



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Elemente des Film noir in den Werken von
Joel und Ethan Coen. Eine Analyse von *Blood Simple*
und *The Man Who Wasn't There*“

verfasst von

Christoph Stachowetz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Christian Cargnelli

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 23. Jänner 2015

Unterschrift:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'H. H. H. H. H.' or similar, written in a cursive style.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsinteresse	5
2. Annäherung an eine Definition.....	7
2.1. Entstehungsgeschichte.....	13
2.1.1. Deutscher Expressionismus	16
2.1.2. Amerikanische Hard-Boiled-Literatur	19
2.1.3. Französischer Poetischer Realismus.....	22
3. Erscheinungsformen.....	25
3.1. Visuelle Stilelemente	25
3.1.1. Lichtsetzung und Beleuchtungsstil.....	26
3.1.2. Kameratechnik.....	29
3.2. Narrative Stilelemente	32
3.2.1. Setting	32
3.2.2. Charaktere	33
3.2.3. Erzählmethodik.....	37
4. Vom Film noir zum Neo-Noir.....	39
5. Annäherung an eine Definition des Neo-Noir	42
6. Die Filmemacher Joel und Ethan Coen	52
7. Blood Simple.....	55
7.1. Synopsis	55
7.2. Erzählstrategie und Motivationsstruktur	56
7.3. Szenenanalyse	59
8. The Man Who Wasn't There.....	73
9. Schlussbetrachtung	89
10. Quellenverzeichnis	91
10.1. Literaturverzeichnis.....	91

10.1.1. Selbstständige Literatur	91
10.1.2. Unselbstständige Werke	92
10.2. Internetquellen	94
10.3. Filmverzeichnis	97
10.4. Musikverzeichnis.....	97
11. Abstract.....	98
12. Curriculum Vitae	99

1. Einleitung und Forschungsinteresse

Ein/e ProtagonistIn am Rande des persönlichen und gesellschaftlichen Abgrundes, eine "Femme fatale" mit zerstörerisch-verführerischer Sogwirkung, düstere Geschichten rund um Täuschung, rücksichtslose persönliche Bereicherung, Flucht vor dem eigenen Dasein oder den Konsequenzen strafbarer Handlungen – all dies eingebettet in unheimlich bebilderte oder oft auch surreal anmutende Szenarien, lassen den Terminus "Film noir" zu dem werden, als der er im heutigen Sprachgebrauch verwendet wird. Der Film noir hinterließ seit seiner ersten Nennung in der Filmgeschichte im Jahr 1946 erkennbare narrative, thematische sowie stilistische Spuren, sodass auch heute nicht nur Film- und Fernsehproduktionen gerne mit Verweisen auf ihn bzw. seine zumeist bedrückenden Einzelbestandteile arbeiten. Es bildeten sich auch unterschiedlichste Subgenres und -kategorien heraus, die oftmals einzelne Merkmale aus dem weitreichenden Repertoire des Film noir extrahierten und instrumentalisieren. Einem Großteil von ihnen liegt aber die Tatsache zugrunde, dass für den Film noir Erzählungen aus der sogenannten "Hard-Boiled"-Welt der amerikanischen Kriminalliteratur, die um nihilistische Detektive und egozentrische Femme fatales kreisen, ebenso stilbildend sind wie eine oft sehr klar erkennbare Tendenz zum kunstvollen Einsatz von Licht und Schatten im dramaturgischen und darstellerischen Ausdruck.

Die amerikanischen Filmemacher Joel und Ethan Coen haben durch ihre stilistisch vielfältigen und auch inhaltlich überaus vielschichtigen Werke die Filmlandschaft bereichert. Bereits in ihrem Leinwanddebüt *Blood Simple* ließen sie im Fundus der Filmindustrie auffindbare, als historisch zu bezeichnende Elemente des filmischen Handwerks, wie eben des Film noir, einfließen. Dieser zumeist spielerische Umgang mit filmischen Merkmalen stellt in Anbetracht des ausgewählten Filmpaares – *Blood Simple* und *The Man Who Wasn't There* – zugleich auch den zentralen Fokus der vorliegenden Forschungsarbeit dar: die Anwendung, Verwertung sowie gezielte Veränderung bzw. Umwandlung verschiedenster dramaturgischer und stilbildender Elemente des klassischen Film noir bzw. Neo-Noir in den Werken von Joel und Ethan Coen.

Obschon sich bei näherer Betrachtung ihres bisher veröffentlichten Œuvres zeigt, dass die Filmemacher auch in anderen Werken immer wieder Verweise auf die genannten Genre-Charakteristika verwendeten, wurden *Blood Simple* und *The Man Who Wasn't There* aufgrund ihrer verhältnismäßig reichhaltig auftretenden Noir-Merkmale ausgewählt. Des Weiteren bieten beide Produktionen auch – in Hinsicht auf ihr filmwissenschaftlich vergleichsweise unbeachtetes Dasein – eine Vielzahl interessanter Interpretationsmöglichkeiten, deren Vertiefung vom Autor als nötig erachtet wird.

Der Begriff "Film noir" wird eingangs als theoretische Grundlage und Argumentation für die Auswahl der Filmbeispiele näher definiert und angesichts seiner filmwissenschaftlich umstrittenen Auslegung für die Anwendung im Zuge der Analyse präzisiert. Im Anschluss werden die aus filmhistorischer Sicht gesehen zeitlich kurze Geschichte des Film noir sowie zentrale ästhetische und narrative Merkmale dargelegt, um deren Charakteristika für den analytischen Teil der Arbeit hervorheben und anwenden zu können. Mit einer Überleitung vom Film noir zum Neo-Noir sollen die produktions- und rezeptionsbedingten Änderungen nachvollziehbar gemacht werden.

Der darauf folgende Abschnitt beschäftigt sich mit den Analysen der Filme *Blood Simple* und *The Man Who Wasn't There* in Hinsicht auf narrative Inhalte und die ästhetische Gestaltung. Über die nähere Betrachtung einzelner Sequenzen, spezifischer Einstellungen und Kennzeichnung der Filmfiguren sollen von den Coen-Brüdern verwendete dramaturgische wie auch visuelle Motive des Film noir herausgearbeitet werden. Mit dieser qualitativen Inhaltsanalyse soll aufgezeigt werden, wie die Regisseure mit den Elementen und Merkmalen des Film noir umgehen und wie sie diese bewusst auf verschiedene Art und Weise in ihren Werken aufgreifen bzw. wiedergeben.

2. Annäherung an eine Definition

Der Begriff "Film noir" gilt seit seiner ersten schriftlichen Erwähnung als höchst streitbar: Eine Vielzahl an FilmwissenschaftlerInnen, FilmkritikerInnen und sich mit der Thematik auseinandersetzenden AutorInnen definiert den Noir hierbei etwa als Filmreihe, Strömung, als Variation anderer filmischer Gattungen, als Methode, Setting, Stil, Serie, Bewegung, Genre, Phänomen, als Unterkategorie bereits etablierter Genres, zyklisch auftretende Erscheinungsform oder schlicht nur als wiedergegebene Stimmung. Einigkeit besteht zumindest in der Tatsache, dass der Terminus als nicht ausreichend definiert gilt.

In der Filmliteratur, die sich mit dem Film noir und dessen Etablierung im filmwissenschaftlichen Begriffsspektrum auseinandersetzt, findet sich ein allgemein akzeptierter Ursprung beim französischen Filmkritiker Nino Frank, der in seinem Essay "Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle" im Nachkriegs-Paris von 1946 eine Reihe zuvor veröffentlichter amerikanischer Kriminalfilme – es handelte sich um *The Maltese Falcon* (1941, John Huston), *Murder, My Sweet* (1944, Edward Dmytryk), *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder) sowie *Laura* (1944, Otto Preminger) als "série noire", also "schwarze Serie" bezeichnete¹. Mit jener neuen Art von Hollywood-Produktionen schlug der Kriminalfilm laut Frank einen neuen Weg ein: Konservative Werke von Regisseuren wie John Ford oder teils übertrieben gefühlvolle wie jene von Frank Capra sollten durch Filme mit verschachtelter, fragmentarischer Erzählweise und ProtagonistInnen mit düsteren Motiven ihre Ablösung gefunden haben.

Neben Franks Abhandlung über jene Filme, die er als "noirs" klassifizierte, konnten auch über Jean-Pierre Chartiers Artikel "Les Américains aussi font des films 'noirs'" Produktionen dahingehend kategorisiert werden. Chartiers Auffassung fiel jedoch vergleichsweise negativ aus, da er den aufkommenden Pessimismus und die Abscheu gegenüber der Menschlichkeit ebenso wenig befürwortete wie den moralischen Unterton der Werke. Beide Autoren waren jedoch größtenteils einer Meinung darin, dass die stilistischen, ökonomischen oder auch produktionstechnischen Merkmale dieser Filme den psychologischen

¹ Vgl. Spicer, Andrew, *Film Noir*, Harlow: Longman 2002, S. 2.

Komponenten der Handlungen unterzuordnen sind.² Es konnte eine Abkehr von bisherigen Traditionen des klassischen US-Kriminalfilms bei diesen neuen Werken beobachtet werden. Es bildeten sich zwei Lager, von denen das eine nach Frank die Dynamik, Brutalität und Irrationalität der Filme betonte und das andere nach Chartier ihren rebellischen und dunklen Aspekten folgte:

“French writers [...] were fascinated with the noir metaphor, and in subsequent discussions they elaborated the tensions between the two essays by Frank and Chartier. Over the next decade, as the category expanded and became the subject of retrospectives and catalogues raisonnés, French critics often followed Frank’s line, praising noir for its dynamism, its cruelty, and its irrationality; but they also searched the dark Hollywood streets for what Chartier had called ‘accents of rebellion’ against the ‘fatality of evil’.”³

Beide Abhandlungen sollten in Folge nachhaltig zum Gedankenaustausch französischer AutorInnen beitragen, vor allem aufgrund ihrer konträren Rezeptionsansätze.

Der klassifizierende Begriff "noir" selbst trat mit der ersten Erwähnung Franks somit einige Jahre nach der Entstehung der oben genannten Filme auf, da aufgrund der Okkupation Frankreichs durch die Nationalsozialisten zwischen 1940 und 1945 die Aufführung US-amerikanischer Filme untersagt gewesen war. Mit diesen und auch anderen Werken wie *This Gun for Hire* (1942, Frank Tuttle), *The Killers* (1946, Robert Siodmak), *Lady in the Lake* (1947, Robert Montgomery), *Gilda* (1946, Charles Vidor) und *The Big Sleep* (1946, Howard Hawks) wurde dem Kinopublikum das Konzept des Film noir und damit das Aufkommen einer Reihe von Filmen mit neuartigem, unverwechselbarem Charakter vorgestellt.

Der pessimistische Ton, die (anders als noch zuvor vom Hollywood-Kino bekannten) komplexen Erzählungen ohne vorhersehbare Plot-Entwicklungen und ein ungewöhnlicher, hervorstechender visueller Stil wurden als erkennbare Merkmale ausgewiesen. Die moralische Tragweite der Handlungen wiederum diente als Anstoß für tiefgreifendere philosophische Reflexionen:

² Vgl. Steinbauer-Grötsch, Barbara, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz 1997, S. 13.

³ Naremore, James, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press 2008, S. 17.

“In France [...] film noir became an important component of a self-questioning intellectual climate dominated by Existentialism. This philosophy emphasizes contingency and chance, a world where there are no values or moral absolutes, and which is devoid of meaning except those that are self-created by the alienated and confused ‘non-heroic hero’. French intellectuals saw in film noir a reflection of their own pessimism and angst.”⁴

In Hinsicht auf diesen ungewöhnlichen Zugang der französischen Filmkritik zum Thema ist anzumerken, dass es im Nachkriegsfrankreich einen von Philosophie geleiteten Diskurs gab, in dem das Kino grundsätzlich als Kunstform betrachtet und der Unterhaltungsfaktor als nachrangig gehandelt wurde.

Eine erste umfassende filmwissenschaftliche Auseinandersetzung erfolgte schließlich 1955 mit der Veröffentlichung von Raymond Bordes und Étienne Chaumetons “Panorama du Film Noir Américain”, in dem die Autoren auch konkret auf die vorherrschenden Charakteristika der von ihnen eingangs als “Serie“ klassifizierten Noirs eingehen:

“They stress the importance of crime, violence and death (in particular cruel or gratuitous violence and death); and [...] they lay great emphasis on the nightmarish qualities of noirs, and on the moral ambivalence of noir’s protagonists.”⁵

Borde und Chaumeton legen ihren Fokus auf das narrative Element der im Noir vorgefundenen Handlungen sowie deren affektive Eigenschaften, der visuelle Stil gilt ihnen als vernachlässigbar.⁶ Die düsteren Themen bilden in ihren Augen die konstanten Grundlagen, um sich einem Kanon des Film noir anzunähern.

Im Laufe der folgenden Jahrzehnte haben viele britische und amerikanische AutorInnen bzw. FilmwissenschaftlerInnen Studien und Abhandlungen über den Film noir verfasst. Einige davon übten weitreichenden Einfluss auf die Lesart des Film noir aus – etwa Paul Schraders “Notes on Film Noir”. In dem 1972 in der US-Filmzeitschrift “Film Comment” erschienenen Essay des Regisseurs, Drehbuchautors und Filmkritikers merkt dieser an, dass fast jede/r KritikerIn seine/ihre eigene Definition von Film noir besitze und eine persönliche Liste mit exemplarischen Beispielen anführen könne, um diese zu untermauern. Da sich der Film noir nach Schraders Ansicht nicht als Genre, sondern als Auswirkung

⁴ Spicer, *Film Noir*, S. 2.

⁵ Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, London: Routledge 2000, S. 155.

⁶ Naremore, *More Than Night*, S. 19.

der Vermischung von "tone" und "mood", die ein Filmmacher durch visuelle und narrative Inszenierung erreicht, erfassen lässt, können deskriptive Auslegungen einzelner FilmkritikerInnen weder widerlegt noch verifiziert werden.⁷ Schrader meint, dass der Film noir ebenso wie der deutsche Expressionismus oder die französische Nouvelle Vague eine bestimmte Periode der Filmgeschichte darstellt: "In general, film noir refers to those Hollywood films of the Forties and early Fifties which portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption."⁸

Besonders interessant erscheint die Tatsache, dass der Autor in seinem auch heute noch viel diskutierten Essay überaus konkrete Feststellungen zur zeitlichen Herkunft, zu der Entstehung und den Erscheinungsformen des Film noir trifft. So definiert er vier zentrale Bestandteile, die seiner Ansicht nach die elementaren Voraussetzungen für den Film noir darstellen und aus denen dieser hervorgehen konnte: Die Ernüchterung der Kriegs- bzw. Nachkriegszeit und einer mit ihr einhergehenden Neuordnung der US-Gesellschaft; der unverblühte Nachkriegsrealismus mitsamt einer Verlagerung der Drehorte auf Originalschauplätze statt Studiosets; der immense Einfluss deutscher Exil-FilmmacherInnen mit ihrem stilistisch im Expressionismus verankerten Handwerk sowie die gleichermaßen zynischen wie auch kompromisslosen "Hard-Boiled"-Drehbücher, die oft auf Romanvorlagen einschlägiger Autoren wie Dashiell Hammett, James M. Cain oder Raymond Chandler basierten.⁹

In seinem Buch "More than Night. Film Noir in Its Contexts" verweist James Naremore auf den Terminus "transgeneric", der von AutorInnen, die sich mit der umstrittenen Eingrenzbarkeit des Noir-Begriffs beschäftigen, gerne und oft verwendet wird, um etwaige Falschauslegungen oder Missverständnisse schon vorab zu vermeiden. Er kommt dahingehend zur Schlussfolgerung:

"The fact is, every movie is transgeneric or polyvalent. Neither the film industry nor the audience follows structuralist rules, and movie conventions have always blended together in mongrelized ways. [...] Thus, no matter what modifier we attach to a category, we can never establish clear boundaries and uniform traits. Nor can we have a 'right' definition – only a series of more or less interesting uses."¹⁰

⁷ Vgl. Schrader, Paul, "Notes on Film Noir", in: *Film Comment* 8/1, Spring 1972, S. 9.

⁸ Schrader, "Notes on Film Noir", S. 8.

⁹ Vgl. Schrader, "Notes on Film Noir", S. 9f.

¹⁰ Naremore, *More Than Night*, S. 6.

Nach Naremore kann der Film noir als ideologisches Konzept betrachtet werden, das für Beschreibungen von historischen Perioden, Bewegungen und wiederkehrenden Stilen verwendet werden kann.¹¹ So ist er der Meinung, dass die Begriffsdefinition selbst eine größere Schwierigkeit darstellt als das Erkennen oder Zuordnen eines Werkes zu der Kategorie "Film noir" – wohl auch, weil dieser erst von Kritikern und Kritikerinnen etabliert wurde, nachdem eine Auseinandersetzung im Zuge filmwissenschaftlicher Arbeiten stattgefunden hatte. Für Naremore ist der Begriff zudem einem ständigen Wandel an unterschiedlichen Auslegungen sowie Lesarten unterworfen und stellt so ein Paradox dar: "Film noir is both an important cinematic legacy and an idea we have projected onto the past."¹²

Auch Alain Silver setzt sich in seiner Einleitung zur Anthologie "Film Noir Reader" mit diesem Problem auseinander und zeigt die Schwierigkeit hinsichtlich der Fassbarkeit des Begriffes auf:

"The full range of the noir vision depends on its narratives, its characterizations, and its visual style. In fact, that style is a translation of both character emotions and narrative concepts into a pattern of visual usage. [...] Obviously none of the various elements of visual style – angle, composition, lighting, montage, depth, movement, etc. – which inform any given shot or sequence are unique of film noir. What sets the noir cycle apart is the unity of its formal vision. There is nothing in the films themselves which precludes or invalidates any established critical method."¹³

Für Silver ist der Film noir, innerhalb der als "klassische Periode" bezeichneten Zeitspanne zwischen 1941 und 1958, eine düstere und in vielen Belangen komplexe Reflexion der damaligen US-Gesellschaft und ist als ein gänzlich amerikanischer Filmstil zu betrachten. Er merkt an, dass der Film noir in der Geschichte des amerikanischen Films eine einzigartige Position einnimmt und abseits des Einflusses der Problematik der Autorentheorie und Genrezugehörigkeit ein Abbild gesellschaftlicher Entwicklungen und Befindlichkeiten jener Epoche bietet.¹⁴

¹¹ Vgl. Naremore, *More Than Night*, S. 6.

¹² Naremore, *More Than Night*, S. 11.

¹³ Silver, Alain, "Introduction", in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006, S. 3f.

¹⁴ Vgl. Silver, "Introduction", S. 6.

Der britische Filmwissenschaftler Andrew Spicer beschreibt den Terminus "Film noir" in seinem gleichnamigen Band als einen ebenso komplexen wie von vielen unterschiedlichen Faktoren abhängigen bzw. beeinflussten Mythos. Mit Verweis auf die Betrachtung des Noirs der 1940er Jahre als düsterer Spiegel des hoffnungsvollen amerikanischen Traums schreibt er einleitend:

"Film noir needs to be understood as a cultural phenomenon which is much more historically extensive, complex and diverse [...] film noir cannot be understood simply as a set of textual conventions which reflect a wider social malaise. Rather, it was also the product of a multifaceted interaction between developments within particular genres – the gangster/crime film and the Gothic melodrama – fluctuating conditions of production and reception within the American film industry, and more diffuse cultural movements: modernism and postmodernism."¹⁵

Es handelt sich hierbei laut Spicer zunächst vor allem um ein dynamisches, sich kulturell weiterentwickelndes Phänomen, ein gleichermaßen weitläufiges wie auch strittiges Konstrukt. Für ihn erscheint eine Einteilung des Noir in primäre Einzelbestandteile wenig erfolgversprechend, da sich narrative wie auch ästhetische Komponenten in mehr oder weniger ausgeprägter Form auch in anderen Genres oder Filmgattungen wiederfinden, was jede Begriffsbestimmung zu einer subjektiven Abbildung eigener Mutmaßungen werden lässt.¹⁶

So stellt der Film noir ein auch heute noch spannendes Untersuchungsobjekt dar, da er sich in seiner endgültigen Definition als kaum greifbar erweist. Viele vorangegangene Studien und Essays liefern aber ausreichend nachvollziehbare Ansätze, um die diversen herausgearbeiteten Charakteristika zumindest so weit zusammenzufassen, dass sie für den weiteren Verlauf dieser Arbeit aufgeschlüsselt und angewandt werden können. Eine allgemeingültige Begriffsbestimmung, als was genau Film noir nun zu klassifizieren sei, wird – sofern überhaupt möglich – im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit auch nicht als Ziel verfolgt, da sich der Fokus der weiteren Analyse auf die wesentlichen Einzelbestandteile richtet, die im historischen und gesellschaftlichen Kontext, in dem die jeweiligen Filme entstanden, vorzufinden sind.

¹⁵ Spicer, *Film Noir*, S. vii.

¹⁶ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 24f.

2.1. Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte des Film noir steht in direktem Zusammenhang mit mehreren maßgeblichen Komponenten unterschiedlicher kulturgeschichtlicher Epochen und Stilmittel. So finden sich Ausdrucksformen des Weimarer Kinos wieder, Merkmale des italienischen Neorealismus und des französischen Poetischen Realismus sowie wesentliche Elemente der amerikanischen "Hard-Boiled"-Kriminalliteratur. Der Kontrast dieser Bestandteile zueinander spiegelt die Schwierigkeit, eine kohärente Entstehungsgeschichte des Noir zu entwickeln, wider: Während etwa der deutsche Stil mit bedrohlichen, teils künstlichen sowie surreal anmutenden Visionen einen vorwiegend über die visuelle Ebene beklemmenden Eindruck hinterlässt, setzt der Neorealismus auf dokumentarische Mittel mit größtmöglichem Wahrheitsinteresse, immer mit dem Ziel, die schlichte Normalität als das Außergewöhnliche darzustellen.¹⁷

Paul Schrader postuliert drei zeitgeschichtliche "Phasen" der Entwicklung des klassischen Film noir. In der ersten Entwicklungsphase, die er zwischen 1941 und 1946 ansiedelt, finden sich vorwiegend Figuren wie der "Privatdetektiv" oder der "unabhängige Außenseiter" (seltener die Außenseiterin) inmitten von Studiobauten wieder, ein zentraler Fokus liegt zudem eher auf verbalem Schlagabtausch als auf actionreichen Handlungen.¹⁸ Diese oft geheimnisvollen, idealisiert dargestellten EinzelgängerInnen manifestierten sich aus populären, archetypischen Figuren der "Hard-Boiled"-Kriminalroman-Tradition. Dashiell Hammetts Sam Spade oder Raymond Chandlers Philip Marlowe gelten dabei als Prototypen, der Schauspieler Humphrey Bogart wiederum als deren ikonische filmische Verkörperung – etwa in *The Maltese Falcon* (1941):

"Nur eine romantische Figur, die ihre Aufrichtigkeit im Sumpf des Verbrechens nicht verlor und so die Negativität des Film noir milderte, vermochte sich in der Kriegsphase zu behaupten. Dieser, im Vergleich zu späteren Figuren, nahezu ungebrochene Held war an den Verbrechen selbst nicht beteiligt, befasste sich zumeist beruflich damit, und der typische Handlungsverlauf bestand aus einer immer wieder verzögerten Suche – der

¹⁷ Vgl. Hirsch, Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da capo press 2001, S. 53.

¹⁸ Vgl. Schrader, "Notes on Film Noir", S. 11.

Suche nach dem Täter, nach den Motiven, nach der Wahrheit.“¹⁹

Den zweiten Entwicklungsabschnitt, der mit dem ersten überlappt, legt Schrader in der Nachkriegsperiode zwischen 1945 und 1949 fest, wobei hier tendenziell andere thematische Akzente gesetzt werden: “These films tended more toward the problems of crime in the streets, political corruption and police routine.”²⁰ Die Hauptfigur befand sich nun verstärkt in der Rolle des Opfers ihr nicht anzulastender oder von ihr begreifbarer Umstände, oft entfremdet von ihrem gesellschaftlichen und beruflichen Umfeld. Dies konnte auf die zur damaligen Zeit vorherrschenden Konflikte innerhalb der US-Gesellschaft zurückgeführt werden. Aus dem Zweiten Weltkrieg Zurückgekehrte waren angesichts veränderter sozialer Rollenverteilungen desorientiert und litten unter psychischer Instabilität. So zeigten sich Probleme wie zunehmende Vereinsamung, Depression und Verfolgung auch bei der Suche der Filmfiguren nach einem Platz in dieser neuen Werteordnung.

“Nicht wie der Detektiv an dem Verbrechen unbeteiligt sind diese Antihelden, sondern heftig darin verwickelt – es wird ihnen angetan. Von wem, müssen sie oft erst mühsam herausfinden und begreifen sie gelegentlich nie. Was lag näher, als den Kriegsheimkehrer, von dessen Problemen jedermann so viel sprach, zur Hauptfigur des Film noir zu machen?”²¹

Als dritte und letzte Phase des klassischen Film noir definiert Schrader den Zeitraum von 1949 bis 1953, “the period of psychotic action and suicidal impulse [...], the phase of the 'B' noir film.”²² Diese abschließende Periode stellt für Schrader zugleich die Krönung dar, da hier der selbstreflexive Charakter der Filme am besten zum Vorschein komme. Eine Reihe von schwerwiegenden innen- und außenpolitischen Ereignissen erschütterte auch in diesem Zeitabschnitt die amerikanische Gesellschaft und prägte damit die Stimmung in den Filmen. Kämpfe auf der koreanischen Halbinsel (“Koreakrieg”, 1950 bis 1953), eine akute nukleare Bedrohung seitens der Sowjetunion sowie die

¹⁹ Werner, Paul, *Film noir und Neo-Noir*, München: Vertigo 2005, S. 27.

²⁰ Schrader, “Notes on Film Noir“, S. 12.

²¹ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 34.

²² Schrader, “Notes on Film Noir“, S. 12.

antikommunistische Hetzjagd der McCarthy-Ära²³ (1947 bis ca. 1956) fanden in der Gestaltung der Figuren des Film noir Nachhall. Neurotische und paranoide Figuren spiegelten den Geist der damaligen Öffentlichkeit wider, die durch die politisch verfügte Verfolgung vermeintlich subversiver Elemente gekennzeichnet war.

Der deutsche Film- und Medienwissenschaftler Norbert Grob orientiert sich an Schraders Einteilung und erweitert sie um weitere Phasen. Die frühe Phase reicht bis in das Jahr 1931 und lässt bereits zentrale Motive des Genres anklingen, wie etwa der vom Motiv der Manipulation getriebene "Böse", der seinem Schicksal ausgelieferte "Allerweltskerl" oder schlicht der/die machtlose und/oder im Netz einer fatalen Begierde gefangene BürgerIn.²⁴ Seine zeitliche Staffelung ergänzt jene von Schrader zudem um eine Phase von 1959 bis 1978, welche aus Hommagen an klassische Noirs besteht. Die letzte Entwicklungsperiode, die bis in die Gegenwart reicht und so auch aktuelle Noir-Beiträge einschließen kann, sieht Grob als noch nicht beendet.²⁵ Über diese Eingrenzung hinaus zeigt sich bei der zeitlichen Einteilung des Film noir die Schwierigkeit einer klaren Abgrenzung, vor allem auch aufgrund der Tatsache, dass sich erfolgreiche bzw. erfolgversprechende Merkmale einzelner Stile und Themen, nicht selten aus ökonomischen Zwängen heraus, ebenso in populären Produktionen finden. In dieser Hinsicht ist es also umstritten, ob ein Verschwinden des klassischen Film noir bzw. seiner inhaltlichen Merkmale und/oder seiner visuellen Ästhetik tatsächlich stattgefunden hat.

