



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Voice-Over und Film Noir im
kulturhistorischen und zeitgeschichtlichen
Kontext (1945-1948)“

verfasst von

Marlene Danzinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Lehramtsstudium UniStG

UF Deutsch UniStG

UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Frank Stern bedanken, der mir in unzähligen Momenten mit Ratschlägen, Ideen und Gedanken zur Seite gestanden ist und mir dennoch jenen Freiraum gewährt hat, welchen ich zum Erstellen dieser Arbeit benötigt habe.

Weiters gebührt mein Dank meinen Eltern, die es mir ermöglicht haben, mich intensiv auf mein Studium zu konzentrieren, ohne den Glauben an mich verloren zu haben. In Momenten, in denen ich keine Motivation gefunden habe, haben sie mir zugesprochen und mich aufgerichtet. Sie haben Verständnis gezeigt und mir Zeit gelassen, aber doch ausreichend Druck gegeben, um den Abschluss meines Studiums zu realisieren. Meinen lieben Eltern, Anna und Karl, danke ich weiters für ihren grenzenlosen Optimismus, mit dem sie mich unterstützt haben und den ich übernommen habe.

Außerdem will ich mich bei meinen Freunden, Verwandten und Kollegen für ihre seelische und moralische Unterstützung und ihr Verständnis bedanken. Danke, dass ihr immer ein offenes Ohr für mich hattet und mich aufgemuntert habt, Christoph Müller, Sarah Pichler, Sarah Kaufmann, Chuandi Zhou, Lucia Filipova und besonders mein Freund Maximilian Achter. Ihr alle habt meine Diplomarbeit begleitet und ein Umfeld geschaffen, das es mir ermöglichte, immer an eine Fertigstellung dieser Arbeit zu glauben.

Besonders möchte ich mich auch bei meinem fleißigen Korrekturleserteam, Anna Danzinger, Gerhard Achter, Sarah Pichler und Lucia Filipova bedanken, das es in kürzester Zeit geschafft hat, meine komplizierten Gedankengänge nachzuvollziehen.

1. Einleitung	3
2. Film Noir im zeitgeschichtlichen und kulturhistorischen Kontext	6
2.1. Die Komplexität des Begriffs Film Noir	6
2.2. Historische und kulturwissenschaftliche Kontextualisierung	10
2.2.1. Production Code.....	12
2.2.2. Produktionsbedingungen.....	14
2.2.3. Filmexil: Hollywood	16
2.3. Ästhetische Einblicke	17
3. Voice-Over als narratologisches und ästhetisches Stilmittel im Film Noir	20
3.1. Voice-Over: Theoretische Ansätze	20
3.2. Bild – Stimme – Ton.....	25
3.3. Voice-Over und differente Wirkungsansprüche	27
3.3.1. Die Brücke in der Erzählung: Flashback und Voice-Over.....	27
3.3.2. Voice-Over, Perspektive, Subjektivität und Wahrnehmung	29
3.3.2.1. Voice-Over und die Mittel der Subjektivität	29
3.3.2.2. Identifikation und die Macht der Stimme	32
3.3.2.3. Der inhaltliche Aspekt des Voice-Over	35
3.3.2.4. Voice-Over, Wahrheit und Lüge	38
4. Filmanalyse	42
4.1. Voice-Over: Blicke in die Vergangenheit.....	44
4.1.1. Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)	44
4.1.1.1. Gedankliche Überzeugungsarbeiten.....	47
4.1.1.2. Fazit	53
4.1.2. The Killers (Robert Siodmak, 1946).....	54
4.1.2.1. Voice-Over, Flashback und multiple Erzähler/Erzählerinnen.....	56
4.1.2.2. Fazit	62
4.2. Lineare Handlungen mit reflektierenden Subjekten	63
4.2.1. Raw Deal (Anthony Mann, 1948).....	63
4.2.1.1. Voice-Over und/oder innerer Monolog?	66
4.2.1.2. Fazit	70
4.2.2. The Lady from Shanghai (Orson Welles, 1947)	73
4.2.2.1. Voice-Over: „I was not in my right mind"	75

4.2.2.2.Fazit	82
4.3. Das Voice-Over und der Blick in die Psyche	83
4.3.1. The Locket (John Brahm, 1946)	83
4.3.1.1. Tiefenstruktur durch Voice-Over und Flashback.....	86
4.3.1.2.Fazit	95
4.3.2. Secret Beyond the Door (Fritz Lang, 1947).....	97
4.3.2.1. Voice-Over: Zeitliche und tiefenpsychologische Brüche.....	100
4.3.2.2. Fazit	109
5. Unterrichtskonzept - Thema: Exilerfahrungen (in der Zeit des Nationalsozialismus).....	111
5.1. Ausführung des Stundenbildes	112
6. Ausblick.....	115
7. Tabelle zu den Voice-Over-Stimmen im Film Noir (Auswahl)	117
8. Abbildungsverzeichnis	118
9. Bibliographie.....	120
9.1. Internetquellen	125
10. Filmographie.....	128
11. Abstract	129
12. Lebenslauf	130

1. Einleitung

Diese abschließende Arbeit meines Studiums wird sich mit den narrativen und ästhetischen Einflüssen des Voice-Over als Stilmittel im Film Noir auseinandersetzen. Hierzu sollen unterschiedlichste Aspekte des Themas, sowohl auf einer allgemeinen filmischen und ästhetischen, wie auch auf der kulturhistorischen Ebene diskutiert und erarbeitet werden. In dem Gebiet des Film Noir fließen unterschiedlichste Einflüsse zusammen, deren Einarbeitung unabdingbar erscheint. Jene Einflüsse, seien es kulturhistorische oder filmische, weisen wiederum bedeutende Zusammenhänge auf, wie beispielsweise die Arbeit von europäischen Exilanten und Exilantinnen in den Hollywood Studios jener Zeit.

Das Voice-Over als Erzählstil fand in den amerikanischen Kinos bereits vor der klassischen Periode des Film Noir, also vor den 1940er Jahren, ein breites Anwendungsfeld. Bereits mit dem Ende des Stummfilms und den Anfängen des Tonfilms fiel dem Voice-Over große Bedeutung zu. Oftmals wurde über Stummfilme in späteren Jahren eine kommentierende Voice-Over-Stimme gelegt, welche meist dazu diente, der Erzählung besser folgen zu können, wie beispielsweise bei „*Phantom of the Opera*“ (Rupert Julian, 1927/ 1929).¹ Weiters wurde das Voice-Over in Horrorfilmen, Kriegsfilmern, Dokumentationen und Literaturadaptionen angewandt. Doch den Film Noir prägte das Voice-Over auf sehr bedeutungsvolle Weise.² Der Erzählstil steht in direkter Verbindung mit dem Film Noir, wo er in differentesten filmischen Situationen eingesetzt wurde, um unterschiedlichste Wirkungen im Film und für das Publikum zu erzeugen, welche auf den folgenden Seiten dargestellt werden sollen.

Zusammenhänge und Gesichtspunkte jener Art sollen aufgezeigt und erarbeitet werden. Dies soll auf einer theoretischen wie auf einer praktischen Eben passieren.

Ferner soll diese Arbeit folgendermaßen gegliedert werden. Das erste und einführende Kapitel setzt sich mit der Definition, dem kulturhistorischen Diskurs und der filmischen Ästhetik des Film Noir auseinander und soll somit eine Basis darstellen, um in den weiteren Kapiteln mit dem Begriff des Film Noir arbeiten zu können. Das zweite Kapitel widmet sich einem theoretischen Zugang zu dem Begriff des Voice-Over. Die Thematik des Voice-Over soll von unterschiedlichen Standpunkten aus betrachtet und diskutiert werden, jedoch nicht ohne Ansichten und Aspekte mit praktischen Beispielen zu verbinden und transparent zu machen. Das dritte Kapitel beinhaltet umfangreiche Filmanalysen von insgesamt sechs Filmen, welche in drei Untergruppen gegliedert werden. Die ersten zwei Filme aus dem Bereich des Noir sind „*Detour*“ (Edgar G. Ulmer, 1945) und „*The Killers*“ (Robert Siodmak, 1946). Beide Filme stehen unter dem Unterkapitel des Blicks in die Vergangenheit, da beide Filme eine intensive Verbindung von Voice-Over- und Flashback-Struktur aufweisen. Die weiteren zwei Filme

¹ Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration, Marburg 2014, S.47-48.

² Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir Reader, New Jersey 1996, S.243.

sind „*Raw Deal*“ (Anthony Mann, 1948) und „*The Lady from Shanghai*“ (Orson Welles, 1947). Beide Filme weisen eine lineare Handlungsstruktur auf, jedoch auch ein Voice-Over, welches das Publikum stark an Gedanken und Erinnerungen der filmischen Charaktere teilhaben lässt. Das letzte Unterkapitel soll ferner einen tieferen Einblick in die menschliche Psyche ermöglichen und das Voice-Over im Film Noir, aus einer filmischen, psychologischen, aber auch psychoanalytischen Sichtweise analysieren. Hierbei werden die Filme „*The Locket*“ (John Brahm, 1946) und „*Secret Beyond the Door*“ (Fritz Lang, 1947) die zu diskutierenden Filme sein.

Auch soll dieser Arbeit ein didaktischer Teil beigelegt werden, welcher das Thema des Exils näheren Betrachtungen unterzieht und die Biographie einiger deutschsprachiger Emigranten und Emigrantinnen im Unterricht thematisieren soll.

Ein abschließender Ausblick soll kurz die Bedeutung des Voice-Over im Film Noir prägnant zusammenfassen und Antworten auf die folgenden Forschungsfragen geben.

Das wesentliche Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bezieht sich auf die Fragen: Welche Wirkungsansprüche das Voice-Over im Film Noir hat, beziehungsweise ob diese Ansprüche ganzheitlich auf den gesamten Bereich des Film Noir übertragbar sind, oder ob jedes Voice-Over individuell betrachtet und analysiert werden muss? Infolgedessen soll geklärt werden, ob das Voice-Over im Film Noir primär ein narratives oder vielmehr eine psychologisierendes Element darstellt. Unterstützt das Voice-Over rein die Narration, wirkt es wie die informative Stimme eines Subjekts oder stellt sie einen direkten Zugang zu den Gedanken und dem Unterbewusstsein der Charaktere im Film Noir her?

Somit soll ein Überblick mit Hilfe von theoretischen Ansätzen und praktischen Filmbeispielen geschaffen werden, welcher den Anwendungsbereich des Voice-Over im Film Noir einer intensiven Forschung unterzieht, welcher in den wissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahre leider ausgespart wurde. Ausschließlich Karen Hollinger³ fokussierte sich spezifisch auf die Forschung hinsichtlich der Verbindung von Film Noir und Voice-Over. Dies liegt nun jedoch bereits einige Jahre zurück. Zuzüglich muss an dieser Stelle gesagt werden, dass in den wissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Film Noir immer darauf zu achten ist, ob und wie wissenschaftlich fundiert die Recherchen bestimmter Autoren sind, um nicht, wie bei Vincent Brook⁴, auf überraschende Namenswechsel von Hauptfiguren, wie von Nancy zu Nina, zu stoßen. Nicht nur in diesem Fall muss folglich in Frage gestellt werden, ob der Autor besagten Film je im Original gesichtet hat.⁵

Dennoch soll, wie auch Hollinger es hervorhebt, bereits an diesem Punkt verstärkt darauf hingewiesen werden, dass Voice-Over und auch das Flashback nicht primär männlich konnotierte Erzählmethoden

³ Hollinger, Karen: *Embattled Voices. The Narrator and The Woman in Film Noir and The Woman's Film*, Dissertation, University of Illinois, Chicago 1990.

⁴ Brook, Vincent: *Driven to Darkness. Jewish Émigré Directors and the Rise of the Film Noir*, New Brunswick 2009.

⁵ Brook, Vincent: *Driven to Darkness*, New Brunswick 2009, S.195-196.

sind, wie es in einigen wissenschaftlichen Werken, wie beispielsweise bei Andrew Dickos⁶, angeführt wird. Aus diesem Grund enthält auch die Filmauswahl der folgenden Analysen ausreichend viele Voice-Over-Teile, welche von weiblichen und männlichen Stimmen gesprochen werden.

Abschließend ist zu sagen, dass diese Arbeit unterschiedliche Forschungsmethoden anwendet. Wesentlich sind in diesem Fall die deskriptive und die komparative Methode, ebenso wie die kontextualisierte Filmanalyse, welche Helmut Korte zugrunde liegt.⁷ Die Bildquellen wurden per Screenshot, ebenso wie die kursiv gesetzten Zitate bezüglich der Aussagen von Charakteren im Film ausschließlich aus den Filmen entnommen. Diese werden uneingeschränkt, in den Fußnoten beziehungsweise im Abbildungsverzeichnis nach den verwendeten Filmfassungen zitiert.

⁶ Dickos, Andrew: Street with No Name. A history of the Classic American Film Noir, Kentucky 2002, S.7.

⁷ Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010.

2. Film Noir im zeitgeschichtlichen und kulturhistorischen Kontext

Das Thema des Film Noir vereint viele Zusammenhänge hinsichtlich filmischer, sozialer und kulturhistorischer Aspekte in sich. Diese Aspekte sind unabdingbar, wenn Film Noir als Thema bearbeitet wird. Sie sollen in dem folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden, denn Fragen und Analysen bezüglich der Ästhetik und Entstehung können ausschließlich auf der Basis einer fundierten historischen und kulturellen Kontextualisierung getätigt werden. Folglich müssen historische Begebenheiten jener Zeit angeführt, transnationale kulturelle Einflüsse deutlich gemacht und visuelle Motive eingearbeitet werden, um darauffolgend bestimmte filmästhetische Aspekte und Motive zu analysieren. Dazu gehören beispielsweise visuelle und narrative Elemente und filmische Methoden der damaligen Zeit, welche im Film Noir auf eine besondere Art dargestellt werden. Die Transparenz beziehungsweise die Intransparenz dieser Themen variiert wiederum nach der Vielschichtigkeit des Films, Regisseurs und Rezipienten. Doch eben dieser Aspekt des nicht offensichtlichen Sichtbarmachens von Motiven macht den Film Noir einzigartig.

2.1. Die Komplexität des Begriffs Film Noir

Nun soll zunächst die Begrifflichkeit Film Noir näher bestimmt werden.

Doch bereits an diesem Punkt gibt es erste Differenzen. In den letzten Jahrzehnten entstanden nicht nur eine Fülle von kongruenten Definitionen, sondern häufig auch stark divergierende Ansätze, welche in den unterschiedlichsten Punkten stark widersprochen haben und sich gegenwärtig noch widersprechen. Die größten Differenzen in der wissenschaftlichen Literatur finden sich hinsichtlich einer Zuweisung, wenn nicht sogar einer Kategorisierung des Film Noir. Immer wieder tritt die Frage auf, welchem Bereich man Film Noir zuordnen soll beziehungsweise was Film Noir überhaupt ist.

Folglich wird Film Noir als „genre“⁸, „series“⁹, „movement“¹⁰, „period“¹¹, „tone“¹², „mood“¹³, „motif“¹⁴, „visual style“¹⁵ oder aber auch als „canon“¹⁶ dargestellt und diskutiert.¹⁷ Die Problematik, welche hierbei deutlich wird, ist, dass viele dieser Definitionsversuche nicht hervorheben, welchen wissenschaftlichen Ansatz sie verfolgen beziehungsweise von welchem Standpunkt aus der Film Noir betrachtet wird. Man könnte auch sagen, dass die Schwerpunkte bestimmter Texte, wie beispielsweise der zeitliche Kontext, ästhetische Muster oder filmhistorische Einflüsse nicht ausreichend präsentiert

⁸ Hirsch, Foster: *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York 1981.

⁹ Borde, Raymond/ Chaumeton, Etienne: *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, San Francisco 2002.

¹⁰ Schrader, Paul: *Notes on Film Noir*, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir Reader*, New Jersey 1996, S.53-63.

¹¹ Schrader, Paul: *Notes on Film Noir*, New Jersey 1996, S.53-63.

¹² Schrader, Paul: *Notes on Film Noir*, New Jersey 1996, S.53-63.

¹³ Schrader, Paul: *Notes on Film Noir*, New Jersey 1996, S.53-63.

¹⁴ Durnat, Raymond: *Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir*, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir Reader*, New Jersey 1996, S.37-52.

¹⁵ Place, Janey/ Peterson, Lowell: *Some Visual Motifs of Film Noir*, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir Reader*, New Jersey 1996, S.65-76.

¹⁶ Telotte, Jay P.: *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana 1989.

¹⁷ Naremore, James: *More than night. Film noir in its contexts*, Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.311.

werden. Manche dieser zuvor genannten Begrifflichkeiten sind durchaus auf den Film Noir übertragbar, jedoch fassen sie nicht den Umfang und die Vielfalt der Komponenten des Film Noir zusammen oder führen diese nicht weiter aus. Viele Beschreibungen des Film Noir lassen folglich nur die visuellen Motive im Vordergrund stehen. Zu nennen sind hierbei die typischen Assoziationen zum Film Noir, wie beispielsweise das Spiel mit Licht und Schatten oder die Figur der sogenannten „femme fatale“¹⁸.

An diesem Punkt muss bereits klargestellt werden, dass ein Film Noir sich keinesfalls durch ein singuläres Motiv wie die femme fatale beschreiben lässt. Infolgedessen besteht nicht nur die Möglichkeit, dass ein Film Noir ohne die Figur der femme fatale auskommt, sondern dass auch ausreichend viele Filme dieser Schaffensperiode mit anderen Frauenfiguren arbeiten.

Weiters muss betont werden, dass Film Noir nicht immer ein Thriller oder eine Kriminalgeschichte, wie der bekannte Film „*The Killers*“, sein muss. Dies ist ein Mythos. Denn Film Noir kann auch im Genre des Western, wie der Film „*Pursued*“ (Raoul Walsh, 1947) zeigt, oder des Fantasy-Films, beziehungsweise Mystery-Films, wie „*Cat People*“ (Jacques Tourneur, 1942) zu finden sein. Auch in weiteren Genres ist der Film Noir vertreten. Infolgedessen wird der Film Noir in dieser Arbeit als eine Stilrichtung gesehen, welche wiederum in den differentesten Genres vertreten ist.¹⁹

Ein wesentlicher Punkt, welcher in jeder Definition berücksichtigt werden sollte, ist der Diskurs, in welchen die Periode dieses Stils eingebettet ist. „If we want to understand it, or to make sense of genres or art-historical categories in general, we need to recognize that film noir belongs to the history of ideas as much as to the history of cinema; in other words, it has less to do with a group of artifacts than with a discourse.“²⁰ Neben den unabdingbaren Punkten Diskurs und Kontext ist der Film Noir dadurch auch historischen, soziokulturellen und ästhetischen Veränderungen ausgesetzt. James Naremore diskutiert diesen Ansatz ausführlich und fixiert diese Idee mit dem Begriff „historical film noir.“²¹ „Mit der evolutionären Vorstellung eines in der Zeit erweiterbaren und Phasen unterschiedlicher zeitlicher, sachlicher und sozialer Konkretionen durchlaufenden Kernbestandes lässt sich das Attribut „noir“ als historisch veränderliche Eigenschaft einer spezifischen Methodik des Filmemachens bestimmen.“²² So sieht dies Burkhard Röwekamp, der sich wiederum auf die Ansätze von James Naremore bezieht.

Zeitlich ist der Film Noir in die Produktionszeit der 1940er und 1950er Jahre Hollywoods einzuordnen. Film Noir ist aber nicht ausschließlich in den Vereinigten Staaten entstanden, sondern auch in anderen Ländern, wie in Frankreich „*Le corbeau*“ (Henri-Georges Clouzot, 1943) oder

¹⁸ Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale. Ready for Her Close-Up, New York 2009, S.1-18.

¹⁹ Schrader, Paul: Notes on Film Noir, New Jersey 1996, S.53.

²⁰ Naremore, James: More than night. Berkley/Los Angeles/London 2008, S.11.

²¹ Naremore, James: More than night. Berkley/Los Angeles/London 2008, S.3.

²² Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, in: Heller, Heinz-B./ Hickethier, Knut (Hg.): Aufblende – Schriften zum Film, Marburg 2003, S.77.

Großbritannien „*The Third Man*“ (Carol Reed, 1949). Weiters findet man den Film Noir auch in Ländern wie Deutschland, Österreich, Italien oder Japan.

Die Filmschaffenden jener Zeit haben jedoch nicht mit der Intention in den Studios gearbeitet, einen Film Noir zu drehen. Der Begriff des Film Noir kommt ursprünglich aus dem Französischen und wurde erst nachträglich auf jene Filme übertragen. „Im Laufe des Sommers 1946, wegen der Kriegsjahre zeitlich verzögert, kamen einige Filme, darunter *DOUBLE INDEMNITY* (Frau ohne Gewissen; 1944), *LAURA* (Laura; 1944), *THE MALTESE FALCON* (Die Spur des Falken/Der Malteser Falke; 1941) und *MURDER, MY SWEET* (Murder, My Sweet; 1944) in die Pariser Kinos. Für sie prägte der französische Filmkritiker Nino Frank in seinem Artikel im „*L’Ecran Française*“ den Begriff Film Noir.“²³ Zwei weitere Filme, welche oftmals nicht angeführt werden, sind „*The Woman in the Window*“ (Fritz Lang, 1944) und „*The Lost Weekend*“ (Billy Wilder, 1945).²⁴ Frank bezieht sich wiederum auf die „*série noir*“²⁵, welche eine Buchreihe von Kriminalromanen der amerikanischen Literaturszene, herausgegeben von Marcel Duhamel darstellt. Zu den bekanntesten Autoren zählen beispielsweise Dashiell Hammett, Raymond Chandler oder James M.Cain.²⁶

Es stellt sich ferner die Frage, warum diese Filme, welche ästhetische und narrative Zusammenhänge zu den Romanen der „*série noir*“²⁷ aufwiesen, anders wahrgenommen wurden. Welche Veränderungen beziehungsweise Innovationen sah Nino Frank in den amerikanischen Produktionen jener Zeit?

„In 1946 French critics, seeing the American films they had missed during the war, notice the new mood of cynicism, pessimism, and darkness that had crept into the American cinema. (...) The French cineastes soon realized they had seen only the tip of the iceberg: as the years went by, Hollywood lighting grew darker, characters more corrupt, themes more fatalistic, and the tone more hopeless.“²⁸

Eine essentielle Veränderung war, dass neben bereits bestehenden Elementen von Kriminalgeschichten, nun auch die Psychologie und die Psychoanalyse Einzug in die Filme fanden. Es ging nicht mehr nur darum einen Täter zu finden oder einen Fall zu lösen. Elemente, wie die Psychologisierung der Figuren, emotionale Traumata sowie das Innenleben der Charaktere und ihre Gedanken, an welchem das Publikum oftmals Teil haben kann, spielten essentielle Rollen.

Dieser Aspekt wird in den folgenden Kapiteln jedoch noch weiter ausgeführt. Besonders die ästhetischen und narrativen Veränderungen wurden von den französischen Kritikern mit großem Interesse diskutiert. Frankreich und vor allem Paris präsentierte zu dieser Zeit einen Ort des kulturellen Zusammentreffens, bei dem der Film einen besonderen Stellenwert einnahm. Die französische Film- und Theaterkultur waren die Basis, welche das Entstehen von Filmclubs oder Filmjournals, um nur

²³ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil, Berlin 2005, S.11-13.

²⁴ Naremore, James: More than night. Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.13.

²⁵ Naremore, James: More than night. Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.13.

²⁶ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.13.

²⁷ Naremore, James: More than night. Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.13.

²⁸ Schrader, Paul: Notes on Film Noir, New York 1996, S.99.

einige Beispiele zu nennen, möglich machten.²⁹ Diskussionen zu den Texten von Nino Frank oder Jean-Pierre Chartier³⁰, welche sich beide mit dem Thema des Film Noir befassen, trieben diesen Prozess abermals voran. „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”.“³¹

Die kulturellen Bedingungen, unter welchen die Entwicklung des Film Noir in Amerika aufmerksam verfolgt, aufgenommen und analysiert wurden, waren auch wegbereitend für eine weitere Entwicklungsepoche. Diese entstand Ende der 1950er Jahre in Frankreich und soll an dieser Stelle kurz angesprochen werden. Nämlich die Nouvelle Vague, welche im Englischen als New Wave bezeichnet wird. Der Film Noir und die Nouvelle Vague stehen in einer sehr engen Verbindung zueinander. Einige französische Filmschaffende adaptierten Elemente des Film Noir und verarbeiteten diese in ihren Filmen. Ästhetik und Motive, wie zum Beispiel der Existentialismus, Expressionismus oder der Fatalismus blieben in vielen von ihnen deutlich erhalten. Zu den Bekanntesten zählen Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, sowie Jean-Pierre Melville.³² Jedoch werden nicht nur Elemente des Film Noir visuell umgesetzt. Es sind auch durchaus unverkennbare Anspielungen und Referenzen auf den Film Noir zu finden. „In Jean-Luc Godard’s first film, *Breathless*, Jean Paul Belmondo’s character mimics Humphrey Bogart’s mannerism, while looking at a poster for a Bogart film. Here, Belmondo’s character is not invoking himself at a younger age but rather a recently deceased. (...) In *Contempt* (1965), he had the influential film director Fritz Lang play himself as a director making an epic film of Homer’s *Odyssey*.“³³

Der Einfluss des Film Noir reicht aber nicht nur bis in die 1950er und 1960er Jahre. Auch in der Filmwelt des 20. und 21. Jahrhunderts ist der sogenannte Neo-Noir vertreten, mit Filmen wie „*Chinatown*“ (Roman Polansky, 1974) oder „*Sin City*“ (Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 2005). Hierbei wird transparent, dass die Ästhetik des Film Noir bis zur Gegenwart immer wieder in den unterschiedlichsten Ländern und Filmepochen fokussiert und visualisiert wird.³⁴

Es stellt sich die essentielle Frage, wie sich dieser Stil und seine visuelle, ästhetische und narrative Umsetzung folglich entwickeln konnte und welche Umstände auf diesen Wirkungsprozess Einfluss genommen haben. Dies soll im nun folgenden Kapitel ausführlich erläutert werden, um den Begriff

²⁹ Palmer, Barton R.: Perspectives on Film Noir, New York 1996, S.3-8.

³⁰ Chartier, Jean Pierre: The Americans Are Making Dark Films Too, in: Palmer, Barton R. (Hg.): Perspectives on Film Noir, New York 1996, S.25-27.

³¹ Naremore, James: More than night. Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.17.

³² Dickos, Andrew: Street with No Name, Kentucky 2002, S.224.

³³ Luhr, William: Film Noir, Chichester 2012, S.91.

³⁴ Conrad, Mark T.: The Philosophy of Neo Noir, Lexington 2007, S.2.

des Film Noir von verschiedensten Standpunkten aus zu diskutieren und filmhistorisch zu kontextualisieren.

2.2. Historische und kulturwissenschaftliche Kontextualisierung

Um den Film Noir in einen genauen Zeitrahmen eingliedern zu können, muss man wesentlich weiter ausholen, als Filmwissenschaftler und Filmwissenschaftlerinnen es in vielen Werken tun. Oftmals findet sich der Satz in der Literatur, dass der Film „*Stranger on the Third Floor*“ (Boris Ingster, 1940) oder „*The Maltese Falcon*“ (John Huston, 1941) als der erste Film Noir deklariert werden. Doch ist aufzuzeigen, dass der Begriff Film Noir, wie oben bereits angeführt wurde, erst wesentlich später entstanden ist. Wenn man weiters daraus schließt, dass Film Noir ein visueller Stil ist, so sollte man mit der Suche nach den Anfängen des Film Noir wesentlich früher beginnen. Denn bereits in der Stummfilmzeit der 1920er Jahre waren Elemente und Motive des Noir zu erkennen. Schon im Film „*Nosferatu*“ (Friedrich Murnau, 1922) wird mit expressionistischen Licht- und Schatteneffekten gearbeitet, welche sich später im Noir wiederfinden. Wie diese visuellen Charakteristika ihren Weg später nach Hollywood gefunden haben, wird in dem darauffolgenden Kapitel weiter ausgeführt.³⁵

Die klassische Zeit der Film Noir Produktionen wird häufig in den Jahren zwischen 1940 und Ende der 1950er Jahre in Hollywood gesehen. Im Hollywood jener Zeit widmen sich Studios wie jene von Warner Brothers, RKO oder MGM immer stärker der Produktion von Film Noir. Infolgedessen ist der Film Noir in nur wenigen Jahren in den unterschiedlichsten Genres vertreten und erlebt seine Produktionshöhepunkte Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre.³⁶

Es muss jedoch gesagt werden, dass noch nicht alle Filme, welche unter dem Begriff Film Noir angeführt werden, im Allgemeinen bekannt und erforscht sind. In den letzten Jahrzehnten werden immer mehr Filme in Archiven gefunden, deren Produktionszeit zwischen den 1940er und 1950er Jahren lag und welche deutliche Eigenschaften des Film Noir aufweisen. Die Noir-Forschung erschließt demnach immer wieder neue Materialien, welche in den kommenden Jahren wesentliche Diskussionspunkte darstellen und diese abermals zur Forschung anregen werden.

Aber warum schaffte es gerade der Film Noir mit seiner komplexen und stark psychologisierenden Ästhetik zu dieser Zeit in Hollywood so erfolgreich zu werden?

In Bezug darauf spielen die historischen Bedingungen, unter denen der Film Noir dieser Zeit entstanden ist, eine unabdingbare Rolle. Die Bevölkerung der Vereinigten Staaten von Amerika erlebte in den Jahren zwischen 1920 bis in die Nachkriegszeit der 1950er Jahre hinein viele Umschwünge und radikale Richtungswechsel in politischer Hinsicht. Die Prohibitionszeit warf bereits zwischen den Jahren 1920 und 1933 in der Bevölkerung und der Politik große Streitfragen auf. Doch die goldenen 20er Jahre in Amerika brachten wiederum wirtschaftlichen Aufschwung sowie

³⁵ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Berlin 2005, S.134-135.

³⁶ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Berlin 2005, S.16.

technische und politische Fortschritte, wie beispielsweise die Einführung des Frauenwahlrechts im Jahr 1920. Neun Jahre später, am 25. Oktober 1929, dem Schwarzen Freitag wurde die Wirtschaft Amerikas und folglich später auch Europas erschüttert, die Weltwirtschaftskrise begann.³⁷ Der Börsencrash stoppte die Produktion und trieb die Löhne immer weiter abwärts. 1932 verzeichneten die USA über 12 Millionen Menschen, die arbeitslos waren. Die Arbeitslosigkeit betraf schon fast ein Viertel aller vormals Beschäftigten. Durch den von Franklin D. Roosevelt durchgesetzten New Deal, welcher durch wirtschafts- und sozialpolitische Reformen der Krise entgegen steuern sollte, wurde die Arbeitslosigkeit langsam zurückgedrängt. Und doch gab es jährlich zahlreiche soziale Unruhen in der Bevölkerung aufgrund der schlechten Bedingungen im Sozial- und Arbeitsbereich. In der Folge war das Eintreten der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg 1941 ausschlaggebend dafür, dass die stark ansteigende Rüstungsindustrie die Arbeitslosigkeit der Bevölkerung stark reduzierte.^{38 39}

„Die große Depression hatte aber nicht nur materielle Auswirkungen auf die amerikanische Gesellschaft, sie erschütterte auch die Grundfesten des nationalen Selbstverständnisses (...).“⁴⁰ Die amerikanische Bevölkerung durchlebte einen Desillusionierungsprozess, welcher durch den Angriff von Pearl Harbour 1941 einen Höhepunkt erreichte. Doch nicht nur die moralischen Säulen der amerikanischen Bevölkerung schienen ins Wanken geraten zu sein, auch Umstrukturierungen im Arbeitsleben der Amerikaner fanden statt. Da unzählige Männer in den Krieg zogen, veränderte sich auch das zuvor herrschende Bild von Familie und Geschlechtertrennung. Frauen blieben nicht mehr bei ihren häuslichen Tätigkeiten, sondern suchten nach Arbeit, um ihre Familien zu erhalten. Die Männer waren Meilen entfernt, während die weibliche Bevölkerung begann, an ihrer Stelle die zuvor verlassenen Arbeitsplätze einzunehmen. Die weibliche Emanzipation wurde immer präsenter und in nur wenigen Jahren änderte sich der soziale und wirtschaftliche Standpunkt der Frau. Als nach dem Krieg die Soldaten wieder zu ihren Familien zurückkehrten, standen sie vor neuen familiären Verhältnissen.⁴¹

Neben all diesen sehr schnell aufeinander folgenden Ereignissen, kann man sagen, dass der Film Noir mit seinen Motiven und seiner visuellen Umsetzung, bedingt durch eben jene Einflüsse, nicht mehr an dem Traum eines glorreichen und vorbildhaften Staates festhält, sondern sich definitiv mit den dunklen und ambivalenten Seiten der Zeitgeschichte auseinandersetzt und immer wieder Bezug auf diese nimmt.⁴² Motive, wie beispielsweise Kriminalität, Gewalt, Sexualität, Exil und Trauma stehen

³⁷ Zinn, Howard: Eine Geschichte des Amerikanischen Volkes, Berlin 2007, S.374-395.

³⁸ BBC: The New Deal: <http://www.bbc.co.uk/bitesize/higher/history/usa/newdeal/revision/3/>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

³⁹ Frick, Julia: Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1960), Dipl.Arbeit Universität Wien 2012, S.16-17.

⁴⁰ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.16.

⁴¹ Scheugl, Hans: Sex und Macht. Die Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007, S.117.

⁴² Llyod, Ann/ Robinson, David (Hg.): The illustrated History of the Cinema, London 1986, S.188.

nun im Mittelpunkt. „The criminality and passions driving many noir characters stem from the premise that insecurity of existence here promises little in rectitude, and so pursuing one’s obsessions becomes acceptable, even desirable, in the face of an unclear future.”⁴³

2.2.1. Production Code

Eine weitere zu nennende gravierende Änderung, welche die Filmlandschaft der USA jener Periode flächendeckend betraf, war der Production Code. Der Production Code war eine Selbstzensur der amerikanischen Filmindustrie. Die Idee dahinter war, dass aufkommende Obszönitäten, Gewalt oder Sexualität, um nur drei Grundpfeiler zu nennen, aus der Kinolandschaft verschwinden sollten. Da das Kino ein sehr beliebter und gut besuchter Ort war und der Film ein Massenmedium darstellte, sahen einige Teile der eher konservativen Bevölkerung, darunter war die katholische Kirche eine wesentliche Organisation, Sittlichkeit und Moralität in Gefahr.⁴⁴

Bereits im Jahr 1922 nahm dieser Prozess seinen Anfang. William Hay, der unter Präsident Warren Harding in dessen Kabinett arbeitete, wurde in diesem Jahr zum Präsidenten der „Motion Picture Producers and Distributors of America“⁴⁵, der MPPA gewählt. Die Aufgabe jener Filmbehörde war es, darauf zu achten, dass eben jene Themen wie Gewalt und Sexualität nicht oder nur eingeschränkt auf der Leinwand gezeigt werden sollten. Listen wurden erstellt, welche auf nicht moralische Thematiken und Inszenierungen aufmerksam machten und diese verbieten sollten. Doch die Behörden konnten sich nicht durchsetzen und die meisten Produktionsfirmen achteten nicht allzu sehr auf diese Verbote. Folglich wurden in Filmen, welche oftmals „pre-Code films“ genannt werden, Gewalt- oder Sexuelszenen plakativer visualisiert. Auch im Bereich des Drehbuches und der Filmnarration schreckten die Regisseure jener Zeit nicht vor Tabubrüchen im Sinne des Hays Office zurück.⁴⁶

Im Sommer 1934 wurde der Production Code jedoch zur allgemeinen und unausweichlichen Zensur. Filme konnten nicht mehr einfach nach dem Produktionsende in den Kinos gezeigt werden. Drehbücher, ebenso wie fertig gestellte Filme, mussten zuvor durch die Zensurbehörde, also die Büros von William Hay und wurden dort, häufig auch schon vor Produktionsbeginn, auf unmoralische Motive und Szenen untersucht. Neben Hay war auch Joseph Breen einer der strikten Durchsetzter des Codes.⁴⁷ „Which demanded, among other things, that „methods of crime shall not be explicitly presented“, „illegal drug traffic must never be presented“, „scenes of passion should not be introduced when not essential to the plot“, „excessive and lustful kissing, lustful embracing, suggestive postures and gestures, are not to be shown“, „miscegenation (sex relationship between the white and the black

⁴³ Dickos, Andrew: *Street with No Name*, Kentucky 2002, S.63.

