früher in die Vereinigten Staaten auswanderten. Er wurde 1926 von Warner Bros. unter Vertrag genommen. In seiner Schaffensperiode entstanden unzählige Produktionen, darunter auch die mit dem Oscar nominierten Filme *CASABLANCA* (1942) und ***MILDRED PIERCE* (1945)**.

Noch bevor Michael Kertész unter dem Namen Michael Curtiz in Hollywood weltberühmt wurde, verbrachte er einige Zeit in Österreich. In dieser Schaffensperiode führte er unter anderem bei *SODOM UND GOMORRHA* (1922), einem wichtigen

⁸² Vgl. Paul Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 109.

⁸³ Paul Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 110.

⁸⁴ Anthony Heilbut, *Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930*, S. 71.

⁸⁵ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 29-44.

Bestandteil der österreichischen Filmgeschichte, Regie und verfasste gemeinsam mit Ladislaus Vajda das Drehbuch. Edgar G. Ulmer sorgte damals für ein spektakuläres Szenenbild und eine Ästhetik, „die die Schlagschatten und steilen Winkel des Expressionismus mit den Menschenmassen und Monumentalbauten des Antikenfilm kurzschließt.“⁸⁶ Der österreichische Musiker Max Steiner komponierte einen Teil der Filmmusik für MILDRED PIERCE. Steiner genoss Kompositionsunterricht bei Robert Fuchs und Gustav Mahler und wurde in den 1930er Jahren von Warner Bros. unter Vertrag genommen. Während seiner Karriere schrieb er die Musik für rund dreihundert Spielfilmproduktionen.⁸⁷

Genauso kehrte Edgar G. Ulmer früher Österreich den Rücken zu. Bereits Anfang der 1920er Jahre arbeitete Ulmer als Szenenbildner in New York und ging später wieder zurück nach Berlin. Anfang der 1930er Jahre ging er endgültig in die USA. Ulmer zählte nie zu den *Großen in der ersten Reihe*, dafür etablierte er sich in der B-Movie-Industrie. 1945 begann er neben den Realisierungen von DETOUR, CLUB HAVANA und *HER SISTER'S SECRET* mit den Vorbereitungsarbeiten zu einem deutlich größeren und gut budgetiertem Projekt.⁸⁸ Edgar G. Ulmer führte die Regie zu dem Kostümfilm **THE STRANGE WOMAN (1946)**. Diesen Auftrag bekam er durch die ebenfalls gebürtige Österreicherin Hedy Lamarr, die in diesem Film nicht nur die Hauptrolle übernahm, sondern auch an der Produktion beteiligt war. Als Kameramann wurde der gebürtige Franzose Lucien Andriot engagiert, der zuvor mit Jean Renoir zusammen gearbeitet hat und auch die Kameraarbeit in Hedy Lamarrs zweiten Film DISHONORED LADY übernahm. Der Prolog zu THE STRANGE WOMAN wurde unter der Regie von Douglas Sirk realisiert.

Jean Renoir emigrierte im Jänner 1941 nach Hollywood. Er erhielt mit Hilfe von Robert Flaherty einen Vertrag bei Twentieth Century Fox und unterschrieb den Vertrag für sein erstes amerikanisches Projekt SWAMP WATER.⁸⁹ In seiner amerikanischen Schaffensperiode zwischen 1941 und 1951 entstand 1947 **THE WOMAN ON THE**

⁸⁶ Cristina Nord, „Opulente Götzendienste: Michael Kertész' Sodom und Gomorrha.“ Sodom und Gomorrha, derstandard.at 2002, DVD Begleittexte.

⁸⁷ Vgl. Anselm C. Kreuzer, Filmmusik. Geschichte und Analyse, S. 71.

⁸⁸ Vgl. Stefan Grissemann, Mann im Schatten, S. 15-17.

⁸⁹ Vgl. Janet Bergstrom, Oneiric Cinema: The Woman on the Beach. In: Film History, Vol. 11, No. 1, Film Technology (1999), S. 114-125.

BEACH, Jean Renoirs letzter Film in Hollywood. Nach einem desaströsen Preview und zahlreichen Änderungen kam am Ende eine 71minütige Liebesgeschichte heraus. Eine Liebesgeschichte, in der es nach Renoir keine Gefühle, sondern nur sexuelle Spannungen gibt.

2.7. Filmmusik

Einhergehend mit der Erfindung des Tonfilms wurden die großen Filmstudios der Hollywood Filmindustrie mit eigenen Music Departments ausgestattet. Die musikalische Untermalung der Filmproduktionen zwischen 1930 und 1950 wurde durch die „Adaption von Idiomen der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts“⁹⁰ geprägt. Viele durch den Nationalsozialismus vertriebene Komponisten wählten Amerika als ihre Wahlheimat. Die großen Hollywoodstudios profitierten von ihren musikalischen Kompetenzen und nutzten die Chance hochwertige Musikkompositionen in den Film-Plots einzusetzen. Zu den bedeutendsten in dieser Zeit zählen Max Steiner (der auch die Filmmusik zu MILDRED PIERCE komponiert hat), Erich Wolfgang Korngold und Alfred Newman. In ihren Kompositionen adaptierten und modifizierten sie Opernkompositionen und suchten Inspiration bei Wagner, Strauss, Puccini, Verdi oder Mahler.

All jene Komponisten, die für ein Filmprojekt engagiert wurden, mussten mit ihren Kompositionen eine Atmosphäre schaffen, den psychologischen Status der Figuren unterstreichen, einen neutralen *background filler* bilden, Spannung aufbauen, Kontinuität stiften und die formale Geschlossenheit unterstützen.⁹¹ Das musikalische Leitmotiv, das zur Charakterisierung von Personen und oder wiederkehrenden Szenen eingesetzt wurde, entlastete die Musiker in ihrer Arbeit, die sie unter enormen Zeitdruck fertigstellen mussten. Das Studiosystem schränkte in Folge nicht nur Regisseure, sondern auch Filmmusiker in ihren Freiheiten ein. Mit den pessimistischen und dunklen Inhalten des Film noir der 1940er Jahre, wurden Filmmusiker gleichzeitig aufgefordert, sich von den musikalisch harmonischen Idealen abzuwenden. Es wurden musikalische Dissonanzen eingebracht, die sich an unkonventionellen und demoralisierenden Spannungsfeldern und gesellschaftlichen Konflikten orientierten.

⁹⁰ Anselm C. Kreuzer, Filmmusik. Geschichte und Analyse, S. 67.

⁹¹ Vgl. Michael Palm, Was das Melos mit dem Drama macht. In: Cargnelli / Palm, Und Immer Wieder Geht die Sonne auf, S. 216.

3. *Noir* Melodrama

Die ersten beiden Kapitel zeigen, dass sich Melodrama und Film noir in ihrer historischen Entwicklung und Komplexität sehr ähnlich sind. Beide Formen entwickelten sich aus einem filmtheoretischen Diskurs heraus und wurden erst Jahrzehnte später geprägt. „Melodrama and film noir are not so distinct from one other but operate similarly as modes of representation that utilize their visual and aural expression to invite their symbolic interpretation.“⁹² Melodrama hat sich trotz seiner divergierenden Ansätze in der Populär- und Kommerzkultur und seit den Anfängen der Hollywoodindustrie als universelles Genre durchgesetzt, welches sich bis heute den gesellschaftlichen, zeitlichen und kulturellen Bedingungen anpasst. Im Gegenteil dazu wird Film noir als Stil, Form oder als Phänomen verstanden. Er prägt aufgrund seiner ästhetischen Merkmale und subversiven Inhalte eine Epoche der amerikanisch-europäischen Filmgeschichte.

Der Ausgangspunkt für eine mögliche Bestimmung von *Noir* Melodrama ist die geläufige Definition von Melodrama, wie sie im ersten Kapitel behandelt wurde. Grundsätzlich sollen Filme, die einem *Noir* Melodrama entsprechen, dem Genre Melodrama, wie es heute verstanden wird, zuordenbar sein und zugleich die düstere und bedrohliche Stimmung des Film noir mit sich vereinen. Es zeichnet sich genau diese Grenze schwierig, wo Film noir und Melodrama visuell miteinander verschmelzen. Demzufolge stellt sich die Frage, wie nun *Noir* Melodrama filmwissenschaftlich und kulturhistorisch verstanden werden kann und ob eine zeitliche Eingrenzung möglich ist.

Dieses nahe und dennoch ambivalente Verhältnis von Melodrama und Film noir und dem daraus resultierenden *Noir* Melodrama ergibt sich aus folgendem filmwissenschaftlichen Verständnis: Nachdem es bisher keine einschlägigen Untersuchungen zum *Noir* Melodrama gibt, ist es sinnvoll in dieser Arbeit zwei Ansätze zu berücksichtigen. Wesentlich für die kulturgeschichtliche Analyse und die Klassifizierung von narrativen Inhalten von *Noir* Melodramen, ist die wie bereits im *Kapitel: Melodrama* erwähnte historische Genreanalyse von Steve Neale. Ein weiterer

⁹² Philippa Gates, *Marititious Melodrama*, S. 28.

Ansatz, der es zugleich erlaubt *Noir* Melodrama als Subgenre zu bezeichnen, ist eine wissenschaftliche Annäherung an das Subgenre Noir Western.

3.1. Melodrama vor 1950

Steve Neales Studie zum Melodrama & Woman's Film und dem Film noir besagt, dass die Fachpresse der Hollywood-Studio Ära vor 1950 Kriminalfilme als Melodrama bezeichnete. „Melodrama and melodramatic meant [...] crime, guns and violence; they meant heroines in peril; they meant action, tension and suspense; and they meant villains [...].“⁹³ Filme die früher als *melodrama* oder *meller* bezeichnet wurden, werden heute überwiegend als *noir* bezeichnet. Neale sieht sowohl Melodrama als auch Film noir als spezielle Kategorie. Diese retrospektive Perspektive erschwert demnach klare Definitionen. Wesentlich ist, dass sich Filmschaffende zum Zeitpunkt der Filmproduktion vor 1950 nicht bewusst waren, dass sie in ihren Melodramen die visuelle Ästhetik des Film noir verwendeten. Darüber hinaus war es mit Sicherheit nicht ihre Intention ein sogenanntes *Rührstück*, wie Melodrama heute verstanden werden kann, zu produzieren.

Maureen Turim, eine amerikanische Filmtheoretikerin, sieht eine enge Verbindung zwischen Film noir und Woman's Film. „*Noir* and the woman's film are two sides of the same coin in Hollywood's forties symbolic circulation.“⁹⁴ Der Diskurs um das Subgenre Woman's Film ist in dieser Hinsicht nicht unbedeutend. Basinger legt in ihren Studien zum Woman's Film fest, dass Komödien, Mördergeschichten und folglich auch Film noir als solcher bezeichnet werden können.

„The woman's film isn't set in any one time or place, and its locale can be real or imaginary. It can be contemporary or historical. It can easily be a biography of a real person, and just as easily be a totally fictional account of a tomboy, a princess, a space explorer, or an ordinary shop girl. It may be purely a generic type of woman's film [...] but it may also be a female version of some other presumably more 'masculine' genre, such as a western or a gangster movie.“⁹⁵

Basingers offener Definitionsansatz zum Woman's Film kann im weitesten Sinne auf das *Noir* Melodrama umgelegt werden: „[...] the fixed conventions, while they *do* exist,

⁹³ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, S. 179.

⁹⁴ Maureen Turim, *Flashbacks and the Psyche in Melodrama and Film Noir*. In: *Flashbacks in Film* (New York 1989), S. 182.

⁹⁵ Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women*, S. 9.

do not exist in quite the same way as in other genres.“⁹⁶ Das *Noir* Melodrama unterliegt demnach keinen fixen Konventionen. Das Handlungsgerüst des Woman's Film, das aus vier typischen Motiven geprägt ist, wird mitunter auf das *Noir* Melodrama übertragen. Es wird entweder eine Dreiecksgeschichte, in der ein Teil Denunziation des Mannes und zugleich ein Stück Rehabilitation steckt, die Geschichte einer opfervollen Mutterschaft, die Geschichte der bösen Frau oder die Geschichte von einer großen Karriere der Heldin verfilmt.⁹⁷ Zugleich können Verschiebungen auf der räumlichen und zeitlichen Ebene, aber auch Zeitlosigkeit und die Rollenverteilung beider Geschlechter und deren Psychologisierung das *Noir* Melodrama bestimmen.

Film noir und Melodrama sind sich einerseits in ihrer generischen Entwicklung sehr nahe, andererseits überschneidet sich ihre Bedeutung vor 1950. Die *überholte und neue* Definition von Melodrama öffnet auf jene Filme neue Perspektiven, die vor 1950 als solches bezeichnet wurden. Diese *neuen Perspektiven*, vor allem das Melodrama zwischen 1945 und 1950 als emotionales Genre zu assoziieren, dient als Ansatzpunkt zur Kategorisierung der wesentlichen Handlungsmotive von *Noir* Melodrama. Die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges wälzten sich auf verschiedenste Genres, mitunter auch auf das Melodrama um. Bewusst griff man die wirtschaftlichen, politischen Missstände und die pessimistische Stimmung der Gesellschaft in den Filmen auf und verzeichnete die zunehmend düstere Atmosphäre, die sich auf der visuellen Ebene im Stil des Noir zeigt. Das Melodrama weist nach Singer ein Set von fünf wesentlichen Faktoren auf, die sich in extremer moralischer Polarisierung, heftigem Pathos, überreiztem Gefühl, nicht-klassischer Erzähltechnik und Sensationalismus, zeigen.⁹⁸ Insofern stehen in melodramatischen Handlungen die hysterische Liebesbeziehung und die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung im Vordergrund. Es geht vor allem um die divergierende Darstellung von Emotionen und Gefühlen, die im Melodrama oft im übertriebenen Handeln der weiblichen Figuren zum Ausdruck kommen. Im Gegensatz dazu werden im Film noir Emotionen unterdrückt oder subversiv dargestellt.

⁹⁶ Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women*, S. 9.

⁹⁷ Vgl. Georg Seeßlen, *Kino der Gefühle*, S. 100.

⁹⁸ Vgl. Christian Cargnelli, *Sirk, Freud, Marx und die Frauen*, S. 29.

Folglich zählen Identitätskonflikte beider Geschlechterrollen und implizite oder unterdrückte Sexualitäten und die damit verbundenen psychologischen Konflikte zu den wesentlichen Handlungselementen im *Noir* Melodrama. Um das historische Verständnis der bereits genannten Handlungsmotive zu rekapitulieren, gilt es sozialgeschichtliche Aspekte der amerikanischen Gesellschaft in der Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1950 in die filmwissenschaftlichen Analysen miteinzubeziehen.

Die Aufteilung und Umkehrung der Geschlechterverhältnisse in der amerikanischen Gesellschaft wurde vor allem durch den Zweiten Weltkrieg stark geprägt. In der Nachkriegszeit erlebten viele Männer psychische Tiefpunkte und entwickelten ein traurig-stures Verhältnis zum anderen Geschlecht.⁹⁹ „During World War II, record numbers of women moved into responsible positions. They replaced men at every level doing war work and business jobs.“¹⁰⁰ Beide Geschlechter standen während des Krieges und in den frühen Nachkriegsjahren vor fremden Situationen und neuen Aufgaben, die das Selbstverständnis und auch das Verhältnis zueinander beeinflussten. „In the postwar period in particular, the return to normality may well have produced ambivalent feelings in men and women alike [...].“¹⁰¹ Auch Frauen fühlten sich in ihrer neugewonnenen Unabhängigkeit und weil sie sich psychisch nicht darauf vorbereiten konnten, verunsichert.¹⁰² Das Kriegsende bedeutete die Rückkehr zu gesellschaftlichen Normen und Repressionen. Das ursprüngliche viktorianische Familienbild und die patriarchale Ordnung existierten in diesem Sinn nicht mehr. Männer mussten sich in einem Sozialgefüge zurechtfinden, in dem Frauen am Arbeitsmarkt sowie in ihrer Geschlechterrolle unabhängiger wurden. Das angespannte Geschlechterverhältnis zeigt sich in der damaligen Scheidungsrate, die 1946 ihren Höhepunkt erreichte.¹⁰³ Zugleich zeigte sich, wie auch bereits nach dem Ersten Weltkrieg, eine latente Abneigung gegenüber von Frauen, da sie nicht mehr die erwartenden Rollenbilder erfüllten.¹⁰⁴ Die amerikanische Sozialpolitik machte es sich bis in die 1950er Jahre zum Ziel, die paranoide Stimmung aufgrund des Kalten Krieges zu überbrücken und die

⁹⁹ Vgl. Ludger Kaczmarek, *hard boiled*. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3999> (21.08.2015) und Vgl. Theo Bender, Burkhard Röwekamp, *Film Noir*. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=161> (21.08.2015).

¹⁰⁰ Vgl. Douglas T. Miller, Marion Novak, *The Fifties: The Way We Really Were*, S. 147.

¹⁰¹ Deborah Thomas, *How Hollywood Deals With the Deviant Male*. In: Ian Cameron, *The Movie Book of Film Noir*, S. 63.

¹⁰² Vgl. Brandon French, *On the Verge of Revolt. Women in the American Film of the Fifties*, S. 20.

¹⁰³ Vgl. Hans Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S. 73.

¹⁰⁴ Vgl. Kai Kaufmann, *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir*, S. 18.

patriarchale Ordnung bzw. die Familie als Zentrum wieder herzustellen. Beide Geschlechter sollten in ihre traditionellen Rollen zurück gedrängt werden.¹⁰⁵

Diese politischen und sozialen Ereignisse wirkten sich auf die Filmproduktionen zwischen 1945 und 1950 aus. Die Nachkriegszeit wurde durch eine veränderte und unsichere, aber dennoch heranwachsende Konsumgesellschaft und die fortschreitende Industrialisierung geprägt. Dies beeinflusste das kulturelle Leben, vor allem die Film- und Kinoindustrie. „[...] there was an enormous outpouring of activity in Hollywood in the years just before television became a serious threat, as the majors and the minors competed to produce enough films to fill the nation’s burgeoning movie places.“¹⁰⁶

Das Kino war in der Nachkriegszeit DER Ort der Unterhaltung – und sprach vor allem das weibliche Publikum an. „Women were fully immersed in the discursive apparatus surrounding the cinema – fan magazines as well as news columns and articles on or by stars in women’s magazines.“¹⁰⁷ Hollywood setzte Trends und weibliche Stars wurden zu Idolen. Mode und Lifestyle beeinflussten die weibliche Gesellschaft. Starimages von Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo und weiteren Starlets wurden zu einem festen Bewusstseinsbestand der westlichen Populärkultur.¹⁰⁸ Das Hollywoodkino, das unaufhaltsam mit dem Starimage wirtschaftete, ließ die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen. Männliche, vor allem aber weibliche Stars behielten im Film sowie im realen Leben den gleichen Kleidungsstil. Filmkostüme wurden billig nachproduziert und konnten in Warenhäusern erstanden werden.¹⁰⁹

Zugleich wurde das ideale Rollenbild der amerikanischen Hausfrau und Mutter in Werbekampagnen demonstriert und rückte medial in den Vordergrund. „Women were bombarded by images in the mass media that told them happiness and fulfillment could be found as a housewife and mother.“¹¹⁰ Nicht nur in Magazinen, Radiosendungen und Kolumnen in Zeitungen, sondern auch in Filmen wurde mit dem Vorstadthäuschen und den modernen Haushaltsbehelfen als *Paradies* der modernen Hausfrau geworben. „Such a rapid shift in gender role did not happen smoothly,

¹⁰⁵ Vgl. Kai Kaufmann, Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir, S. 19 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Winston Dixon *Wheeler*, Film Noir and the cinema of paranoia, S. 34.

¹⁰⁷ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire*, S. 27.

¹⁰⁸ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 187.

¹⁰⁹ Vgl. Antonella Giannone, *Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften*, S. 143.

¹¹⁰ Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film*, S. 222.

however, and behind this smiling, shiny images of domestic bliss lay no small degree of tension between sexes.“¹¹¹ Diese gesellschaftlichen Spannungen wurden vor allem im Film noir zum Thema gemacht. Während der Phase der Entfremdung zwischen 1945 und 1950 verschwammen die Grenzen zwischen filmischer Realität und den realen gesellschaftlichen Verhältnissen. Melodramen, die heute als Film noir bezeichnet werden, füllten die Nische, die narrativ aber auch visuell die Defizite des *American Way of Life* sowie den *Krieg der Geschlechter* thematisierte.

Im Gegensatz zu Melodramen der 1930er und 1940er, die mehr oder weniger einer sentimental und historisierenden Phantasiewelt des 19. Jahrhunderts verpflichtet waren, gaben sich *Noir* Melodramen der Nachkriegszeit durch Einfluss des Film noir realistisch und sexualpsychologisch aufgeklärt. Im *Noir* Melodrama werden bereits psychoanalytische Aspekte aufgegriffen, die im Familienmelodrama der 1950er Jahre theoretisch analysiert werden. Die sentimentale Phantasie wird in die Psychoanalyse, die leidende Heroine in die Hysterikerin und der Konflikt zwischen Liebesideal und der Realität des geschlechtlichen Körpers in den Ödipuskomplex übersetzt.¹¹² Es ist demnach nicht verwunderlich, dass hier narrative und visuelle Berührungspunkte von Melodrama und Film noir sichtbar werden. Sie behandeln zeitbezogene Konfliktmuster, deren Motive sich meist aus gesellschaftskritischen und kulturellen Merkmalen, wie Rasse, Geschlecht und Klasse ergeben.

3.2. Subgenre: *Noir* Melodrama

In Anlehnung an den genrespezifischen Diskurs zu *Noir* Western ergibt sich die Erkenntnis, dass *Noir* Melodrama als Subgenre des Melodramas bezeichnet werden kann.¹¹³ Allerdings ist das Verständnis etwas komplexer. In der Filmtheorie kontrastieren sich die Charakteristiken von Melodrama und Western. Zumal das Melodrama oft als „feminine“ Form oder als Woman's Film gesehen wird und der Western das männliche Pendant dazu bildet. „In the American movie the active hero becomes protagonist of the Western, the passive or impotent hero or heroine becomes protagonist of what has come to be known as melodrama. The contrast active/passive is, inevitably traversed by another contrast, that between masculine

¹¹¹ Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film*, S. 222.

¹¹² Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 188-190.