Der Filmwissenschaftler Foster Hirsch sieht einen Großteil des Wandlungsprozesses des Film noir in zwei wesentlichen, aber konträr verlaufenden Richtungen verankert: einer starken Vereinfachung der Noir-Motive und einer überladenen Ausarbeitung traditioneller Elemente.²⁶ Für den letztgenannten Aspekt lässt sich der vielfach als Schlusspunkt der klassischen Noir-Phase gesetzte Film *Touch of Evil* (1958, Orson Welles) als beispielhaft anführen. Michael Sellmann sieht mangelndes Interesse des Publikums an Noir-

²³ Benannt nach dem republikanischen Senator Joseph McCarthy, der eine politische Kampagne ins Leben rief, die gegen eine vermeintliche Infiltration kommunistischer Elemente gerichtet war.

²⁴ Vgl. Grob, Norbert, "Kino der Verdammnis", in: *Filmgenres. Film noir*, Hg. Norbert Grob/Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008, S. 24.

²⁵ Vgl. Grob, "Kino der Verdammnis", S. 26.

²⁶ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen*, S. 202.

Themen und den daraus resultierenden Rückgang von Produktionen dieser Art als mögliche Gründe für das Verschwinden des Film noir. Zudem seien auch der aufgekommene verstärkte Einsatz des Farbfilm-Herstellungsverfahrens "Technicolor" und das für Blockbuster bzw. Epen besser geeignete Breitwandformat wesentlich für den nachlassenden Zuspruch gewesen.²⁷

Zusätzlich kann auch die Begeisterung der US-Gesellschaft für die neue Medienspielart des Fernsehens sowie eine immer stärker spürbare Vorliebe für spektakuläre und aufwendig umgesetzte Stoffe auf der Leinwand, deren Gestus und Atmosphäre konträr zu den bedrückenden Noirs zu sehen ist, ebenso als Grund für das zunehmende Desinteresse genannt werden wie die Veränderung gesellschaftlicher Strukturen:

"Der Rechtsruck in der amerikanischen Gesellschaft, spätestens mit dem Amtsantritt Eisenhowers Anfang 1953 endgültig auf Jahre zementiert, schuf ein politisches Klima, das in der Gesellschaft und ebenso auf der Leinwand wieder nach positiven Figuren verlangte und für die Kritik und Negativität des Film noir keinen Freiraum mehr offenhielt."²⁸

2.1.1. Deutscher Expressionismus

Der sich in seiner filmischen Ausrichtung in den frühen 1920er-Jahren und innerhalb der stark dem optischen Reiz verschriebenen Stummfilmära vollends entfaltende Expressionismus zeichnet sich durch symbolbeladene, fantastische Darstellungen von Erlebnissen und Erlebtem aus, durch die Schilderung von subjektiven Erfahrungswerten wie Traumdarstellungen sowie durch spezifische, die Umwelt betreffende Wahrnehmungen und vor allem persönliche Ansichten.

"Die Angst vor dem Verlust der Autonomie des Subjekts, vor der einseitigen Betonung der rationalen Seite des Menschen, der fortschreitenden Mechanisierung und Rationalisierung und der Isolation des Individuums in einer großstädtischen Lebenswelt, welche expressionistische Literaten, Dramatiker und Maler in ihren Werken verarbeitet hatten, diese Angst findet ihren Niederschlag auch in Filmen [...]."²⁹

Die Geisteshaltung einer Generation im Wandel stand dabei im Vordergrund:

²⁷ Vgl. Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir: Tendenzen, Motive, Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 50.

²⁸ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 56f.

²⁹ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 22.

Skepsis vor dem industriellen Umbruch und weitreichende Beklemmung angesichts der daran anschließenden Veränderung des sozialen Gefüges. Inhaltlich wollte man dem bourgeoisen Rationalismus auf philosophischem und künstlerischem Wege entgegentreten: “an attempt to express the distortions, alienation, fragmentation and dislocation, the ‘irrationality’, of modern life.”³⁰ Mit dem Einsatz kunstvoller Settings, verzerrter Linienführungen und starker Abgrenzung zwischen hellen und dunklen Bildflächen sollten die Rastlosigkeit und das Chaos der realen Welt auf die filmische Handlung übertragen werden.³¹ So konnte über die visuelle Ebene eine wirkungsvolle Darstellung emotional gespaltenen Figuren und ihrer komplexen seelischen Gemütszustände erzielt werden. Betrachtet man nun den amerikanischen Film noir und dessen wiederkehrende Motive unter diesem Aspekt, so können diese Elemente des deutschen expressionistischen Stummfilms als wesentlicher Einfluss gewertet werden. Dabei gilt es jedoch anzumerken, dass in der Filmwissenschaft einige grundlegend unterschiedliche Thesen zu dieser Annahme existieren. So merkt etwa Steve Neale in seinem Buch “Genre and Hollywood“ an, dass die oftmals dem Expressionismus zugeschriebenen narrativen und visuellen Merkmale zwar häufig, aber nicht exklusiv im Film noir zu finden waren, sondern ebenso in einer Vielzahl anderer Genres, etwa in Horrorfilmen oder einigen Western.³²

Überdies findet sich in vielen Abhandlungen auch der Einfluss emigrierter FilmemacherInnen und RegisseurInnen als eine der wesentlichen Grundkonstanten für die Entwicklung des Film noir wieder. Emigranten wie Robert Siodmak und Billy Wilder, die nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in die USA flüchteten, stellen durch bedeutende Werke wie *The Killers* (1946, Siodmak) und *Double Indemnity* (1944, Wilder) zentrale Persönlichkeiten des Film noir dar. Dabei ist das Ausmaß der durch die emigrierten RegisseurInnen eingebrachten Stilmittel in der Filmwissenschaft ebenfalls umstritten. Marc Vernet stellt etwa fest, dass bereits vor 1933 EmigrantInnen aus Deutschland in Hollywood arbeiteten und dass etwa die “expressionistischen“, also mit besonders dramatischer Hell-Dunkel-Lichtsetzung gekennzeichneten Szenen, im Zeitraum zwischen 1941 und 1945 selten

³⁰ Spicer, *Film Noir*, S. 11.

³¹ Vgl. Schrader, *Notes on Film Noir*, S. 11.

³² Neale, *Genre and Hollywood*, S. 174.

vorkamen.³³ Darüber hinaus erwähnt der Filmwissenschaftler Frank Krutnik auch die Notwendigkeit einer Anpassung der emigrierten FilmemacherInnen an die Arbeitsweise bzw. Vorgaben der amerikanischen Filmindustrie, die es in Hinsicht auf die visuellen Ausdrucksformen ebenso zu berücksichtigen gilt:

“It was by no means simply the case that they could introduce or innovate non-classical stylistic techniques at will, for in order to gain work in the US film industry they had to demonstrate that they could adapt themselves to the working methods and stylistic parameters of Hollywood.”³⁴

Ebenso erwähnt werden muss das Stummfilm-Subgenre des “Straßenfilms”³⁵, da sich hier ebenfalls einige narrative wie stilistische Charakteristika finden lassen, die zu den Einflüssen des Film noir gezählt werden können: “In these films one can perceive a proto-noir urban milieu consisting of deep shadows, rushing traffic, flashing lights and cast of underworld characters.”³⁶ Filme wie *Die Straße* (1923, Karl Grune) und *Die freudlose Gasse* (1925, Georg Wilhelm Pabst) stellen die Anziehungskraft sowie die gleichzeitige Bedrohung der modernen Großstadt, in der sich die ProtagonistInnen verlieren können, in den Vordergrund.³⁷ Ausgehend davon kann angemerkt werden, dass nicht nur der deutsche expressionistische Film allein als beeinflussendes Moment, sondern mehrere Kategorien des “Weimarer Kinos” als solche einzubeziehen sind. Es lässt sich also die Behauptung aufstellen, dass mehrere Merkmale der Filme aus der Zeit der Weimarer Republik auch im amerikanischen Film noir zu finden sind, sowohl auf visueller als auch narrativer Ebene.

³³ Vgl. Vernet, Marc, “Film Noir on the Edge of Doom”, in: *Shades of Noir. A Reader*, Hg. Joan Copjec, London/New York: Verso 1993, S. 7.

³⁴ Krutnik, Frank, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London: Routledge 1991, S. 230.

³⁵ Ein von Siegfried Kracauer geprägter Begriff für eine Reihe von Filmen zwischen 1923 bis 1930; vgl. Wulff, Hans J., “Straßenfilm”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=351, Zugriff: 27.12.2014.

³⁶ Spicer, *Film Noir*, S. 12.

³⁷ Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 27f.

2.1.2. Amerikanische Hard-Boiled-Literatur

Die sogenannte "Hard-Boiled School of Fiction" ist ein wesentlicher und als solcher auch erkennbarer Bezugspunkt, aus dem der klassische Film noir zentrale narrative Schemata bezog. Ausgehend von einer Weiterentwicklung der populären *dime novel*, die eine beliebte und preiswerte Art trivialliterarischer Zerstreuung zwischen 1860 und etwa 1915 darstellte,³⁸ hin zu *pulp magazines* wurden die dort veröffentlichten Erzählungen als Vorlage für viele Noir-Drehbücher verwendet. Die letztgenannten, auch als "Pulps" bekannten Hefte erhielten ihren Namen aufgrund des minderqualitativen Materials, auf dem sie gedruckt wurden, und galten als günstige Publikationen mit reißerischen Titelblättern und ebensolchen Geschichten, die oftmals von bereits etablierten AutorInnen, die sich hinter Pseudonymen verbargen und ihr Einkommen aufbessern wollten, verfasst wurden.³⁹

Das für den Noir filmgeschichtlich bedeutendste der eine Vielzahl an populären Genres bedienenden Magazine ist das 1920 gegründete, monatlich erscheinende und auf Detektivgeschichten spezialisierte "Black Mask". Darin veröffentlichte, zunächst noch unter einem Pseudonym, der für die Hard-Boiled-Kriminalliteratur wegweisende Autor Dashiell Hammett im Oktober 1923 seine erste Erzählung *Arson Plus*, in der er seine langjährige Erfahrung in der berühmten Detektei Pinkerton verarbeitete.⁴⁰ Mit der Etablierung des ausschließlich unter seiner Berufsbezeichnung bekannten "The Continental Op" sollte Hammett schließlich auch eine neue Perspektive in Hinsicht auf die Erzählweise der Kriminalliteratur einführen. Diese zentrale Figur bot nur wenige ästhetische oder methodische Anknüpfungspunkte zu bereits bekannten Charakteren wie etwa jenen von Sir Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe oder Agatha Christie. Darüber hinaus stellt auch Hammetts Schreibstil eine Abkehr von herkömmlichen Erzählweisen dar. Häufig aus der Perspektive des grundsätzlich scharfsinnigen Protagonisten geschrieben, mit kurzen und pointierten Sätzen, inhaltlich simpel und zumeist mit

³⁸ O.N., "dime novel", *Encyclopaedia Britannica*, o.J., www.britannica.com/EBchecked/topic/163635/dime-novel, Zugriff: 13.11.2014.

³⁹ O.N., "Pulp Fiction at the Library of Congress", *The Library of Congress*, o.J., www.loc.gov/rr/news/pulp.html, Zugriff: 13.11.2014.

⁴⁰ Vgl. Werner, *Film Noir und Neo-Noir*, S. 69.

einem sarkastischen Unterton versehen, entstand eine moderne Art der Kriminalerzählung, die den bisherigen Traditionen einen stärkeren Drang zu realistischen Settings, nachvollziehbaren Dialogen und eine erfrischend ungeschönte Sichtweise auf die Gesellschaft entgegensetzte.

Die der Hard-Boiled-Schule vorausgegangen, in diesem Sinne als "klassisch" zu bezeichnenden Detektivgeschichten beinhalten geistreiche und zugleich exzentrische ProtagonistInnen der Marke "Sherlock Holmes", die Kraft ihres Intellekts einen Fall, der zumeist im Upper-Class-Milieu angesiedelt ist, nach "Whodunit"⁴¹-Prinzip auflösen. Dem gegenüber stand nun eine neue Kategorie an ErmittlerInnen, die durch mühsamere, aber nicht minder effektive Methoden ihr Ziel erreichten und dabei auch den/die LeserIn näher an das Geschehen sowie an das involvierte Umfeld des Verbrechens führen sollten. Mit der Abwendung von künstlich anmutenden Figuren sollte zugleich ein Wechsel der Handlungsorte stattfinden: Statt den üblichen entlegenen Landsitzen oder für geistige Anstrengungen eingerichteten Arbeitszimmern stand nun die Großstadt mit ihren verwinkelten und bedrohlichen Straßen im Zentrum: "This concentration on urban life was distinctive and modern, reflecting the major cultural and social transformation that America was undergoing."⁴² Die AutorInnen, die in "Black Mask" veröffentlichten, wurden von dem zwischen 1926 und 1936 tätigen Herausgeber Joseph T. Shaw besonders dazu angehalten, mit bestehenden Stiltraditionen zu brechen und den "Whodunits" diese neue Art von realistischem Kriminalroman entgegenzustellen:

"Die Kehrseite der amerikanischen Gesellschaft, wie sie sich vor allem in den Städten zeigte, wurde nun zum Mittelpunkt des Interesses. Verbrechen war in diesen Städten die Norm, die Welt war schlecht. Die Autoren des neuen Stils bemühten sich um eine möglichst genaue und realistische Darstellung der Ereignisse, Menschen und Schauplätze."⁴³

Angetrieben von seinem Verleger ließ Hammett den hartgesottenen "Continental Op" in einer Vielzahl an Kurzgeschichten auftreten, was schließlich dazu führen sollte, dass der Autor 1927 damit begann, die Erzählungen miteinander zu

⁴¹ Eine sukzessiv voranschreitende, mit einer Überraschung endende Aufklärung eines Mordfalls und der Aufdeckung der Täterin oder des Täters.

⁴² Marling, William, *The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler*, Athens/London: University of Georgia Press 1995; zitiert nach: Spicer, *Film Noir*, S. 6.

⁴³ Quinke, Ralph, *Philip Marlowes Erben*, Erstausstrahlung bei NDR 3, 1991; zitiert nach: Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 29.

verknüpfen und zwei Jahre später zwei vollständige Romane mit der Hauptfigur zu veröffentlichen.⁴⁴ Neben diesen beiden Werken, *The Dain Curse* und *Red Harvest*, stellt vor allem seine nachfolgende dritte Publikation aus dem Jahr 1930 eine wesentliche Referenz für den Film noir dar: *The Maltese Falcon* gilt in seiner bereits dritten Verfilmung von 1941 nicht nur als Debüt sowie Durchbruch des amerikanischen Regisseurs John Huston und ebenso wegweisend für den Schauspieler in der Hauptrolle, Humphrey Bogart, sondern vor allem als einer der begründenden Eckpfeiler des Film noir. Hammetts Roman wies aber auch eine entscheidende inhaltliche Richtungsänderung auf, in welcher der Autor die literarische Existenz seines langjährigen Protagonisten "The Continental Op" beendete und eine neue Figur namens Sam Spade einführte.

Durch den Erfolg von Hammetts literarischen Werken wurde weiteren AutorInnen aus dem Pulp-Umfeld der Weg geebnet, ebenfalls Bücher im Stil dieser realitätsnahen Kriminal- oder Detektivgeschichten zu publizieren.⁴⁵ Ein herausragender Autor unter den vielen nachfolgenden Hard-Boiled-SchriftstellerInnen war Raymond Chandler, dessen lediglich sieben Romane umfassendes Œuvre fast zur Gänze als Vorlage für Film noir-Adaptierungen diente. Mit seinem 1939 veröffentlichten Romandebüt *The Big Sleep* nahm Chandler die von Hammett begründete Tradition auf und ließ einen Privatdetektiv auftreten, der neben Sam Spade eine der bekanntesten Noir-Figuren wurde: Philip Marlowe. In dieser Figur spiegelt sich auch der wesentliche stilistische Unterschied der beiden Hard-Boiled-Autoren wider:

"Chandler created a private eye, a proper noir hero, worthy of following Sam Spade. Chandler had a more romantic temperament than Hammett, and his private eye was a more exalted figure than any of Hammett's characters."⁴⁶

Marlowe stellt eine ehrbare Figur dar, die zwar darum weiß, dass mit der Lösung eines einzelnen Falles nur ein kleines Bruchstück der weitreichenden Korruption ans Licht zu bringen ist, nicht aber den Versuch unternimmt, das System aufzubrechen oder zu eliminieren.⁴⁷ Sowohl Spade als auch Marlowe zeichnen

⁴⁴ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 71.

⁴⁵ Vgl. Krutnik, Frank, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London: Routledge 1991, S. 35.

⁴⁶ Hirsch, *The Dark Side of the Screen*, S. 33.

⁴⁷ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 7.

sich durch Aufrichtigkeit, Außenseitertum und einen zynischen Blick auf die sie umgebende Welt aus und bewegen sich (vor)urteilsfrei zwischen der tugendhaften Gesellschaft und der kriminellen Unterwelt.

Einen anderen Ansatz für seine Hauptfigur wählte ein weiterer der Hard-Boiled-Schule zuzuschreibender Autor, James M. Cain. In seinen Werken stellen die Kriminellen die Identifikationsfiguren der LeserInnen dar, was sich auch auf die grundlegende Gestaltung und Wirkungsweise der Erzählungen auswirkte. Der Spannungsaufbau erfolgt durch die Charakterzeichnung der ProtagonistInnen sowie die Analyse ihrer Motivation und nicht durch die Suche nach dem/der (vorab schon bekannten) TäterIn.⁴⁸ Cains erfolgreichste Publikationen, *The Postman Always Rings Twice* von 1934 und *Double Indemnity* aus dem Jahr 1936 (in Buchform), gleichen stilistisch Reportagen und präsentieren VerbrecherInnen als ständig von sexueller Passion und dem Wunsch nach Verbesserung der eigenen Lebensumstände getrieben. Beide Romane wurden später mehrfach in erfolgreichen filmischen Adaptionen umgesetzt und bereicherten den Kanon des Film noir um weitere narrative Aspekte.

2.1.3. Französischer Poetischer Realismus

Die in Frankreich entstandene Stilrichtung des Poetischen Realismus der 1930er Jahre bildet einen weiteren Bestandteil der hervorstechenden Merkmale des Film noir. Schon die wörtliche Zusammensetzung des Begriffs stellt gewissermaßen eine Widersprüchlichkeit dar, wird doch eine poetische Ausdrucksweise eigentlich zumeist einer realistischen gegenübergestellt. Hier werden jedoch oftmals impressionistische Darstellungsformen der Filmtechnik mit einer realitätsnahen Erzählung verbunden. In diesen dominiert das Alltägliche, vielfach in Form von Milieustudien in urbaner Umgebung, deren pessimistischer Unterton bestimmend wurde:

“Like American noir during its classic phase, the films of poetic realism vibrate with contemporary anxieties. The films, stories about crime in the lower depths, create enclosed worlds charged with symbolic omens.”⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen*, S. 37.

⁴⁹ Vgl. Hirsch, Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, New York: Limelight Editions 2006, S. 71.

Sozial benachteiligte AußenseiterInnen und gleichermaßen unruhige, aufgrund ihrer verzweifelten Lage auf abgründige, kriminelle Bahnen gedrängte Figuren nehmen darin das Zentrum des Geschehens ein.

In der Darstellung sozialer Probleme, die sich mit einer prägnanten Bildsprache vermischt, fanden sich viele Elemente des deutschen Kinos der Weimarer Republik, wenn auch vor allem auf visueller Ebene weniger überzeichnet:

“Poetic Realism was a distinctive modification of expressionism, exhibiting a softer and less extreme use of chiaroscuro. Poetic Realism is concerned to create a distinctive milieu with shiny cobblestones and neon-lit nightclubs that are sites of danger and desire, and much atmospheric use is made of shadow and fog.”⁵⁰

In den bedrückenden Narrationen, als deren Markenzeichen ein betrübliches Ende gilt, konnte bewusst auf soziale Missstände hingewiesen und nicht gesetzeskonformes Handeln sowie dessen zugrunde liegende Motivation ergründet werden. Die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre wurden thematisch aufgegriffen, indem eine oftmals zum Ende hin gescheiterte und ernüchterte Hauptfigur eine Stellvertreterrolle für alle sozial Benachteiligten einnimmt. Aber auch in der Atmosphäre der vorherrschenden Verzweiflung, die auf romantischen Passionen und nostalgischer Wehmut aufbaut, lassen sich Einflüsse auf den Film noir ausmachen. Als zentrale Schlüsselfiguren des Poetischen Realismus gelten Filmemacher wie Jacques Feyder (*Le Grand Jeu*, 1934), Julien Duvivier (*Pépé le Moko*, 1937) und Marcel Carné (*Le Quai des Brumes*, 1938), die mit ihren sehr erfolgreichen, von Resignation gezeichneten Filmen prägend sein sollten.

Die vielleicht einflussreichste Persönlichkeit ist allerdings der französische Regisseur Jean Renoir. Mit sozialkritischen Produktionen wie *La Chienne* (1931), *La Grande Illusion* (1937) und *La Bête Humaine* (1938) konnte er auf teils provokative Weise gesellschaftliche Missstände aufzeigen, dabei aber eine kritische Distanz zwischen Publikum und handelnden Figuren wahren. Aufgrund der Entwicklung seiner Stoffe aus dem aktuellen Zeitgeschehen konnte er zugleich sicherstellen, dass seine Filme den Nerv der Zeit trafen:

⁵⁰ Spicer, *Film Noir*, S. 15.

“Damals weniger anerkannt als heute [...], schuf Renoir eine neuartige Verschmelzung der Richtungen. Er verband den Humanismus von Stummfilmkünstlern wie Chaplin mit realistischer Technik [...] Die Einflüsse seines humanen, sozial bewussten und komödiantischen Stils wirken immer noch nach.”⁵¹

Der Einfluss des französischen Poetischen Realismus, der darüber hinaus vor allem für artverwandte Stilrichtungen wie den italienischen Neorealismus und die Nouvelle Vague bestimmend war, spiegelte sich später auch in diversen amerikanischen Remakes der genannten Werke wider, nicht zufällig in der Blütezeit des Film noir.

⁵¹ Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007, S. 302.

3. Erscheinungsformen

Wie aus den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich, lässt sich aus den historischen Bezugspunkten zumindest ein hinsichtlich der narrativen Gestaltungsweise einigermaßen klares, nachvollziehbares Schema des Film noir konstruieren. Darüber hinaus ist aber natürlich die rein visuelle Ästhetik der Filme von besonderer Bedeutung, da auch hier Brüche mit konventionellen Techniken zu beobachten sind und sich so mehrere Anknüpfungspunkte für eine genauere Betrachtungsweise der verwendeten Stilelemente, Figuren und Erzählstrukturen ergeben. Aufgrund der Heterogenität der Werke ergibt sich ein breites Spektrum: „Der visuelle Stil des Film noir ist nicht einheitlich, sondern schwankt zwischen dem harschen Realismus des Dokumentarfilms und den opulenten Stimmungsbildern des psychologischen Dramas.“⁵² Auch wenn der bezüglich seiner zugehörigen Werke umstrittene Kanon des Film noir Anlass zur kritischen Auseinandersetzung mit vielen Produktionen gibt, so erweist sich die Bestimmung charakteristischer Elemente als Notwendigkeit, um eine weitere analytische Vorgangsweise zu ermöglichen.

3.1. Visuelle Stilelemente

Nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der visuellen Ebene vollzieht der Film noir einen Bruch mit vorhandenen klassischen Hollywood-Produktionen. Deren Ästhetik definierte sich durch eine harmonische visuelle Präsentation, etwa mithilfe der symmetrischen Gestaltung des Bildraums und eines ins Zentrum des Blickfeldes gerückten Spiels der DarstellerInnen. Die ZuseherInnen wurden hier in die Position von BeobachterInnen versetzt, die jegliche Zusammenhänge aus einer idealen Einstellung mitverfolgen konnten und dabei niemals bezüglich des Filmschnitts, des zeitlichen Ablaufes des Plots oder der Bildkomposition im Unklaren gelassen oder verunsichert wurden.⁵³ David Bordwell merkt in „The Classical Hollywood Cinema“ an, dass sich die mit der erstmaligen Verwendung

⁵² Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 133.

⁵³ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 46.

des Begriffs dem Film noir zugeschriebenen Werke erst über ihren Gegensatz zum Mainstream definierten. Die Unterschiede werden von den AutorInnen in vier Gruppen unterteilt: Abkehr von bisherigen Konventionen bei der psychologischen Gestaltung der Figuren; Neuausrichtung der Mann-Frau-Rollenverteilung in heterosexuellen Beziehungen; Umgestaltung des Filmendes mit einer häufigen Abkehr vom klassischen "Happy End"; und eine Stilverlagerung mit dem Ziel, dem Publikum die gewohnte neutrale Sicht auf Hauptfigur und Gesellschaft zu entziehen.⁵⁴

Auch in Paul Schraders "Notes on Film Noir" finden sich diese wiederkehrenden Merkmale der stilistischen Gestaltungsebene. So merkt er an, dass viele der verwendeten Sets nur spärlich ausgeleuchtet sind, es eine am deutschen Expressionismus orientierte Präferenz für vertikale, schräge Linienführung gibt, das Eintauchen bzw. teilweise Verdecken von Filmfiguren und Handlungsorten in/durch stark betonte Schatten Zweideutigkeiten und negative Stimmung erzeugt, die Tendenz zum metaphorischen Einsatz von Wasser (etwa als Regen) besteht sowie eine Spannungsverlagerung der Bildkomposition hin zu einem gemächlicheren Erzähltempo und eine komplexe, nicht zwingend chronologische Erzählweise festzustellen sind.⁵⁵

Auf Basis dieser Festlegungen lassen sich nun mehrere Gestaltungselemente des Film noir konkretisieren, die eine dem Filmstil klassischer Hollywood-Produktionen gegensätzliche Ausrichtung verdeutlichen.

3.1.1. Lichtsetzung und Beleuchtungsstil

Bei Mainstream-Filmen wurde bis etwa 1940 in den meisten Fällen *high-key lighting*-Lichtdesign verwendet, um eine gleichmäßige, kontrastarme Ausleuchtung von Filmsets und SchauspielerInnen zu erreichen.⁵⁶ Dazu wurde das aufgrund seiner drei unterschiedlich positionierten Beleuchtungsquellen *three-point lighting* genannte Lichtsetzungsverfahren angewendet: Die

⁵⁴ Vgl. Bordwell, David, "The classical Hollywood style, 1917–1960, The bounds of difference", in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Hg. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, London: Routledge 2002, S. 75f.

⁵⁵ Vgl. Schrader, "Notes on Film Noir", S. 11.

⁵⁶ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner Film Noir*, S. 42.

lichtstärkste Quelle – *key light* bzw. Führungslicht⁵⁷ – wird üblicherweise diagonal oder frontal auf zentrale Figuren gerichtet und dient zur Festlegung von priorisierten Handlungselementen.⁵⁸ Ein meist neben der Kamera positioniertes, schwächeres *fill light* bzw. Aufheller wird zur Abschwächung des vom Führungslicht verursachten Schattenwurfs verwendet⁵⁹, während das *back light* bzw. Hinterlicht bei der Aufhellung von Konturen zum Einsatz kommt und den Eindruck von räumlicher Tiefe in der Gestaltung der Sets verstärkt.⁶⁰ Diese standardisierte Art der Lichtgestaltung ermöglichte eine Ausleuchtung von Räumlichkeiten ohne übermäßige Betonung von Schattenpartien, sodass auch dezentrale Elemente des Sets von größerer Bedeutung sein konnten. Mit gleichem Fokus wurden darüber hinaus auch die SchauspielerInnen in kunstvoll verschönerter Version in Szene gesetzt.⁶¹

Anders das Lichtdesign in Film noirs: Um mit den Traditionen klassischer Produktionen zu brechen, wurde oftmals *low-key lighting* bzw. *Chiaroscuro*-Beleuchtung (ital.: *chiaro* = Licht; *oscuro* = dunkel) verwendet⁶², bei der der Aufheller meist spärlich oder gar nicht zum Einsatz kommt. Durch die damit erzielten kräftigen Kontrastwürfe und das sichtbare Hervortreten von verhältnismäßig großflächigen Schatten im Bild wurde ein nicht nur wortwörtlich düsterer, sondern auch hinsichtlich der bedrohlicheren Atmosphäre andersartiger Eindruck von Lokalitäten sowie Figuren erweckt:

“Alleiniges Seitenlicht lässt die Gesichter der Personen im Schatten und hebt nur eine Augenpartie oder ein Teil des Kinns hervor; extremes Unterlicht gibt den Gesichtern ein dämonisches, unheilvolles Aussehen; manchmal sind nur die Schattenbilder von Personen zu sehen, oder diese werden mit Hilfe starken Gegenlichts zu Silhouetten. Fast unmerkliche Spotlichter lassen in einem dunklen Gesicht alleine die Augen erstrahlen

⁵⁷ Samlowski, Wolfgang, “Führungslicht”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1724, Zugriff: 16.11.2014.