⁴⁴ Saekel, Ursula: *Der US-Film in der Weimarer Republik - ein Medium der "Amerikanisierung"?*, Paderborn 2011, S.107.

⁴⁵ Hanson, Helen: *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, New York 2007, S.138.

⁴⁶ Dixon, Wheeler Winston: *Precursors to Film Noir*, in: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): *A Companion to Film Noir*, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.92.

⁴⁷ Dixon, Wheeler Winston: *Precursors to Film Noir*, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.80.

“...is forbidden”, “pointed profanity (this includes the words God, Lord, Jesus, Christ – unless used reverently – Hell, S.O.B., damn, Gawd), or other profane or vulgar expressions, however used, is forbidden,” and that “ministers of religionshould not be used as comic characters or as villains.”⁴⁸

An diesem Punkt wird transparent, auf welche bestimmten Bereiche diese Zensur abgezielt hat. Wie und in wie weit haben sich diese Bedingungen auf die Studios beziehungsweise auf die Produktion des Film Noir ausgewirkt?

Allgemein ist zu sagen, dass die Produktionszeit während dieser zuvor genannten Einschränkungen für den Film Noir prägend war. Der Film Noir und der Production Code gehen in gewisser Weise Hand in Hand. Denn erst durch die Einschränkungen des Production Codes entwickelten Regisseure visuelle Motive und Elemente, um diesen zu umgehen. Mit dem Spiel von Licht und Schatten, dem aktiven Arbeiten mit Kameraeinstellungen, mit der Anwendung von Motiven aus der Kunst oder das Einsetzen von Elementen der Psychoanalyse schafften es Noir Regisseure, von der offensichtlichen Darstellung der zuvor genannten Themen abzuweichen und diese in ein neue Materie des „Sehens“ und „Nicht-Sehens“ zu verarbeiten. Im Film Noir sind mehrfach Dinge nicht auf den ersten Blick sichtbar. Die entscheidenden Signale werden auf der ästhetischen und narrativen Ebene gesetzt. „Film Noir operates on opposite principles: the theme is hidden in the style, and bogus themes are often flaunted („middle-class values are best“) which contradict the style.“⁴⁹ Infolge dieses Einsatzes hoch psychologisierender Filmkunst wurden viele Szenen, welche zum Beispiel durchaus auf Sexualität, Inzest oder Gewalt verweisen, nicht immer von den Behörden des Production Codes wahrgenommen. „Film noir seems to have been a creative release for everyone involved. It gave artists a chance to work with previously forbidden themes, yet had conventions strong enough to protect the mediocre.”⁵⁰ Regisseure und Produzenten mussten sich durchwegs bei den Zensurbüros rechtfertigen, dass ihre Filmszenen mit anderer, moralisch nicht verwerflicher Intention, gedreht wurden und nicht gegen Punkte des Codes verstießen. Abhängig davon, wie die Behörde agierte, mussten im Film Szenen geschnitten werden, Frauen mehr Kleidung am Körper tragen oder ein tragisches Ende zu einem Happy End umgeschrieben werden. Aus diesem Grund lassen sich im Bereich des Film Noir auch Filme mit unterschiedlichen Ausgängen finden, welche entweder zusätzlich gedreht oder abermals geschnitten wurden, um dem Production Code zu entsprechen.

Abgeschafft wurde der Production Code erst im Jahr 1967. In den letzten Jahren seines Bestehens rückte er bereits immer stärker in den Hintergrund.⁵¹

⁴⁸ Dixon, Wheeler/ Foster, Gwendolyn Audrey: A Short History of Film, New Brunswick 2013, S.131-132.

⁴⁹ Schrader, Paul: Notes on Film Noir, New Jersey 1996, S.63.

⁵⁰ Schrader, Paul: Notes on Film Noir, New Jersey 1996, S.62.

⁵¹ Hanson, Helen: Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film, New York 2007, S.137.

2.2.2. Produktionsbedingungen

Zu den allgemeinen Produktionsbedingungen des Film Noir jener Zeit muss gesagt werden, dass sich die Filme in zwei Kategorien einteilen lassen, welche mit den Produktionsbedingungen und Produktionskosten verknüpft sind. Diese zwei Varianten sind die sogenannten A-Pictures und die B-Pictures. A-Picture-Filme waren mit wesentlich höheren Budgets verbunden und wurden bewusst mit hohen Produktionskosten und Aufwand gedreht. B-Pictures hingegen waren in vielen Fällen low-budget Produktionen, welche auch in vielen kleineren Studios entstanden sind. Mit der sogenannten Double-Bill war es den Kinobesuchern möglich zwei Filme, je einen A-Picture und einen B-Picture, zu sehen. Doch ist zu sagen, dass die B-Filme keinesfalls weniger Erfolge erzielten als die hoch budgetierten A-Filme.⁵²

„Film Noir became a major source of B films. During the 1930s and 1940s, the five vertically integrated studios – MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros., Paramount, and RKO – controlled the production, distribution, and exhibition of their films. They managed the demands of the double feature, which was standard by the mid-1930s, by establishing B units usually under the executive control of supervisory producer.”⁵³ Im Bereich der B-Produktion konnten auch wesentlich mehr Film Noir mit weniger finanziellem Risiko für die Studios entstehen. Außerdem waren die Bedingungen bis zum Ende der 1940er Jahre für die Entwicklung und Produktion von Film Noir sehr günstig. Das Kino erlebte tendenziell einen Aufschwung.⁵⁴ „Movie audience was 75 million at the end of 1930s, and they peaked at 100 million in 1946.”⁵⁵ Die Produktion des Film Noir blühte auf und wurde von Jahr zu Jahr stärker.

Ab 1948 nahmen die Zuschauerzahlen wiederum ab. Besonders die B-Produktion litt unter diesem Umstand. Hinzu kam das „Anti-Trust-Urteil“⁵⁶, welches unter anderem die Double-Bill auflöste und kleineren Produktionsstudios die Aufträge und Absätze entzog. Insolvenzen von einigen ehemaligen B-Picture-Produktionsstudios waren die Folge. Aber auch die zunehmende Popularität des Fernsehens machte es den Studios und besonders dem Film Noir in den späteren 1950er Jahren schwer, in Hollywood annähernd so präsent zu bleiben, wie in den Jahren zuvor.⁵⁷ Hinzu kam, dass ab dem Jahr 1947 Filmschaffende auf der sogenannten „Blacklist“⁵⁸ zu finden waren. Sie wurden von dem immer stärker aufkommenden Gedankengut, welches sich besonders gegen linke, kommunistische

⁵² Kerr, Paul: Out of What Past? Notes on the B film noir, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.112-113.

⁵³ Mayer, Geoff: Film Noir and Studio Production Practices, in: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): A Companion to Film Noir, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.216.

⁵⁴ Mayer, Geoff: Film Noir and Studio Production Practices, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.217.

⁵⁵ Flynn, Charles/ McCarthy, Todd: The Economic Imperative. Why Was the B Movie Necessary?, in: Flynn, Charles/ McCarthy, Todd (Hg.): Kings of the Bs, New York 1975, S.16.

⁵⁶ Mayer, Heinz-Hermann: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4038>, letzter Zugriff: 13.12.2015.

⁵⁷ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.18.

⁵⁸ Encyclopaedia Britannica: Perlman, Allison: Hollywood Blacklist: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1951987/Hollywood-blacklist>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Positionierungen und öffentliche Kritiker des Staates wendete, geprägt. Durchgesetzt wurde diese Liste durch das HUC, das „House Committee on Un-American Activities“⁵⁹. Die Namen, welche auf den Listen zu finden waren, waren keinesfalls Unbekannte. Renommierten Filmschaffenden und Autoren wie John Garfield, Jules Dassin, Dashiell Hammett oder Abraham Plonsky wurden Arbeitsverbote im Filmbereich erteilt. Die Auswirkungen dieser Liste erschütterten die amerikanische Kinolandschaft und auch den Film Noir abermals. Nicht nur der Aspekt, dass Künstler oftmals gar nicht genannt wurden oder auch unter geänderten Namen arbeiten mussten, trug hierzu bei.⁶⁰

Zu betonen ist, dass auch die Atmosphäre in den Studios von Unsicherheiten geprägt war. Dies zeigt auch die Aussage von Ben Marrow, der das Drehbuch für den Film Noir *„The Asphalt Jungle“* (John Huston, 1950), geschrieben hat und 1952, während die Produktion von *„The Wild One“* (Laslo Benedek, 1953) begonnen hatte, auf die Blacklist gesetzt wurde: „Then Kramer called me into office. He said, „I’m sorry, I have to fire you....“ Well, so many people had already been fired that I didn’t really need any further explanation. But I took my name off *The Wild One* because I saw a version of it that I disliked very much. It was partly mine and partly not. That’s always a very difficult thing, to assign the degree of responsibility (for a script).“⁶¹ Beizufügen ist, dass eben jener Film *Asphalt Jungle* in der wissenschaftlichen Literatur häufig genannt wird, da er Motive der damals gegenwärtigen Umstände visualisiert und dekonstruiert.

Den eigenen Namen auf der Liste zu finden bedeutete nämlich nicht häufig nur ein Arbeitsverbot, sondern hatte auch zur Folge, dass viele Filmschaffende sich in ihrer Berufswahl völlig neu orientieren mussten. Regisseure, welche auf der Liste genannte Personen zu ihrem Filmteam holten, hatten mit negativen Folgen zu rechnen. Dies konnte sich demnach auch auf den zu produzierenden Film auswirken. Jene diffizile Produktionssituation wurde aber ebenso vom Film Noir, wie bereits mit *Asphalt Jungle* angedeutet wurde, aufgenommen. Das Ende der Blacklist folgte jedoch erst in den 1960er Jahren.⁶²

Abschließend zu diesem Unterkapitel soll noch gesagt werden, dass nach all diesen differenten kulturhistorischen Einflüssen, transparent wird, dass der Film Noir von allen zuvor genannten Entwicklungen betroffen und geprägt worden ist und diese auch in den Filmen visualisiert wurden. Diese Heterogenität spiegelt sich auch in seinen Elementen wieder. „Sie zeigen aber auch, dass Film noir keineswegs ein selbstgenügsames ästhetisches Gebilde ist, sondern unablässiger Bewegung und

⁵⁹ Encyclopaedia Britannica: HUAC: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/273188/House-Un-American-Activities-Committee-HUAC>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

⁶⁰ Filmreference: The Blacklist: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Cold-War-THE-BLACKLIST.html>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

⁶¹ McGilligan, Patrick: Backstory 2. Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s, California 1991, S.178.

⁶² Encyclopaedia Britannica: Perlman, Allison: Hollywood Blacklist: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1951987/Hollywood-blacklist>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

permanentem Wandel unterliegt, und zwar im Hinblick auf seine ästhetische und außer-ästhetische Wirkung.“⁶³

2.2.3. Filmexil: Hollywood

Weiters prägte den Film Noir besonders die Tatsache, dass viele Exilanten besonders aus Deutschland und Österreich seine Entwicklung vorantrieben. In den Jahren vor und während des 2. Weltkriegs versuchten viele Filmschaffende aus dem Land zu fliehen. Es handelte sich hierbei nicht immer um Jüdinnen und Juden, sondern auch um deren Ehepartner, Verwandte oder Regimegegner. Manchen von ihnen wurde in ihrem Heimatland Berufsverbot erteilt. Andere sahen sich selbst und ihre Arbeiten in Gefahr und versuchten aus dem heutigen Deutschland, Österreich, Ungarn, Polen, Tschechien und weiteren Staaten mit diktatorischen Regimen wie zum Beispiel Italien in das Ausland zu flüchten. Ihre Reise führte sie in europäische Städte wie London oder Paris. Einige verweilten an diesen Orten und nahmen ihre beruflichen Tätigkeiten wieder auf. So findet man folglich in vielen Filmographien wie beispielsweise in jener von Curtis Bernhard oder Robert Siodmak einige in Frankreich gedrehte Filme. Zu den bekanntesten deutschsprachigen Exilanten im Regiebereich gehören Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger, Curtis/Kurt Bernhard, Billy Wilder, Wilhelm/ William Dieterle, Detlef Sierck/ Douglas Sirk, Alfred/Fred Zinnemann, sowie Edgar G. Ulmer. Aber keinesfalls sollte unerwähnt werden, dass auch weniger bekannte Filmschaffende aus vielen Bereichen wie Schauspiel, Drehbuch, Kamera oder Filmmusik, unter den Exilanten waren. Nicht alle schafften es aber, ihre Karrieren, welche sie in ihren Heimatländern aufgebaut hatten, auch in Amerika weiterzuführen. Sprachprobleme, Genehmigungen von Aufenthalts- und Arbeitserlaubnissen, ebenso wie der Mangel an Jobs in der Filmbranche erschwerten die Situation.⁶⁴

Ein Phänomen ist jedoch deutlich zu erkennen, dass bestimmte Regisseure, die ins Exil nach Hollywood gingen, auch versuchten andere Exilanten in ihren Filmen unterzubringen. Deutlich zu erkennen ist dies beispielsweise bei dem Film „*Hangmen Also Die!*“ (Fitz Lang, 1943) oder in „*Casablanca*“ (Michael Curtiz, 1942), wo in Rick's Café ein wahres Treffen von Exilanten stattfindet.⁶⁵ Bis heute werden jene Filmschaffenden, deren Wege nicht ganz nach oben geführt haben, oftmals in der Literatur ausgelassen. Doch bei näheren Betrachtungen finden sich immer wieder Filmschaffende, die in kleineren Rollen oder ohne Nennung mitgewirkt haben. Infolgedessen wurden auch Gesellschaften oder Vereine gegründet, um Neuankömmlingen einen Neubeginn zu erleichtern. Deutlich wird jedoch, dass all diese Exilanten Skills, Erfahrung und Techniken aus der ehemaligen Filmlandschaft mitnahmen und diese in ihren neuen Produktionen umsetzten. Hinzu kommt, dass sie einen anderen Blickpunkt auf die amerikanische Kultur und Politik hatten und diese Aspekte gemeinsam mit individuellen Erfahrungen in ihren Filmen visualisierten.

⁶³ Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire, Marburg 2003, S.8.

⁶⁴ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.29-35.

⁶⁵ Fluchtpunkt Rick's Café: <http://kinountersternen.at/fluchtpunkt-ricks-cafe/>, letzter Zugriff: 15.12.2015.

2.3. Ästhetische Einblicke

Nun sollen kurz Motive, Stile und Elemente angeführt werden, welche die Ästhetik des Film Noir auf bedeutende Weise prägen. Wie bereits erwähnt arbeiteten die Filmschaffenden, bedingt durch den Production Code, mit den Doppeldeutigkeiten von filmischen Motiven, um eine weitere Ebene des Films zu generieren, auf welcher beispielsweise Sexualität und Gewalt dargestellt werden können. Denn im Film Noir ist Narration, welche für das Publikum auf den ersten Blick sichtbar ist, meist zweitrangig. Die Visualisierung von auf den ersten Blick möglicherweise intransparenten Motiven lässt somit eine zweite narrative Ebene entstehen, welche durch die Ästhetik des Film Noir im Hintergrund abläuft und die Kernaussagen des Films enthält.⁶⁶

Ein wesentliches Stilmittel ist der Einsatz spezieller Ausleuchtungsmethoden, welche besonders die intensive Arbeit mit dem Schatten beinhaltet. Somit kann ein filmischer Raum geschaffen werden, in welchem durch die Ausleuchtung bereits ein Teil der Narration angedeutet oder bereits vorweggenommen wird. Ein typisches Beispiel hierfür wäre das Spiel mit dem Schatten von Gitterstäben wie beispielsweise bei „*Mildred Pierce*“ (Michael Curtiz, 1945), in welchem die Schatten von Jalousien bereits erste Anzeichen auf die weitere Entwicklung der Charaktere geben. Die Visualisierung wird oftmals dazu genutzt, um die Ambivalenzen von Figuren und deren Innerlichkeit nicht offensichtlich nach außen zu tragen, sondern mit mehrdeutigen Elementen visuell zu erarbeiten. Diese ästhetische Umsetzung findet sich beispielsweise auch in einem der ausgewählten Filme der Analyse, nämlich bei *Detour*. Die Intention mit jenen expressionistischen Effekten im Film zu spielen wurde bereits in der Stummfilmzeit angewendet und durch viele exilierten Filmschaffenden aus Europa in den Film Noir übernommen.

Weiters nimmt auch die Kunst eine essentielle Rolle im Film Noir ein. Besonders Gemälde kommen im Film Noir häufig vor und haben eine eigenständige und wichtige Bedeutung. Auch wird die Kunst und insbesondere die Malerei in vielen Filmen verwendet. Es finden sich zum Beispiel in *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) die Arbeit von Salvatore Dalí, wobei sowohl Gemälde als auch bewegte Bilder für den Film Noir geschaffen wurden.

Neben dem Gemälde als Doppelungsmotiv findet sich auch der Einsatz von Spiegeln und Spiegelbildern. Dies muss jedoch nicht einfach nur durch das Vorkommen von Glasspiegeln passieren, sondern auch durch Wasseroberflächen oder in Form von Scherben, was wiederum auf den Zerfall und die Zerstörung der Identität verweist.⁶⁷

Allgemein ist zu sagen, dass der Film Noir auch sehr stark mit dem damals sehr ausgeprägten Einfluss der Psychoanalyse und den Theorien von Freud arbeitet. Etliche Momente im Film beziehen sich auf Freuds Texte, welche im Hollywood jener Zeit gelesen wurden. Dies passierte aber wiederum nicht im Vordergrund, sondern spielt sich, ebenso wie die Tiefenpsychologie, auf einer anderen filmischen

⁶⁶ Place, Janey/ Peterson, Lowell: Some Visual Motifs of Film Noir, New Jersey 1996, S.65-76.

⁶⁷ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Berlin 2005, S.59-79.

Ebene ab, die durch die Ästhetik des Noir konstruiert wird. So finden sich neben der Doppelung von Spiegelbildern auch der gekonnte Umgang mit der Symbolik von Gewässern, von Feuer oder der Architektur von Häusern in Form von langen Treppen und unzähligen Türen. All jene Motive, und an diesem Punkt sollen nun einige prägnante genannt werden, stellen Elemente dar, welche zu jener zweiten Ebene im Film führen, auf welcher die wirkliche Narration spielt. Denn der Production Code hätte niemals zugelassen, dass offensichtliche Sexualität, sei es nun homo- oder heterosexuell, im Film gezeigt wird. So erhalten die Visualisierungen von Trieben, Traumata, Erinnerungen und Verdrängung einen unabdingbaren Stellenwert im Film Noir.⁶⁸

Das Rauchen beispielsweise symbolisiert im Film Noir sehr oft Sexualität. Wesentlich ist aber auch, dass das Publikum genau darauf achten muss, wer wem die Zigarette anzündet beziehungsweise in welcher Situation und in welchem Raum geraucht wird. Denn auch das räumliche Umfeld im Film Noir wird folglich in seiner Doppeldeutigkeit hervorgehoben. Somit wird beispielsweise bei „*Shanghai Gesture*“ (Josef von Sternberg, 1941) das eigentliche Bordell als Casino dargestellt, um der Zensur zu entgehen. Film Noir spielt auch nicht nur in dunklen Gassen von Großstädten, sondern auch in hellen Landschaften, auf Highways oder in der Wüste wie beispielsweise im Noir Western. Auch ist Film Noir nicht nur schwarz-weiß, sondern kann ebenso wie in „*Leave Her to Heaven*“ (John M. Stahl, 1945) in Farbe sein. Es hebt sich aber durchwegs eine gewisse Dominanz der Farben Rot, Grün und Gelb hervor, welche bis in die Zeit des Neo-Noir reichen.⁶⁹

Die Protagonistinnen und Protagonisten des Film Noir, welche das Publikum sieht, sind auch nicht die glorreichen Heldinnen und Helden Amerikas. Sie sind oftmals gescheiterte Subjekte, ambivalente Charaktere und traumatisierte Figuren, die versuchen über dem Abgrund zu balancieren und zu handeln, ohne dabei noch tiefer in ihren Problemen zu versinken. Neben Detektiven, Hausfrauen, Range-Besitzerinnen oder Barpianisten findet sich auch das Bild der femme fatale. Wie bereits vorweggenommen findet sich aber nicht in jedem Film Noir eine femme fatale, welche nach Julie Grossmann vielmehr eine Konstruktion einer Frauenrolle ist, die sich, vereinfacht gesagt, von jenem amerikanischen Frauenbild der Zeit abhebt beziehungsweise mit ihm entwickelt hat. Denn auch die Emanzipation der Frau ist, wie bereits angeführt, ein wesentliches Thema im Film Noir. Ebenso wie der Krieg und das Kriegstrauma werden auch, und dies wird oftmals in der Diskussion vernachlässigt, der Antisemitismus ebenso wie der Rassismus thematisiert.⁷⁰

All diese Themen werden jedoch nicht nur auf der visuellen Ebene in ihrer Doppeldeutigkeit erarbeitet, sondern auch in der Erzählung, in Dialogen und ebenso auch im Voice-Over. Entscheidend ist hierbei genau hinzuhören, worüber ein Subjekt wirklich spricht. Und eben das Voice-Over mit seinen unterschiedlichen und komplexen Anwendungsmöglichkeiten bietet eine filmische und

⁶⁸ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Berlin 2005, S.134-138.

⁶⁹ Luhr, William: Film Noir, Chichester 2012, S.13.

⁷⁰ Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale, New York 2009, S.21-40.

narrative Ebene, um versteckte Motive zum Vorschein zu bringen und Einblicke in die Gedanken und das Innerste von Charakteren zu erhalten.

3. Voice-Over als narratologisches und ästhetisches Stilmittel im Film Noir

Das nun folgende Kapitel soll sich auf jene narratologische Methode des Film Noir beziehen, welche im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen soll, nämlich das Voice-Over. Wie im vorhergehenden Kapitel bereits angesprochen, wird der Film Noir mit dem Erzählstil des Voice-Over, oder auch vereinfacht gesagt der nicht sichtbaren Erzähler- oder Erzählerinnenstimme, in Verbindung gebracht. Es zählt zu einem der wesentlichen Elemente, welches den Erzählstrang vieler Noirs prägt und bis heute noch im Neo-Noir zu finden ist. Aus diesem Grund soll sich dieser Abschnitt den grundlegenden Aspekten des Voice-Over widmen, um eine Basis für die drauffolgende Filmanalyse zu schaffen.

Fragen, welche bereits zu Beginn dieser Arbeit angeführt wurden, sollen nun von Grund auf diskutiert und vertieft werden.

Wie beeinflusst Voice-Over den Narrationsstrang des Film Noir beziehungsweise welche Auswirkungen hat es auf die filmische Visualisierung und Erzählsituation? Oder wie Voice-Over die kulturellen, sozialen oder emotionalen Situationen, aber auch genderspezifische oder traumatische Veränderungen im Leben der Charaktere verdeutlicht oder sogar verändert? Auch ist Voice-Over ebenso wesentlich mit der Kameraarbeit und der Ausleuchtung im Film verbunden. All diese Aspekte wie auch die unabdingbare Verbindung zum Begriff der Subjektivität sollen nun diskutiert und erarbeitet werden.

Eine Erzähler- oder Erzählerinnenstimme, sei es eine für das Publikum bekannte oder unbekannte Stimme, kann im Film Noir nicht nur ihre eigenen Wünsche, Begehren, Träume oder Zweifel vermitteln oder einen Dialog mit dem „Ich, dem Ego“⁷¹ führen, sie kann die Zuschauer und Zuschauerinnen auch auf Bezüge hinweisen, die nur sie kennt. Im Film Noir wird sie zu einer Brücke, welche Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinden kann und Handlungsstränge zusammenführt. Es sollte jedoch immer darauf geachtet werden, dass auch das Voice-Over, trotzdem es einen großen Realitätsanspruch beinhaltet, das Filmpublikum nicht immer in die richtige Richtung lenkt.

3.1. Voice-Over: Theoretische Ansätze

Gleich zu Beginn dieses Kapitels ist klarzustellen, dass die deutschsprachige Filmwissenschaft beziehungsweise die Übersetzungsarbeiten der englischsprachigen Werke sich nicht über das Geschlecht des Voice-Over Begriffs einig sind. So finden sich in unterschiedlichsten Werken meist zwei Artikelformen, nämlich: das Voice-Over oder der Voice-Over. In diesem Fall wird nach der Häufigkeit des Auftretens gereiht. Brinckmann verwendet in ihrem Buch zur „Anthropomorphen Kamera“⁷² das männliche Geschlecht, Steinbauer-Grötsch⁷³ arbeitet mit dem sächlichen Artikel.

⁷¹ Freud, Sigmund: Das Ich und das Es, in: Sigmund Freud Gesammelte Werke Band 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, Frankfurt 1999, S.252.

⁷² Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Lewinsky, Marianne/ Schneider, Alexandra (Hg.), in: Brinckmann, Christine N. (Hg.): Züricher Filmstudien Band 7, Zürich 1997, S.115.

Es ist weiters auffällig, dass deutschsprachige Autoren dazu neigen, eine Artikelanwendung zu umgehen und einzig mit den Begriffen Voice-Over oder Flashback zu arbeiten. Diese Arbeit soll aufgrund ihres Umfangs nicht an einem Artikel sparen. Es wird folglich mit dem sächlichen, neutralen Artikel gearbeitet, da er am kontinuierlichsten in den Werken zum Film Noir zu finden ist und aufgrund der Tatsache, dass Voice-Over auch von männlichen ebenso wie weiblichen Personen gesprochen wird. Zudem soll aber auch die vereinfachte artikellose Form, Voice-Over übernommen werden.

Ferner soll der Aspekt geklärt werden, was Voice-Over filmisch betrachtet bedeutet. Das Kriterium diesen Begriff zu definieren wird in den meisten Werken ausgespart, da die Annahme, dass das allgemeine Wissen über den Begriff ausreichend ist, meist überwiegt. Allgemein formuliert wird Voice-Over unter der Berücksichtigung von divergierenden Definitionsansätzen als Erzähltechnik⁷⁴, Erzählmittel⁷⁵, Erzählform⁷⁶ oder Erzählstruktur⁷⁷ angeführt. In dieser Arbeit wird das Voice-Over als narratologisches und ästhetisches Element des Film Noir beziehungsweise als Erzähltechnik, Erzählform oder aber auch als Erzählmethode bearbeitet. Um jedoch auch der zuvor angesprochenen und oftmals fehlenden Definitionsfrage nicht zu entgehen, muss an diesem Punkt eine Definition von Voice-Over vorausgestellt werden, welche den Verbindungen zum Film Noir gerecht wird. An dieser Stelle sollen die ersten Sätze von Karen Hollingers Artikel über „Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale“⁷⁸ zitiert werden. Hollinger ist eine der wenigen unter den Autorinnen und Autoren, welche sich intensiv mit dem Voice-Over und dem Film Noir beschäftigt haben. Sie erläutert Voice-Over im ersten Absatz sogar ausführlich: „The period of the 1940s was the golden age of filmic first person voice-over narration, which involves an overt act of communicating a narrative to an audience by a recognized speaker in a film. Most commonly after an initial presentation of a narrating situation in which we see the narrating character begin to tell the story, the film moves into flashback sequences that visually portray the recounted events. We, as viewers, intermittently hear the narrator speaking within the film although we no longer see the narrating situation; thus, the voice seems to come from a time and place distinct from the visual portrayal of events. (...)“⁷⁹ Zuzüglich führt Hollinger an, dass neben dem erzählenden Subjekt in der ersten Person auch die Möglichkeit eines Erzählers oder einer Erzählerin in der dritten Person in Frage kommt. Die Problematik, welche bei diesem Text präsent ist, besteht darin, dass auch hier keine vollständige und alle Aspekte behandelnde Definition von Voice-Over gegeben ist, obwohl Hollinger wesentlich umfassender die Begrifflichkeit des Film Noir und die Methode des Voice-Over ausführt als es in den meisten Werken zu finden ist.

⁷³ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.107.

⁷⁴ Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, New Jersey 1996, S.243.

⁷⁵ Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film, Marburg 2014, S.15.

⁷⁶ Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film, Marburg 2014, S.18.

⁷⁷ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.115.

⁷⁸ Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, New Jersey 1996, S.243.

⁷⁹ Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, New Jersey 1996, S.243.

Infolgedessen soll nun ein Definitionsversuch gemacht werden, welcher den Begriff des Voice-Over hinsichtlich seiner Anwendung im Film Noir diskutiert und ausformuliert:

Voice-Over bezeichnet eine Erzähltechnik im Film, bei welcher die Stimme eines Erzählers oder einer Erzählerin spricht und die Person bei oder während des Auftretens dieser, meist für kürzere oder längere Zeit nicht sichtbar ist, oder auch niemals sichtbar war und auch nicht sein wird. Wesentlich ist hierbei, dass die Stimme, beispielsweise nicht einfach aus einem anderen Zimmer dringt, sondern auf einer anderen zeitlichen Ebene oder sogar einer Art räumlichen und zeitlichen „Metaebene“ fungiert, welche meist nicht mit der aktuell gegenwärtigen Ebene des Films gleichgesetzt ist. Dies zieht jedoch nicht die Schlussfolgerung nach sich, dass jene Stimme, kein Teil der Erzählung ist. Das Erzählte kann aus Sicht einer ersten oder dritten Person erzählt werden und erhält oftmals durch diese Form eine Subjektivierung der Erzählperspektive. Daraus folgt, dass Voice-Over auch ein innerer Monolog sein kann, falls die Erzählebene des inneren Monologs, auch als eine weitere Metaebene der filmischen Narration gesehen wird.

Die Wirkungsansprüche dieser Erzähltechnik können abhängig von der Umsetzung des Voice-Over unterschiedlich sein. Zu den Bekanntesten gehören der Sprung in eine andere zeitliche Ebene, beispielsweise durch das Flashback, die Psychologisierung von Charakteren, versteckte Motive in dem Gesprochenen zu dekonstruieren, sowie dessen oder deren „Innerstes“ für das Publikum zugänglich zu machen. Voice-Over sollte dadurch bei jeder Analyse einer kritischen Reflexion unterzogen werden, da Aussagen und Motive in ihrer Subjektivität hinterfragt werden müssen, um oftmals den „wirklichen“ visuellen Wirkungsanspruch zu erkennen.⁸⁰

Wenngleich dem Voice-Over in wissenschaftlichen Werken noch kein großes Forschungsinteresse entgegen gebracht wurde, so finden sich dennoch sehr kontroverse Ansätze, wenn die Definition von Voice-Over hinsichtlich der Erzähltheorie gedeutet wird. Die erzähltheoretischen Ansätze, welche sich mit dem Voice-Over auseinandersetzen, weisen, wie im folgenden Absatz weiter ausgeführt wird, zu diskutierende Kontroversen auf. Weiters behandeln die meisten Autoren die Funktion des Voice-Over sehr allgemein und weniger filmspezifisch. Sobald aber der Versuch angestrebt wird, diese Erzähltechnik in den erzähltheoretischen, also auch literarischen Bereich, inklusive dem filmischen Aspekt einzuordnen, entstehen gravierende Probleme.

Große Diskrepanzen gibt es bei der Behandlung des homodiegetischen und heterodiegetischen Erzählens. Um diesen Zusammenhang weiter auszuführen, sollte der Begriff, „diegetisch“⁸¹ zuvor

⁸⁰ Danzinger, Marlene: Zusammenfassende Definition der Diskussion zu Voice-Over und Film Noir, im PS Proseminar - Analyse zeitgeschichtlicher visueller Quellen: Film Noir, Leitung: Univ.Prof. Frank Stern.

⁸¹ Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie, in: Beilenhoff, Wolfgang/ Curtis, Robin/ Frieß, Jörg/ Hartmann, Britta/ Kessler, Frank/Lowry, Stephen/ Von Moltke, Johannes/ Müller, Eggo/ Wulff, Hans J. (Hg.): Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Vol.6/2, Berlin 1997, S.151.

geklärt werden. „Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört.“⁸² Ein homodiegetischer Erzähler wäre, vereinfacht gesagt, eine Person, welche in die Erzählung beziehungsweise in den Film integriert ist und ein heterodiegetischer Erzähler jemand, der nicht in die Geschichte miteingebunden ist. Soweit ist dieses, literarisch geprägte Konzept gut konstruierbar. Doch nun beginnt das Rad sich zu drehen und die Frage kommt auf, welche in diesem Absatz bereits angedeutet wurde, nämlich, ob Voice-Over nun homodiegetisch oder heterodiegetisch ist. An diesem Punkt spalten sich die Meinungen. Die Antwort hängt in diesem Fall stark von der Auslegung und der Rahmung des Begriffs der Diegese ab und der Verortung des Voice-Over-Begriffs, wobei beide Aspekte nicht immer eindeutig auf jeden Film übertragbar sind. Denn der Film als Medium arbeitet mit dem Einsatz und den essentiellen Zusammenhängen von Ton, Stimme, Text sowie Bewegung und dem Bild, wodurch diese Elemente aufeinander wirken, sich aufeinander beziehen und somit immer gemeinsam bearbeitet werden müssen.

Die zu diskutierenden Beispiele, welche in Bezug auf den Film Noir und Voice-Over zu nennen sind, sollen nun angeführt werden. Der Film „*Rebecca*“ (*Alfred Hitchcock, 1940*) ist der erste Film Noir der klassischen Periode des Film Noir in Hollywood, in dem Voice-Over auftritt. Er beginnt mit einem weiblichen Voice-Over, welches mit der Erzählung einer Geschichte beginnt, die eine weibliche Stimme in ihrem eigenen Leben zurückgehen lässt. Dies wird aber nicht proklamiert, sondern wird dem Publikum erst später bewusst gemacht. Die Frau, deren Stimme Zuseher und Zuseherinnen wahrnehmen, tritt im gesamten Film nicht mehr in der zeitlichen Ebene auf, aus welcher das Voice-Over gekommen ist. Die Figur Rebecca, wie das Abbild zu ihrer Stimme beispielsweise Jahre später sein könnte, bleibt dem Publikum verwehrt. Somit ist die Person einerseits ein Teil jener Erzählung, kann aber gleichzeitig auch als Außenstehende betrachtet werden, welche nur auf einen Teil ihres Lebens filmisch zurückblickt. Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass in dieser Szene der Traum als ästhetisches Mittel hinzukommt und diese Deutung bezüglich einer erzähltheoretischen Sichtweise erschwert.

Zusätzlich soll das Flashback in Verbindung mit dem Voice-Over angeführt werden. Denn auch in diesem Bereich kann man mittels erzähltheoretischen Ansätzen nicht immer die divergierenden Formen von Voice-Over ermitteln. Ausreichend viele Filme, wie die Filmanalyse im späteren Teil dieser Arbeit zeigen wird, arbeiten mit der Kombination von Flashback und Voice-Over als Überbrückung von zeitlichen Ebenen wie der filmischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. So wird mittels der Erzählung nicht nur im Geschehen zurückgegriffen, sondern es werden auch Vorausdeutungen gemacht. Tote Personen sprechen mittels des Voice-Over wie bei „*Sunset Boulevard*“ (*Billy Wilder, 1950*) und andere Stimmen geben nur abschließende Kommentare. Die Menschen, deren Stimmen zu hören, die aber als Personen in bestimmten Momenten nicht mehr auf

⁸² Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie, Berlin 1997, S.151.

derselben räumlichen oder zeitlichen Ebene zu sehen sind, sind in den häufigsten Fällen Teil der filmischen Erzählung.