¹¹³ Vgl. David Meuel, *The Noir Western*, (2015).

and feminine [...] (The Melodrama) often features women as protagonists, and where the central figure is a man there is regularly an impairment of his “masculinity” – at least in contrast to the mythic potency of the hero of the Western.”¹¹⁴

In Bezug auf den Noir Western hebt Monticone hervor, dass vor allem die visuellen Merkmale des Film noir und die daraus resultierende morbide, zerstörerische Atmosphäre ausschlaggebend für die Bestimmung eines Noir Westerns sind. Edward Recchia bestimmt den Noir Western anhand der Charaktereigenschaften des Helden und vergleicht die Typologie des Westerns mit dem Private-Eye des Film noir. Der optimistische Blick in die Zukunft wird trotz der zunehmenden düsteren Stimmung und Psychologisierung im Noir Western weitgehend behalten.¹¹⁵

Im *Noir* Melodrama gelten ähnliche Bestimmungen wie im Noir Western. Die Visualität zeigt sich als wesentliches Element zur Bestimmung eines *Noir* Melodramas. Die düstere und zerstörerische Atmosphäre kommt durch ein Konglomerat aus visuellen Noir-Elementen zur Geltung. Die morbide Stimmung wird meist differenzierter ausgedrückt als in manch klassischem Film noir oder Noir Western. Der optimistische Blick in die Zukunft wird weitestgehend vom Schicksal der handelnden Figuren bestimmt und wird nicht vorausgesetzt.

Veränderungen zeigen sich in der Verschiebung des urbanen Raums in eine ländliche Idylle. Offene und weite Räume, so wie sie im Western charakteristisch sind, vermitteln im *Noir* Melodrama meist etwas Bedrohliches oder stehen für gesellschaftliche Isolation. Auch die Vorstadt oder die häusliche Sphäre werden zum Ort des Unbehagens. Zugleich deuten räumliche Separationen auf das Beziehungsverhältnis verschiedener Figuren hin. *Noir* Melodramen zeichnen sich durch eine tiefgehende, psychologische Betrachtung und Zweideutigkeit der Figurenkonstellationen und Handlungsverläufe aus.¹¹⁶ In diesem Zusammenhang kann man auf „den dunklen Kontinent des weiblichen Begehrens“ verweisen, in dem sich

¹¹⁴ Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Vol. 16, No. 3, autumn 1975, S. 6-18.

¹¹⁵ Vgl. Sarah Undine Reissig, „Noir Western. Die Kulturgeschichte des Film Noir im Genre des Western.“, S. 28-29. (Diplomarbeit Universität Wien 2015).

¹¹⁶ Vgl. Ludger Kaczmarek, hard boiled. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3999> (21.08.2015) und Vgl. Theo Bender, Burkhard Röwekamp, Film Noir. Online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=161> (21.08.2015).

Wunschphantasien und Angstbilder der Heroinnen verdichten.¹¹⁷ Die Innensicht der Charaktere und die Aufteilung und Umkehrung der Geschlechterverhältnisse sind für eine Kategorisierung von wesentlicher Bedeutung. Der investigative Aspekt im *Noir* Melodrama wird nicht unbedingt zum Hauptthema und die Aufdeckung einer Mordgeschichte steht nicht immer im Vordergrund. In diesem Zusammenhang werden oft verstrickte Liebesgeschichten, unterdrückte Sexualitäten oder inzestuöse Familiendramen aufgedeckt und die damit verbundenen psychologischen Konflikte thematisiert. Allerdings ist nicht immer der männliche Part, wie häufig im Film noir vorkommend, von Desillusion oder psychischen Traumata betroffen.

Im wissenschaftlichen Kanon um den *Noir* Begriff wird immer wieder auf die typische Figurenkonstellation des Antihelden und der ihm gegenüberstehenden Femme Fatale hingewiesen. Diese Rollenaufteilung kann als symbolhafte Auseinandersetzung mit der sozialen Realität der Kriegs- und Nachkriegszeit gesehen werden. Die *Aggressivität* der Femme Fatale spiegelte den freieren Umgang mit Sexualität in den Nachkriegsjahren wider und wird als Akt gegen die Re-Patriarchalisierung aufgefasst. „The dangerous women in film noir are lawless agents of female desire, rebelling against the patriarchal relegation of women to the domestic sphere where they are deemed passive and valued only in relation to their maternal and wifely vocation.“¹¹⁸ Im klassischen Hollywoodkino wurde der Zugang zum Thema Sexualität und das Sexualverhalten der amerikanischen Gesellschaft repressiv dargestellt. Allenfalls anders, als die wissenschaftlichen Untersuchungen im Kinsey Report Ende der Vierziger Anfang der Fünfziger ergeben haben.¹¹⁹ Die repressive Darstellung von Sexualität im klassischen Hollywood Film lässt sich nicht nur auf die Zensurbestimmungen, sondern auch auf den Wunsch nach der traditionellen Rollenverteilung von Mann und Frau in der amerikanischen Gesellschaft, zurückführen.

Frauenfiguren verkörpern ein Schauspiel der Empfindungen und zugleich die erotische Zurschaustellung des weiblichen Körpers: frivol oder sentimental, ironisch oder

¹¹⁷ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 188. Siehe auch: Mary Ann Doane, *The Woman's Film. Possession and Address*, In: Christine Gledhill, *Home is Where the Heart Is*, S. 283-289.

¹¹⁸ Julie Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, S. 4.

¹¹⁹ Vgl. Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film*, S. 223.

tragisch, obsessiv oder kühl.¹²⁰ Diese charakterlichen Eigenschaften werden durch die Wahl der Kleidung unterstrichen. Im klassischen und narrativen Kino erweisen sich Filmkostüme als ein Zusammenspiel von verschiedenen filmischen Codes, wie etwa der Einstellung und der Montage, die für die Konstruktion der Frau als Fetisch und Objekt der männlichen Begierde verantwortlich sind. Wesentlich ist das Verständnis von Kleidung als Zeichenkomplex. Daraus kann eine Distanzierung von Rollenerwartungen oder eine Umkehrung von etablierten Schemata hervorgehen.¹²¹ Im Noir Melodrama verstärkt die Kleidung vor allem bei den Frauenrollen die Unterscheidung zwischen Gut und Böse, was sich entweder im robusten oder im feinen, weichen Material der Stoffe widerspiegelt. Nichtsdestotrotz können Kostüme im *Noir* Melodrama eine manipulierende Wirkung erzielen. Man denke hier an die ambivalente Bedeutung der weißen Kleider, die Reinheit und Jungfräulichkeit vermitteln sollten. In *MILDRED PIERCE* und *THE STRANGE WOMAN* kommen die weißen Kleider anders zur Geltung. Peggy verkörpert in *THE WOMAN ON THE BEACH* durch das Tragen von Hosen den emanzipatorischen Fortschritt in der Gesellschaft der 1940er Jahre.

Die Frau übernimmt im *Noir* Melodrama eine aktive Rolle und zeigt die charakterlichen Eigenschaften einer *Femme Moderne*, die oft mit jenen der *Femme Fatale* missverstanden werden. Julie Grossman dekonstruiert die *Femme Fatale* zu einer *Femme Moderne*, die sich von Zwängen befreien will, sich in der Arbeitswelt und ihrer Sexualität gegenüber der Männerwelt privilegieren möchte.¹²² Allerdings bedeutet das nicht, dass die Figur der *Femme Fatale* im *Noir* Melodrama nicht vorhanden ist. Sie ist masochistisch veranlagt, hat Männer auf dem Gewissen, manipuliert sie, um einen besseren Status zu erreichen und fügt ihnen schwere Verletzungen zu oder treibt sie gar bis in den Tod. (z.B. *STRANGERS IN THE NIGHT*, *MILDRED PIERCE*, *THE WOMAN ON THE BEACH*). A (wo)man „murders her mate because he’s abusive or because she want’s a better husband, but the most common motivation for either males or females to murder their spouse is that other major marriage problem: money.“¹²³

¹²⁰ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 187-188.

¹²¹ Vgl. Antonella Giannone, *Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften*, S. 131.

¹²² Vgl. Julie Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, S. 29.

¹²³ Jeanine Basinger, *I Do and I Don’t*, S. 239.

In dieser Hinsicht muss auf die Rollenverteilung und die Doppeldeutigkeit der Charaktere hingewiesen werden. Obwohl das Melodrama oft auf ein weibliches Genre und somit auch auf eine weibliche Protagonistin hinweist, heißt es im *Noir* Melodrama noch lange nicht, dass die Motive nur auf die weiblichen Charaktere übertragen werden. Dies betrifft vor allem die Figur des Kriegsveteranen zwischen 1944 und 1947. „Politische und ökonomische Krisenzeiten – kapitalistische Rezessionen, Kriege oder innergesellschaftlicher Widerstand (insbesondere der der feministisch lesbisch und schwulen Emanzipationsbewegungen) offenbaren die Brüchigkeit der heterosexuellen Männlichkeit, so vehement als Fülle, Kompetenz und Ungebrochenheit entworfen wird, können kollektive Entmächtigungen tiefgreifende Erschütterungen ihrer dominant-fiktionalen Repräsentation bewirken.“¹²⁴ Kaja Silverman überträgt den Diskurs des „historical trauma“, dem Übergang aus der Kriegs- in die Friedensgesellschaft, auf ein männliches „body trauma“ und stellt so die gebrochene Identität der Filmhelden und die Brüche ihrer konventionellen filmischen Inszenierung in Frage.¹²⁵ Aus filmtheoretischer Sicht und in Bezug auf die Rollenaufteilung der Geschlechter stellt Laura Mulvey den visuellen Blick und dessen geschlechtsspezifische Voreinstellung in Frage.¹²⁶ Unter Einfluss von psychoanalytischen Theorien repräsentieren Protagonistinnen einerseits die bedrohliche Instanz der Kastration und andererseits waren sie ein Ziel des Begehrens. Aus feministischer Sicht würden die Frauenfiguren im Mainstreamkino männliche Phantasmen oder Bedürfnisse der patriarchalischen Psyche repräsentieren.¹²⁷ Eine allgemeine Unklarheit manifestiert sich demnach in den Charakteren und ihrer Unsicherheit gegenüber ihrer Sexualität.¹²⁸ Grundsätzlich geht es im *Noir* Melodrama um eine offene Sicht auf beide Geschlechterrollen, die ironisch, ästhetisch und sozialpsychologisch reflektiert wird und zugleich den dynamischen Prozess der Kulturalisierung, der geschlechtlichen Beziehungen und Identitätszuschreibungen zeigt.¹²⁹

¹²⁴ Georg Tillner, Siegfried Kaltenacker, Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. In: Frauen und Film, Heft 56/57, Februar 1995, S. 120-122.

¹²⁵ Vgl. Kaja Silverman, Historical Trauma and Male Subjectivity. In: E. Ann Kaplan, Psychoanalysis and Cinema, S. 110-127. Siehe auch: Vgl. Georg Tillner, Siegfried Kaltenacker, Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. In: Frauen und Film, Heft 56/57, Februar 1995, S. 120-122.

¹²⁶ Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, In: Screen, Bd. 16, H.3, (Herbst 1975), S. 6-18.

¹²⁷ Vgl. Christian Cargnelli, Sirk, Freud, Marx und die Frauen, S. 18.

¹²⁸ Vgl. Richard Dyer, „Homosexuality in Film Noir.“ In: Jumpcut: A Review of Contemporary Media, 16, (2005). Online unter: <http://www.jumpcut.org/archive/onlinesays/JC16folder/HomosexFilmNoir.html> (09.05.2016).

¹²⁹ Vgl. Hermann Kappelhoff, Matrix der Gefühle, S. 188-190.

Die Filmmusik wird im *Noir* Melodrama genauso wie im Melodrama oder im Film noir als ein dramaturgisch-narratives Element eingesetzt. Ideologische, gesellschaftliche oder familiäre Repressionen werden durch musikalische Einlagen illustriert. Die Filme beziehen sich auf musikalische Leitmotive oder ein bestimmtes musikalisches Thema, das in verschiedenen Variationen wiederkehrt. Beide Formen erzielen eine psychologisierende Wirkung und verweisen auf den seelischen Zustand der ProtagonistInnen oder machen den Zuschauer auf etwaige harmonische oder bedrohende Veränderungen aufmerksam.¹³⁰ Es kompensiert entweder verstärkend die Unzugänglichkeiten des Visuellen oder wird als kontrapunktischer Zusatz eingesetzt.¹³¹

In diesem Kontext kann auf Renoirs Film *THE WOMAN ON THE BEACH* verwiesen werden. Hanns Eisler komponierte zu *THE WOMAN ON THE BEACH* eine atypische, kontrapunktische Filmmusik, die auf die sexuellen Spannungen zwischen der weiblichen Protagonistin und den männlichen Figuren anspielt. Scott enthüllt Peggys wahre Identität. Er ist über ihre sexuelle Leichtlebigkeit entsetzt. Sie reagiert darauf sehr gelassen. „Der konventionelle Musikeinsatz für solch eine Enthüllung wäre düster und dramatisch, er würde die Frau als das böse und unverständliche Andere zeichnen.“¹³² Eisler produzierte das Gegenteil, nämlich eine heitere, unverbindliche Melodie. Die Musik erhielt eine kontrapunktische Funktion zur subjektiven Perspektive Scotts. Aus Peggys Perspektive erfolgt sie linear und angemessen.¹³³

¹³⁰ Vgl. Michael Palm, Was das Melos mit dem Drama macht. In: Cargnelli / Palm, Und Immer Wieder Geht die Sonne auf, S. 211-235. Siehe auch: Vgl. Vgl. Anselm C. Kreuzer, Filmmusik. Geschichte und Analyse, S. 65-77.

¹³¹ Vgl. Michael Palm, Was das Melos mit dem Drama macht. In: Cargnelli / Palm, Und Immer Wieder Geht die Sonne auf, S. 216.

¹³² Claudia Gorbman, Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Regina Schlagnitweit, Gottfried Schlemmer (Hg.), Film und Musik, S. 17-18.

¹³³ Vgl. Claudia Gorbman, Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Regina Schlagnitweit, Gottfried Schlemmer (Hg.), Film und Musik, S. 17-18.

4. Filmanalysen: Visualisierung und Kontextualisierung ausgewählter Filmbeispiele

In diesem wesentlichen Kapitel wird versucht, die Forschungsfragen anhand von drei praktischen Filmbeispielen weitestgehend zu beantworten. Mit Hilfe der theoretischen Ausarbeitung zu *Noir Melodrama*¹³⁴, gilt es narrative und ästhetische Berührungspunkte von Melodrama und Film noir aufzuzeigen und der Frage nachzugehen, wie Subversion und Identitätskrise in den Filmbeispielen bzw. in einzelnen Sequenzen dargestellt werden. Nachdem es sich in dieser Arbeit um historisch, konzeptualisierte Filmanalysen handelt, verweist jede Filmanalyse in einem kurzen Absatz auf das Filmschaffen des Regisseurs. Zusätzlich wird auf die kulturhistorische Kontextualisierung des Films Bezug genommen.

MILDRED PIERCE (R: Michael Curtiz, 1945), THE STRANGE WOMAN (R: Edgar G. Ulmer, 1946) und WOMAN ON THE BEACH (R: Jean Renoir, 1947) charakterisieren die Schnittstelle zwischen Melodrama und Film noir. Die melodramatische Handlung wird durch die besondere Noir-Ästhetik zu einer destruktiven, pessimistischen Geschichte über Mord und (Selbst)Zerstörung. In den melodramatischen Handlungsstrang von MILDRED PIERCE, THE STRANGE WOMAN und THE WOMAN ON THE BEACH werden ästhetische Merkmale, die durch eine außerordentliche Beleuchtungstechnik, Montage und mise en scène hervorgerufen werden, sichtbar gemacht.

Für die thematische Analyse von Subversion und Identitätskrise ist die Psychologisierung der Figuren besonders wichtig. Grundsätzlich geht es in jedem Filmbeispiel um eine oder mehrere Figuren, die ihre Befreiung aus einer schicksalhaften Umklammerung nicht erreichen und viel mehr in ihrer Entfremdung und Neurosen versinken.¹³⁵ Es geht um Sexualitäten, im Sinne von Ausbruch, Selbsterfahrung und Opposition, um Begehren und Machtstrukturen.¹³⁶ In MILDRED PIERCE zeigt sich dies durch die Besessenheit und das inzestuöse Begehren der Mutter, die ihre Tochter nicht loslassen kann. Ganz stark wird hier der Mutter-Tochter Konflikt

¹³⁴ Siehe Kapitel 3.

¹³⁵ Vgl. Paul Werner, Film Noir und Neo-Noir, S. 60.

¹³⁶ Vgl. Annette Brauerhoch, Sexualität im Film. In: Frauen und Film, Heft 66, 2011, S. 22-37.

sowie die damit verbundene Dreiecksbeziehung thematisiert. Ein wesentliches Motiv ist auch hier die Stellung und Unabhängigkeit der Frau in der männerdominierenden Arbeitswelt. In *THE STRANGE WOMAN* bildet die narzisstisch und masochistisch veranlagte Frau den Handlungsrahmen der Geschichte. Es wird hier erneut eine inzestuöse Dreiecksbeziehung thematisiert, sowie das Vater-Tochter Verhältnis aufgearbeitet. *THE WOMAN ON THE BEACH* zeigt, dass nicht nur weibliche Figuren im Mittelpunkt der Erzählung eines *Noir* Melodramas stehen. Die männliche Hauptfigur leidet an einer Kriegsneurose und findet sich in der Gesellschaft nicht wieder zurecht.

Zusammenfassend wird hier klar, dass die gesellschaftlichen Konflikte der amerikanischen Gesellschaft thematisiert werden. Vor allem gewann die Popularisierung von Sigmund Freuds Psychoanalyse nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch im Hollywoodkino an jeglicher Relevanz.

4.1. Mildred Pierce (1945)¹³⁷

Mildred Pierce verkörpert die dramatische Geschichte einer Mittelklasse Familie, die in jeder Hinsicht zu versagen scheint. Mildred (Joan Crawford) lebt mit ihrem Ehemann Bert (Bruce Bennett) in einem Einfamilienhaus in Glendale, einer Vorstadt von Los Angeles. Mildred ist Hausfrau und Mutter von zwei Töchtern, Veda (Ann Blyth) und Kay (Jo Ann Marlowe) und verdient sich ihr Geld als Kuchenbäckerin. Ihr arbeitsloser Ehemann Bert war einst Geschäftspartner von Wally Fay (Jack Carson), mit dem auch Mildred ein freundschaftliches Verhältnis führte. Als sie von Ehemann Bert betrogen wird, übernimmt sie die Rolle der alleinerziehenden Mutter. Sie strebt nach finanzieller Unabhängigkeit und schafft es in kurzer Zeit mit ihrer Kollegin Ida sehr erfolgreich zu werden. Ein sozialer Aufstieg zeigt sich in rasanten Karrieresprüngen von der Kuchenbäckerin zur Kellnerin und schlussendlich zur modernen Geschäftsführerin einer Restaurantkette. Sie erlebt zwar den beruflichen Erfolg, scheitert jedoch kläglich in ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau. Sie beginnt ein Verhältnis mit Monte Beragon (Zachary Scott), von dem sie die Immobilie für ihr erstes Restaurant gekauft hatte. Mildred findet in Monte eine abenteuerliche Affäre und einen Neuanfang, der ihr später zum Verhängnis wird. Der Tod ihrer Tochter Kay verstärkt ihre obsessive Beziehung zu Veda und das Streben nach mehr Erfolg und Geld. Ihre Tochter täuschte eine Schwangerschaft vor und stellt sich in allen Belangen gegen ihre Mutter. Auch sie fühlt sich zu Monte sehr hingezogen. Monte treibt Mildred in den finanziellen Ruin. Der Höhepunkt ereignet sich als sie Veda und Monte gemeinsam im Strandhaus auffindet. Nachdem Monte dem jungen Mädchen klar macht, dass er mit ihr niemals eine Hochzeit einginge, erschießt sie ihn. Veda beschuldigt in allen Belangen ihre Mutter. „It’s your fault I am the way I am“. Mildred sieht sich als Versagerin in ihrer Rolle als Mutter und möchte die Situation bereinigen, indem sie versucht Veda die Flucht zu gewähren. Nachdem Mildred als Mörderin ausgeschlossen ist, möchte sie Wally beschuldigen. Das Rätsel um den Mord wird schließlich aufgelöst. Veda wird für ihre Taten bestraft. Schlussendlich trennt das Recht Mutter und Tochter. Mildred findet wieder Halt bei ihrem ersten Ehemann, mit dem sie gemeinsam ein neues Leben beginnen kann.

¹³⁷ MILDRED PIERCE, R: Michael Curtiz, Drehbuch: Ranauld MacDougall, USA 1945, Warner Bros., DVD, Turner Entertainment Co. und Warner Bros. Entertainment Company, 2005.

4.1.1. Regisseur: Michael Curtiz

Michael Curtiz - Mihaly Kertész wurde 1886 in Budapest im damaligen Österreich-Ungarn geboren und starb 1962 in Los Angeles. Noch bevor er unter dem Namen Michael Curtiz in Hollywood bekannt wurde und Europa den Rücken zukehrte, arbeitete er in Wien, Berlin und Paris. In seiner Wiener Schaffensperiode inszenierte er die aufwendig produzierten Monumentalfilme SODOM UND GOMORRHA (1922) und DIE SKLAVENKÖNIGIN (1924). Beide Filme, die unter Sascha-Film produziert wurden, sind ein wichtiger Bestandteil der österreichischen Filmgeschichte. Michael Curtiz emigrierte bereits 1926 nach Hollywood und startete mit 28 Jahren eine erfolgreiche Karriere bei Warner Bros. Seinen Durchbruch schaffte er 1933 mit der Inszenierung des Gefängnisfilms 20,000 YEARS IN SING SING. Ende der 1930er Jahre galt er als der wichtigste gewinnbringende Regisseur bei Warner. Während seiner Schaffensperiode in Amerika entstanden über 150 Filme, die von Dramen über Western und Komödien reichten und somit ein breites Genrespektrum abdecken. Darunter auch die mit dem Oscar nominierten Filmklassiker CASABLANCA (1942) und MILDRED PIERCE (1945). Michael Curtiz zählt zu den bekanntesten Filmemachern und prägte die amerikanische Filmgeschichte der 1930er und 1940er Jahre maßgeblich.¹³⁸

„The dominant interpretation of his work is that he was a capable, extremely efficient journeyman whose greatest triumphs were the result of Warner Brothers’ collaborative studio system, more the product of the contributions of the studio’s gifted contract cinematographers, writers, actors, designers, and composers than of Curtiz’s vision or control.“¹³⁹

4.1.2. Kontextualisierung

Im September 1944 hatte der Produzent Jerry Wald von Warner Bros. bereits ein fertiges Drehbuch zu MILDRED PIERCE vorliegen und Michael Curtiz als Regisseur engagiert. Das Drehbuch zum Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von James M. Cain, der die Vorlagen für einige Film noir Produktionen (u.a. THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, R: Tay Garnett, 1946; DOUBLE INDEMNITY, R: Billy Wilder, 1944) lieferte. Aufgrund des strengen Zensurgesetzes folgte ein längerer Schreib- und

¹³⁸ James Robertson, The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz, S. 5-74. Siehe auch: Vgl. Leonard Maltin Classic Movie Guide, Biography: Michael Curtiz. Online unter: <http://www.tcm.com/tcmdb/person/42547%7C111394/Michael-Curtiz/> (22.06.2016). Siehe auch: Vgl. Michael Barson, Michael Curtiz, Hungarian-American director, actor and writer. Online unter: <http://www.britannica.com/biography/Michael-Curtiz> (22.06.2016).