⁵⁸ Vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, Boston: McGraw-Hill 2004, S. 194f.

⁵⁹ Hüningen, James zu/Samlowski, Wolfgang, “Füll-Licht”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6813, Zugriff: 22.11.2014.

⁶⁰ Hüningen, James zu, “Hinterlicht”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1440, Zugriff: 22.11.2014.

⁶¹ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 46.

⁶² Samlowski, Wolfgang, “Low-Key”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692, Zugriff: 22.11.2014.

oder lenken den Blick auf Gegenstände, die mit besonderer Bedeutung aufgeladen werden.“⁶³

Mit der ungewöhnlichen Platzierung von Lichtquellen konnten Spannungsfelder geschaffen werden, in denen Personen und auch Gegenstände Symbolcharakter erhielten und einen anderen Ausdruck annahmen, etwa bedrohlich wirkten. Mit gezielter Überdeckung durch Schatten konnte zudem Unruhe und Unausgeglichenheit erzielt werden, da der verdeckte Anteil von den ZuseherInnen zu ergänzen ist.⁶⁴ So übernimmt das Lichtdesign im Film noir einen erheblichen Teil der atmosphärischen Gestaltung und erzeugt ein von Undurchsichtigkeit sowie Rätselhaftigkeit geprägtes Bild der Figuren und ihrer Befindlichkeiten.

Auch im Hinblick auf Innen- und Außenaufnahmen finden sich Unterschiede zu klassischen, glamourösen Hollywood-Produktionen. Interieurs waren meist dunkler als üblich gehalten, Schattenmuster verstärkten die symbolische oder metaphorische Aufladung einzelner Szenerien bzw. der darin agierenden Personen, und prominent platzierte Spots stellten in den von Dunkelheit dominierten Dekors ein wichtiges Gestaltungselement dar. Rückführend zu den in Kapitel 2.1. beschriebenen Entwicklungsphasen des Film noir von Paul Schrader zeigt sich dabei auch eine Verlagerung von reinen Studiobauten hin zu verstärkter Nutzung von Originalschauplätzen.

Wurden im frühen Entwicklungsabschnitt noch viele Szenen in Innenräumen und auch die Straßenbilder samt Häuserfassaden in den Filmstudios fabriziert, erfasste nach dem Krieg ein umfassender Trend in Richtung Realismus auch den Film noir. Zwar durch die Verwendung ungewöhnlicher Beleuchtungsmethoden immer noch stark stilisierend, bediente sich der Film noir nun auch quasi authentischer Settings *on location*.⁶⁵

Als weitere Besonderheit erweist sich ein anderer Umgang mit Nachtszenen. Während in klassischen Hollywood-Werken aus ökonomischen und bildgestalterischen Gründen vorwiegend die sogenannte *day for night* oder alternativ auch als “Amerikanische Nacht” betitelte Technik verwendet wurde, in

⁶³ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 81.

⁶⁴ Vgl. Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV Universitätsverlag 2002, S. 136f.

⁶⁵ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 103.

der eine Abdunkelung der Szenerie für die Simulation der Nacht mittels Polarisationsfilter und Unterbelichtung erzielt werden kann, kam beim Film noir häufig die *night for night*-Aufnahmetechnik zum Tragen. Hier wurde tatsächlich und unter vergleichsweise größerem Aufwand bei Nacht gedreht, was einerseits den Kontrastwurf künstlicher Lichtquellen enorm verstärkte und andererseits auch die Grauabstufungen des Himmels in tiefes Schwarz verschwinden ließ.⁶⁶ Damit konnte eine sowohl für die ZuseherInnen als auch für die handelnden Figuren unsicher und ungewiss anmutende Umgebung geschaffen werden, deren Eigenheiten gleichermaßen im Realismus wie in stilistisch betont kunstvoller Ausarbeitung verankert waren. Die erzielten Impressionen dieser düsteren Szenerien gelten auch heute noch als Merkmal des Film noir.

3.1.2. Kameratechnik

Auch Kamerapositionierung, Kameraführung und verschiedenste unkonventionelle Kameratechniken sollten den visuellen Stil des Film noir mittragen und sich durch Abkehr von bisher üblichen Techniken und Mitteln auszeichnen. Wurde etwa im typischen amerikanischen Hollywood-Mainstream bei *close-ups* bzw. Großaufnahmen eine idealisierte, mit Weichzeichnung⁶⁷ korrigierte und durch faltenfreie Makellosigkeit hervorstechende Version der SchauspielerInnen im Bildausschnitt präsentiert, konnten die dem Film noir zugeschriebenen Werke gänzlich andere Erscheinungsformen darbieten. So war es durch die Verbindung von harter Ausleuchtung, die klare Konturen erzeugen konnte, und mit einer ebenso starken Fokussierung des Ausschnitts auf ein in weiterer Folge fast bildfüllendes Antlitz möglich, sowohl Bedrohlichkeit als auch Schönheit zu reflektieren – “wie im deutschen Stummfilm wird das Gesicht zum Spiegel der Psyche.”⁶⁸ Die Großaufnahme selbst bietet den ZuschauerInnen zudem ein sehr eingeschränktes und nicht erweiterbares Sichtfeld, was eine

⁶⁶ Vgl. Place, Janey/Peterson, Lowell, “Some Visual Motifs of Film Noir“, in: *Film Comment* 10/1, January-February 1972, S. 30.

⁶⁷ Wulff, Hans J., “Weichzeichner“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=693, Zugriff: 25.11.2014.

⁶⁸ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 156.

Lokalisierung der DarstellerInnen im restlichen Filmraum verhindert und Unsicherheit hervorruft.⁶⁹

Abseits von Großaufnahmen bildet die Verwendung von Weitwinkelobjektiven und *deep focus* bzw. sehr großer Schärfentiefe⁷⁰ ein beliebtes Stilelement. Mithilfe eines vergrößerten Schärfebereichs können gezielt Objekte in jeglicher Distanz zum Zentrum der Handlung im Detail erfasst werden, was mehreren Zwecken dienen kann: So kann etwa der Fokus auf vermeintlich unbedeutende Gegenstände gelegt oder auch eine künstliche Unklarheit zwischen Handlungsfigur und Handlungsort erzeugt werden:

“Meist zeigt gerade das alles gleich scharf wiedergebende Bild die Person umso bedrohter, umso reduzierter gegenüber dem Schauplatz. In der Halbtotale vor allem verlieren sich die Personen in ihrer Umgebung, sie werden selbst zum Teil des Dekors, werden verdinglicht.”⁷¹

Der Beibehaltung optimaler, also im Fall einer Noir-Produktion schwach dimensionierter Beleuchtungsverhältnisse, kam die Verwendung der Weitwinkelobjektive entgegen, da aufgrund ihrer großen Lichtstärke eine weniger intensive Ausleuchtung verwendet werden musste. Darüber hinaus kam mit der für den Weitwinkel typischen Verzeichnung am Bildrand und der verzerrten Wölbung zur Bildmitte hin eine surreale Wirkung zustande. Diese wurde in weiterer Folge auch als Stilmittel für die Darstellung von abstoßenden oder gequälten Charakteren verwendet, da sie bei Nahaufnahmen bewirkte, dass die Gesichter der SchauspielerInnen aufgebläht erschienen.⁷²

Die Position der Kamera bei der Aufnahme brach ebenfalls mit bisherigen Darstellungskonventionen. Über ungewöhnliche Perspektiven wurden oftmals Eigenschaften oder Charakterzüge der Figuren betont: Mit einem *low angle shot* (Untersicht)⁷³ konnte etwa durch die Kamerapositionierung unterhalb der normalen Augenhöhe die Überlegenheit oder Dominanz eines Akteurs/einer Akteurin unterstrichen werden. Dem gegenüber steht der *high angle shot*

⁶⁹ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 89.

⁷⁰ Wulff, Hans J., „Schärfentiefe“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=319, Zugriff: 25.11.2014.

⁷¹ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 87.

⁷² Vgl. Place/Peterson, „Some Visual Motifs of Film Noir“, S. 30.

⁷³ Wulff, Hans J., „Kamerahöhe“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=219, Zugriff: 25.11.2014.

(Aufsicht)⁷⁴, die ebenso wie die Untersicht in einer als extrem zu bezeichnenden Variante beim Film noir zum Einsatz kam. Mit dieser über der Augenhöhe platzierten Kameraposition werden die ZuseherInnen in eine überlegene BetrachterInnenrolle versetzt, die damit zugleich die Darstellungsgröße der Figuren reduziert.⁷⁵ Diese erhöhte Position wurde häufig in Verbindung mit einem *long shot* (Totale)⁷⁶ angewendet, um die Vereinsamung, Isolation oder schicksalsbedingte Aussichtslosigkeit zentraler Charaktere zusätzlich auf visueller Ebene zu verdeutlichen.⁷⁷

Ein Mittel zur Verstärkung von Gefühlen wie Irritation und Verwirrung war die Verkantung der Kamera⁷⁸, also eine Schrägstellung der Einstellung auf der Kameraachse. Mithilfe einer Kombination all dieser Kamerapositionen bzw. -führungen wurde ein eigenwilliges und bizarr anmutendes Bild von Figuren und ihrer Umgebung erschaffen, das kein stabiles Gefühl von Sicherheit aufkommen ließ und damit die Psyche der ProtagonistInnen auch über die Inszenierung visualisieren konnte. Der kunstvolle Einsatz von Licht und Schatten in Verbindung mit Objekten wie Treppen, Fenstern oder Jalousien übte mit der dadurch erzielten perspektivischen Schräglage oder der Unterbrechung von Linienführungen eine symbolhafte Wirkung aus, die den ungewissen Ausgang der Handlung nochmals unterstreichen sollte:

“Der Schatten fällt häufig in einem wichtigen Moment über die Gesichter; er gemahnt an das Schattenmuster von Gefängnisgittern, hinter denen sich die Figuren aufgrund ihrer Entfremdung oder ihrer Obsession metaphorisch bereits befinden, oder verweist auf das wirkliche Gefängnis, in dem die Figuren später landen.”⁷⁹

⁷⁴ Wulff, “Kamerahöhe”.

⁷⁵ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, S. 90.

⁷⁶ Wulff, Hans J., “Totale”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=436, Zugriff: 25.11.2014.

⁷⁷ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 87.

⁷⁸ Wulff, Hans J., “Verkantung”, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1911, Zugriff: 25.11.2014.

⁷⁹ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 81f.

3.2. Narrative Stilelemente

Abseits der visuellen Ästhetik stehen im Film noir einige markante Erzählmethoden und -strukturen im Mittelpunkt, die als stilbildend hervorzuheben sind. Anhand der Vielzahl von in mehreren Kriterien übereinstimmenden Narrationen lassen sich grundlegende Bestandteile der thematischen und atmosphärischen Gestaltung festmachen, deren zentrales Sujet von Paul Schrader als “a passion for the past and the present, but also a fear of the future”⁸⁰ umschrieben wird. In den klassischen Hollywood-Produktionen der dreißiger Jahre vermitteln die Handlungsorte kaum bedrohliche Eigenschaften, wie auch die in ihnen agierenden Figuren gleichermaßen “Einmaligkeit, Geschlossenheit und Handlungsfähigkeit”⁸¹ demonstrieren. Im Film noir folgt ein Bruch mit dieser Darstellung, wodurch sich in weiterer Folge einprägsame Merkmale beim Setting und bei den Charakteren finden.

3.2.1. Setting

Die Großstadt als Schauplatz der Erzählung gilt als ein weiteres Spezifikum vieler Noirs. Die gewandelte Vorstellung von der Metropole als eines glücksverheißenden Sprungbretts zur Erfüllung des “American Dream” hin zu einem düsteren und gefährlichen Ort voller Korruption und Verbrechen beeinflusste die Dynamik der Handlung.⁸² Die ProtagonistInnen bewegen sich oft ziellos in verwinkelten Gassen und regennassen, teils turbulent belebten, teils menschenleeren Straßen, überragt von hohen Gebäuden, die dunkle Schatten werfen und dadurch eine albtraumhafte Atmosphäre entstehen lassen. So erscheint die Stadt niemals als neutraler Schauplatz, sondern wird durch die Verbindung von ungewohnter Kamerapositionierung und daran orientierter spärlicher Ausleuchtung zur Teilnehmerin am Geschehen und stellt damit auch einen passenden Untersatz für Stimmungs- und Spannungselemente dar.⁸³ Sie

⁸⁰ Schrader, *Notes on Film Noir*, S. 11.

⁸¹ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 45.

⁸² Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 35.

⁸³ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, S. 79.

präsentiert sich oftmals als Metapher für die Lage der Gesellschaft und spiegelt auch deren Befindlichkeit sowie Zerrissenheit in sozialen sowie politischen Belangen wider. Die Stadt lockt mit verführerischen Aussichten und faszinierenden Szenarien, birgt jedoch auch Schattenseiten wie gehäuftes Verbrechen und geballte, plötzlich ausbrechende Gewalttätigkeit.

“Film noirs present a city of contrasts sharply divided by wealth. Noir protagonists may occupy dingy rooming-houses, grimy diners and run-down smoke-filled bars, but they are drawn to the world of smart money – to bright garish nightclubs, spacious, over-decorated luxury apartments and imposing mansions – like moths to a flame.”⁸⁴

Es wird eine in der Realität verankerte, aufgrund ihrer stark überzeichneten Erscheinung aber als künstlich wahrnehmbare Unterwelt geschaffen, die der oberflächlichen amerikanischen Wohlstandsgesellschaft einen Spiegel vorhält.⁸⁵ Die Großstadt übt eine starke Anziehungskraft auf die ProtagonistInnen aus, doch diese finden sich bald in einem undurchdringlichen Geflecht aus affektiven Handlungen und fatalen Schicksalsschlägen, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint. Die Flucht vor der Vergangenheit und einer untragbaren Situation in der Gegenwart lässt nur den Weg in die ungewisse Zukunft offen, verkörpert eben durch die Metropole selbst. Spezifische Örtlichkeiten in der Stadt werden in den Erzählungen des Film noir zu wiederkehrenden Fixpunkten: Nachtklubs, Hinterhöfe, Bahnhöfe oder Bürokomplexe dienen als Schauplätze sowohl für legale als auch für kriminelle Machenschaften. Zudem werden über den Ort der Handlung immer Zwielfichtigkeit und ein bedrohlicher Beigeschmack mittransportiert. All diese Lokalitäten beinhalten darüber hinaus eine symbolische Aufladung, die auf die Wesensmerkmale der Filmfiguren verweist.⁸⁶

3.2.2. Charaktere

Die ProtagonistInnen des Film noir weisen eine Reihe markanter Gemeinsamkeiten in ihrem äußeren Erscheinungsbild und in ihren Charaktereigenschaften auf. Als vielleicht populärster Noir-Archetyp gilt der

⁸⁴ Spicer, *Film Noir*, S. 67.

⁸⁵ Vgl. Erickson, Glenn, “Expressionist Doom in *Night and the City*“, in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006, S. 203.

⁸⁶ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, S. 86.

Privatdetektiv. Seine Darstellung als regelmäßig mit einer Zigarette bestückter, Mantel und Hut tragender Einzelgänger wurde zu einer besonders einprägsamen Filmfigur.

Foster Hirsch unterteilt die maßgeblich handlungstragenden Charaktere in drei Kategorien: den Ermittler, das Opfer und den Psychopathen, wobei es ausgehend von der Art der Erzählung durchaus zu einem Ineinandergreifen oder einer Vermischung der genannten Persönlichkeitsstrukturen kommen kann.⁸⁷

Ausgehend von Kapitel 2.1.2 und der Tatsache, dass Hirschs erster Basischarakter der Hard-Boiled-Romanvorlagen in vielen Verfilmungen der frühen Noir-Phase den Mittelpunkt der Erzählungen einnahm, können die ProtagonistInnen mit einigen wiederkehrenden Attributen beschrieben werden: abgebrüht, wagemutig, sarkastisch und emotional verschlossen, doch stets an der Lösung des Falles interessiert. Obschon Romanfiguren wie die Privatdetektive Spade und Marlowe ihre Arbeit oft an gesellschaftlichen Randzonen verrichten, sorgt ihr Gespür für und ihr Streben nach Gerechtigkeit dafür, dass sie von den "Gefahren der noir-Welt"⁸⁸ verschont bleiben. Wechselweise von Zynismus und Melancholie befallen, gilt der Noir-Detektiv als Ausdruck der verrohten Gesellschaft, die ihn mit all ihren negativen Seiten konfrontiert.⁸⁹

Abseits des prototypischen Ermittlers findet sich oft ein Charakter in der Hauptrolle, welcher die Position des Opfers oder des/der zu Unrecht Beschuldigten einnimmt bzw. zu einer kriminellen Handlung getrieben wird und dadurch für einen weniger zielgerichteten Ablauf der Handlung sorgt.⁹⁰ Dem Schicksal ausgeliefert, werden die ProtagonistInnen in die Kriminalität gedrängt oder dazu verführt – wobei die Grenze zwischen Schuld und Unschuld, in Relation zum Verhalten der Hauptfigur, zu verschwimmen beginnt. Aber auch eine Heimsuchung bzw. eine Aufdeckung vergangener Taten kann die zentrale Figur in eine Abwärtsspirale mit nur geringer Aussicht auf Wiederherstellung geregelter Verhältnisse bringen. Moralische Schwächen werden bloßgelegt, was das Verhalten des Charakters einerseits und das Urteil der ZuseherInnen –

⁸⁷ Vgl. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, S. 167.

⁸⁸ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 32.

⁸⁹ Vgl. Grob, "Kino der Verdammnis", S. 43.

⁹⁰ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 32.

Sympathie oder auch Antipathie – andererseits maßgeblich beeinflussen soll. Die männliche Opferrolle im Film noir bezeichnet Andrew Spicer darüber hinaus als eine allgegenwärtige, weil sie das notwendige Gegenstück zu den hinterlistigen Machenschaften einer Femme fatale darstellt.⁹¹

Mit den von Hirsch als psychopathische Opfer deklarierten ProtagonistInnen zeichnet sich eine weitere Möglichkeit der Charakterisierung ab, die verstärkt in der Spätphase des Film noir zum Einsatz kommt: Eine innere Spaltung wird sowohl metaphorisch über verschiedene Erzählebenen als auch durch eine tatsächliche Visualisierung, etwa durch eine/n (böse/n) DoppelgängerIn, wiedergegeben. In Entsprechung der Verunsicherung der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich darin ein Verweis auf die

“Brüchigkeit der menschlichen Existenz, auf die Bedrohung der Geschlossenheit des Ichs, auf die Entfremdung der Figuren von sich selbst und von ihrer Umwelt, auf den Widerspruch von gesellschaftlicher Erwartung und individuellen Wünschen.”⁹²

Die Figur des Doppelgängers/der Doppelgängerin demonstriert die Verlorenheit in sich selbst und das Ausgeliefertsein an die eigenen Obsessionen und stellt zudem auch symbolisch den im Inneren geführten, letztendlich aber hoffnungslosen Kampf zwischen Gut und Böse dar.⁹³ All diesen Charaktertypen liegt eines zugrunde: Sie stellen eine Abkehr von altbekannten Traditionen dar und präsentieren sich im direkten Vergleich mit klassischen Hollywoodfilmen als widersprüchliche, zwiespältige AntiheldInnen.

Auch die Rolle von weiblichen Figuren weicht im Film noir von üblichen Darstellungen ab. Kam die Frau in ihrer filmischen Positionierung in klassischen US-Produktionen zuvor noch als wertkonservative, moralisch unumstößliche und vor allem ihren männlichen Partner unterstützende Figur zum Einsatz, fand nun eine ideologische Umkehr statt. Nach Auflösung des traditionellen familienzentrierten Frauenideals trat ein ambivalentes Bild weiblicher Charaktere in den Vordergrund.⁹⁴ Basierend auf dem durch den Zweiten Weltkrieg ausgelösten sozialen Wandel hinsichtlich der Stellung und Rollenverteilung von

⁹¹ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 84f.

⁹² Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 45.

⁹³ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 32.

⁹⁴ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 34.

Männern und Frauen sollte sich ein komplexes Problem in filmischer Form widerspiegeln. Durch die Rückkehr der männlichen Armeeangehörigen und der damit verbundenen Verdrängung der Frauen aus der Erwerbstätigkeit entstanden Spannungsfelder, deren psychologische Komponenten auf die Figur der *Femme fatale* (französisch für "verhängnisvolle Frau") und ihre Darstellung im Film noir projiziert wurden. Die angestrebte Rückführung der Frau zu einem traditionellen Rollenbild bedeutete für beide Geschlechter eine besonders schwierige, mit Unsicherheit, Argwohn und Verbitterung geprägte Periode.⁹⁵

Die *Femme fatale*, die auch im deutschen Kino der zwanziger Jahre zu finden ist⁹⁶, stellt einen Pol verführerischer, sexueller Anziehungskraft dar, der gleichzeitig mit fatalen Konsequenzen für den umworbenen männlichen Charakter verbunden ist. Sie zeichnet sich als Gegenspielerin durch kühle Kalkulation der Mittel zur Erlangung ihrer eigenen Ziele aus und geht dabei mithilfe ihrer belogenen oder betrogenen Handlanger jedes Risiko ein. Robert Porfirio bezeichnet diese Protagonistinnen etwas zugespitzt als "a host of domineering women, castrating bitches, unfaithful wives and black widows [...] the worst of male sexual fantasies."⁹⁷

Über diese Darstellung von sexueller Aggression, unkonventionellem Selbstbewusstsein und ebensolcher Eigenständigkeit sollte auch ein Wandel in den Motiven der Figuren ausgedrückt werden: Nicht mehr das Leben in einer Ehe und mit einer Familie waren für den Prozess der Subjektfindung erstrebenswert, sondern zumeist die Loslösung von diesen. Paul Werner unterscheidet bei den im Film noir auftretenden, moralisch verwerflichen Frauentypen zwischen *Femme fatale* und *bad good girl*, wobei letztere seltener zum Einsatz kam. Hierbei handelt es sich um eine artverwandte Figur, die jedoch in ihren Grundzügen ein der *Femme fatale* entgegengesetztes Verhalten aufweist, indem sie ein verhängnisvolles Wesen verkörpert, aber doch auf der Seite des gut gesinnten Helden steht.⁹⁸

⁹⁵ Vgl. Neale, *Genre and Hollywood*, S. 161.

⁹⁶ Vgl. Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 85.

⁹⁷ Porfirio, Robert G., "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir", in: *Sight and Sound* 45/4, Autumn 1976, S. 216.

⁹⁸ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 121.

3.2.3. Erzählmethodik

Die narrative Norm der klassischen Hollywood-Studioproduktionen stellte eine Form der Erzählstrategie dar, in der vor allem ein chronologisch linearer Ablauf des Geschehens stattfand. Hierbei wurde eine zusammenhängende und dadurch nachvollziehbare Abfolge von Aktionen implementiert, die innerhalb eines klar festgelegten Zeitrahmens wenige bis keine Sprünge oder Auslassungen vorweist und damit die ZuseherInnen zu einer klar ersichtlichen Auflösung des Handlungsgefüges hinleitet, die keine Fragen offen lässt.⁹⁹ Mit der Verlagerung dieser „alles durchdringenden Objektivität“¹⁰⁰ hin zu einer indirekten filmischen Erzählweise, die das Subjekt und dessen Sichtweise in den Fokus der Handlung setzt, ist ein signifikantes Merkmal der Erzählmethodik des Film noir zu identifizieren. Die Wahrnehmung der ZuseherInnen wird stärker beansprucht, die Erzählmuster gestalten sich beim Film noir in der Regel als komplizierter und führen, durch intransparente Zusammenhänge sowie ineinander verflochtene Zeitebenen, bewusst zu Irritationen.

Mit dem Einsatz von *Voice-over* bzw. Hintergrundkommentar¹⁰¹, der eine für den Zuseher und die Zuseherin nicht auf der Leinwand ersichtliche – also nicht im Bildausschnitt direkt fassbare – Erzählstimme darstellt, wurde die aus vielen Hard-Boiled-Romanen bekannte Erzählweise aus der Ich-Perspektive übernommen und mit einem *flashback* bzw. Rückblende, einer chronologisch vor der Handlungsgegenwart abgelaufenen Segmentierung¹⁰², kombiniert – auch um auf diese Weise zeitliche Übergänge besser darstellen zu können. Die Verknüpfung einschlägiger Buchvorlagen mit vornehmlich subjektiver Erzählmethodik beschreibt Steinbauer-Grötsch folgendermaßen: „Vor allem in den komplizierten Erzählstrukturen der hartgesottenen Romane spiegelt sich der Verlust einer auf objektiven Kriterien beruhenden Interpretation der Wirklichkeit wider.“¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 24.

¹⁰⁰ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 107.

¹⁰¹ Wulff, „Verkantung“.

¹⁰² Lahde, Maurice, „Rückblende“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=314, Zugriff: 12.12.2014.

¹⁰³ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, S. 20.

Die Verbindung aus Rückblende und Voice-over, die eine Aufarbeitung vergangener Ereignisse darstellt, teilt Andrew Spicer darüber hinaus in zwei Grundkategorien: das "Geständnis" und die "Untersuchung". Bei einer als Geständnis verfassten Rückblende rekapituliert der Erzähler oftmals ein Verbrechen oder seine Beteiligung daran. Darüber hinaus wird auch seine Verführung durch die Femme fatale geschildert und sein Unvermögen, sich dagegen zu wehren.¹⁰⁴ Diese Methode lässt auch ein filmisches Psychogramm der Erzählerfigur entstehen, welches für das weitere Verhalten während der nachfolgenden Handlung maßgebliche Einblicke gewähren und einen selbstkritischen Unterton hinzufügen kann. Zudem kann dadurch eine Informationsweitergabe an die ZuschauerInnen stattfinden, sodass etwa auch bei intriganten Figuren eine für das Verständnis des Handlungsverlaufs relevante Auskunft vermittelbar bleibt.

Die als "Untersuchung" deklarierte Variation der Erzählweise stellt hingegen oftmals nicht eine einzelne, sondern mehrere verschiedene, komplex miteinander verwobene Narrationen dar, in denen sich die subjektiven Rückblenden zu einem Gesamtbild zusammenfügen.¹⁰⁵ Hier können auch ineinander gesetzte Rückblenden-Erzählungen auftreten, diese stellen jedoch die Ausnahme dar, um die ZuseherInnen nicht mit zu dichter Komplexität zu überfordern und die Klarheit der tatsächlichen Handlung aufrechtzuerhalten.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 76.

¹⁰⁵ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 78f.

¹⁰⁶ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 64.

4. Vom Film noir zum Neo-Noir

Um den Rückgang der Produktion von Film noirs und dessen vermeintliches Ende gegen Ende der 1960er Jahre zu verdeutlichen, bedarf es neben den in Kapitel 2.1. erwähnten politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen auch einer näheren Darstellung der produktionstechnischen Aspekte. Aufgrund eines Standardisierungsprozesses von Hollywood-Filmen in Hinsicht auf deren Produktion, Verleih, Vertrieb und Vorführung konnte sich seit Beginn der 1930er Jahre eine Vormachtstellung aus fünf¹⁰⁷ großen sowie drei¹⁰⁸ kleinen Filmproduktionsgesellschaften konstituieren.¹⁰⁹ Diese Filmstudios produzierten einerseits aufwendige Mainstream-Werke bzw. *A pictures*, die auf den Einsatz von bekannten Schauspielgrößen sowie große Werbekampagnen setzten, und andererseits vergleichsweise kostengünstigere *B pictures* oder *B movies*.¹¹⁰ In der ökonomisch unsicheren Periode während der Depression der 1930er Jahre bedeutete ein sogenanntes *double feature* oder auch *double bill*¹¹¹, also die Aufführung eines Starvehikels mit nachfolgendem *B picture*, nicht nur einen zusätzlichen Anreiz für das Publikum, zwei Filme zum Preis von einem zu sehen, sondern auch eine gesicherte Einnahmequelle für die Studios. Als weiteres Mittel zur Risikominimierung potentieller finanzieller Fehlschläge wurde die Praxis des aus der Stummfilmära bekannten *block booking* bzw. Blockbuchens¹¹² sowie *blind bidding* bzw. Blindbuchens¹¹³ eingesetzt, bei dem den unabhängigen KinobetreiberInnen bei der Buchung von gewünschten, weil Erfolg versprechenden A-Filmen ein Bündel aus A- und B-Werken offeriert

¹⁰⁷ Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount Pictures, Radio-Keith Orpheum (RKO), Twentieth Century-Fox und Warner Brothers.