Ein weiterer zu erwähnender Punkt ist die strikte Unterscheidung von Voice-Over und Voice-Off, wie es in den theoriebezogenen Werken von Markus Kuhn⁸³ und Shohini Chadhuri⁸⁴ beispielsweise der Fall ist. Nun stellt sich die Frage, ob mit dem Voice-Off nicht einfach die sogenannte Stimme aus dem Off gemeint sein kann. Nein, dieser Unterschied wird wesentlich ausführlicher und dadurch auch einschränkender verarbeitet. Denn nach Kuhn gilt folgendes: „Im Fall eines Voice-overs liegt der Ursprung der zu hörenden Stimme jenseits der diegetischen Welt, im Fall eines Voice-offs ist er innerhalb der diegetischen Welt *anzunehmen*.“⁸⁵ Trotz des wagen Begriffs „anzunehmen“⁸⁶ bringt auch Markus Kuhn keine differenzierten Beispiele, bei denen diese Annahme klar angewendet werden kann. Anhand der zuvor kurz angeführten Beispiele kann man sagen, dass Voice-Over und Voice-Off sich in einigen Beispielen verbinden können und somit nicht eindeutig abgrenzbar sind. Man kann durchaus von einer Voice-Off-Stimme sprechen, wenn, wie bei Shohini erklärt wird, die Person aus einem von der Kamera gerade in einem filmischen Moment nicht eingefangenen Zimmer oder Raum spricht. Jedoch sollte keinesfalls eine Behauptung wie jene von Shohini: „Non-diegetic sound, on the other hand, comes from a source outside the story: for example, added soundtracks or voiceover.“⁸⁷, unreflektiert verarbeitet werden, da, und dies wurde bereits ausgeführt, filmische Elemente immer in Beziehung zueinander stehen und somit keinesfalls einfach als nicht-diegetisch erklärt werden können.

Rückblickend darf Voice-Over nicht in ein Konzept von erzähltheoretischen Konstrukten gepresst, sondern muss, je nach Film, einzeln analysiert werden. Nicht jedes Voice-Over zieht ein Flashback nach sich. Nicht jedes Voice-Over arbeitet mit einem bereits im Film erschienenen Charakter und auch nicht jedes Voice-Over kann nach nur wenigen Minuten einer Person zugeordnet werden. Eben jenes zeitlich und räumlich divergierende Auftreten und die dahinter liegenden Wirkungsansprüche machen Voice-Over besonders im Film Noir zu einer komplexen und ästhetisch anspruchsvollen Erzähltechnik des Films. Nochmals hervorgehoben werden soll, dass ein Film eben kein Roman ist und somit auch nicht mit allen Zugängen der klassischen Erzähltheorie analysiert werden kann. „Außerdem geraten viele Möglichkeiten des Films gar nicht erst in den Blick des Betrachters, wenn nur nach Äquivalenten literarischer Formensprache gesucht wird.“⁸⁸

⁸³ Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ Boston 2013.

⁸⁴ Shohini, Chaudhuri: Feminist Film Theorists. Laura Mulvey. Kaja Silverman. Teresa de Lauretis. Barabara Creed, London/ New York 2006.

⁸⁵ Kuhn, Markus: Filmnarratologie, Berlin/ Boston 2013, S.190.

⁸⁶ Kuhn, Markus: Filmnarratologie, Berlin/ Boston 2013, S.190.

⁸⁷ Shohini, Chaudhuri: Feminist Film Theorists, London/ New York 2006, S.51.

⁸⁸ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.84.

3.2. Bild – Stimme – Ton

Bild und Ton sind zwei wesentliche Begriffe, die, besonders wenn es um die Thematik des Voice-Over geht, abermals angeführt und diskutiert werden müssen. Oftmals wird davon ausgegangen, dass der Film, als visuelles Medium den Fokus auf die bildliche Ebene legt und der Dialog beziehungsweise der Ton für diese Ebene nur unterstützend wirkt. Doch der Film Noir folgt diesem Standpunkt nicht durchgehend. Seine individuelle Verwendung von Bild, Ton und in diesem Fall Voice-Over soll nun im Mittelpunkt stehen.

Im Hinblick auf die Filmanalyse sind die Begriffe „Synchronismus und Asynchronismus“⁸⁹, also die Beziehung hinsichtlich des Auftretens von Ton und Bild, entscheidend. Um von Synchronismus zu sprechen, müssen nach Kracauer Ton und Bild nicht nur auf der Leinwand zusammentreffen, sondern auch im wirklichen Leben synchron sein.⁹⁰ Asynchronismus wird wiederum so gedeutet, „wenn Geräusche und Bilder, die in der Realität nicht gleichzeitig vorkommen, dennoch im Film zusammengebracht werden.“⁹¹ Jedoch gibt es auch Grenzfälle, welche ein wenig von diesem Konzept abweichen. Das Augenmerk beim Voice-Over liegt primär auf dem Asynchronismus beziehungsweise auf dem Wechsel von Synchronismus zu Asynchronismus wie beispielsweise bei einem Flashback. Der Film Noir im Allgemeinen arbeitet aber auch stark mit einer Variante im Synchronismus wie dem „Schein-Kontrapunkt“⁹², welcher an dieser Stelle auch nicht unerwähnt bleiben soll. Bei seiner Anwendung im Synchronismus versucht die Kamera durch ihre Perspektive neben einer sprechenden Person noch einen anderen Blickwinkel auf die Person zu ermöglichen, die, besonders im Noir, von der sprachlichen Darstellung der Person abweicht. Dieser neue Blickwinkel kann, muss aber nicht, mehr oder weniger deutlich im Film hervorgehoben werden. Somit werden Bilder, welche eventuell schon Hinweise auf die Charaktere des Films geben können, durch das sprachliche Handeln einer Figur in den Hintergrund gerückt. Bild und Ton haben also differente Bedeutungen. Folglich kann dieser Schein-Kontrapunkt, aber auch das Bild in den Vordergrund rücken und die Stimmen zum sekundären Aspekt werden lassen.⁹³ Der Film Noir spielt mit eben jenen versteckten visuellen und sprachlichen Elementen.

Das Voice-Over findet sich, wie bereits erwähnt meist im Asynchronismus, da Ton und Bild in diesem Fall nicht beziehungsweise nur kurz synchron sind. Dies zeigt sich beispielsweise bei einem kommentierenden Subjekt oder bei einer Person, welche zur Zeit des Sprechens nicht im Bild sichtbar ist. Es muss aber wiederum auch der Inhalt des Gesprochenen miteinbezogen werden, um zu erkennen, ob Bild und Ton sich ergänzen, also ob es sich um einen sogenannten Parallelismus handelt, oder ob

⁸⁹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. in: Bach-Müller, Inka/ Belke, Ingrid (Hg.): Siegfried Kracauer Werke, Band 3 Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.188-191.

⁹⁰ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.188-191.

⁹¹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films., Frankfurt 2005, S.188-191.

⁹² Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.196-198.

⁹³ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.200-205.

Bild und Ton wieder differenten Bedeutungsmustern nachgehen, also ein Kontrapunkt vorzufinden ist.⁹⁴

Wesentlich ist, dass das Publikum sich durch jene Stimme beziehungsweise Stimmen angesprochen fühlt, ihnen Sympathie oder Antipathie entgegen bringt und somit den Charakteren des Films mehr oder weniger Glauben schenken kann. Die Stimme eines Menschen ist individuell und Ausdruck der Persönlichkeit. Sie kann ein subjektives Bild einer Person schaffen, ohne dass das Publikum den Filmcharakter auf der Leinwand gesehen hat. Ist die Person erst einmal in einer Szene aufgetreten, werden Bild und Ton zusammengeführt und es wirken neue Eindrücke. Sobald jedoch eine Visualisierung der zuvor nicht visuell personalisierten Stimme hinzukommt, schafft es die Stimme oftmals nicht mehr so zu dominieren, wie sie es ohne Personenbild getan hat. Durch die Ton-Bild-Komponente tritt auch häufig der Effekt auf, dass die Stimme nun im Hintergrund eine sekundäre Rolle erhält und das Bild für das Publikum präsenter ist.

Der Film Noir bedient sich in unzähligen Szenen eben jenes Effekts, dass die Hintergrundstimme zwar spricht, aber sie bewusst von der visuellen Ebene dominiert wird. Ebenfalls trifft diese bewusste Anwendung von Ton auch auf die Musik zu. Häufig kommt es vor, dass in einer Szene die Hauptcharaktere in Bars oder Cafés an einem Tisch sitzen, im Hintergrund spielt eine Jazzband. Der Inhalt des Liedtextes bleibt nicht selten unberücksichtigt. Allgemein ist zu sagen, dass Liedtexte im Film Noir oft eine weitere ästhetische und narrative Ebene offenbaren, durch welche versteckte Motive durch den Ton transparent, aber eben nicht offenkundig sichtbar, beziehungsweise hörbar werden. Demgemäß kann in Form der Stimme auch ein auf den ersten Blick vielleicht verborgener Raum für Wissen und Eindrücke geschaffen werden. Die Fokussierung auf die bewusste Anwendung dieser Technik steht bei dieser Argumentation, welche auf viele Filme zutrifft, jedoch für einige spätere Beispiele essentiell ist, im Vordergrund. So soll keinesfalls gesagt werden, dass der Film Noir den Dialog oder die Stimmen von Personen bewusst in den Hintergrund stellt, sondern viel mehr, dass diese, und hierbei soll besonders das Voice-Over hervorgehoben werden, mit meist substanziellen Inhalten gefüllt ist. So kann das Voice-Over nicht nur zur Einleitung von Szenen dienen, es kann auch als vorausschauendes Element agieren oder psychische Zustände andeuten, welche für den weiteren Filmverlauf ausschlaggebend sein können.

Hierzu ein Zitat aus dem Kapitel „Sprache und Ton“⁹⁵ von Siegfried Kracauer: „Oberflächlich gesehen, scheint diese Verwendung der Sprache dem Wesen des Filmes deshalb zuwiderzulaufen, weil sie zur Überschattung der bildlichen Elemente führt. Und doch ist sie filmisch in einem erweiterten Sinne. Die in den Mittelpunkt gerückten Stimmenmuster gehören der physischen Welt um uns her nicht weniger an als deren sichtbare Komponenten; und sie sind so flüchtig, daß sie kaum bemerkt

⁹⁴ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.191.

⁹⁵ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.174-218.

würden, wenn die Tonkamera sie nicht getreu festhielte.“⁹⁶ So verweist auch Kracauer darauf, dass die Höhepunkte eines Films nicht immer durch bildliche Darstellungen auf der Leinwand erreicht werden können, sondern ebenso durch eine Stimme, welche „unsere Sinne für die Einflüsse von Raum und Materie (...)“⁹⁷ öffnen kann.

3.3. Voice-Over und differente Wirkungsansprüche

„The film noir thus not only depicts certain problems but also explores the terms under which we perceive and respond to them. In effect, it helps us see why we must “slip” those messages in “at night” “⁹⁸ Dieses Zitat trifft besonders auf das Voice-Over und seine differenten Wirkungsansprüche zu. Die Frage, welche man sich zu stellen hat und deren Antwort der Regisseur meist gut in der Visualisierung und Narration unterschiedlichster Szenen verpackt hat, ist meist eine ähnliche. Nämlich, worauf der Film aufmerksam machen will, welche hintergründigen Thematiken er anspricht beziehungsweise welche Hinweise er darauf gibt. Die Narration und somit auch das Voice-Over stellen eine Möglichkeit dar, auf unterschiedlichste Weise mit dem Spiel von Ton und Bild beim Publikum Wirkungen zu erzielen, welche eventuell Antworten auf die zuvor gestellten Fragen geben kann. Die Regisseure der klassischen Film Noir-Ära wussten sich dieser Methode zu bedienen und fanden Anwendungsstrategien von Voice-Over, deren Effekte sich sowohl auf die Chronologie als auch auf die Psychologisierung und Ästhetik des Film Noir auswirkten.

Die am häufigsten auftretenden Wirkungsansprüche und ihre Umsetzungsmöglichkeiten, welche Voice-Over mit sich bringen können, sollen auf den nun folgenden Seiten unterstrichen werden. Daraus resultierend werden besonders das Flashback sowie der Subjektivitätsaspekt im Vordergrund stehen.

3.3.1. Die Brücke in der Erzählung: Flashback und Voice-Over

Die Verbindung von Voice-Over und Flashback ist einer der bekanntesten und am häufigsten erwähnten Methoden, um das Voice-Over im Film Noir einzusetzen.

„Rückblenden gab es natürlich schon im Stummfilm; aber ihre Funktion hatte meist in gelegentlichen Nachträgen, im Verfügbarmachen vereinzelter Begebenheiten der Vergangenheit für die filmische Gegenwart ihr Bewenden.“⁹⁹ Ebenso kommen in den Romanen von Dashiell Hammett, wie „*The Maltese Falcon*“ (Dashiell Hammett, 1930) oder in Raymond Chandlers „*The Big Sleep*“ (Raymond Chandler, 1939) Erzählperspektiven vor, welche das Erzählen von Lebensereignissen nach sich ziehen.¹⁰⁰ Im Film Noir bringt diese Erzählform mehr als das mit sich. Das Voice-Over bringt eine bedeutende Komplexität mit sich, welche eine Brücke zwischen der erzählten Gegenwart, der Vergangenheit, der Zukunft und den wechselnden psychischen Zuständen einer Person darstellt.

⁹⁶ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.187.

⁹⁷ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt 2005, S.187.

⁹⁸ Telotte, Jay P.: Voices in the Dark, Urbana 1989, S.217.

⁹⁹ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.118.

¹⁰⁰ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Berlin 2005, S.108.

Es soll aber keinesfalls erwartet werden, dass auch bei einem Flashback im Zusammenhang mit Voice-Over ein lineares Anwendungskonzept vertreten werden muss. Häufig werden an diesem Punkt die bekanntesten Flashback-Erzählungen im Film Noir, meist die Stimme Joe Gillis in *Sunset Boulevard*, angeführt. Wobei Joe rückblickend beginnt, eine beziehungsweise seine Geschichte zu erzählen. Am Anfang des Films treibt er bereits tot im Swimmingpool. Dies ist eine der zahlreichen Möglichkeiten Voice-Over in Verbindung mit Flashback. Personen, sind sie nun tot oder nicht, welche das Publikum auf die Reise in die Vergangenheit mitnehmen, gibt es mehrfach. Unterschiede gibt es wiederum beim Auftreten des Voice-Over. Die Stimme kann beispielsweise schon am Anfang beziehungsweise im ersten Bild des Films zu hören sein, aber erst in einer späteren Szene einem Charakter zugeordnet werden. Weiters besteht die Option, dass Zuseher und Zuseherinnen den Charakter, in dessen Erlebnisse das Flashback führt, erst näher kennen lernen dürfen. Eventuell ist das Subjekt schon auf der Flucht vor jenen Geschehnissen, sitzt resignierend in einer Bar, oder sein Leben läuft noch beziehungsweise wieder in geregelten Bahnen. Wobei zur letzteren Situation zu sagen ist, dass diese im Film Noir eher selten zutrifft. „Vielmehr drückt sich darin die Tendenz aus, extreme existentielle Erfahrungen, in denen das Subjekt auf sich selbst zurückgeworfen wird, in einer Transformation stilistischer Strategien weg von kanonisierten Erzählformen hin zu fragmentierten Auflösungen des Erzählstroms zu äußern.“¹⁰¹

Diese Eindrücke verknüpft die Kamera mit dem Ton und lässt erste Charakterisierungen der Figuren zu, auf welche in den folgenden Seiten noch Bezug genommen wird. Ebenfalls besteht die Möglichkeit, dass das Voice-Over den Film nur einleitet, um einen kurzen Überblick über die Situation im Film zu geben und nur einen singulären Auftritt hat und bis zum Ende des Films nicht mehr vorkommt.

Somit kann man Voice-Over als Brücke zwischen verschiedenen Erzählebenen sehen. Wesentlich ist auch, wann Voice-Over wieder auftritt und wie lange es dauert, wenn es auftritt. Etliche Male durchdringt ein Voice-Over, gefolgt von einer Rückblende, Szenen im Film. Außerdem kann man sagen, dass dies oft bei Szenenwechseln passiert, um Übergänge und Erklärungen zu schaffen, welche die Vergangenheit nachvollziehbarer machen. So können, wie beispielsweise im Film *The Killers*, welcher auch in der Filmanalyse behandelt wird, verschiedene Personen befragt werden, welche mittels einer Rückblende und Voice-Over zur Lösung der Geschichte beitragen. Männliche, ebenso wie weibliche Figuren werden, ähnlich wie Zeugen befragt, wodurch die Erzählung langsam und puzzleähnlich zusammengefügt wird.

Flashback können situationsbedingt subjektiv, aber auch objektiv ausfallen. Das Voice-Over leistet hierbei einen wesentlichen Beitrag. Ist die Rückblende kurz und die Stimme spricht primär über Gegebenheiten, welche sich in der Vergangenheit ereignet haben, so kann dies durchaus objektiv erscheinen.

¹⁰¹ Flückiger, Barbara: Sound und Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, in: Brinckmann, Christine N. (Hg.): Züricher Filmstudien Band 6, Marburg 2001, S.363.

Bei sehr langen Rückblenden wiederum, welche mit einem einführenden Voice-Over eingeleitet werden, kann der Fall auftreten, dass, wenn kein zwischenzeitliches Voice-Over die Erzählung durchdringt, der Umstand in Vergessenheit gerät, dass sich die Erzählung des Films gerade in einer vergangenen zeitlichen Ebene abspielt. Ein Bewusstwerden dieser Situation erfolgt dann meist, wenn der Film sich dem Ende zuneigt und das Flashback sich wieder in der erzählten Gegenwart auflöst. Wenn in die Chronologie des Films eingegriffen wird, kann das Voice-Over für das Flashback ein Leitfaden sein, um neue räumliche und zeitliche Bedingungen anzukündigen.

Zur Kameraeinstellung ist zu sagen, dass sehr oft durch eine Nahaufnahme des Gesichtes das Flashback eingeleitet wird und die Stimme der Person die neue Szene noch für wenige Sekunden begleitet. Bei der Auflösung des Flashbacks werden oftmals Schnitte gemacht. Es ist aber auch durchaus üblich, dass Räume beziehungsweise die Aufnahme von Wänden in den Raum der erzählten Gegenwart übergehen.

3.3.2. Voice-Over, Perspektive, Subjektivität und Wahrnehmung

„Film Noir hat sich voice-over zu Nutze gemacht, um damit das Geschehen als subjektive Erzählung zu demaskieren.“¹⁰² Dieses Zitat von Röwekamp hebt die Komplexität und die Wirkungsansprüche, welche mit Voice-Over in Verbindung stehen, direkt hervor. Denn Voice-Over schafft es, wie bereits zuvor erwähnt, nicht nur Informationen zu vermitteln, sondern auch mit der Verbindung von Perspektive und Wahrnehmung, mit der filmischen Subjektivität zu arbeiten. Es scheint dem Publikum in vielen Fällen einen Einblick in die Psyche eines Charakters zu ermöglichen.

Doch wie und welche unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten mittels Voice-Over filmisch erarbeitet werden und wie die Wirkung sowie der Einfluss auf das Publikum aussehen können, soll nun veranschaulicht werden.

3.3.2.1. Voice-Over und die Mittel der Subjektivität

Voice-Over tritt im Film Noir nicht einfach in einer Szene auf, in welcher eine Person sich ihrer Vergangenheit zuwendet. Es ist eine Zusammensetzung von unterschiedlichsten filmischen Mitteln, welche ein Voice-Over erst in Szene setzen, bevor es im Film eintritt. Es gibt verschiedenartige Ansätze, um ein Voice-Over einzuleiten. Doch sehr oft, und besonders dann, wenn die Person deren Stimme zu hören ist, den Zuschauern bereits bekannt ist, konzentriert sich die Kamera zunehmend auf sie beziehungsweise ihre Gestalt, Gestik und Mimik. Kameraschwenks durch die direkte Umwelt wie den Raum oder das Café, in welchem sich die Person befindet, schaffen eine Atmosphäre, welche bereits auf den psychischen Zustand der Person schließen lässt. Das Café neben der Autobahn kann ebenso bezeichnend sein wie das Auto, welches neben einem Gefängnis parkt. Ob der psychische Zustand der Person nun von Fluchtverhalten, Angst oder Einsicht geprägt ist, lässt sich durch genaue Deutungen oftmals sehr früh erkennen. Weiters tragen die Perspektive sowie die Ausleuchtung einen

¹⁰² Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire, Marburg 2003, S.8.

wesentlichen Teil zur Positionierung des Charakters bei. Demzufolge kann gesagt werden, und dies soll nun auch auf den nächsten Seiten verdeutlicht werden, dass Voice-Over als Erzähltechnik immer in direkter Verbindung zu weiteren filmästhetischen Mitteln und deren Anwendungsoptionen steht.

Wie und ob sich diese Mittel, wie beispielsweise die Kameraperspektive und das Voice-Over, ergänzen oder auch widersprechen, ist von Film zu Film divergierend. In vielen Fällen, in welchen dem Publikum der Charakter, dessen Stimme als Voice-Over später zu hören ist, bereits bekannt ist, ändert sich die Perspektive kurz vor dem Voice-Over häufig zu einer Nahaufnahme, wobei das Gesicht gut ausgeleuchtet ist. Es entsteht eine unmittelbare Fokussierung auf das Gesicht der Person. Speziell die Mimik des Darstellers oder der Darstellerin schaffen eine intime Atmosphäre, welche intensiv auf das Publikum Einfluss nimmt. Somit wird der Charakter in einem Licht dargestellt, welches bereits auf das darauffolgende Voice-Over wirkt. Die Beobachterrolle, welche das Publikum innehat, kann sich somit auf die Person und ihre Stimme einlassen.

Wie bereits auf den vorhergehenden Seiten erwähnt wurde, ist dies meist einfacher, wenn wenig aus den Lebensumständen des Subjekts bekannt ist. Umso mehr die Rolle von der filmischen und ästhetischen Narration bereits in eine Richtung gelenkt wurde, desto eher kann es passieren, dass eine verfeinerte subjektive Wahrnehmung des Publikums gemindert wird. Wenn wenige Informationen bekannt sind, kann zu der Stimme eine intensivere Beziehung aufgebaut werden, welche Zuseherinnen und Zuseher regelrecht auf ihre Seite ziehen kann.

Weiters ist anzuführen, dass die Option besteht, wie bereits am Beispiel von *Rebecca* erwähnt wurde, dass die Person, deren Stimme als Voice-Over spricht, für die Zuseher und Zuseherinnen nicht sichtbar ist. Dann liegt die Fokussierung infolgedessen auf dem Bild, zu welchem die Stimme meist eine sprachliche Ergänzung darstellt. Diese kann hierbei aber auch in den Hintergrund gerückt werden. Bei *Rebecca* ist dies aber nicht der Fall. Die Kamera schwenkt, in Begleitung von Rebeccas Stimme, die, wie sich erst später herausstellt zu ihrer Person gehört, zum Anwesen Manderley. Doch bereits die Szenen, welche im Hintergrund des Vorspanns ablaufen, ergänzen das darauffolgende Voice-Over. Nebelschwaden lichten sich und ziehen, bevor die Stimme Rebeccas zu sprechen beginnt, wieder auf. Ihre Stimme lässt Manderley und die Wälder zu einem mystischen Ort werden, indem die Kamera, die Natur und das Haus zwar einfängt, aber erst durch Rebeccas Stimme jene ambivalente und subjektive Atmosphäre des Anwesens deutlich gemacht wird. Das Voice-Over von Rebecca ist ein treffendes Beispiel für ein ergänzendes Zusammenspiel von Bild und Voice-Over.

*Rebecca (Voice-Over): „Moonlight can play odd tricks upon the fancy, and suddenly it seemed to me that light came from the windows. And then a cloud came upon the moon and hovered an instant like a dark hand before a face. The illusion went with it.“*¹⁰³

¹⁰³ Hitchcock, Alfred: *Rebecca* (1940), DVD, Digitally Re-mastered, GB 2004, 126 Min.

Ein Effekt, welcher die Wirkung des Voice-Overs zuzüglich beeinflussen kann, ist die musikalische Untermalung. Soundeffekte, welche Hand in Hand mit dem Voice-Over gehen, kommen durchgehend vor. Unter anderem finden sich gewisse Auffälligkeiten, abhängig von der Situation, in welcher das Voice-Over auftritt.



Abb. 1: Manderley (Rebecca)

Bei dem Zusammenspiel von Voice-Over und Flashback geht somit nicht immer nur die Stimme in das Flashback über, sondern häufig auch die Musik. In der erzählten Gegenwart kann bereits Musik auftreten, welche in der Vergangenheit, also im Flashback, beispielsweise einer Band oder einem Klavierspieler zugeordnet wurde. Dies verschafft einen sehr fließenden Übergang, welcher durch die Stimme eine persönliche Note erhält. Es kann die Geräuschkulisse einer Stadt parallel mit dem Voice-Over auftreten, um einen Einblick in die Situation des Helden oder der Heldin zu geben. Wenn jedoch eine Stimme auftritt, kann allgemein gesagt werden, dass andere auditive Quellen in den Hintergrund gerückt werden, um ein Voice-Over anzukündigen oder in den Vordergrund zu rücken. In vielen Fällen wird die Stimme nur mit leiser und manchmal sogar traumartiger Musik unterlegt. Oftmals verstummt die Geräuschkulisse vollkommen und die Wirkung der Stimme dominiert. Somit wird wiederum die individuelle Komponente von Stimme und subjektiver Wahrnehmung intensiviert.

Ein weiteres filmisches Mittel, welches sich mit der Perspektive und der Stimme der erzählenden Figur auseinandersetzt, ist jenes der subjektiven Kamera. Diese Einstellungsmethode schafft eine Erzählmöglichkeit, welche ganz aus dem Blickwinkel oder genauer gesagt aus den Augen einer Person Betrachtungen bezieht. Die essentielle Verbindung zum Voice-Over ist, dass auch hier die Erzählerstimme gehört, aber die Person nicht bildlich erfasst wird beziehungsweise nicht in einer gängigen Einstellung. Ausnahmen, um die Person trotzdem zu zeigen, sind beispielsweise Spiegelungen im Wasser, Spiegeln oder Ähnlichem. Der wohl bekannteste Film Noir, welcher fast überwiegend mit dem Mittel der subjektiven Kamera arbeitet, ist „*Lady in the Lake*“ (Robert Montgomery, 1947). Hier ist der Aspekt der Stimme auch entscheidend, denn prinzipiell kann man

auch an diesem Punkt von einem Voice-Over sprechen.¹⁰⁴ Anders als bei den zuvor genannten Beispielen von Voice-Over, kann diese Form auch Probleme bezüglich der Wahrnehmung mit sich bringen, wie es beispielsweise bei *Lady in the Lake* der Fall ist. „Indeed, the film does suffer from the viewers‘ ambiguous placement, for we seem to occupy a spot *near* the protagonist, but not really *his* position, and even that location is intermittent, interrupted as it is by several breaks in the narrative.“¹⁰⁵ Hierzu wirft auch Brinckman ein: „Die Zuschauer müssen erschließen, welche Gedanken und Gefühle die Personen bewegen – aber wie sollen sie diesen Akt der Einfühlung leisten, wenn sie eine Person gar nicht sehen?“¹⁰⁶ Somit wird klar, dass mittels der subjektiven Kamera das Publikum nicht immer einen direkteren Einblick in die Wahrnehmung und die emotionale Ebene einer Figur bekommen muss. Es stellt nämlich in gewisser Weise auch eine Einschränkung in der Perspektive dar, welche eine Minimalisierung von Betrachtungsweisen, Deutungen und Urteilsbildung mit sich bringen kann. Trotzdem der Stimme und der handelnden Person meist Glauben geschenkt wird, so muss bedacht werden, dass die Erfahrungen der Person nicht deutlich mit ihren Emotionen oder ihrer Innerlichkeit einhergehen. Mimik, Gestik und Aktionsraum, in Verbindung mit Stimme sind oftmals unabdingbar, um das Publikum mit den Charakteren mitfühlen zu lassen und somit Bezugspunkte zum Film herzustellen.

Aber diese extreme Form von fast fortwährender subjektiver Kamera ist im Film Noir sehr selten zu finden. Mehrfach ist diese Einstellung bei der Visualisierung von Zustandsformen wie Betrunkenheit oder Desorientierung zu finden. Dies wird durch das Auftreten von Unschärfe, verschwimmenden Bildern oder Drehungen erzeugt, wie beispielsweise in den Filmen „*Crossfire*“ (Edward Dmytryk, 1947), „*Moontide*“ (Archie Mayo, Fritz Lang, 1942) oder in „*Somewhere in the Night*“ (Joseph L. Mankiewicz, 1946).¹⁰⁷ Doch trotz der subjektiven Kamera verbindet sich die Einstellung nicht immer mit einer begleitenden Stimme. Besagte Zustandsformen lassen meist ein klares Voice-Over nicht zu, können aber durch unklares Sprechen wiederum in ihrer Situation ergänzend wirken.

3.3.2.2. Identifikation und die Macht der Stimme

Es stellt sich folglich die Frage, warum Voice-Over so stark mit der subjektiven Wahrnehmung verknüpft ist und wie sich jene auf das Publikum auswirkt.

Der Ich-Erzähler und die Ich-Erzählerin sind allgemein Figuren, welche in Film und Literatur stark diskutiert werden. Sie verkörpern oft durch ihre, auf den ersten Blick sehr durchschaubaren Charaktere, eine gewisse Offenheit gegenüber dem Publikum. Ich-Erzähler und Ich-Erzählerinnen

¹⁰⁴ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.96-99.

¹⁰⁵ Telotte, Jay P.: Voices in the Dark, Urbana 1989, S.105.

¹⁰⁶ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.96.

¹⁰⁷ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.95.

können sehr viel von ihren persönlichen Erfahrungen, ihrem Wissen und Emotionen in die Narration einbringen und geben der Erzählung eine subjektive Färbung. Erzähler in der dritten Person schaffen dies manchmal auch, wobei diese Sicht meist keine so intime Atmosphäre schafft. Hinzuzufügen ist, dass umso mehr Details über die Charaktereigenschaften einer Person vermittelt werden, auch eine Erzählung in der dritten Person einer intimen Voice-Over Erzählung in der ersten Person sehr nahe kommt. Wie stark diese persönliche Färbung ist, variiert von Film zu Film. Das Voice-Over im Film Noir wird sehr häufig in der ersten Person gesprochen, wobei dies nicht immer von Beginn des Filmes an klar sein muss, wie das Beispiel im Film „Kiss of Death“ (Henry Hathaway, 1947) zeigt.

*Woman (Voice-Over): „Christmas Eve in New York, a happy time for some people, the lucky ones. Last-minute shopping, presents for the kids, hurry home to light the tree and fill the stockings...for the lucky ones. Others aren't so lucky. Nick Bianco hadn't worked for a year. He had a record. A prison record. They say it shouldn't count against you but when Nick tried to get a job, the same thing always happened. "Very sorry, no Prejudice, of course." But no job either. So this is how Nick went Christmas shopping for his kids.“*¹⁰⁸



Abb.2: New York (Kiss of Death)

*Nettie (Voice-Over): „Sometimes, out of the worst comes the best. Mr. D'Angelo got what he wanted, Nick got what he wanted and I got all I ever wanted. I got Nick“.*¹⁰⁹

Hier ist deutlich zu erkennen, dass die Stimme im Moment ihres erstmaligen Auftretens noch keiner Person zugeordnet werden kann. Dies zeigt sich sogar in den Untertiteln, wo die Stimme einfach nur mit „woman“¹¹⁰ betitelt ist. Es kann sich also durchaus auch um eine Erzählsituation in der dritten Person handeln, da der Fokus des Voice-Over allein auf dem Hauptcharakter Nick liegt. Erst in der späteren Handlung offenbart sich die Stimme als jene von Nettie, also die einer Ich-Erzählerin. Folglich wird das Voice-Over, welches den Film abschließt, erst am Ende Nettie konkret zugeordnet.

¹⁰⁸ Hathaway, Henry: Kiss of Death (1947), DVD, GB 2007, 95 Min.

¹⁰⁹ Hathaway, Henry: Kiss of Death (1947), DVD, GB 2007, 95 Min.

¹¹⁰ Hathaway, Henry: Kiss of Death (1947), DVD, GB 2007, 95 Min.

Eine interessante Synchronität, welche bei diesem Voice-Over nicht unerwähnt bleiben darf, ist der Umstand, dass das Bild von New York, welches in der zweiten Abbildung zu finden ist, in beiden Voice-Over-Passagen vorkommt und somit den Film einleitet und in einer gewissen Weise auch wieder abschließt.

Um nun wieder auf das Thema der Subjektivität zurückzukommen muss geklärt werden, wie das Voice-Over auf das Publikum wirken kann beziehungsweise, welche Macht ihm im Film zukommt. Denn Stimmen, und besonders jene eines Ich-Erzählers oder einer Ich-Erzählerin, sind immer mit persönlichen Eigenschaften konnotiert, welche sich auch auf das filmische Publikum auswirken. Verstärkungen ergeben sich durch Stimmlage, Lautstärke, Tempo oder Artikulation. Ein wesentlicher Aspekt, der mit den frühen menschlichen Erfahrungen in Verbindung steht, ist jener des Zuhörens. In der Kindheit ist das Zuhören und das Sich-angesprochen-fühlen eine grundlegende Erfahrung, welche auch im Voice-Over abermals zum Tragen kommt.¹¹¹ Das Erzählen einer Ich-Person, auch wenn diese im Voice-Over nicht sichtbar ist, stellt eine wesentliche Kommunikationsquelle dar. „Der Klang einer menschlichen Erzählstimme strukturiert die dargestellte Welt um sich herum, da die Stimme immer einen Hauch ihres Körperlichen und damit des Wirklichen in sich trägt. So weckt die körperlose Stimme eines Voice-Over-Narrators nicht nur das Begehren des Zuschauers diese mit einem auf der visuellen Eben sichtbaren Körper zu verbinden, sondern lädt den Rezipienten auch gleichzeitig dazu ein sich mit der Stimme zu identifizieren.“¹¹²

Identifikation mit der Person beziehungsweise der Stimme des Voice-Over ist somit ein wesentlicher Wirkungsanspruch, welcher an das Voice-Over gestellt werden kann. Das Publikum kann, verstärkt von zuvor genannten filmtechnischen Methoden wie Nahaufnahmen oder Ausleuchtungen, die abnehmende Distanz zu den filmischen Charakteren nicht bewusst wahrnehmen. Es kann eine Nähe entstehen, welche Verständnis, Wiedererkennung oder Vertrauen hervorrufen kann. Diese Wirkung spielt auf eine sehr persönliche und emotionale Ebene der menschlichen Wahrnehmung an. Infolgedessen kann eine Basis dafür geschaffen werden, um die Narration beziehungsweise die Erzählung, wie sie das Publikum wahrnehmen soll, in eine bestimmte Richtung zu lenken.

In vielen Fällen ist der Wirkungsanspruch nicht transparent und bleibt bis zum Ende des Filmes oder sogar im Nachhinein noch ungeklärt. Es bedarf meist mehrmaliger Sichtungen und einer detaillierten Reflexion um zu erkennen, auf welchen narrativen und visuellen Weg das Voice-Over das Publikum führen will. Denn all jene Effekte, welche auf der visuellen Ebene passieren wie das Spiel mit Licht

¹¹¹ Kozloff, Sarah: *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkley/ Los Angeles/ London, S.129.

¹¹² Heiser, Christina: *Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*, Marburg 2014, S.201.

und Schatten, können auch auf der auditiven und sprachlichen Ebene mittels dieser Form von Erzählerstimme oder Erzählerinnenstimme umgesetzt werden.

Fraglich ist, wie das Publikum mit der Art und Weise dieses Einflusses umgeht. Denn die Identifikation durch das Sprechen und Erzählen einer Person erschwert es, den Blick dafür, dass es sich um die individuelle Wahrnehmung eines Subjektes handelt.

Die Option, welche prinzipiell nicht als Option wahrgenommen wird, sich in Erinnerungen und Gedanken von Personen zu spiegeln, erschwert dieses Bewusstsein. Jedoch schafft es besonders das Voice-Over im Film Noir die Intention der Stimme manchmal gekonnt zu verschleiern. Beispielsweise können Voice-Over und Flashback, wie zuvor bereits angeführt, vom visuellen Stil sehr neutral gehalten werden und mit der gegenwärtigen Narration fast identisch sein, sodass die Tatsache, dass es sich möglicherweise um die persönliche Sicht einer Person handelt, ausgeblendet wird.¹¹³ Trotzdem muss hinzugefügt werden, dass es durchaus der Anspruch des Voice-Overs sein kann, reine Informationen auf einer neutralen filmischen Ebene zu vermitteln, um Rückblicke zu geben oder die Narration weiter voran zu treiben.

3.3.2.3. Der inhaltliche Aspekt des Voice-Over

Wie bereits angeführt kann es sich bei einem Voice-Over um neutrales Nacherzählen handeln, aber auch, und dieser Aspekt bringt wesentlich mehr Diskussionsansätze mit sich, um die psychische Verfassung eines Charakters beziehungsweise um einen Zugang zum innersten Wesen sowie zu Emotionen und Gedanken. In diesen Situationen, in welchen uns Voice-Over besonders im Film Noir eine Nähe zur Psyche der Person schafft, darf auch ein psychoanalytischer Ansatz nicht ausgeblendet werden.