¹³⁹ Michael Barson, Michael Curtiz, Hungarian-American director, actor and writer. Online unter: <http://www.britannica.com/biography/Michael-Curtiz> (22.06.2016).

Editionsprozess, bei dem unter anderem Catherine Turney und William Faulkner mitarbeiteten.¹⁴⁰ Schließlich wurde Randal MacDougall als Drehbuchautor in den Credits erwähnt. Ernest Haller, der bei GONE WITH THE WIND (1939) und später bei HUMORESQUE (1946) und WHAT EVER HAPPEND TO BABY JANE (1952) hinter der Kamera stand, wurde auch für MILDRED PIERCE engagiert. Max Steiner, der ebenfalls bei GONE WITH THE WIND mitwirkte, übernahm die Filmmusik. Die weibliche Hauptrolle sollte ursprünglich von Barbara Stanwyck gespielt werden. Joan Crawford verkörperte schlussendlich diese Rolle. Mildred repräsentiert eine unabhängige Frau, die einen rasanten sozialen und finanziellen Aufstieg erlebt und sich in der Männerwelt zurechtfinden muss. Zugleich zeigt sich in dieser Rolle eine scheiternde Mutter, der eine skrupellose Tochter (Ann Blyth) ganz im Zeichen einer Femme Fatale gegenübersteht. Joan Crawford, die lange Zeit bei MGM unter Vertrag stand, erreichte Mitte der 1940er Jahre mit MILDRED PIERCE erneut einen persönlichen Durchbruch. Sie erhielt für die Rolle der weiblichen Hauptdarstellerin einen Oscar. Der Film wurde am 24. September 1945 kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Hollywood uraufgeführt. In Österreich wurde MILDRED PIERCE zeitlich verzögert erst 1950 in den Kinos ausgestrahlt.¹⁴¹ Michael Curtiz und seiner Filmcrew gelang es einen der erfolgreichsten Filme der 1940er Jahre zu realisieren.

MILDRED PIERCE nimmt in der Filmgeschichtsschreibung eine Sonderstellung ein. Aufgrund seines Handlungsgerüsts lässt sich der Film weder eindeutig dem Thriller noch dem Melodrama zuordnen. In der Literatur wird MILDRED PIERCE oft als Woman's Film bezeichnet. Frank Krutnik, der sich tiefgehend mit Film noir beschäftigt, kategorisiert MILDRED PIERCE als Melodrama-Thriller-Hybrid.¹⁴² Seit den 1970er Jahren wird die historische, gesellschaftskritische und soziale Problematik von MILDRED PIERCE in der Filmtheorie kritisch reflektiert. Die Visualität, Dramaturgie und die Psychologie des Films bilden vor allem in der feministischen Filmwissenschaft die Grundlage für tiefgründige Analysen in Bezug auf Gender, Sexualität, Genre und Narration. Pam Cook liefert mit „*Duplicity in Mildred Pierce*“¹⁴³ den wohl wichtigsten

¹⁴⁰ Mildred Pierce, Online unter: http://www.imdb.com/title/tt0037913/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (02.07.2016).

¹⁴¹ Vgl. Mildred Pierce, Release Info. Online unter: http://www.imdb.com/title/tt0037913/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1 (23.06.2016).

¹⁴² Frank Krutnik, In a Lonely Street, S. 17.

¹⁴³ Pam Cook, Duplicity in Mildred Pierce. In: E. Ann Kaplan, Women in Film Noir, S. 68-82.

Beitrag im wissenschaftlichen Kontext. Stimmen aus der modernen feministischen Filmkritik rücken die aktive weibliche Rolle in der Gesellschaft und deren Probleme in der Vorkriegszeit und während des Krieges in den Vordergrund. Mary Ann Doane bezieht sich vor allem auf die Mutter-Tochter Beziehung und die Rolle der Mutter im Film. „Everyone has a mother, and furthermore, all mothers are essentially the same, each possessing the undeniable quality of motherliness. [...] The idea that someone might not have a mother is a joke; it is articulated in the mode of the ridiculous or absurd.“¹⁴⁴ Dieser entscheidende Punkt zwischen Mutter und Tochterbeziehung zeigt sich, als Veda die Bedeutung der Mutter thematisiert. Vedas Kollegin: „I didn’t know you had a mother.“ Daraufhin erwidert Veda: „Everyone has a mother.“¹⁴⁵ Für Julie Weiss ist *Mildred Pierce* „the story of an overly-devoted mother framed within a murder mystery.“¹⁴⁶ Justine Lloyd und Lesley Johnson meinen, dass in *Mildred Pierce* das moderne Frauenbild dargestellt wird: „the film constructs the modern woman as facing a series of limited options. At the one extreme, she can become like a man and express an autonomous self [...] at the other she can throw herself into femininity and her own identity in the family to the point of living her life.“¹⁴⁷

4.1.3. Narrative und ästhetische Gestaltung

Mildred Pierce wird anhand von zwei Handlungssträngen erzählt. Der Anfang und das Ende des Films und zwei kürzere Sequenzen zeigen sich in der klassischen Noir Ästhetik. Der Mord im Plot sowie die Flashback Struktur wurden extra für den Film geschrieben. Die Originalfassung behandelt vielmehr ein soziales Drama als ein Crime Drama. Die Low-Key-Ausleuchtung und die Kameratechnik erzeugen zahlreiche Kontraste und Schatten, welche in die Narration miteinbezogen werden. Diese Ästhetik verleiht dem Film einen hartgesottenen und pessimistischen Ton.

¹⁴⁴ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940s*, S. 70.

¹⁴⁵ *MILDRED PIERCE*, DVD, TC: 01:29:57.

¹⁴⁶ Julie Weiss, *Feminist Film Theory and Women’s History: Mildred Pierce and the Twentieth Century*, In: *Film & History*, 22.3 (Fall 1002), S. 75.

¹⁴⁷ Justine Lloyd, Lesley Johnson, *The Three Faces of Eve: The Postwar Housewife, Melodrama, and Home*, In: *Feminist Media Studies* 3.1. (2003), S. 10.



Abb. 1 TC: 00:10:39.



Abb. 2 TC: 00:09:34.

Die gegenwärtigen Handlungen werden durch die Motive Tod und Selbstmord, Gewalt, Ungewissheit und Falschheit charakterisiert. Mildred wird des mysteriösen Mordes an ihrem Ehemann Monte Beragon verdächtigt und am Gerichtshof verhört. Am Revier herrscht Stille. Einzig das Ticken der Uhr, das Ablegen der Stifte oder das Blättern der Zettel ist wahrzunehmen. Dies kann auf Mildreds vorerst aussichtslose Lage deuten. Die reduzierte Geräuschkulisse verstärkt ihren nervösen Zustand. Mildred möchte weder Veda noch sich selbst in Gefahr bringen. Sie versucht Wally Fay als Mörder hinzustellen. Sie gab ihm den Anschein, ihn verführen zu wollen und lockte ihn so ins Strandhaus.

Der melodramatische Handlungsstrang wird durch zwei lange Rückblenden dargestellt und visualisiert vergangene Ereignisse. Mildred übernimmt in diesen Sequenzen die Rolle des Erzählers. Das für den Film noir eher untypische weibliche voice over beinhaltet Mildreds klagenden, melodramatischen Diskurs über Familie, sexuelle und emotionale Beziehungen, Wünsche und Ängste sowie Arbeit und Kapital.

Bereits in der ersten Rückblende erfährt der Zuschauer sehr viel über Mildreds Leben und ihre unglückliche Beziehungssituation. Das Familienhaus, das auch im Sinne von häuslich und privat steht, spielt eine signifikante Rolle in der subversiven Darstellung der Familientradition und den zusammenhängenden melodramatischen Konventionen.

Voice over: „We lived on Corvalis Street where all the houses looked alike. Ours was number 1143. I was always in the kitchen ... I felt as though I'd be born in a kitchen and lived there all my life, except for the few hours it took to get married ... I married Bert when I was seventeen, I never knew any other kind of life, just cooking and washing and having children ... two girls, Veda and Kay. [...].¹⁴⁸

¹⁴⁸ MILDRED PIERCE, DVD, 2005, TC: 00:20:39-00:21:08.



Abb. 3 TC: 00:27:43.

Tochter Veda nimmt bereits am Klavier eine bourgeoise Haltung ein. Durch die expressive Beleuchtung wird auf die Zimmerdecke ein Schatten der Jalousien geworfen. Kay bildet mit ihrem Arm eine Achse zu diesem Schatten und macht den Zuschauer auf zukünftige Ereignisse aufmerksam. Die Verschmelzung von melodramatischer Handlung und visueller Noir-Ästhetik wird durch diese Aktionen verdeutlicht. Das distanzierte Verhältnis zu den Kindern und zwischen den Ehepartnern zeigt sich im Film durch räumliche Separation. Bezieht man sich auf Sirks visuelle Darstellung von melodramatischen Elementen, weißt das Dekor im Wohnraum auf das Scheitern der Familie hin. Der Zuschauer kann aus dieser ersten Rückblende erkennen, dass in *MILDRED PIERCE* die Normen des gesellschaftlichen Familienbildes nicht eingehalten werden und der Bruch des *American Dreams* visualisiert wird.¹⁴⁹

Mildred Pierce ist die Hauptakteurin im Film. Dies zeigt sich nicht nur durch ihre allgegenwärtige Präsenz und dem weiblichen voice over, sondern auch durch viele Details. Allein der Filmtitel und der Name ihrer Restaurantkette verweisen auf die Omnipräsenz der weiblichen Figur. Nicht zuletzt stöhnt Monte Beragon *Mildred*, bevor er stirbt. Mildred ist der Schlüssel für alle dramatischen Ereignisse im Film. Max Steiners Filmmusik bezieht sich auf fünf Leitmotive, die sich rein auf die weibliche Hauptfigur beziehen. „The themes are centred on Mildred and those with whom she has intense personal relationships; [...] for her business success, her husband Bert, their daughters Veda and Kay and for Monte Beragon.“¹⁵⁰ Das musikalische Leitmotiv

¹⁴⁹ Vgl. C. M. Gill, *Martyring Veda: Mildred Pierce and family systems theory*. In: *Style*, Spring-Summer 2010, Vol. 44, No. 1-2, *New Psychologies and Modern Assessments*, S. 81-98.

¹⁵⁰ Guido Heldt, *Music and Mildred Pierce, 1945 and 2011*. In: *Screen*, 54:3, Autumn 2013, S. 404.

bezieht sich auf die emotionalen und gefühlsgeladenen Aktionen der weiblichen Hauptfigur.

Der Slogan „A mother's love leads to murder“¹⁵¹, mit dem der Film beworben wurde, deutet bereits auf Mildreds ambivalentes Verhältnis zu ihrer Tochter Veda hin. Mildreds Sexualität, das Mutter-Tochter Verhältnis und ihr inzestuöser Wunsch nach Veda führte zu zahlreichen wissenschaftlichen Genderdebatten. Hierbei ist zu beachten, dass diese Thematiken in Michael Curtiz Realisierung aufgrund des Production Codes und des repressiven und tabuisierenden Umgangs mit Sexualität nicht offenkundig visualisiert, sondern nur subversiv dargestellt werden konnten. Dass sich die Darstellung von intimen Sequenzen auf der visuellen und dramaturgischen Ebene weiterentwickelt hat, zeigt jene Szene in den HBO Miniseries als sich Veda vollkommen nackt präsentiert und Mildreds Begehren zu Veda durch einen Kuss auf den Mund visualisiert wird.

Vedas Erwartungen können kaum durch Mutterliebe gestillt werden. Obwohl sich die beiden Charaktere in ihrer moralischen Werthaltung unterscheiden, werden sie in ihrer physischen Darstellung, Kleidung, Frisur und Haltung gegenübergestellt. Mildred verkörpert eine zielstrebige Person, die mit allen Mitteln versucht eine gewisse Unabhängigkeit zu erreichen und zugleich ihren Kindern jeglichen Wunsch erfüllen möchte. Veda, die eine chaotische, selbstüchtige und manipulierende Art vermittelt, spiegelt jene Seite von Mildred, die sie nie ausleben konnte. Veda verkörpert aktiv typisch narzisstische Charaktereigenschaften. Mit ihrem arroganten und überheblichen Verhalten nutzt sie zwischenmenschliche Beziehungen aus. Ihr übertriebenes Selbstwertgefühl zeigt sie im Handeln der eigenen Fähigkeiten und Talente. Zugleich strebt sie nach grenzenlosem Erfolg, Schönheit und Idealen.¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. Mildred Pierce, Taglines. Online unter: <http://www.imdb.com/title/tt0037913/taglines> (02.07.2016).

¹⁵² Vgl. Das Glossar von „nano“: Narzisstische Persönlichkeitsstörung. Online unter: <http://www.3sat.de/infowindow2.php3?url=/nano/glossar/narzissmus.html> (02.07.2016).



Abb. 4 TC: 01:22:53.

Während Mildred die florierenden Geschäfte aufrecht erhält entwickelt sich Veda zu einer jungen, herrschsüchtigen Mademoiselle. Sie raucht und hat sich noch vor ihrer Volljährigkeit verheiratet. Auch sie verlangt nach nur kurzer Ehedauer die Scheidung und schafft es durch eine vorgetäuschte Schwangerschaft und mit Hilfe von Wally Fay eine Geldsumme abzukassieren. Mildred erfährt erst am Ende des Scheidungsprozesses die Wahrheit und ist durch die moralische Haltung ihrer Tochter desillusioniert. Trotz dieser Ereignisse kann sich Mildred von ihrer Tochter nie lösen. Dies wird in einem Gespräch mit Ida verdeutlicht:

Ida: Why don't you forget about her?

Mildred: I can't. I've tried, but I can't.

Ida: Well, try, try again. That's my motto.

Mildred: You don't know what it's like being a mother, Ida. Veda is a part of me...but she is still my daughter and I can't forget that.¹⁵³

Schlussendlich wird klar, dass das Eheverhältnis zwischen Mildred und Bert durch die obsessive Beziehung zu ihrer Tochter Veda zerstört wurde. Nicht einmal der Tod eines Menschen hätte ohne äußere Eingriffe Mildreds obsessive Haltung zu ihrer Tochter trennen können. Ein Aspekt für die gescheiterte Mutter-Tochter Beziehung kann auf die Stellung der Frau während des Krieges zurückgeführt werden. Linda Williams bezieht sich in MILDRED PIERCE auf den entstandenen Konflikt zwischen mütterlicher Verantwortung und ihrer neuen Aufgabe in der Arbeitswelt.¹⁵⁴ „Mildred's problems are a direct result of her desire to move up a social scale“¹⁵⁵ Mildred setzt sich

¹⁵³ MILDRED PIERCE, DVD, TC: 01:26:18-01:26:33.

¹⁵⁴ Jan Campbell, Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis, S. 39.

¹⁵⁵ Mary Ann Doane, The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s, S. 80.

gemeinsam mit ihrer Geschäftspartnerin Ida in der männerdominierenden Arbeitswelt durch. Im Laufe des Films wird deutlich, dass die unabhängige, selbstbewusste, erfolgreiche Mildred in ihrer Rolle als Mutter und später auch als Geschäftsfrau kläglich scheitert. „She is not supposed to have everything. She can’t have both a career and a home. She can’t love two men. She shouldn’t have two personalities, and frequently she can’t even have two children, because one has to die for her sins.“¹⁵⁶

Der Zuschauer erkennt nicht nur in der Handlung eine stetige Steigerung, sondern wird auch durch die Motivik darauf aufmerksam gemacht. Materielle Güter gewinnen an



Bedeutung. Das einfache feminine Kleid wird durch ein strenges, aufbauschendes und maskulin wirkendes Kostüm ausgetauscht. Gleichzeitig zeigt sich Mildred rauchend und trinkend sowie mit strengem Blick in ihrer maskulinen Rolle als Geschäftsfrau. Reichtum, Erfolg in Beruf und Beziehung und die damit verbundene Besessenheit zu ihrer Tochter werden immer wichtiger. Die sexuellen Relationen zwischen

Mutter-Ehemann-Tochter werden exzentrischer. Diese Klimax deutet auf den Höhepunkt bzw. auf den melodramatischen Exzess hin und leitet die mit einem schweren Dilemma behaftete Wende ein.

Die aktiven männlichen Figuren werden im Film von den weiblichen Charakteren instrumentalisiert und für materielle und kapitalistische Zwecke eingesetzt. Betrachtet man die Handlungsweise des Inspektors, merkt man, dass die eigentliche Macht in den Händen dieser passiven Männerrolle liegt. Wally übernimmt für Mildred zu Beginn die Rolle des *unterstützenden* Freundes, den sie später als Rechtsberater einsetzt. Wie unbedeutend Wally in Mildreds Leben ist, zeigt sich im Nichtvorhandensein eines musikalischen Leitmotivs zu dieser Figur.¹⁵⁷ Zum Schluss gibt sie ihm den Anschein ihn verführen zu wollen. Sie nötigt ihn und setzt ihn als Mordverdächtigen ein. Auch für Veda ist Wally eine wichtige Bezugsperson und ebenfalls Berater oder ein Vaterersatz. Nachdem Mildred ihre Tochter aus dem Haus verwiesen hat, findet sie bei Wally eine Unterkunft und tritt bei ihm im Klub als Sängerin auf. Mildred trifft nach längerer Zeit

¹⁵⁶ Jeanine Basinger, *A Woman's View*, S. 19.

¹⁵⁷ Guido Heldt, *Music and Mildred Pierce, 1945 and 2011*, In: *Screen*, 54:3, Autumn 2013, S. 404.

ihre Tochter und ihren Ex-Ehemann Bert im Klub an. In dieser Sequenz geht es nicht nur um die Versöhnung zwischen Mutter und Tochter, sondern auch um ihre heterosexuelle Beziehung zu Bert. Mildred zeigt in dieser Sequenz die feminine, attraktive (Ehe)Frau an Berts Seite. Sie präsentiert sich in einem schwarzen Cocktailkleid mit einer großen schillernden Brosche und einem Hut mit schwarzem transparentem Tüll. Dieses Kostüm kontrastiert sehr stark zu ihrem Business-Outfit, das sehr auf die männerdominierende Arbeitswelt und Mildreds maskuline Seite abgestimmt ist. In einer weiteren Sequenz wird klar, dass Mildred Monte Beragon benutzt, um ihrer Tochter wieder näher zu kommen. Sie verlangt die Hochzeit, kauft sein Anwesen und bietet ihm im Gegenzug Firmenanteile an.

Curtiz konstruiert mit dem Strandhaus einen geschlossenen Raum des sexuellen Begehrens. Der männliche sexuelle Blick wird bereits in der Sequenz davor wahrgenommen, als Monte und die Kamera Mildreds Beine fixieren. Allerdings verweist Monte hier auf Nylonstrümpfe¹⁵⁸, die während des Zweiten Weltkrieges Mangelware waren. Dieses Indiz ist die einzige Möglichkeit den Film zeitlich einzuordnen. Wallys sexuelles Interesse an Mildred zeigt sich ähnlich in jener Sequenz, als die beiden den Besuch der Immobilie organisieren. Wally starrt während des Telefonats auf Mildreds Beine. Die Kamera fängt diesen Blick ein und inszeniert so Wallys Gelüste.

Im Strandhaus folgt eine Reihe von intimen Begegnungen, die entweder durch die Symbolik oder die Musik im Film subversiv dargestellt werden. Monte verführt Mildred im Strandhaus. Sein leichtlebiger Charakter erklärt sich dadurch, dass er eine Sammlung von Badeanzügen in einem Schrank aufbewahrt und schelmisch meint, dass diese seinen Schwestern gehören. Mildred erwidert darauf, dass es nichts Besseres als eine große Familie gäbe und deutet hier eigentlich auf eine Fehlhandlung hin. Montes sexuelle Absicht wird durch die Symbolik der Sodawasserflasche dargestellt. Die gleiche Aktion wird durch eine Nahaufnahme zu Beginn des Films gezeigt, als Mildred mit Wally im Strandhaus ist und sie den Anschein macht, ihn verführen zu wollen.

¹⁵⁸ Gesche Sager, Nylonstrümpfe. Der Stoff aus dem die Träume sind. In: Spiegel Online, 20.10.2008. Online unter: <http://www.spiegel.de/einestages/nylonstruempfe-a-947897.html> (28.06.2016).



Abb. 5 TC: 00:50:18.



Abb. 6 TC: 00:06:43.

Die intime Szene zwischen Mildred und Monte ereignet sich, als sie beide im Wohnzimmer sind. In totalen Kameraeinstellung sitzt Mildred am Boden neben dem Kamin. Der Zuschauer bekommt dieses Bild durch den Spiegel präsentiert. Der Rahmen des Spiegels scheint das Bild zu trennen. Diese räumliche Separation deutet entweder auf eine Gefahr hin oder macht den Zuschauer auf die endgültige Beziehungsrelation der beiden aufmerksam. Monte legt eine Platte auf und verwendet die Musik um Mildred zu verführen. Die Kamera schwenkt von dem küssenden Paar nach rechts und fokussiert den Plattenspieler. „The smooth, easy listening arrangement, it’s neat choreography of the scene, even the circling of the needle in the end groove once Monte has succeeded in his seduction.“¹⁵⁹ Das Knistern und Rauschen am Ende der Sequenz impliziert den sexuellen Akt. Die Melodie, die auf der diegetischen Ebene zu hören ist, stammt von dem Lied „It Can’t be Wrong“, das Steiner bereits in NOW, VOYAGER (R: Irving Rapper, 1942) erklingen ließ. Am gleichen Abend stirbt Mildreds jüngere Tochter Kay. Dies deutet auf Mildreds stetigen Kontrollverlust als Mutter und Hausfrau hin.