¹⁰⁸ Columbia Pictures, United Artists und Universal Pictures.

¹⁰⁹ Für einen ausführlichen Überblick über Management und die Organisationsstruktur von sieben Studios vgl. Staiger, Janet, "The Hollywood mode of production, 1930–60, The producer-unit system: management by specialization after 1931", in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Hg. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, London: Routledge 2002, S. 325–329.

¹¹⁰ Naremore, *More than Night*, S. 140.

¹¹¹ Hüningen, James zu, "double feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1953, Zugriff: 12.12.2014.

¹¹² Juhnke, Karl, "Blockbuchen", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1675, Zugriff: 12.12.2014.

¹¹³ Jahn-Sudmann, Andreas, "Blindbuchen", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2372, Zugriff: 12.12.2014.

wurde – letztere der genannten Varianten zudem ohne tatsächliche Kenntnis, um welche Filme es sich dabei handelte. So konnten die Studios auch Produktionen minderwertiger Qualität und ungewisser Nachfrage erfolgreich vertreiben.¹¹⁴ Zugleich gewannen im Verlauf der frühen 1940er Jahre unabhängige, kleinere Filmfirmen¹¹⁵ mit genrespezifischen, gering budgetierten und kürzeren B-Produktionen an Bedeutung, auch aufgrund der Tatsache, dass die großen Studios während der Kriegsjahre (1941–1945) weniger A-Werke produzierten. Mit einem stärkeren Fokus auf Finanzierung und Distribution der Filme kleiner Produktionsfirmen setzte ein Paradigmenwechsel bei den Marktführern ein. Nach dem im Mai 1948 erfolgten Urteilsspruch des Obersten Gerichtshofes im Fall von „United States v. Paramount Pictures, Inc.“¹¹⁶ über die Ausgliederung der von den großen Filmstudios betriebenen Kinoketten sowie das Verbot der Blockbuchungs-Praxis wurden gravierende Änderungen innerhalb der Filmbranche spürbar. Die erfolgreiche Kartellrechtsklage führte zu einer Beendigung der automatisierten Abnahme von Filmen der großen Studios (über die Blockbuchungen), was eine Reduktion der Gesamtproduktion bei gleichzeitiger Konzentration auf kostspieligere und technisch aufwendigere Werke mit längerer Laufzeit zur Folge hatte.

Durch das Ende dieser wettbewerbsverzerrenden Methoden konnten unabhängige Filmfirmen in kurzer Zeit zunehmend Bedeutung erlangen, nicht zuletzt dank des Umstandes, dass dadurch der Entfaltung einer undogmatischeren, in Hinsicht auf Risikobereitschaft ambitionierteren und Kreativität fördernden Haltung vergleichsweise weniger Grenzen gesetzt wurden.¹¹⁷ So war der Film noir in seiner späten Phase¹¹⁸ aufgrund der Aussicht auf freie künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten gemeinhin in der Produktionskategorie der B-Movies angesiedelt, die in den 1950er Jahren schließlich mit einschneidenden Veränderungen konfrontiert war. Der Wegfall des *double features* und der dort vorzufindenden Noirs in der B-Schiene, eine

¹¹⁴ Spicer, *Film Noir*, S. 30.

¹¹⁵ Etwa die abwertend als „Poverty Row“ betitelten Monogram Pictures, Republic Pictures und Producers Releasing Corporation (PRC).

¹¹⁶ Auch als „Paramount Decree“ oder „Anti-Trust“-Urteil bekannt, vgl. O.N., <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/case.html>, Justia, o.J., Zugriff: 30.11.2014.

¹¹⁷ Spicer, *Film Noir*, S. 32–34.

¹¹⁸ Siehe dazu Paul Schraders zeitliche Einteilung der Noir-Phasen, S. 14.

Zunahme der von den großen Studios favorisierten *superproductions*, also Farbfilmproduktionen im Breitbildformat, und das immer beliebter werdende Fernsehen führten beinahe zum völligen Verschwinden des Film noir.¹¹⁹ Gerade letztere Komponente brachte weitreichende Änderungen in der Unterhaltungsbranche mit sich: Durch den rapiden gesellschaftlichen Wandel, der sowohl größeren Wohlstand als auch erhöhtes Freizeitaufkommen bewirkte, war es einer breiten Masse möglich, TV-Geräte anzuschaffen.¹²⁰ Veranlasst durch die fortlaufenden strukturellen Veränderungen der Filmindustrie und das veränderte Konsumverhalten der Bevölkerung waren viele kleinere Studios gezwungen, ihre Geschäftstätigkeit aufzugeben. Die fortschreitende Verjüngung des Publikums und die entsprechende Fokussierung der Studios auf diese Zielgruppe wirkten sich bis zum Ende der 1950er Jahre nachteilig auf den Weiterbestand des Film noir in seiner bisherigen Form aus.

¹¹⁹ Vgl. Maltby, Richard, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*, Lanham, Maryland/London: Scarecrow Press 1983, S. 63–73.

¹²⁰ Vgl. Spicer, *Film Noir*, S. 40.

5. Annäherung an eine Definition des Neo-Noir

Wenngleich kein eindeutiger, allgemein anerkannter Zeitpunkt für ein tatsächliches Ende des klassischen Film noir angegeben werden kann, zeigt ein Blick auf das Jahr 1960, dass kaum noch Werke mit den oben ausgeführten ästhetischen und narrativen Merkmalen herauskamen. Basierend auf dem Umstand, dass sich diese Stilelemente seither dennoch in allen nachfolgenden filmischen Epochen bzw. in vielen Werken unterschiedlichster Genres wiederfinden, kann davon ausgegangen werden, dass sich in den 1960er Jahren ein Prozess der Transformierung bzw. Reorientierung vollzog.

So kommt etwa Alain Silver zu der Schlussfolgerung, dass die Zeit des Neo-Noir nach dem Abschwung der klassischen Film noir-Periode begann, als sich Filmemacher im vollen Bewusstsein stilistischer Noir-Merkmale mit der Herstellung entsprechender eigener Produktionen beschäftigten.¹²¹ Den Weiterbestand dieser Charakteristika stellt ebenfalls Paul Werner fest, wenn auch mit dem Hinweis darauf, dass der Einsatz der Stilmittel zunächst noch in unterschiedlich starkem Ausmaß stattfand und im Zuge dessen vier Phasen einer Entwicklung des Neo-Noir auszumachen sind. Er definiert die 1960er und 1970er Jahre als Abschnitt der "Nostalgie" und findet dort, wie Silver, nur vereinzelt Werke, die stilistisch und/oder thematisch dem Film noir zugeschrieben werden können. Einige dieser Filme setzen etwa den Privatdetektiv als zentrale Identifikationsfigur ein, doch dessen Charakteristika zeigen weniger deutliche Übereinstimmungen mit typischen Hard-Boiled-Ermittlern.¹²² Beachtenswert ist, dass das französische Kino in dieser Zeitspanne auf die Traditionen des Film noir Bezug nahm. Mit dem Ziel, das heimische Filmschaffen von realitätsfernen Oberflächlichkeiten, eingefahrenen Konventionen und banalen Drehbüchern loszulösen, begründeten mehrere junge Kritiker¹²³ der Pariser Filmzeitschrift "Cahiers du Cinéma" eine Filmbewegung, die später als "Nouvelle Vague" bekannt wurde. Die von dieser neuen Generation von FilmemacherInnen meist

¹²¹ Vgl. Silver, Alain, "Introduction: Neo-Noir", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010, S. 350.

¹²² Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 144.

¹²³ Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer und Jacques Rivette.

sehr kostengünstig produzierten Werke sollten sich durch ihre grundlegende Experimentierfreude und Verweise auf unterschiedlichste Genre-Vorbilder auszeichnen: "Es war eine Art Kino, die fast darauf besteht, daß der Zuschauer mit dem Filmemacher eine bestimmte Auffassung über vergangene Formen und Konventionen teilt."¹²⁴ Bei den im Umfeld der Nouvelle Vague entstandenen Filmen offenbarte sich eine deutlich erkennbare Faszination für das Hollywood-Kino, die sich auch in der Verwendung diverser thematischer und stilistischer Noir-Elemente widerspiegelte. Produktionen wie *À bout de souffle* (1960, Jean-Luc Godard) oder *Tirez sur le pianiste* (1960, François Truffaut) können aufgrund ihrer vielen Verweise und Anspielungen als Hommagen betrachtet werden, wobei mit den Vorlagen in beiden Beispielen auf ironische, aber anerkennende Weise verfahren wird. Aber auch die vom klassischen US-Kino geprägten Werke des Franzosen Jean-Pierre Melville, der etwa im gleichermaßen pessimistischen, unterkühlten wie auch hochstilisierten Kriminalfilm *Le samourai* (1967) die unverkennbare Handschrift des Noir einsetzte, erlangten weitreichende Bedeutung.

Dieser Einfluss wirkte aber auch in umgekehrter Richtung, indem amerikanische FilmemacherInnen sich mit dem europäischen Film jener Zeit auseinandersetzten und ihr eigenes Schaffen davon inspirieren ließen.¹²⁵ So trat Ende der 1960er Jahre eine neue Generation von jungen Filmschaffenden auf den Plan, die bereits theoretische oder praktische Erfahrung außerhalb des Studiosystems vorweisen konnten und in der Lage waren, Einflüsse aus dem neuen europäischen wie auch klassischen heimischen Film aufzugreifen und in einer modernisierten bzw. dekonstruierten Form wiederzugeben. Zu einem Zeitpunkt, als groß angelegte Hollywood-Werke ohne nennenswerten Zuspruch am Publikum vorbeigingen und Überraschungserfolge wie *The Graduate* (1967, Mike Nichols), *Bonnie and Clyde* (1967, Arthur Penn) und *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper) mit gesellschaftskritischen Themensetzungen sowie großer stilistischer Experimentierfreude für Aufmerksamkeit sorgten, sahen sich die Filmstudios veranlasst, umzudenken und einem "New Hollywood" Chancen einzuräumen.¹²⁶ Durch die Kombination aus neuer kreativer Freiheit, ambitionierter

¹²⁴ Monaco, *Film verstehen*, S. 332.

¹²⁵ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 53.

¹²⁶ Vgl. Martin, Richard: *Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*, Lanham, Maryland/London: Scarecrow Press 1999, S. 19.

Entschlossenheit und filmhistorischem Hintergrundwissen konnten Filmemacher wie Francis Ford Coppola und Martin Scorsese erste wichtige Zeichen in der Filmlandschaft setzen.

Hier findet sich nun Werners Verweis auf die nostalgische Phase des Neo-Noir in zwei einander entgegengesetzten Ansätzen wieder: einerseits als formale wie inhaltliche Aufbruchsstimmung mit begrenztem Budget und andererseits als Rückgriff auf bekannte Muster.¹²⁷ So konnten etwa Hard-Boiled-Romanverfilmungen von Raymond Chandler in Form von Remakes bzw. Neuadaptierungen wie *The Big Sleep* (1978, Michael Winner) und *Farewell, My Lovely* (1975, Dick Richards) entstehen, die der zweiten Kategorie zuzuordnen sind und in erster Linie durch eine *nostalgic curiosity*¹²⁸ Interesse erzeugen, da sie sich beinahe zur Gänze aus vom klassischen Film noir übernommenen Stilmitteln und Charakteren zusammensetzen. Diesen eher rückwärtsgewandten Werken ohne direkten aktuellen Bezug oder neue Ausdrucksformen standen jene der aufkommenden neuen Generation von DrehbuchautorInnen und RegisseurInnen gegenüber:

“Offering paradigmatic noir narratives, these films visually refurbished film noir in color and widescreen. [...] they introduced a degree of formal experimentation unprecedented in the traditionally conservative American mainstream cinema.”¹²⁹

In *The Conversation* (1974, Francis Ford Coppola) oder *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese) sind stilistische Noir-Merkmale ersichtlich, darüber hinaus erwies sich aber vor allem die deutliche Thematisierung aktueller gesellschaftlicher Probleme als wesentlich und wegbereitend.

Scorsese kontextualisierte in seinem narrativ wie auch visuell stark akzentuierten und überaus expliziten *Taxi Driver*, dessen Drehbuch von Paul Schrader verfasst wurde, auf sehr kontroversielle Art und Weise brisante tagespolitische Themen wie den Vietnamkrieg und dessen Auswirkungen auf die amerikanische Gesellschaft. In der Darstellung der Großstadt sowie dem innerlich zutiefst gespaltenen und immer deutlicher psychotisch auftretenden Protagonisten lassen

¹²⁷ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 145.

¹²⁸ Erickson, Todd, “Kill Me Again: Movement becomes Genre“, in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006, S. 312.

¹²⁹ Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 25.

sich Parallelen zu typischen Charaktermerkmalen und Motiven des späten Film noir ziehen.¹³⁰ In dem intimen filmischen Psychogramm sind einige der zentralen Noir-Leitmotive zu erkennen: Die Unwirklichkeit und moralische Verkommenheit der modernen Gesellschaft werden ebenso wie die psychisch bedingte Beziehungsinsuffizienz in den Mittelpunkt der Erzählung gesetzt, wobei neben dem düsteren visuellen Stil zusätzlich auf traditionelle Noir-Methoden gebaut wird.¹³¹ Zu diesem Aspekt und der überzeichneten, anti-naturalistischen Darstellung von New York City in *Taxi Driver* merkt Hirsch an: "The film's dark city is a city of the imagination – of the Expressionist imagination, with an artistic lineage that can be traced back through the forties to German cinema and painting of the twenties."¹³²

Auch Francis Ford Coppola nahm sich in *The Conversation* aktueller gesellschaftlicher Krisenherde – wie der kurz zuvor aufgedeckten Watergate-Affäre und dem damit verbundenen Verlust des Vertrauens der Bevölkerung in staatliche Institutionen – an, bei gleichzeitiger Rückbesinnung auf Noir-typische Charaktermerkmale der Hauptfigur. Die im Verlauf des Films wachsende Paranoia des Abhörspezialisten Harry Caul ist Ausdruck seiner eigenen Unzulänglichkeit und Hilflosigkeit inmitten allumfassender Verschwörungen. In dieser unterkühlten Charakterstudie findet ein deutlicher Wandel des investigativen Aufdeckers hin zu einem durch fremde Einflüsse isolierten und in sich selbst gefangenen Opfer statt. Spicer sieht in dieser Rolle (bzw. im Schauspieler Gene Hackman) die Verkörperung des modernen Neo-Noir-Helden: "middle-aged, shabby and uncertain of purpose."¹³³

Anfang der 1980er Jahre machte sich die nächste Entwicklungsstufe des Neo-Noir, die Werner als "Renaissance" bezeichnet, bemerkbar: Der Film noir wurde erstmals zum Objekt filmwissenschaftlicher Untersuchungen im englischsprachigen Raum, und die Filmindustrie verwendete den Begriff nun regelmäßig.¹³⁴ Auch in dieser Periode zeichnet sich eine auf zwei Bahnen verlaufende Ausgestaltung der Filme ab, und ebenso wie in den beiden Dekaden zuvor auch in Form von Neuverfilmungen bzw. Remakes. Produktionen wie

¹³⁰ Siehe S. 33.

¹³¹ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 83.

¹³² Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, S. 207.

¹³³ Spicer, *Film Noir*, S. 148.

¹³⁴ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 90.

The Postman Always Rings Twice (1981, Bob Rafelson) und *D.O.A.* (1988, Annabel Jankel and Rocky Morton) belegen zwar die charakteristische Wiederentdeckung und Zitation von ästhetischen Komponenten klassischer Noir-Elemente, meist werden diese jedoch ohne weitreichende thematische Weiterentwicklungen oder eine Einbindung von brisanten sozialen und politischen Gegebenheiten eingesetzt.

Als demgegenüber konträr und zudem exemplarisch für die andere von Werner dargelegte Entwicklungslinie kann *Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan) angeführt werden. Der Film greift Stimmung und Charaktere des klassischen Film noir auf und unterzieht diese einer Revitalisierung, bei gleichzeitiger Neuadaption bekannter Themen: Kasdan nannte den Film "a child of *The Maltese Falcon* and *Double Indemnity* and *Out of the Past*, but used for my own purposes."¹³⁵ War dieser Film für Spicer ausschlaggebend für die weitere Entwicklung des Film noir in den 1980er Jahren, so geht Werner noch einen Schritt weiter und erkennt in *Body Heat* den "ersten voll entwickelten Neo-Noir."¹³⁶ Die im Zentrum der Erzählung stehende Dreiecksbeziehung aus amoralischer Femme fatale, hintergangenem Ehemann und gierigem, glücklosem Nebenbuhler verweist zwar auf klassische Motive, modernisiert diese jedoch auf kunstfertige Weise. Dies geschieht vor allem über die dominante Charakterzeichnung der wiederentdeckten Figur der Femme fatale, deren sexuelle Freizügigkeit und Aggression als direkte Referenz auf die Verschiebung gesellschaftlich determinierter Geschlechterrollen im Arbeits- und Privatleben gezeigt wird. Als besonders ungewöhnlich präsentiert sich das von klassischen Noir-Stories abweichende Ende, das die weibliche Hauptdarstellerin, nach Täuschung aller Behörden und Hintergehung des Protagonisten, ihr Ziel ohne Konsequenzen und Läuterung erreichen lässt.¹³⁷

Andrew Spicer sieht neben der bereits erwähnten Richtung zudem noch eine zunehmende "hybridization where elements of noir are reconfigured in a complex generic mix."¹³⁸ Diese "Hybridisierung" präsentiert etwa Ridley Scotts *Blade Runner* von 1982 in einer kunstvollen Verbindung aus ästhetischen Noir-

¹³⁵ Chute, David, "Tropic of Kasdan", *Film Comment* 17/5, July-August 1981, S. 53.

¹³⁶ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 151.

¹³⁷ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 94.

¹³⁸ Spicer, *Film Noir*, S. 150.

Charakteristika und Science-Fiction-Elementen. Die Hauptfigur der Handlung – ein Ermittler, der im finsternen, chaotisch anmutenden Straßengewirr einer Metropole der Zukunft zuhause ist – kommt dem klassischen Figurenrepertoire des Film noir nahe. Die im Film überhöht zum Ausdruck kommenden Gestaltungsmittel entwickelten in weiterer Folge eine modellhafte Vorbildwirkung, die von artverwandten Genre-Vertretern wie *The Terminator* (1984, James Cameron) oder *Brazil* (1984, Terry Gilliam) aufgenommen und innerhalb ihrer eigenen formalen Stilisierung ironisch verwendet wurde.¹³⁹

Abseits budgetär größer angelegter Werke verzeichneten aber auch unabhängige Produktionen mit niedrigen Herstellungskosten einerseits beim Publikum Erfolge und stellten andererseits Bereicherungen des Neo-Noir dar. Ein unter diesem Blickwinkel bemerkenswerter Film ist das Regiedebüt der Brüder Joel und Ethan Coen, *Blood Simple* (1984), das dank konsequenter Modifikation und einer modernen visuellen Ästhetik aus narrativen Stilelementen des klassischen Film noir heraus Eigenständigkeit entfaltet.

Der Beginn der 1990er Jahre stellte eine überaus produktive Periode für den Neo-Noir dar und konnte auch dem gesteigerten Interesse des Publikums mit einer Vielseitigkeit unterschiedlichster Ausdrucksformen begegnen. Als vorherrschendes Kennzeichen dieses Entwicklungsabschnitts stellen sowohl Werner als auch Martin die „Ironie“ in den Vordergrund. FilmemacherInnen bedienten sich mit modernen narrativen und stilistischen Interpretationsweisen aus dem Fundus des Noir und gaben diese Elemente überaus innovativ, selbstreflexiv und in anspruchsvoller zeitgemäßer Erzählweise und Form wieder. Dies zeigt sich etwa anhand der Neudefinition der Femme fatale, deren methodisch-zerstörerisches Vorgehen in Filmen wie etwa *The Last Seduction* (1994, John Dahl) oder *Basic Instinct* (1992, Paul Verhoeven) besonders ausdrucksstark dargestellt wird:

The contemporary femme fatale is infinitely more evil and dangerous than her classic noir counterpart. She is more intelligent, more devious, and she self-consciously uses her sexuality not simply as a commodity but as a weapon.”¹⁴⁰

¹³⁹ Vgl. Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution der filmischen Schwarzmalerei*, Marburg: Schüren 2003, S. 60.

¹⁴⁰ Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 54.

So zeigt sich die *Femme fatale* nun nicht nur als Verführerin, sondern auch als Karrierefrau, die in ihren Ambitionen den männlichen Charakteren in nichts nachsteht.¹⁴¹ Auch der Sprachgebrauch der neuen *Femme fatale* sollte sich von ihrer klassischen Vorlage abheben: Wo zuvor noch über zweideutige Äußerungen Absichten sexueller Natur vermittelt wurden, kommt nun häufig ein direkter sprachlicher Umgangston mit Obszönitäten zum Einsatz.¹⁴²

Darüber hinaus wurden nun auch weibliche Figuren in traditionell männlich besetzten Ermittler-Rollen eingesetzt, die sich hier als Einzelgängerinnen durch eine von Männern dominierte Welt kämpfen¹⁴³, worin sich die Gender-Gleichstellungspolitik der 1990er Jahre spiegelt. „Die ‘klassische’ Männerwelt ist in diesen modernen Filmen nicht mehr existent.“¹⁴⁴

Auch überaus komplexe narrative Strukturen wie in *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer), *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) oder *Lost Highway* (1997, David Lynch) machten sich in den Neo-Noirs der 1990er verstärkt bemerkbar, wie auch Stilmittel wie Rückblenden, Voice-over, Doppelgängermotive oder das Aufbrechen der Abfolge einer Haupthandlung zum Einsatz kamen. Martin sieht darüber hinaus ein signifikantes Aufkommen bzw. Wiederaufgreifen von Noir-Subkategorien wie des *Noir-Road Movie*, des futuristischen *Techno-Noir* oder des *Heist film* als Zeichen für das breit gefächerte Interesse der ZuschauerInnen sowohl am Hollywood-Mainstream als auch an der Independent-Filmszene.¹⁴⁵

Über die gesteigerte Aufmerksamkeit verringerte sich auch die gefühlte Distanz zwischen diesen beiden Sparten und es gelang Filmemachern wie Oliver Stone, Quentin Tarantino oder den Coen-Brüdern, mit ihren vergleichsweise experimentellen Werken ein größeres Publikum zu erreichen. Spicer merkt allerdings an, dass dieser Prozess auch negative Konsequenzen mit sich brachte: „This permeability of production boundaries reflects a wider process that characterizes postmodernism: an accelerating cultural relativity that erodes cultural distinctions.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Spicer, *Film Noir*, S. 163.

¹⁴² Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 107.

¹⁴³ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 55.

¹⁴⁴ Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 108.

¹⁴⁵ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 116.

¹⁴⁶ Spicer, *Film Noir*, S. 155.

Mit Blick auf die genannten Filmemacher lässt sich auch eine Tendenz zur expliziten Darstellung von Gewalt und oftmals damit verbundenem Einsatz von (Selbst-)Ironie beobachten. Neben Tarantinos Debüt *Reservoir Dogs* (1992) und dessen Nachfolger *Pulp Fiction* sowie Stones *Natural Born Killers* (1994) und *U-Turn* (1997) verband vor allem *Fargo* (1996, Joel und Ethan Coen) beide Elemente geschickt miteinander. Aufgebaut auf einem traditionellen Noir-Handlungsgerüst werden in diesem Film überaus schwarzhumorige Momente im Wechsel mit unvermittelt aufkommenden Gewaltexzessen eingesetzt, "its idiosyncrasy is in large part a displacement of familiar categories".¹⁴⁷

Ließ Tarantino in seinem Debüt sowie den nachfolgenden Werken einem zunehmend vielschichtigeren popkulturellen Referenzenexzess freien Lauf, konnten die Coens schon mit *Fargo* eine nicht minder komplexe und über ihr Ineinandergreifen der Nebenhandlungen eine eigene Dynamik entwickelnde Geschichte erzählen. Wie in *Blood Simple* wurde auch für *Fargo* nicht die Großstadt, sondern ein ländliches Setting als Ort des Geschehens gewählt, was im klassischen Film noir nur sporadisch vorkam. Sowohl das Setting als auch die Filmfiguren vermitteln den ZuschauerInnen Gefühle wie Isolation und Gefahr. Die schneebedeckte Einöde Minnesotas multipliziert die Ausweglosigkeit der Charaktere auf der visuellen Ebene, und die düster-sinistre Welt des Noir wird durch die Weißflächen geradezu gespiegelt.

Mit Beginn des neuen Jahrtausends wurde die Grenze zwischen VertreterInnen des Neo-Noirs und jenen anderer Genres zunehmend durchlässiger. Noir-Charakteristika waren zwar noch auszumachen, mündeten jedoch in übersteigerte Zuspitzung, mit der Werner die Betitelung der nun anbrechenden Periode als "Exzess" nachvollziehbar begründet. Noch vor den auch in der Filmindustrie spürbaren Veränderungen in Folge der Terroranschläge des 11. September 2001 waren komplexe narrative "Verstrickungen" wie in *Memento* (2000, Christopher Nolan), *Mulholland Drive* (2001, David Lynch) oder auch *Snatch* (2000, Guy Ritchie) exemplarisch für das Aufbrechen linearer Erzählstrukturen. Verallgemeinernd lässt sich sagen: Nach 2001 wich das Moment von Ironie und Persiflage der Neo-Noir-Filme einer neuen Ernsthaftigkeit.

¹⁴⁷ Palmer, R. Barton, *Joel and Ethan Coen*, Urbana/Chicago: University of Illinois 2004, S. 81.

Dies zeigt sich etwa am Wandel der Figur des triebgesteuerten Serienmörders hin zum kühl agierenden, emotional gefassten, rational handelnden sowie vornehmlich an finanzieller Bereicherung interessierten Profikiller. Die vielschichtige Charakterprofilierung der im klassischen Film noir nur selten zum Einsatz gekommenen Figur macht den Profikiller zu einem neuen Anti-Helden¹⁴⁸, den Paul Werner als "genuine Neo-Noir-Figur"¹⁴⁹ bezeichnet und der sich beispielsweise in den Graphic Novel-Adaptionen *Road to Perdition*¹⁵⁰ (2002, Sam Mendes) und *A History of Violence*¹⁵¹ (2005, David Cronenberg), als Variation in der Martial-Arts-Hommage an die Shaw Brothers¹⁵², *Kill Bill Volume 1* (2003, Quentin Tarantino) und, die nächtliche, weitläufige Metropolregion von Los Angeles durchstreifend, in *Collateral* (2004, Michael Mann) findet.