Zu Beginn ist zu sagen, dass die Ich-Erzähler und Ich-Erzählerinnen beziehungsweise die Personen, welchen sich das Voice-Over widmet, keinesfalls Heldenfiguren sind. Es handelt sich - typisch für den Noir - oft um die Geschichten gescheiterter Individuen oder ambivalenter Charaktere, welche auf ihre Vergangenheit zurückblicken oder in ihrer erzählten Gegenwart leben. Ihre Lebensumstände werden von Zweifel, Zwängen oder Ängsten getragen. Voice-Over erschafft somit auch eine Situation, welche für Gedanken und die Psyche Raum gibt, um diese zu äußern, zu erarbeiten oder sogar zu reflektieren. Das Flashback, wie oben bereits diskutiert wurde, lässt das Publikum mittels einer oftmals sehr kommentatorenhaften Weise die Vergangenheit der Charaktere wieder aufleben. Vergangenheit und Vergangenheitsbewältigung sind zentrale Punkte. Geschehnisse, welche traumatische Zustände oder Psychosen hervorgerufen haben, wirken in der erzählten Gegenwart nach, lösen Handlungen aus und spinnen die Erzählung des Films immer weiter.

Ein essentielles Thema, welches im Film Noir und auch folglich im Voice-Over eine unabdingbare Position einnimmt, ist der Krieg. Es handelt sich nicht immer um den 2. Weltkrieg. Auch der Koreakrieg und der Vietnamkrieg sind bedeutend. Die Rolle des Krieges im Voice-Over ist eng mit

¹¹³ Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.119.

traumatischen Erfahrungen, Desillusionierungen und dem Wandel der Geschlechterrollen in Beziehung zu setzen. Das Voice-Over hebt diese Situationen meist auf eine sehr persönliche Ebene, welche Verbindungen zu den Ereignissen sowie der Nachkriegszeit und dem Nachkriegsleben der Bevölkerung herstellt.

Neben dem Krieg kommt auch den zwischenmenschlichen Beziehungen eine essentielle Rolle zu. Ein Aspekt, welcher an diesem Punkt und folglich auch später in der Analyse hervorgehoben wird, ist, dass die Stimme, welche das Voice-Over spricht, sehr häufig das andere Geschlecht zum Thema macht. Weibliche Voice-Over neigen stark dazu, ihren Blickpunkt auf männliche Charaktere zu richten, ebenso wie Männer ihre Erfahrungen mit bestimmten Frauen ausführen. Beziehungen, Abhängigkeiten, Machtverhältnisse und (Homo-) Sexualität werden nicht immer konkret verbalisiert, sind aber in den Strukturen des Film Noir unverkennbar eingebettet.

*Christina: „I wish I could tell you that. I have to tell someone. But people, who are in trouble, they need to talk.“*¹¹⁴

Dieses Zitat aus „*Kiss Me Deadly*“ (Robert Aldrich, 1955) offenbart, wie entscheidend es im Film Noir ist, bei den Gesprächen der Personen genauer hinzusehen und insbesondere hinzuhören. Denn das Wesentliche fällt meist in wenigen Sätzen. So wird dies auch im psychoanalytischen Kontext bei Lacan gesehen. „In discussing the relation between language and psychoanalytic practice, Jacques Lacan notes that verbalization might hold a “cure” for hysteria and similar psychic ills. As he puts it, a patient can begin to overcome his pathology by making it “pass into the *verbe*, or, more precisely, into the *epos* by which he brings back into present time the origins of his own person.“^{115 116} Auch Freud spricht den Aspekt des „Durcharbeitens von Erinnerungen und Widerständen“¹¹⁷ im analytischen Bereich an.¹¹⁸ Der Prozess des Sprechens über eine Thematik oder bestimmte Ereignisse, welche den Patienten oder einfach eine Person im Film beschäftigt, löst einen meist unbewussten Reflexionsprozess des eigenen individuellen Verhaltens aus. Das Aussprechen und Erzählen, sei es nur um einer anderen Person eine Situation zu schildern, deckt, hervorgebracht durch die Multifunktionalität der Sprache, individuelle psychische und psychotische Denkstrukturen auf. Neben dem Inhalt des Gesagten werden noch weitere Signale durch Artikulation, Pausen oder den zuvor genannten Motiven vermittelt. Weiters, und diese Frage stellt sich auch in dieser Arbeit, welches Ziel beziehungsweise welche Wirkung die sprechende Person mit ihrer Stimme erreichen will, sollte

¹¹⁴ Aldrich, Robert: *Kiss me Deadly* (1955), DVD, USA 2001, 106 Min.

¹¹⁵ Telotte, Jay P.: *Voices in the Dark*, Urbana 1989, S.222.

¹¹⁶ Lacan, Jacques: *Ecrits: A Selection*, Sheridan, Alan (Übersetzung), New York 1977, S.46-47.

¹¹⁷ Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, II) (1914), in: *Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften*, Frankfurt am Main 2006, S.85-95.

¹¹⁸ Hollinger, Karen: *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale*, New Jersey 1996, S.244.

immer hinterfragt werden.¹¹⁹ Folglich weisen, und dies ist in der filmischen Umsetzung des Film Noirs zu erkennen, einige Voice-Over Sequenzen Traumähnlichkeiten auf, wodurch das Unbewusste abermals eine entscheidende Position einnimmt.

Dies ist auch grundlegend für die Wirkung auf das Publikum. Das Sprechen über Probleme und Traumata lässt Identifikationsmuster zu. Das erzählende Subjekt ist, ebenso wie andere Menschen von psychischen und physischen Handlungen beeinflusst. Dieser Umstand vereinfacht es den Zuschauern und Zuschauerinnen oft, sich mit den Charakteren zu identifizieren, sich selbst in den Figuren wiederzuerkennen, Situationen mit ihnen miterleben und sie demzufolge auch gefiltert wahrzunehmen.

Dies hat jedoch nicht zu bedeuten, dass dieses intime Verhältnis zur Person beziehungsweise zur Stimme des Voice-Over den gesamten Film bestehen bleiben muss. Denn die Ambivalenz der Figuren im Film Noir steht außer Frage. Es ist auch ein häufig auftretendes Motiv des Film Noir, dass Hauptcharaktere sich in der filmischen Erzählung einem Wandel unterziehen. Dieser Wandel kann einerseits einen Wandel von Werthaltungen betreffen, was bedeutet, dass sich die Person in ihrem Denken und Handeln verändert, sei es zum Positiven oder Negativen. Der Film „*The Underworld Story*“ (Cy Endfield, 1950) beispielsweise weist zwar kein Voice-Over auf, zeigt dafür jenen moralischen Wandel vom rücksichtslosen und profitorientierten Journalisten, gespielt von Dan Duryea, welcher seine austauschbare Position in der industriellen Welt jener Zeit erkennt und im Laufe des Films diese zu verändern versucht und am Ende diese Entwicklung zu einer positiv besetzten Figur auch vollzieht. Hinsichtlich des Wandels zum negativen Handeln gibt es im Film Noir wesentlich mehr Figuren, die sich von unschuldigen Figuren zu täuschenden und mordenden Subjekten entwickeln.

Andererseits kann es sich lediglich um ein Aufdecken der eigentlichen Intentionen einer Figur handeln, wobei die Positionierung der Figur im Film einfach in ein anderes Licht gerückt wird und von ihrer ausgehenden Position abweicht. Deutlich ist aber, dass sich die Figuren, dies bezieht sich auf weibliche ebenso wie männliche Charaktere, gegen Ende des Films als fatal, ambivalent oder rücksichtslos demaskiert werden. Zu den bekanntesten Beispielen zählen „*Double Indemnity*“ (Billy Wilder) oder *Lady from Shanghai*. Einer Vertiefung dieses Aspektes bezüglich der Verbindung mit Voice-Over wird sich weiters der analytische Teil dieser Arbeit widmen.

Diesen differentiellen und stetig wechselnden filmischen Situationen ist das Publikum ausgesetzt. Aber eben jene auf filmischer oder narrativer Ebene intransparenten Filmabschnitte können, verstärkt und geklärt durch das Voice-Over, bei den Zuschauern und Zuschauerinnen unterschiedlichste Reaktionen hervorrufen. Sie können die subjektiven Einflüsse aufdecken oder sie bis zum Ende des Films verschleiern. Das Publikum kann bis zum Ende des Films mit den Charakteren sympathisieren und

¹¹⁹ Janowitz, Naomi: The Talking Cure as Action: Freud's Theory of Ritual Revisited, in: The American Journal of Psychoanalysis, 2011, Vol.71/ 3, Basingtoke 2011, S.217-237.

erst nach radikalen, moralischen Brüchen erkennen, dass es auf den vom Film vorgefertigten, aber falschen Weg gelangt ist, bedingt durch die zuvor genannten Einflüsse.

3.3.2.4. Voice-Over, Wahrheit und Lüge

Das Voice-Over schafft es also regelmäßig das Publikum zu beeinflussen und somit auch zu täuschen. Es neigt dazu, Erzählungen, auch wenn sie eine deutlich subjektive Färbung aufweisen, unreflektiert Glauben zu schenken. Aber wie entsteht diese filmische Situation?

Das Erzählen an sich kann von subjektiven, wie auch objektiven Einflüssen getragen werden. Visuelle und narrative Kontinuitäten, ebenso wie Stereotypen, können den Film in eine Richtung lenken, welche vom Publikum nicht immer bewusst wahrgenommen werden, da es sich um Prozesse handelt, die keine Störungen im Film verursachen. Nach der Idee, dass diese Art des Erzählens beziehungsweise diese Inhalte immer so verarbeitet wurden, wird es dem Filmpublikum schwer gemacht, aus diesem Muster auszubrechen. Hierbei wird bereits mit den Erwartungen gearbeitet, die das Publikum bestimmten filmischen Umsetzungen entgegen bringt.

Der Film Noir und folglich auch das Voice-Over im Film Noir arbeiten jedoch einerseits mit der zuvor genannten Erwartungshaltung, aber ebenso mit Brüchen und Störungen der Narration wie Flashbacks und Voice-Over. Somit finden sich wesentlich komplexere Strukturen, als wenn die filmische Handlung einen linearen Weg der Narration geht.¹²⁰ Erzählende Personen wechseln sich ab, zeitliche Komponenten verschwimmen ineinander und die Transparenz bestimmter Momente wird durch die Umsetzung von subversiven Themen oftmals im Dunkeln gelassen.

Nun stellt sich die Frage, welche bekannten Möglichkeiten zu nennen sind, um aufzudecken beziehungsweise bewusst zu machen, dass es sich bei einer filmischen Erzählung um eine Unwahrheit handelt.

Eine der am deutlichsten umsetzbaren Möglichkeiten ist jene, der subjektiven Sicht ein objektives Gegenstück gegenüber zu stellen und somit darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hierbei entweder um die persönliche Sicht eines Charakters handelt oder ein Teil der Erzählung nicht stimmen kann. Der offensichtliche Gegenpart hält dem Publikum vor Augen, dass beispielsweise das Subjekt oder auch Visualisierungen, geprägt durch seinen persönlichen Blickwinkel, abermals reflektiert werden müssen. Interessant ist auch, dass durch ein mehrmaliges Betonen des Wahrheitsgehaltes einer Erzählung die Glaubwürdigkeit wiederum eher in Frage gestellt wird.¹²¹ Ähnlich ist auch die Situation im Film, wenn unterschiedliche Erzählungen als wahr verkauft werden sollen. Durch das vielfache Aneinanderreihen von Erzählungen kann Zusehern und Zuseherinnen klar werden, dass es nur eine

¹²⁰ Koebner, Thomas: Was stimmt denn jetzt? „Unzuverlässiges Erzählen“ im Film, in: Hagener, Malte/ Schmidt, Johann N./ Wedel, Michael (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur und Moderne, Berlin 2004, S.93.

¹²¹ Bauer, Matthias: Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoyans *Exotica* oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann, in: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, S.170.

wahre Geschichte geben kann. Weiters können eben auch die zuvor genannten Störungen das Erzählen beeinträchtigen und in Frage stellen.

Eine beachtenswerte Szene hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes in der filmischen Erzählung, welcher Flashback und Voice-Over vorausgehen, findet sich im Film *Crossfire*.¹²²

Der Soldat Montgomery, gespielt von Robert Ryan, schildert den Ablauf des vergangenen Abends durch ein Flashback mit folgendem Voice-Over im Büro der Mordkommission. Der Soldat Mitch soll angeblich einen Mann, jüdischen Glaubens an besagtem Abend getötet haben. Er ist jedoch zum Zeitpunkt der Befragung über das Geschehen des Vorabends verschwunden. Im Flashback verlassen Montgomery und ein Freund das Zimmer, in welchem sich Samuel, das Opfer, aufgehalten hat. Zu diesem Zeitpunkt lebte das Opfer noch. An diesem Punkt kann man bereits einzelne Hinweise erkennen, dass diese Geschichte möglicherweise nicht der Wahrheit entspricht. Denn die ersten Minuten des Films zeigen in schattenhaften Szenen die Ermordung des Opfers. Zwei Männer, deren Aussehen nicht erkennbar ist, verlassen daraufhin den Raum. Der Soldat Mitch war aber angeblich allein bei dem Opfer, im Gegensatz zu Montgomery. Auch wenn dieser Aspekt im ersten Teil des Filmes nur sehr kurz aufscheint, so lässt dieser Film Noir es offen, was genau passiert ist. Dem Publikum wird jedoch ein Ich-Erzähler präsentiert, dessen Ansicht die einzige ist, die auf der Leinwand in dieser regelrecht starken Form inszeniert wird. Wieso also, abgesehen von den zuvor genannten Andeutungen, sollte man dem Soldaten Montgomery glauben beziehungsweise nicht glauben? Dieses Misstrauen kann, nicht nur durch das Motiv der schwarzen Krawatte bedingt, welche schon auf den wahren Charakter des Soldaten hindeutet, entwickelt werden. Die Antwort auf diese Frage macht die Szene im Büro von Finley deutlich. Andeutungen über den Krieg und



Abb.3: Monty und Finley (Crossfire)

die jüdische Bevölkerung, die bereits im Flashback eine Rolle spielen, werden in den ambivalenten Reden von Monty immer deutlicher und folglich im intimen Gespräch zwischen Finley und dem mit Mitch befreundeten Soldaten Keely zum Höhepunkt gebracht.

¹²² Gledhill, Christine: Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. in: Kaplan, Elizabeth Ann Kaplan (Hg.): Feminism and Film, Oxford/ New York 2000, S.79.

„Finley: „I say Mitchell did come back. Some sort of an argument developed.”

Keely: „I say you’re nuts.”

Finley: „Why? Or don’t you think Mitchell could kill Samuel that way?”

Keely: „I don’t think Mitchel would kill anybody anyway. (...)You don’t believe he did it himself.”

Finley: „He could have. He was there.”

Keely: „So were Floyd and Monty.”

Finley: „But they left. Mitchell said he was coming back.”

Keely: „According to Monty.”

Finley: „According to Monty.”

Keely: „Monty’s a liar. What makes you believe his story?”

Finley: „It just happens to be the only story I’ve got.”

Keely: „Well, why did you let him go? “

Finley: „Did I?”¹²³

Hervorzuheben ist, dass auch schon zuvor Motive wie „Jew Boy“¹²⁴ die Identität des Toten hervorheben und das Flashback nochmals verdeutlicht, in welche Richtung sich Montys Weltanschauung neigt. Neben den ästhetischen Motiven im Film soll an diesem Punkt abermals das Erzählen im Vordergrund stehen. Das erste Flashback und die Erzählerstimme von Monty sorgen dafür, dass das Publikum eben, wie Finley es formuliert, nur eine Geschichte kennt. Erst durch das zweite Flashback, welches zum Ende des Films auftritt und aus Sicht von Mitch erzählt wird, werden die Zweifel bestätigt. Doch bereits zuvor wurde auf der visuellen ebenso wie auf der narrativen Ebene die Richtung, weg von Montys Erzählung, gelenkt. Sein Charakter wird nahezu unsympathisch dargestellt und seine Stimme schafft es nicht, die Kontrolle über die Geschichte zu erhalten. Seine Worte werden in Frage gestellt, doch mit der Aufklärung des Mordes wird bis zum Ende ausgespart. Ebenso wie Finley, sollte auch das Publikum nicht jeder Stimme und auch nicht immer gängigen Mustern auf den ersten Blick trauen. „(...) the story-teller is put on much more of an equal footing with the audience, the temporal separation of the moment of telling and the event told leading to something of a dislocation between sound and image and leaving a gap within which an audience can judge between what they observe and the story-teller’s account of it.“¹²⁵

Hinzu kommt, dass somit auch die Variationen von männlicher und weiblicher Stimme sowie die Stimmlage und die Betonung, speziell auch beim Voice-Over, analysiert werden muss. Dies soll ebenso wie die zuvor genannten Aspekte in die Analyse miteinfließen.

¹²³ Dymtryk, Edward: Crossfire (1947), DVD, GB 2007, 83 Min.

¹²⁴ Dymtryk, Edward: Crossfire (1947), DVD, GB 2007, 83 Min.

¹²⁵ Gledhill, Christine: Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, Oxford/ New York 2000, S.78.

Der Film Noir arbeitet auf allen Ebenen mit der subjektiven Wahrnehmung. Das Publikum muss auf ästhetische Motive aufmerksam werden, um somit die im Film Noir mehrdeutigen Muster zu erkennen. Manchmal kann der Fall auftreten, dass das Publikum bis zum Schluss des Filmes sich nicht sicher sein kann die wahre Geschichte gesehen oder gehört zu haben. Das Voice-Over im Film Noir gibt in vielen Fällen wesentlich mehr preis als die visuelle Ebene. Es hat verschiedenste Wirkungsabsichten. Dies soll in den folgenden Filmanalysen nun ausführlich diskutiert werden.

4. Filmanalyse

Das folgende Kapitel soll den Kern dieser Arbeit darstellen. Es wird eine Filmanalyse beinhalten, welche versucht wird die differentesten Einsatzmöglichkeiten und Wirkungsansprüche von Voice-Over im Film Noir anhand von praktischen Filmbeispielen zu untersuchen.

Voice-Over stellt im Film Noir einen essentiellen Erzählstil dar, wodurch es auch zu den unterschiedlichsten Umsetzungen kommt. Folglich, und um weitere Film Noir festzuhalten, wird am Ende dieser Arbeit eine Liste angeführt, welche, gegliedert nach dem Geschlecht der Erzählerstimmen, einen Einblick in die Kontinuität des Auftretens von Voice-Over im Film Noir gibt. Bei der nun folgenden Analyse werden jedoch gezielt Filme ausgewählt, welche einzelne Thematiken bezüglich der Motive und/oder Erzählstrukturen in Verbindung mit Voice-Over aufweisen. Ebenso sollen Verbindungen zu weiteren Filmen geknüpft werden, um die Wirkung von Voice-Over in den unterschiedlichsten filmischen Situationen transparent zu machen. Diese sollen folglich anhand der Kriterien der Filmanalyse nach Helmut Korte¹²⁶ diskutiert werden. Hierzu zählen die unabdingbaren Dimensionen: Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität.¹²⁷ Diese sollen nicht einzeln abgearbeitet werden sondern in der Analyse gerahmt werden, um praktische Beispiele mit jenen Punkten von Korte zu verbinden.

Zur Gliederung ist zu sagen, dass es mehrfach Möglichkeiten gäbe Filme hinsichtlich der Anwendung von Voice-Over-Strukturen zu bearbeiten. Die im Anhang angeführte Tabelle beschränkt sich ausschließlich auf das Geschlecht der erzählenden Subjekte und hat primär den Anspruch aufzuzeigen, dass es sich bei Voice-Over nicht nur, wie bereits erwähnt und in wissenschaftlichen Abhandlungen vorgelegt wird, um männliche Stimmen handelt, sondern durchaus auch um weibliche.

Um sich bei der Analyse den Wirkungsansprüchen und besonders der narrativen und ästhetischen Bedeutung von Voice-Over zu widmen, soll hier eine Gliederung nach der narrativer Anwendung beziehungsweise nach den daraus folgenden ästhetischen Motiven und Besonderheiten vorgenommen werden. Fragen bezüglich des Auftretens des Voice-Over ebenso wie inhaltliche Fragen, worüber die Stimme eigentlich spricht und auf welche Personen und individuelle Erfahrungen sie zurückgreift oder sogar vorausblickt, sollen beantwortet werden. Ferner werden Kameraarbeit und Ausleuchtung während des Voice-Over angeführt. Wesentlich ist, dass all diese narrativen und ästhetischen Elemente, wie bereits im vorhergehenden Kapitel thematisiert wurde, oftmals eng mit den psychischen Zuständen der Sprechenden verbunden sind. Wie stark das Voice-Over und die damit zusammenhängenden Faktoren Einfluss auf die Filme nehmen und beziehungsweise ob sie dadurch Tiefe erzeugen oder an der narrativen Oberfläche verbleiben, soll konkretisiert werden.

Zuzüglich muss an diesem Punkt gesagt werden, dass sich die Analyse explizit mit den Voice-Over-Momenten in den folgenden Filmen auseinandersetzen wird, wodurch andere visuelle oder ästhetische

¹²⁶ Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin 2010.

¹²⁷ Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin 2010, S.23.

auffallende Szenen, welche möglicherweise von der Forschung zu den folgenden Filmen detailliert ausgeführt werden, in dieser Arbeit bewusst in den Hintergrund gerückt werden.

Zu Beginn soll der wohl bekannteste Anwendungsbereich von Voice-Over im Film Noir angeführt werden. Nämlich der Blick zurück in die meist eigene Vergangenheit der einzelnen Personen, wobei dies überwiegend mit der ergänzenden Anwendung eines Flashbacks passiert. Zu den bekanntesten Filmen hinsichtlich dieses Motives zählen *Detour*, *Sunset Boulevard* oder auch - von der Narration her- komplexere Filme, wie *The Killers*. Aber auch weniger bekannte Filme, wie beispielsweise „*They won't believe me*“ (Irving Pichel, 1947) weisen diese nicht linearen Strukturen auf. Die Analyse wird sich auf zwei Filme konzentrieren, welche, einerseits die Erzählform des Flashbacks und des Voice-Overs verbindet, jedoch im Bereich der Wirkung des Voice-Overs auf die filmische Narration vollkommen andere Wege gehen, nämlich *Detour* und *The Killers*.

Das zweite Unterkapitel soll sich mit jener Erzählsituation befassen, in welcher die filmische Narration linear verläuft, von den Protagonisten jedoch mittels eines Voice-Overs begleitet oder dadurch bereits vorausgedeutet wird. Das Interesse dieser Analyse liegt auf der Beziehung zwischen der linearen Erzählung in der Gegenwart und dem Voice-Over, welches eine ergänzende Rolle einnimmt. In Verbindung mit dieser Variante, Voice-Over anzuwenden, werden die Filme *Raw Deal* und *The Lady from Shanghai* diskutiert. Besonders bei *Raw Deal* soll auch die Verbindung von Voice-Over und dem inneren Monolog nicht unerwähnt bleiben.

In den letzten beiden und abschließenden Analysen soll die Psyche des Menschen, welche in Verbindung mit den Voice-Over Passagen der Filme steht, genauer durchleuchtet werden. Dies muss jedoch nicht heißen, dass die Erzählform des Voice-Over komplexer wird, sondern die Komplexität bezieht sich zunehmend auf die inhaltlichen Thematiken. Hierzu sollen *The Locket* und *Secret Beyond the Door* ausschlaggebend sein, um diesen Anspruch an das Voice-Over als Vermittler von intensiven psychischen Zustandsformen und Wahrnehmungsbereichen näher zu bringen.

Somit versucht diese Arbeit immer tiefer in die Komplexität und Bedeutung des Voice-Over einzutauchen, um am Ende mit den psychischen Erfahrungen und Traumata abzuschließen. Psychische Strukturen werden im Noir fast immer dargestellt, es ist nur filmabhängig, wie stark sie in Form des Voice-Over nach außen treten beziehungsweise welchen Einfluss sie auf das Publikum haben.

Abschließend ist zu ergänzen, dass diese Filmauswahl darauf Wert legt, unterschiedliche und scherpunktmäßig jene Formen von Voice-Over im Film Noir festzuhalten, die sich nicht ausschließlich auf bekannte Filme sondern auch auf weniger bekannte Filme auswirken, beziehungsweise die noch nicht einer ausführlichen Analyse hinsichtlich ihrer Narration unterzogen worden sind.

4.1. Voice-Over: Blicke in die Vergangenheit

Die weitaus bekannteste Anwendung, wie auch schon im vorhergehenden Kapitel angeführt, ist die Verwendung von Voice-Over, um in die Vergangenheit von Individuen zurückzukehren. Es muss jedoch nicht, wie oft behauptet, immer von einer Hauptfigur als erzählendes Subjekt ausgegangen werden. Es können hierbei, wie das später folgende Beispiel von *The Killers* transparent machen wird, auch Personen beider Geschlechter mittels Voice-Over in die Narration eingreifen, um die Geschichte anderer Charaktere zu rekonstruieren. In Verbindung mit dem Flashback kann das Voice-Over durchaus eine fast schon sekundäre Funktion übernehmen, da es häufig nur als Einleitung oder Abschluss eingesetzt wird, um einen flüssigen Übergang für den Sprung in die Vergangenheit zu schaffen. Nun muss hinterfragt werden, ob das Voice-Over den Anspruch hat, weitere Informationen zu vermitteln, oder einfach nur jenen Übergang auf der narrativen Ebene zu unterstützen. Infolgedessen ist auch der Zeitpunkt des Auftretens von Voice-Over entscheidend. Besonders bei dem Sprung in die Vergangenheit besteht die Möglichkeit, dass Voice-Over-Stimmen aus der erzählten Gegenwart das Flashback durchdringen oder gegebenenfalls sogar für kurze Zeit in die erzählte Gegenwart der oder des Sprechenden zurückkehren. Eine typische Methode ist auch, dass die filmische Erzählung am Ende wieder zur erzählten Gegenwart des Charakters zurückkehrt und ihn in seinem psychischen oder physischen Zustand zurücklässt beziehungsweise ihn abermals tiefer in seine subjektive Ausweglosigkeit hineinzieht.

Das Voice-Over kann, wobei an dieser Stelle wiederum hinzuzufügen ist, dass dies bei jedem Film differenziert zu betrachten ist, folglich zur Informationsvermittlung dienen oder stark mit der Innerlichkeit der Stimmen verbunden sein. Es finden sich Erzählungen, die manchmal sehr objektiv wirken und wiederum auch traumartige Sequenzen, wie auch Szenen, in welchen das Voice-Over einem inneren Monolog entspricht. Dieser Umstand tritt meist dann auf, wenn die Erzählungen der Sprechenden nicht im Rahmen einer Unterhaltung stattfinden sondern prinzipiell mit individuellen und für den Charakter des Voice-Over prägenden Erfahrungen zu tun haben, wie beispielsweise bei einem inneren Monolog.

Dies soll nun anhand von praktischen Beispielen in den ausgewählten Filmen beleuchtet werden.

4.1.1. Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)

Detour gehört zu den bekanntesten Filmen im Bereich des Film Noir. Er zeichnet sich besonders dadurch aus, dass er eine B-Picture-Produktion ist und nur mit einem niedrigen Budget von 117.226,80 Dollar auskommen musste.¹²⁸ Regisseur Edgar G. Ulmer, Filmexilant der ersten Reihe, in Tschechien geboren, produzierte den 67 Minütigen Film als einen Film der PRC (Producers Releasing Corporation) im Jahr 1945.¹²⁹ Ulmer produzierte neben *Detour* auch seine Filme „*Bluebeard*“ (Edgar G. Ulmer, 1944) und „*Strange Illusion*“ (Edgar G. Ulmer, 1945) bei PRC. In allen drei Filmen

¹²⁸ Isenberg, Noah: *Detour*. London 2008, S.39.

¹²⁹ IMDB: *Detour* -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0037638/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 07.02.2015.

ist Leon Fromkess Produzent, sowie bei *Bluebeard* und *Detour* ist Martin Mooney Assistenz-Produzent. Die zu nennenden Vorteile an diesen wesentlich kostengünstigeren Produktionen waren, dass der Regisseur über gewisse Freiheiten verfügte, welche in großen Produktionsstudios nicht gängig waren. Dieser Umstand trug aber keinesfalls dazu bei, dass Ulmer in seinen Filmen weniger seine Ideen umsetzen konnte. Das Gegenteil war der Fall.¹³⁰ „Working at the frenetic pace, without big stars, top salary, or any official hyphenate title, Ulmer enjoyed substantial creative freedom in making his economical film.”¹³¹

Der Dreh benötigte folglich auch nur kurze Zeit, wobei die Aussagen, wie viele Drehtage genau für den Film benötigt wurden, zwischen einer Woche und einem Monat angesiedelt werden.¹³² Die Geschichte basiert auf einem Roman von Martin Goldsmith aus dem Jahr 1939 und wurde von ihm und Martin Mooney, der jedoch nicht in den Credits erwähnt wird, zu dem Drehbuch umgeschrieben.¹³³ Goldsmith schrieb weiters noch bei den Drehbüchern dreier weiterer, weniger bekannter Noir-Produktionen mit, wie beispielsweise bei der Universal's Produktion „*Shakedown*“ (1950, *Joseph Peveny*). Kameramann Benjamin H. Kline arbeitete zwischen den 1920er und 1970er Jahren an über 300 Filmen und Fernsehproduktionen mit, angefangen von den Bereichen Drama bis hin zum Western.¹³⁴ „He was very well known in the motion picture industry and understood the wishes of noir-expressionist directors such as Ulmer and also photographed his *Strange Illusion*.”¹³⁵

Ein weiterer Filmschaffender, mit welchem Ulmer auch in *Bluebeard* und *Strange Illusion* zusammengearbeitet hat, ist Leo Erdody. Erdody studierte in Berlin, unter anderem bei Max Bruch und Joseph Joachim, kehrte in den 1930er Jahren wieder in die Vereinigten Staaten zurück und wurde dort Filmkomponist.¹³⁶ Besonders zu Leo Erdody, der 1949 verstarb, hatte Edgar G. Ulmer eine gute Beziehung aufgebaut, wie es seine Frau Shirley beschreibt: „Erdody and Edgar were bosom pals. Erdody was a fine musician. Erdody died very suddenly and it was a tragedy for Edgar – he didn't really get over it ever.”¹³⁷ Hinzuzufügen ist, dass auch Ulmers Frau, Shirley Ulmer, bei der Drehbuchaufsicht, ohne in den Credits zu erscheinen, mitgearbeitet hat.¹³⁸

¹³⁰ IMDB: *Detour*: http://www.imdb.com/title/tt0037638/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, letzter Zugriff 07.02.2015.

¹³¹ Biesen, Sheri Chinen: *Blackout. World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore 2005, S.162.

¹³² IMDB: *Detour* -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0037638/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 07.02.2015.

¹³³ Biesen, Sheri Chinen: *Blackout*, Baltimore 2005, S.163.

¹³⁴ Schwartz, Ronald: *Houses of Noir. Dark Visions from Thirteen Film Studios*, Jefferson 2014, S.86.

¹³⁵ Schwartz, Ronald: *Houses of Noir*, Jefferson 2014, S.86.

¹³⁶ New York Times: <http://www.nytimes.com/movies/person/89066/Leo-Erdody/biography>, letzter Zugriff: 07.02.2015.

¹³⁷ Weaver, Tom: *I Was a Monster Movie Maker: Conversations with 22 SF and Horror Filmmakers*, Jefferson 2001, S.238.

¹³⁸ IMDB: *Detour*: http://www.imdb.com/title/tt0037638/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, letzter Zugriff 07.02.2015.

Weiters zu nennen sind der Art-Director Edward C. Jewell und der Set-Director Glenn P. Thomson. Ersterer arbeitete zwei Jahr später auch in Anthony Manns „*T-Men*“ (*Anthony Man*, 1947) mit.¹³⁹ Thompson brachte durch *Bluebird* und „*The Great Flamarion*“ (*Anthony Mann*, 1945) ebenso Erfahrung mit.¹⁴⁰

Diese Filmcrew arbeitete in jener kurzen Zeit mit dem Schauspieler Tom Neal, der den Protagonisten Al Roberts verkörperte und der Schauspielerin Ann Savage als Vera, einer nahezu nicht zu bändigenden femme fatale, zusammen. Neal war zuvor Boxer und hatte einen Abschluss aus Harvard, als er beschloss sich intensiver seiner Schauspielkarriere zu widmen. *Detour* blieb jedoch einer seiner größten Erfolge. Später machte er eher negative Schlagzeilen in Hollywood. Dies endete in jener Situation, in welcher er sich am Ende des Filmes als Al Robert befand. Neil verbrachte Jahre im Gefängnis, da er seine dritte Frau mit einer Waffe erschossen hatte.¹⁴¹ Ann Savage, geboren als Bernice Maxine Lyon, spielte primär in B-Produktionen mit und drehte vor *Detour* bereits drei Filme gemeinsam mit Tom Neil.¹⁴² In den Nebenrollen sind die weniger bekannte Schauspielerin Claudia Drake als Sue Harvey und der Schauspieler Edmund MacDonald als Charles Hakell Jr. zu sehen.

Die Bedingungen für die Filmdreharbeiten lagen genau in der Endphase des 2. Weltkrieges. Ulmer dreht *Detour* an nur wenigen Orten, arbeitet dafür mit starken Licht und Schatteneffekten, welche auf ästhetische Elemente und Motive des deutschen Expressionismus zurückgreifen. Man kann durchaus auch von einem Road-Movie sprechen, da sich ein großer Teil des Films auf der Straße beziehungsweise im Auto abspielt. Besonders die Dialoge sind in den Autofahrten wesentlich. Bedingt durch die Kriegszeit und das eingeschränkte Budget wurden sehr viele Szenen im Freien gedreht. Doch handelt es sich nicht immer um Nachtszenen, sondern auch, wie es beispielsweise häufig im Noir-Western zu finden ist, um Tagesszenen in ländlichem beziehungsweise wüstenartigen Umfeld. Die Bedingungen jener Zeit bleiben auch im Film nicht unberücksichtigt. „The police are constantly regulating everything on the road in *Detour*. People are stopped and asked for papers and identification. Even back in New York City, there is a cop standing silently on the beat during the walk in the fog. But in 1945 Arizona and California, the police are deeply entwined with car culture, regulating it and the population at every step.“¹⁴³ Weiters liegt die Produktionszeit genau in der Zensurära des Production Codes. Passagen des Drehbuches, wie beispielsweise das Ende, mussten aufgrund von Auflagen des Hays Office geändert werden. Eigentlich sollte der angebliche Täter nicht von der Polizei aufgegriffen werden. Doch nach dem Production Code durfte er nicht ungeschoren

¹³⁹ IMDB: Edward C. Jewell: http://www.imdb.com/name/nm0422430/?ref_=fn_al_nm_1, letzter Zugriff: 17.03.2015.

¹⁴⁰ IMDB: Glenn P. Thompson: http://www.imdb.com/name/nm0860174/?ref_=fn_al_nm_3, letzter Zugriff: 17.03.2015.

¹⁴¹ IMDB: Tom Neil: http://www.imdb.com/name/nm0623684/?ref_=fn_al_nm_3, letzter Zugriff: 07.02.2015.

¹⁴² IMDB: *Detour*: http://www.imdb.com/title/tt0037638/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 07.02.2015.

¹⁴³ Mike Grost: <http://mikegrost.com/ulmer.htm#Detour>, letzter Zugriff: 07.02.2015.

davon kommen und der Film durfte nicht moralische Werte wie auch das polizeiliche System in Frage stellen. Die Figur von Vera sollte daher keinesfalls einer Prostituierten ähneln. Die Tatsache, dass ihr Alkoholkonsum, ihre Freizügigkeit und ihre Aussagen in eben jene Richtung lenken, hat Ulmer in der filmischen Umsetzung jedoch realisieren können.¹⁴⁴

Die Veröffentlichung des Films wurde nicht so groß gefeiert wie andere A-Produktionen jener Zeit, jedoch wurde er positiv aufgenommen. *Detour* wurde aber erst in den 1950er Jahren abermals entdeckt und etablierte sich zu einem der bekanntesten Film Noir. Dies passierte nicht zuletzt dadurch, dass auch die französischen Kritiker ihn nicht unbehandelt ließen.¹⁴⁵

4.1.1.1. Gedankliche Überzeugungsarbeiten

Das Voice-Over in *Detour* formuliert für das Filmpublikum ausschließlich Gedanken, Eindrücke und Beschreibungen des Protagonisten Al Roberts. Es ist ein rein männliches Voice-Over und tritt bereits in den ersten zehn Minuten des Filmes auf. Zu Beginn sieht man den Protagonisten in einem Café sitzen. Sein emotionaler Zustand lässt auf Abgeschlagenheit, Verzweiflung, Ausweglosigkeit und auch auf Aggressivität schließen.