Abb. 7 TC: 00:50:52.



Abb. 8 TC: 00:51:20.

¹⁵⁹ Guido Heldt, Music and Mildred Pierce, 1945 and 2011, In: Screen, 54:3, Autumn 2013, S. 406.

Nicht zuletzt werden Monte und Veda intim. Der Ort des Begehrens wird zum Ort der Eifersucht, der Aggressionen und des Todes. Die letzten Szenen im Strandhaus erfüllen ästhetisch typische noir Konventionen und thematisieren die inzestuöse Dreiecksbeziehung zwischen der obsessiven Mildred, ihrem Ehemann und der Tochter Veda. Das Gefühlschaos und der hysterische Moment ereignen sich, als Mildred beide küssend überrascht. Im Endeffekt wurde Monte von Veda benutzt, um den moralisch unachtsamen zwischenmenschlichen Umgang mit der Mutter und ihr Fehlverhalten zu dramatisieren. Psychoanalytisch betrachtet und nach C. G. Jungs Theorie wird hier der Elektrakomplex thematisiert.¹⁶⁰ Veda entwickelt von Beginn an eine überstarke Bindung zum Stiefvater. Gleichzeitig zeigt sie die latente Abneigung gegenüber ihrer Mutter.



Abb. 9 TC: 01:45:43.



Abb. 10 TC: 01:46:15.

¹⁶⁰ C. G. Jung, Versuch einer Darstellung der Analytischen Psychologie (1913). In: Gesammelte Werke, Bd. 4., Freud und die Psychoanalyse (1969).

4.2. The Strange Woman (1946)¹⁶¹

THE STRANGE WOMAN spielt in der aufstrebenden Industriestadt Bangor in den 1930er Jahren des 19. Jahrhunderts. Jenny Hager wächst ohne Mutter bei ihrem alkoholsüchtigen Vater auf. Bereits als Kind hatte sie die böse Absicht den Sohn ihres späteren Ehegatten zu ertränken und eine wohlwollende Vorstellung von ihrem zukünftigen Leben - „Just as soon as I grow up, I will have everything I want, because I’m going to be beautiful.“¹⁶² Auch als junge Frau bestätigt sie erneut ihren Vorsatz: „I don’t want the youngest, I want the rich.“¹⁶³ Sie setzt jedes Mittel ein, um an Geld und Reichtum zu gelangen und wird zur Verführerin und Zerstörerin. Als ihr Vater nach einem Herzinfarkt ums Leben kommt, heiratet sie den reichen und um Jahre älteren Geschäftsmann Isaiah Poster (Gene Lockhart). Ihren neuen Stiefsohn, den sie einst töten wollte, begehrt sie bereits nach seiner Ankunft. Sie erteilt Ephraim (Louis Hayward) den Mordauftrag an den eigenen Vater, der kurz danach bei einer Kanufahrt im Wildwasser ums Leben kommt. Jenny treibt den von Schuldgefühlen überladenen Sohn schließlich in den Suizid. Nicht zuletzt verliebt sie sich, geleitet von Macht und Besessenheit, in den Verlobten ihrer besten Freundin. Die anklagende Rede eines Predigers, der sich auf Salomons Sprüche bezieht, führt Jenny an ihr Ende. Sie wurde von ihrem Geliebten, der nur schwer mit der Wahrheit umgehen konnte und das innerfamiliäre Beziehungskonstrukt nicht wahrhaben wollte, zurückgestoßen. Jenny verunglückt tödlich mit einer Kutsche.

4.2.1. Regisseur: Edgar G. Ulmer

„Das Kino des Edgar G. Ulmer ist obskur nicht nur im Sinn der „Dunkelheit“ [...] es ist obskur auch – und vor allem – in seiner Unbekanntheit, seiner Verborgenheit und Abwesenheit.“¹⁶⁴ Edgar G. Ulmer wuchs in Österreich und Schweden auf und startete seine künstlerische Laufbahn als Bühnen- und Filmausstatter in Berlin, New York und Hollywood und arbeitete in seiner Anfangszeit mit Regisseuren wie Max Reinhard und

¹⁶¹ THE STRANGE WOMAN, R: Edgar G. Ulmer, Drehbuch: Herb Meadow, USA 1946, Mars Films, Fassung:

https://archive.org/details/Strange_Woman_movie (12.05.2016), 99min.

Siehe auch: A.W., Movie Review: 'The Strange Woman' Stars Hedy Lamarr at the Globe - 'Angel and Sinner' at the 55th Street, In: The New York Times, 24. Februar 1947.

Online unter: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9807E1DF103EEE3BBC4C51DFB466838C659EDE> (22.06.2016).

¹⁶² THE STRANGE WOMAN, TC: 00:05:51.

¹⁶³ THE STRANGE WOMAN, TC: 00:07:26.

¹⁶⁴ Stefan Grisseman, Mann im Schatten, S. 10.

Friedrich Wilhelm Murnau. Gemeinsam mit Robert Siodmak, Billy Wilder, Fred Zinnemann und Eugen Schüfftan, die nach der Machtergreifung Hitlers Ulmer (der noch vor dem Zweiten Weltkrieg nach Hollywood emigriert) ins Exil folgten, entstand 1929 *MENSCHEN AM SONNTAG*, ein Film zwischen realer Existenz und Fiktion. Die improvisatorische Methode und die filmische Herangehensweise erinnern stark an den Stil, der später die französische Nouvelle Vague prägte. Edgar G. Ulmer machte sich vor allem in der B-Produktion einen Namen und war von 1942 bis 1946 bei PRC – Producers Releasing Corporations unter Vertrag. 1946 wurde der Regisseur an den unabhängigen Produzenten Hunt Stromberg für den Film *THE STRANGE WOMAN* geliehen. Relativ zeitgleich beendete Ulmer seine Laufbahn bei PRC. Ulmer war wie so viele der europäischen Filmschaffenden in Hollywood ein *auteur*. Er zeigte zwar Interesse an den Einspielergebnissen, im Vordergrund stand dennoch der künstlerische Aspekt des Filmemachens.¹⁶⁵

Ulmers Filme richten sich gegen allgemeine Tendenzen und Gefühlslagen, gegen Liebe und Nächstenliebe. Er setzte auf die Darstellung von sozialer Wirklichkeit, worin psychische Ereignisse, innerfamiliäre Beziehungsdramen, ödipale Konflikte bis hin zu inzestuösen, pädophilen Aspekten thematisiert werden. (*THE BLACK CAT* 1934, *MOON OVER HARLEM* 1938, *BLUEBEARD* 1944, *STRANGE ILLUSION* 1944/45, *DETOUR* 1945, *THE STRANGE WOMAN* 1945/46, *RUTHLESS* 1947, *MURDER IS MY BEAT* 1954/55). Die Faszination für die Ausgestaltung psychischer Ereignisse ist auf Ulmers Sozialisation im deutschen Expressionismus zurückzuführen.¹⁶⁶ Ulmer bewegt sich mit seinen Filmen an einer Schnittstelle zwischen Film noir und Melodrama „zwischen Genre-Schattenspielen und Versatzstücken des Gefühlskinos.“¹⁶⁷ Das Abbild der Wirklichkeit imitiert Ulmer mit Stilmitteln. Signifikant dafür sind das wiederkehrende Motiv von Spiegelungen in Wasseroberflächen, überfüllte Erzählungen auf engem Raum, eine befremdende Zeitlosigkeit, mythische Texturen und eine Musik, die auf den inneren Rhythmus der Figuren abgestimmt ist. Ulmer setzte auf kurze diagonale

¹⁶⁵ Vgl. Stefan Grissemann, *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer*, (Wien 2003).

¹⁶⁶ Vgl. Stefan Grissemann, *Mann im Schatten*, S. 208.

¹⁶⁷ Stefan Grissemann, *Mann im Schatten*, S. 210.

Kamerafahrten und das Spiel zwischen scharfen und unscharfen Blicken, die Brüche, Genres und Geschichten miteinander verbinden.¹⁶⁸

4.2.2. Kontextualisierung

Während sich Europa in der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1945 von den Schattenseiten des Zweiten Weltkrieges zu erholen begann, starteten in Hollywood die Vorbereitungen und Dreharbeiten zu dem Kostümfilm THE STRANGE WOMAN.

Die Adaption des gleichnamigen Romans von Ben Ames Williams wurde von Herb Meadow zum Drehbuch umgeschrieben und von Hunt Stromberg, Jack Chertok und Hedy Lamarr von Mars Films produziert. Der Film wurde in den Samuel Goldwyn Studios gedreht und von United Artists verliehen. Hedy Lamarr, die als Executive Producerin beteiligt war und zugleich die weibliche Hauptrolle spielte, insistierte darauf, dass Edgar G. Ulmer die Regie führte. Lamarr und Ulmer hatten einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund und kannten sich aus früherer Zeit. Nicht zuletzt wirkte ihr dritter Ehemann John Loder bei der Realisierung von THE WIFE OF MONTE CRISTO (1946) mit.

Die in Wien geborene Hedwig Maria Kiesler (Hedy Lamarr) kam 1938 nach Hollywood. Sie wurde von MGM unter Vertrag genommen und von Louis B. Mayer als „the world’s most beautiful woman“¹⁶⁹ promotet. Großes Aufsehen erregte sie bereits in ihrer früheren Zeit in Europa, als sie mit sechzehn Jahren die Hauptrolle in EKSTASE (Gustav Machaty, 1933) übernahm. EKSTASE brach Tabus wie Erotik und Nacktheit auf der Kinoleinwand. Großaufnahmen von provokativen Nackt- und Liebesszenen sorgten in den 1930er Jahren für einen Skandal, jedoch verhalfen diese Hedy Lamarr zu ihrer Weltberühmtheit.¹⁷⁰ Nicht zuletzt sind Inhalt und Lamarrs Schauspielkunst bedeutend für Edgar Ulmers THE STRANGE WOMAN.

Neben Hedy Lamarr übernahmen George Sanders, der bei REBECCA (R: Alfred Hitchcock, 1940) mitwirkte, Louis Hayward, der für eine weitere Rolle in RUTHLESS (R: Edgar G. Ulmer, 1948) engagiert wurde und Gene Lockhart wichtige Rollen im Film. Im

¹⁶⁸ Vgl. Stefan Grisseemann, Mann im Schatten (2003). Siehe auch: Vgl. Bernd Herzogenrath, The Films of Edgar G. Ulmer (2009).

¹⁶⁹ Vgl. Richard Rhodes, Hedy’s Folly. Hedy Lamarr, S. 2-4.

¹⁷⁰ Vgl. Jan Christopher Horak, High Class Whore. Hedy Lamarr’s Star Image in Hollywood. In: CineAction, Spring, 2001, S. 31-39.

Prolog des Films stand vorerst Ulmers Tochter Arianné vor der Kamera und spielte die junge Jenny Hager. Douglas Sirk wurde für diesen Part als Zweitregisseur engagiert. Nachdem Stromberg Arianné zu nett und lieblich fand, wurden die Szenen unter Sirk und mit Jo Ann Marlowe, die in *MILDRED PIERCE* die jüngere Tochter Kay spielt, neu inszeniert.¹⁷¹ Lucien Andriot, der bei zwei amerikanischen Filmen von Jean Renoir (*THE SOUTHERNER* (1945) und *DIARY OF A CHAMBERMAID* (1946)) als Kameramann arbeitete, wurde auch bei *THE STRANGE WOMAN* eingesetzt und erneut bei Lamarrs zweiter Co-Produktion *DISHONORED LADY* engagiert. In der orchestralen Musik von Carmen Dragon, der auch die Filmmusik für *DISHONORED LADY* komponierte, spiegelt sich die Hysterie der Handlung wider.¹⁷²

THE STRANGE WOMAN war einer von den wenigen hoch budgetierten Filmen bei dem Ulmer Regie führte. Sein letzter Film dieser Größe war *THE BLACK CAT*, der 1934 entstanden ist. Allerdings gab es zwischenzeitlich drastische Änderungen der Produktionsbedingungen in den Hollywood Studios. Jede Facette der Produktion wurde von einer eigenen Abteilung organisiert, was unter dem Begriff Studiosystem zusammengefasst wurde. Zusätzlich mussten alle Drehbücher von der Zensurbehörde genehmigt werden. Nachdem Ulmer überwiegend mit B-Pictures zu tun hatte, musste er sich für den Dreh von *THE STRANGE WOMAN*, genauso wie für *RUTHLESS* den Bedingungen anpassen und konnte nur teilweise seine persönliche Handschrift einbringen. Andererseits hatte er bei diesen Produktionen genügend Budget und somit auch mehr Zeit für die Dreharbeiten zur Verfügung. Die in *THE STRANGE WOMAN* vorkommende Anekdote "Money changes everything!" traf in gewisser Hinsicht nun auch auf die Produktionsbedingungen zu.¹⁷³

4.2.3. Narrative und ästhetische Gestaltung

THE STRANGE WOMAN wird als Kostümfilm etikettiert und wirkt wegen seines artifiziellen Filmsets, der Ausstattung und des Kostüms mehr übertrieben als realistisch. Genauso wenig wird in diesem Film versucht die Vergangenheit oder historische Fakten zu rekonstruieren. Die künstlichen Bilder und übertriebenen

¹⁷¹ Vgl. Noah Isenberg, Edgar G. Ulmer, S. 165. Siehe auch: Vgl. Ruth Barton, Hedy Lamarr, S. 155.

¹⁷² Vgl. Stefan Grisseman, Mann im Schatten, S. 240.

¹⁷³ Vgl. Stefan Grisseman, Mann im Schatten.

Emotionen sowie die orchestrale Musik verweisen auf eine hysterisch-melodramatische Handlung, in der die weibliche Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht. Die Hysterie wird sowohl narrativ als auch in Bild und Klang visualisiert. Jennys Absichten werden von Beginn an von einem musikalischen Leitmotiv begleitet.

THE STRANGE WOMAN gilt als Versuch die weibliche Psychopathologie darzustellen. Der Film handelt von Begehren, den destruktiven Triebströmen seiner Heldin und der sexuellen Wehrlosigkeit ihrer männlichen Opfer.¹⁷⁴ Auch wenn Sexualität aufgrund der strengen Zensurbestimmungen nur subversiv und durch eine starke Symbolik ihren Ausdruck finden konnte, ist es erstaunlich, wie viel nackte Haut und Küsse mit verschiedenen Männern gezeigt werden und wie offen inzestuöse Beziehungen und Prostitution thematisiert werden. Die Struktur des Films ist auf den Dichotomien Gut und Böse, Feuer und Wasser, Licht und Schatten aufgebaut. Diese werden mehrmals im Film gegenübergestellt und kommen in gesteigerter Form zum Ausdruck. Anhand dieser folgenden Analyse wird dargelegt, dass narrative melodramatische Strukturen und die Ästhetik des Film noir in diesem Film miteinander verschmelzen.

Bereits zu Beginn des Films wird dem Publikum jene Figur der Jenny Hager (Hedy Lamarr) vorgestellt, wie sie sich den ganzen Film über zeigt. Geprägt von einer schweren Kindheit ohne Mutter und einem alkoholkranken Vater, verkörpert Lamarr eine typische Ulmer-Figur, die von Zwängen besessen und einem Identitätskonflikt ausgesetzt ist und diese weder verstehen noch kontrollieren kann (ähnlich wie in DETOUR, BLUEBEARD, THE BLACK CAT oder aber auch Veda Pierce in MILDRED



Abb. 11 TC: 00:03:34.

PIERCE). Bereits als Kind hatte sie mörderische Absichten. Lachend tritt sie ihren späteren Stiefsohn Ephraim ins Wasser, lässt ihn fast ertrinken und beschuldigt danach andere Kinder für diesen Vorfall.

¹⁷⁴ Sylvia Paskin, EDGAR G. ULMER. A poet of lost souls. In: Jewish Quarterly, 2003, 50:2, S. 29-32.

Das Wasser wird in THE STRANGE WOMAN durchgehend negativ konnotiert und erhält eine mörderische Eigenschaft. Nicht nur im Prolog, sondern auch in einer weiteren Sequenz gerät Ephraim bei einer Kanufahrt, die für den Vater tödlich endet, in panische Angst. Mit dem Blick ins Wasser, der einen Zeitsprung signalisiert und als Spiegelbild fungiert, endet der Prolog.

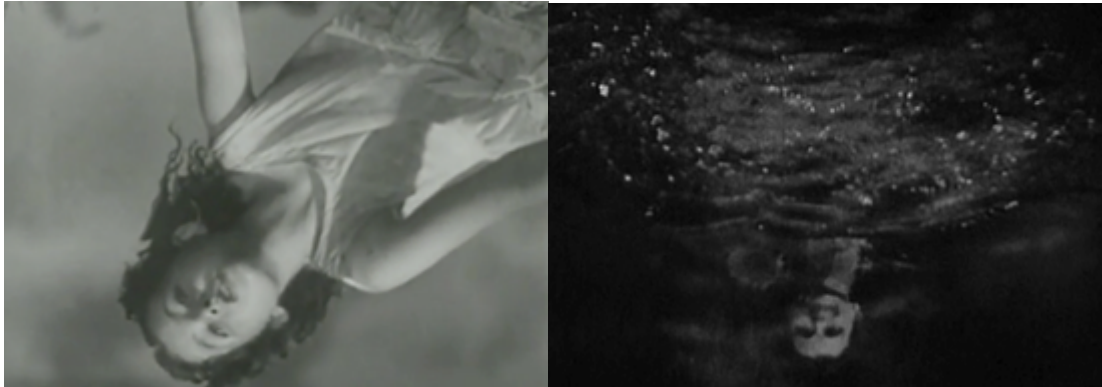


Abb. 12 TC: 00:05:48-00:06:00.

Ulmer kreierte mit der weiblichen Hauptdarstellerin eine Figur mit gespaltener Persönlichkeit, deren dunkle, sexuelle und masochistische Seite offenkundig dargestellt wird. Geleitet von Besessenheit und Macht setzt sie ihre Erotik und Sexualität ein, um an Reichtum zu gelangen, Ansehen und Macht zu erreichen und Männer bis zu ihrer Wehrlosigkeit in die Irre zu führen. Ihre masochistischen Charakterzüge und die Lust nach Schmerz bzw. keinen Schmerz mehr zu empfinden kann als Persönlichkeitsstörung gesehen werden, die sich aufgrund ihrer turbulenten Kindheit entwickelte. Wider erwarten *lächelt* sie, als sie vom Vater geschlagen wird. Am Ende des Films erinnert eine Sequenz, in der sie vom Wahnsinn und der Eifersucht getrieben die Pferde auspeitscht und schlussendlich tödlich verunglückt, an jenes Bild, wo sie vom Vater geschlagen wurde – ein Akt der Befreiung?!

Im Gegenteil zu den typischen Charaktereigenschaften einer Femme Fatale repräsentiert sie ohne Zweifel eine starke und unabhängige Persönlichkeit, die ihr Schicksal von Beginn an selbst in die Hand nimmt und auch etwas Gutes für die Gesellschaft macht. Sie spendet für die Kirche, setzt sich für die Ausgestoßenen ein, hilft Missbrauchten und Prostituierten. Empathisch krallt sie ihre Hände in Ephraims Oberarme und fühlt lustvoll den Schmerz, der Lena, der Prostituierten widerfährt, als sie von Holzfällern missbraucht wird. Sie leistet Hilfe und bietet ihr eine Unterkunft an.

Lenas wohlwollende Aussagen, "You're great Jenny, that's why you come up in the world. That's what I tell everybody about you." [...] "Jenny you are wonderful"¹⁷⁵, wirken irritierend, bestärken jedoch Jennys Allmachtphantasien. Sie setzt ihre Intrigen fort. Die Heldin ist eine Grenzgängerin zwischen den Klassen. Sie privilegiert sich in der männerdominierenden Gesellschaft und stellt sich gegen die Normen. All dies und der damit verbundene Wahnsinn, der in ihr zum Ausbruch kommt, könnte ein Versuch sein, um gegen die rigiden Klassenverhältnisse ihrer Stadt anzukämpfen.¹⁷⁶ Dieser Aspekt verweist mitunter auf die Missstände in der Rollenverteilung der Geschlechter der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft.

Der ambivalente und mysteriöse Charakter der weiblichen Hauptfigur wird durch zahlreiche Close-Up's visualisiert. Lamarrs Mimik und Gestik und das Spiel mit der Kamera, wie es aus EKSTASE bekannt ist, prägen die starren und zum Teil hilflosen oder erfüllenden Blicke der Heldin und erzeugen eine oft täuschende Wirkung auf die männlichen Figuren.



Abb. 13 diverse Nahaufnahmen der Hauptdarstellerin.

Die Kostüme in THE STRANGE WOMAN sind zeitbezogen und bekommen eine rollentypische und funktionale Eigenschaft. Als junge Frau trägt Jenny einfache Kleidung und kaum Schmuck. In ihrer Rolle als reiche Ehefrau und Liebhaberin ändert sich auch der Kleidungsstil. Aufwendige, schulterfreie Kostüme aus schillerndem Stoff,

¹⁷⁵ THE STRANGE WOMAN, TC: 00:43:00.

¹⁷⁶ Stefan Grisseman, Mann im Schatten, S. 242.

Spitze und Details wie Federn und Pelze, schmücken den tiefen Ausschnitt und betonen das Dekolleté. Diese Motive verweisen auf die sexuelle Attraktivität und zugleich auf den Charakter einer Femme Fatale. Helle und dunkle Farbtöne charakterisieren normalerweise die Grenzen zwischen Gut und Böse. In THE STRANGE WOMAN täuscht der Hell-Dunkel Kontrast der Kleider. Das Muster in der Kleidung verweist auf das verworrene Gefühlsgeflecht und auf den seelischen Zustand der Heldin. Auch das Tragen eines Hutes steht für den sozialen Aufstieg.