Nach dem Jahr 2000 bleibt kaum ein Genre vom Noir ausgeschlossen und filmkritische Auseinandersetzungen kommen über die regelmäßige Verwendung des Begriffs zu immer neuen Wortschöpfungen aus ästhetischen und narrativen Topoi. Bezeichnungen wie etwa *Tech-Noir*¹⁵³ bzw. *Future-Noir*, *Western-Noir* bzw. *Country-Noir* oder auch *Comic Book Noir*, finden sich nun für die hybriden, genreübergreifenden Werke. Eine darüber hinaus erwähnenswerte Kategorie erkennt Jan B. Wager im *Retro-Noir*: Hier soll der Stil des klassischen Film noir über die Darstellung, Kleidung, den Habitus der Figuren und das Setting nachgebildet werden. Dabei stellen Retro-Noir-Werke wie etwa *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson), *The Black Dahlia* (2006, Brian De Palma) oder auch *The Man Who Wasn't There* (2001, Joel Coen) aber nur eine Imitation klassischer Noir-Filme dar:

"The intriguing gender disruptions of classic noir [...] dissipate in retro-noir. Men are less vulnerable and doomed, more muscular and masculine [...]. The women of classic noir [...] become pastiches: they look like dangerous dames but have no real agency."¹⁵⁴

¹⁴⁸ Vgl. Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 189.

¹⁴⁹ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S. 189.

¹⁵⁰ Nach der Vorlage von Max Allan Collins' erschienenem Buch von 1998, Paradox Press.

¹⁵¹ Nach der Vorlage von John Wagners erschienenem Buch von 1997, Paradox Press.

¹⁵² Die größte Filmproduktionsfirma Hong Kongs, begründet von sechs Brüdern der Familie Shaw; vgl. *Shaw Studios online*, o.J., www.shawstudios.hk/who_we_are.htm, Zugriff: 14.12.2014.

¹⁵³ Ausgehend von der Verwendung des Begriffs für eine Örtlichkeit im Science-Fiction-Thriller *The Terminator* (1984, James Cameron).

¹⁵⁴ Wager, Jan B., "Neo-Noir/Retro-Noir", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010, S. 365.

Todd Erickson erachtet drei Aspekte für das Wiederaufleben des Film noir in der Form des Neo-Noir als wesentlich: den technologischen Fortschritt in der Entwicklung bzw. Qualität des Farbfilms; die anhaltende Attraktivität von Kriminalgeschichten sowie das Feingefühl [“sensitivity“] zeitgenössischer FilmemacherInnen, die mit filmhistorisch geschultem Auge und dem Wissen um filmische Konventionen ein formverwandtes Werk herstellen.¹⁵⁵

Über die Einbringung sozialpolitischer und –kritischer Problemstellungen wird auch im Neo-Noir ein Bild des in sich zusammengefallenen amerikanischen Traums präsentiert und visualisiert: Aspekte wie Korruption, soziale Ungerechtigkeit, Gewalt sowie Amoralität werden hervorgehoben und in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext thematisiert.¹⁵⁶ Die Essenz des Film noir, die sich aus Verbrechens-, Zerfalls- und Isolationserzählungen zusammensetzt, kommt so im Neo-Noir in zeitgemäßer Aufmachung sowohl durch narrative als auch über ästhetische Mittel zum Einsatz – “yet, you could not recreate the awareness and sensitivity to that era’s popular culture that a filmmaker living and experiencing life in that era did.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Erickson, “Kill Me Again: Movement becomes Genre“, S. 314–319.

¹⁵⁶ Vgl. Martin, *Mean Streets and Raging Bulls*, S. 143.

¹⁵⁷ Erickson, “Kill Me Again: Movement becomes Genre“, S. 322.

6. Die Filmemacher Joel und Ethan Coen

Seit mittlerweile 30 Jahren überraschen die Autorenfilmer Joel und Ethan Coen nicht nur das Filmpublikum, sondern auch die internationale Filmkritik immer wieder aufs Neue mit ihren außergewöhnlichen Werken. So zeigen sie nicht nur Flexibilität bei der Wahl neuer Genres, sondern auch ein ausgeprägtes Gespür für ausgefallene, faszinierende Geschichten. Bei einem Großteil ihrer Filme lässt sich eine reizvolle Vermengung verschiedener Sujets und Genres aufzeigen, während zugleich immer einige inhaltliche Konstanten zu beobachten sind, die sich wie ein roter Faden durch ihr bisheriges Gesamtwerk ziehen. So findet sich etwa in fast allen Filmen eine ausgeprägte Vorliebe für schwarzen Humor (als mögliche Ausnahmen könnte man *Miller's Crossing* und *No Country for Old Men* anführen). Angesichts dieser Neigung erscheint die Einleitung zum Director's Cut¹⁵⁸ ihres Debüts *Blood Simple* besonders aussagekräftig: Der Schauspieler George Ives porträtiert in dem kurzen Videoclip den Leiter einer fiktiven Filmrestaurierungsfirma namens "Forever Young Films" und erzählt auf äußerst lakonische Weise von den "fantastischen Box-Office Rekorden" des Werkes, dem dadurch hervorgerufenen "Start der Independent-Filmszene", den Aussparungen von "unnötigen Szenen" sowie den verwendeten Vorzügen der "UltraUltra-Sound"-Tonaufbereitung der Marke (George) Lucas. Hier findet sich neben einem gleichermaßen schrägen wie trockenen Humor eine selbstreflexive und (auf die Filmindustrie abzielende) kritische Pointe wieder. Treffend wird damit auch das Schaffen von Joel und Ethan Coen selbst beschrieben: Mit Filmen wie *Fargo*, *Barton Fink* und *No Country for Old Men* etablierten sie sich nicht nur als Experten für facettenreiche Geschichten sowohl im Mainstream als auch in der Independent-Szene, sondern auch als kontinuierlich erfolgreiches Regie-, Drehbuch- und Produzentenduo, sofern man dies anhand der gewonnenen Filmpreise einzuschätzen vermag. Gerade hinsichtlich der erwähnten Werke zeigt sich, dass ihre Filme einen Platz in einer Reihe von FilmemacherInnen einnehmen, die nicht zwischen Genre- und Autorenfilm bzw. Kunst und

¹⁵⁸ *Blood Simple*. Regie: Joel Coen, USA, 1984; DVD-Video, *Blood Simple – Eine mörderische Nacht. Director's Cut*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment GmbH 2008.

Mainstream unterscheiden wollen. Doch können ihre Produktionen in den wenigsten Fällen direkte popkulturelle Verweise, wie etwa jene von Quentin Tarantino, oder klar erkennbare Arthouse-Film-„Kennzeichen“¹⁵⁹ wie etwa die Filme von Jim Jarmusch oder David Lynch vorweisen.¹⁶⁰ Weiters gilt es zu verdeutlichen, dass „die Coen-Brüder schon immer mit diebischem Vergnügen das Recht der künstlerischen Freiheit für sich beansprucht haben. Ein authentisches Nachzeichnen von Tatsachen interessiert sie nicht. Ihnen geht es vielmehr darum, eine Atmosphäre zu erzeugen, in der etwas wahr zu sein scheint.“¹⁶¹ Diese Eigenheit spiegelt sich in ihrem aufschlussreichen, selbstreflexiven Umgang mit der Filmindustrie wider, wenn sich beispielsweise eine von ihnen erschaffene Kunstfigur namens „Roderick Jaynes“ bei einem Großteil der Werke für den Schnitt verantwortlich zeigt. Interessant erscheint zudem ihr genereller Umgang mit der Öffentlichkeit und ihrer Position als Regisseure: Auch wenn sie in vielen ihrer Filme neben der Regie auch als Drehbuchautoren, beim Schnitt und bei der Besetzung tätig sind, haben sie sich kein medial verwertbares Star-Image erschaffen. Die Filme tragen zwar ihre unverkennbare Handschrift, sie selbst bleiben aber stets im Hintergrund, stehen nicht für das Marketing oder die Promotion ihrer Produktionen direkt zur Verfügung.¹⁶² Dies zeigt sich auch in anderen Bereichen, wie Georg Seeßlen anmerkt: „The Coens' interviews and press conferences are full of false trails and more or less incomprehensible jokes, and you could stock a library with the books they supposedly haven't read (the Coens don't like to leave traces).“¹⁶³ So sind auch nach mehr als einem Dutzend Filmen kaum Hintergrundmaterialien zu den Filmemachern oder allzu tiefe Einblicke in den Entstehungsprozess ihrer Werke vorhanden. Im Vergleich miteinander weisen die Filme der Coens deutliche Gemeinsamkeiten auf und ihr bisheriges Gesamtwerk ist geprägt von wiederkehrenden narrativen Mustern, etwa der Verwendung komplexer Handlungsverläufe rund um das zentrale Thema der Verwechslung oder auch

¹⁵⁹ Wulff, Hans J., „Kunstfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=241, Zugriff: 29.12.2014.

¹⁶⁰ Seeßlen, Georg, „Looking for a trail in Coen Country“, in: *Joel & Ethan Coen*, Hg. Peter Körte/ Georg Seeßlen, New York: Limelight Editions 2001, S. 244.

¹⁶¹ Kilzer, Annette/Rogall, Stefan, *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*. Marburg: Schüren 1998, S. 13.

¹⁶² Palmer, *Joel and Ethan Coen*, S. 3.

¹⁶³ Seeßlen, „Looking for a trail in Coen Country“, S. 229f.

der zufälligen Involvierung der ProtagonistInnen ins Geschehen. Die Charaktere sind tendenziell darauf ausgelegt, dass die ZuseherInnen kaum in Versuchung kommen, eine emotionale Bindung mit ihnen einzugehen. Sie stellen keine Projektionsfläche für das Publikum dar, erweisen sich oftmals als fehlgeleitete, neurotische, unsympathische und egozentrische Persönlichkeiten, die sich ohne besonderen Rückhalt durch ihr Leben treiben lassen, bis sich ein Ausweg aus ihrer bisherigen Existenz offenbart. Dies führt auch zu dem immer wieder aufkommenden Vorwurf, die Filmemacher würden eine mitleidlose und gemütsarme Darstellung ihrer Figuren anstreben. Doch über diese veränderte Perspektive erzeugen sie auch ein bewusst konträres Bild zu den vielen Hollywood-Produktionen und deren moralischem Fingerzeig. Die Filme von Joel und Ethan Coen lassen sich als "Symphonien des Scheiterns"¹⁶⁴ umschreiben, in denen die (beinahe immer männlichen) Protagonisten meist zufällig die Möglichkeit geboten bekommen, ihrem tristen Dasein zu entfliehen, nur um nachfolgend einem schicksalhaften Schlag nach dem anderen ausgesetzt zu werden. So gerät eine geplante Entführung in *Fargo* aufgrund einer ganzen Reihe von fehlgeschlagenen Plänen für alle Beteiligten vollständig außer Kontrolle, der lethargisch-hedonistische Hauptcharakter in *The Big Lebowski* wird nach einer Namensverwechslung mit einem Multimillionär zum Spielball mehrerer verfeindeter Parteien, und auch der Protagonist in *No Country for Old Men*, der bei einem schiefgelaufenen Drogendeal zufällig an eine beträchtliche Geldsumme gelangt, muss im weiteren Filmverlauf feststellen, dass neben der örtlichen Exekutive und einem Kopfgeldjäger auch ein psychotischer Auftragskiller Jagd auf ihn macht.

Bei näherer Betrachtung dieser und auch eines Großteils anderer Coen-Filme – vornehmlich *Blood Simple* und *The Man Who Wasn't There* – fällt zudem eine häufige Bezugnahme auf Stilmittel, Themen und Charaktere des Film noir auf: "The Coens focus [...] on traditional noir character types and intricate plots whose complexity is bizarre."¹⁶⁵ Nachfolgend sollen nun diese Elemente am Beispiel der zwei besagten Filme ausgearbeitet werden.

¹⁶⁴ Riepe, Manfred, "Der unglaubliche Vater. Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen", in: *Die Coen-Brüder. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11*, Hg. Peter Bär/Gerhard Schneider, Gießen: Psychosozial-Verlag 2014, S. 14.

¹⁶⁵ Hibbs, Thomas, S., "The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir", in: *The Philosophy of the Coen Brothers*, Hg. Mark T. Conard, Lexington: The University Press of Kentucky 2009, S. 27.

7. Blood Simple

Wie schon in Kapitel 5 erwähnt, lässt sich *Blood Simple* in eine Reihe von Independent-Produktionen einordnen, die sich Elemente aus verschiedenen Stilrichtungen, darunter besonders ausgeprägt des Film noir, zu Nutze machen. Dieser Tradition folgend setzt sich auch dieser Film aus einer Vielzahl an ästhetischen und narrativen Versatzstücken und Reproduktionen klassischer Genres zusammen. So finden sich in *Blood Simple* etwa einige Komponenten des Horrorfilms und hierbei vor allem ein Bezug auf *The Evil Dead* (1981, Sam Raimi), der auf die Arbeit Joel Coens als Schnittassistent bei dessen Produktion zurückzuführen ist. Beispielsweise wird eine rasante, mittels per Hand geführter Kamerafahrt (*shaky cam*¹⁶⁶) gefilmte Szene gezeigt, die an die prägnanten Verfolgungsszenen aus Raimis Low-Budget-Schocker erinnert.

Mit einem minimalen Produktionsbudget von 1,5 Millionen US-Dollar, 800.000 davon selbstständig zusammengetragen¹⁶⁷, entstand unter Mitwirkung weiterer zukünftig erfolgreicher Talente wie der Schauspielerin Frances McDormand, des Kameramannes Barry Sonnenfeld und des Komponisten Carter Burwell ein schon zur Zeit der Premiere vielbeachtetes Debüt. Ausgehend von ihrer eigenen Vorliebe für die Romane der Hard-Boiled-Autoren Cain, Hammett und Chandler, erwiesen sie dem Film noir ihre Reverenz, aber die Entscheidung, einen Film in der Noir-Tradition zu machen, hatte auch praktische Gründe.¹⁶⁸

7.1. Synopsis

Blood Simple erzählt eine komplexe Geschichte rund um die zentralen Themen Verrat, Täuschung, Gier und Misstrauen. Der Barbesitzer Marty hat den zwielichtigen Privatdetektiv Loren Visser beauftragt, seiner offenbar promiskuitiven Frau Abby nachzuspionieren und ihren Aktivitäten auf den Grund

¹⁶⁶ Schlichter, Ansgar, "shaky cam", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4367, Zugriff 31.12.2014.

¹⁶⁷ Vgl. Ciment, Michel/Niogret, Hubert, "Interview with Joel and Ethan Coen", in: *Positif* 317/318, July-August 1987, in der Übersetzung von Palmer, R. Barton, in: Palmer, R. Barton: *Joel and Ethan Coen*, S. 163.

¹⁶⁸ Vgl. Ciment/Niogret, "Interview with Joel and Ethan Coen", S. 168.

zu gehen. Nachdem ihre Untreue bewiesen wurde und ein gewaltsamer Annäherungsversuch von Marty für ihn mit einem gebrochenen Zeigefinger und der Beschmutzung seines Egos endet, heuert er nochmals Visser an, um seine Frau und ihren Liebhaber Ray für einen beträchtlichen Geldbetrag umzubringen. Wenig später kehrt der Privatdetektiv mit einem Beweisfoto des erfolgten Doppelmordes zurück, nur um seinerseits Marty nach erfolgter Transaktion mit dem Revolver von Abby zu erschießen und den Mord damit auf sie zu schieben. Visser weiß jedoch nicht, dass Marty das Foto kurz vor der Geldübergabe als Druckmittel in seinem Safe verschwinden lässt.

Es stellt sich jedoch heraus, dass Abby und Ray doch nicht getötet wurden, da Visser die Fotos manipuliert hat. Ray kehrt als mittlerweile ehemaliger Angestellter in Martys Bar zurück, um eine ausständige Zahlung abzuholen. Dort findet er den erschossenen Barbesitzer und auch Abbys Waffe, die als Beweismittel von Visser zurückgelassen wurde. Kurzerhand entschließt sich Ray, alle Spuren zu verwischen und Marty zu begraben, was ihm mit einigen Schwierigkeiten auch gelingt. Als er schließlich zu Abby zurückkehrt, hat diese keine Ahnung von den Vorgängen und vermutet ihrerseits, dass es zu einer gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen Ray und Marty gekommen ist. Als sie der Sache nachgehen will, eröffnet ihr Ray, dass er ihren nicht zur Gänze ausgeführten Mord vollendet hat. Ungläubig fährt sie zu Martys Bar, findet jedoch keine Leiche, sondern nur Spuren eines Einbruchs, den sie Ray anlastet. Das Verwirrspiel kulminiert in dem überraschenden Auftritt des Privatdetektivs, der zuerst Ray erschießt und dann von Abby, die keinerlei Ahnung von der Rolle Vissers hat und eigentlich mit einem eifersüchtigen Marty rechnet, ermordet wird.

7.2. Erzählstrategie und Motivationsstruktur

Der Filmtitel *Blood Simple* entstammt einer Textpassage aus dem Hard-Boiled-Kriminalroman *Red Harvest* von Dashiell Hammett. Darin sinniert der Protagonist aufgrund der auftretenden und in weiterer Folge eskalierenden Gewalthandlungen über sein Befinden und kommt zu dem Schluss, dass er sich, sofern er nicht bald den nötigen Abstand zu den Gangstern gewinnen sollte, ihrem Verhalten angleichen wird: "If I don't get away soon I'll be going blood

simple like the natives [...]. I've arranged a killing or two in my time, when they were necessary. But this is the first time I've ever got the fever.”¹⁶⁹ Auch wenn die Bezeichnung es vielleicht auf den ersten Blick andeuten mag: Simpel bzw. “so einfach, dass es keines besonderen geistigen Aufwands bedarf”¹⁷⁰, ist dieses Verwehlungsspiel in keinerlei Hinsicht, vielmehr steht es in dieser Bedeutung der komplexen Handlung eigentlich diametral entgegen.

Wie schon aus der Synopsis ersichtlich, verstrickt sich ein zumindest am Beginn noch dem Titel folgendes, simples Handlungsgefüge mit zunehmender Filmdauer. Was zunächst als klassische Dreieckskonstellation Frau-Ehemann-Liebhaber beginnt, wird vor allem durch Missverständnisse und das Auftreten des Privatdetektivs bzw. dessen Aktionen aufgelöst. Jeder einzelne zentrale Charakter hat seine eigene, beschränkte Perspektive auf das Geschehen, allein der/die ZuseherIn behält den Überblick und hat den erforderlichen Wissensvorsprung, um das filmische Puzzle zusammenzusetzen. Das Publikum wird in die den Figuren nicht bekannten Ereignisse eingeweiht und verfolgt die desaströsen Aktionen und die fortlaufend falsch aufgestellten Interpretationen gewissermaßen in Komplizenschaft mit den Regisseuren – jedoch nicht ohne zumindest in zeitlich begrenzten Sequenzen kurzzeitig ebenso in die Irre geführt zu werden (etwa bei dem Mord an Ray und Abby, der sich schon einige Szenen später als vorgetäuschte Fotomontage herausstellt).

Entscheidende Details, die oftmals eine wichtige dramaturgische Funktion aufweisen, werden dem Blick der handelnden AkteurInnen vorenthalten, für die Augen der ZuschauerInnen hingegen durch verschiedenste filmische Kunstgriffe in dem Gesamtbild hervorgehoben – etwa mit einer Fokussierung auf einen für den Charakter nicht sichtbaren Gegenstand (das Feuerzeug des Detektivs, das von den Fischen verdeckt wird) oder auf etwas, das nur aus der Vogelperspektive der Kamera zu sehen ist (verräterische Reifenspuren). Insbesondere die Tatsache, dass das anfangs einfach präsentierte, stereotype Bild der handelnden Figuren sich im Verlauf der Handlung zu verändern beginnt, lässt *Blood Simple* in einem besonderen Blickwinkel zurück, der weniger auf Mitgefühl als auf Irritation zielt:

¹⁶⁹ Hammett, Dashiell, *Red Harvest*. New York: Vintage Crime/Black Lizard Vintage 1992, S. 154.

¹⁷⁰ O.N., “Simpel“, *Duden online*, o.J., duden.de/node/642103/revisions/1321327/view, Zugriff: 30.12.2014.

„[Die Filmemacher Joel und Ethan Coen] scheuen sich nicht, ihre Protagonisten mit unsympathischen, auch hassenswerten Zügen auszustatten, und treiben die überraschenden Wendungen ihrer Geschichten mit schier unerschöpflichem Erfindungsreichtum voran, bis alles möglich erscheint und der Zuseher den festen Boden unter den Füßen nicht mehr spürt.“¹⁷¹

Es wird bewusst eine emotionale Aufladung der Figuren bzw. eine mögliche Idealisierung durch die ZuschauerInnen unterbunden und Empathie der RezipientInnen durch fehlende Identifikationsmöglichkeiten erschwert. Vielmehr überträgt sich die Verwirrung der Figuren, die in ihren existenziellen Sorgen und Ängsten zu Handlungen getrieben werden, die für die ZuseherInnen zwar verfolgbar, aber nur bedingt nachvollziehbar sind. Die unmoralische Gesinnung und die dementsprechend fehlgeleitete Motivation stehen im Vordergrund, wobei exemplarisch vorgeführt wird, wie durch unglückliche Zufälle und schwerwiegende (Fehl-)Entscheidungen Menschen in den Abgrund getrieben werden können. Diese Dynamik zeigt sich ebenso evident im Film noir:

„So verweigert sich der Film noir jeglicher moralischer Stellungnahme: Er schlägt sich nicht auf die Seite des Guten (wie der Western) oder auf die Seite des Bösen [...], er kennt diese Seiten nicht einmal. Die Trennlinie von Gut und Böse ist verschwommen, und sie schlängelt sich quer durch alle Lager.“¹⁷²

Zusätzliche Komplexität wird vor allem durch die im Zentrum stehende Sprache erzeugt: Zu keiner Zeit entsteht der Eindruck, dass die weibliche Hauptperson Abby mit irgendeiner anderen Figur einen Dialog führt, in der sich beide GesprächsteilnehmerInnen über den Inhalt vollauf bewusst sind. Durch den Wissensvorsprung des Publikums entsteht eine reizvolle Situation: Zum einen kennen die ZuschauerInnen die Intentionen beider GesprächspartnerInnen, zum anderen erleben sie die auftretenden Fehlinterpretationen in beiden Rollen gewissermaßen mit. Daher ist der gegenseitige Vertrauensverlust der Figuren die treibende Kraft der Erzählung und die Missverständnisse übernehmen die Funktion von Plotwendungen, um das Interesse am Geschehen aufrechtzuerhalten.

¹⁷¹ Kilzer, Annette/Rogall, Stefan, *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*, S. 18.

¹⁷² Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*, S. 15.

7.3. Szenenanalyse

Schon mit den ersten Einstellungen wird eine teilweise Abkehr von der oftmals verwendeten Szenerie des klassischen Film noir gezeigt: Statt einer überwältigenden und zugleich bedrohlichen Metropole, die in Dunkelheit gehüllt ist, zeigt sich eine verlassene, ländliche Einöde, die sich dank des den Film einleitenden Voice-overs schon bald als der amerikanische Bundesstaat Texas herausstellt. Um die zentralen dramaturgischen Dreh- und Angelpunkte eines Film noir angemessen widerzuspiegeln, ist jedoch keineswegs eine gesichtslose Großstadt vonnöten, denn es handelt sich auch hier um "[...] Horrortrips zu den Randzonen einer Gesellschaft, deren moralische Kategorien angesichts ihrer politischen, ökonomischen und ideologischen Krisen versagen".¹⁷³ Dieses Versagen vollzieht sich auch in dem ländlichen, kleinstädtischen Ausschnitt des Bundesstaates, den die Filmemacher als künstliche und von diversen realen Vorfällen geprägte, exotische Landschaft, idealer als die vergleichsweise "leblose" Umgebung ihres Heimatstaates Minnesota beschrieben.¹⁷⁴

Dabei mag es kühn erscheinen, Texas als gesellschaftliche Randzone zu deklarieren, jedoch sind die hier sichtbaren geographischen Gegebenheiten neben den handelnden Figuren (und deren Mentalität) von besonderem Interesse, denn sie tragen entscheidend zur visuellen Untermalung der emotionalen Beschaffenheit der AkteurInnen bei. Die Unbefangenheit bzw. oberflächliche Reinheit der Landschaft wird ebenso wie die Charaktere selbst Stück für Stück dekonstruiert. Schon mit den ersten Bildern von *Blood Simple* wird auf die Zwiespältigkeit des Handlungsortes angespielt: Ein extremer *low-angle shot* zeigt eine leere, scheinbar endlose Straße, ein Stück eines zerfetzten Reifens verstärkt das Gefühl von Vergänglichkeit und Isolation. Es folgen Einstellungen voll Ödnis und Trostlosigkeit, eine Montage von Aufnahmen abgewirtschafteter Grasebenen und unbelebter Ölfelder. Eine Erzählerstimme begleitet die Szene und verkündet:

"The world is full of complainers. And the fact is, nothin' comes with a guarantee. Now I don't care if you're the Pope of Rome, President of the

¹⁷³ Werner, *Film noir und Neo-Noir*, S.12.

¹⁷⁴ Vgl. Ciment/Niogret, "Interview with Joel and Ethan Coen", S. 160.

United States or Man of the Year; something can all go wrong. Now go on ahead, y' know, complain, tell your problems to your neighbor, ask for help, and watch him fly. Now, in Russia, they got it mapped out so that everyone pulls for everyone else. That's the theory, anyway. But what I know about is Texas, and down here ... you're on your own."¹⁷⁵

Eine zugleich pessimistische und angriffige Stimmung wird mit diesem Statement des sich in weiterer Folge erst zu erkennen gebenden Privatdetektivs Loren Visser etabliert. Schon früh zeigt er mit diesem Voice-over Einblicke in seine egozentrische Persönlichkeit und auch in die nachfolgende Erzählung: Niemand ist vor Fehlritten gefeit und niemand kann sich dem Schicksal entziehen, egal wie mächtig oder erfolgreich man auch sein mag. Die Charaktere von *Blood Simple* befinden sich in einer Welt ohne moralische Grundsätze, in der jeder und jede auf sich selbst gestellt ist. Auch sind alle Figuren ohne Bezugnahme auf ihre Vergangenheit und ohne Hinweise auf ihre Herkunft, mit deren Hilfe mehr über sie selbst, ihr Handeln oder ihre Motive zu erfahren wäre, dargestellt. Nur über ihre Handlungen und die Kommunikation zwischen ihnen lässt sich also herausfinden, was genau ihr Antrieb sein könnte. Sie sind in dieser Hinsicht eindimensionale, simple Figuren, die scheinbar nur in einem Wechselverhältnis von Ursache und Wirkung existieren.

Die zuvor etablierte Stimmung wird in weiterer Folge auf der visuellen Ebene durch eine in die Dunkelheit der Nacht gehüllte Landstraße verstärkt. Die weiße Trennlinie deutet auf fehlende Grautöne hin – hier existiert nur Schwarz oder Weiß. Dieser stilisierte Filmraum wird in der darauffolgenden Szene noch deutlicher und damit ein augenscheinlicher Bezugspunkt zum Film noir ersichtlich: Eine Unterhaltung in einem fahrenden Auto aus dem Blickwinkel des Rücksitzes ist zu sehen, der starke Regen hüllt das Wageninnere und die gesamte Umgebung in annähernd vollständige Dunkelheit. (Abb. 1)

¹⁷⁵ *Blood Simple*, 00:06:00 – 00:46:00.



Abb. 1



Abb. 2

Nur anhand der Stimmen und der sporadisch vorbeiziehenden Scheinwerfer der entgegenkommenden Fahrzeuge, die die Silhouetten der Insassen erkennbar machen, folgt man einem Gespräch zwischen Ray, einem einfachen Barkeeper, und Abby, der Frau des Barbesitzers. Die allumfassende Dunkelheit schafft dabei eine bedrohliche Atmosphäre, die extrem eingeschränkte Sicht lässt auf unheimliche und unheilvolle Ereignisse schließen: Dies ist eine Fahrt ins Ungewisse, bei der Gefahr aus jeder Richtung lauert. Die Einstellung selbst enthält dabei auch Verweise auf mehrere klassische Noirs, die ein ähnliches Bild präsentieren. So findet sich eine vergleichbare Anordnung von Charakteren und Kamera etwa bei Robert Aldrichs Eröffnungssequenz von *Kiss Me Deadly* (1955) und in Billy Wilders *Double Indemnity*, auf dessen Grundstruktur sich *Blood Simple* überdies bezieht.