Diese ersten Eindrücke werden, ohne jedoch die Gründe für seinen Zustand zu nennen, vermittelt. Doch bevor man mittels seiner Voice-Over-Erzählung in die Vergangenheit geführt wird, lässt Regisseur Edgar G. Ulmer uns an seinen Gedanken in Form eines inneren Monologes, welcher durch seine Stimme als Voice-Over gesprochen wird, teilhaben.



Abb.4: Al Roberts im Café (*Detour*)

An diesem Punkt muss vorangestellt werden, dass diese Arbeit mit der Annahme arbeitet, dass der innere Monolog ebenso zur Anwendungsmöglichkeit von Voice-Over gezählt werden kann. Jedoch ist er von der Anwendung des Voice-Over in Verbindung mit einem Flashback, und dies soll hier im Vordergrund stehen, zu unterscheiden. Der Thematik, wie der innere Monolog und das Voice-Over gemeinsam wirken, soll in der Analyse von *Raw Deal* ausreichend Platz eingeräumt werden. Dennoch soll, ebenso wie bei *Raw Deal*, in den Zitaten erkennbar gemacht werden, ob es sich um ein Voice-Over in Form eines inneren Monologes handelt oder um das eher typische Erzählen des Voice-Over im Flashback.

¹⁴⁴ Biesen, Sheri Chinen: *Blackout*, Baltimore 2005, S.164-165.

¹⁴⁵ Naremore, James: *More than night*, Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.144-145.

Al Roberts formuliert in diesem Café zu Beginn des Films nicht nur seine Gedanken aus, sondern stellt auch Fragen in den filmischen Raum, welche das Publikum indirekt ansprechen. Er beschreibt, dass die Musik, welche aus der Jukebox dringt, ihn an etwas erinnert.

Al (Innerer Monolog/Voice-Over): „Did you ever want to forget anything? Did you ever want to cut away a piece of your memory and blot it out? You can’t, you know. No matter how hard you try. You can change the scenery, but sooner or later, you’ll get a whiff of perfume or somebody will say a certain phrase, or maybe hum something. Then you’re licked again.“¹⁴⁶

Bereits an diesem Punkt des Filmes ist zu erkennen, dass es um die Entwicklung des gegenwärtigen Zustandes des Protagonisten geht. Wobei sich dieser bereits, wie er zu verstehen gibt, in einer ausgewogenen Lage befindet, welche ihn nicht zur Ruhe kommen lässt. Die Aussage, welche in Al’s Gedanken getroffen wird, ist in diesem Fall ein Monolog, ähnelt aber ebenso einer Stimme, welche eigentlich schon wieder aus einer anderen Zeit in einem Flashback spricht. Dies hat - neben dem inhaltlichen Aspekt - auch mit der Kameraästhetik zu tun. Inhaltlich spricht er über seinen Zustand, über Vergangenes und über die nicht bestehende Möglichkeit, Vergangenes aus seiner Lebensgeschichte zu entfernen. Hierbei bleibt er jedoch nicht auf der Ebene, dass er seine Gedanken für sich behält. Er stellt explizite Fragen, durch welche sich das Publikum angesprochen fühlt und weiters auch mit dem erzählenden Subjekt mitfühlen kann. Es handelt sich um eine Thematik, welche für die Zuseher und Zuseherinnen nachvollziehbar ist und menschliche Emotionen und Bewusstseinszustände anspricht. Die Bedeutung dieser Szene ist in diesem Film fast entscheidender als das darauffolgende Flashback, in welchem Al Roberts über seine - zu diesem Zeitpunkt bereits vergangene - Beziehung und Lebenssituation spricht. Denn seine gedanklichen Aussagen im Café sind ausschlaggebende Punkte für die Einleitung von Flashback und Voice-Over. Hinsichtlich der Kameraästhetik muss die Nahaufnahme seines Gesichtes, ebenso wie die Verdunkelung des Hintergrundes und das Hervorheben seiner Augenpartie, angesprochen werden. Ulmer lässt Al Roberts Stimme jedoch noch längere Zeit in der erzählten Gegenwart verharren und lässt somit den Gedanken auf beiden zeitlichen Ebenen eine wesentliche inhaltliche Bedeutung zukommen.

Danach führt die Kamera zur Jukebox des Cafés und tritt, begleitet von der Musik und dem Lied „I can’t believe that you’re in love with me“¹⁴⁷, welches bereits im Hintergrund seines Monologes zu hören ist, erstmals in eine vergangene zeitliche Ebene ein, jedoch ohne einführender Stimme zu diesem Flashback. Nach dem ersten kurzen Flashback geht die filmische Erzählung wieder zurück zu Al’s Gesichtsaufnahme im Café. Abermals ist seine Stimme zu hören, welche nun beim Wechsel in das Flashback auch in der erzählten Vergangenheit als Voice-Over wahrzunehmen ist. Seine

¹⁴⁶ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁴⁷ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

Erzählerstimme klärt das Publikum nun über seine damaligen Lebensumstände und seine Beziehung zu seiner Geliebten Sue auf.

*Al (Voice-Over): „I was an ordinary healthy guy, and she was an ordinary healthy girl. And when you add those two together, you get an ordinary healthy romance, which is the old story. (...) All in all, I was a pretty lucky guy.“*¹⁴⁸

Einen wesentlichen Stellenwert nehmen das Geld und die Möglichkeit ein, in der amerikanischen Welt einen Traum zu verwirklichen. Sue ist aber diejenige, die Dinge in Bewegung setzt, um ihren Traum zu verwirklichen und in Hollywood Karriere zu machen. Beide sind sich ihrer finanziell schlechten Lage bewusst, doch Sue als emanzipierte amerikanische Frau gibt ihm klar zu verstehen, dass sie noch jung sei und alle Zeit der Welt habe, um sich niederzulassen. Es ist folglich keine „old story“¹⁴⁹, sondern vielmehr die Geschichte einer modernen Beziehung, in welcher die Frau ihren eigenen Weg geht, ohne auf den Mann Rücksicht zu nehmen, der wenig von jenen gravierenden Veränderungen hält. Ein späteres Telefonat bestätigt diese These abermals, da Al mit seinem Trinkgeld nach L.A. telefoniert und er bei diesem Gespräch selbst kaum zu Wort kommt, da es primär um ihre Erfahrungen geht. Er beschließt trotz Geldnot sich per Anhalter auf den Weg nach L.A. zu machen, um mit Sue ihren Traum zu verfolgen. Dies und die Bedeutung des Geldes in der amerikanischen (Film-)Welt verdeutlicht Ulmer beziehungsweise Al wiederum in seinem Voice-Over:

*Al (Voice-Over): „Money. You know what that is. It's the stuff you never have enough of. Little green things with George Washington's picture that men slave for. Commit crimes for. Die for. It is the stuff that has caused more trouble in the world than anything else been even invented. Simply because there is too little of it. At least I had to little of it!“*¹⁵⁰



Abb. 5: Als Schatten (Detour)

¹⁴⁸ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁴⁹ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁵⁰ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

In den folgenden Szenen des Films wird das Voice-Over von Al ein ständiger Begleiter der filmischen Narration. Es nimmt eine gewisse Gewohnheit an, dass Als Stimme Situationen im Flashback kommentiert und das Publikum auch darauf anspricht, wie in seiner Erzählung über den Stellenwert des Geldes. Die Kamera streift währenddessen über eine Karte von Amerika, welche seine Füße als Schatten abbildet, um seinen Weg an die Westküste in kurzen, einfachen Sequenzen zu zeigen. Sein Voice-Over ist aber keineswegs eine gehetzte oder verfolgte Stimme, sie wirkt eher ruhig und nüchtern, so als würde sie seine Geschichte und besonders seine emotionale Situation auf den Punkt bringen wollen. Die Bilder, welche parallel zum Voice-Over ablaufen, vermitteln aber oftmals einen anderen Eindruck. Sie zeigen den gehetzten Al Roberts mit Schweißperlen auf der Stirn und Dreitagebart. Als Al folglich Charles Haskell Jr. trifft, der bereit ist ihn bis nach L.A. mitzunehmen, gibt auch das Voice-Over einen Hinweis, dass es an diesem Punkt der filmischen Erzählung eine bedeutende Wende geben wird und der Lebensweg des Protagonisten in eine andere Richtung führen soll. Eine gewisse Eigenständigkeit des Voice-Over in *Detour* zeigt auch der Umstand, dass das Voice-Over und beispielsweise Dialoge, in der filmischen Vergangenheit ineinander übergehen, sich regelrecht überlappen. Dies kommt wie, die weiteren Analysen der folgenden Filme zeigen werden, in Voice-Over Passagen häufig zur Anwendung.

*Al (Voice-Over): „He must have seen me looking at them, because he said....“*¹⁵¹

*Charles Haskell Jr. (Flashback): „Beauties, aren’t they? (...) I was tussling with the most dangerous animal in the world. A woman.“*¹⁵²

Dieses Zusammenspiel von Voice-Over und Stimmen im Flashback kommen auch später im Film abermals zur Anwendung, wie beispielsweise in jener Szene, als er Vera beschreibt und sie sich plötzlich zu ihm dreht und beginnt mit ihm zu sprechen.

Eine weitere zu nennende Besonderheit an *Detour* ist, dass im Flashback auch eine sehr expressionistisch gestaltete Traumsequenz zu finden ist. Eine traumartige Vorstellung von seiner Zukunft mit Sue wird wiederum durch ein Voice-Over eingeleitet. Sue wird gezeigt, die vor den Schatten dreier Musiker das bereits bekannte Lied singt. Als Stimme wirkt vor und nach jener traumartigen, fast schon illusionsartigen Sequenz regelrecht erleichtert, woraufhin er auch vom baldigen Ende jener Reise spricht. Die Auflösung dieses Momentes ähnelt der Schließung eines schwarzen Bühnenvorhangs, wobei sich dieser Vorhang für Al nicht mehr öffnen wird. Das Lied wiederum, welches ihn durchwegs auf allen zeitlichen und filmischen Ebenen begleitet, dringt aus der Vorstellung weiter in die Szene des Flashbacks.

Nach dem Tod von Charles Haskell Jr. beginnt auch die Stimmelage des Voice-Over angestrengter zu werden. Rückblickend ist sich Al bewusst, dass die Dinge in seinen Augen ab diesem Moment eine

¹⁵¹ Ulmer, Edgar G.: *Detour* (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁵² Ulmer, Edgar G.: *Detour* (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

gewisse Eigenständigkeit angenommen haben, er jedoch dafür verantwortlich ist. Problematisch ist an diesem Punkt, und dies soll im Fazit hinsichtlich des nicht glaubwürdigen Erzählers abermals reflektiert werden, dass Al, auch durch das Voice-Over im Flashback und somit in der erzählten Gegenwart, nicht die Option sieht beziehungsweise auch in der vergangenen Situation gesehen hat, einen anderen Weg einzuschlagen. Dieser Gedanke ist weiters auch grundlegend dafür, dass vom Schicksal gesteuerte Umbrüche „*something else*“¹⁵³, wie Al es wahrnimmt, in weiterer Folge die Träger beziehungsweise die angeblichen Verursacher von weiteren Auswirkungen sind.

*Al (Voice-Over): „Up till then; I'd done things my way, but from then on, something else stepped in and shuttled me off to a different destination than the one I had picked for myself.“*¹⁵⁴

Darauffolgend springt das Flashback wieder kurzfristig zurück in das Café, wobei Als Gedanken ähnlich, jedoch wesentlich rechtfertigender sind. Sein Gesicht wird hart ausgeleuchtet und seine Stimme wirkt aggressiver und angreifender.

*Al (Innerer Monolog/ Voice-Over): „Your're gonna tell me you won't believe my story about Haskell dying and give me that “don't make me laugh” expression on your smug faces!“*¹⁵⁵

Beginnend mit diesen Aussagen versucht sich Al Roberts bis zum Ende des Films zu rechtfertigen. Er versucht zu überzeugen. In Frage steht nur, ob er das Publikum oder vielmehr sich selbst überzeugen will. Sein Voice-Over scheint jedoch, bedingt durch den zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen, wesentlich ruhiger als die visuelle Darstellung. Auf dem einsamen Highway mitten im Regen ist die Verzweiflung Al Roberts intensiver als es sein Voice-



Abb. 6: Al Roberts Flashback (Detour)

Over wiederzugeben vermag. In den folgenden Minuten versucht er weiters auf seine Unschuld und das Einwirken des Schicksals zu plädieren. Stimme und Bild treffen nicht immer die gleichen filmischen Aussagen. Auf der einen Seite sieht man den Protagonisten in einem Apartment mit gestreiften Pyjama und unzähligen Schattenaufnahmen von Jalousien, die sein eigenes

¹⁵³ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁵⁴ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁵⁵ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

beziehungsweise das auf ihn wartende Gefängnis visualisieren. Auf der anderen Seite kommen immer wieder Aussagen der Voice-Over-Stimme, die regelrecht darum bitten seiner Geschichte Glauben zu schenken.

Mit dem Auftreten von Vera beginnt Al Roberts sie zu überzeugen. Es handelt sich dabei fast schon um Diskussionen, welche Roberts mit seinem eigenen Gewissen führt. Vera ist diejenige, die sich durchsetzt, die ihm weitere Optionen aufzeigt, die ihm das Geld vor Augen führt und nicht die Dinge, die er dafür tun müsste. Sie, als eine dominierende, aggressive und moderne femme fatale, schreit ihn an, schlägt ihn und gibt ihm unmissverständlich zu verstehen, dass sie der Boss ist. Aber in gewisser Weise verkörpert sie auch eine Mutterrolle. Der Film springt, nachdem er Vera kennenlernt, abermals vom Voice-Over und dem Flashback wieder in die erzählte Gegenwart zurück und zeigt Al im Café. Interessant ist, dass Vera ihm klar und deutlich ihre Meinung sagt und ihn auf den Umstand hinweist, dass er sich selbst in diese Situation gebracht hat. Wobei sie in diesem Punkt vollkommen recht hat. Es scheint weiters so, als würde immer dann, wenn die filmische Situation im Flashback sich darauf zuspitzt, dass Al Roberts seine eigenen Fehler eingestehen muss beziehungsweise damit konfrontiert wird, das Flashback einen Sprung in die Gegenwart macht und Al erneut mit den Begrifflichkeiten Schicksal und Glück zu argumentieren versucht.

Bis zum Ende des Films wird Als Voice-Over aggressiver, ironischer und nach Veras Tod immer resignierender. Als Al in Veras Zimmer steht, mit ihrer Leiche auf dem Bett, folgt eine lange Voice-Over-Sequenz, wobei die Kamera mit langsamen Schwenks durch das Zimmer führt und immer wieder zwischen Schärfe und Unschärfe wechselt. Die narrative Ergänzung hierzu folgt auch in den Aussagen von Als Stimme, welche an diesem Punkt auch Einsicht zeigt und die Ausweglosigkeit endgültig annimmt.

Al (Voice-Over): „The room was still. So quiet that for a while I wondered if I'd suddenly gone deaf. It was pure fear, of course. I mean, I was hysterical. Afraid of not making a sound. Vera was dead, and I was her murderer. Murderer! (...) I had to get out of there. (...) This time I was guilty. I knew it. Felt it. I was like a guy suffering from shock. Things were whirling around my head. I couldn't make myself think right! (...).“¹⁵⁶

Am Ende des Films geht das Flashback wieder zurück in den Ausgangszustand im Café. Seine gedankliche Überzeugungsarbeit, seine Handlungen die Vergangenheit betreffend, nehmen langsam ein Ende. Nun wird sein Blick auf die Zukunft gerichtet, wobei auch hier der Aspekt des Schicksals Einzug findet.

¹⁵⁶ Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

Al (Innerer Monolog/Voice-Over): "I keep trying to forget what happened and wonder what my life might have been if that car of Haskell's hadn't stopped. But one thing I don't have to wonder about. I know. Someday, a car will stop to pick me up that I never thumbed. Yes, fate, by some mysterious force, can put the finger on you or me for no good reason at all."¹⁵⁷

4.1.1.2. Fazit

Detour beginnt, ähnlich wie bei *Double Indemnity*, mit der ausweglosen Lage des Protagonisten, der das Publikum in seine Vergangenheit zurückführt. Die Besonderheit stellt die Stellung des Voice-Over dar. Auffällig ist nämlich, dass das Voice-Over, welches nicht nur zu Beginn und am Ende des Films auftritt, sondern den Film in dem gesamten Flashback immer wieder begleitet und den Effekt erzielt, dass die Erzählung nie eine lange Zeit im Flashback verbleibt, ohne Voice-Over-Bezüge zur erzählten Gegenwart herzustellen. Wie bereits erwähnt führt das Flashback an bestimmten Punkten sogar wieder zurück in das Café, wo Al in jenem Zustand aufzufinden ist, in welchem er sich vor dem Flashback befand. So kommt es dazu, dass das völlige Eintauchen in das Flashback immer wieder vom Voice-Over regelrecht unterbrochen wird. Einerseits beschreibt seine Stimme einfach nur Situationen, aber andererseits formuliert er seine Gedanken und vermittelt somit seine subjektive Wahrnehmung jener Momente fast schon unterschwellig an das Publikum. Infolgedessen wird das Voice-Over nicht als Unterbrechung wahrgenommen, da es sich an die filmischen Dialoge in der Vergangenheit anpasst sondern es erzeugt somit einen gleitenden Übergang.

Trotz dieser Tatsache muss gesagt werden, dass der Film auch aufgrund des Voice-Over viele zeitliche Ebenen anschneidet, wie beispielsweise die Gegenwart, die Vergangenheit in Form des Flashback, die erträumte Zukunft und eventuell sogar eine narrative Metaebene, auf jener die Stimme spricht, welche von Als gegenwärtigem Zustand ausgeht und seine Gedanken in Form des inneren Monologes zugänglich macht.

Allgemein ist zu sagen, dass Al Roberts einer jener stark schwankenden Charaktere ist, welche im Noir häufig zu finden sind. Er wirkt sehr abhängig von seinem Umfeld und besonders von den Frauen in seinem Leben. Jedoch treten im Film nur drei Personen auf, welche in dieser Erzählung sein Leben beeinflussen. Diese bleiben ihm im Film nie lange erhalten und verschwinden nach kurzer Zeit wieder. Die Voice-Over-Sequenzen sind insofern auch ein Ersatz für die fehlenden Dialoge. Sehr lange Voice-Over finden sich besonders dann, wenn die drei Menschen aus Als Leben verschwinden und es so scheint, als versuche er die Dinge selbst zu reflektieren. Die längste und intensivste Passage ist, als er mit Veras Leiche alleine im Hotelzimmer steht.

Abschließend soll diskutiert werden, ob Al Roberts, wie beispielsweise bei Veranstaltungsankündigungen, ein höchst unzuverlässiger Erzähler, wenn nicht sogar ein Lügner ist. Das Wiener Filmmuseum lieferte zur Filmvorführung folgendes Zitat: „Eine Umleitung ins

¹⁵⁷ Ulmer, Edgar G.: *Detour* (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

Verderben, ein vom flehenden und höchstwahrscheinlich erlogenen voice over seines armseligen Helden vorwärtsgetragener Noir.“¹⁵⁸

Dies ist eine sehr deutliche Aussage, dass die Stimme dem Publikum nicht die Wahrheit erzählt, sondern fast schon eine Lüge aufischt. Trotzdem sollte diese angebliche Lüge hinterfragt werden. Interessant ist in diesem Fall, dass Al in vielen Szenen seine Fehler eingesteht. Problematisch ist wiederum nur, dass er über das Zustandekommen gewisser Situationen sich immer wieder auf den Fatalismus beruft, der ihn in jenem Netz der kuriosen Situationen ausweglos gefangen hält. In vielen Passagen des Filmes übertreibt Al merkbar. Er formuliert seine Sätze oftmals wie Plädoyers für seine Unschuld und lässt somit, und dies wurde im vorhergehenden Kapitel bereits angeführt, Zweifel auf Seiten des Publikums aufkommen. Umso häufiger kuriose Umstände auch von Al Roberts selbst angesprochen und ausgeführt werden, desto eher beginnt das Publikum über seine Glaubhaftigkeit nachzudenken. Weiters kommt hinzu, dass auch sein Voice-Over in bestimmten Momenten Aussagen trifft, welche für die weiteren Geschehnisse bedeutend sein werden und ihn eben nicht als unschuldigen Mann darstellt.

*Al (Voice-Over): „If this were fiction, I would fall in love with the girl, marry her, and make a respectable woman of her. Or else she'd make some supreme Class A sacrifice for me and die. Sue and I would bawl a little over her grave and make some crack about there's good in all of us.“*¹⁵⁹

Detour spielt aber auch stark mit dem Identitätswandel des Protagonisten, der sich in Folge des Filmes als der Tote Charles Haskell Jr. ausgibt. Das Voice-Over versucht somit auch bis zu einem gewissen Grad zu erklären, dass jene andere Identität nicht die Verantwortung für alle Taten übernehmen kann. Al sagt auch im Film, dass, wenn er von den Folgen des Einsteigens in Haskells Auto gewusst hätte, er nicht eingestiegen wäre.¹⁶⁰

Das Voice-Over in *Detour* ist sehr einprägsam, doppeldeutig und immer wieder sehr direkt und fordernd. Die allgemeine Ambivalenz des Films überträgt sich auf die Erzählung wie auch auf die Visualisierung. Es stellt einerseits eine Verbindung zum Publikum aber auch zur Vergangenheit her. Fraglich bleibt nur, in wieweit dieser Stimme, die sich einerseits selbst aus manchen Situationen herausnimmt und in den nächsten Minuten wieder intensiv in der Erzählung präsent ist, zu glauben ist.

4.1.2. The Killers (Robert Siodmak, 1946)

Der Film *The Killers* von Robert Siodmak kam ein Jahr nach *Detour* 1946 in die amerikanischen Kinos und wurde der erste große Erfolg für den Schauspieler Burt Lancaster, welcher in den darauffolgenden Jahren seine Karriere im Film Noir weiter ausbaute, wie beispielsweise durch die Filme „*Desert Fury*“ (Lewis Allen, 1947), „*Brute Force*“ (Jules Dassin, 1947) oder „*Criss Cross*“

¹⁵⁸ Österreichisches Filmmuseum: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1219068743272&schienen_id=100010, letzter Zugriff: 17.03.2015.

¹⁵⁹ Ulmer, Edgar G.: *Detour* (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

¹⁶⁰ Steinbauer-Grötsch, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten*, Berlin 2005, S.89.

(Robert Siodmak, 1949). Auch der weiblichen Hauptdarstellerin Ava Gardner verhalf der Film zu großem Erfolg. Sie spielte in späteren Jahren abermals eine Hauptrolle in einem Film von Robert Siodmak, „*The Great Sinner*“ (Robert Siodmak, 1949).

Robert Siodmak, einer der bekanntesten Regisseure des Film Noir, wurde in Deutschland geboren, begann seine Karriere in der Stummfilmära, arbeitete später bei der UFA und unter anderem auch mit Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann und seinem Bruder Kurt Siodmak zusammen. Sie drehten gemeinsam den Film „*Menschen am Sonntag*“ (Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak, Kurt Siodmak, Fred Zinnemann, Rochus Gelise, 1930,). Im Jahr 1939 erreichte er Hollywood, nachdem er, ausgelöst vom Aufkommen des Nationalsozialismus, ins Exil ging. Siodmak sowie auch andere Exilregisseure brachten infolgedessen jene ästhetischen Motive aus europäischen und besonders deutschsprachigen Filmen in den amerikanischen Film mit ein. Siodmak beispielsweise war nicht nur für seine hard-boiled Filme im Noir bekannt, sondern auch für seine enorm ausgeprägt Licht- und Schatten-Ästhetik, welche auch bei *The Killers* deutlich wird. Diese Effekte beziehen sich nicht nur auf die Ausleuchtung von Personen, sondern ebenso auf die Visualisierung von Großstadtszenen.¹⁶¹

Der Film ist von Universal Pictures produziert worden unter der Produktionsleitung von Mark Hellinger, ehemaliger Broadway-Journalist, der in den Jahren vor *The Killers* bis zu seinem frühen Tod 1947, mehrere Noirs, wie beispielsweise „*High Sierra*“ (Raoul Walsh, 1941), *Brute Force*, „*The Two Mrs. Carrolls*“ (Peter Godfrey, 1947) und „*The Naked City*“ (Jules Dassin, 1948) produzierte.¹⁶² Auch hätte er mit Robert Siodmak in *Criss Cross* zusammenarbeiten sollen. Hellinger war es auch, der die Idee hatte die Erzählung aus der gleichnamigen zehnteiligen Kurzgeschichte von Ernest Hemingway zu adaptieren, für deren Rechte er 36,750 Dollar bezahlte. Interessant ist auch, dass Hemingway die filmische Umsetzung seiner Geschichte für gelungen hielt, da sich die Screenwriter John Huston, Richard Brooks -beide werden in den Credits nicht genannt- und Anthony Veiller sich stark an der Originalfassung und auch an einzelnen Dialogen von Hemingway orientiert haben.¹⁶³ Huston schrieb bereits Drehbücher, führte sogar Regie in Noir Filmen zu Beginn der 1940er Jahre, wie *The Maltese Falcon* oder *High Sierra*. Brooks schrieb weiters das Drehbuch zu *Crossfire*, sowie *Brute Force* und Veiller zu „*The Stranger*“ (Orson Welles, 1946). Als Kameramann agierte Elwood Bredell. Er arbeitete bereits mit Siodmak in den Filmen „*Christmas Holiday*“ (Robert Siodmak, 1944) und „*Phantom Lady*“ (Robert Siodmak, 1944) zusammen. Miklós Rózsa, einer der bekanntesten Filmkomponisten seiner Zeit schrieb hierbei ebenso die Filmmusik, wie in *Double Indemnity* oder *Spellbound*.¹⁶⁴

¹⁶¹ Erickson, Todd: Robert Siodmak, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.367-372.

¹⁶² IMDB: The Killers: http://www.imdb.com/title/tt0038669/?ref_=nm_knf_t2, letzter Zugriff 16.02.2015.

¹⁶³ Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood. 1941-1951, USA 1999, S.86.

¹⁶⁴ IMDB: The Killers: http://www.imdb.com/title/tt0038669/?ref_=nm_knf_t2, letzter Zugriff 16.02.2015.

Die Produktion kostete 875 000 Dollar und war ein großer Erfolg. Bei der Oscarverleihung musste er sich jedoch in allen vier nominierten Kategorien dem Film „*The Best Years of Our Lives*“ (William Wyler, 1946) geschlagen geben. „If the best movie that year expressed America’s postwar malaise – with only moderate realism, as much as MGM would tolerate – then The Killers exposed its greatest fears: the worst of human nature, without any false notes of sentiment, or kind reassurances.“¹⁶⁵

Nun soll noch kurz etwas zum narrativen Teil des Filmes gesagt werden. Auf der inhaltlichen Ebene hat sich von Hemingways Kurzgeschichte nicht sehr viel verändert. Jedoch beschlossen die Drehbuchautoren die Erzählstruktur zu verändern, welche folglich von Flashback- und Voice-Over-Konstrukten durchzogen ist, was auf ähnliche Weise bereits bei anderen Filmen angewendet wurde: „Here Huston, Brooks und Veiler chose to cleverly reissue the posthumous inquiry made famous by Herman J. Mankiewicz in his screenplay for Welles’s Citizen Kane. (...) The narration structure, however, wasn’t even new for Citizen Kane. Preston Struges had used something like it years before in The Power and the Glory (1933).“¹⁶⁶

4.1.2.1. Voice-Over, Flashback und multiple Erzähler/Erzählerinnen

The Killers ist ein Film, welcher besonders auf der ästhetischen Ebene viele, von der Filmwissenschaft bereits analysierte Motive, beinhaltet. Die Bedeutung beziehungsweise die Ästhetik der Narration wurde dennoch nicht so ausführlich behandelt. Aus diesem Grund soll sich diese Analyse vorrangig mit der puzzleartigen Voice-Over- und Flashback-Struktur auseinandersetzen.

Ähnlich wie bei *Detour* beginnt auch dieser Film in einer filmischen Gegenwart, in welcher er auch für einige Zeit verweilt. Zwei Männer in Schwarz erreichen das kleine Dorf Brentwood und suchen ein Diner auf. Sie erklären, dass sie auf der Suche nach dem „Swede“¹⁶⁷ Ole Anderson sind, um ihn zu töten. Beide Männer, einer gespielt von William Conrad, der ebenso in „*Sorry Wrong Number*“ (Anatole Litvak, 1948) den Killer spielt, betonen besonders deutlich, dass sie das Opfer nicht kennen, dass sie dies für einen Freund tun und keine genaue Absicht dahinter stecke. Diese Tatsache lässt die Erzählung bereits ins Rollen kommen. Denn nun stellt sich dem Publikum die Frage, welches Motiv hinter dem Verbrechen steht. Die Kamera folgt einem Arbeitskollegen von Ole, Nick Adams, in Oles Zimmer, wo er ihn warnen will. Dort trifft dieser jedoch nur einen abermals ernüchterten und resignierenden Protagonisten, welcher mit den Worten: „*I did something wrong. Once.*“¹⁶⁸ jene Frage eben nicht beantwortet, auf welche nicht nur sein Kollege, sondern auch das Publikum gespannt wartet. Darüber soll die filmische Narration bis zu seinem kurz darauf folgendem Tod noch keinen weiteren Aufschluss geben. Ole wird kaltblütig von den Killern erschossen und somit beginnt die

¹⁶⁵ Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood, USA 1999, S.88.

¹⁶⁶ Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood, USA 1999, S.88.

¹⁶⁷ Siodmak, Robert: *The Killers* (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁶⁸ Siodmak, Robert: *The Killers* (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Suche, geleitet von Jim Reardon als Beauftragter der Versicherung, gespielt von Edmond O'Brien, nach den Gründen des Mordes an Ole Anderson.

Bemerkenswert ist an diesem Punkt, dass sich die folgende Erzählung um den Charakter von Jim Reardon und ein Halstuch mit einer goldenen Harfe spinnt. Reardon, der das Tuch, welches er beim Toten gefunden hat, immer bei sich trägt, erkennt ihn ihm ein Objekt, welches das erste Puzzleteil darstellt, um jenen Fall aufzuklären. Diese Aufklärung führt Reardon auf einsame Friedhöfe, in verrauchte Pubs oder verwüstete Hotelzimmer, die er mit potenziellen Mördern teilen muss. Reardon ist der rote Faden, der es möglich macht, die Geschichte, trotz ihrer vielen sehr individuellen Erzählungen eine Richtung zu geben.

Insgesamt besteht der Film aus elf Flashbacks, wobei nicht alle von Beginn an mit einem Voice-Over begleitet werden. Einige beginnen mit einem Voice-Over, schließen jedoch ohne Voice-Over oder einer Blende in die erzählte Gegenwart ab. So kommt es vor, dass das Flashback auf simple Weise mit einem einfachen schwarzen Bild endet und danach eine neue Szene beginnt. Die am häufigsten verwendete Methode ist, wie in den meisten Flashback in Kombination mit Voice-Over auftretend, die Überblendung von Szenen. Sie geht häufig von dem Gesicht einer Person aus und führt mit deren Stimme, wie bereits in *Detour* beschrieben wurde, in das Flashback. Dies ist natürlich auch am Ende des Flashbacks möglich. *The Killers* schafft es jedoch, differente Möglichkeiten für diese Sprünge in die Vergangenheit anzuwenden, um dort - für den Film Noir sehr bekannte Orte, wie Boxarenen, dunkle Hinterzimmer oder prunkvolle Wohnungen - aufzusuchen und suspekte Charaktere zu treffen.¹⁶⁹

Eine Besonderheit ist beispielsweise, und dies ist für den Film Noir eher selten, dass Voice-Overs von beiden Geschlechtern gesprochen werden. Männliche, ebenso wie weibliche Darsteller führen das Publikum in ihre Vergangenheit, um somit immer mehr Informationen über den kaltblütigen Mord zu sammeln.

Nun sollen drei kurze Ausschnitte angeführt werden, welche Optionen für multiple Erzähler darstellen.

Die erste zu beschreibende Sequenz ist das vierte Flashback, welches von Lilly, der Frau von Sam, dem Polizisten und Oles Kindheitsfreund beschrieben wird. Zuvor hat Sam bereits in einem Flashback auf Oles Vergangenheit als Boxer hingewiesen, in welchem auch Lilly bereits erschienen ist. Lilly, und dies wird bereits in Sams Flashback klar und später nochmals verdeutlicht, war in Ole verliebt. Am Ende heiratete sie jedoch Sam, da Ole die Bekanntschaft mit einer andere Frau machte, nämlich mit Kitty, gespielt von Ava Gardner. Auf Grund dessen schämt sie sich ein wenig diese Geschichte zu erzählen.

¹⁶⁹ Erickson, Todd: Robert Siodmak, Montclair 2012, S.380.

Lilly (Gegenwart): „It was about six months before that Ole and IWell, stopped seeing each other. (...) Oh, I don't mind telling you. Though it's not very flattering. (...) Ole and I had a date to go to the movies.”¹⁷⁰

Dieses Flashback ist wesentlich für die Erzählung des Films, da Kitty das erste Mal auftritt und somit auch für Reardon ein Begriff wird. Lilly erinnert sich an die Zeit zurück, als Ole und sie eigentlich ins Kino gehen wollten, doch dann zu einer Party gingen, welche in einem großen Apartment stattfand. Obwohl Lilly mit Ole gekommen ist, wird sie in kürzester Zeit zu einer Nebenrolle. Sie spricht während des Flashbacks nicht. Erst am Ende ist ihre Stimme als Voice-Over noch kurz zu hören. Die dominierende Rolle in dieser Szene nimmt Kitty ein. Mit fast schulter- und rückenfreiem schwarzen Kleid sitzt sie am Klavier. Lilly hingegen besucht die Party mit Hut und einem zum Hals geschlossenen und korrekt wirkendem Kleid. Kitty Collins, die femme fatale des Films, wirkt auf Ole magisch anziehend.

Er kann die Augen nicht von ihr lassen, obwohl Lilly diejenige ist, die sich für seine Boxkämpfe begeistert. Kitty wird außerdem als „hostess“¹⁷¹ vorgestellt. Hierbei soll nicht unerwähnt bleiben, dass



Abb. 7: Kitty und Ole (The Killers)

¹⁷⁰ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷¹ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

in einem von Siodmaks Filmen aus dem Bereich des Film Noir bereits diese zweideutige Anspielung hinsichtlich der Begriffsverwendung „hostess“¹⁷² gegeben ist, nämlich im Film *Christmas Holiday*. Dieses kurze, aber doch wesentliche Auftreten von Kitty spielt sich jedoch im Flashback einer anderen Frau ab, wodurch die Wahrnehmung durch die Tatsache, dass Emotionen wie Eifersucht im Spiel waren, nicht unerheblich ist. Das wird aber nicht hervorgehoben, da das Flashback bis zum Ende kein durchdringendes Voice-Over hat, sondern vielmehr in einen einzelnen Abschnitt der Vergangenheit vollkommen eintaucht. Erst am Ende ist Lillys Stimme zu hören, die folgende Worte findet:

*Lilly (Voice-Over): „Right then I knew the boat had sailed. I just got my things and went home. I just got my things and went home.“*¹⁷³

Das Flashback endet mit einer typischen Überblendung von Bildern in der Gegenwart.

Die Informationen, welche in den einzelnen Flashback preisgegeben werden, sind meist grundlegend für die darauffolgenden Rückschritte in die Vergangenheit. Sie ergänzen sich, nehmen Bezug aufeinander und stellen somit ein Gerüst dar, auf welchem das narrative Konzept des Filmes basiert.