Auf der visuellen Ebene wird Film sehr stark durch helle und dunkle Kontraste thematisiert. Entscheidende ästhetische Momente, die mit der narrativen Hysterie des Films verschmelzen, tauchen in der Dunkelheit ab. Licht und Schatten setzen starke Akzente, die mörderische oder verführerische Absichten andeuten und in den Räumlichkeiten des Hauses thematisiert werden. In THE STRANGE WOMAN wird der Ort der Sicherheit zum Ort der Zerstörung. Dies zeigt sich bei der Ankunft des Sohnes und dem anschließenden Familiendinner. Die Kamera zeigt eine Totale. Die Figuren bilden nicht nur den Rahmen der familiären Handlung, sondern auch den symmetrischen Rahmen des Bildes. Der Raum ist hell ausgeleuchtet. Die Kerze, ein omnipräsentes phallisches Symbol, ist am Tisch positioniert. Der Dialog wird durch Nahaufnahmen der Figuren und kurzen Schnitten, die gleichzeitig die Nähe zu den Figuren aber auch eine gewisse Distanz erzeugen, visualisiert. Dieser Effekt wird durch die nicht vorhandene Hintergrundmusik verstärkt. Ephraim Poster ist von seinem Architekturstudium zurückgekehrt. Er ist von Beginn an von Jenny besessen. Sie übernimmt in dieser Sequenz die Rolle der Stiefmutter, die über Ephraims Vorhaben Entscheidungen trifft und zugleich eine derart sexuelle Spannung ihm gegenüber aufbaut, die auch an Isaiah Poster nicht vorbeigeht. Die kurze Zweisamkeit wird durch das etwas lautere Ablegen der Gabel unterbrochen. Diese Handlung zeigt eine innerfamiliäre Dreiecksbeziehung, die inzestuöse Züge annimmt. Die Tragik in dieser Szene liegt darin, dass Jenny erneut kein normales Familienverhältnis lebt. Die Beziehung zu ihrem Mann zeigt vielmehr eine väterliche Bindung. Die Beziehung zu Ephraim ist jedoch sexuell. In einer Nahaufnahme visualisiert die Kamera Jennys Auftreten in schulterlosem Kleid und mit einem großen Anhänger um den Hals. Sie wirft einen Blick zu Ephraim. Er erwidert seine Lust, indem er einen Blick zu Jenny wirft

und gleichzeitig aus dem Glas trinkt. Die Aneinanderreihung der Bilder, die kurzen Schnitte und auch die Symbolik der Kerze und der Kanne, die auf das männliche und das weibliche Genital hinweisen, bilden mit Sicherheit den Wunsch nach sexueller Befriedigung.



Abb. 14 TC: 00:25:55.

Abb. 15 TC: 00:26:13.

Kurz darauf befinden sich Jenny und Ephraim alleine im Raum. Die Dunkelheit vermittelt in diesem Fall die Nähe und sexuelle Anziehung zu ihrem Stiefsohn. Diagonale und vertikale Kameraachsen erzeugen Schatten, die in eine zeitlose Welt eintauchen lassen. Nur das lodernde Kaminfeuer und das Kerzenlicht leuchten den Weg der Treppe hinauf, bei dem eindeutig auf die Rollenverteilung zwischen Ephraim und Jenny hingewiesen wird. Weitere Aufnahmen, in welchen der Mann zur Frau hinaufblickt und der weibliche Blick mit der Kamera von oben gefilmt wird, zeigen die eindeutigen Machtverhältnisse. Anders zeigt sich die Situation bei ihrem letzten und aus ihrer Sicht einzig wahren Liebhaber.



Abb. 16 TC: 00:28:36.

Abb. 17 TC: 00:29:19.

Wie in vielen noir Filmen wird das Treppenhaus zu einem wesentlichen und wiederkehrenden Motiv. Die Kerzensymbolik deutet auf ihre Beziehung zu Männern hin bzw. symbolisieren das männliche Geschlecht, das sie nach und nach auszulöschen versucht. Das lodernde Feuer im Kamin oder das durch den Blitzschlag eines Unwetters verursachte Feuer deuten auf ihre schwarze Seele hin und visualisieren die sexuelle Dynamik. Genauso wichtig erscheinen die Spiegelsymbolik und der Verweis auf Lacans

und Freuds psychoanalytische Betrachtungen, die auf die Themen Narzissmus und Selbstverliebtheit beruhen. Die Spiegelbilder sind mit einer negativen Bedeutung und Identitätsproblematik verhaftet. In zwei Spiegelbildern zu Beginn des Films wird die selbstverliebte Haltung der Heldin gezeigt. Als sie Ephraim die Mordabsichten an den Vater mitteilt, wirft sie einen Blick in den Spiegel. In dieser Einstellung wurde das Abbild ihrer destruktiven und sexuellen Seite in den Spiegel geworfen. Der letzte Blick spiegelt ihren Selbsthass. John stellt sie vor die Tatsache, dass sie nicht nur ihn, sondern auch Ephraim geliebt hat. Vor allem aber sieht sie der Wahrheit ins Auge, die ihr durch die anklagende Rede eines Predigers, der sich auf die biblischen Sprüche von Salomon bezieht, vergegenwärtigt wird: „For the lips of a strange woman drop as a honeycomb, and her mouth is smoother than oil, but her end is bitter as wormwood, sharp as a two-edged sword. Her feet go down to death; her steps take hold on hell.“¹⁷⁷



Abb. 18 TC: 01:30:11.

¹⁷⁷ THE STRANGE WOMAN, TC: 01:25:44.

4.3. The Woman on the Beach (1947)¹⁷⁸

Der Kriegsveteran Scott Burnett leidet wegen seiner negativen Kriegserfahrungen bei der Marine unter posttraumatischen Belastungsstörungen. Geplagt von täglichen Alpträumen setzt er seine Arbeit bei der Küstenwache fort. Um dieses Trauma zu beenden, möchte er spontan seine Verlobte Eve Geddes (Nan Leslie) heiraten. Die Hochzeit findet jedoch nie statt. Bei seinen täglichen Kontrollritten am Strand trifft er bei einem alten Schiffswrack auf eine unbekannte Frau (Joan Bennett), die Feuerholz sammelt. Von Beginn an herrscht eine erotische Spannung zwischen den jungen Leuten. Peggy Butler lädt Scott zu sich ein, wo er später ihren erblindeten und einst angesehenen Künstler Tod Butler (Charles Bickford) kennenlernt. Der Künstler ist von seiner Ehefrau abhängig. Peggy, die ihren Mann aufgrund des Ruhms und des Geldes geheiratet hat, sieht sich in einer aussichtslosen Lage. Schließlich hat sie ihrem Mann bei einem Streit das Augenlicht und zugleich seine Zukunft genommen, wofür sie nun büßen muss. Sie zweifelt an einem freien Leben und einer ernsthaften Beziehung mit ihrer Affäre. Scott sieht zwar Peggys dunkle Seite und ambivalenten Charakter, möchte sie aber trotzdem aus ihrer *Gefangenschaft* befreien. In seiner desillusionierten Welt und wegen seiner Besessenheit macht er sich Hoffnungen. Der Leutnant stellt Tod's Erblindung in Frage und möchte sich Gewissheit verschaffen. Bei einem Ausflug zu den Klippen kommt es zu einem ersten Test. Tod stürzt ab und überlebt mit leichten Verletzungen. Bei einem weiteren Angelausflug eskaliert die Situation erneut. Beide Männer werden von der Küstenwache gerettet. Als Eve bei einem Fest mit Scott über ihre Situation sprechen möchte, werden sie von Peggys Anruf unterbrochen. Tod Butler hat sein Haus mit seinen wertvollen Gemälden in Flammen gesetzt und möchte gemeinsam mit Peggy seine Vergangenheit hinter sich lassen und ein neues Leben beginnen.

¹⁷⁸ THE WOMAN ON THE BEACH, Jean Renoir, Drehbuch: Jean Renoir, Frank Davis, USA 1947, RKO Radio Pictures, DVD, Editions Montparnasse, 2006.

4.3.1. Regisseur: Jean Renoir

„Der visuellste und sinnlichste aller Filmemacher ist zugleich der, der uns ins Innerste seiner Person führt. Denn zunächst zeigt er liebevoll-treu ihre äußere Erscheinung und dann – durch sie – ihr Wesen. Bei Renoir geht die Erkenntnis durch die Liebe und die Liebe durch die Haut der Welt. Die Geschmeidigkeit, die Beweglichkeit, die lebhafteste Plastizität seiner Bildregie sind der Ausdruck seines Bemühens, das nahtlose Kleid der Realität [...].“¹⁷⁹

Jean Renoir war der Sohn des berühmten französischen Malers Pierre-Auguste Renoir. Die impressionistische Malerei des Vaters, das amerikanische Kino der 1920er Jahre und das frühe Schaffen von Erich von Stroheim beeinflussten ihn in seinen Anfängen. Diese prägten seine filmische Herangehensweise an den Realismus.¹⁸⁰ Die expressionistische Darstellung seiner ersten Filme, wie in etwa bei *LA FILLE DE L'EAU* (1925) oder *LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES* (1928), findet auch in der Traumsequenz von *THE WOMAN ON THE BEACH* seine Bedeutung. Jean Renoir gilt als einer der wichtigsten Vertreter des poetischen Realismus und prägte den französischen Film zwischen 1930 und 1950. Zwei seiner Meisterwerke - *LA GRANDE ILLUSION* (1937) und *LA RÈGLE DU JEU* (1939) – erhielten wegen ihrer realistischen und sozialkritischen Darstellung weitgehend negative Reputationen. Im Mai 1940 wurden die Niederlande, Belgien und Frankreich von Deutschland angegriffen. Im Juni 1940 kapitulierte Frankreich und das Land wurde besetzt. Wie viele andere europäische Filmschaffende flüchtete auch Jean Renoir nach Hollywood. Kurz nach seiner Ankunft im Jänner 1941 erhielt Jean Renoir durch die Hilfe von Robert Flaherty einen Vertrag bei Twentieth Century Fox und unterschrieb für sein erstes amerikanisches Projekt *SWAMP WATER*.¹⁸¹ Renoir kam mit 46 Jahren nach Hollywood und sprach kaum Englisch. Seiner künstlerischen Freiheit und den gewohnten Arbeitsbedingungen als *auteur*, was so viel bedeutet wie Drehbuch schreiben, Regie führen, produzieren und möglicherweise auch sein schauspielerisches Talent einzusetzen, konnte Renoir nicht mehr folgen. Auch er musste sich dem Studiosystem unterstellen. „The director's job here is reduced to saying OK [...] You don't decide on the shot breakdown or write the dialogue; a dialogue director directs the actors; the set designer is treated with great

¹⁷⁹ Vgl. François Truffaut (Hg.), Jean Renoir, S. 66.

¹⁸⁰ Vgl. François Truffaut (Hg.), Jean Renoir, S. 11.

¹⁸¹ Vgl. Janet Bergstrom, Oneiric Cinema: The Woman on the Beach, In: Film History, Vol. 11, No. 1, Film Technology (1999), S. 114-125.

deference and so is the cinematographer.“¹⁸² In seiner amerikanischen Schaffensperiode wirkte er zwischen 1941 und 1946 bei fünf Spielfilmen als Regisseur mit: SWAMP WATER (1941), THIS LAND IS MINE (1943), THE SOUTHERNER (1945), THE DIARY OF A CHAMBERMAID (1946), THE WOMAN ON THE BEACH (1947). Renoirs Stil bleibt auch in seinen amerikanischen Produktionen nicht unverkennbar. Immer wieder tauchen Motive aus LA BÊTE HUMAINE (1938), LA NUIT DU CARREFOUR (1932) und weiteren Filmen auf.¹⁸³

4.3.2. Kontextualisierung

Charles Koerner von RKO Radio Pictures startete das eigentliche Projekt zu THE WOMAN ON THE BEACH bereits 1944. Mitchel Wilson lieferte mit seinem Roman *None so Blind* die Vorlage dafür. Der Drehbuchautor Michael Hogan begann mit der ersten Adaption der Novelle. An der finalen Version arbeiteten Frank Davis und Jean Renoir. Edward Dmytryk, Jacques Tourneur, Robert Wise und Fred Zinnemann standen für die Regiearbeit zur Auswahl. Joan Bennett bestand aber darauf, dass Jean Renoir die Regie für *DESIRABLE WOMEN* (der vorläufige Arbeitstitel) übernimmt. Sie stand bereits bei Fritz Langs THE WOMAN IN THE WINDOW (1944) und SCARLET STREET (1945) vor der Kamera und übernahm in dieser Produktion die weibliche Hauptrolle von Peggy Butler. Robert Ryan spielte die männliche Hauptrolle des Lt. Scott Burnett und Charles Bickford verkörperte den blinden Künstler Tod Butler. Nan Leslie spielte in der Endversion des Films die Rolle der Verlobten Eve Geddes. Harry J. Wild, der auch die Kamera bei MURDER, MY SWEET (Edward Dmytryk, 1944) übernahm, wurde auch für THE WOMAN ON THE BEACH engagiert.¹⁸⁴ Den musikalischen Akzent setzte der in Österreich aufgewachsene Komponist Hanns Eisler. Mit seiner Komposition betont er die leichtlebige Sexualität der Heldin, die dem gewöhnlichen Sexismus einer Hollywood-Romance entgleitet.¹⁸⁵

¹⁸² Jean Renoir, *Lettres d'Amérique* presented by Dido Renoir, Alexander Sesonske, (Paris 1984), S. 46.

¹⁸³ Vgl. Richard Brody, Jean Renoir in America, 5. Mai 2014, Online unter: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jean-renoir-in-america> (14.06.2016).

¹⁸⁴ Vgl. Raymond Durnat, Jean Renoir, S. 262-268. Siehe auch: Vgl. Janet Bergstrom, *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*, In: *Film History*, Vol. 11, No. 1, Film Technology (1999), S. 114-122.

¹⁸⁵ Vgl. Claudia Gorbmann, *The Woman on the Beach*. Online unter: https://www.filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/jealousy_1945_the_woman_on_the_beach_1947 (12.02.2016).

RKO sendete im Jänner 1945 das erste finale Skript zur Genehmigung an die Production Code Administration. In dieser Version des Drehbuches wäre Tods Sehbehinderung psychisch bedingt gewesen, wovon Peggy und der Arzt wussten. Peggy hätte gleichzeitig mit dem Arzt und Scott eine Affäre gehabt. Sie wollte Tods Bilder stehlen und mit dem Arzt abhauen. Scott sollte Tod umbringen. Die PCA akzeptierte das Grundgerüst der Handlung nicht. Es folgten noch weitere Änderungen. Schlussendlich waren mehrere Drehbuchversionen im Umlauf. Nachdem Renoir die Zusage für die Regiearbeit erhielt, übernahm er auch die weitere Drehbucharbeit und nahm große Änderungen am Skript vor. Renoir wollte eine Liebesgeschichte über Scott und Peggy erzählen, bei der es keine Gefühle, sondern nur sexuelle Spannungen gab. „Accordingly, the sexual relationship between Scott and Peggy, which was crucial to Renoirs motivation of Scott’s actions, had to be left to the imagination – „passionate kisses were reduced in number, the couple’s repeated meetings were cut to a few, and gradually, almost all references to time were dropped [...].“¹⁸⁶ Die vorerst finale Version wurde am 22. Mai 1946 von der PCA genehmigt. Einige Monate später wurde ein Testscreening von THE WOMAN ON THE BEACH in Santa Barbara veranstaltet. Aus diesem desaströsen Screening resultierte, dass mehr als die Hälfte neu editiert und gedreht werden musste. Renoir schrieb folgendes an seinen Sohn Alain:

*„Woman on the Beach proved to be rather catastrophic. I had a preview in Santa Barbara. There was a lot of bad blood and I worked like a galley slave editing and re-editing. Now I’ve decided to stick with the current structure, which will take me another two weeks to complete. If this doesn’t work, I will ask RKO to entrust the film to someone else.“*¹⁸⁷

RKO holte sich von John Huston, Mark Robson und auch von Joan Harrison Meinungen zu den re-editierten Versionen. John Huston meinte dazu, dass der Film nur eine einzige Story erzählen sollte und dass Scotts Neurose überflüssig sei. Joan Harrison hätte die Geschichte anhand von zwei Strängen erzählt: „[...] the wounded & war-shocked Coast Guard who suffers nightmares and is afraid he will never be mentally well enough to marry; and a man who falls in love with a bitch, but is deceived as to her true character because she intends him to be.“¹⁸⁸ Mark Robson hätte an Renoirs

¹⁸⁶ Janet Bergstrom, *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*, In: *Film History*, Vol. 11, No. 1, *Film Technology* (1999), S. 119.

¹⁸⁷ Jean Renoir to Alain Renoir. *Jean Renoir Collection UCLA*, and *Jean Renoir, Letters* (23. August 1946), S. 185-186.

¹⁸⁸ RKO memo from Joan Harrison to Mr. Rathvon (7. September 1946), In: *Janet Bergstrom, The Woman on the Beach*, In: *Film History*, Vol. 11, No. 1, *Film Technology* (1999), S. 121.

Originalfassung weitergearbeitet. Seiner Meinung nach ergab der Film aufgrund der zahlreichen Out-Takes und Änderungen keinen Sinn mehr. Schlussendlich reagierte RKO und engagierte Frank Davis als zweiten Drehbuchautor. Im Dezember 1946 war beinahe die Hälfte des Films neu gedreht. In der finalen Version umrahmt die Kriegsneurose des männlichen Protagonisten die Szenen der Passion. Der Tod des Produzenten Charles Koerner sorgte für einen weiteren Rückschlag. Executive Producer Jack J. Gross übernahm die weitere Produktion.¹⁸⁹ Eine andere signifikante Änderung, die zugleich den Filmstart verzögerte war, dass Virginia Huston, die weibliche Darstellerin von Eve Geddes durch Nan Leslie ersetzt wurde. Bereits fertige Einstellungen mit Eve mussten aufgrund der Umbesetzung neu gedreht werden. Knapp ein Jahr später, im Juli 1947, wurde die endgültige stark gekürzte Version von *THE WOMAN ON THE BEACH* mit einer Laufzeit von 71 Minuten in Los Angeles uraufgeführt. Ein Jahr später wurde der Film in Frankreich aufgeführt.¹⁹⁰

4.3.3. Narrative und ästhetische Gestaltung

THE WOMAN ON THE BEACH konnte aufgrund seiner Abstraktion die breite Masse der 1940er Jahre nicht erreichen und auch den Regisseur nicht zufriedenstellen. Umso bedeutender wurde Renoirs letztes Meisterwerk aus seiner amerikanischen Laufbahn für die Filmwissenschaft. Dies nicht nur wegen der prekären Produktionsbedingungen, sondern auch wegen der außerordentlichen Ästhetik. Renoirs Wunsch, einen Liebesfilm zu kreieren, der rein auf sexuellen Spannungen aufgebaut ist, wird wegen den strengen Zensurbestimmungen in der letzten und endgültigen Version von *THE WOMAN ON THE BEACH* nur in gelinderter Form gezeigt. Die zahlreichen Änderungen im Drehbuch und die Kürzung von Dialogen sorgen dafür, dass inhaltliche und zeitliche Zusammenhänge nicht immer nachvollziehbar sind.

Der Film greift neben der Thematik von Sexualität und Erotik wichtige Aspekte des Film noirs auf, die jedoch in einer anderen, unkonventionellen und sehr persönlichen Art visualisiert wurden. Isolation, Desillusion, Identitätskrisen und Kriegstraumata prägten die Phase der Entfremdung zwischen 1945 und 1950 und werden in *THE WOMAN ON THE BEACH* thematisiert. Die Frage, ob es wirklich Renoirs Absicht war die

¹⁸⁹ Vgl. Winston Dixon *Wheeler*, *The Woman on the Beach* (1947), Film Noir of the Week. Online unter:

<http://www.noiroftheweek.com/2010/09/woman-on-beach-1947.html?q=the+woman+on+the+beach&view=classic> (15.06.2016).

¹⁹⁰ Vgl. Janet Bergstrom, *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*. In: *Film History*, Vol. 11, No. 1, Film Technology (1999), S. 121.

posttraumatische Persönlichkeitsstörung in den Vordergrund zu rücken oder ob die Noir-Ästhetik aufgrund der Trenderscheinung Akzente im Film setzte, blieb allenfalls auch für André Bazin offen:

„Mir scheint, dass die Endmontage, so wie sie nach Auseinandersetzungen zwischen Renoir und der Studioleitung zustande gekommen ist, den Film zerstört und verdunkelt haben könnte; gleichwohl bleibt er einer der ernstesten und zugleich verworrensten, die Renoir gedreht hat. Wurde er nicht entworfen und produziert, als gerade die „schwarzen“ Krimis aufkamen? [...] Dann wäre die Seltsamkeit dieses Films vielleicht – zumindest zum Teil – das Ergebnis eines Konflikts zwischen modischer Form und wahrer Materie.“¹⁹¹

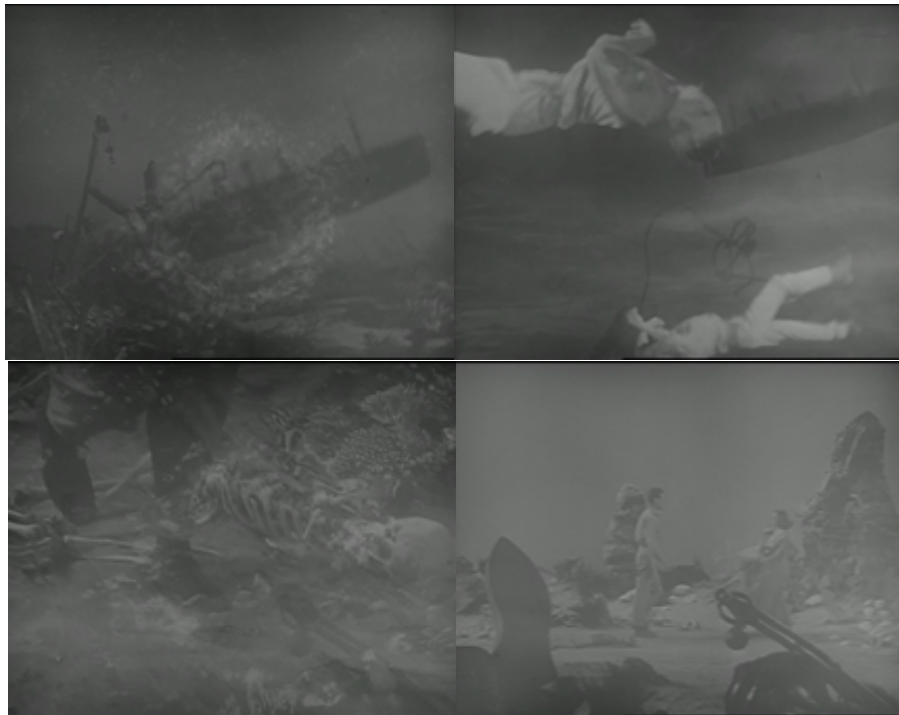
Im Gegensatz zu Fritz Langs *THE WOMAN IN THE WINDOW* oder *SCARLET STREET* und weiteren Film noir Vergleichen zeigt sich *THE WOMAN ON THE BEACH* in einer subtileren und weicheren Form. Dies erklärt sich durch die mise en scène, dem Setting und der Motivik. In diesem *Noir* Melodrama wird weder ein Mord oder Gewaltakt aufgedeckt, noch wird eine schuldige Person gesucht. In einer gewissen Hinsicht kann die neurotische Figur des männlichen Protagonisten auch als die des Detektivs gesehen werden. Scott versucht seine *Geliebte* von ihrer Hassliebe zu befreien, indem er die Erblindung ihres Ehemannes in Frage stellt und dieser auf den Grund gehen möchte.