Abby wird in dieser ersten Dialogszene als *Femme fatale* vorgestellt, auch wenn sich im Verlauf der Handlung ein besonders eigenwilliges Bild bzw. eine stark veränderte Darstellung ihres Charakters herauschält, die auf ihrer Unwissenheit gründen – denn obwohl sie das zerstörerische Objekt der Begierde ist, fehlt aus ihrem Blickwinkel heraus der manipulative und nach Macht strebende Wesenszug einer klassischen „verhängnisvollen Frau“, da die Beeinflussung des Geschehens nicht durch ihr Handeln, sondern durch die Fehlinterpretation von Dialogen geschieht. So kann sie im Verlauf der Handlung auch als *bad good girl*¹⁷⁶ gesehen werden, was den Reiz an der Deutung der Handlung und ihrer Motivation ausmacht.

Die Unterhaltung dreht sich um einen verzierten Revolver, ein Hochzeitsgeschenk ihres Mannes Julian Marty. Abby, die zugleich auch die

¹⁷⁶ Siehe S. 36.

einzig handlungsrelevante Frau im gesamten Film ist, offenbart Ray, dass sie schon bei der Übergabe des Geschenks bereit gewesen wäre, diesen einzusetzen. Diese Szene führt also nicht nur exemplarisch die visuellen Anleihen am Film noir vor, sondern vor allem auch die inhaltlichen:

“Dementsprechend ist auch die in sehr vielen Films noirs gezeigte, anfänglich romantische Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau nur eine Täuschung auf Zeit. Ihr Scheitern ist programmiert. Nicht in der Ehe mündet sie, sondern aus der Verbindung von Mann und Frau entspringt ein Mordkomplott [...]. Aber die Tat, anstatt Anfang eines neuen Lebens zu sein, macht aus Mann und Frau nicht nur Outcasts, sondern in ihr keimt auch bereits das Ende der Beziehung: Gegenseitiges Misstrauen, tödlicher Hass oder die Last der Vergangenheit lassen der Liebe keinen Lebensraum.“¹⁷⁷

Anhand dieser Aufschlüsselung zeigt sich in *Blood Simple* auch eine Aktualisierung hinsichtlich jenes Beziehungsbegriffes, der hier schon von Anbeginn der Handlung als nur bedingt romantisch oder gar hoffnungsvoll dargestellt wird.

Eine Intensivierung der Spannung entsteht zudem über den Umstand, dass sich im Verlauf der Szene herausstellt, dass die beiden GesprächspartnerInnen verfolgt werden. Nach einer Vollbremsung wird ein heruntergekommener Volkswagen gezeigt, der erst nach einer ominösen Verzögerung ansetzt vorbeizufahren und dann wieder in der Dunkelheit verschwindet. Abby scheint diese Verfolgung geahnt zu haben, möchte aber die sich anbahnende Affäre in einem nahegelegenen Motel besiegeln. Auf die Frage von Ray, was los sei, antwortet sie zweideutig mit “I don’t know. I just think maybe – I’m making a mistake...”¹⁷⁸ Der anschließende sexuelle Akt erscheint gleichermaßen impulsiv wie emotionsarm und niemals entsteht dabei der Eindruck von wirklicher Leidenschaft. Dies verdeutlicht die Szene auch auf der audiovisuellen Ebene: Vorbeifahrende Autos stellen die einzigen, kurz aufscheinenden Lichtquellen dar, Großaufnahmen zeigen ein Bild an der Zimmerwand und eine Kaffeemaschine, der Straßenlärm wird über das Geschehen gelegt.

Während die Motivation von Ray allein als sexuelle Begierde interpretiert werden kann, offenbart das Handeln von Abby eine mehrdeutige Perspektive: Hatte sie

¹⁷⁷ Werner, *Film noir und Neo-Noir*. S. 13.

¹⁷⁸ *Blood Simple*, 00:03:16 – 00:03:22.

Angst, nach der Flucht vor ihrem Mann Marty von diesem verletzt zu werden, und suchte sie in Ray einen Beschützer? Oder wollte sie Marty im Bewusstsein, dass sie von ihm verfolgt wird, kränken? In beiden Fällen präsentiert sich Abby abermals dem Anschein nach als klassische *Femme fatale*, die den männlichen Protagonisten instrumentalisiert und mittels ihrer Sexualität manipuliert. Doch auch die Möglichkeit, dass der Akt sich einfach aus gegenseitiger Anziehungskraft begründet, scheint ausgehend von der unschuldig wirkenden, absichtslosen und auch etwas naiven Darstellung der weiblichen Figur im nachfolgenden Handlungsverlauf zu bestehen. Diese sich zuspitzende Verständnisproblematik stellt dabei auch eines der zentralen Motive von *Blood Simple* dar, sowohl für die handelnden Figuren als auch den/die ZuseherIn. Mit einem Anruf von Marty am darauffolgenden Morgen – der von ihm angeheuerte Privatdetektiv hat das Paar bei der Tat im Motel beobachtet – nimmt der Plot rund um Eifersucht, Paranoia, betrügerisches Verhalten und verheerende Gewalttätigkeit, die ultimativ in Selbstzerstörung mündet, seinen Lauf. Durch diese Entwicklung lassen sich Vergleiche zur Dreiecksverhältnis-Struktur in Kriminalromanen wie *Double Indemnity* (1943) und auch *The Postman Always Rings Twice* (1934) ziehen. Joel und Ethan Coen selbst erwähnten überdies, dass sie auf Basis der Vorlagen des Hard-Boiled-Autors James M. Cain gearbeitet haben.¹⁷⁹



Abb. 3



Abb. 4

Auch beim ersten Treffen im düsteren Hinterzimmer der Bar des betrogenen Ehemannes Marty eröffnen sich viele Motive, die in Verbindung mit dem Film noir

¹⁷⁹ Vgl. Ciment, Michel/Niogret, Hubert, "Closer to Life Than to the Conventions of the Cinema", [Interview mit Joel und Ethan Coen], *Positif* 427, September 1996, in der Übersetzung von Palmer, R. Barton; zitiert nach: Palmer, *Joel and Ethan Coen*, S. 183.

gebracht werden können.¹⁸⁰ Besonders die kontrastreiche Ausleuchtung des Klienten, die unvergleichlich ausdrucksstärker bzw. bedeutungsreicher als bei seinem Dialogpartner Visser, dem angeheuerten Privatdetektiv, ausfällt, deutet auf die gegenwärtige emotionale Befindlichkeit der Figur hin. Es ist nur eine Seite des Gesichts in der Aufnahme zu sehen, während die andere Hälfte von der vorherrschenden Dunkelheit verdeckt bleibt, was den bedrohlichen, aggressiven Unterton – natürlich ausgehend vom hintergangenen Ehemann – der Unterhaltung unterstreicht. (Abb. 3 und 4) Der gezielte Einsatz der Lichtführung erzeugt hier auch eine dramaturgisch relevante Spannung innerhalb der Szene und unterstreicht die Rätselhaftigkeit von Marty's weiterer Vorgehensweise. Im Hintergrund ist zudem ein venezianischer Spiegel zu erkennen, der zwar die Beobachtung des Geschehens im Barbereich ermöglicht, jedoch in umgekehrter Richtung den Einblick verwehrt – was in weiterer Folge auch eine treffende Symbolik von Marty's Charakter und des wiederholt eingebrachten Themas des Voyeurismus versinnbildlicht. Während die unverhüllten Fenster des Motels, in dem Ray und Abby ihre Affäre vollzogen, auf deren Naivität oder auch Durchtriebenheit (Marty soll von dem Akt erfahren) verweisen, so zeigt der Einwegspiegel in Marty's Bar dessen Misstrauen und Verlangen nach Kontrolle. Gleichzeitig werden seine paranoiden Tendenzen und sein Unvermögen zu selbstständigen Aktionen – er schaltet einen Detektiv ein – versinnbildlicht. Im weiteren Handlungsverlauf wird offenbart, dass die Figur, auch wenn bei Marty anfänglich verletzter Stolz überwiegt, letztlich wenig Erklärung zu ihren Taten offeriert. Es zeigt sich lediglich die Motivation zu Rache und Vergeltung, ebenso wie ein weiterer Grundbaustein aus dem Noir-Kanon: Eifersucht.

Ein an die Szene anschließender Moment stellt den parodistischen Zug von *Blood Simple* in den Vordergrund und konterkariert die etablierte düstere Stimmungslage: Als die Jukebox im Barbereich zu spielen beginnt, ertönt das Lied *It's the Same Old Song* der Four Tops¹⁸¹ und greift zwar über den Liedtext rund um eine vergangene Beziehung das von Marty erfahrene Schicksal auf, jedoch aufgrund der eher als heiter zu bezeichnenden Tonart, ohne dessen Stimmungslage zu entsprechen. Im Filmverlauf wird das Lied darüber hinaus

¹⁸⁰ *Blood Simple*, 00:05:25 – 00:08:40.

¹⁸¹ Four Tops, *It's the Same Old Song*. *Four Tops' Second Album*, Detroit: Motown Record Corporation 1965.

nochmals in einem anderen Kontext ins Spiel gebracht¹⁸². In weiterer Folge¹⁸³ werden auch die Auflösung der männlichen Vormachtstellung und die Selbstbestimmung der Protagonistin von *Blood Simple* thematisiert. Abby übernachtet auf Einladung von Ray in dessen Haus. Dieser befindet sich in der Zwischenzeit bei Marty, um einen ausständigen Geldbetrag einzufordern. Ohne Erfolg, aber mit einer Warnung vor der angeblichen Verschlagenheit Abbys kehrt er nach Hause zurück, um sie dort am Telefon zu überraschen. Abby hat einen Anruf entgegengenommen, jedoch ohne Wortmeldung des Anrufers auf Basis der Geräuschkulisse im Hintergrund vermutet, dass es sich nur um Marty handeln kann, und dessen Namen ausgesprochen, was Ray hört. Misstrauisch, desillusioniert in seinem Bild von Abby und nachdenklich angesichts der Warnung von Marty legt er sich alleine ins Bett. Eine Montage aller in der Dreiecksbeziehung handelnden AkteurInnen folgt, um die Selbstreflexion der Charaktere sowie den durch ihre Handlungen hervorgerufenen Zusammenbruch der Verständigung bildhaft darzustellen.



Abb. 5



Abb. 6

Abby ist in einer halbnahen Aufnahme liegend auf der Couch zu sehen, durch die kontrastreiche Lichtsetzung erscheint ihr Gesicht in helle und dunkle Flächen zerteilt. (Abb. 5) Während die gesamte rechte Gesichtshälfte wie auch ihre Mundpartie vollständig in der Dunkelheit verschwinden, wird durch gezielte Lichtsetzung ihr linkes Auge bzw. ein Teil der linken Gesichtshälfte fokussiert. Dadurch wird nonverbal eine Gewichtung auf den Blick Abbys vorgenommen und ihre seelische Zerrissenheit signalisiert. In der vorangegangenen Einstellung war

¹⁸² Siehe S. 69.

¹⁸³ *Blood Simple*, 00:16:45 – 00:23:25.

ein Deckenventilator in Martys Büro, auf den dieser abwesend starrt, gezeigt worden; mit einem zusammengefügt Schnitt wird nun der Deckenventilator aus der Sicht von Abby gezeigt, was die Gedankenwelt beider Charaktere zusammenfügt.

Über die erkennbare Bewegung von Abbys Blick in Richtung des in Sichtweite befindlichen Schlafzimmers von Ray wird schließlich auch ihre Motivation verdeutlicht, und kurz darauf bewegt sie sich dorthin, während der Lichteinfall durch die Jalousien vertikale Linienmuster auf ihre gesamte linke Körperhälfte wirft. Das starke Seitenlicht projiziert zudem eine Silhouette Abbys auf die nahe gelegene Wand, was auf eine dunkle Seite ihrer Persönlichkeit bzw. ihre Janusgesichtigkeit hinweist. (Abb. 6) Über beide Lichtsetzungen spiegelt sich die Entfremdung der Figur von den männlichen Protagonisten ebenso wider wie ihre Gefangenschaft innerhalb des herrschenden Beziehungsgeflechts. Durch ihre folgende Aktion, eine erneute sexuelle Handlung mit Ray, vollzieht sie jedoch letztlich ihre selbstbestimmte, aggressive Eigenständigkeit. Dies wird in der daran anschließenden Szene¹⁸⁴ nochmals verdeutlicht, als Marty Abby am nächsten Morgen im Wohnzimmer von Rays Haus überrascht und später versucht, sie im Vorgarten zu vergewaltigen. In einem ungeahnten Ausbruch von Gewalt bricht Abby ihrem Ehemann den Zeigefinger und tritt ihm kurz darauf ins Gemächt, was die Auseinandersetzung beendet. Mit diesem Akt bricht sie auf tatsächliche und symbolische Weise die von Marty ausgeübte physische Dominanz und veranlasst ihn über die dadurch ausgelöste Erschütterung und Irritation zu einer Verzweiflungstat, die seinen Stolz bzw. seine Männlichkeit wiederherstellen soll.

Die Rolle des Privatdetektivs Loren Visser wird mit mehreren Noir-Merkmalen versehen, dabei aber abgewandelt: Er stellt einen mehr oder minder gesetzlosen, gleichermaßen abgebrühten wie hochgradig professionellen Charakter dar, der seine moralischen Maßstäbe je nach Summe der Bezahlung ändert. In einer Umkehrung des Noir-Detektivs stellt Visser in *Blood Simple* nicht den Typus des (Anti-)Helden dar, sondern eine psychopathische und dabei zielgerichtete Figur, die die Filmemacher in ihren späteren Werken – wie etwa der von Peter Stormares verkörperte Gaear Grimsrud in *Fargo* oder Javier Bardems Anton

¹⁸⁴ *Blood Simple*, 00:20:35 – 00:23:25.

Chigurh in *No Country for Old Men* – erneut einsetzen. Getrieben von seiner Gier und dem Irrglauben, seine Spuren bei der doppelten Betrugsmasche vertuschen zu können, ist er die einzige Figur, die ein annähernd vollständiges Wissen über den Verlauf der Handlung aufweisen kann. Obschon durch den aufschlussreichen Einstieg mittels Voice-Over als mögliche zentrale Figur deklariert, erweist er sich nur als eines von mehreren Zahnrädern in der dramaturgischen Maschinerie von *Blood Simple*. Durchgehend verschwitzt, lasterhaft in mehrfacher Hinsicht und moralisch verwerflich handelnd, erinnert der Ermittler in seinen Grundzügen an Orson Welles' Polizeikommandanten Hank Quinlan in *Touch of Evil*, der ebenfalls Beweismittel für seine eigenen Zwecke fälscht. In *Blood Simple* wird er als antagonistische und destruktive Spielart verwendet: bedrohlich auf den ersten Blick, aber bei näherer Betrachtung ist auch er letzten Endes in seinen Handlungen eingeschränkt und erliegt mehreren schwerwiegenden Fehlern. Hinsichtlich seiner zentralen Funktion ist es umso bemerkenswerter festzustellen, dass die knapp zehn Minuten andauernde und zentrale Sequenz¹⁸⁵ von *Blood Simple*, in der der mehrfach betrogene und mittlerweile angeschossene Barbesitzer Marty beseitigt wird, gänzlich ohne den vermeintlichen Gegenspieler in Gestalt des Detektivs auskommt.

Eine andere Rolle nimmt Ray ein: Er zeigt sich anfangs noch als abgebrühter, im Affekt handelnder und rücksichtslos der Gefahr ins Auge blickender Charakter – etwa bei der Konfrontation mit Marty, nachdem dieser von seiner Affäre mit Abby erfahren hat –, der in seinem Verlangen nach sexueller Befriedigung den Untergang finden wird. Die Figur wird als leicht manipulierbar eingeführt, woraus sich im Verlauf der Handlung von *Blood Simple* nicht nur Missverständnisse, sondern aufgrund dieser auch tiefgreifendes Misstrauen entwickelt. Allein die Tatsache, dass sich sein Haus in einer Sackgasse befindet (was die Filmemacher auch in zwei Szenen humorvoll hervorheben), stellt ihn als in seinen Aktionen beschränkten Charakter dar – er findet sich am Ende des Weges wieder. In der Szene¹⁸⁶, in der er den Körper des von Visser angeschossenen, vermeintlich verstorbenen Marty beseitigen will, nimmt Ray eine Opferrolle ein. Schon bei der Ankunft von Ray, der den unvollendeten Mordanschlag auf seinen ehemaligen Arbeitgeber zu bereinigen sucht und

¹⁸⁵ *Blood Simple*, 00:47:22 – 00:57:04.

¹⁸⁶ *Blood Simple*, 00:40:51 – 00:47:21.

dessen Körper anschließend in sein Auto lädt, zeigt sich abermals der spielerische Umgang mit visuellen Noir-Motiven: In einer Totalen wird der abgedunkelte Innenraum des Lokals gezeigt, nur von einer Neonreklametafel und dem schwachen Licht einer Jukebox im Bildmittelpunkt wird die Szenerie etwas erhellt. „Durch kalkulierte Beleuchtung werden vertraute Gegenstände und Schauplätze verfremdet, von ihrem Kontext befreit und damit bedrohlich,“¹⁸⁷ wie es Werner Faulstich ausdrückt. Die visuelle Spannung und Erwartungshaltung werden zusätzlich durch eine Tür mit halbdurchlässigem Glas, das vom Scheinwerferlicht eines herannahenden Fahrzeugs erhellt wird, erhöht. Die Silhouette von Ray zeichnet sich in diesem erhellten Bild im Bild ab und es entsteht eine sowohl rätselhafte, erwartungsvolle als auch beklommene Atmosphäre:

„Dunkelheit und Licht sind somit dialektische Ausdrucksmittel zweier besonderer Spannungsverhältnisse: zum einen der Spannung zwischen der Lust des Verbergens und der Furcht vor dem Verborgenen, zum anderen der Spannung zwischen der Erkenntnisangst und dem Wissensdrang.“¹⁸⁸



Abb. 7



Abb. 8

Auch in den folgenden Filmminuten werden diese Licht- und Schatteneffekte eingesetzt und noch weiter forciert. In einer der klarsten Noir-Einstellungen von *Blood Simple* ist das Gesicht von Ray zu sehen, seine regungslose, unlesbare Mimik mit einem starren Blick wird durch den extrem stilisierten Schattenwurf rund um seine Augenpartie auffallend betont, während seine Umgebung im Sinne der Konstruktion von Orientierungs- und Perspektivlosigkeit vollständig in der Dunkelheit verschwindet. (Abb. 7) Eine Großaufnahme zeigt einen Spalt

¹⁸⁷ Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 146.

¹⁸⁸ Werner, *Film noir und Neo-Noir*. S. 87.

zwischen Tür und Boden, durch den gleißend helles Licht strömt, was von der Anwesenheit des Barbesitzers zeugt. Nochmals wird auf den angespannten Ray geschnitten, nur um im Anschluss erneut jenen Türspalt zu zeigen und auf Rays Schuhe zu fokussieren, die seinen Eintritt in das Gefahr verheißende Hinterzimmer bekunden. In einer Totalen wird der mit allerlei Unrat und gestapelten Stühlen gefüllte Raum präsentiert, was auch Aufschluss über den desolaten, heruntergekommenen Zustand der Bar selbst gibt. Nach mehrmaligen Zurufen bewegt sich Ray auf den ihm abgewandten Barbesitzer zu, während auf Ray fallende vertikale Schattenlinien die Vorstellung anregen, ihn hinter Gitterstäben zu sehen. Er selbst befindet sich in einem Halbschatten, was zur emotionalen Spannung der Szene beiträgt. (Abb. 8)

Als er schließlich bei dem vermeintlich leblosen Körper von Marty anlangt, befördert er durch eine unachtsame Fußbewegung die am Boden liegende Waffe von Abby durch den Raum, woraufhin er zu einer für ihn logischen Schlussfolgerung kommt: Abby hat ihren Mann erschossen und den Tatort fluchtartig verlassen. Durch seine Liaison mit Abby wird er somit in die Kriminalität gedrängt, als er versucht, behelfsmäßig die Spuren der Tat zu verwischen. Erneut konterkarieren die Coens die von Angst und Verzweiflung erfüllte Atmosphäre, erneut ist es das Lied der Four Tops, *It's the Same Old Song*, das das Geschehen weniger als bedauerlich, denn vielmehr ermüdend in seinem wiederholten Auftreten darstellt. Dilettantisch versucht Ray das Blut mit seiner Regenjacke aufzuwischen, mehrere Großaufnahmen zeigen dabei die scheinbar untilgbaren Blutspuren und verdeutlichen den ZuseherInnen das sinnlose Unterfangen und die ausweglose Situation. Je größer seine Anstrengung, die sich langsam ausbreitende Blutlacke zu beseitigen, ist, desto größer scheinen die dadurch entstehenden Flecken zu werden: Er befindet sich symbolisch in einer moralischen Abwärtsspirale, aus der es kein Entkommen gibt. Als er schließlich die Leiche Martys in seinen Wagen lädt, wird der Verbrennungsofen prominent in Szene gesetzt, den im nächsten Moment auch Ray erblickt. Der Erwartungshaltung zuwiderlaufend folgt eine ironische Wendung der Filmemacher, indem Ray den Ofen lediglich dazu nutzt, sich seiner Jacke zu entledigen. Danach findet sich Ray erneut auf einer dunklen Straße ohne Sicht wieder, nun allerdings nicht mit Abby am Beifahrersitz, sondern mit einem vermeintlichen Leichnam auf der Rückbank. Mehrere Großaufnahmen aus

unterschiedlichen Perspektiven zeigen die im Bildmittelpunkt befindliche Figur, von Schwarz umhüllt, und durch die Kamerapositionierung entsteht dabei für den/die ZuseherIn zwangsläufig ein Gefühl der Einengung. (Abb. 9) Die Nähe der Kamera zeigt auch die Schweißperlen, die sich auf dem Gesicht des Charakters gebildet haben. Durch die Kombination der Beleuchtungssituation mit der Einstellungsgröße wird der Eindruck von Isolation und Bedrohung erzielt. Mit immer wieder eingebauten Zwischenschnitten von Straßenbegrenzungen der in allumfassende Dunkelheit gehüllten Landstraße wird eine letzte Rückzugsmöglichkeit für die Figur symbolisiert, und möglicherweise ein Ausweg, sich der problematischen Umstände zu entledigen, geboten.



Abb. 9



Abb. 10

Diese von der Kamera begleitete Flucht erweist sich als eine zu komplexe Situation, um von Ray gelöst werden zu können. Durch einen Wechsel des Radiosenders liefert die Bemerkung des Moderators, ein bestimmtes Musikstück "ausgraben" zu müssen, eine Andeutung auf die nachfolgende Szene, womit zugleich die Straße ihre Markierungen verliert. Untermalt von die Situation persiflierenden Latino-Klängen stürzt Ray aus seinem Fluchtwagen, als er bemerkt, dass die Leiche Marty's Geräusche von sich gibt. Spielerisch gehen die Filmemacher in dieser Szene mit Genrekonventionen um, ohne sie jedoch der Lächerlichkeit preiszugeben. Ein für beide Figuren qualvoller Kampf entsteht: Der schwer verwundete Barbesitzer versucht mit letzten Kräften zu entkommen, während der nun vollständig überforderte und angsterfüllte Ray noch nach mehreren Ansätzen kein Ende der Situation einleiten kann. (Abb.10) In einer ebenso bizarren wie makabren Mischung aus Horrorfilm und Thriller wird eine alpträumhafte Sequenz präsentiert, in der Ray Marty nach mehreren

Tötungsversuchen lebendig begräbt. Das grundlegende Noir-Motiv, der Mord aus Leidenschaft, weicht hier einer aktualisierten, beklemmenden Neuausrichtung. Nach vollendeter Tat scheint der seelische Gemütszustand von Ray nicht mehr zu stabilisieren zu sein und ein verhängnisvolles Schicksal gilt als unausweichlich – es gibt keinen Ausweg mehr. Die anfangs noch dominante Darstellung einer integren ist nun der einer beschädigten Figur gewichen; über Martys Blutflecken auf dem Rücksitz, die auch später mit einer darübergerlegten Decke nicht verschwinden, wird Rays Unvermögen, das Verbrechen zu vertuschen, hervorgehoben. Unmittelbar nach dieser Aktion wird auf diese Unfähigkeit angespielt: Im Morgengrauen zeigen sich dank einer Panoramaeinstellung aus großer Höhe mitten im perfekt symmetrisch gepflügten Acker die verräterischen Reifenspuren des Verbrechens und bringen die vermeintliche Nacht-und-Nebel-Aktion nicht nur metaphorisch ans Tageslicht. Den einzig wahren Überblick behält letztlich nur der/die ZuseherIn, denn: „Jeder in *Blood Simple* glaubt, die Übersicht über das Geschehen zu besitzen. Doch jeder konstruiert dabei aus seiner selektiven Wahrnehmung heraus eine andere Wirklichkeit.“¹⁸⁹

Rays Leidenschaft als der seine Figur kennzeichnende Antrieb wird in weiterer Folge durch zunehmendes Misstrauen gegenüber Abby ersetzt. Durch mehrere Missverständnisse und Fehlinterpretationen auf beiden Seiten wird Rays ohnehin instabile Position in der Beziehung zusätzlich unterminiert, seine persönliche Identitätskrise bekommt weiteren Nährboden. Rays Ermordung durch Visser wird schließlich in zweifacher Weise mit starker Symbolik aufgeladen: Zum einen sind es die großflächigen Fenster ohne Vorhänge in Abbys neuem Appartement, die dem Detektiv einen Distanzschuss ermöglichen und die auch auf die Offenheit und das Unvermögen der weiblichen Protagonistin, etwas zu verbergen, hindeuten. Zum anderen wird der finale Todesstoß, der von dem mittlerweile bei dem verletzten Ray am Tatort angelangten Visser vollzogen wird, mit einem Gegenstand ausgeführt, der die von Gier getriebene Motivation des Privatdetektivs versinnbildlicht: einer Sparbüchse.

Die interessanteste Figur im Hinblick auf Noir-Konventionen stellt – wie bereits oben angesprochen – sicherlich Abby dar: Sie bildet den Ausgangspunkt der

¹⁸⁹ Kilzer, Annette/Rogall, Stefan, *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*, S. 41.

Handlungen von gleich zwei der drei männlichen Akteure und ist auch selbst aktiv an diesen beteiligt, wenngleich sie sich nicht ganz im Klaren darüber ist, welche Konsequenzen ihre Aktionen nach sich ziehen. Durch ihre Affäre mit Ray schafft sie sich einen Komplizen, während sie zuvor die Eifersucht ihres Ehemanns so weit schürt, dass dieser die Kontrolle verliert. Als *Femme fatale* verkörpert sie die Sehnsüchte der männlichen Protagonisten; ob sie die damit gewonnene Manipulierbarkeit der Männer auch bewusst einsetzt, bleibt den ZuschauerInnen verborgen. Ihre Ausdruckslosigkeit spiegelt ihr vom Zufall bestimmtes, für sie nicht mit unmittelbaren Konsequenzen behaftetes Handeln wider. Durch Verständigungsschwierigkeiten entsteht so etwa für Ray in zwei Momenten das Bild einer geheime Ziele verfolgenden und durchtriebenen Figur: einerseits bei dem belauschten Gespräch von Abby in seiner Wohnung (ohne Marty als mutmaßlichen Gesprächspartner), andererseits im Anschluss an seinen Mord – auch hier nach einem nach demselben Schema ablaufenden Telefonat. Aufgrund der Fehlinterpretationen und dem Unvermögen klärender Kommunikation wird Abby zu Rays Verhängnis. Auch mithilfe der visuellen Codes der Film noir-Ästhetik wird der Eindruck erweckt, sie verfüge über die Eigenschaften der klassischen *Femme fatale*.¹⁹⁰ Anhand dieses Aspektes zeigt sich die Ironie von *Blood Simple*: Die Figur selbst weiß nicht um ihre eigenen destruktiven Eigenschaften, setzt diese jedoch unbewusst immer wieder ein. In ihr zeigt sich somit gleichzeitig eine Abweichung und Neuauslegung klassischer Noir-Konventionen: Abby ist eine *Femme fatale*, die in den Deckmantel eines *bad good girl* gekleidet wird.