Ein weiteres Flashback in Verbindung mit Voice-Over ist jenes, in welchem Reardons Chef Kenyon einen Zeitungsartikel in seinem Büro laut vorliest. Auch an diesem Punkt des Films gab es zuvor eine Flashback und Voice-Over-Szene, wo Reardon mit dem Kleinkriminellen Charleston in einer Bar sitzt. Charleston berichtet im betrunkenen Zustand über die Planung eines Überfalls. Er lernte Ole im Gefängnis kennen, was im sechsten Flashback beschrieben wird aber wollte nicht nochmals im Gefängnis landen und beschloss bei dem Coup nicht dabei zu sein. Er legt auch Ole ans Herz, sich nicht durch Kitty, deren Person immer wieder irische Symbole, wie das Halstuch mit der Harfe oder das Restaurant „The Green Cat“¹⁷⁴ zugeordnet werden, zu dem Überfall verführen zu lassen. Die Ahnung, dass dieser Überfall nicht wie geplant laufen wird, besteht nun bereits. Folgende Aussagen trifft Charleston, als er wartend vor dem kleinen Zimmer verweilt, indem Ole in den Überfallsplan eingeweiht wird. Seine schwarze Silhouette blickt die Treppen zur dunklen Tür hinab, die Tür zur kriminellen Unterwelt.

*Charleston (Flashback): „Stop listening to those golden harps, Swede. They can land you into a lot of trouble.“*¹⁷⁵

*Charleston (Voice-Over): „I left him and I waited out in the hall. I’d hoped he’d walk out, too, but he never showed up.“*¹⁷⁶

*Charleston (Gegenwart): „And I’ve never seen the Swede again.“*¹⁷⁷

¹⁷² Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood, USA 1999, S.94.

¹⁷³ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷⁴ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷⁵ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷⁶ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷⁷ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Diese Information von Charleston lässt Reardon darauf schließen, dass Oles Mord etwas mit jenem Überfall zu tun haben könnte und folglich findet er den Zusammenhang. Reardon präsentiert seinem Chef Kenyon den Artikel über den Raubüberfall. Dieser nimmt die Zeitung in die Hand, die Kamera schwenkt kurz auf den Zeitungsartikel und er beginnt zu lesen. Nun folgt eine lange Szene, welche



Abb. 8: Charleston (The Killers)

durchgehend von der Voice-Over Stimme Kenyons begleitet wird. Die Sätze des Artikels ergänzen das Bild und die Szenen des Überfalls wirken höchst detailliert. Die Erzählerstimme tritt ein wenig in den Hintergrund, da auf der bildlichen Ebene sehr viel passiert und das Voice-Over eine ergänzende, sowie beschreibende Funktion einnimmt. Es stellt eine reine Informationsquelle dar, die, bedingt durch die Formulierungs- und Informationsweise der Zeitung, sehr prägnant gehalten ist. Kenyon fügt auch während des Lesens keine persönlichen Kommentare hinzu:

Kenyon (Voice-Over): „Each step of the hold-up had obviously been carefully planned. Police officials are certain that the job was masterminded by someone with firsthand knowledge of the hat company’s operations. Shortly before 8:00, four men, all wearing employee identification badges joined the incoming day shift to the Prentiss factory. (...) Two of the bandits proceeded to rifle the company’s safe and paymaster’s till while the others bound and gagged the Prentiss employees. They then left hastily using the same door through which they had previously entered. They took with them the company’s entire semi-monthly payroll amounting to 254 912 Dollar.“¹⁷⁸

Keynon liest den Artikel zu Ende, wobei die letzten Sätze bereits in der erzählten Gegenwart zu hören und seine Person bereits zu sehen ist. Reardon versucht daraufhin im Büro alle Elemente, welche in den zuvor gehörten Flashbacks zum Vorschein gekommen sind, zusammenzuführen und sie für seinen Chef, wie auch für das Publikum, transparent zu machen. Doch sein Chef, und dies ist eines jener Motive, welches der Film Noir sehr häufig aufgreift, ist der Meinung, dass es „*useless*“¹⁷⁹ sei, trotz

¹⁷⁸ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁷⁹ Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

der Informationsfülle an diesem Fall weiter zu arbeiten. Die problematische amerikanische Profitgesellschaft und die Bedeutung des Geldes finden abermals Einzug in einen Film Noir.

Das letzte zu analysierende Flashback von *The Killers* ist hinsichtlich der Anwendung von Stimme, Erinnerung und Flashback interessant. Das neunte und zehnte Flashback bestehen aus den Erinnerungen von Blinky, einem der



Abb. 9: Blinky (*The Killers*)

Bandenmitglieder, welches am Raubüberfall beteiligt war. Blinky befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einem Krankenhaus, schwer verletzt, wie sich später herausstellen wird, von einem seiner ehemaligen Kollegen. Reardon und Sam Lubinsky erreichen ihn noch in den letzten Minuten seines Lebens, um auf seine Worte zu hören. Denn Blinky befindet sich bereits in einem fantasierenden Zustand, in welchem er nur noch einzelne Worte beziehungsweise Sätze von sich gibt. Diese sind aber wiederum ausschlaggebend um das Flashback einzuleiten. Trotzdem seine körperliche Verfassung einen kritischen Zustand erreicht hat, sind die Flashback klar, das Voice-Over jedoch schwach. Nach den ästhetischen Mustern, welche im Film Noir vorkommen, wäre es durchaus auch möglich gewesen, an diesem Punkt mit beispielsweise unterschiedlichen Schärfereinstellungen zu arbeiten, um Blinky's Zustand zu verdeutlichen.

Siodmak ließ das Flashback jedoch in jener Einstellung, wie er es auch in den vorhergehenden umgesetzt hatte. Einfach, klar, informativ und mit minimalem individuellem Einwirken des Sprechenden auf die Wahrnehmung des Inhaltes, welcher auf der visuellen Ebene präsentiert wird. Infolgedessen ist auch das Voice-Over nur sehr kurz gehalten und dient vielmehr als einfacher Anstoßpunkt oder Abschluss des Flashback. So hört man Blinky's leise Stimme am Ende einerseits noch im Flashback, die Wiederholung seiner Worte, während er um Atem ringt, bereits wieder in der erzählten Gegenwart. Es sind die Worte, die er zu Big Jim Colefax sagte, nachdem Ole Colefax zu Boden geschlagen hatte.

Blinky (Voice-Over): „He shouldn't have hit you.“¹⁸⁰

Blinky(Gegenwart) : „He shouldn't have hit you.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Siodmak, Robert: *The Killers* (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

¹⁸¹ Siodmak, Robert: *The Killers* (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Der Film endet mit einer Aufklärung, welche sich aufgrund der verschiedenen Rückschritte in die Vergangenheit ergibt und Reardon auf den Weg zu den tatsächlich passierten Umständen führt. Denn auch von Kitty geht ein Flashback aus, in welchem sie Reardon ihre Geschichte nach dem Überfall erzählt. Man kann an diesem Punkt aber auch nicht sagen, dass ihr Flashback gelogen wäre, denn sie erzählte Reardon einfach nur weniger als sie wusste beziehungsweise wollte. Trotzdem führt auch ihre Erzählung, ebenso wie alle anderen, zur Klärung der Geschichte und zum Tod ihres Mannes Colfax, den sie in den letzten Minuten seines Lebens noch darum bittet, sie für unschuldig zu erklären. *The Killers* endet mit einem ebenso dunklen Ende wie der Film begonnen hat.

4.1.2.2. Fazit

The Killers ist ein Film, bei welchem die ästhetischen Motive des Film Noir definitiv in der Visualisierung und weniger in der Narration zu finden sind. Viele andere Voice-Over-Stimmen im Film Noir, und darauf soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit Bezug genommen werden, geben dem Publikum Einblick in psychische Zustände, Beweggründe und Ängste der filmischen Figuren. *The Killers* tut dies nur marginal, wie beispielsweise bei der Voice-Over-Sequenz von Blinky, dessen Stimme eben jenes wiedergibt, was ihn in jenem Moment bewegt hat. Folglich kann man sagen, dass das Voice-Over in diesem Film den Anspruch hat zu informieren und die einzelnen Flashbacks, die, wie bereits erwähnt, an Puzzleteile erinnern, verständlicher werden zu lassen.

Trotzdem Siodmak mit einer sehr komplexen narrativen Struktur arbeitet, wirkt die Erzählung keinesfalls uneinheitlich oder verwirrend. Der Umstand, dass die Flashbacks eben nicht von allzu persönlichen Eindrücken der Sprecherin oder des Sprechers der Voice-Over-Erzählung durchdrungen wird, lässt die Erzählung trotz ihrer vielen Zeitsprünge in sich geschlossen wirken. Reardon als Person ist folgendermaßen das Subjekt, wie das Halstuch mit der goldenen Harfe das Objekt ist, welche Bezugspunkte darstellen, die die Flashbacks in der Gegenwart zusammenführen. Somit ist es auch kein Zufall, dass Flashbacks immer auf das aktive Fragen von Reardon ausgelöst werden und sich weiters immer wieder ergänzen.

Es sollte jedoch keinesfalls unerwähnt bleiben, dass trotz der komplexen Flashbackstruktur die Individualität der Charaktere nicht verloren geht, sondern spezifische Merkmale erhält. Dies wurde von Siodmak bewusst eingesetzt. „Although he never adressed this problem directly, in one of the few comments he made on the film, he says "the criminals were not just a mob, each man was an individual," which is precisely what is wrong with the film - and also right-. It deals with too many individuals when it ought to deal mainly with three: Swede; his rival, Big Jim Colefax (Albert Dekker); and the woman who puts fatal in the triangle, Kitty Collins. Yet, without a strong center, the film relies, as it must, on a parade of colorful, minor characters (...).”¹⁸²

Hinzuzufügen ist, dass Siodmak zuvor bereits Filme im Bereich des Film Noir mit Flashback und Voice-Over-Strukturen gemacht hat, wie beispielsweise *Christmas Holiday* oder *Criss Cross*.

¹⁸² Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood, USA 1999, S.89.

The Killers ist ein hervorragendes Beispiel für die Kombination von differenten Flashbacks und Voice-Over-Stimmen, welche eben nicht die typischen Vergangenheitssprünge darstellen und doch das nicht-lineare Erzählen explizit präsentieren.

Entscheidend ist, dass nur mittels jener Flashback und Voice-Over-Struktur Burt Lancaster als Ole Anderson in dem Film dauerhaft präsent ist. Denn eigentlich stirbt er bereits zu Beginn des Filmes. Siodmaks Flashback-Technik wird somit zum zentralen Element, welches *The Killers* nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der narrativen Ebene zu einer Besonderheit macht.

4.2. Lineare Handlungen mit reflektierenden Subjekten

Auch die nun folgenden Filmanalysen haben eine Gemeinsamkeit, nämlich dass ihre Handlung linear abläuft, jedoch von einer Voice-Over-Stimme begleitet wird. Beide Filme zeigen ein individuelles Anwendungsmuster von Voice-Over im Film Noir, wobei jeder eine Besonderheit aufweist, die diskutiert und hervorgehoben werden soll. In beiden Fällen handelt es sich um ein reflektierendes Voice-Over, einmal von männlicher und einmal von weiblicher Seite. Dieser Umstand, ebenso die Bedeutung von Gedanken und Wahrnehmung, soll hier vermittelt werden.

4.2.1. Raw Deal (Anthony Mann, 1948)

Anthony Mann war, ebenso wie die bereits zuvor angesprochenen Regisseure, ein Filmemacher, der besonders für seine außergewöhnlichen Low-Budget Produktionen, die im Bereich des Film Noir unterschiedlichste Genres durchzogen haben, wie beispielsweise das Melodrama oder auch den Western, bekannt. Mann arbeitete eng mit dem aus Sopron stammendem Kameramann Johannes Altmann, in Amerika bekannt als John Alton, zusammen. Sie drehten zusammen nicht nur *Raw Deal*, sondern auch die Filme *T-Men*, „*Border Incident*“ (Anthony Mann, 1949) oder „*Devil's Doorway*“ (Anthony Mann, 1950), um einige der bekanntesten Filme zu nennen. Auch in „*He walked by night*“ (Alfred L. Werker, Anthony Mann, 1948) arbeiteten sie im Team, wobei Mann in diesem Film ungenannt blieb.

Die detaillierte und komplexe Anwendung von Dunkelheit, Licht und Schatten, besonders von Letzterem, lassen Altons Kameraführung zu einer prägenden für den Film Noir werden, welche auch in *Raw Deal* durchwegs präsent ist.

Dennis O'Keefe verkörpert den männlichen Protagonisten Emmett (Joe) Sullivan, der nach seiner Flucht aus dem Gefängnis nicht nur nach Freiheit, sondern auch nach Rache strebt. Seine Freundin Pat Cameron, gespielt von Claire Trevor, ist die Frau, die alles für ihn geben würde. Sie fährt das Fluchtauto, sie übernimmt Verantwortung und ist doch stark abhängig von Joe. Ann Martin, gespielt von Marsha Hunt, ist die dritte Person in dieser verhängnisvollen Dreiecksbeziehung.

O'Keefe spielte primär in B-Movies einige Rollen, wie in Mann's *T-Men* die Hauptrolle und war als Nebendarsteller in Fritz Langs *Hangmen Also Die!* zu sehen. Claire Trevor spielte in vielen Film

bereits entscheidende Rollen. Zu ihren Bedeutendsten gehören „*Murder , My Sweet*“ (Edward Dmytryk, 1944), „*Born to Kill*“ (Robert Wise, 1947) und „*Key Largo*“ (John Huston, 1948), wobei sie für Letzteren sogar einen Academy Award erhielt.¹⁸³ Sie wurde für ihre Begabung bekannt, bestimmte Charakterrollen zu verkörpern. „*Trevor played some of the more interesting women in the forties noir precisely because she was able to suggest a melancholy acceptance of life's inequities, yet without relinquishing the willfulness and intelligence in pursuit of goals often murderous and venal but just as often romantic.*“¹⁸⁴ Marsha Hunt hingegen erlangte keinen wirklichen Durchbruch. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass sie, ebenso wie ihr Ehemann, der Drehbuchautor war, unter der Ära McCarthy in eine problematische Situation gerieten. Hunt engagierte sich öffentlich für die Durchsetzung neuer liberaler Ideen, worauf sie die folgenden Jahre in nur sehr wenigen Filmen mitwirken konnte.¹⁸⁵

Die Filmmusik, welche besonders für die Narration in Form von Pats Gedanken entscheidend ist, schrieb der aus Polen stammende Paul Sawtell. Er komponierte weitgehend Filmmusik in den Genres Western und Horror.

Das Drehbuch zu *Raw Deal* verfassten John C. Higgins und Leopold Atlas, nach einer Geschichte von den eher unbekannten Schriftstellern Arnold B. Armstrong und Audrey Ashley. Higgins arbeitete, wie Alton auch bei *T-Men* und *He walked by night* mit. Für Leopold Atlas war es eines seiner letzten Drehbücher, bevor das Komitee unter McCarthy sich an seine Fersen heftete. Er wurde zu Verhören vorgeladen, sagte als Zeuge aus und starb, nicht zuletzt an den Folgen dieses politischen Systems, nach sieben erlittenen Herzinfakten bereits im Jahr 1954.¹⁸⁶

Doch bevor es zu jener endgültigen Drehbuchfassung kam, war es ein langer Weg. Zwischen Jänner und Mai 1947 schrieb Don Stafford das erste Drehbuch zu *Corkscrew Alley*, welches noch weiteren Änderungen unterzogen werden sollte. „One thing is indisputable: the screenplay that became *Raw Deal* was unrecognizable from the *Corkscrew Alley* treatment. Gone were characters named Bitsy and Lady. (...) What emerged was a harshly poetic and tragic love triangle between a doomed escaped con and two very different, needy women. Under Anthony Mann's direction and John Alton's often astonishing images, the screenplay reached the screen as a bleak, woeful, fiercely beautiful cry of *film noir* despair. That it reached the screen at all is a considerable achievement.“¹⁸⁷

Trotzdem, oder aber vielleicht wegen jener Änderungen, gab es auch Schwierigkeiten mit dem Production Code. Infolgedessen erreichte David Stephenson von Eagle-Lion Films, einer der Verleihfirmen, folgende Nachricht von Joseph I Breen Sr., aus dem Büro des Hays Office:

¹⁸³ IMDB: Claire Trevor: http://www.imdb.com/name/nm0872456/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 18.02.2015.

¹⁸⁴ Dickos, Andrew: *Streets with no name*, Lexington 2002, S.281.

¹⁸⁵ IMDB: Marsha Hunt: http://www.imdb.com/name/nm0402554/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 18.02.2015.

¹⁸⁶ Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh 2008, S.145.

¹⁸⁷ Alvarez, Max: *The Crime Films of Anthony Mann*, Mississippi 2014, S.122.

*„The unacceptability of this story stems its overall low moral tone. It is a sordid story of crime, immortality, brutality, gruesomeness, illicit sex and sex perversion, without the slightest suggestion throughout this story that forces of law and order are operating; (...) The characterization of Rick Coyle is that of a sex pervert and a sadistic beast who is portrayed deriving sexual ecstasy (sic) by setting fire on human being.“*¹⁸⁸

An dieser Stelle wird jene Szene angesprochen welche, Rick Coyle betrifft, der Joe Geld schuldet und dessen Ausbrechen ihn in Angst und Schrecken versetzt. Er wirft ein brennendes Geschirrstück nach seiner Begleiterin, wobei ausnahmslos keine verletzte Person gezeigt wird, sondern nur die Schreie der Frau zu hören sind. Sie wird daraufhin von Ricks Gästen aus dem Zimmer geführt. Hierbei sollte der Bezug zu einem anderen Film Noir von Fritz Lang nicht außer Acht gelassen werden. In *„The Big Heat“* (1953, Fritz Lang) passiert Ähnliches mit heißem Kaffee.¹⁸⁹

Um nun wieder auf die Äußerungen der PCA zurückzukommen, muss hinzugefügt werden, dass der Begriff *„sex pervert“*¹⁹⁰, auf die im filmischen Raum stehende Homosexualität Ricks anspielt, da angeblich jene verbale und körperliche Gewalt gegen eine Frau nicht gezeigt werden darf. Die Rolle der Ann sollte noch deutlicher und auch konsequenter die Stimme der Vernunft verkörpern. Nach einem langen und erbosten Briefwechsel auf beiden Seiten hatte die Produktion begonnen, jedoch ohne die vom Hays Office geforderten radikalen Änderungen vorgenommen zu haben. Sexuelle, ebenso wie Gewalt präsentierende Szenen finden sich daher in *Raw Deal*, manchmal stärker und manchmal schwächer, durch die Schatten des Noir verdunkelt.

Die Produktionszeit betrug nur 26 Tage, für die ein Budget von 522039 Dollar zu Verfügung stand. Der Produzent war Edward Small, Chef von Edward Small Productions. Gedreht wurde in Kalifornien, beispielsweise in Malibu, am Santa Monica Beach und im Gebiet des Mount Wilson. Hierbei passierte es auch, dass während des Drehens mit einem Kamerakran der Kran umstürzte und der Hauptdarsteller Dennis O’Keefe sowie ein Nebendarsteller verletzt wurden. Hinzu kam noch, dass zwei Mitglieder des Kamerateams, John Alton und Lester Shorr, vom Kran stürzten. Trotz Verletzungen wurde der Dreh fertiggestellt, während die Männer in das Krankenhaus gebracht wurden.¹⁹¹ Allgemein war der Film ein Erfolg, jedoch erreichte er keine hohen Gewinne wie andere Filme seiner Zeit.

¹⁸⁸ Breen, Joseph I: Letter to David Stephenson, November 10, 1947, USC, in: Alvarez, Max: The Crime Films of Anthony Mann, Mississippi 2014, S.122.

¹⁸⁹ Copjex, Joan: Shades of Noir: A Reader, New York 1993, S.138.

¹⁹⁰ Breen, Joseph I: Letter to David Stephenson, November 10, 1947, USC, Alvarez, Max: The Crime Films of Anthony Mann, Mississippi 2014, S.123.

¹⁹¹ Alvarez, Max: The Crime Films of Anthony Mann, Mississippi 2014, S.125.

4.2.1.1. Voice-Over und/oder innerer Monolog?

Die Frage, welche nun bei der Filmanalyse im Vordergrund stehen soll, wurde bereits bei *Detour* aufgeworfen. Nämlich, wie eng das Voice-Over mit dem inneren Monolog verbunden ist beziehungsweise ob und welche Unterschiede zu definieren sind.

Raw Deal wird im größten Teil der Literatur als ein Film beschrieben, welcher von der Stimme einer Frau durchdrungen wird, die eine der Protagonistinnen darstellt. Diese Stimme wird als Voice-Over definiert und beispielsweise auch mit den Abkürzungen „V.O.“¹⁹² angekündigt. Es besteht aber auch durchaus die Ansicht, diese Stimme nicht als Voice-Over, sondern vielmehr als einen inneren Monolog zu behandeln. In dieser Arbeit wird mit der Auffassung gearbeitet, dass ein innerer Monolog auch ein Voice-Over sein kann. Dies soll nun näher beleuchtet werden.

Der Film beginnt mit den Bildern eines Gefängnisses und einem weiblichen Voice-Over, welches kommentierend berichtet und bereits eine erste Innensicht auf ihren Bezug zur Geschichte gibt.

*Pat (Voice-Over): „This is the day. This is the day - the last time I shall drive up to these escapes. These iron bars that kept the man I love far away from me. Tonight he breaks out of these walls. It's all set. Eleven thirty. That's the world I'm bringing him.“*¹⁹³

Bei dieser kurzen Szene wird Pat, die Joe im Gefängnis die Nachricht über den geplanten Ausbruch überbringt, noch nicht gezeigt. Die Zuseher und Zuseherinnen sehen ausschließlich, wie ein Auto vor den Gefängnistoren vorfährt. Gleich darauf wird das Gefängnis aus der Sicht Pats mittels der Einstellung der subjektiven Kamera gezeigt. Sie nähert sich dem Haus, auch wackelt das Bild etwas und das Geräusch ihrer Absätze ist zu hören. Im nächsten Bild wird daraufhin auch Pat gezeigt, die in einem schwarzen Kostüm den Gang zum Besucherzimmer entlang geht. Abermals vernimmt das Publikum ihre Gedanken, die mit der gleichen musikalischen Untermalung fortgesetzt werden, welche bereits in der Anfangsszene zu finden war, nämlich einer geheimnisvollen und angespannten Melodie.

*Pat (Innerer Monolog/Voice-Over): „I don't know which sound louder, my heels or my heart. It's always this way when I get to see.“*¹⁹⁴

*Pat (Gegenwart): „Joe Sullivan!“*¹⁹⁵

Ihre Gedanken und ihre Aussagen in der erzählten Gegenwart werden sofort verbunden, wodurch die gesamte Szene sehr fließend und abgestimmt wirkt. Diese Verbindungen, in welchen Gedanken oder Voice-Over-Erzählungen in filmisch gegenwärtigen Sätzen enden, gab es bereits bei *Detour*. Pats

¹⁹² Alvarez, Max: *The Crime Films of Anthony Mann*, Mississippi 2014, S.119.

¹⁹³ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

¹⁹⁴ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min

¹⁹⁵ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

zielsicheres Auftreten wird jedoch von der Aussage eines Gefängniswärters durchbrochen, dass sie sich noch gedulden muss, da Joe bereits Besuch habe. Ann Martin ist bei ihm, und die Eifersucht, welche Pat von diesem Zeitpunkt an beherrscht, zieht sich durch den gesamten Film. Verstärkt wird dies dadurch, dass Pats Gedanken für das Publikum immer wieder zu hören sind und somit ihre subjektive Sicht des Geschehens hervorheben.

Eine weitere Szene, in welcher Pat dem Publikum ihre Gedanken preisgibt, ist die Flucht aus der Stadt. Die Kamera schwenkt von unten zu den Telefonmasten hoch in den Himmel, der Joes ersehnte Freiheit unterstreicht. Abermals setzt jene musikalische Untermalung ein, welche bereits in der ersten Szene eintrat. Jene Musik zieht sich durch den Film und kündigt an, dass Pats Erzählerinnenstimme in kurzer Zeit einsetzen wird. Die Lautstärke variiert jedoch, abhängig von der Intensität und der Bedeutung der wahrgenommenen Szene. Die Tageszeit ändert sich langsam und das Fluchtauto fährt bereits in der Dämmerung mit den hellen Scheinwerfern die Straße entlang. Allgemein ist zu sagen, dass *Raw Deal* sehr dunkel ausgeleuchtet ist und mit vielfältigen Schattenelementen arbeitet. Trotzdem sich Szenen bei Tageslicht abspielen, wirken sie dunkel. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass sich lange Strecken des Filmes in Autos abspielen, wobei abermals ein Raum für diese dunklen Ausleuchtungen geschaffen wird. Auch jene Szene, in welcher Pats Stimme zu hören ist, endet in einem Auto. Alle drei, Pat, Ann und Joe sitzen in der vordersten Reihe, Joe fährt.

*Pat (Innerer Monolog/Voice-Over): „We've made it all right. We've gotten out of town. But for some strange reason, I feel worse than before. Like a two-time loser...Maybe it's the letdown, though there is still the roadblocks up ahead. Or maybe it's because of her sitting next to Joe where I should. Where I would be if she weren't there. If she weren't....”*¹⁹⁶

Die Kamera zeigt drei Personen im Auto. In der Einstellung ist Joe am nächsten, danach folgt Ann, daraufhin Pat. Trotzdem die Ich-Erzählerin dem Publikum ihre Gedanken offenbart, steuert der männliche Protagonist die Handlung. Pat handelt nicht nur aus Begehren, sondern auch aus Abhängigkeit. Sie ist eine besondere Frauenfigur, welche in dieser Form im Film Noir nicht häufig auftritt. Einerseits fährt sie das Fluchtauto und hat keine Angst davor eine Waffe zu ziehen, andererseits entwickelt sie eine immer größer werdende Abhängigkeit zu Joe. In vielen Momenten, wenn Teile des Fluchtplans beispielsweise nicht funktionieren, verzweifelt sie und wartet auf Joes Anweisungen. Sie sucht nach der Anerkennung und Liebe von Joe und ist sich selbst bereits bewusst, dass nicht alles so geschehen wird, wie sie es sich erträumt. Pat ist auch diejenige, die in der Geschichte häufig raucht. Als Joe in einer Szene nach einer Zigarette fragt, will sie ihm eine aus ihrem Päckchen geben, doch dieses ist leer.

¹⁹⁶ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Somit ist zu deuten, dass sie seine Wünsche auch auf der sexuellen Eben nicht befriedigen kann und er dies in gewisser Weise auch nicht zulässt.



Abb. 10: Pat, Ann, Joe (Raw Deal)

Und gerade dieser Zustand der Selbstreflexion, welcher mittels ihrer Stimme ihre Gedanken transparent macht, ist für diesen Film charakteristisch. Aber eben nicht nur in diesem Film, sondern auch in vielen Filmen aus dem Noir-Bereich, wie diese Arbeit zeigen soll, wird das Publikum Zeuge eines inneren Konfliktes von Selbstwahrnehmung und Reflexionsfähigkeit.¹⁹⁷

Wie auch Pats Stimme zu verstehen gibt, ist Gewalt ein wesentlicher Bestandteil des Films. Sogar Ann greift später zur Waffe. Pat schlägt Ann, Joe schlägt beide Frauen und über Ricks Vorgehen wurde bereits berichtet. Auch an zweideutigen Anspielungen spart der Film nicht. Joe gibt Ann zu verstehen, dass sie sich schnell anziehen soll und wenn sie dies nicht täte, dann würde er das selbst für sie übernehmen. Sexualität und Gewalt werden visuell und narrativ deutlich thematisiert.

¹⁹⁷Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S.141.

*Pat (Innerer Monolog/ Voice-Over): „I suppose I should feel some kind of victory, but I don't. I feel sorry for her, passing her like this. She too is a dame in love with Joe, and she's lost. I've been behind that eight ball too often myself... I ought to know how she feels...how she feels.“*¹⁹⁸

Pat erkennt in diesem Moment, dass es ihr keine Genugtuung bereitet zu sehen, wie Joe Ann wegschickt. Denn Ann ist wie Pat in ihrer Abhängigkeit zu Joe eingeschlossen, wobei Pat langsam daraus ausbricht und Ann gerade erst hineinschlittert. Pat ist sich darüber im Klaren, sie sieht, wie Ann, die zu Beginn noch mehrere Ambitionen zeigte sich von Joe loszureißen, langsam in seinem Netz hängen bleibt. Wie auch jene Szene zeigt, in der Ann aus dem Haus hinaus auf den Strand läuft, den dunklen Netzen entgegen. Es erscheint trotzdem als ein Bild der Dunkelheit, da die Kamera aus dem dunklen Haus hinaus filmt. Erst als Ann in Joes Armen ist und er ihr versichert, dass sie angeblich niemanden erschossen hat, nimmt ihre illusionsdurchdrungene Welt wieder Form an.



Abb. 11: Ann (Raw Deal)



Abb. 12: Autotausch Pat und Ann (Raw Deal)

In der Szene, in welcher sich Pats Gedanken, die im zuvor angeführten Zitat zu finden sind, wird gezeigt wie sie darauf wartet mit Ann das Auto zu tauschen. Pat steigt aus dem schwarzen Auto - die Farbe des Fluchtwagens - in das Weiße. Ann hingegen, und dies wird auch durch die Erzählung untermalt, fährt mit dem schwarzen Wagen zurück, wobei sie auf dem Weg aufgegriffen und entführt wird. Die duellartige Situation kommt eigentlich nur durch Joe zustande, der die beiden Frauen kommen und gehen lässt, wann es ihm beliebt beziehungsweise wann er es für richtig hält. Er empfindet durchaus etwas für beide, doch der Begriff Liebe wird von ihm selbst verweigert und verdrängt, enge Beziehungen werden ebenso nicht zugelassen.

Die abschließend zu beschreibende Szene ist jene, in der Pat in einem inneren Konflikt mit sich selbst steht und letztlich doch einsieht, dass die Zeit für sie beziehungsweise für ihre Zeit mit Joe abgelaufen ist. Pat und Joe sind bereits auf dem Schiff, welches sie weit weg nach Panama bringen sollte. Doch Pat kann nicht verschweigen, dass Ann sich in Ricks Gewalt befindet.

¹⁹⁸ Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

*Pat (Innerer Monolog/Voice-Over): „Why didn't he stop talking and the clock stop moving. He has been saying that's all I even wanted to hear. (...) The music ends, ends. Suddenly I saw that every time he kissed me, he kissed Anne. Every time he held me, spoke to me, (...) It would be Ann, Ann.“*¹⁹⁹

*Pat (Gegenwart): „Ann!!“*²⁰⁰



Abb. 13: Pat (Raw Deal)



Abb. 14: Pats Spiegelung (Raw Deal)

Die Kamera schafft es eine ästhetische Ausleuchtung zu erzeugen, welche Pats Gedanken und ihre Zweifel durchwegs unterstreicht. Die Musik wirkt schleppender als in anderen Szenen, so als würde jede Minute mit unglaublicher Langsamkeit vergehen, genauso wie auch Pat die Minuten wahrnimmt. Sie merkt, dass es nicht das ist, was sie von Joe erwartet hat.

Er will sie heiraten, mit ihr ein neues Leben beginnen. Aber er spricht mit nüchterner Stimme und sieht sie dabei kaum an. Pat trägt abermals den Hut mit dem Schleier. Am Ende stirbt Joe in Anns Armen, nachdem er sie gerettet hat und Pat kann nur zusehen und abermals ihren Gedanken freien Lauf lassen. Das Ende ähnelt in diesem Fall stark jenem von *Kiss of Death*, nur in der negativ endenden Variante.

*Pat (Innerer Monolog/Voice-Over): „The police picked me up and brought me here. Here is my Joe in her arms. A kind of happiness in the space. In my head I know that this is right for Joe. This is what he wanted.“*²⁰¹

4.2.1.2. Fazit

Das Fazit zu *Raw Deal* soll in diesem Fall aus zwei Teilen bestehen, der erste Teil soll sich mit allgemeinen ästhetischen und besonders narrativen Mustern auseinandersetzen. Der zweite Teil

¹⁹⁹ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

²⁰⁰ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

²⁰¹ Mann, Anthony: *Raw Deal* (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

hingegen soll kurz den Gedanken ausführen, ob die Definition von Voice-Over auch einen inneren Monolog beinhaltet, wie er bei *Raw Deal* dargestellt wird, oder ob Voice-Over und der innere Monolog nicht miteinander einhergehen können und klar zu trennen sind.

Nun zum ersten Punkt. Die narrative, ebenso wie die ästhetische Eben in *Raw Deal*, ergänzen sich im Film außerordentlich gut. Pats Stimme wird nicht einfach in den filmischen Raum eingefügt, sondern durch die Kameraästhetik von Alton verstärkt. Beispielsweise wird ihre Nervosität, als sie auf Joe vor dem Ausbruch wartet, mit einem herannahendem Zug, Licht von einem anderen Auto oder dem Einblenden von Straßenschildern in Pfeilform verstärkt. Sie ist irritiert, weiß nicht, was sie tun soll, falls dieser Versuch scheitert. Weiters hört man in vielen Szenen ein leises Klopfen im Hintergrund, als würde ihr Herzschlag oder aber auch das Ticken einer Uhr immer allgegenwärtig sein. Pats Stimme ist ein wesentlicher Zugang zu ihren inneren Zuständen. Jedoch greift sie in ihren Erzählungen keineswegs voraus oder macht Andeutungen, dass sie wissen würde, was passieren wird. Sie lernt regelrecht mit der filmischen Narration dazu und durchbricht somit die Linearität des Films nicht. Vielmehr unterstreicht sie diese und bringt die Erzählung auf jene gedankliche und selbstreflektierende Ebene. Dies hat auch Auswirkungen auf die Zuseher und Zuseherinnen. Pat ist die einzige Person, an deren Gedanken das Teilhaben möglich ist. Sie ist keinesfalls die perfekte Hausfrauenfigur, die nur ihren Geliebten unterstützen will. Sie offenbart, dass sie Fehler macht und bringt dem Publikum somit ihre Persönlichkeit nahe. Trotzdem Ann bis zu einem bestimmten Punkt des Filmes möglicherweise die moralisch anständigere Person ist, die sich nach dem Tod des Vaters, der im Krieg gefallen ist, hochgearbeitet hat, erscheint Pat für das Publikum durch ihre Bedenken, die sie äußert, zugänglicher und näher. Dies zeigt auf, dass der Einsatz von übergeordneten Stimmen, als Voice-Over-Sequenzen großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums haben kann, und besonders dann, wenn eine eben nicht heldenhafte Ich-Erzählerin dem vorausgeht. „With this film, Mann gave voice to the modern, feminine consciousness, one that expresses as much world-weary acquiescence and despair as any hard-boiled detective's voice.“²⁰²

Zum zweiten Punkt ist zu sagen, dass Voice-Over und der innere Monolog differenziert werden können, dies aber nicht geschehen muss. Folglich wird in dieser Arbeit, welche sich auf den Film Noir spezialisiert, der Standpunkt vertreten, dass Voice-Over und der Monolog beziehungsweise deren Wirkungen hinterfragt werden sollten. Dies muss nicht bedeuten, dass ein innerer Monolog kein Voice-Over sein kann.

Es muss aber bewusst gemacht werden, dass dies mit der narrativen Ebene, von welcher die Stimme eines Subjekts ausgeht, zusammenhängt, wie beispielsweise bei *Detour*, wo eine Stimme zu hören ist, die eigentlich als innerer Monolog formuliert ist, dieser aber auf einer anderen zeitlichen Ebene,

²⁰² White, Susan/ Pettey, Homer: Anthony Mann, in: Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.261.

bedingt durch das Flashback, zu einer Stimme aus dem Off wird. Dann ist es definitiv ein Voice-Over, da sich die Stimme durch das Flashback auf einer differenten zeitlichen Ebene befindet.

Auch wenn die sprechende Person auf besagter zeitlicher und narrativer Ebene nicht zu sehen ist, und dies trifft ebenso auf das Flashback zu, kann ein innerer Monolog ein Voice-Over sein. Hierbei entsteht auch besagter Unterschied auf der narrativen und visuellen Ebene.

Aber wovon ist auszugehen, wenn die Stimme einer Person zu hören ist, welche sich immer auf der gleichen zeitlichen Ebene befindet, wie es bei *Raw Deal* der Fall ist? Dies kann so gedeutet werden, dass die Stimme, die spricht, auf einer gedanklichen Ebene wirkt. Somit kann diese Ebene auch als Veränderung - im Gegensatz zur gegenwärtigen Erzählebene - angesehen werden, wodurch ein Voice-Over, welches von einem Subjekt in Form eines inneren Monologes gesprochen wird, durchaus zu bejahen ist.