Die Handlung bezieht sich auf drei Figuren - Scott Burnett sowie Peggy und Tod Butler. Im Fokus der Handlung steht jedoch der gezeichnete Kriegsveteran Scott Burnett. Scott leidet unter posttraumatischen Störungen und wiederkehrenden Albträumen, die er nicht kontrollieren kann. Die Visualisierung des Albtraums gilt als Schlüsselszene für *THE WOMAN ON THE BEACH*. Der Film behandelt nicht wie in den vorigen beiden Analysen den gesellschaftlichen Aspekt der weiblichen Rolle, sondern fokussiert die des desillusionierten und instabilen Kriegsheimkehrers. Er greift die gravierenden Probleme der amerikanischen Gesellschaft in der Nachkriegszeit auf. Die Figur des Kriegsveteranen veranschaulicht auf unmittelbarer Weise psychologische Konflikte und Belastungen und stellt diese ins Zentrum von Kontakten mit Familien, Freunden und Liebesbeziehungen. Zugleich problematisiert der Kriegsveteran Aspekte, die unter dem Begriff der „Normalität“ gefasst werden. Er versucht im Arbeitsleben Fuß zu

¹⁹¹ François Truffaut (Hg.), Jean Renoir, S. 73 (Handschriftliche Notizen von André Bazin).

fassen und gewöhnt sich an die unmittelbaren Veränderungen der Nachkriegsgesellschaft.¹⁹²

Der Film öffnet mit einem Blick auf das Meer. Hanns Eislers musikalisches Leitmotiv verweist bereits im Vorspann auf die melodramatische Handlung und unterstreicht den hilflosen männlichen Charakter. Zugleich verweist die Musik auf die unerreichbare erotische Schönheit des weiblichen Charakters. Kurz darauf nähert sich die Kamera an Lt. Scott Burnetts Zimmer, der erneut einen Albtraum erlebt. Der langsame Augenaufschlag und das gleichzeitige Auflösen der Bilder rund um ihn und der musikalische Akzent verdeutlichen den Beginn des Traumes. Janet Bergstrom vergleicht diese Traumsequenz mit jenen, wie sie aus *LA JETÉE* (1962) von Chris Marker, bekannt sind. Scott wird durch einen Strudel in die Tiefe des Meeres gezogen. Aus dem Nichts erscheint seine Verlobte Eve in einem weißen Kleid, wie ein rettender Engel oder eine Meerjungfrau. Als sie sich küssen explodieren sie und gehen in Flammen auf. Scott wacht verstört auf.



¹⁹² Christoph Decker, *Hollywoods kritischer Blick*, S. 442-443.



Abb. 19 TC: 00:01:48-00:03:24.

Renoir visualisiert in dieser dreiminütigen Traumsequenz die Ängste und Wünsche des desillusionierten Kriegsveteranen. Die Traumästhetik spielt in *THE WOMAN ON THE BEACH* eine wesentliche Rolle. Renoirs Bezug zum Surrealismus und die Popularisierung von Freuds Psychoanalyse in den 1940er Jahren ermöglichen vielfache Interpretationen der beiden Traumsequenzen. Sigmund Freuds *Traumdeutung* lieferte wesentliche Erkenntnisse für die spätere Trieb- und Sexualtheorie.¹⁹³ Grundsätzlich wird im Traumdiskurs das in der Gesellschaft tabuisierte Thema Sexualität thematisiert. In der Filmwissenschaft geht es allerdings nicht um die tiefere Bedeutung von Psychoanalyse oder Traum, sondern vielmehr um die Formen ihrer Darstellung. Das Ziel ist es, groteske, tabuüberschreitende und subversive Aspekte des Traums hervorzuheben.¹⁹⁴ Der Traum stellt in diesem Kontext einen Handlungsort dar, bei dem die träumende Figur dem Publikum verborgene Emotionen näherbringt und verständlicher macht. Der Zuschauer taucht in diesem Moment in das persönliche Unbewusste des Kriegsveteranen Scott ein. Scott versinkt im Meer. Der Fall in die Tiefe deutet aus psychoanalytischer Sicht auf die Überschreitung ins Unterbewusste und das Eintauchen ins Gedächtnis. Unterdrückte Ängste und Wünsche mobilisieren die innere Dynamik der Figur, die in bewegte Bilder umgewandelt und somit sichtbar gemacht werden. Einerseits verweisen die Träume auf Scotts Kriegsneurosen, andererseits wird der Traum als Metapher für sexuelles Verlangen und Begehren gesehen. Die Angst vor dem Tod, der durch ein Skelett am Meeresboden visualisiert wird und die Suche nach Stabilität dominieren in der narrativen Bildfolge. Eve erscheint wie eine Meerjungfrau, die in der Mythologie als unerlöste Liebende gesehen wird.¹⁹⁵ In Renoirs

¹⁹³ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Siehe auch: Vgl. Lommel, Maurer-Queipo, Roloff (Hg.), *Surrealismus und Film*, S. 206.

¹⁹⁴ Vgl. Lommel, Maurer-Queipo, Roloff (Hg.), *Surrealismus und Film*, S. 8.

¹⁹⁵ Vgl. Roman Maurer, *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, S. 20.

ursprünglicher Fassung hätte Peggy bereits in der ersten Traumsequenz erscheinen sollen, jedoch wurde Eve eingesetzt, um ihren Charakter stärker in Szene zu setzen.¹⁹⁶

Die avantgardistisch, expressionistische Montage mit zahlreichen narrativen Überblendungen erinnert sehr an Renoirs erste Filme, vor allem an *LA FILLE DE L'EAU*. Die trübe filmische Oberfläche, die wie ein Schleier erscheint, macht den Zuschauer auf den Traumzustand aufmerksam. Die Wirkungskraft der Bilder, die nahezu Malereien gleichen, ist stärker als die eigentliche Geschichte. Sie erzeugen eine Dramatik, welche die Innensicht auf den männlichen Charakter verdeutlichen soll.

Nach seinem Albtraum trifft er seine Verlobte und bittet sie mit manischem Enthusiasmus seine Frau zu werden. Eve, die sich während seiner Abwesenheit beruflich weiterentwickelt hat, ist zwar mit dieser kurzfristigen Entscheidung überfordert, nimmt den Heiratsantrag schlussendlich an und fühlt sich geschmeichelt. Sie ist sich über Scotts Neurose und Krankheit bewusst und möchte ihm zur Seite stehen. Eve und ihr Umfeld präsentieren die gesellschaftliche Norm. Ihnen gegenüber steht das Künstlerehepaar Butler.

Bei einem Kontrollritt trifft er zum ersten Mal bei einem alten Schiffswrack auf Peggy Butler, die Feuerholz sammelt. Bereits bei dieser ersten Begegnung entwickeln sie eine bestimmte Sympathie. Als sich die beiden dem Haus nähern fokussiert die Kamera ein Buch mit der Aufschrift „Selected Paintings of Tod Butler“, das den Zuschauer über den Beziehungsstatus der Frau informiert. Die Kamera schwenkt zum Fenster und filmt wie sich die beiden Figuren dem Haus nähern und kurz darauf das Haus betreten. Das Haus, wie es in vielen Melodramen als heimelig und familiär bezeichnet wird, erzeugt in diesem Film eine gegenteilige Wirkung. Aus der Sicht der weiblichen Protagonistin ist das Haus ein Ort der Unzufriedenheit und der Isolation. Die Sequenz im Haus erscheint im Dialog langsamer als die eigentliche Dynamik des Films. Beiden wird schnell bewusst, dass sie in einer ähnlich isolierten Welt leben und ihre Sorgen verstehen.

¹⁹⁶ Janet Berstrom, *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*, S. 122.

Peggy: ... You find a kind of peace you don't care anymore.

Scott: What I've heard it hasn't been easy.

Peggy: Easy ... It's not hard to guess you were torpedoed ... It was pretty bad, very bad ... but if you ever had everything and suddenly have nothing ... oh, why should I bore you with this.

Scott: You're not. I think I understand. We're pretty much alike.

Peggy: Yes, yes perhaps we are.

Scott: You're the first one that seems to know what I feel.

*Peggy: I ought to ... yes, I...*¹⁹⁷

Scott lernt den erblindeten Ehemann kennen. Bei einem Dinner erkennt der Kriegsveteran Peggys Leid und erfährt schlussendlich die wahre Geschichte über Tods Erblindung. Die drei Figuren bilden zwar eine Einheit, doch im Endeffekt ist jede/r mit eigenen Erinnerungen der Vergangenheit belastet. Tod musste seine Arbeit als Maler aufgeben und versucht sich als Schriftsteller. Tod ist ein menschliches Wrack, der in dramatischer Selbstironie versinkt: „*My paintings are my eyes*“, „*I was blind even when I could see*“, „*There's a saying among artists; you're never rich until you're dead.*“¹⁹⁸ Er stellt seine Liebe zu Peggy in Frage. Nur mit dem Verbrennen seiner Bilder kann er die wahre Liebe prüfen. Peggy schwelgt in Erinnerungen an ihren lockeren Lebensstandard in der Stadt. In der letzten Version ist nicht mehr sichtbar, dass Peggy mehrere Affären hatte. Joan Bennett verkörperte bereits in Fritz Langs SCARLET STREET (1945) und THE WOMAN IN THE WINDOW (1945) das Doppelleben einer Femme Fatale. In THE WOMAN ON THE BEACH übernimmt sie mit Peggys mystischem Gemüt Züge einer Femme Fatale. Aufgrund ihrer Habgier hat sie ihrem Ehemann Verletzungen mit erheblichen Folgeschäden zugefügt. Als Scott über einen erblindeten Kriegskollegen spricht, beginnt Peggy mit der Gabel am Tischtuch auf- und abzufahren. Dies erklärt Peggys nervösen, aber auch unglücklichen Zustand ihrem Ehemann gegenüber. Während zwischen Scott und Peggy eine sexuelle Spannung entsteht, entwickelt sich zwischen den beiden Männern ein Gefühl der Eifersucht und des Misstrauens. Scott ist von Beginn an besessen von Peggy. Die subversive Darstellung von Sexualität wird

¹⁹⁷ THE WOMAN ON THE BEACH, DVD 2006, TC: 00:13:54-00:14:38.

¹⁹⁸ Zitate aus THE WOMAN ON THE BEACH, DVD 2006.

durch das Reichen und Anzünden der Zigarette visualisiert, bei der Peggy im gleichen Moment des Anzündens den Rauch wieder auspufft. Die Kamera fokussiert Tod, als würde er dem Akt mit seinen Augen verfolgen. Als Scott die Uhr am Handgelenk bemerkt wird er erneut misstrauisch.



Abb. 20 TC: 00:21:40-00:24:31.

Ähnlich wie bei *THE STRANGE WOMAN* wird auch bei diesem Dinner die Dreiecksbeziehung thematisiert. In der mittleren Abbildung bilden die Hände ein Dreieck. Der zentrale Konflikt zeigt sich im Kampf um die Frau. Der ältere Mann (Tod) steht in einem freundschaftlichen/familiären Verhältnis zu dem jüngeren Mann (Scott) und beide haben Enttäuschungen in der Liebe erfahren. Im filmischen Plot wird das Motiv des älteren Ehemannes und der jüngeren Frau thematisiert. Dies deutet oft auf eine Affäre mit dem jüngeren Mann hin, der grundsätzlich auch besser in das Schema passen würde.¹⁹⁹ In *THE WOMAN ON THE BEACH* duellieren sich beide Männer bei einem *Angelausflug* im wütenden Meer. Martha Wolfenstein und Nathan Leites stellen in ihren psychoanalytischen Studien zum amerikanischen Film zwischen 1945 und 1950 fest, dass *THE WOMAN ON THE BEACH* einer von wenigen Filmen ist, in dem die Vaterfigur nur in der Fantasie gefährliche Absichten hat. Der Maler übernehme nach ihren Beschreibungen die Vaterfigur und der Kriegsveteran verkörpert den Sohn. Wolfensteins und Leites' Erkenntnis, dass es nur wenige Filme mit dieser Motivik gibt, ist mit Sicherheit wissenschaftlich überholt. Immerhin ist die Dreiecksbeziehung ein wesentliches Motiv in melodramatischen Handlungen, wie sie auch in *THE STRANGE WOMAN* und *MILDRED PIERCE* – hier nur in vertauschter Rolle, bei der sich zwei Frauen privilegieren – thematisiert wird.

¹⁹⁹ Vgl. Martha Wolfenstein, Nathan Leites, *Movies: A Psychoanalytical Study* (1950). Siehe auch: Vgl. Raymond Durgnat, Jean Renoir, S. 266.

Nach dem Dinner erfährt Scott von Peggy, dass sie für Tods Erblindung verantwortlich ist. Kurz darauf küssen sich die beiden zum ersten Mal. Scott schöpft nun in Peggy neue Hoffnungen und vergisst Eve und die Hochzeit. Am nächsten Tag konsultiert Eve Scott, um vorerst geschäftliche Belangen zu besprechen. Aus dem diplomatischen Gespräch wird ein sentimentales Gespräch über ihre Beziehung. Scott bedauert, dass ihn keiner versteht und als krank bezeichnet wird. Er erklärt seiner Ex-Verlobten, dass die Frage mit der Hochzeit eine schwachsinnige Idee war. Eve verlässt den Raum. Im Hintergrund ertönt das musikalische Thema, das auf Scotts Neurose aufmerksam macht. Bei einem weiteren Kontrollritt trifft er erneut Peggy im alten Schiffswrack. Das Wrack ist für sie ein geheimer Rückzugs- und Zufluchtsort. Sie möchte Scott in dieser Situation klar machen, dass sie Scott nur mit ihrem Unglück belaste und nichts Gutes damit veranlasse. Diese Unerreichbarkeit nistet sich in Scotts Träume ein. Bei einem Tagtraum, der Scott in einen halluzinogenen Zustand versetzt, widerfährt ihm ein ähnliches Szenario wie in seinen Albträumen. Der Traum bildet erneut eine visuelle expressionistische Einheit. Doch dieses Mal wird das Gesicht von Peggy über die Bilder des Flammeninfernos geblendet. Der Zuschauer sieht beide Bilder ineinander verschmolzen, wie eine hypnotische Aura. Scotts Traum wird zur Realität. Aus dem Tag wurde Nacht. In der Hoffnung Peggy anzutreffen reitet er zum Wrack, das in der Dunkelheit surrealistisch erscheint. Das Meer und der Schaum der überschlagenen Wellen kann als Sinnbild des sexuellen Aktes gesehen werden. Das beschädigte Schiff am Strand erinnert in diesem Moment an das sinkende Schiffswrack aus seinem Traum. Es wurde längst zu einem Ort der Passion und Erotik. Genauso übernimmt in dieser Sequenz das Rauschen und die Wellen des Meeres eine sexuelle und erotische Bedeutung. Das Wasser, das in der weiteren Handlung bedrohlich und lebensgefährlich wird, verliert in diesem Moment an negativer Konnotation.



Abb. 21 TC: 00:51:03.

Abb. 22 TC: 00:52:13.

In der finalen Sequenz wollte Eve Aussprache mit Scott halten. Eve erscheint in einem weißen Kleid. Das Bild erinnert sehr an die Begegnung im ersten Albtraum des Kriegsveteranen. Die Konversation wird durch einen Anruf von Peggy gestört. Der signifikante Anruf deutet auf eine mögliche Wunscherfüllung hin, die sich allerdings nicht realisiert. Er entscheidet sich in dieser Hinsicht wieder gegen Eve und rettet Peggy aus dem brennenden Haus. Das Anzünden der Bilder und des Hauses löschte die vergangenen Ereignisse des Ehepaares. Die Kamera fokussiert in einer Totalen alle drei Figuren. Dem Zuschauer ist dadurch noch nicht klar, wie sich die Frau entscheiden wird. Trotz der neu gewonnenen Freiheit entscheidet sich Peggy für ihren Ehemann. Schlussendlich wurden alle drei Figuren von ihren inneren Ängsten befreit.



Abb. 23 TC: 01:06:03.



Abb. 24 TC: 00:03:09.



Abb. 25 TC: 01:08:32.

5. Subversive Motive und deren psychoanalytische Betrachtung

Die Psychoanalyse wurde durch zwei bedeutende Wellen in die Vereinigten Staaten getragen. Sigmund Freuds psychoanalytische Theorien wurden erstmals durch einen Besuch an der Clark University im Jahr 1909 in den Vereinigten Staaten bekannt. Es wurden Vereinigungen gegründet, die Freuds Theorien erforschten und popularisierten. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges wurden viele Vertreter und Vertreterinnen der Intellektuellenkreise mit jüdischer Abstammung gezwungen ihre Heimat zu verlassen. Viele entschieden sich nach Amerika zu emigrieren. Sie brachten ein europäisch kulturelles Verständnis in ein neues Arbeits- und Lebensumfeld ein, mit diesem auch die Theorien der Psychoanalyse einhergingen. Insbesondere trugen exilierte Filmschaffende mit dem Film noir und gleichzeitig die Traumfabrik Hollywood zur Verbreitung der Psychoanalyse in den Vereinigten Staaten bei.²⁰⁰ Die Popularität der Psychoanalyse wurde durch die Visualisierung von Traumata und von inneren Ängsten und Psychosen präsent gemacht und veranlasste zugleich die Nachkriegsgesellschaft sich damit auseinanderzusetzen. „Die Exilanten, selbst geprägt von den gesellschaftlichen Umwälzungen in der Weimarer Republik und sensibilisiert durch die Erfahrung der Verbannung und Flucht, waren vermutlich besonders gut in der Lage, die existentielle Verunsicherung der Filmfiguren zu visualisieren.“²⁰¹ Sie verarbeiteten im Film noir Traumata, die aus den Folgen des Zweiten Weltkrieges in der Gesellschaft entwachsen sind. In diesem Kontext muss darauf hingewiesen werden, dass Psychoanalyse im Film keiner methodischen und historischen Analyse unterliegt, sondern selbst zu einem Teil der kulturhistorischen Rezeption wird.²⁰²

Nun wurden im Zuge dieser Arbeit jene Motive analysiert, die sich auf die veränderte Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit und auf die psychologischen und sozialen Hintergründe der Figuren beziehen. Es geht um die visuelle Darstellung von hetero- und homosexuellen Beziehungsrelationen zwischen Männern und Frauen. Ein wesentlicher Aspekt in den untersuchten *Noir* Melodramen ist das Motiv der Besessenheit, das durch Eifersucht, Hass, Macht und Gier ausgedrückt wird. Zugleich

²⁰⁰ Vgl. Edith Kurzweil, Freud's Reception in the United States. In: Michael S. Roth, Freud. Conflict and Culture, S. 127-133.

²⁰¹ Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil, S. 102.

²⁰² Vgl. Parfen Laszig, Gerhard Schneider, Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symbole, S. 11-37.

wird die Identitätsproblematik in der Gesellschaft zu einem Charakteristikum. In Bezug auf den thematischen Aspekt der Arbeit kann Identität als jenes Phänomen gesehen werden, das nicht nur chronisch durch soziale, sexuelle und politische Einflüsse gefährdet erscheint, sondern unter bestimmten soziokulturellen Bedingungen selbst zur Gefahr und Bedrohung werden kann.²⁰³

In den narrativen Strukturen von verschiedenen Melodramen und Film noirs werden mentale Prozesse, wie Träume, Visionen und Zustände der Bewusstlosigkeit bis hin zum Exzess visuell sichtbar gemacht.²⁰⁴ Durch die Darstellung von seelischen Prozessen gewannen Motive und Symbole oder Gegenstände im Film an psychoanalytischer Bedeutung. In Bezug auf die Figuren wurden all jene Zeichen sichtbar gemacht, die unter den strengen Regeln des Production Codes nicht gezeigt werden konnten. Erotische Gefühle oder jegliche Assoziationen zu Sexualität werden im *Noir* Melodrama zwischen 1945 und 1950 nicht nur durch Nacktheit und Darstellung von Kusszenen provoziert. Sie können mit Hilfe von Freuds Traumsymbolik gedeutet werden und werden durch die Mobilisierung von versteckt-erotischen und scheinbar bedeutungslosen Handlungsräumen, Einstellungen und Motiven/Symbolen subversiv dargestellt.

5.1. Natur im *Noir* Melodrama

Das Melodrama wird konstitutiv durch die häusliche Sphäre in der Vorstadt und der ländlichen Idylle bestimmt. Genauso wie im Film noir der urbane Raum wesentlich ist, bleibt die räumliche Struktur des Melodramas auch im *Noir* Melodrama überwiegend erhalten. Alle drei Filme visualisieren naturbezogene und häusliche Handlungsräume, wie das Meer und den Strand sowie Wälder und Wiesen. Zugleich bekommen diese Räume eine geschlechtliche Bedeutung. Freud schreibt in seinen Schriften zur Traumsymbolik folgendes:

„Die Genitalbehaarung beider Geschlechter beschreibt der Traum als *Wald* und *Gebüsch*. Die komplizierte Topographie der weiblichen Geschlechtsteile macht es begreiflich, daß (sic!) diese sehr häufig als Landschaft mit Fels, Wald und

²⁰³ Vgl. Parfen Laszig, Gerhard Schneider, Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome, S. 15.

²⁰⁴ Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil, S. 127.