¹⁹⁰ Siehe S. 65, Abb. 5 und Abb. 6.

8. The Man Who Wasn't There

“The most predictable aspect of their [Joel und Ethan Coens] filmmaking is its unpredictability.”¹⁹¹ Dieser Anmerkung des britischen Literatur- und Filmwissenschaftlers R. Barton Palmer kann im Hinblick auf den neunten Film der Coens zugestimmt werden. Sind die beiden direkten Vorgänger von *The Man Who Wasn't There* noch als variantenreiche Komödien (*The Big Lebowski* und *O Brother, Where Art Thou?*) zu betrachten, erweist sich ihr bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes im Jahr 2001 uraufgeführtes Werk als ambitionierte Hommage an den klassischen Film noir. Die Idee für den Film entstand auf Basis einer in *The Hudsucker Proxy* verwendeten Requisite, die verschiedene Haarschnitte der 1940er Jahre zeigte.¹⁹² Von den Filmemachern sarkastisch als Produktion rund um “einen Friseur, der in die Trockenreinigung wechseln will” beworben, hebt sich der Film vor allem durch seine visuelle Gestaltung ab. Aufgrund vertraglicher Verpflichtungen für die Distribution außerhalb des amerikanischen Marktes auf Farbe gedreht, wurde der Film jedoch auf Schwarz-Weiß-Material gedruckt und herausgebracht. Laut Kameramann Roger Deakins, der für seine Arbeit bei *The Man Who Wasn't There* für einen Academy Award nominiert wurde, sollten die begrenzt zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel zusammen mit der spärlich eingesetzten Beleuchtung die Optik des Werks bestimmen.¹⁹³ Eine in Hinsicht auf die Anzahl der handelnden AkteurInnen überschaubare Darstellerriege, lange Kameraeinstellungen sowie langsame Kamerafahrten, ein mit Klaviersonaten unterlegter Soundtrack, wenige actionreiche Szenen und überdurchschnittlich viele Innenaufnahmen unterstreichen dabei den geruhsamen Erzählstil.

¹⁹¹ Palmer, *Joel and Ethan Coen*, S. 5.

¹⁹² Coen, Ethan [Making Of *The Man Who Wasn't There*. Regie: Joel Coen, USA, 2001]; DVD-Video, *The Man Who Wasn't There*. Auch: *Der unauffällige Mr. Crane*. München: Universum Film GmbH 2002.

¹⁹³ Deakins, Roger [Interview zu *The Man Who Wasn't There*. Regie: Joel Coen, USA, 2001]; DVD-Video, *The Man Who Wasn't There*. Auch: *Der unauffällige Mr. Crane*. München: Universum Film GmbH 2002.

8.1. Synopsis

In *The Man Who Wasn't There* schildert Ed Crane, der in der kalifornischen Kleinstadt Santa Rosa gegen Ende der 1940er Jahre seiner Tätigkeit als Friseur nachkommt, in einer filmumfassenden Rückblende eine tragische Erzählung. Als durchwegs passive und wortkarge Persönlichkeit findet er sowohl in der leidenschaftslosen Ehe mit seiner Frau Doris als auch in seinem Beruf keinerlei Erfüllung. Auch die Erkenntnis, dass seine Gattin eine Affäre mit dem Inhaber eines örtlichen Kaufhauses und vermeintlichen Freundes, "Big" Dave Brewster, unterhält, ändert nicht allzu viel an seinem monotonen Tagesablauf.

Per Zufall offenbart sich ihm über den zwielichtigen Unternehmer Creighton Tolliver jedoch bald die Gelegenheit, als stiller Teilhaber in das Geschäft der chemischen Trockenreinigung einzusteigen. Um das Startkapital bereitstellen zu können, schmiedet der Friseur einen simplen Plan: Mit einem anonymen Brief erpresst er den verheirateten Big Dave und verschafft sich damit zunächst erfolgreich die benötigten 10.000 Dollar. Doch Big Dave spürt auf eine Vermutung hin Tolliver auf und prügelt aus ihm die Information heraus, dass Ed in das Trockenreinigungsgeschäft einsteigt und das Startkapital aufgetrieben hat. Big Dave schließt daraus, dass es nur Ed Crane sein konnte, der ihn erpresst hat. So zitiert er eines Abends Crane in sein Büro und konfrontiert ihn mit der Aufdeckung der Betrugsmasche. Eine Auseinandersetzung folgt, in der Crane Big Dave in Notwehr mit einem Zigarrenmesser tödlich verwundet und unerkannt verschwindet. Im Zuge der nachfolgenden Untersuchung stellt sich heraus, dass Doris, die als Buchhalterin des Kaufhauses angestellt ist, die 10.000 Dollar unrechtmäßig über die Manipulation der Geschäftsbücher für Big Dave organisiert hat. Die Annahme der Polizei, dass Doris von Big Dave aufgrund jener Machenschaft bedroht wurde, führt daraufhin zu ihrer Anklage wegen Betrugs sowie Mordes. Trotz der Einschaltung des berühmten Anwaltes Freddy Riedenschneider und dessen Zuversicht, den Prozess zu gewinnen, erhängt sich Doris wenig später in ihrer Gefängniszelle.

Der nun aus der Bahn geworfene Crane sieht in der Unterstützung der jungen, klavierspielenden Tochter eines Bekannten, Rachel "Birdy" Abundas, einen Hoffnungsschimmer. Doch auch dieser Plan scheitert, und als der Friseur nach

einem Autounfall aus der Bewusstlosigkeit erwacht, eröffnen ihm die anwesenden Polizisten, dass er des Mordes angeklagt ist. In den Unterlagen seines verschwunden geglaubten, nun tot entdeckten Geschäftspartners Tolliver findet sich die Beteiligung Cranes. Der Friseur wird schließlich verurteilt und am elektrischen Stuhl hingerichtet, nachdem er die Erzählung für eine Zeitschrift niedergeschrieben hat.

8.2. Erzählstrategie und Motivationsstruktur

Nimmt schon der einprägsame Schwarz-Weiß-Stil von *The Man Who Wasn't There* mit dem hier besonders akzentuierten Lichtdesign dessen Bezugnahme auf den klassischen Film noir vorweg, so sollen nun auch über Anleihen an die Hard-Boiled-Kriminalliteratur, insbesondere die Werke von Autor James M. Cain, die Bezugspunkte der Filmemacher deutlich werden. Unmissverständlich wird dies etwa über die Namen der DarstellerInnen und Lokalitäten präsentiert: In Cains Roman *Double Indemnity* heißt die Femme fatale Phyllis Nirdlinger, in *The Man Who Wasn't There* ist dieser Nachname der Mädchenname von Big Daves Frau Ann und zugleich auch die Bezeichnung des im Film vorkommenden Kaufhauses. Der nur kurz in einer Szene auftretende Leichenbeschauer wird im Werk der Coens als Dr. Diedrickson betitelt, was auf die von Billy Wilder verfilmte Adaption von Cains Buch verweist: Phyllis Nirdlinger tritt dort als Phyllis Diedrichson auf. Auch der Ort der Handlung, die kalifornische Kleinstadt Santa Rosa, deutet auf einen Vorläufer des klassischen Film noir hin: *Shadow of a Doubt* (1943, Alfred Hitchcock), der auch, ebenso wie der Film der Coens, teilweise dort gedreht wurde¹⁹⁴. Darüber hinaus gibt es in John Hustons *The Asphalt Jungle* (1950) einen Kriminellen mit dem unverwechselbaren Namen Erwin "Doc" Riedenschneider, während in *The Man Who Wasn't There* ein exzentrischer Anwalt, Freddy Riedenschneider, prominent vertreten ist.

Abseits dieser Verweise finden sich hier, wie schon bei *Blood Simple* zuvor, auch auf narrativer Ebene Gemeinsamkeiten mit den Werken von James M. Cain. Es sind abermals die Merkmale der Beziehungskonstellation von Mann, Frau und Liebhaber des Romans *The Postman Always Rings Twice*, die besonders

¹⁹⁴ Vgl. Biesen, Sheri Chinen/Kirgo, Julie, "Shadow of a Doubt (1943)", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010, S. 263.

deutlich werden. Erneut findet sich die weibliche Hauptfigur in einer trostlosen Ehesituation wieder, auch hier soll die Affäre eine Flucht aus ihrer bisherigen Existenz bedeuten. *The Man Who Wasn't There* entnimmt überdies noch weitere markante Bezugspunkte aus dem Roman: So erweist sich auch hier die aus der Perspektive des Protagonisten erzählte Geschichte als Niederschrift eines verurteilten Verbrechers, der seine Erlebnisse nun in der Gefängniszelle eines Todestraktes Revue passieren lässt. Zudem findet sich ebenso ein von der Hauptfigur begangener, letztlich ungesühnter Mord und ein weiterer, für den dieser trotz seiner Unschuld verantwortlich gemacht wird. Bei beiden ist es ein verhängnisvoller Autounfall, der ihr Schicksal besiegelt. Es gilt jedoch anzumerken, dass die erwähnte Dreieckskonstellation im Werk der Coens nur einleitend als Indiz für die sich anbahnende Richtung der Erzählung genannt werden kann. Anders als in den Cain-Romanen ist es nicht der Liebhaber im Zusammenspiel mit der verheirateten Frau, der den Mord am nun unerwünschten Ehemann plant, sondern es ist in umgekehrter Weise eben jener Ehepartner, der, ausgehend von einer zuvor erfolgten Erpressung, das Kapitalverbrechen begeht. Neben dem konstant eingesetzten narrativen Stilmittel des Voice-overs, das hier zudem mit einer den Film fast vollständig umfassenden Rückblende verbunden wird, findet sich in *The Man Who Wasn't There* vor allem in der damit zustande kommenden Darstellung der erzählenden Figur eine prägnante Bezugnahme auf den Film noir. Darin zeigt sich auch bei dieser Erzählung das wiederkehrende Schema innerhalb der Filme von Joel und Ethan Coen: Die (Milieu-)Flucht des männlichen Protagonisten aus der Ödnis seines Lebens und das darauffolgende, im Filmverlauf langsam hervortretende Scheitern an eben diesem Versuch. Mittels der Verwendung des Voice-overs wird über das Kommentieren des Geschehens und die Einbringung vergangener Ereignisse eine Abbildung des Innenlebens des Protagonisten erstellt, um dessen Pessimismus und Entfremdung zu verdeutlichen. Die dabei zum Einsatz kommende Erzählung in der Vergangenheitsform bietet zudem einen Hinweis darauf, dass hier eine bereits aussichtslose Situation nochmals aufgerollt wird. Es kann jedoch eine Abkehr von den dem Noir zugeschriebenen Erzählstrategien (umfassendes Geständnis oder Schilderung der finsternen Vergangenheit) beobachtet werden. Die Banalitäten im Alltag des Protagonisten stehen im Vordergrund, und nur langsam kommt sein Wille zum Ausbruch aus einer gleichgültigen Existenz zum

Vorschein, ebenso wie sein damit zusammenhängendes Streben nach Glück. Es ist weiters zu beobachten, dass das in den Vorgängerfilmen etablierte narrative Merkmal einer als "absurd" zu bezeichnenden Entwicklung des Plots in diesem Coen-Werk kaum zum Vorschein kommt. Andere für den Film noir typische Stilmittel finden sich kaum in *The Man Who Wasn't There*: Die Handlungsstruktur erweist sich als überaus linear, extreme Kamerapositionen kommen eher selten zum Einsatz.

8.3. Szenenanalyse

In den einleitenden Minuten von *The Man Who Wasn't There* bietet der Hintergrundkommentar des Protagonisten Ed Crane schon einen ersten Einblick in dessen monotonen und nur mit Gleichgültigkeit ertragbaren Alltag. Er geht seiner Tätigkeit als Friseur lediglich nach, ohne Begeisterung für dieses Handwerk oder auch seinen von ihm als allzu mitteilsam empfundenen Vorgesetzten, erduldet aber beide Umstände mit stoischer Gelassenheit. Crane ist eine antriebslose Figur, die sich ihrem Schicksal ergeben hat und sich lethargisch durch ihr Leben treiben lässt. Durch den Einsatz altmodischer Redewendungen ("How d'ya like them apples?"¹⁹⁵ zur Erfragung einer persönlichen Meinung), das äußere Erscheinungsbild der DarstellerInnen (Hut tragende Polizisten, in jenem Zeitraum gebräuchliche Haarschnitte wie der "Heinie" oder "Junior Contour") und mittels zeitlich direkt zuordenbarer Ereignisse ("Says here that the Russians exploded 'n A-bomb and there's not a damn thing we can do about it."¹⁹⁶ – was auf die Zündung der ersten sowjetischen Kernwaffe verweist¹⁹⁷) wird der Zeitpunkt der Handlung im Jahr 1949 verankert. Dies ist insofern zu erwähnen, da hierdurch ein Stimmungsbild der Nachkriegsgesellschaft eingebracht wird, das auch von latenter Paranoia und Unsicherheit geprägt war¹⁹⁸. Gleichzeitig zeigt sich in dieser klaren Einordnung

¹⁹⁵ *The Man Who Wasn't There*, Regie: Joel Coen, USA, 2001; DVD-Video, München: Universum Film GmbH 2002, 00:03:02.

¹⁹⁶ *The Man Who Wasn't There*, 00:02:52 – 00:02:59.

¹⁹⁷ Vgl. Burr, William, "U.S. Intelligence and the Detection of the First Soviet Nuclear Test", in: *The National Security Archive, September 1949*, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/nukevault/ebb286/#top>, Zugriff: 06.01.2015.

¹⁹⁸ Siehe S. 12.

der Narration innerhalb eines bestimmten Zeitraumes der US-Geschichte auch ein Merkmal der Filme der Coens.

Nach einer nüchternen Betrachtung seiner Behausung und Aufzählung technischer Gerätschaften, die das Kleinstadtmilieu und die materialistische Denkstruktur des Erzählers widerspiegeln, wird die Ehefrau Cranes in die Handlung eingeführt. Sie wird zunächst mit einer langsamen Kamerafahrt ins Schlafzimmer als attraktive und auf ihr äußerliches Erscheinungsbild bedachte Figur dargestellt, die, anders als der Protagonist, mit ihrer Arbeit zufrieden ist. In einer späteren Einstellung weist aber ein Gestaltungsmerkmal des Film noir auf die Kehrseite von Doris hin: Über ihr Spiegelbild zeigt sich, dass sie ein doppeltes Spiel spielt, eine dunkle und verborgene Seite in sich verbirgt, von der Ed nichts erfahren soll. (Abb. 11) Seine Bemerkung "she liked knowing where everything stood"¹⁹⁹ bietet darüber hinaus einen ersten Hinweis darauf, in welcher Weise Doris ihren Ehemann betrachtet – als Mittel zum Zweck, um der gesellschaftlichen Verpflichtung der Heirat nachzukommen. Dies spiegelt sich auch in einer späteren Schilderung der "Kennenlernphase" der beiden wider, in der Doris anmerkt, dass sie das Schweigen von Ed mag und diesen bei ihrem Heiratsantrag sinngemäß als einfältig deklariert:

"It was only a couple of weeks after we met that Doris suggested getting married. I said: Don't you wanna get to know me more? She said: Why, does it get better? She looked at me like I was a dope, which I've never really minded from her. And she had a point, I guess. We knew each other as well then as now...Anyway, well enough."²⁰⁰

Damit stellt sie Dominanz und Eigenverantwortlichkeit in den Vordergrund, gleichzeitig aber auch ihre Gleichgültigkeit Ed gegenüber.

¹⁹⁹ *The Man Who Wasn't There*, 00:04:00 – 00:04:01.

²⁰⁰ *The Man Who Wasn't There*, 00:41:26 – 00:41:57.



Abb. 11



Abb. 12

Dies zeigt sich besonders nachdrücklich in einer späteren Sequenz²⁰¹: Eine halbnah bis nahe Einstellung zeigt Ed an einen Türstock gelehnt, starkes Seitenlicht verdeckt dabei seine Erscheinung. (Abb. 12) Im Einklang mit dem Voice-over wird hier verdeutlicht, dass sich der Charakter in einem Zwiespalt befindet: Kann er dem Unternehmer, der einen finanzkräftigen, aber stillen Teilhaber für eine Trockenreinigung sucht, Vertrauen schenken und seine ungeliebte Arbeit kündigen? Seine Unsicherheit und zugleich die drohende Gefahr seines möglichen Vorhabens – die Erpressung von Big Dave – wird in der nächsten Einstellung zusätzlich hervorgehoben: In leicht erhöhter Position ist die tiefschwarze Silhouette von Ed vor dem Hintergrund des Bades zu sehen, in der sich Doris befindet. Nach einem klassischen Noir-Muster zeigt sich hier besonders eindrücklich die Ambiguität der Figur. Eine kriminelle Seite wird so verdeutlicht, eine Suche nach einem Ausweg aus ihrer bisherigen Existenz und auch der folgeschwere Plan, mit dem sich dieser bewerkstelligen lässt. Zugleich wird er auch als Schatten seiner selbst dargestellt, was in der nachfolgenden Aktion deutlich wird: Doris ruft nach Ed und bittet um eine Rasur ihrer Beine, entreißt ihn damit kurzfristig aus seiner finsternen Gedankenwelt. Eine nüchterne, leidenschaftslose Liebesbekundung von Doris, die dabei den Blick auf ihre Zeitschrift gerichtet hält, bekräftigt nur die Entfremdung zwischen den Ehepartnern. In der Reaktion von Ed, ein deutlich ungläubiger Blick und keine verbale Erwiderung, zeigt sich nun auch das Bestreben, seinem Ziel zu folgen. Die für die Filmemacher typischen Merkmale des schwarzen Humors und der Ironie kommen dabei ebenfalls zur Geltung: Einerseits über die Absurdität bzw. Banalität einer Trockenreinigung, die Ed sein Motiv liefert, andererseits wird die

²⁰¹ *The Man Who Wasn't There*, 00:11:35 – 00:13:18.

Großaufnahme der Beinrasur am Ende des Films noch einmal in einem anderen Kontext verwendet – bei der Hinrichtung des Protagonisten am elektrischen Stuhl.

In einer nachfolgenden Szene²⁰² werden die erfolgte Erpressung und ihre verheerenden Auswirkungen auf die Figurenkonstellation besonders eindrucksvoll dargestellt. Ed, der sich zusammen mit Doris bei einer Feier im Kaufhaus Nirdlinger befindet, wird von Big Dave gebeten, ihn in dessen Büro zu begleiten. Eine Großaufnahme zeigt zunächst ein kleines, verziertes Messer, das dadurch prominent in Szene gesetzt wird – eine Andeutung auf drohende Gefahr und Gewalttaten. Die Kamera bleibt nach dem Eintreten von Ed und Big Dave auf diesen Gegenstand fixiert, mit einem Schwenk folgt sie dem Utensil, das Big Dave zum Aufbohren zweier Zigarren dient. Die dabei ausgeführte Handlung – ein schnell vollzogener Stich – stellt eine unheilvolle Vorschau auf den später ausgeführten Mord dar. Die nachfolgende halbnaher Zweiereinstellung zeigt die beiden nun einander gegenüber sitzend, durch die Fokussierung des Schattens auf die zwei Figuren werden sie von der umgebenden, hell ausgeleuchteten Szenerie stark abgegrenzt. Der Hintergrund zeigt eine große Glasscheibe mit Blick auf die Feier im unteren Geschoss, die angedeutete Umrahmung am Seitenrand fügt auch dem Filmbild eine stilisierte Eingrenzung ein, was eine zunehmend klaustrophobische, beklemmende Atmosphäre erzeugt und dunkle Vorahnungen vom kommenden Geschehen aufkommen lassen soll. (Abb.13) Über das Beleuchtungsschema wird visuell die dunkle Seite beider Charaktere offenbart, jeder von ihnen hat ein Geheimnis. Das großflächige, unverhüllte Fenster deutet zugleich symbolisch auf die vermeintliche Durchschaubarkeit beider Figuren, auf ihre der Gesellschaft zugerichtete Persönlichkeit. Im sich entwickelnden Dialog wird nun die Affäre von Big Dave angesprochen, jedoch ohne Doris dabei zu erwähnen. In einer skurrilen Abkehr von der Plotentwicklung des Film noir wird nun der untreue Kriegsheimkehrer Big Dave in die klassische Opferrolle versetzt, der in einer hoffnungslosen, existenzbedrohenden Situation gefangen ist – und ironischerweise letztlich von Ed getröstet wird.

²⁰² *The Man Who Wasn't There*, 00:18:37 – 00: 23:35.



Abb. 13



Abb. 14

Die direkt daran anknüpfende Szene offenbart den weiteren Kontrollverlust von Ed in seinem fatalen Verlangen nach Bedeutung. In einer Halbtotale zeigt sich der Charakter im Zentrum eines abgedunkelten Raumes, eine stark ausgeleuchtete Treppe symbolisiert seine Möglichkeit zur Läuterung, findet sich doch an dieser das Büro von Big Dave, bei dem er seinerseits ein Geständnis abliefern könnte. Er kommt aber zu dem Schluss: "In a way I felt bad for Big Dave. I knew the ten grand was going to pinch him where it hurt, but Doris was two-timing me and I guess, somewhere, that pinched a little too."²⁰³

In weiterer Folge wird Eds erfolgreiche Erpressung aufgedeckt. In einer langen, sich letzten Endes als überaus schwarzhumorig erweisenden Sequenz²⁰⁴ wird der Protagonist nach einer Familienfeier sitzend am Bett neben seiner schlafenden Frau gezeigt. Ein Muster aus Schatten überzieht Doris in einer Nahaufnahme und deutet damit ihre Gefangenschaft in ihrer unliebsamen Ehe, aber auch ihre unfreiwillige Beteiligung bei der Veruntreuung von Firmengeldern an. Der die Sequenz einleitende Voice-over beginnt mit einer Erzählung von der ersten Begegnung des Ehepaares, um kurz darauf durch das Läuten des Telefons bzw. einen Anruf von Big Dave unterbrochen zu werden. Dieser will mit Ed in seinem Büro im Kaufhaus ein Gespräch unter vier Augen führen. Beim Betreten von Nirdlingers zeigt sich die Ausweglosigkeit des Protagonisten: In einer Totalen aus starker Aufsicht wirft Ed beim Durchschreiten des Schauraums lange Schatten und bewegt sich dabei selbst durch ein Muster aus Hell- und Dunkelflächen, was den Spannungsgehalt des von dem/der ZuseherIn antizipierten Geschehens unterstreicht; zugleich wird die Verlorenheit der Figur

²⁰³ *The Man Who Wasn't There*, 00:22:55 – 00:23:07.

²⁰⁴ *The Man Who Wasn't There*, 00:34:10 – 00:42:00.

symbolisiert. Im Büro angekommen wird Ed nun in einer nahen Aufnahme in fast völliger Dunkelheit gezeigt, Seitenlicht lässt allein seine linke Gesichtshälfte aufscheinen. Drohende Gefahr und Rätselhaftigkeit spiegeln sich in dieser intensiven Einstellung wider. Ein vergleichbares Bild bietet auch Big Dave, der an seinem Schreibtisch Platz genommen hat und durch das herabfallende Licht einer niedrigen Tischlampe nur vom Hals abwärts stärker ausgeleuchtet ist. Sein Kopf wird abgedunkelt dargestellt, zeigt damit die Unwissenheit, in der er sich zuvor befand. Big Dave äußert nun die im Filmverlauf mehrmals aufkommende, zentrale Fragestellung von *The Man Who Wasn't There*, die in weiterer Folge auch Aufschluss auf den Filmtitel gibt: "What kind of man are you?"²⁰⁵ Er spielt damit einerseits auf das Verhalten von Ed in Bezug auf dessen Vorgehen bei der Erpressung an, andererseits unbewusst auch auf die existenzielle Krise, auf Eds Suche nach sich selbst, die ihn schlussendlich durch die Erpressung genau in diese Lage gebracht hat.

Die Situation eskaliert und eine Auseinandersetzung folgt. Eine Einstellung zeigt das gewalttätige Treiben mit einer Toten vom Untergeschoss des Kaufhauses aus: Zwei lächelnde Schaufensterpuppen stehen im Vordergrund, das Geschehen zeichnet sich in großer Distanz als Schattenspiel ab. (Abb. 14) Hier finden sich Anspielungen auf die Oberflächlichkeit der konsumorientierten amerikanischen Gesellschaft in den späten 1940er und 1950er Jahren, die mit der vorherrschenden paranoiden Grundstimmung angesichts der Jagd nach KommunistInnen sowie des Kalten Krieges auch ihre Schattenseite besaß.

"McCarthyism and the specter of the Bomb became the unspoken inspirations for a leitmotif of fear or, more specifically, the deep paranoia that resounded through the noir cycle after the war. [...] The unstable universe depicted in so many noir films is a continual reflection of those senses of cultural upheaval and apprehension deriving from both the "Red menace" and the chances of nuclear devastation."²⁰⁶

²⁰⁵ *The Man Who Wasn't There*, 00:36:39 – 00:39:00.

²⁰⁶ Vgl. Silver, Alain, "Introduction: The Classical Period", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010, S.17.



Abb. 15

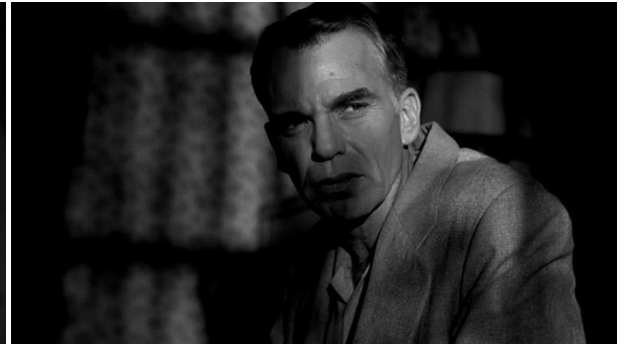


Abb. 16

Eine nachfolgende Einstellung zeigt nun Big Dave, der Ed mit beiden Händen zu erdrosseln versucht. Die Kamera befindet sich außerhalb des Büros, auf der gegenüberliegenden Seite der Fensterscheibe, an die Ed gedrückt wird. Zwei langgezogene Sprünge zeigen sich auf der Scheibe, erweisen sich zugleich als erste Anzeichen des Bröckelns von Eds teilnahmsloser innerer Barriere und der Zersplitterung seiner angestrebten Selbstverwirklichung, deuten aber ebenso auf die unter der gesellschaftlichen Oberfläche verborgenen Kehrseiten des "American Dream" hin. Mit einem kurzen Stich des von Ed während des Handgemenges an sich genommenen Zigarrenmessers in die Halsschlagader von Big Dave sind beide Schicksale besiegelt. Nach einem qualvollen Todeskampf zeigt eine subjektive Kameraeinstellung die Hände von Ed, die den/die ZuseherIn in dessen Lage versetzt, jene des Mörders, dessen Schuld nun auf ihm lastet. (Abb. 15) Ed verlässt den Tatort unbemerkt und befindet sich in der Einfahrt seines Hauses. Eine Großaufnahme zeigt ihn in einem klassischen Noir-Motiv vor dem Steuer des parkenden Autos; abermals ist sein Antlitz in dunkle Schatten gehüllt, was seine Perspektivlosigkeit angesichts der ungeheuren Tat offenbart. Die Tonkulisse rund um sich im Wind wiegende Blätter wird kurz über das ruhige Klavierstück gehoben und verstärkt das Gefühl von Einsamkeit und Isolation. Doch in einer schwarzhumorigen Umkehrung dieser visuellen Codes setzt Ed nun seinen Voice-over fort, der zuvor durch das Telefonat mit Big Dave unterbrochen worden war, und erzählt weiter vom ersten Kontakt mit Doris. Auch das Aufdecken seiner Erpressung und ein daraus resultierender Mord geben der Figur dem Anschein nach nicht den Antrieb, aus seinem bisherigen Verhaltensmuster auszubrechen. Ein sich scheinbar aus dem Vorhang und einem geöffneten Fensterbalken zusammengesetztes Muster

zeichnet jedoch in einer halbnahen Einstellung ein Gittermuster über Ed und an die hinter ihm befindliche Wand und gibt metaphorisch Aufschluss über sein tatsächliches Befinden. (Abb. 16)

In einer späteren Szene²⁰⁷ konfrontiert Ann nun Ed, als sie eines Nachts vor seiner Haustür steht. Einleitend zeigt eine Aufsicht Ed in seinem Bett liegend, die Kamera ist dabei direkt über ihm und zentriert die Figur in einer halbnahen Aufnahme. Sein zuvor geäußelter Monolog spiegelt seinen seelischen Zustand wider: "There they were. All going about their business. It seemed like I knew a secret – a bigger one even than what had really happened to Big Dave, something none of them knew...Like I had made it to the outside, somehow, and they were all still struggling, way down below."²⁰⁸ Das Wissen um seine Tat und die Konsequenzen sorgt für eine zusätzliche Entfremdung, eine noch stärker hervortretende Abgrenzung seines Charakters vom Rest der Gesellschaft. Die Perspektive suggeriert seine zunehmende Bedrückung und Isolation. Mit einem Klopfen an der Tür kündigt sich Ann an. In dieser Szene werden sowohl über die visuelle Ebene als auch mittels des Dialogs mehrere für den Noir typische Themen präsentiert: Paranoia, Unsicherheit und Bedrohung.