Geht man jedoch nicht davon aus, dass Gedankengänge auf einer anderen zeitlichen Erzählebene wirken, so müsste man den inneren Monolog, wenn die Person, welcher die sprechende Stimme zugeordnet wird, auf der gegenwärtigen filmischen Ebene sichtbar ist, um nochmals an *Raw Deal* anzuknüpfen, als inneren Monolog definieren und differenzieren und nicht als Voice-Over. Denn der Anspruch des Voice-Over wäre, wie bereits bei der Definition zum Voice-Over ausgeführt wurde, auf einer Ebene stattzufinden, welche nicht mit der gegenwärtigen zeitlichen Ebene übereinstimmt. Interessant ist in Bezug darauf, ob Stimmen, welche anfangs nicht sichtbar und später den Gedanken einer zu sehenden Person zugeordnet werden, dann als Voice-Over oder als innerer Monolog gesehen werden. Dies hängt, wie nun bereits ausgeführt, wiederum mit der Definition der narrativen und zeitlichen Ebenen zusammen.

Aus diesem Grund wurden die folgenden Zitate aus dem Film immer dann, wenn diese Problematik auftritt, nochmals mit den Formulierungen innerer Monolog und Voice-Over hervorgehoben.

Hinzufügen ist, dass auch in den vorhandenen Veröffentlichungen diese Problematik nicht näher ausgeführt wird. Alvarez²⁰³ arbeitet mit dem Begriff Voice-Over im Fall von *Raw Deal* beziehungsweise der Erzählsituation. Christina Brickman²⁰⁴ führt den Film als Voice-Over-Film an, spricht in Analysen aber primär von einem inneren Monolog. Auf der bekannten Internetseite „Noir of the Week“²⁰⁵ findet sich jedoch kein Verweis zum Voice-Over, sondern ausschließlich zum inneren Monolog.

Abschließend soll diese Diskussion nochmals kurz auf den Film übertragen werden. In *Raw Deal* ist es besonders schwierig mit einer Trennung von Voice-Over und dem inneren Monolog zu arbeiten, da auch Anthony Mann sowie die Drehbuchschreiber keine großen Unterschiede zwischen beiden

²⁰³ Alvarez, Max: *The Crime Films of Anthony Mann*, Mississippi 2014, S.119-122.

²⁰⁴ Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997. S.119.

²⁰⁵ Noir of the Week: <http://www.noiroftheweek.com/2008/09/raw-deal-1948.html?view=timeslide>, letzter Zugriff: 19.02.2015.

Formen machten, was durch das Werk von Max Alvarez, ebenso wie aufgrund der ästhetischen und filmischen Umsetzung, zu schließen ist. Meist ist die Gedankenstimme von Pat immer mit einer, oftmals sogar der gleichen musikalischen Untermalung versehen. Es gibt aber auch in ihrer Stimme Tempuswechsel, die dem Publikum bereits Erlebtes erzählen. Ihre Stimme wirkt auch nicht verändert, falls sie einmal nicht im Bild zu sehen ist. Denn das Publikum ist sich - bis auf die Anfangsszene - dessen bewusst, dass es sich um ihre Stimme handelt. Somit ist nochmals zu verdeutlichen, dass es, falls man eine Unterscheidung zwischen den genannten Begriffen macht, durchaus sein kann, dass dieser Unterschied den Regisseuren der damaligen Zeit gar nicht bewusst war. Dadurch macht eine Unterscheidung, die eventuell im Film gar keine strukturellen Ansatzpunkte aufweist, möglicherweise keinen Sinn.

4.2.2. *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947)

The Lady from Shanghai ist eine A-Picture Produktion mit einem Budget von 2 000 000 Dollar, welches Regisseur und Hauptdarsteller Orson Welles zur Verfügung stand. Welles war zu diesem Zeitpunkt bereits ein renommierter Filmschaffender, der sich mit Filmen wie „*Citizen Kane*“ (Orson Welles, 1941), „*The Magnificent Amberson*“ (Orson Welles, Fred Felck, Robert Wise, 1942) oder *The Stranger* hervorheben konnte. Trotzdem hatte auch er Probleme unter dem McCarthy Regime seine filmischen Konzepte zu verwirklichen. Nach *The Lady from Shanghai* ging er bald darauf nach Europa, wo er in *The Third Man* die Hauptrolle spielte. Erwähnenswert ist auch, dass Welles selbst in *The Lady from Shanghai* nicht als Regisseur genannt wird.²⁰⁶

Hinsichtlich der Finanzierung schien Welles bereits dafür bekannt zu sein, die Produktionskosten, welche er nicht selten von seinem Privatbudget bezahlte, weiter in die Höhe zu treiben als der geplante Finanzierungsplan es voraussah. "Using whatever money he was earning in current project to repay debts contracted in past projects, only to contract new debts in the new projects."²⁰⁷ Infolgedessen geht seiner Arbeit an diesem Film ein Finanzierungsproblem bei einer anderen Produktion voraus. Welles arbeitete zuvor an der Muscialadaption von Jules Vernes „*Around The World in Eighty Days*“²⁰⁸, bei welchem er die Bereiche Regie, Produktion und Drehbuch abdeckte, da sein Produzent Mike Todd zuvor abgesprungen war. Ferner rief Welles Harry Cohn, den damaligen Direktor der Columbia Produktion, an und bat ihn um circa 50 000 Dollar. Er bot ihm dafür eine Story an, *The Lady from Shanghai*, basierend auf der Geschichte von Sherwood King „*If I Die Before I Wake*“²⁰⁹. An diesem Punkt scheiden sich die Meinungen, wie Welles zu diesem Werk gekommen ist.²¹⁰ In einem Interview

²⁰⁶ Sanders, Steven: Orson Welles, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.436.

²⁰⁷ Garis, Robert: The Films of Orson Welles, Cambridge/ New York/ Port Melbourne/ Madrid/ Cape Town, S.95.

²⁰⁸ IMDB: The Lady from Shanghai -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

²⁰⁹ IMDB: The Lady from Shanghai -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

²¹⁰ IMDB: The Lady from Shanghai -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

meint Welles dazu, dass er, während er das Telefonat mit Cohn geführt hatte, jenen Titel auf einem Buch in seiner Nähe sah, und ihn folglich spontan nannte. Die Drehbuchgrundlage wurde gekauft, Welles konnte seine Musicalproduktion retten und die Dreharbeiten für *Lady from Shanghai* konnten beginnen. Harry Cohn schlug auch Rita Hayworth, die der große Star der Columbia Produktion war, für die Hauptrolle vor. Orson Welles war mit Hayworth verheiratet, doch die Ehe war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr im besten Zustand. Hayworth, die bereits mit dem Film Noir „*Gilda*“ (Charles Vidor, 1946) großen Erfolg erzielt hatte, war mit dieser Besetzung einverstanden, trotzdem Welles ihr erklärte, dass es sich um eine tötende und äußerst ambivalente Frauenrolle handle. Mit Hayworth als Hauptdarstellerin wurde *The Lady from Shanghai* ein größeres Projekt, welches mit einem Anfangsbudget von 350 000 Dollar sich zu der oben bereits genannten Summe formierte.²¹¹

Neben Orson Welles und Rita Hayworth spielt weiters Everett Sloane, der bereits in *Citizen Kane* mitgespielt hat und später in die TV-Branche gewechselt ist, die Rolle des Arthur Bannister. Glenn Anders, den Orson Welles durch den Film „*Laughter*“ (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1930) entdeckt hat, verkörpert die groteske Figur des George Grisby, welcher Michael O'Hara, dargestellt von Welles, dazu bringen will, ihn scheinbar zu töten.

Am Drehbuch arbeiteten neben Welles auch William Castle, Charles Ledere und Fletcher Markle mit. Alle, ausgenommen Welles, sind in den Credits nicht angeführt worden.

Produzent war Welles selbst, der wie in vielen seiner Filme auf mehreren Gebieten arbeitete. Ferner waren die weiteren Produzenten Castle, der bereits am Drehbuch mitgearbeitet hatte, Richard Wilson und Harry Cohn. Heinz Roemheld schrieb die Musik. Roemheld, der seine Ausbildung teils in Berlin absolviert hatte, schrieb beispielsweise in seiner Zeit in Europa auch die Musik für „*The Black Cat*“ (Edgar G. Ulmer, 1934) von Edgar G. Ulmer.

Zur Kameraarbeit ist zu sagen, dass drei verschiedene Kameramänner an dem Projekt mitgewirkt haben. Da Orson Welles am Ende der Dreharbeiten ein Rohschnittmaterial von über zwei Stunden hatte, waren folglich auch die Dreharbeiten sehr intensiv. Charles Lawton Jr., der Einzige, der in den Credits genannt wird, wurde von Joseph Walker sowie von Rudolf Maté unterstützt. Maté, gebürtiger Krakauer, war auch für die photographische Arbeit von *Gilda* verantwortlich und für die Kameraarbeit von „*The Foreign Correspondent*“ (Alfred Hitchcock, 1940). Auch im Bereich der künstlerischen Leitung findet sich der Name Stephen Gosson, der ebenso in *Gilda* sein Potenzial gezeigt hat.²¹²

Die Dreharbeiten zu *The Lady from Shanghai* wurden an unterschiedlichsten realen Orten gedreht, an denen auch der Film spielt, wie beispielsweise San Francisco, Acapulco und Sausalito. Während der Dreharbeiten erkrankte Rita Hayworth in Mexiko und der Dreh musste für zirka einen Monat

²¹¹ Cobos, Juan/ Rubio, Miguel/ Pruneda, J.A.: A Trip to Don Quixoteland: Conversations with Orson Welles, in: Estrinm, Mark W. (Hg.): Orson Welles: Interviews, Jackson 2002, S.103.

²¹² IMDB: The Lady from Shanghai -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

unterbrochen werden. Doch auch andere Drehorte wie das Aquarium, der Vergnügungspark oder Klippenszenen waren entscheidend, denn die Ästhetik der Hintergrundbilder unterstreicht in diesem Film verstärkt die Bilder, welche im Vordergrund ablaufen.²¹³

Dieser -einerseits sehr komplexe, andererseits auch sehr kritische und oft sogar satirische Film Noir - kam jedoch erst im Jahr 1948 in die amerikanischen Kinos, da Columbia den Film noch zurückhielt. Harry Cohn war in Besorgnis, dass sein aufsteigender Star Rita Hayworth durch die Darstellung einer neuen viel gefährlicheren femme fatale sich auf Hayworths Karrieresprung negativ auswirken könnte. Welles hatte Hayworth für diese Rolle auch eine Kurzhaarfrisur schneiden lassen und ihre Haare einer Bleichung unterzogen, was ihren gespielten Charakter der Elsa Bannister nochmals unterstreicht. Denn Elsa Bannister ist keine Gilda, wie sich später zeigen wird. Welles betonte ebenso, dass diese neue Frisur eben nicht für eine bessere Vermarktung des Films bestimmt war, sondern vielmehr für die Abstimmung auf ihren filmischen Charakter.

Trotz der großen Investitionen war der Film in den Vereinigten Staaten kein sehr großer Erfolg. Vielmehr wurde er in Europa wahrgenommen, wo er sehr gute Kritiken bekam.²¹⁴

4.2.2.1. Voice-Over: „I was not in my right mind“

Die Voice-Over-Erzählung in *The Lady from Shanghai* geht ausschließlich von einem männlichen Erzähler in der ersten Person aus, welcher bereits über seine im Film herannahenden Ereignisse spricht. Die lineare Erzählung des Films geht nicht mit dem Voice-Over einher, welches in Form eines Flashbacks gesprochen wird. Die Erzählperson, also der Hauptcharakter Michael O'Hara, ist von Beginn des Filmes nicht auf jener zeitlichen Eben zu sehen wie es bei *Detour* der Fall ist. Seine Stimme wird, ähnlich wie bei dem Beispiel von *Rebecca* von einer Person Michael O'Hara gesprochen, welche das Publikum bis zum Ende des Filmes, als Subjekt nicht erblicken wird.

Zu Beginn des Filmes wird die Stadt New York gezeigt. Bereits an diesem Punkt hört das Publikum eine männliche Stimme aus dem Off, welche noch keiner Person zuordenbar ist. Kurz darauf sieht man bereits eine Kutsche mit einer blonden Frau auf der dunklen Straße fahren. Das Voice-Over überbrückt den Szenenwechsel fließend und lässt mit den ersten Sätzen erkennen, dass ein Teil der Geschichte, höchstwahrscheinlich das Ende, nicht im Sinne des nichtsichtbaren Erzählers schließen wird.

*Michael (Voice-Over): „When I start out to make a fool of myself there is very little can stop me. If I'd known where it would end, I'd have never let anything start if I'd been in my right mind, that is. But once I'd seen her...Once I'd seen her. I was not in my right mind, for quite some time.“*²¹⁵

²¹³ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, Special Feature, Interview mit Peter Bogdanovic, USA 2003, 84 Min.

²¹⁴ IMDB: *The Lady from Shanghai* -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

²¹⁵ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Ferner weist das Voice-Over daraufhin, dass jene Frau, die in der Kutsche zu sehen ist, eine wesentliche Rolle im weiteren Verlauf des Films spielen wird. Eine Rolle, die einen Mann, nämlich ihn, den Kopf verlieren lässt. An diesem Punkt soll ein Phänomen näher ausgeführt werden, welches in jeder Voice-Over-Erzählung nicht außer Acht gelassen werden sollte, nämlich der Umstand, aus welchem genderspezifischen Blickwinkel ein Voice-Over erzählt wird. Somit wird, bedingt durch den männlichen Erzähler, bereits eine Sicht auf die Frau gegeben, welche das Bild alleine eventuell noch nicht in diesem Sinne visualisiert hätte. Die Kamera schwenkt nun weiter von der Kutsche zu Michaels Gesicht, welches wie gebannt sehnsüchtig zu Elsa Bannister emporblickt.

Nun wird das Publikum vor eine Entscheidung gestellt, ob das Bild oder die erzählende Stimme dominiert und somit in welche Richtung die filmische Erzählung gesteuert wird. Ann Kaplan meint zudem, dass es besonders für die männlichen Zuseher schwieriger sei, einen anderen Standpunkt als jenen von Michael zu beziehen, da besonders durch das subjektive Erzählen hohes Identifikationspotenzial entsteht. Dies ist auch auf psychoanalytische Ansätze von Lacan zurückzuführen, bei welchem die Mutterrolle einen wesentlichen Standpunkt in der Wahrnehmung des männlichen Geschlechtes einnimmt.^{216 217}

„In other words, at the moment of *seeing* Elsa, O'Hara regresses to the realm of the imaginary, which is governed by the memory of fusion with the Mother in illusory unity; he experiences a longing for *refusion*, together with a temporary loss of ego, characteristic of the merged stage (i.e. "I was not in my right mind for quite some time").“²¹⁸



Abb. 15: Elsa Bannister (The Lady from Shanghai)



Abb. 16: Michael O'Hara (The Lady from Shanghai)

Die filmische Narration setzt bereits in den ersten fünf Minuten unabdingbare Akzente im Bereich der visuellen und narrativen Wahrnehmung. Denn nicht nur, dass jene beiden Charaktere bereits auf eine

²¹⁶ Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.): Feminism and Film, Oxford/ New York 2000, S.34-47.

²¹⁷ Kaplan, Elizabeth Ann: Women And Film. Both sides of the camera, London/ New York 1983, S.61-63.

²¹⁸ Kaplan, Elizabeth Ann: Women And Film, London/ New York 1983, S.63.

Weise präsentiert werden, welche sich fast bis zum Ende des Filmes hindurchzieht, es kommt auch jene Selbstreflexivität hinzu, welche im Voice-Over des Film Noir oftmals zu erkennen ist.

Das Begehren, besonders auf der sexuellen Seite, ausgehend von beiden Charakteren, nimmt eine entscheidende Rolle in *The Lady from Shanghai* ein. Sexualität, Verführung und Begehren stehen in direktem Konflikt mit den Begriffen Freiheit und Unabhängigkeit. Elsa, die an ihren Mann gebunden ist, welcher ihre sexuellen Bedürfnisse nicht befriedigen kann, hält sich selbst auch in dieser Ehe gefangen. In diesem Verhältnis besteht eine gegenseitige Abhängigkeit, welche am Ende des Filmes nochmals verdeutlicht wird. Auch die Rolle des Geldes ist abermals keine Unbedeutende, denn wie man erkennen kann, macht Geld keinen der Hauptcharaktere glücklich, sondern stürzt sie eher in ihr Verderben. Die Symbolik des Spielens nimmt einen großen Stellenwert ein. Das Leben der Figuren entspricht in einigen Punkten einem Spiel, welches von vielen Seiten der Manipulation ausgesetzt ist und auf (un-)bewussten Abhängigkeiten basiert. Ziel eines jeden Charakters ist es in gewisser Weise aus seinem persönlichen immaterielle Gefängnis auszubrechen. Die filmischen Figuren versuchen fortwährend diese Fesseln zu lösen, um aus dem konstruierten Spiel aussteigen zu können.

Um nun wieder auf besagte Anfangsszene im Park zurückzukommen muss beigelegt werden, dass O'Haras Voice-Over-Erzählung sich weiter fortsetzt und auch immer wieder, wie bereits in anderen Filmen behandelt wurde, mit den Dialogen der filmischen Gegenwart verschmilzt. So wünscht er in der Gegenwart einen schönen Abend, wobei er diesen Satz wiederum in das Voice-Over einbaut. Meist kommt dieser fließende Wechsel eher am Satzende vor, wie es bei *Detour* und *Raw Deal* der Fall war, um aus dem Flashback in die erzählte Gegenwart überzuleiten.

*Michael (Gegenwart): „Good evening..“*²¹⁹

*Michael (Voice-Over): „says I, thinking myself very gay dog, indeed. But here was a beautiful girl all by herself, and me with plenty of time. Nothing to do but get myself into trouble. Some people can smell danger. Not me.“*²²⁰

Das Voice-Over wirkt unterstützend. Es unterstreicht abermals jene Gedanken, welche Michael, und mit höchster Wahrscheinlichkeit auch das Publikum von besagter Geschichte bereits haben. Bei der Phrase, dass manche Menschen Gefahr riechen können, wird Elsa Bannisters Gesicht und ihr Oberkörper in der Kutsche gezeigt, ohne besondere Hintergründe. Das Bild zeigt für ihn die pure Gefahr, welche zu jenem Zeitpunkt von ihm nicht erkannt wird beziehungsweise gar nicht erkannt werden will.

In den nächsten Szenen, die teils als Voice-Over, teils in der Gegenwart gesprochen werden, bietet Michael ihr eine Zigarette an, die sie entgegen nimmt, ihn aber darauf hinweist, dass sie nicht raucht.

²¹⁹ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

²²⁰ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Dies wird in Form der subjektiven Kamera dargestellt, indem man nur seine Hand sieht, welche ihr das Zigarettenpäckchen reicht. Bedeutsam ist, dass während der gesamten Szene, bis Elsa im Park von Banditen überfallen wird, sie immer in der Kutsche bleibt. Sie ist auf einer erhöhten Position, wodurch sie eine königliche Präsenz einnimmt, die wiederum durch starkes Ausleuchten der Kutsche intensiviert wird.

*Michael (Voice-Over): „That's how I found her. And from that moment on I did not use my head very much except to be thinking of her. (...)“*²²¹

Trotzdem, wie bereits erwähnt, werden durch die männliche Erzählerstimme Erlebnisse aus einer sehr eingeschränkten subjektiven Sichtweise auf die Leinwand gebracht. Es scheint Orson Welles dadurch gelungen zu sein, Elsas Individualität, ihren Drang nach Unabhängigkeit visuell auszuführen. Es ist in gewissem Maße ein Spiel zwischen Michael O'Haras Erzählung und Elsa Bannisters visueller Darstellung. Denn der Film verheimlicht nicht, dass Michael durch seine Gefühle und sein Begehren Dinge tut, die er im Normalfall nicht getan hätte. Gleichfalls wird auf der visuellen Ebene aber ein Bild von Elsa vermittelt, welches auch durch ein transparentes Begehren bestimmt wird. Die Schwierigkeit besteht darin zu deuten, welche Intentionen Elsa wirklich verfolgt. Sie wird zu einer ambivalenten und weniger transparenten *femme fatale*, welche durch die Erzählung des Protagonisten und seiner Darstellung im Film verwandelt wird. Fraglich ist nur, ob Elsa nicht viel mehr Michael verwandelt und somit auch seine subjektive Wahrnehmung.^{222 223} Diese Vieldeutigkeit wird auch visuell wie beispielsweise mit Elsas Kleidung hervorgehoben. Das Kleid, das Elsa auf dem zu sehenden Bild trägt, ist eigentlich ein tief ausgeschnittenes und trägerloses Kleid. Es ist in Weiß gehalten. Sie trägt dazu einen schleierhaften Umhang mit korrekten Kragen, welcher über ihre Schultern fällt und transparent macht, dass dieser Schleier nicht alles überdecken soll und kann. Ihr Charakter beschreibt Hollinger in wenigen Worten als „enigmatic“²²⁴.

Michael ist sich durchaus bewusst, dass sie ein Spiel mit ihm spielt. Dies sagt er ihr auch ins Gesicht. Er erkennt in seinem Zustand nicht, welche Verluste er am Ende tragen muss. Die Option auszusteigen wird, je länger das Spiel und auch der Film dauert, immer geringer. Er glaubt ihr nicht, dass sie eine Frau ist, die Hilfe von ihm benötigt. Abermals wird das Ab- und Unabhängigkeitsbegehren in den Vordergrund gestellt und mit dem Lied „*Don't take our arms away*“²²⁵ auch musikalisch unterstrichen.

²²¹ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

²²² Grossman, Julie: *Rethinking the Femme Fatale*, New York 2009, S.50.

²²³ Hollinger, Karen: *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale*, New Jersey 1996, S.243-259.

²²⁴ Hollinger, Karen: *Embattled Voices*, Chicago 1990, S.122.

²²⁵ Welles, Orson: *The Lady from Shanghai* (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Michaels Voice-Over durchdringt viele Passagen im Film und macht durch seine Erzählungen immer wieder auf seine Fehler aufmerksam, aber er schreibt Elsa niemals genaue Charaktereigenschaften zu oder stellt sie in seinen Aussagen als bösesartiges Wesen dar. Somit vermittelt er seine erlebte Illusion bis zu der folgenden Bruchstelle verstärkt an das Publikum.



Abb. 17: Elsa und Michael (The Lady from Shanghai)

Aus diesem Grund soll nun der Fokus auf das Ende des Films

gelegt werden, als Michael in ohnmächtigem Zustand von Elsas chinesischen Bekannten in einen geschlossenen Vergnügungspark gebracht wird. Im Gruselkabinett kommt er wieder zu Bewusstsein, nachdem er zuvor Elsa als Mörderin und Falschspielerin enttarnt hat.

*Michael (Voice-Over): „I was right. She was the killer. She killed Crisby. Now she was going to kill me. Her servant Li and his friends smuggled me out in the dark and hid me where I'd be safe from the cops, not safe from her. One of the Chinese worked in an amusement park. It was closed for the season. An empty amusement park makes a good hideout and she wanted me hidden.“*²²⁶

Die Kameraeinstellung ändert sich und blickt in der folgenden Szene von oben auf den noch bewusstlos am Boden liegenden Michael herab. Er bemerkt, noch benommen und mit verzweifelter und wesentlich intensiverer Stimme, wo er sich befindet. Die Kamera lässt das Bild auch zeitweise verschwimmen um den Effekt der Desorientierung zu verdeutlichen.

*Michael (Voice-Over): „Well I came to ...in the Crazy House. And for a while there, I thought it was me that was crazy.“*²²⁷

In der darauffolgenden Szene wird Michaels Gesicht überblendet und man sieht ihn alleine neben einer Wand entlanggehen. Ein Bild von expressionistischen Schattenmotiven, unzähligen gerüstartigen Stäben und Balken wird visualisiert. Es scheint, als würde er unter dem Gerüst einer Achterbahn hindurchgehen, auf welche er sich in seiner Erzählung begeben hat.

²²⁶ Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

²²⁷ Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.



Abb. 18: Michaels Erwachen (The Lady from Shanghai)



Abb. 19: Michael im Vergnügungspark (The Lady from Shanghai)

Die großen Dimensionen des Gruselkabinetts lassen Michael O'Hara in seiner Gestalt klein, desorientiert und desillusioniert wirken und spiegeln seinen psychischen Zustand wieder, so deutlich wie kaum zuvor im Film. Er reflektiert abermals, was alles geschehen ist und was er nicht erkannt hat. Er wandert durch das Gruselkabinett wie durch sein Innerstes, findet sich nicht mehr zurecht, fällt durch eine Falltür und rutscht immer tiefer in diesen Zustand hinein. Er tritt auf der Stelle, um sich auf einer drehenden Scheibe zu halten und erkennt sein eigenes Spiegelbild kaum. All jene Eindrücke bringen seine Erzählung nochmals auf außergewöhnliche ästhetische Weise zum Vorschein.

*Michael (Voice-Over): „After what I'd been through, anything crazy at all seemed natural. But now, I was sane on one subject: Her, I knew about her. She planned to kill Bannister, she and Grisby. (...) So she had to shut up Grisby, but quick and I was the fall guy.“*²²⁸

Er landet vor Elsa, in deren Händen wiederum eine Waffe auf ihn gerichtet ist und ihn in die allzu bekannte Szene des Spiegelkabinetts drängt, wo auch Arthur Bannister seinen letzten Auftritt im Film hat. Das Einsetzen von Symbolik und Ästhetik findet an dieser Stelle ihren Höhepunkt. „Die unzähligen Doppelgänger werden zum Symbol für ihren übersteigerten Subjektivismus, der außerhalb der eigenen Existenz nichts zu erkennen vermag, sondern immer wieder auf sich selbst zurückfällt und das eigene Ich unendlich reproduziert. Dies führt letztlich zum Verlangen den anderen zu töten, um die von ihm ausgehende Bedrohung der eigenen Person abzuwenden. In THE LADY FROM SHANGHAI nehmen die brechenden Spiegel den Zerfall und die Auflösung der beiden Figuren vorweg.“²²⁹ Und abermals tritt der Grundgedanke des Spieles auf, welches Elsa nicht mehr gewinnen kann und Michael folglich endgültig aus der Situation und dem Gruselkabinett seiner Seele entkommen lässt. Die Visualisierung ihres Verlierens findet abermals visuell und narrativ statt, indem Michael nochmals auf

²²⁸ Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

²²⁹ Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Berlin 2005, S.76.

die sterbende Elsa zurückblickt, die alles verloren hat und die Kamera nur noch ihre schattenhafte Gestalt mit blondem Haar am Boden liegend zeigt. Michael hingegen verlässt das Fun-House, im Hintergrund werden die Buchstaben des Wortes close gezeigt bis auf den Ersten. Jener wird verdeckt und von dem Drehtisch zum Buchstaben L gemacht, wodurch das Wort lose zu erkennen ist.

Michael verlässt den Vergnügungspark und geht langsam auf das Meer, das Symbol der Freiheit, zu. Die Kamera verfolgt ihn von der Seite, lässt ihn an einem bestimmten Punkt seine letzten Schritte im Film jedoch selbst tun. Sein Voice-Over beendet auch den Film und lässt das Publikum mit folgenden Sätzen zurück:

*Michael (Voice-Over): „I went to call the cops, but I knew she'd be dead before they got there. And I'd be free. Bannister's note to the DA would fix it. I'd be innocent officially. But that's a big word, "innocent". "Stupid" is more like it. Well, everybody is somebody's fool. The only way to stay out of trouble is to grow old so I guess I'll concentrate on that. Maybe I'll live so long that I'll forget her. Maybe I'll die trying.“*²³⁰



Abb. 20: Lose (The Lady from Shanghai)



Abb. 21: Schlusszene (The Lady from Shanghai)

Abermals reflektiert er, dass Fehler und Begierden, besonders jene, die unbewusst, was meist der Fall ist, begangen werden, Teil des Lebens sind. Der Begriff der Unschuld wird wie schon zuvor hinsichtlich Bannisters Tätigkeit als Anwalt in Frage gestellt und in gewisser Weise ins Lächerliche gezogen. Am Ende ist Michael der, der in dieser Dreiecksbeziehung überlebt hat und mit seinen Erfahrungen leben muss. "In spite of the film's attempts at resolution, the spectator cannot help but question the concluding notion that Michael could successfully divorce himself from evil in a social structure that seems to validate the actions of the sinister lawyer Arthur Bannister and ally them with the allure of Elsa's captivating beauty."²³¹

²³⁰ Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

²³¹ Hollinger, Karen: Embattled Voices, Chicago 1990, S.124.

4.2.2.2.Fazit

The Lady from Shanghai ist ein Film, in dem das Voice-Over eine unabdingbare Stellung einnimmt, welche aber auch immer hinterfragt und reflektiert werden sollte. Michael reflektiert seine Taten, ebenso wie das Publikum seine Wahrnehmung reflektieren und mit den visuellen Elementen des Filmes verbinden sollte, um Differenzen und Zusammenhänge herzustellen, welche ohne dieser Erzählerstimme eventuell nicht möglich wären. Die subjektive Sichtweise erhält durch die vielen Reflexionsverfahren und den zeitlichen Abstand, da die Erzählerstimme rückblickend erzählt, eine Distanz, welche für Zuseher und Zuseherinnen wahrnehmbar ist. Der Aspekt, dass sich das Publikum gleichwohl mit Michael O'Hara identifizieren kann ist darin zu finden, dass er auch nicht den glorreichen Helden verkörpert, sondern zugibt, Fehler begangen oder Männer getötet zu haben. Er ist einerseits nicht der Held, aber auch nicht der durchwegs Schuldige. Dies betont er überdies auch in den ersten Minuten des Films, als er bei Elsas Rettung im Park einmal den Helden spielen kann, der er sonst aber nicht ist, wie er es selbst sagt. Diese Thematik führt Ann Kaplan in wenigen Worten aus: „For O'Hara's voice-over constantly undercuts his ability to be in fact a hero-mechanism, joking that he was only able to "play the hero" in the park because the men he was up against were amateurs. (...) By the end of the film, we realize that O'Hara has in fact been a victim of the very object of his obsession: thinking himself the subject of the discourse and in control, he has in fact been out of control, unbeknownst to the male spectator.”²³²

Sexualität ist ein weiterer wesentlicher Punkt, der etwas weniger in diesem Voice-Over eine Rolle spielt, sondern vielmehr in der Visualisierung und den Dialogen zwischen Elsa und Michael. Das Rauchen als Symbol für den sexuellen Akt wird durchwegs aufgegriffen. Elsa raucht zu Beginn des Filmes nicht, als sie Michael kennen lernt, fängt sie jedoch damit an. Die Thematik der Impotenz wird hervorgehoben indem Arthur Bannister in Michaels Voice-Over ganz eindeutig nicht als Mann beschrieben wird und Elsas sexuelle Bedürfnisse nicht befriedigen kann sowie die Tatsache, dass das Paar, wie im Gerichtssaal nochmals angesprochen wurde keine Kinder hat.

Neben den Fragen der Potenz und Impotenz finden sich auch sexuelle Darstellungen von Elsa, die im nassen Badeanzug um Feuer bittet oder sich auf der Yacht singend räkelt, ebenfalls mit einer Zigarette in der Hand. Welles visualisiert ihre Sexualität auf einer sehr ästhetischen Ebene, die, wie in vielen Filmen des Film Noir, eben nicht offensichtlich, sondern mit Symbolik und Ästhetik dargestellt wird, nicht zuletzt bedingt durch den Production Code. Welles hatte aber auch den Anspruch Sex nicht filmisch darzustellen, da seiner Meinung nach weder eine realistische Darstellung von Sex noch von dem Zustand des Betens im Film möglich ist.²³³ Dies wäre unter dem Production Code ohnedies nicht möglich gewesen.

²³² Kaplan, Elizabeth Ann: Women And Film. London/ New York 1983, S.71.

²³³ Cobos, Juan/ Rubio, Miguel/ Pruneda, J.A.: A Trip to Don Quixoteland: Conversations with Orson Welles, Jackson 2002, S.105.

Abschließend ist zu sagen, dass Orson Welles bereits Erfahrungen mit dem Erzählstil des Voice-Over gemacht hat. „Perhaps his experience with the Mercury Theatre of the Air, his radio program of the 1930s, made him appreciate the value of a narrating voice - and implicitly a consciousness - to guide the audience through a sequence of events, while bridging and disguising any gaps in the narrative.“²³⁴ Weiters schaffte er es, das Voice-Over in *The Magnificent Amberson* gekonnt anzuwenden und mit *The Lady from Shanghai* einen Film Noir zu drehen, in welchem dem Voice-Over eine abermals individuelle und wesentliche Bedeutung zukommt, welche den Film Noir in jenen Jahren geprägt hat.

4.3. Das Voice-Over und der Blick in die Psyche

Die letzten beiden Filmanalysen dieser Arbeit sollen sich mit den psychischen Zuständen und den inneren Traumata der filmischen Protagonisten auseinandersetzen. In beiden Filmen *The Locket* und *Secret Beyond the Door* nimmt die Psychoanalyse einen bedeutenden Aspekt ein. Das Zentrum beider Filme, die Psychosen zweier Menschen und deren Auswirkungen auf ihr direktes Umfeld, sollen ausgeführt und diskutiert werden. Zum Voice-Over ist zu sagen, dass es in beiden Filmen eine unabdingbare Rolle einnimmt, um die subjektive Wahrnehmung sowie die emotionalen Zustände der Charaktere transparenter zu machen.

4.3.1. The Locket (John Brahm, 1946)

The Locket erschien im Jahr 1946 als A-Picture Produktion von RKO unter der Regie von John Brahm. Brahm, als Hans Brahm in Hamburg geboren, arbeitet zunächst als Schauspieler am Hamburger Thalia Theater, zog 1919 in den ersten Weltkrieg und war dann im Bereich der Bühnenregie tätig. Er war Künstlerischer Leiter des Wiener Burgtheaters, arbeitete in Prag, Wien und Berlin und brachte somit wesentliche Erfahrungen vom Theaterbereich in sein Wirken als Filmschaffender ein. Auch Brahm floh, wie bereits viele der zuvor in Folge des Aufkommens des Nationalsozialismus, über Frankreich nach Amerika, wo er sich mit kleineren Regieaufträgen über Wasser hielt.²³⁵ Seine Arbeit umfasste besonders Thriller, Krimis und Melodramen, in denen die psychischen Verfassungen der Protagonisten eine entscheidende Rolle spielten. Vor *The Locket* führte er bei den Filmen „*The Lodger*“ (John Brahm, 1944) und „*Hangover Square*“ (John Brahm, 1945) Regie.²³⁶ RKO borgte sich für die Produktion des Films Brahm von 20th Fox und die Hauptdarstellerin Lauraine Day von Paramount aus.²³⁷

²³⁴ Telotte, Jay P.: *Voices in the Dark*. Urbana 1989, S.58.

²³⁵ Weniger, Kay: "Es wird dir im Leben mehr genommen, als gegeben...". Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011, S.109-110.

²³⁶ Ursini, James: John Brahm, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir. The Directors*, Montclair 2012, S.24-37.