Wasser dargestellt werden [...] das männliche Glied, findet symbolischen Ersatz erstens durch Dinge, die ihm in der Form ähnlich, also lang und hochragend sind, wie: *Stöcke, Schirme, Stangen, Bäume* [...] Ohne weiteres verständlich ist auch der Ersatz des männlichen Gliedes durch Gegenstände, aus denen Wasser fließt: *Wasserhähne, Gießkannen, Springbrunnen, [...]*.²⁰⁵



Abb. 26 TC: 00:31:47.

Abb. 27 TC:01:21:50.

Demzufolge wird in diesen beiden Auszügen von *THE STRANGE WOMAN* nicht nur die Handlung des Aufeinandertreffens, sondern eindeutig ein sexueller Akt mit verschiedenen Bedeutungen visualisiert. Abb. 26 zeigt Jenny und Ephraim. Sie verabreden sich an der gleichen Stelle, wo sie bereits als Kind gespielt haben. Die sexuelle Verortung zeigt sich in der Visualisierung des Baumstamms. Dieser sticht in der Szene hervor und kann als phallisches Symbol gesehen werden. Verfolgt man die Geschichte zwischen Jenny und Ephraim wird klar, dass diese rein auf sexuellen Spannungen aufgebaut ist. Die zweite Abbildung visualisiert Jenny und ihren späteren Verlobten. Die Blumenwiese und die Baumstämme machen erneut auf das weibliche Geschlecht und die Phallussymbolik aufmerksam. Allerdings wird in dieser Szene klar, dass dieses sexuelle Verhältnis weniger für Lust und Begehren, sondern viel mehr für Fortpflanzung steht.

Wie in den Analysen bereits ausführlich beschrieben bilden in *THE WOMAN ON THE BEACH* das Schiffswrack und in *MILDRED PIERCE* das Strandhaus, Handlungsorte mit denen die Darstellung von Sexualität im subversiven Sinn in Verbindung gebracht wird.

²⁰⁵ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Kapitel X: Die Symbolik im Traum, S. 147-149.

5.2. Wasser im *Noir* Melodrama

Denkt man an die regennassen Straßen im Film noir, so wird dieses Motiv auch in den melodramatischen Handlungsrahmen übertragen. Regen, insbesondere das Motiv des Wassers in verschiedenen Darstellungsformen, zeigt in den ausgewählten Filmbeispielen das ambivalente Verhältnis zwischen Leben und Tod.²⁰⁶ Das Meer stellt in *MILDRED PIERCE* und in *THE WOMAN ON THE BEACH* einen bedeutenden Handlungsraum dar und kann als Akteur, als Stimmungsträger oder als Symbolträger gesehen werden. Es provoziert eigene Szenarien und bildet einen eigenen Mikrokosmos, in dem soziale Prozesse isoliert werden.²⁰⁷ Das Meer öffnet in der Weise als besonderer Erfahrungsraum die beiden Filme. Die auslaufenden Wellen überschwemmen die Credits. Gleichzeitig setzt jenes musikalische Leitmotiv ein, das auf die jeweiligen Hauptfiguren abgestimmt ist.

Der Kontrast zwischen der Lebens- und Todessymbolik von Wasser wird in *MILDRED PIERCE* offensichtlich dargestellt. Mildred möchte aufgrund ihrer aussichtslosen Lage Selbstmord begehen und sich in das wütende Meer stürzen. Im Gegenteil dazu deutet das Meer in der Rückblende bei Mildreds und Montes Begegnung auf Lebenslust hin. Die Wende kehrt wiederum ein, als Mildred von dem vergnüglichen Treffen nach Hause kommt. Es hat ein strömender Regen eingesetzt, der den Zuschauer auf die tödliche Krankheit ihrer Tochter aufmerksam macht.



Abb. 28 TC: 00:03:13.



Abb. 29 TC: 00:52:48.

In *THE WOMAN ON THE BEACH* wird das Meer in der Visualisierung der Traumsequenzen zu einem Stimmungsträger und überträgt in weiterer Folge zwischenmenschliche Empfindungen. Scott wirft nach seinem zweiten Traum einen

²⁰⁶ Vgl. Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Kapitel X: Die Symbolik im Traum, S. 153.

²⁰⁷ Vgl. Roman Maurer, Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang, S. 11.

hoffnungsvollen Blick aus dem Fenster. Die Kamera fokussiert das Meer, Wellen schlagen an die Felsen und Scott entscheidet sich zum Schiffswrack zu reiten. Das mächtige und unaufhaltsame Wasser ist hier ein Zeichen von weiblicher Erotik und Erektion. In weiterer Folge trifft er auf Peggy. Das Schiffswrack am Strand visualisiert hier ein Zentrum der Obsession und der sexuellen Lust.²⁰⁸



Abb. 30 TC: 00:51:29.

Geradezu bedrohlich wirkt das Meer, als sich Scott und Tod in ihrer Männlichkeit auf einem Schiff, das nach Freuds Traumsymbolik mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden kann, duellieren wollen. Die Machtkämpfe werden durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren visualisiert. Es hat den Anschein, als würde Scott Selbstmord begehen wollen, indem er Löcher in das Boot schlägt und dabei aus dem Boot fällt. Schlussendlich wird er von dem erblindeten Tod gerettet. Dass diese Hilfsaktion der Küstenwache und auch dem Zuschauer nur teilweise klar wird und Scott seine Würde den Kollegen gegenüber nicht verletzt, wird diese Handlung durch kurze Schnitte und verwirrende Bildfolgen visualisiert.²⁰⁹

In *THE STRANGE WOMAN* wird das Wasser durchgehend mit dem Tod in Verbindung gebracht. Zu Beginn ereignet sich die Szene als Jenny Ephraim, der nicht schwimmen kann, ins Wasser stößt und mit dem Fuß untertaucht. In weiterer Folge wird Ephraim von Jenny genötigt, den eigenen Vater umzubringen. Bei einem lebensbedrohlichen Unfall mit dem Kanu im Wildwasser ringt Ephraim mit allen Ängsten um sein Leben. Der Vater stirbt. Ephraim macht sich für den Tod des Vaters verantwortlich und fällt in ein psychisches Tief. Er konfrontiert John mit der Wahrheit über Jennys Obsessionen und Vorhaben. Anschließend diskutiert John mit Jenny über diese Konversation. Jenny

²⁰⁸ Vgl. Roman Maurer, *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, S. 20.

²⁰⁹ Vgl. Janet Bergstrom, *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*. In: *Film History*, Vol. 11, No. 1, Film Technology (1999), S. 123.

erwidert, dass sie Ephraim so liebt, wie sie einen Sohn zu lieben habe. Er möchte, dass Jenny mit ihm ins Forsthaus kommt. Bei strömendem Regen fahren sie zu dem Haus. Kurz darauf bekommen sie durch das Erhellten des Blitzschlags die Leiche von Ephraim zu Gesicht. Wie bei *MILDRED PIERCE* kann in diesem Film der Regen als Vorbereitung für ein tödliches Ereignis gesehen werden.

5.3. Rauchen im *Noir* Melodrama

Das Rauchen ist ein wesentliches Motiv im Film noir und übernimmt im *Noir* Melodrama mehrere Bedeutungen. So ist es nicht nur die Symbolik der Zigarette, die auf eine charakterliche Entwicklung, den Status oder einen Flirt verweist, sondern auch die Art wie die Zigarette angezündet oder gehalten wird. Der Zuschauer wird in dieser Weise auf zwischenmenschliche Beziehungen und deren Identitätskonflikte aufmerksam gemacht.²¹⁰

In *MILDRED PIERCE* ist die Zigarette ein omnipräsentes Motiv. Während des Verhörs wird Mildred eine Zigarette angeboten. Dies impliziert einerseits Höflichkeit dem anderen gegenüber, andererseits dient es dazu die Person zu entspannen oder gesprächig zu machen. Zugleich verrät Mildreds zitternde Hand ihren nervösen Zustand und seelische Zerrüttung. Im Laufe des Films verweist das Rauchen auf die charakterliche Entwicklung von Mutter und Tochter. Mit zunehmenden Herausforderungen und nervenerregenden Situationen steigt auch Mildreds Verlangen nach Zigaretten. Mildred raucht und zündet Ida gleichzeitig die Zigarette an. Die Bildkomposition mit der offenen Tür im Hintergrund könnte als eine zwischenmenschliche Grenze gesehen werden, die Mildred mit ihrer Hand in Samthandschuhen überschreitet. Dies könnte zwischen den Zeilen auf Mildreds mögliche sexuelle Hingezogenheit zu Frauen gedeutet werden, wenn das obsessive Mutter-Tochter-Verhältnis berücksichtigt wird. Offensichtlich ist, dass sie in jeder Hinsicht weibliche Power zeigen. Sie rauchen und trinken gemeinsam. Veda's neue Angewohnheit zu rauchen vermittelt das Rebellieren gegen die Eltern bzw. gegen die Mutter.

²¹⁰ Vgl. Julia Frick, *Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1969)*, (Diplomarbeit Universität Wien 2012). Online unter: http://noir.juliafrick.com/thesis/?page_id=102 (14.01.2016).



Abb. 31 TC: 01:12:32.

Abb. 32 TC: 01:26:19.

Die männlichen Figuren werden im Film durchgehend rauchend dargestellt. In der folgenden Abbildung unterhält sich Wally mit Mildred über Monte. Sie macht ihm klar, dass sie sich in Monte verliebt hat. Wally zündet sich eine Zigarette an und bläst die Flamme des Streichholzes aus. Das Erlöschen der Flamme und der aufsteigende Rauch gestalten die Dynamik des Lichteffekts im Bild mit. Zugleich verweist diese Handlung auf seine vergeblichen und hoffnungslosen Annäherungsversuche an Mildred.



Abb. 33 TC: 01:10:27.

In *THE STRANGE WOMAN* wird das Rauchen mit phallischen Symbolen und sexueller Anziehung und Männlichkeit konnotiert. Wird der zeitliche Rahmen in *THE STRANGE WOMAN* berücksichtigt, wäre es unüblich eine Frau rauchend darzustellen. In der Szene als Jenny und John im Forsthaus auf die Leiche von Ephraim stoßen, werden durch das Feuer im Kamin, den Blitzschlag und durch das Anzünden einer Zigarette sexuelle Spannungen visualisiert. Während sich John im dunklen Raum zögerlich eine Zigarette anzündet, wird zugleich Jennys Blick in der rechten unteren Bildecke stärker beleuchtet. Jenny rekelt sich in erotischer Manier auf dem Bett. Die Zigarette wird hier eindeutig zu einem phallischen Symbol.



Abb. 34 TC: 01:14:56.

In *THE WOMAN ON THE BEACH* wurde die sexuelle Konnotation des Rauchens und die Visualisierung der Dreiecksbeziehung bereits analysiert. In Bezug auf die männlichen Figuren zeigt sich der erblindete Tod sehr oft mit einer Pfeife und seinem Stock. Beide können als phallische Symbole gedeutet werden, implizieren aber hauptsächlich den Machtkampf zwischen den beiden desillusionierten Männern.



Abb. 35 TC: 00:35:10.

6. Conclusio

Das primäre Anliegen in der vorliegenden Arbeit war es, über *Noir* Melodrama zu schreiben und jene theoretischen Aspekte zu erörtern, die für eine historisch konzeptualisierte Filmanalyse von Bedeutung sind. Demnach ist es unumgänglich sich mit den filmtheoretischen und kulturgeschichtlichen Grundzügen des Genres Melodrama und des Filmstils Film noir auseinanderzusetzen, um schlussendlich *Noir* Melodrama als Subgenre oder aber auch als kulturhistorisches Phänomen kategorisieren zu können.

Einschlägige Werke, wie sie beispielsweise für den *Noir* Western²¹¹ vorliegen, gibt es zum Subgenre *Noir* Melodrama bisher noch nicht. Allerdings existieren einige wenige wissenschaftliche Aufsätze, die eine geschlechtsspezifische Verbindung zwischen Melodrama und Film noir thematisieren.²¹² Mauren Turim²¹³, Murray Smith²¹⁴ oder Frank Krutnik²¹⁵ stellten in ihren Analysen Film noir als männliche Form des Melodramas dem Woman's Film als weibliches Melodrama gegenüber. Joan Copjec versuchte diese geschlechtliche Trennung zu widerlegen und spricht im weitesten Sinne jene Aspekte an, die auch in dieser Arbeit von Bedeutung sind:

“In *film noir*, a narrative of an external enigma, a murder or theft, replaces the melodrama's plot of an external event of war, poverty or social circumstance; in both cases, however, this narrative is interwoven with or supplanted by another which focuses on the personal and subjective relations between characters. In *film noir* melodrama, these relations are characterized not only, if at all, by heterosexual desire, but also by perverse, sadistic, obsessive or possessive desire. Additionally, the element of fate, of chance and coincidence, which produces the characteristic under-motivation of events in melodrama, is also central to the *film noir*. Characters feel compelled by forces and passions beyond their reason to act as they do – in a form of *amour fou*.”²¹⁶

Der Versuch *Noir* Melodrama als Subgenre zu kategorisieren unterliegt in dieser wissenschaftlichen Arbeit unter anderem der kritischen Genreanalyse von Steve Neale.

²¹¹ David Meuel, *The Noir Western. Darkness on the Range, 1942-1963*, (North Carolina, 2015).

²¹² Vgl. Elizabeth Cowie, *Film Noir and Woman*, In: Joan Copjec (Hg.), *Shades of Noir. A Reader*, (London/New York 1993), S. 121-165. Siehe auch: Vgl. Christine N. Brinckmann, *Selbstverleugnung als autonomer Akt: Beobachtungen zu einem melodramatischen Film Noir*, In: Mariann Lewinsky Sträuli, Alexandra Schneider (Hg.), *Die anthropomorphe Kamera: und andere Schriften zur filmischen Narration*, S. 130-153.

²¹³ Maureen Turim, *Flashbacks and the Psyche in Melodrama and Film Noir*. In: *Flashbacks in Film* (New York 1989), S. 182.

²¹⁴ Murray Smith, *Film Noir and the Female Gothic and Deception*. In: *Wide Angle*, vol 10, no.1 (1988), S. 64.

²¹⁵ Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, (London/New York 1991).

²¹⁶ Vgl. Elizabeth Cowie, *Film Noir and Woman*, In: Joan Copjec (Hg.), *Shades of Noir. A Reader*, (London/New York 1993), S. 130.

Diese verdeutlicht, dass Melodramen vor 1950 als Thriller bezeichnet und später als Film noir kategorisiert wurden. Der Ausgangspunkt in dieser Arbeit ist allerdings die geläufige Definition des emotionalen Melodramas, wie sie nach 1950 geprägt wurde. Folglich lassen sich narrative Grundstrukturen des Melodramas in den ausgewählten Filmen erkennen. Sie erhalten aber durch die Noir-Ästhetik einen pessimistischen zerstörerischen und realistischen Ton, der die Ängste und Probleme der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft hervorhebt.

Bei dieser Arbeit geht es nicht nur darum, filmanalytische Aspekte der Noir-Ästhetik im Melodrama aufzuzeigen. Diese wissenschaftliche Auseinandersetzung stellt einen Teil der amerikanischen Kultur- und Gesellschaftsgeschichte zwischen 1945 und 1950 dar. Angesichts kulturpolitischer Entwicklungen und dem offeneren Umgang mit Tabuthemen, haben sich in Bezug auf Film noir und Melodrama neue Perspektiven geöffnet, die in der Filmtheorie offenkundig diskutiert werden. Dabei geht es vor allem um diskursive Konzepte von *sex* und *gender* und deren filmische Darstellung, die vor allem in der feministischen Filmtheorie umfangreich diskutiert werden.

Die Thematik von Subversion und Identitätskrise finden demnach im ästhetischen Diskurs von *Noir* Melodrama ihre Bedeutung und können beziehungsweise auf die filmische Realität sowie auf die realen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnisse der Nachkriegsjahre wirken. Identitätskonflikte beider Geschlechterrollen und implizite oder unterdrückte Sexualitäten und die damit verbundenen psychologischen Konflikte zählen zu den wesentlichen Handlungselementen im *Noir* Melodrama. Diese Motive und das "*feeling of displacement*" werden aufgrund des strengen Production Codes nicht direkt, sondern durch eine starke Symbolsprache sowie Kamera- und Beleuchtungstechnik für den Zuschauer sichtbar gemacht. Zudem ist es von jeglicher Relevanz sozialgeschichtliche Aspekte der amerikanischen Gesellschaft in der Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1950 in die filmwissenschaftlichen Analysen miteinzubeziehen.

Die Aufteilung und Umkehrung der Geschlechterverhältnisse in der amerikanischen Gesellschaft wurde vor allem durch den Zweiten Weltkrieg stark geprägt. In den ausgewählten Filmbeispielen geht es um eine offene Sicht auf beide Geschlechterrollen, die ironisch, ästhetisch und sozialpsychologisch reflektiert wird und zugleich den dynamischen Prozess der Kulturalisierung, der geschlechtlichen Beziehungen und Identitätszuschreibungen aufzeigt.²¹⁷ Die weibliche Protagonistin und der männliche Protagonist zeigen ihre *Emotionen* in Form von Passivität, Verzicht oder bewusst ertragenem Leid, die sich aus egoistischer Selbstentfaltung, Besessenheit, Verstrickungen oder Konfrontationen zutragen. Während im Melodrama ab 1950 überwiegend die Intention besteht Liebesbeziehungen aufzubauen oder aber auch die Familienbeziehung zu wahren, ist dies im *Noir* Melodrama kaum möglich. Die Helden werden zum Opfer ihrer Gefühle und lösen gleichzeitig eine Katastrophe aus, die sie oder ihr Umfeld ins Verderben bringt.

Nachdem es sich bei dieser Masterarbeit um historisch, konzeptualisierte Filmanalysen handelt, wird ein besonderes Augenmerk auf die Kontextualisierung der Filme in ihrem kultur- und zeithistorischen Umfeld gelegt. Zusammenfassend wird hier klar, dass die gesellschaftlichen Konflikte der amerikanischen Gesellschaft auch im filmischen Diskurs thematisiert werden. Vor allem gewann die Popularisierung von Sigmund Freuds Psychoanalyse nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch im Hollywoodkino der 1940er Jahre an jeglicher Relevanz. Die Vermischung des Genres Melodrama mit dem ästhetischen Stil des Film noir ergibt in finaler Hinsicht das Subgenre: *Noir* Melodrama. Zugleich kann *Noir* Melodrama wegen seiner gesellschaftskritischen Inhalte als kulturhistorisches Phänomen der Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1950 wahrgenommen werden. *Noir* Melodrama kann schlussendlich als Modell zur Präsentation einer Meinung und zur Repräsentation der Gesellschaft und deren Selbstreflektion der 1945-1950er Jahre gesehen werden.

²¹⁷ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 188-190.

7. Abstract (Englisch)

The following master's thesis aims to examine the complex subject of subversion and identity crisis in the aesthetic style of the American film noir in the genre of the melodrama between 1945 and 1950 from a cultural studies perspective. Melodrama has established itself as a commercial genre. In contrast, film noir shaped the American film history of the 1940s. As a result of World War II, numerous European filmmakers emigrated to America. Instead of leaving behind their artistic background that was characterized by a particular camera and lighting technology, they integrated it into their creative period in the US. The aesthetic style of film noir reflects the insecurity of the American society in the 1940s and influenced several genres – among them the melodrama.

In this context, it is necessary to explain the aspect of the visual and narrative fusion of the melodrama and film noir that created the category of melodramatic *noir*. Based on the subgenres noir western and the woman's film as well as a genre analysis by Steve Neale, the following focuses on visual and narrative structures that define *noir* melodrama.

As this thesis consists of historically conceptualized film analyses, special attention is paid to the contextualization of the films in their cultural and historical environment. The basic narrative structures of the melodrama are clearly discernible in the selected films, though the aesthetics of noir give them a different meaning. Therefore, the merging of the genre of melodrama with the aesthetic style of film noir results in a subgenre: *noir* melodrama.

From a corpus of twenty-one films, three were selected that can be classified as *noir* melodrama. The theoretical elaborations on *noir* melodrama made it possible to demonstrate the narrative and aesthetic points of contact of melodrama and film noir in the film analyses and examine the question of how subversion and identity crisis are represented in the film examples.

MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, 1945), THE STRANGE WOMAN (Edgar G. Ulmer, 1946) and WOMAN ON THE BEACH (Jean Renoir, 1947) exhibit the interface between melodrama und film noir. Due to the special aesthetics of noir, the melodramatic action takes a destructive, pessimistic turn by presenting a story about murder and (self) destruction. Particularly identity crises of both gender roles, implicit or suppressed sexualities and the resulting psychological conflicts are substantial plot elements of *noir* melodrama.

8. Abstract (Deutsch)

Der Fokus dieser Masterarbeit liegt darin, die *vielschichtige* Thematik von Subversion und Identitätskrise im ästhetischen Stil des amerikanischen Film noir im Genre von Melodrama zwischen 1945 und 1950 wiederzuerkennen und kulturwissenschaftlich zu reflektieren. Melodrama hat sich bis heute zu einem kommerziellen Genre durchgesetzt. Im Gegensatz dazu, prägt der Film noir die amerikanische Filmgeschichte der 1940er Jahre. Der ästhetische Stil des Film noir spiegelt die Unsicherheit der amerikanischen Gesellschaft der 1940er Jahre wider und beeinflusste zahlreiche Genres - darunter auch das Melodrama.

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, den Aspekt der visuellen und narrativen Verschmelzung von Melodrama und Film noir zur Kategorie *Noir* Melodrama zu klären. In Anlehnung an die Subgenres Noir Western und dem Woman's Film sowie der Genreanalyse von Steve Neale wird versucht, visuelle und narrative Strukturen zu erarbeiten, die ein *Noir* Melodrama prägen.

Nachdem es sich bei dieser Arbeit um historisch konzeptualisierte Filmanalysen handelt, wird ein besonderes Augenmerk auf die Kontextualisierung der Filme in ihrem kultur- und zeithistorischen Umfeld gelegt. Die narrativen Grundstrukturen des Melodramas sind in den ausgewählten Filmen deutlich erkennbar, erhalten aber durch die Noir-Ästhetik eine andere Bedeutung. Die Vermischung des Genres Melodrama mit dem ästhetischen Stil des Film noir ergibt in finaler Hinsicht das Subgenre: *Noir* Melodrama.