Abb. 17



Abb. 18

In einer *night for night*-Aufnahme wird die in schwarze Trauerkleidung gehüllte Ann gezeigt, starkes Hinterlicht lässt ihre Konturen aus dem düsteren Hintergrund hervorstechen. Über diese Beleuchtungsmethode wird zudem ihr das Gesicht umgebender Schleier hervorgehoben, woraus das Bild einer

²⁰⁷ *The Man Who Wasn't There*, 00:53:57 – 00:57:01.

²⁰⁸ *The Man Who Wasn't There*, 00:53:35 – 00:53:57.

Gefangenen entsteht. (Abb. 17) Eine *over-shoulder*²⁰⁹-Einstellung zeigt Ed im Türrahmen, neben ihm zeichnen sich die bedrohlichen Schatten beider GesprächspartnerInnen ab. (Abb. 18) Mit weit geöffneten Augen bietet Ann zunächst den Anblick einer sich in Schockstarre befindlichen Person, die Ed mit dem Wissen, dass Doris nicht für den Tod ihres Ehemannes verantwortlich ist, überraschen kann. Dies wird nun mit einer ironischen Spitze der Coens ad absurdum geführt, als sie Ed von einer Entführung Big Daves durch Außerirdische und einer Vertuschung seitens der Regierung erzählt. Aus dieser Geschichte geht hervor, dass auch Ann ein Geheimnis in sich trägt, ebenfalls Wissen verbergen muss, um die Konsequenzen nicht erfahren zu müssen: „Sometimes knowledge is a curse, Ed. After this happened, things changed.“²¹⁰ Sie spricht unbewusst aus, was Ed in seinen inneren Monologen schildert: Beide sind Gefangene, deren innere Haltung ihre äußere nicht widerspiegelt. Doch dem Vorbild Anns folgend offenbart Ed seine Tat wenig später bei einer Besprechung mit Doris und ihrem exaltierten Anwalt Freddy Riedenschneider. Nach einer Auflistung der möglichen Anklagepunkte sucht Riedenschneider nach einem glaubwürdigen Ansatz zur Verteidigung von Doris, was Ed schließlich dazu veranlasst, sein Verbrechen zuzugeben und auf Nachfrage des Anwalts auch detailreich zu beschreiben – nur um mit dem ernüchternden Argument konfrontiert zu werden, dass diese „Geschichte“ zu unglaublich erscheint. Auch in seinem moralisch richtigen Handeln bietet sich kein Ausweg und keine Erlösung für Ed.

Seine Hoffnungslosigkeit angesichts mangelnder Möglichkeiten, Doris vor dem Gefängnis zu bewahren, wird in den folgenden Szenen verstärkt, bis über einen visuellen Code zu Beginn der nächsten Besprechung mit dem Anwalt das besiegelte Schicksal von Doris verdeutlicht wird. Alle drei Figuren befinden sich im selben Raum wie zuvor, doch nun ist dieser lediglich durch einen einzelnen, von oben herab gerichteten Scheinwerfer beleuchtet. Ein Gittermuster bildet metaphorisch die Ausweglosigkeit einer Gefangenschaft ab. (Abb. 19)

²⁰⁹ Eine bei Dialogszenen übliche Variante der Kamerapositionierung, um beide GesprächspartnerInnen im Bild sichtbar zu machen; vgl. Hünigsen, James zu, „Over-Shoulder Shot“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5158, Zugriff: 06.01.2015.

²¹⁰ *The Man Who Wasn't There*, 00:56:20 – 00:57:26.



Abb. 19

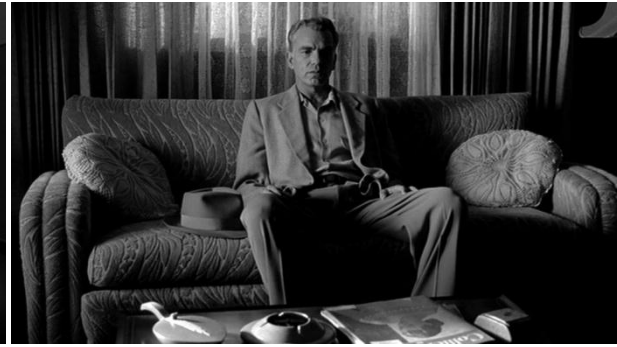


Abb. 20

Dies soll sich jedoch zunächst als Irreführung in Hinsicht auf den Handlungsverlauf erweisen. In einer amerikanischen Einstellung folgt die Kamera dem Anwalt, wie dieser im hell erleuchteten Spot durch die sich auf seiner Gestalt abzeichnenden vertikalen Schatten der Gitterstäbe tritt und damit verdeutlicht, dass die Prinzipien des Rechtsstaates für ihn keine Hürde darstellen. In seinem Monolog kommt das amoralische Wesen der Noir-Welt zum Vorschein, in der keine Gerechtigkeit herrscht und nichts so scheint, wie es wirklich ist: "Science. Perception. Reality. Doubt. Reasonable doubt. I'm sayin', sometimes, the more you look, the less you really know. It's a fact. A proved fact. In a way, it's the only fact there is."²¹¹

Es zeigt sich in weiterer Folge, dass ein von Riedenschneider angeheuerter Privatdetektiv die Vergangenheit des selbstbetitelten Kriegsveteranen Big Dave aufgedeckt und ermittelt hat, dass dieser seine Zeit statt in direkten Kampfhandlungen auf einem Marinestützpunkt abdiente. Auf diesem Faktum baut der Anwalt die Verteidigung von Doris auf, die sich aber, verstört und desillusioniert angesichts dieser Erkenntnis, am ersten Verhandlungstag das Leben nimmt. Die kurz aufkommende Hoffnung auf einen Ausweg aus Eds Misere wird damit zerstört und das Motiv der Entfremdung verdeutlicht: Als Witwer einer Selbstmörderin ist er nun ein von der Gesellschaft Ausgestoßener, der durch seinen Drang zur Selbstverbesserung und den anschließenden Kontrollverlust drei Menschen (Big Dave direkt, Doris und Creighton Tolliver indirekt) umgebracht hat:

"When I walked home, it seemed like everyone avoided looking at me as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about

²¹¹ *The Man Who Wasn't There*, 01:07:56 – 01:08:20.

it; it was like I was a ghost walking down the street. And when I got home now, the place felt empty. I sat in the house, but there was nobody there. I was a ghost; I didn't see anyone; no one saw me. I was the barber.”²¹²
(Abb. 20)

Ed scheint nun am Tiefpunkt seiner existenziellen Ausweglosigkeit angekommen, und sein bevorstehendes Schicksal wird den ZuseherInnen nun in einer besonders nachdrücklichen Einstellung visuell vorgeführt. In dieser ist Ed am Eingang eines Hauses zu sehen, in dem er zuvor eine Hellseherin aufgesucht hatte. Aus der Vogelperspektive zeigt sich die Figur als klein und unbedeutend, umgeben von einer Welt aus Dunkelheit, in die sie schlussendlich auch verschwinden wird. (Abb. 21) Der letzte verbleibende Hoffnungsschimmer führt jedoch nur dazu, Eds Schicksal zu besiegeln: In seiner Unterstützung für Birdy, die Tochter eines Bekannten, findet Ed Gelegenheit, sein eigenes entschlossenes Verhalten zu kompensieren. Zusammen fahren die beiden zu einem Musiklehrer, der das Talent von Birdy feststellen soll. Nachdem er ernüchtert realisiert, dass Birdy weder talentiert genug für eine Karriere noch überhaupt interessiert daran ist, verunglücken sie auf der Heimfahrt. Als Ed schließlich im Krankenhaus erwacht, wird er von zwei Polizeibeamten wegen des Mordes an Creighton Tolliver festgenommen – ein Verweis auf Cains *The Postman Always Rings Twice*.



Abb. 21

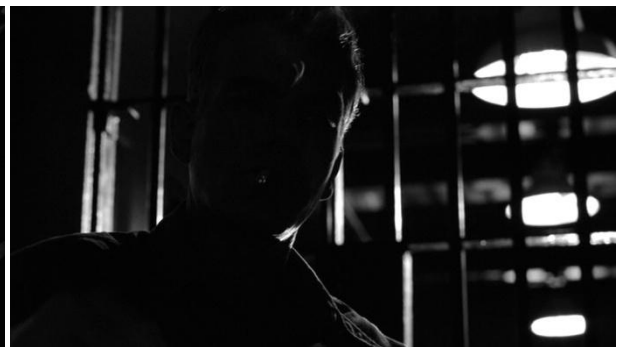


Abb. 22

Nach der Anklage und Verurteilung findet sich Ed nun im Todestrakt eines Gefängnisses wieder. Der/die ZuseherIn erfährt, dass es sich bei dem bisher Erzählten um eine Rückblende des Protagonisten handelt, der seine Erlebnisse

²¹² *The Man Who Wasn't There*, 01:18:38 – 01:19:38

in Form einer Nacherzählung für ein Männermagazin notiert, was auch für ihn selbst eine Klärung der Geschehnisse bewirkt. Das Thema der Entfremdung, der fehlenden Zugehörigkeit in einer Welt, die keinen Platz für ihn bereithält, wird in der nachfolgenden Szene visuell besonders hervorgehoben. Nachdem Ed seine Aufzeichnungen beendet hat, wird er in einer Einstellung in vollständiger Dunkelheit gezeigt, nur seine Silhouette und eine glühende Zigarette geben noch Aufschluss über seine Anwesenheit. (Abb. 22) Eine Traumsequenz folgt, in der Ed die Zelle und auch das Gefängnis verlässt, nur um mit einem Raumschiff in Gestalt einer fliegenden Untertasse konfrontiert zu werden, während der Voice-over sein seelisches Befinden angesichts seiner Hinrichtung wiedergibt:

“It's like pulling away from the maze. While you're in the maze you go through willy-nilly, turning where you think you have to turn, banging into dead ends, one thing after another...But get some distance on it, and all those twists and turns, why, they're the shape of your life. It's hard to explain...But seeing it whole gives you some peace.”²¹³

In Hinblick darauf lässt sich der den Film umfassende Hintergrundkommentar des Protagonisten nun in einer zweiten Lesart deuten und auch seine mangelnde Anspannung angesichts seiner bevorstehenden Hinrichtung erklären: Er hat sich mit seinem Schicksal abgefunden, sich dessen Unüberwindbarkeit und Unabänderlichkeit ergeben und die Ausweglosigkeit seiner Situation und Existenz erkannt. Rückblickend wird den ZuschauerInnen somit der Grund genommen, sich über die im Film präsentierten Vorgänge zu echauffieren oder Sinn darin zu suchen. So kann Eds gelassene, lethargische Erzählung nicht nur als Merkmal seiner melancholisch-verschlossenen Persönlichkeit, sondern auch als Ausdruck einer schicksalsbedingten Hoffnungslosigkeit gesehen werden.

²¹³ *The Man Who Wasn't There*, 01:44:48 – 01:45:21

9. Schlussbetrachtung

Anhand der vorgenommenen Analysen zeigt sich, dass sich in den beiden untersuchten Filmen von Joel und Ethan Coen viele Motive des Film noir wiederfinden, mit denen die Filmemacher auf unterschiedliche Weise verfahren. *Blood Simple* erweist sich als eine mit diversen Anleihen versehene Modernisierung, die mit schwarzem Humor, vereinzelt Horrorelementen, trickreichen Einstellungen und konterkarierender musikalischer Unterlegung bereichert sowie aktualisiert wurde. Der Film stellt dabei klassische Noir-Themen in den Vordergrund, besonders in Bezug auf die Gestaltung der Rahmenhandlung und der zentralen Charaktere. Auf Basis einer komplexen Dreiecksbeziehung wird eine Kettenreaktion mit einem für alle Beteiligten fatalen Ausgang geschildert, in der die Figuren mit Motiven wie Gier, Eifersucht, Unzufriedenheit mit der eigenen Existenz und Hoffnungslosigkeit definiert werden.

Das Schicksal und dessen Unüberwindbarkeit werden dabei ebenso behandelt wie die Fehlbarkeit verzweifelter Menschen, die ihren triebgesteuerten Interessen hoffnungslos ausgeliefert sind. Diese Gefühlslagen werden auch über die visuelle Gestaltung des Films vermittelt: Mit kunstvoll eingesetzter, kontrastreicher *low-key*-Ausleuchtung und Unruhe erzeugenden Einstellungen wird die atmosphärische Wirkung verstärkt und das seelische Befinden der Figuren über visuelle Codes ableitbar gemacht. Die Filmemacher bereichern *Blood Simple* überdies mit ihrem – wie es sich im Verlauf ihrer nachfolgenden Produktionen noch stärker herauslesen lässt – eigenwilligen, aber überaus scharfsinnigen Humor, der zugleich auch die Absurdität des Gesehenen hervorzuheben vermag. So stellt der Film einen Vertreter des Neo-Noir dar, bei dem die stilistischen Vorlagen nicht einfach kopiert und übernommen, sondern zeitgemäß revitalisiert und in die Gegenwart transportiert wurden, um eine neuartige Mischung aus Bekanntem und Innovativem herzustellen.

Desillusion angesichts eines unbedeutenden Daseins bestimmt wiederum die Stimmung von *The Man Who Wasn't There*. Auch hier findet sich eine auf

klassischen Noir-Mustern aufgebaute Rahmenhandlung, die jedoch die Grundstruktur auflöst und neu anordnet. So stellt hier der introvertierte und biedere Ehemann die zentrale Figur dar, die über ihren Drang nach Verbesserung ihrer Lebensumstände die fatale Kettenreaktion auslöst. Mit vielen Verweisen auf die Romane des Hard-Boiled-Autors James M. Cain, einer einprägsamen visuellen Gestaltung und für den Noir typischen narrativen Stilelementen widmen Joel und Ethan Coen hier dem klassischen Film noir eine Hommage. Auch hier findet sich ein zynischer Protagonist in einer ausweglosen Situation wieder, der seine Misere nur noch rückblickend betrachten kann. Hoffnungslosigkeit, Entfremdung und Isolation bestimmen den Charakter, der zum Opfer seiner eigenen Lebensumstände wird. Über die zeitliche Verankerung innerhalb der Blütezeit des Film noir führt *The Man Who Wasn't There*, wie auch seine Vorbilder, die Schattenseiten der amerikanischen Gesellschaft vor.

Eine unter der Oberfläche verborgene, düstere und durch Paranoia gezeichnete Seite des American Dream wird durch die Entwicklung präsentiert, in der sich die nach Bedeutung strebende Figur selbst verliert. Mit einer Kombination aus Rückblende und Voice-over werden die ständigen schicksalsbedingten Rückschläge des Protagonisten erzählt, während über die visuelle Gestaltung sein emotionales Befinden Ausdruck gewinnt. Die Schwarz-Weiß-Photographie verleiht dem Film in Verbindung mit der kontrastreichen Ausleuchtungstechnik zusätzlich ein besonders ausdrucksvolles und atmosphärisches Erscheinungsbild.

Mit *Blood Simple* und *The Man Who Wasn't There* zeigen die Filmemacher Joel und Ethan Coen ihr Wissen um filmgeschichtliche Konventionen und beweisen dabei, dass sie gleichzeitig dazu in der Lage sind, diese Gegebenheiten mit zeitgenössischen Elementen zu bereichern und in die Gegenwart zu transportieren.

10. Quellenverzeichnis

10.1. Literaturverzeichnis

10.1.1. Selbstständige Literatur

Bär, Peter/Schneider, Gerhard (Hg.), *Die Coen-Brüder. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2014.

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2002.

Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, Boston: McGraw-Hill 2004.

Conard, Mark T., *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington: University Press of Kentucky 2009.

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

Compart, Martin, *Noir 2000 – Ein Reader*, Köln: DuMont 2000.

Eue, Ralph/Jatho, Gabriele (Hg.), *Production Design und Film: Schauplätze, Drehorte, Spielräume*, Berlin: Bertz und Fischer Verlag 2005.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Grob, Norbert/Koebner, Thomas (Hg.), *Filmgenres. Film noir*, Stuttgart: Reclam 2008.

Hammett, Dashiell, *Red Harvest*, New York: Vintage Crime/Black Lizard Vintage 1992.

Hickethier, Knut, *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2001.

Hirsch, Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, New York: Limelight Editions 2006.

Hirsch, Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York: Da capo press 2001.

Kilzer, Annette/Rogall, Stefan (Hg.), *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*, Marburg: Schüren 1998.

Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.), *Joel & Ethan Coen*, New York: Limelight Editions 2001.

Krutnik, Frank, *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London: Routledge 1991.

Martin, Richard, *Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*, Lanham, Maryland/London: Scarecrow Press 1999.

Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV Universitätsverlag 2002.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.

Naremore, James, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press 2008.

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

Palmer, Barton R., *Joel and Ethan Coen*, Urbana/Chicago: University of Illinois 2004.

Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution der filmischen Schwarzmalerei*, Marburg: Schüren 2003.

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

Silver, Alan/Ursini, James (Hg.), *Film Noir Reader*, New York: Limelight 2006.

Silver, Alan/Ward, Elizabeth/Ursini, James/Porfirio, Robert (Hg.), *Film Noir. The Encyclopedia*, New York/London: Overlook Duckworth 2010.

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

Steinbauer-Grötsch, Barbara, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz 1997.

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

10.1.2. Unselbstständige Werke

Biesen, Sheri Chinen/Kirgo, Julie, "Shadow of a Doubt (1943)", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010. S. 262-263.

Bordwell, David, "The classical Hollywood style, 1917–1960, The bounds of difference", in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Hg. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, London: Routledge 2002. S. 70-84.

Ciment, Michel/Niogret, Hubert, "Closer to Life Than to the Conventions of the Cinema", [Interview mit Joel und Ethan Coen], *Positif* 427, September 1996, in der Übersetzung von Palmer, R. Barton; zitiert nach: Palmer, *Joel and Ethan Coen*, Urbana, Chicago: University of Illinois, 2004. S. 182-192.

Ciment, Michel/Niogret, Hubert: "Interview with Joel and Ethan Coen", in: *Positif* 317/318, July-August 1987, in der Übersetzung von Palmer, R. Barton, in: Palmer, R. Barton: *Joel and Ethan Coen*, Urbana/Chicago: University of Illinois 2004. S. 159-171.

Erickson, Glenn, "Expressionist Doom in *Night and the City*", in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006. S. 203-207.

Erickson, Todd, "Kill Me Again: Movement becomes Genre", in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006. S. 307-329.

Grob, Norbert, "Kino der Verdammnis", in: *Filmgenres. Film noir*, Hg. Norbert Grob/Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2008. S. 9-54.

Hibbs, Thomas S., "The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir", in: *The Philosophy of the Coen Brothers*, Hg. Mark T. Conard, Lexington: The University Press of Kentucky 2009. S. 27-40.

Place, Janey/Peterson, Lowell, "Some Visual Motifs of Film Noir", in: *Film Comment* 10/1, January-February 1972. S. 30-35.

Porfirio, Robert G., "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir", in: *Sight and Sound* 45/4, Autumn 1976. S. 212-217.

Riepe, Manfred, "Der unglaubliche Vater. Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen", in: *Die Coen-Brüder. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11*, Hg. Peter Bär/Gerhard Schneider, Gießen: Psychosozial-Verlag 2014. S. 13-30.

Schrader, Paul, "Notes on Film Noir", in: *Film Comment* 8/1, Spring 1972. S. 8-13.

Seeßlen, Georg, "Looking for a trail in Coen Country", in: *Joel & Ethan Coen*, Hg. Peter Körte/Georg Seeßlen, New York: Limelight Editions 2001. S. 229-298.

Silver, Alain, "Introduction", in: *Film Noir Reader*, Hg. Alain Silver/James Ursini, New York: Limelight Editions 2006. S. 3-15.

Silver, Alain, "Introduction: Neo-Noir", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010. S. 349-350.

Silver, Alain, "Introduction: The Classical Period", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010. S. 17-22.

Vernet, Marc, "Film Noir on the Edge of Doom", in: *Shades of Noir. A Reader*, Hg. Joan Copjec, London/New York: Verso 1993. S. 1-31.

Wager, Jan B., "Neo-Noir/Retro-Noir", in: *Film Noir. The Encyclopedia*, Hg. Alain Silver/Elizabeth Ward/James Ursini/Robert Porfirio, New York/London: Overlook Duckworth 2010. S. 365.

10.2. Internetquellen

Burr, William, "U.S. Intelligence and the Detection of the First Soviet Nuclear Test", in: *The National Security Archive, September 1949*,
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/nukevault/ebb286/#top>,
Zugriff: 06.01.2015.

Hüningen, James zu/Samlowski, Wolfgang, "Füll-Licht", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6813,
Zugriff: 22.11.2014.

Hüningen, James zu, "Hinterlicht", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1440,
Zugriff: 22.11.2014.

Hüningen, James zu, "double feature", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1953,
Zugriff: 12.12.2014.

Hüningen, James zu, "Over-Shoulder Shot", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5158,
Zugriff: 06.01.2015.

Jahn-Sudmann, Andreas, "Blindbuchen", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2372,
Zugriff: 12.12.2014.

Juhnke, Karl, "Blockbuchen", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1675,
Zugriff: 12.12.2014.

Lahde, Maurice, "Rückblende", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=314,
Zugriff: 12.12.2014.

O.N., "Simpel", *Duden online*, o.J.,
duden.de/node/642103/revisions/1321327/view,
Zugriff: 30.12.2014.

O.N., "dime novel", *Encyclopaedia Britannica*, o.J.,
www.britannica.com/EBchecked/topic/163635/dime-novel,
Zugriff: 13.11.2014.

O.N., "Pulp Fiction at the Library of Congress", *The Library of Congress*, o.J.,
www.loc.gov/rr/news/pulp.html,
Zugriff: 13.11.2014.

O.N., Paramount Decree, Justia, o.J.,
<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/case.html>,
Zugriff: 30.11.2014.

O.N., *Shaw Studios online*, o.J.,
[www.shawstudios.hk/who we are.htm](http://www.shawstudios.hk/who_we_are.htm),
Zugriff: 14.12.2014.

Samlowski, Wolfgang, "Führungslicht", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1724,
Zugriff: 16.11.2014.

Samlowski, Wolfgang, "Low-Key", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692,
Zugriff: 22.11.2014.

Schlichter, Ansgar, "shaky cam", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4367,
Zugriff: 31.12.2014.

Wulff, Hans J., "Weichzeichner", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=693,
Zugriff: 25.11.2014.

Wulff, Hans J., "Schärfentiefe", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=319,
Zugriff: 25.11.2014.

Wulff, Hans J., "Kamerahöhe", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=219,
Zugriff: 25.11.2014.

Wulff, Hans J., "Totale", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=436,
Zugriff: 25.11.2014.

Wulff, Hans J., "Verkantung", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1911,
Zugriff: 25.11.2014.

Wulff, Hans J., "Kunstfilm", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=241,
Zugriff: 29.12.2014.

Wulff, Hans J., "Straßenfilm", *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J.,
filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=351,
Zugriff: 27.12.2014.

10.3. Filmverzeichnis

Blood Simple, Regie: Joel Coen, USA, 1984; DVD-Video, *Blood Simple - Eine mörderische Nacht*. Director's Cut. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment GmbH, 2008. Daraus stammen die Abbildungen 1 bis 10:

Abb. 1, (00:01:59), Seite 61	Abb. 6, (00:19:46), Seite 65
Abb. 2, (00:02:49), Seite 61	Abb. 7, (00:42:08), Seite 68
Abb. 3, (00:05:51), Seite 63	Abb. 8, (00:42:59), Seite 68
Abb. 4, (00:15:29), Seite 63	Abb. 9, (00:48:18), Seite 70
Abb. 5, (00:19:03), Seite 65	Abb. 10, (00:51:20), Seite 70

The Man Who Wasn't There, Regie: Joel Coen, USA, 2001; DVD-Video, München: Universum Film GmbH, 2002. Daraus stammen die Abbildungen 11 bis 22:

Abb. 11, (00:17:25), Seite 79	Abb. 17, (00:55:14), Seite 84
Abb. 12, (00:11:26), Seite 79	Abb. 18, (00:54:31), Seite 84
Abb. 13, (00:19:02), Seite 81	Abb. 19, (01:06:29), Seite 86
Abb. 14, (00:38:33), Seite 81	Abb. 20, (01:19:37), Seite 86
Abb. 15, (00:40:00), Seite 83	Abb. 21, (01:24:05), Seite 87
Abb. 16, (00:41:44), Seite 83	Abb. 22, (01:44:16), Seite 87

10.4. Musikverzeichnis

Four Tops, *It's the Same Old Song*. *Four Tops' Second Album*, Detroit: Motown Record Corporation 1965.

11. Abstract

Der Film noir beschreibt eine Reihe von US-Filmen in den 1940er und 1950er Jahren, die sich überwiegend durch ihre pessimistische und zynische Auseinandersetzung mit der verborgenen Seite des "Amerikanischen Traums" auszeichneten. Sowohl der Begriff selbst als auch der Kanon der ihm zugehörigen Filme ist innerhalb der Filmwissenschaft ein umstrittenes Thema. Diese Arbeit stellt daher zunächst die wichtigsten Thesen zum Film noir vor und vergleicht die unterschiedlichen Auslegungen von FilmwissenschaftlerInnen. Es werden die filmischen und literarischen Einflüsse verdeutlicht, um darüber die prägnanten ästhetischen und narrativen Stilmittel hervorzuheben. Des Weiteren wird die Entstehung des dem Film noir folgenden Neo-Noir herausgearbeitet und der dabei stattgefundene Entwicklungsprozess näher spezifiziert.

Der praktische Teil dieser Arbeit setzt sich mit dem Einsatz der Elemente des Film noir in zwei Werken der US-amerikanischen Filmemacher Joel und Ethan Coen auseinander. Über ausführliche Filmanalysen der gewählten Filme – ihr Debüt *Blood Simple* (1984) sowie *The Man Who Wasn't There* (2001) – soll dabei einerseits der Zugang des Brüderpaares zum Thema Film noir verdeutlicht, andererseits auch ihr Umgang mit dessen stilistischen Merkmalen aufgezeigt werden.

12. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Christoph Stachowetz
Geburtsdatum: 28.08.1981
Geburtsort: Leoben, Steiermark/Österreich

Ausbildung:

1991 – 1999: Neues Gymnasium Leoben: AHS Matura
2003 – 2009: Universität Wien: Publizistik u. Kommunikationswissenschaft
2003 – 2014: Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Tätigkeitsprofil (Auszug):

2006 – 2010: Redakteur, STIV und S'coul, Wien
2008 – 2010: Redakteur, filmering.at, Wien
2009 – 2015: Leitender Redakteur, tpd – termin presse dienst, Wien
2009 – 2015: Redaktionsleiter, Journalisten-, Medien- und PR-Index, Wien
2010 – 2015: Chefredakteur und Herausgeber, press-play.at, Wien