Aus einem Korpus von rund einundzwanzig Filmen wurden drei Filme ausgewählt, die als Subgenre *Noir* Melodrama bezeichnet werden können. Angesichts der theoretischen Ausarbeitung zu *Noir* Melodrama wurde es ermöglicht, narrative und ästhetische Berührungspunkte von Melodrama und Film noir in den Filmanalysen aufzuzeigen und der Frage nachzugehen, wie Subversion und Identitätskrise in den Filmbeispielen dargestellt werden. Insbesondere zählen Identitätskonflikte beider Geschlechterrollen und implizite oder unterdrückte Sexualitäten und die damit verbundenen psychologischen Konflikte zu den wesentlichen Handlungselementen im *Noir* Melodrama.

MILDRED PIERCE (R: Michael Curtiz, 1945), THE STRANGE WOMAN (R: Edgar G. Ulmer, 1946) und WOMAN ON THE BEACH (R: Jean Renoir, 1947) charakterisieren die Schnittstelle zwischen Melodrama und Film noir. Die melodramatische Handlung wird durch die besondere Noir-Ästhetik zu einer destruktiven, pessimistischen Geschichte über Mord und (Selbst)Zerstörung.

9. Bibliographie

(Film)Geschichte USA allgemein

Harry M. *Benshoff*, Sean *Griffin*, America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies, (United Kingdom 2004).

Elisabeth *Bronfen*, Hollywoods Kriege. Geschichten einer Heimsuchung, aus dem Amerikanischen von Regina Brückner, (Frankfurt am Main 2013).

Nick *Browne* (Hrsg.), Refiguring American Film Genres. History and Theory, (Berkley/Los Angeles/London 1998).

Christof *Decker*, Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika, (Bielefeld 2010).

Charles *Flynn*, Todd *McCarthy*, Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System, (New York 1975).

Anthony *Heilbut*, Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930, (Berlin 1987).

Reynold *Humphries*, Hollywood's Blacklists. A political and cultural history, (Edinburgh 2008).

Anselm C. *Kreuzer*, Filmmusik. Geschichte und Analyse. (Frankfurt am Main, 2001).

Dominique *Lebrun*, Von Europa nach Hollywood. Die Europäer im amerikanischen Kino, (Berlin 1997).

William *Manchester*, The Glory and the Dream: A Narrative History of America, 1932-1972, (London 1973).

Douglas T. *Miller* / Marion *Novak*, The Fifties: The Way We Really Were, (New York 1977).

Howard *Zinn*, Eine Geschichte des Amerikanischen Volkes, (Berlin 2007).

Allgemeine Filmliteratur

Brütsch, Hediger, Keitz, Schneider, Tröhler (Hg.), Kinogefühle. Emotionalität und Film, (Marburg 2005).

Jan *Campbell*, Film & Cinema. Spectatorship, (Cambridge 2005).

Jens *Eder*, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, (Marburg 2008).

Christine *Gledhill*, Linda *Williams*, *Reinventing Film Studies*, (London 2000).

Norbert *Grob*, *Filmgenres. Film noir*, (Stuttgart 2008).

Barry Keith *Grant*, *Film Genre Reader IV*, (Austin 2012).

Daniel *Hermesdorf*, *Filmbild und Körperwelt. Anthropomorphismus in Naturphilosophie, Ästhetik und Medientheorie der Moderne*, (Würzburg 2011), S. 605-610.

Thomas *Koebner*, *Reclams Sachlexikon des Films*, (Stuttgart 2007²).

Helmut *Korte*, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, (Berlin 2010⁴).

Robert *Lapsley*, Michael *Westlake*, *Film Theory: An Introduction*, (Manchester, 1988).

Inka *Mülder-Bach* (Hrsg.), Siegfried *Kracauer*. *Kleine Schriften zum Film. Band 6.3, 1932-1961*, (Berlin 2004).

Regina *Schlagnitweit*, Gottfried *Schlemmer*, *Film und Musik*, (Wien 2001).

Melodrama und Film Noir

Melva Joyce *Baker*, *Images of Women in Film: The War Years, 1941-1945* (1980).

Ruth *Barton*, Hedy Lamarr. *The most beautiful woman in film*, (Kentucky, 2010).

Jeanine *Basinger*, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, (London 1993).

Jeanine *Basinger*, *I Do and I Don't. A History of Marriage in the Movies*, (New York 2012).

Ronald *Bergman*, Jean Renoir: *Projects of Paradise*, (New York 1992).

Janet *Bergstrom*, *Oneiric Cinema: "The Woman on the Beach"*. In: *Film History*, Vol. 11, No.1 *Film Technology* (1999), S. 114-125.

Hans C. *Blumenberg* (Hrsg.), Robert *Siodmak*. *Zwischen Berlin und Hollywood. Erinnerungen eines großen Filmregisseurs*, (München 1980).

Raymond *Borde*, Etienne *Chaumeton*, *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, (San Francisco 2002).

Dennis *Broe*, *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood*, (Florida 2009).

Elisabeth *Bronfen*, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, (München 2008).

Peter *Brooks*, Melodrama, Body, Revolution, In: *Bratton /Cook /Gledhill* (Hrsg.), Melodrama. Stage. Picture. Screen, (London: British Film Institute 1994), 11-21.

Christian *Cargnelli*, Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen Film, (Wien 1994).

Marc T. *Conrad*, The Philosophy of Film Noir, (Kentucky 2005).

Steven *Cohan*, Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties, (Bloomington 1997).

Pam *Cook*, Duplicity in Mildred Pierce, In: Ann E. *Kaplan*, Women in Film Noir, (London 1998). S. 69-81.

Joan *Copjec* (Hrsg.), Shades of Noir. A Reader, (London, New York 1993).

Raffaele *Caputo*, Film Noir: "You Sure You Don't See What You Hear?", In: Adrian *Martin* (Hg.), Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, Vol. 5, No. 2, 1992, Online unter: <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Caputo.html> (09.07.2014).

Francis *Courtade*, Cinéma expressioniste, (Paris 1984).

Elizabeth *Cowie*, Film Noir and Woman, In: Joan *Copjec* (Hrsg.), Shades of Noir. A Reader, (London, New York 1993), S. 121-165.

Christof *Decker*, Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950, (Frankfurt/New York 2003).

Andrew *Dickos*, Street with No Name. A History of the Classic American Film Noir, (Kentucky 2005).

Edward *Dimendberg*, Film Noir and the Spaces of Modernity, (Cambridge, MA: Harvard University Press 2004).

Mary Ann *Doane*, The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940, (Indiana 1987).

Jennifer *Fay*, Justus *Nieland*, Film Noir. Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization, (London 2010).

Lucy *Fischer*, Two Faced Women. The "Double" in Women's Melodrama of the 1940s, In: Ghema Journal, Vol. 23, Nr. 1, 1983, S. 24-41.

Winfried *Fluck*, Crime, Guilt, and Subjectivity in *Film Noir*, In: Alfred *Hornung*, American Studies. A Quarterly, Volume 46 / 3 (2001), S. 379-408.

Sigmund *Freud*, Die Traumdeutung. Ilse *Grubich-Simitis* (Hg.), (Frankfurt am Main 1991).

Sigmund *Freud*, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, (Frankfurt am Main 1997⁶).

Julia *Frick*, Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1969), (Diplomarbeit Universität Wien 2012).
Online unter: http://noir.juliafrick.com/thesis/?page_id=102 (14.01.2016).

Margit *Frölich*/Klaus *Gronenborn*/Karsten *Visarius* (Hg.), Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram, (Marburg 2008).

Greg *Garret*, The many faces of Mildred Pierce, In: Literature – Film Quarterly, Vol. 23/4, (1995), S. 287-292.

Philippa *Gates*, The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective, In: *Journal of Film and Video* , Vol. 61, No. 3 (FALL 2009) , S. 24-39.

Antonella *Giannone*, Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung, (Berlin 2005).

Christine *Gledhill*, Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film, (London 1987).

Stefan *Grisseman*, Mann im Schatten. Der Filmemacher EDGAR G. ULMER, (Wien 2003).

Julie *Grossman*, Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up, (Basingstoke 2009).

Sylvia *Harvey*, Woman's Place. The Absent Family of Film Noir. In: John *Belton* (Hrsg.) Movies and Mass Culture, (Rutgers University Press 1996), S. 82-171.

Henrike *Hölzner*, Geblendet. Psychoanalyse und Kino, (Wien 2005).

Noah *Isenberg*, Edgar G. Ulmer. A Filmmaker at the Margins, (Kalifornien, 2014).

Florence *Jacobwitz*, The Man's Melodrama. Woman in the Window and Scarlet Street. In: CineAction!, Nr. 13/14, (1988), S. 64-73.

Armin *Jaemmrich*, Hard-Boiled Stories und Films Noirs: Amoralisch, Zynisch, Pessimistisch? (Frankfurt am Main 2012).

C. G. *Jung*, Versuch einer Darstellung der Analytischen Psychologie (1913). In: Gesammelte Werke, Bd.4. Freud und die Psychoanalyse (1969).

Andrea *Kalas*, Rhona J. *Bernstein*, Woman Speaks: Representation of working women in postwar America. In: *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 3 (Fall 1996), S. 30-45.

Hermann *Kappelhoff*, *Matrix der Gefühle. Das Kino, Das Melodrama und Das Theater der Empfindsamkeit*, (Berlin 2004).

Kai *Kaufmann*, *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir*, (Alfeld/Leine 1997).

Barbara *Klinger*, *Melodrama & Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, (Bloomington 1994).

Heike *Klippel*, Laura Mulvey "Fetishism and Curiosity", In: *Frauen und Film*, (Oktober 1997) S. 216-217.

Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*, (New York 1991).

Parfen *Laszig*, Gerhard *Schneider* (Hg.), *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, (Gießen 2008).

Leonard J. *Leff*, Jerold L. *Simmons*, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920's to the 1960's*, (New York 1991).

Renate *Lippert*, *Die Schatten der Phantasie: Psychoanalyse, Phantasie und Narrationstheorie*. In: *Frauen und Film* (Februar 1995), S. 99-114.

Richard *Maltby*, "Film Noir": The Politics of the Maladjusted Text, In: *Journal of American Studies*, Vol. 18, No. 1 (Apr. 1984), S. 49-71.

John *Mercer*, Martin *Shingler*, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, (London 2004).

Bettine *Menke* / David N. *Meyer*, *A Girl and A Gun: the Complete Guide to Film Noir*, (New York 1998).

Burkhard *Meyer-Sickendiek*, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte Literarischer Emotionen*, (Würzburg 2005).

James *Monaco*, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. (New York 2004).

Eddie *Muller*, *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*, (New York 2001).

Laura *Mulvey*, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, Bd. 16, H.3 (Herbst 1975), S. 6-18.

Laura *Mulvey*, *Notes on Sirk and Melodram*. In: *Movie 25*, (1977), S. 53-56.

James *Naremore*, *More than night*. (Berkley, Los Angeles, London 2008).

James *Naremore*, *American Film Noir: The History of an Idea*. In: *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 2 (Winter, 1995-1996), S. 12-28.

Asokan *Nirmalarajah*, Gangster Melodrama. "The Sopranos und die Tradition des amerikanischen Gangsterfilms, (Bielefeld 2012).

R. Barton *Palmer*, Perspectives on film noir, (Boston 1995).

Dana *Polan*, Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema 1940-1950, (New York 1986).

John Howard *Reid*, Great Cinema Detectives: Best Movies of Mystery, Suspense & Film Noir, (2006).

Nathaniel *Rich*, San Francisco Noir: The City in Film Noir from 1940 to the Present, (New York 2005).

Jean *Renoir*, aus dem französischen übersetzt von Carol Volk, Renoir on Renoir. Interviews, Essays, and Remarks. (Cambridge University Press 1989).

Michael S. *Roth*, Freud. Conflict and Culture, (New York 1998).

Burkhard *Röwekamp*, Vom film noir zur méthode noire: Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, (Marburg 2003).

Thomas *Schatz*, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System, (Philadelphia 1981).

Hans *Scheugl*, Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol, (München 1974).

Georg *Schmid*, Freud/Film oder Das Kino als Kur, (Wien 2006).

Paul *Schrader*, Notes on Film noir, In: Film Comment, Spring 1972; 8; 1, S. 8-13.

Michael *Sellmann*, Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik (Würzburg 2001).

Georg *Seeßlen*, Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams, (Berlin 1980).

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

Alain *Silver* / James *Ursini*, Film Noir, (2004).

Alain *Silver* / James *Ursini*, Film Noir Reader, (New Jersey 1996).

Vivian Sobchack, Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotype Film Noir. In: Nick Browne, Refiguring American Film Genres. History and Theory, (California 1998) S. 129-171.

Susan Sontag, "The Decay of Cinema" The New York Times Magazine (25 February 1996) S. 1-60.

Andrew Spicer, *Film Noir*, (London 2002).

Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil, (Berlin 2005).

J.P. Telotte, Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir, (Chicago 1989).

Jon Tusca, Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective (London 1984).

Harry Waldman, Beyond Hollywood's Grasp. American Filmmakers Abroad 1914-1945, (London 1994), 182-185.

Gregor J. Weber, Jeder tötet, was er liebt. Liebes- und Todesszenen in den Filmen Alfred Hitchcocks, (Marburg 2007).

Paul Werner, Film noir und Neo-Noir, (München 2005).

Winston Dixon Wheeler, Film Noir and the Cinema of Paranoia, (Edinburgh 2009).

Linda Williams, Melodrama Revised. In: Nick Browne, Refiguring American Film Genres. History and Theory, (California 1998) S. 42-89.

Internetquellen

<http://www.archive.org>
<http://www.filmreference.com>
<http://brightlightsfilm.com>
<http://www.noiroftheweek.com>
<http://www.imagesjournal.com>
<http://www.filmnoirstudies.com>
<http://www.afi.com>
<http://www.tcm.com>
<http://www.filmnoirfoundation.org>
<http://www.imdb.com>
<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

Wissenschaftliche Datenbanken

<http://www.usearch.univie.ac.at>
<http://www.britannica.com>
<http://www.jstor.com>

10. Anhang

10.1. Filmliste

Double Indemnity, R: Billy Wilder, USA 1944, Paramount

Phantom Lady, R: Robert Siodmak, USA 1944, Universal

The Woman in the Window, R: Fritz Lang, USA 1944, Christie Corporation, International Pictures

My Name is Julia Ross, R: Joseph H. Lewis, USA 1945, Columbia Pictures

Scarlet Street, R: Fritz Lang, USA 1945, Universal

Mildred Pierce, R: Michael Curtiz, USA 1945, Warner Bros.

Strangers in the Night, R: Anthony Mann, USA 1945, Republic Pictures

Detour, R: Edgar G. Ulmer, USA 1945, Producers Releasing Corporation (PRC)

The Strange Woman, R: Edgar G. Ulmer, USA 1946, Wallace MacDonald

The Locket, R: John Brahm, USA 1946, RKO Radio Pictures

The Blue Dahlia, R: George Marshall, USA 1946, Paramount

They won't believe me, R: Irving Pichel, USA 1947, RKO Radio Pictures

Daisy Kenyon, R: Otto Preminger, USA 1947, Twentieth Century Fox Film Corporation

The Woman on the Beach, R: Jean Renoir, USA 1947, RKO Radio Pictures

Kiss the Blood off my Hands, R: Norman Foster, USA 1948, Universal

The Velvet Touch, R: Jack Gage, USA 1948, P: RKO Radio Pictures, Independent Artists

The Reckless Moment, R: Max Ophüls, USA 1949, Walter Wanger Productions

Sleep my Love, R: Douglas Sirk, USA 1948, Triangle Productions

Dishonored Lady, USA 1948, R: Robert Stevenson, United Artists

Woman on the Run, R: Norman Foster, USA 1950, Fidelity Pictures Corporation

Sunset Boulevard, R: Billy Wilder, USA, 1950, Charles Brackett

10.2. Filmauswahl – Credits

Mildred Pierce, USA 1945, 111 min., R: Michael Curtiz, Drehbuch: Ransald MacDougall, Kamera: Ernest Haller, Musik: Max Steiner, Producer: Jerry Wald, Jack L. Warner - Warner Bros., DarstellerInnen: Joan Crawford, Zachary Scott, Jack Carson, Eve Arden, Ann Blyth, Jo Ann Marlowe. DVD: Turner Entertainment Co. und Warner Bros. Entertainment Company, 2005.

The Strange Woman, USA 1946, 100 min., R: Edgar G. Ulmer, Drehbuch: Herb Meadow, Kamera: Lucien N. Andriot, Musik: Carmen Dragon, Produzent: Jack Chertock, Eugen Schüfftan – Hunt Stromberg Productions, Mars Film Corporation, DarstellerInnen: Hedy Lamarr, George Sanders, Louis Hayward. DVD/Quelle: https://archive.org/details/Strange_Woman_movie (12.05.2016).

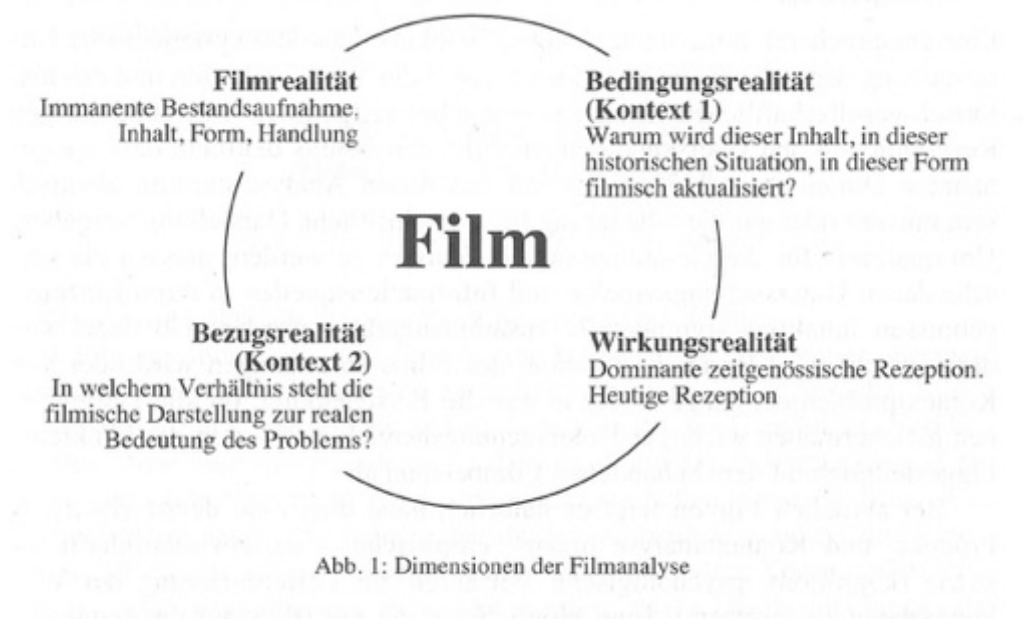
The Woman on the Beach, USA 1947, 71 min., R: Jean Renoir, Drehbuch: Frank Davis, Jean Renoir, Kamera: Harry J. Wild, Leo Tover, Musik: Hanns Eisler, Produzenten: Jack J. Gross, Will Price – RKO Radio Pictures, DarstellerInnen: Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford, Nan Leslie. DVD: Editions Montparnasse, 2006.

10.3. Abbildungsverzeichnis

Die Bildquellen wurden per screenshot ausschließlich aus den Filmen entnommen. Ebenso gilt dies für wörtliche Zitate bezüglich der Aussagen von Charakteren. Diese werden in den Fußnoten bzw. im Abbildungsverzeichnis zitiert.

Abb. 1 TC: 00:10:39.....Abb. 2 TC: 00:09:34.	49
Abb. 3 TC: 00:27:43.....	50
Abb. 4 TC: 01:22:53.....	52
Abb. 5 TC: 00:50:18.....Abb. 6 TC: 00:06:43.	55
Abb. 7 TC: 00:50:52.....Abb. 8 TC: 00:51:20.	55
Abb. 9 TC: 01:45:43.....Abb. 10 TC:01:46:15.	56
Abb. 11 TC: 00:03:34.....	61
Abb. 12 TC: 00:05:48-00:06:00.	62
Abb. 13 diverse Nahaufnahmen der Hauptdarstellerin.	63
Abb. 14 TC: 00:25:55.....Abb. 15 TC: 00:26:13.	65
Abb. 16 TC: 00:28:36.....Abb. 17 TC: 00:29:19.	65
Abb. 18 TC: 01:30:11.....	66
Abb. 19 TC: 00:01:48 – 00:03:24.....	74
Abb. 20 TC: 00:21:40-00:24:31.	77
Abb. 21 TC: 00:51:03.....Abb. 22 TC: 00:52:13.	78
Abb. 23 TC: 01:06:03.....Abb. 24 TC: 00:03:09.....Abb. 25 TC: 01:08:32.	79
Abb. 26 TC: 00:31:47.....Abb. 27 TC:01:21:50	82
Abb. 28 TC: 00:03:13.....Abb. 29 TC: 00:52:48.	83
Abb. 30 TC: 00:51:29.....	84
Abb. 31 TC: 01:12:32.....Abb. 32 TC: 01:26:19.	86
Abb. 33 TC: 01:10:27.....	86
Abb. 34 TC: 01:14:56.....	87
Abb. 35 TC: 00:35:10.....	87

10.4. Helmut Korte – Systematische Filmanalyse



Filmrealität – Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen (immanente Bestandsaufnahme), also Inhalt, formale und technische Daten, Einsatz filmischer Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau des Films, handelnde Personen, Handlungsorte, Handlungshöhepunkte, Informationslenkung und Spannungsdramaturgie etc.

Bedingungsrealität (Kontext 1) – Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben, also Aufarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation zur Entstehungszeit des Films, Stand der Filmtechnik, der filmischen Gestaltung, Stellung des Films im Vergleich zur zeitgenössischen Filmproduktion (formal und inhaltlich), Bezüge zu anderen inhaltlich oder intentional ähnlichen Filmen, den weiteren Arbeiten des Regisseurs, seines Teams, der Produktionsfirma. Ggf. Bezug zur literarischen Vorlage etc.: Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?

Bezugsrealität (Kontext 2) – Erarbeitung der inhaltlichen, historischen Problematik, die im Film thematisiert wird: In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen?

Wirkungsrealität – Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen einschließlich Einsatzorte, Laufzeiten des Films, Intentionen der Hersteller etc. Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption), ggf. der Rezeptionsgeschichte und der entsprechenden heutigen Daten.²¹⁸

²¹⁸ Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse, (2010⁴), S. 23-24.