²³⁷ American Film Institute, The Locket: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24860>, letzter Zugriff: 24.03.2015

Zum Drehbuch von *The Locket* ist zu sagen, dass die erste Drehbuchfassung und der Arbeitstitel für den Film, „What Nancy Wanted“²³⁸ hießen. Das originale Drehbuch stammte außerdem von Norma Barzmann, der Frau des Drehbuchschreibers Ben Barzmann. Ihr Name blieb jedoch ungenannt. Ben Barzmann arbeitete, bevor er vom HUAC (House of Un-American Activities Committee) beschattet wurde und ein Berufsverbot erhielt, an dem Kriegsfilm „*Back to Bataan*“ (*Edward Dmytryk*, 1945), mit John Wayne und Anthony Quinn in den Hauptrollen. Er und seine Frau gingen, ebenso wie Dmytryk, aufgrund der politischen Auswirkungen auf das amerikanische Filmgeschäft nach England, wo Dmytryk und Brahm noch gemeinsam an Filmen arbeiteten.²³⁹

Sheridan Gibney, der das Drehbuch nochmals adaptierte, versuchte es an die größten Studios zu verkaufen, die jedoch kein Interesse äußerten, bis er einen Abnehmer, William Dozier, bei RKO fand. Dieser sah angeblich seine damalige Frau Joan Fontaine in der Hauptrolle. Dies wurde jedoch nicht weiter verfolgt. Laraine Day wurde engagiert.²⁴⁰

Laraine Day spielt in *The Locket* die Hauptrolle der Nancy, deren Kindheitstrauma enorme Auswirkungen auf ihre folgenden Beziehungen hat und Männer bis in den Tod treibt. Day spielte zuvor bereits in *Foreign Correspondent*, wechselte in den 1950er Jahren aber in die TV-Branche.²⁴¹ Sie sah ihre Rolle in *The Locket* als ihre Lieblingsrolle an und meinte dazu: „My character was the greatest challenge I ever had - a destructive young woman who's a kleptomaniac. The form of the film - flashbacks within flashbacks within flashbacks - was criticized by some reviewers of the time as too confusing. Today, though, its style is highly regarded by film historians. . . Many movie fans seem to remember me best from the Dr Kildare series but, first and foremost, I remember *The Locket*.“²⁴²

Der Film hat drei männliche Protagonisten. Diese sind alle ehemalige oder zukünftige Ehemänner von Nancy, unter anderem Robert Mitchum, der den Künstler Norman Clyde spielt. In dem darauffolgenden Jahr sah man ihn in *Crossfire* und „*Pursued*“ (*Raoul Walsh*, 1947) auf der Leinwand.²⁴³ Nancys zweite Beziehung ist zu dem Psychoanalytiker Dr. Harry Blair, der von Brian Aherne verkörpert wird. Auch er war zu dieser Zeit kein unbekannter Schauspieler, da er bereits einen Academy Award mit dem Film „*Juarez*“ (*William Dieterle*, 1939) gewonnen hat.²⁴⁴ Gene Raymond, der zuvor schon in unterschiedlichsten Genres zu finden war, stellt Nancys zukünftigen Ehemann dar,

²³⁸ IMDB: *The Locket*, Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0038700/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 17.02.2015.

²³⁹ Ryskind, Allan: *Hollywood Traitors: Blacklisted Screenwriters. Agents of Stalien, Allies of Hitler*, Washington 2010, S.414.

²⁴⁰ McGilligan, Patrick: Interview with Sheridan Gibney, in: McGilligan, Patrick (Hg.): *Film Crazy. Interviews with Hollywood legends*, New York 2000, S.162-163.

²⁴¹ IMDB: Laraine Day: http://www.imdb.com/name/nm0206478/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁴² IMDB: Laraine Day: http://www.imdb.com/name/nm0206478/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁴³ IMDB: Robert Mitchum: http://www.imdb.com/name/nm0000053/?ref_=tt_ov_st, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁴⁴ IMDB: Brian Aherne: http://www.imdb.com/name/nm0000731/?ref_=tt_ov_st, letzter Zugriff: 24.02.2015.

der am Anfang und am Ende des Films zu sehen ist. Zu ergänzen ist, dass dies sein erster Film nach seiner Kriegsrückkehr war.²⁴⁵

Ferner ist noch Helene Thimig hervorzuheben. Sie war Wiener Exilantin und Frau von Max Reinhardt. Sie spielte am Wiener Theater an der Josefstadt. Kurz nachdem Hitler in Österreich einmarschierte, ging sie mit Reinhardt ins Exil nach Amerika. Dort spielte sie neben *The Locket* beispielsweise Rollen in Anti-Nazi Filmen wie viele der ausgewanderten deutschsprachigen Filmschaffenden, zum Beispiel in „*The Seventh Cross*“ (Fred Zinnemann, 1944) oder „*The Hitler Gang*“ (John Farrow, 1944). Nach Ende des Krieges ging sie wieder nach Österreich zurück und arbeitete weiter im Film- und Schauspielbereich.²⁴⁶

Produziert wurde der Film von Bert Grant und Jack J. Gross. Beide hatten ihre größeren Aufträge im Film Noir erst in den Jahren darauf. Grant war Produzent von „*Berlin Express*“ (Jacques Tourneur, 1948)²⁴⁷ und Jack J. Gross von „*The Big Steal*“ (Don Siegel, 1949).²⁴⁸

Die Musik, welche besonders die traumartigen Anfangssequenzen der Flashbacks intensiviert, stammt von dem bekannten Filmkomponisten Roy Webb, dessen Name in den Credits vieler bekannter Noirs zu finden ist, wie beispielsweise „*Notorious*“ (Alfred Hitchcock, 1946), *Crossfire*, *They Won't Believe Me* oder „*Out of the Past*“ (Jacques Tourneur, 1947).²⁴⁹

Der Kameramann war Nicholas Musuraca. Der gebürtige Italiener arbeitete schon seit den 1920er Jahren in Amerika und hatte bereits Erfahrung im Bereich des Film Noir. Er filmte zuvor bereits *Cat People* und in späteren Jahren *Out of the Past* und „*Clash by Night*“ (Fritz Lang, 1952), um nur einige Beispiele zu nennen.²⁵⁰

Aber auch einer der künstlerischen Leiter sollte genannt werden. Nämlich Albert S. D'Agostino, der ebenso im Team mit Musuraca bei *Cat People* und *Out of the Past*, aber auch in *Notorious* mitgearbeitet hat.²⁵¹

The Locket ist im Allgemeinen ein weniger bekannter Film Noir, der aber besonders für seine Flashback-im-Flashback-Struktur eine gewisse Einzigartigkeit erreichen konnte. Dies, und ebenso der Umstand, dass Brahm mit menschlichen Psychosen arbeitet, machen ihn zu einem einprägsamen Film seiner Zeit.

²⁴⁵ American Film Institute, The Locket: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24860>, letzter Zugriff: 24.03.2015.

²⁴⁶ Weniger, Kay: "Es wird dir im Leben mehr genommen, als gegeben, Hamburg 2011, S.505.

²⁴⁷ IMDB: Bert Granet: http://www.imdb.com/name/nm0334986/?ref_=ttfc_fc_cr2, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁴⁸ IMDB: Jack J. Gross: http://www.imdb.com/name/nm0343387/?ref_=ttfc_fc_cr3, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁴⁹ IMDB: Roy Webb: http://www.imdb.com/name/nm0002202/?ref_=ttfc_fc_cr4, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁵⁰ IMDB: Nicholas Musuraca: http://www.imdb.com/name/nm0002228/?ref_=ttfc_fc_cr5, letzter Zugriff: 24.02.2015.

²⁵¹ IMDB: Albert S. Agostino: http://www.imdb.com/name/nm0194875/?ref_=ttfc_fc_cr12, letzter Zugriff: 01.03.2015.

4.3.1.1. Tiefenstruktur durch Voice-Over und Flashback

Dieser Film hat, wie bereits erwähnt, eine außergewöhnliche Voice-Over- und Flashbackstruktur, welche eng mit der menschlichen Psyche und Wahrnehmung verbunden ist. Es ist die Geschichte der jungen Frau Nancy, an deren Hochzeitstag die Erzählung beginnt und immer weiter in ihre Vergangenheit und die ihrer Partner zurückführt, bis jene verdrängte und traumatische Erinnerung, von welchen das Publikum zu Beginn des Films noch nichts weiß, zum Vorschein kommt.

Vorwegzunehmen ist, dass dies keinesfalls nur das Flashback und die Voice-Over Erzählung von

Nancy ist, sondern auch von zwei männlichen Protagonisten. Jedes Flashback wird von einem Ich-Erzähler eingeleitet, welcher von seiner persönlicher Vergangenheit und Erinnerung berichtet. Folgende Graphik von Maureen Turim²⁵² soll einen ersten Überblick

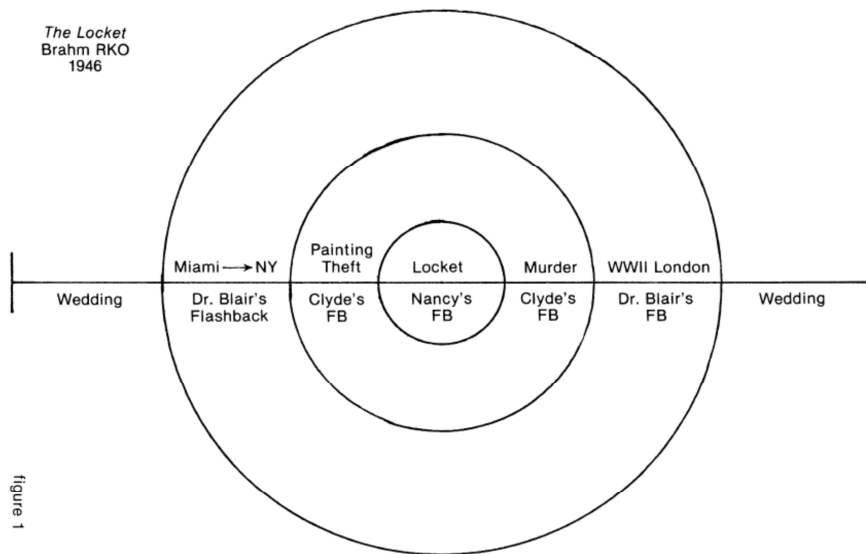


Abb. 22: Turim, Maureen, Flashback-Struktur von The Locket

geben, wie diese Flashbackstruktur aussieht, auf welche sich die nun folgenden Seiten beziehen werden. Der Film beginnt, ähnlich *Secret Beyond the Door*, mit einem Hochzeitstag. Nancy und John wollen an diesem Tag heiraten.

John ist der einzige männliche Protagonist, der, aufgrund seiner noch nicht vollzogenen Ehe mit Nancy, keine Flashback Erzählung zu berichten hat. Er ist von Nancy hingerissen und beschreibt den Zustand selbst so, dass er mit ihr an seiner Seite in einer erträumten Welt beziehungsweise in einer Traumwelt lebt, „*I'm living in a dream world.*“²⁵³ Und von eben jener Welt, die sich zunehmend zu einer erschreckenden Illusion entwickelt, gehen die Flashbacks aus. Von seinem Leben erfährt das Publikum kaum etwas bis auf den Umstand, dass er der Sohn einer reichen Familie ist, seine zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbene Schwester Karen Nancys ehemalige Freundin war und dass der Krieg ihn gezeichnet hat. Jedoch hat er noch nicht jene Erfahrungen mit seiner zukünftigen Frau durchlebt, welche die anderen Männer zu einer rückblickenden Erzählung bewegen.

²⁵² Turim, Maureen: Fictive Psyches: The Psychological Melodrama in 40s Films, in: Boundary 2, Vol. 12/13, Vol. 12/ 3- Vol. 13/1, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism, Durham 1984, S.325.

²⁵³ Brahm, John: The Locket (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

Eine ausgelassene Stimmung wird präsentiert, während John Besuch von einem anderen ihm nicht bekannten Mann, nämlich dem Psychoanalytiker Dr. Harry Blair, erhält. Er behauptet mit Nancy verheiratet gewesen zu sein und erklärt, dass sie eine gespaltene Persönlichkeit habe. John bekommt Dinge über Nancy zu hören, welche er nicht hören möchte. Keinesfalls will er sich an diesem Tag mit Eheregistern beschäftigen, da Nancy anscheinend bereits verheiratet war und angeblich das Leben von einigen Männern zerstört hat. Das simple Misstrauen und der Zweifel der Männer an den Geschichten, welche immer wieder über Nancy erzählt werden, soll sich im weiteren Verlauf des Filmes fortsetzen. Doch John hört sich die Erinnerung von Dr. Blair an und mit dem Anzünden einer Zigarette beginnt das erste von drei Flashbacks, welches mit einem Voice-Over eingeleitet wird.



Abb. 23: John und Harry (The Locket)



Abb. 24: Norman und Harry (The Locket)

Harrys Flashback beginnt mit seinen ersten Erinnerungen an Nancy, wie er sie in Miami 1938 kennen gelernt hat. Die Kamera macht eine Nahaufnahme von seinem Gesicht und mit dem Ausblasen des Zigarettenrauchs verschwimmt das Bild zunehmender, bis Dr. Blairs Gesicht nicht mehr zu erkennen ist und das Publikum in Begleitung seiner Voice-Over-Stimme in das Flashback geführt wird. Er lässt seine Eindrücke sehr positiv wirken und beschreibt auch, dass er dieses Treffen mit Nancy für eines der Glücklichsten hielt. Beizufügen ist, dass Nancy ebenso wie bei ihrem ersten Auftreten im Kreise der Hochzeitsgesellschaft einen sehr positiven und aufgeschlossenen Eindruck vermittelt. Sie wird zu Beginn immer strahlend und lächelnd dargestellt. Hier wirkt, wie bereits in den ersten Analysen erwähnt, die subjektive Darstellung des Protagonisten mit, welcher an dem Punkt der Flashback-erzählung auf der visuellen Ebene einen euphorischen Eindruck vermittelt. Das Voice-Over teilt diesen Anschein des vollkommenen Glücks zu Beginn der Erzählung noch. Trotzdem beinhalten seine Voice-Over einige Kommentare, die auf seine Anschuldigungen in der Gegenwart verweisen.

*Harry (Voice-Over): „She seemed so perfect, it was alarming, and, despite my psychiatric training I was unable to detect the slightest flaw, which in itself should have given me pause, since none of us are perfect.“*²⁵⁴

An diesem Punkt wird das Publikum abermals vor eine Aussage gestellt, welche zu jenem Zeitpunkt nicht mit der visuellen Ebene einhergeht. Die Narration des Voice-Overs und die bildliche Ebene in *The Locket* weichen ab, besonders wenn es sich um die Erlebnisse in Bezug auf Nancy handelt. Nancy, die als strahlende Schönheit, offen, gesprächig und in keiner Weise mit Fehlern oder Neurosen dargestellt wird, erhält vielmehr erst von der Narration der männlichen Protagonisten jene negativen Charakterisierungen. In den Flashbacks wird sie als eloquente und selbständige Frau visualisiert, eben in jenem Zustand, in welchem die Männer sie in der Vergangenheit kennen gelernt haben. Hier, ebenso wie bei *The Lady from Shanghai*, sind die Flashbacks der Männer stark von ihrer subjektiven Wahrnehmung gegenüber Nancy, aber auch gegenüber ihren Kontrahenten geprägt.

Nun stellt sich aber wiederum die Frage, welche sich in Verbindung mit dem Voice-Over und dem Film Noir oftmals stellt. Nämlich, welche Wirkung diese Diskrepanz zwischen Narration und visuellen Eindrücken auf die Zuseher und Zuseherinnen hat und warum dies folgendermaßen filmisch umgesetzt wird. Diese Situation im Film birgt, wie in vielen Fällen, Aspekte und Motive im Hintergrund, welche beispielhaft für den Film Noir nicht offensichtlich visualisiert oder narrativ erarbeitet werden, sondern sich in der Komplexität beider Ebenen intransparent verbergen und erst im Laufe des Films in den Vordergrund treten. Dies trifft auf Nancys Darstellung und ihre Geschichte, welche hinter ihren Problemen steckt, zu.

„This common tendency (or need) to over-articulate both on the level of image and speech suggests that the true subject of these narratives is not easily declared or ascertainable, that the surface of character and event (like the surface of so many ‘closed’ faces in noir) is compulsively masked. The double gesturing of image and narration in noir towards a space of concealment (that won’t give way no matter how much in a tale is successfully resolved) has the effect of turning lived experience into a form of ongoing hallucination.“²⁵⁵

Harrys Voice-Over deutet folglich Dinge an, die in dem ersten Teil seines Flashbacks noch nicht genauer ausgeführt sind und somit in seinen Voice-Over Erzählungen noch nicht bekräftigt werden. Zuvor muss er noch von einem anderen Mann, nämlich Norman Clyde, der in seine Praxis kommt, über dessen gemeinsame Vergangenheit mit Nancy erfahren.

An dieser Stelle findet eine Doppelung statt, welche sich auf die ersten Minuten des Filmes bezieht, gerade dann, als Harry seine Zweifel John nahe gelegt hat. Anstelle von John findet sich nun Harry und anstelle von Harry Norman Clyde als Erbringer von schlechten Nachrichten. Harrys Voice-Over berichtet zuvor, dass er Norman gerne analysieren möchte, um zur Wurzel seines Problems vorzudringen und dabei eine masochistische Intention in sich selbst antrieb, da es sich ja um seine

²⁵⁴ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁵⁵ Toles, George: The gift of amnesia in John Brahm's *The Locket*, in: *Film International*, 7/ 6, o.O. 2009, S.39.

Frau handelt, über deren fast perfektes gemeinsames Leben er zuvor im Flashback bereits berichtet hat. In den Gesprächen der Männer wird auf einer weiteren narrativen und visuellen Ebene deutlich, dass in diesem masochistischen Handeln, Aspekte, wie Begehren, Eifersucht und die Kenntnis von intimen Gefühlen des jeweils anderen Mannes essentiell sind. Denn alle drei Männer berichten und wissen übereinander Bescheid. Somit wird, besonders durch die individuellen und sehr persönlichen Voice-Over-Erzählungen, eine verborgene Vier-Ecks-Beziehung angedeutet, welche auf einer verborgenen filmischen Ebene konstruiert wird.

Norman besteht jedoch darauf nicht analysiert zu werden, sondern einfach seine Erfahrungen und Ängste bezüglich Nancy mit Harry zu teilen, um ihn vor ihr zu warnen. Abermals bekommt der Erzählende von seinem Nachfolger eine Zigarette angezündet und abermals ertönt jene leise und traumartige Musik, welche bereits bei dem Eintreten in das Flashback von Dr. Blair zu finden war. Diesmal wird Norman Clydes Gesicht jedoch nicht in Rauch gehüllt, sondern es wird mittels einer Nahaufnahme sein Gesicht verdunkelt. Wie in vielen Flashbacks wird mit der Überblendung gearbeitet, die in diesem Film jedoch eine besondere Ästhetik erhält. Normans dunkle Umrisse gehen in das Profil von Nancy über, die sich kurz darauf ruckartig und über das ganze Gesicht strahlend in die Kamera dreht. Daraufhin folgen seine zu Beginn sehr positiven Erfahrungen, welche er mit Nancy gemacht hat. Norman Clyde ist Maler und trifft Nancy in einer seiner Unterrichtsstunden. Sie erzählt ihm, dass ihr Vater auch Maler war, sie aber nicht an einer Künstlerkarriere interessiert ist, sondern nur für sich selbst malt, woraufhin Norman ihr in einem sehr arroganten Tonfall erklärt, dass Kunst für ihn kein Spaß sei. Sie verlässt den Unterricht und hinterlässt bei ihm einen bleibenden Eindruck.

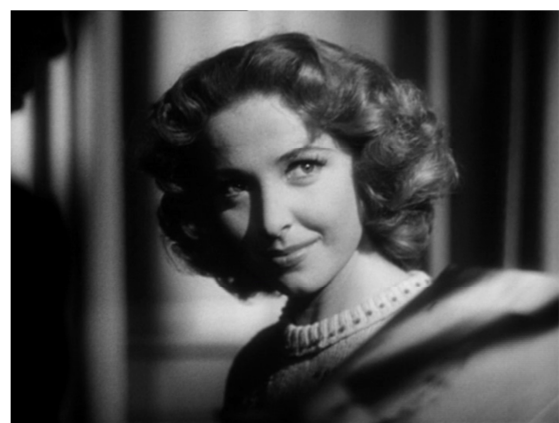


Abb. 25, 26, 27: Normans Flashback zu seiner ersten Begegnung mit Nancy (The Locket)

*Norman (Voice-Over): „It wasn't the first time I get made a fool of myself. Nancy created a disturbing impression. It made me pretty sore, because I liked the girl and couldn't forget her. I went to a little Italian restaurant that night, to be alone. (...) Trying to analyze my feelings. Why I was ever throwing away the things I wanted. Paranoiac Clyde, maybe Thelma was right. Suddenly I was aware, I was looking at her.“*²⁵⁶

Norman findet erst nach seinem aggressiven Verhalten heraus, dass Nancy bei einem vermögenden Kunstförderer als Sekretärin angestellt ist. Nancy zeigt Mr. Bonnor, ihrem Chef in Clydes Atelier das Bild mit dem Namen Cassandra, welches in der weiteren filmischen Narration noch eine symbolträchtige Rolle spielen soll. Bei einer Ausstellung in Bonnors Haus, wo Clydes Gemälde ausgestellt wird, verschwindet plötzlich ein teures Armband einer Frau und ist bis zum Ende der Feier nicht auffindbar. Norman findet es, nachdem für das Publikum bekannt wird, dass er Nancy heiraten möchte, in ihrer Handtasche und stellt sie zur Rede. Er bedrängt sie und versucht zu verstehen, warum und ob sie überhaupt realisiert, was sie getan hat.

*Nancy (Gegenwart): „Because I wanted it. (...) I don't really like diamonds. I've always wondered what it'd feel like to own something. (...)I just couldn't help myself.“*²⁵⁷

An dieser Stelle wird eine wesentliche Aussage von Nancy über ihren damals gegenwärtigen Zustand und ihre angedeutete Kleptomanie getroffen. Sie beschreibt auf Drängen von Norman, dass sie eigentlich keine Diamanten mag. Aber als sie das Armband dort liegen sah, wollte sie es einfach haben. Sie konnte sich selbst nicht helfen. Norman beginnt, ähnlich wie er in sein Flashback geführt wurde, seine analytischen Fragen nun an Nancy zu richten, wie sie sich beispielsweise gefühlt hat, als sie das Armband gesehen hat. Nancy beginnt zu weinen und endet mit den Worten „*I did*“.²⁵⁸ Ihre Erzählerinnenstimme geht mit einer Nahaufnahme ihres Gesichtes einher, wobei die Kamera ihr Taschentuch fokussiert, welches die visuelle Überleitung zum Flashback darstellt. Nun gehen Nancys Gedanken zurück zu ihren Kindheitserinnerungen.

*Nancy (Gegenwart): „Something that happened when I was a child. My father just died. He was a painter like you Norman. (...). My mother had to work.“*²⁵⁹

Nancy (Voice-Over): „She got a job as a housekeeper for a rich family. When you are a housekeeper's daughter, you see the world through half opened door. There was a daughter in the family. Her name

²⁵⁶ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁵⁷ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁵⁸ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁵⁹ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

was Karen and she was just through my age. She was lonely because her brother was away at school so we just go to play together (...) on the backstairs. She is dead know, she died three years ago.“²⁶⁰

Dieses Flashback ist, wie bereits die zuvor angeführte Graphik darstellt, der innerste und psychisch entscheidende Kern des Films. Denn von den Erfahrungen, welche Nancy in ihrer Kindheit gemacht hat, werden die darauffolgenden Aktionen in ihrem Leben und dem Leben ihrer Partner betroffen sein. Nancy, als Tochter des Hausmädchens, darf nicht an Karens Geburtstagsfeier teilnehmen und bekommt auch kein Geschenk wie die anderen Kinder. Daraufhin schenkt Karen Nancy ein Medaillon, welches sie selbst zu ihrem Geburtstag bekommen hat. Als Karens Mutter dies erfährt, nimmt sie Nancy das Medaillon wieder weg. Am nächsten Tag ist es verschwunden und Nancy wird in das Zimmer von Karens Mutter gerufen. Sie verdächtigt Nancy das Medaillon genommen zu haben, spricht dies zuerst aber nicht offen aus. Nancy beginnt zu weinen und schwört, dass sie nicht weiß, wo es ist und dass sie nicht lügt. Nancys Mutter findet daraufhin das Medaillon in einem von Karens Kleidern und bringt es zu Karens Mutter, die daraus schließt, dass Nancy es gestohlen hat und ihre Mutter sie nur schützen will. Somit entsteht eine Situation, welche für Nancy traumatische Auswirkungen hat. Sie wird abermals von Mrs. Willis zur Rede gestellt, am Arm gepackt und in eine Ecke gedrängt. Sie will, dass sie endlich gesteht. Nancy wird in dieser Situation einem enormen physischen, aber auch psychischen Terror ausgesetzt, welcher sie am Ende die Worte „*I did*“²⁶¹ sagen lässt und sie somit etwas gesteht, was sie nie getan hat. Im selben Augenblick fällt eine Zigarettenschachtel mit einer Spieluhr zu Boden, die Nancys traumatischen Zustand mit einem musikalischen Reiz untermalt.

Mit dieser Szene endet das Flashback von Nancy und die filmische Erzählung durchwandert nun all jene Flashbacks, jenes von Norman Clyde und Harry Blair abermals, bis in die Gegenwart, von welcher der Film ausgeht.

Nancys traumatische Erfahrung wirkt sich jedoch immer stärker auf ihr Handeln aus und die Flashbacks der Männer thematisieren ausschließlich Nancys Drang teure Schmuckstücke zu stehlen und wiederum deren Nichterkennen, in welcher Situation die Person sich befindet.

Beide Männer erkennen nicht, dass Nancy dieses Trauma nie überwunden hat und ihre unbewusste Kleptomanie immer vorhanden war. Norman erkennt dies erst, als er Nancy ein Alibi für einen Mord mit Juwelendiebstahl gibt, welches er nur für sie, und in der unsicheren Annahme, dass sie wahrscheinlich nichts getan hat, vor der Polizei aussagt.

Ein anderer Mann soll getötet werden, woraufhin er Dr. Blairs Praxis aufsucht und auch das Flashback von Norman sich auflöst. Norman konfrontiert Nancy vor Harry, dem Analytiker, mit all diesen Erinnerungen und eben auch jene aus ihrer Kindheit. Darauf meint sie nur, dass sie keine Ahnung habe

²⁶⁰ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁶¹ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

wovon er spreche. Sie hat keine Angst vor einer Diskussion mit ihm oder sieht Norman als Gefahr an. Sie ist ein Mensch, welche einen Teil der Realität einfach ausblendet und folglich sich selbst auch nicht dafür verantwortlich macht.

Nancys kindliches Trauma hat eben jenen unbewussten Trieb, Dinge, die ähnlich wie jenes Medaillon sind zu besitzen, ausgelöst. Dies stellt somit eine Ersatzbefriedigung dar, welche weniger materiellen Wert, sondern vielmehr symbolischen Wert besitzt.²⁶² Dieser Objektverlust des Medaillons löste bei Nancy folglich auch Angst, Gefahr und Hilflosigkeit aus, bedingt durch die Situation, in welcher sie sich befunden hat.²⁶³ Nach Freud würde dies folgenden Schluss mit sich ziehen: „Die Gefahrensituation ist die erkannte, erinnerte, erwartete Situation der Hilflosigkeit. Die Angst ist die ursprüngliche Reaktion auf die Hilflosigkeit im Trauma, die dann später in der Gefahrensituation als Hilfssignal reproduziert wird. (...) Wir haben verstanden, daß der Anschein einer besonders intimen Beziehung zwischen Angst und Neurose sich auf die Tatsache zurückführt, daß das Ich sich mit Hilfe der Angstreaktion der Triebgefahr ebenso erwehrt wie der äußeren Realgefahr, daß aber diese Richtung der Abwehrtätigkeit einer Unvollkommenheit des seelischen Apparates in die Neurose ausläuft.“²⁶⁴

Das Medaillon als Symbol steht wiederum für mehr als Nancys kindlichem Wunsch das Medaillon zu besitzen. Es steht ebenso für ihre Freundschaft zu Karen. Denn durch den Angriff von Karens Mutter wurde Nancy nicht nur in ihren kindlichen Grundfesten von Vertrauen und Liebe erschüttert, es hatte auch zur Folge, dass sie und ihre Mutter aus dem Haus ausziehen mussten. „Thus the evil mother (named Will Is), the definitive barrier of class difference, and the interruption of childhood homosexuality are the elements surrounding the gift and the loss of the locket. In the terms of the symbolic code of narrative, the locket inscribes the paradigms of exchange, barriers, sexuality, class opposition.“²⁶⁵

Doch Nancy ist dieser Bezug zu ihrer kindliche Erfahrung und ihrem Diebstahl überhaupt nicht bewusst. Ausgenommen in jener Situation, in welcher sie ihr eigenes Flashback einleitet. Dies rührt daher, dass ihre Neurose, bedingt durch ihren vergangenen unbewussten inneren Konflikt, von ihr wiederum ins Unbewusste verdrängt wird. Es handelt sich an dieser Stelle um eine Art neurotischen Konflikt, der auftritt und eine Verdrängung zur Folge haben kann.²⁶⁶ Nach Freud geht dies auf den Umstand zurück, dass es sich um eine Psychoneurose, genauer gesagt, um eine Zwangsneurose

²⁶² Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Ersatzbefriedigung: <http://lexikon.stangl.eu/8161/ersatzbefriedigung/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²⁶³ Freud, Sigmund: Hemmungen, Symptom und Angst (1926), Frankfurt am Main 2006, S.106-108.

²⁶⁴ Freud, Sigmund: Hemmungen, Symptom und Angst (1926), Frankfurt am Main 2006, S.108-109.

²⁶⁵ Turim, Maureen: Fictive Psyches: The Psychological Melodrama in 40s Films, Durham 1984, S.327.

²⁶⁶ Nunberg, H: Die synthetische Funktion des Ichs, in: Freud, Sigmund (Hg.): Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 16, 1930 3/4, Leipzig/ Wien/ Zürich 1930, S.309-310.

handelt.²⁶⁷ „Durch die Verdrängung wird dem Trieb der progrediente Weg zum Bewußtsein abgesperrt und er regrediert zu seiner Fixierungsstelle. Wo der Trieb eine Verdrängung erfahren hat, ist das Ich fixiert (Freud). Ein Stück des Ich bleibt also im Laufe der Entwicklung an seiner Fixierungsstelle zurück, ist unbewusst und kann bei günstiger Gelegenheit wieder auftauchen. Bei einer Verdrängung wird also nicht nur der Triebablauf geändert, sondern auch die Reaktionsweise des Ich. Bei der Symptombildung regrediert demnach ein Teil des Ich, anscheinend zwecks Bewältigung der verdrängten Triebregung, auf eine niedrigere, bei nicht gestörtem Triebleben nicht in Erscheinung tretende Entwicklungsstufe. Auf diese Weise wird nicht nur das verdrängte Triebhafte "ichfremd", sondern auch ein Teil des Ich selbst.“²⁶⁸ Somit, und dies wird auch im Abschluss des Films angesprochen, ist Nancy in gewisser Weise bei diesem kindlichen Triebverhalten geblieben.

Nun wurde Nancys Trauma in Normans Erzählung bereits behandelt. Die Flashback und Voice-Over Struktur führt nun zurück in die Praxis von Harry Blair, in der Norman ein weiteres Mal Platz nimmt und ihn abermals nicht von Nancys Taten überzeugen kann. Norman schenkt Harry daraufhin das Bild von Cassandra welche ebenso symbolträchtig ist wie das Medaillon. Nun kommt Harry in die Rolle den Mann zu spielen, der die Wahrheit kennt, dem nur niemand glaubt, wie es in der griechischen Mythologie Cassandra ergangen ist. Cassandra war die Tochter des trojanischen Königs Priamos und der Hekabe. Der griechische Gott Apollon verliebte sich in sie und schenkte ihr als Zeichen seiner Gunst die Gabe der Weissagung. Sie wies ihn jedoch zurück, woraufhin Apollon von Zorn erfüllt, veranlasste, dass niemand ihren Weissagungen Glauben schenken sollte. Und so kam es auch, dass Cassandra die Gefahr des Trojanischen Pferdes voraussah, aber keiner ihr glaubte.²⁶⁹

Aber auch das Cassandra-Motiv bezieht sich auf Nancy, da sie als Kind bereits die Situation des Nicht-Glaubens beziehungsweise des Nicht-Vertrauens erleben musste.

Im Gemälde wird Cassandra von Norman ohne Augen dargestellt. Mr. Bonnor wirft bei seiner ersten Betrachtung des Gemäldes ein, dass er sich Cassandra eigentlich mit prophetischeren Augen vorgestellt hat, wie beispielsweise Nancys Augen. Doch jene Cassandra-Abbildung wirkt dunkel und bedrohlich. Ihre Haare verschwimmen wie Wolken im dunklen Gewitterhimmel über dem Olymp.

Norman Clyde stürzt sich nach der Übergabe des Gemäldes aus dem Fenster der Praxis. Blair bleibt mit einem Schock, dem Gemälde und den Kassandrarufen von Norman zurück. Ebenso bleibt in ihm der Zweifel, dass doch Wahrheit in Normans Geschichte stecken könnte. Es entwickelt sich in ihm eine Sensibilisierung, sobald er Nancy in der Nähe von Schmuckstücken sieht, welche dadurch verstärkt wird, als ein Schmuckstück tatsächlich auch verschwindet. In einer Kriegssituation in London, wobei das Haus von Nancy und Harry von Bomben getroffen wird, finden sich beide in den

²⁶⁷ Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Neurose: <http://lexikon.stangl.eu/254/neurose/>, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁶⁸ Nunberg, H: Die synthetische Funktion des Ichs, Leipzig/ Wien/ Zürich 1930, S. 311-312.

²⁶⁹ Universal Lexikon: Cassandra: http://universal_lexikon.deacademic.com/173054/Cassandra, letzter Zugriff : 22.03.2015.

Trümmern wieder. Harry findet jedoch auf der Suche nach seiner Frau auch den gestohlenen Schmuck. Als er Nancy den Schmuck zeigt, meint diese darauf nur:

Nancy (Gegenwart): „Harry, did you just find it? Don't tell me there is more of them?“²⁷⁰

Aufgrund dieser Aussage erkennt Harry, dass die Tatsachen nicht mit Nancys Aussagen übereinstimmen können. Normans Warnung musste richtig sein und Nancy hatte eventuell jemanden umgebracht und er, der Analytiker, hatte all dies an seiner Frau nicht bemerkt. Dies führt in seinem Fall zu einem psychischen Zusammenbruch, der mit der visuellen Darstellung von Nancy endet, deren Gesicht in jenes des Cassandra Gemäldes übergeht und diesem ihre Augen verleiht.

„Both Norman's suicide and Harry's breakdown are most convincing as declarations of storytelling defeat. They are desperate acts of eviction from the trap of a story that will not yield to the knowledge at their disposal. The enervated tellers cannot impose a form on the narrative that will restore their authority or allow them to make a moral difference.“²⁷¹



Abb. 28: Harrys Erkenntnis (The Locket)



Abb. 29: Nancy – Cassandra (The Locket)

Nancys Amnesie wird zum Mittelpunkt von Harrys persönlichem Trauma. Es ist, um dies noch weiter auszuführen, eine Form von Amnesie, also Gedächtnisverlust, hervorgerufen durch ihre traumatische Erfahrung.²⁷²

Nachdem sich Harry Blair im Krankenhaus wiederfindet und Nancy ihn daraufhin verlässt, springt die Geschichte endgültig in die erzählte Gegenwart zu Johns Hochzeitstag. John will Nancy trotzdem heiraten. Harry konfrontiert auch Nancy -wie Norman vor ihm - mit den Anschuldigungen. Doch sie ist in ihrem nicht wissenden beziehungsweise verdingenden Zustand gefangen. Man sieht sie daraufhin in ihrem Hochzeitskleid. Johns Mutter, die sich auch als Karens Mutter entpuppt, legt ihr

²⁷⁰ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁷¹ Toles, George: *The gift of amnesia in John Brahm's The Locket*, o.O. 2009, S.42.

²⁷² Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Amnesie: <http://lexikon.stangl.eu/1090/amnesie/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.



Abb. 30: Nancy - Kindheit (The Locket)



Abb. 31: Nancy – Gegenwart (The Locket)

eben jenes Medaillon um den Hals, das Karen ihr in Kindestagen geschenkt hat und welches Auslöser für jenen unbewussten Trieb wurde. Im Hintergrund ist ihre Stimme als Kind zu hören, als sie das Medaillon von Karen bekommen hat.

Nancy (Kindheit Voice-Over): „Thank you God, I will never ask you for anything again.“²⁷³

Doch dann wirft Nancy abermals die Zigarettenschmuckbox mit der Spieluhr hinunter und eben jene Musik, welche an ihr kindliches Trauma erinnert, wiederholt sich. Die Musik und das Medaillon sind die entscheidenden Anstoßpunkte, welche Nancy, während sie die Stufen zur Trauung hinab schreitet, zu ihren unbewussten und verdrängten Handlungen zurückfinden lässt.

Die Musik der Spieluhr klingt noch immer nach, sie wird jedoch intensiver und dramatischer. Nancy hört Stimmen, die sich auf das Verdrängte beziehen. Dies alles lässt sie zusammenbrechen. Ihr Trauma hat sie am Ende eingeholt. Doch John beschließt nach Harrys Aussage bei ihr zu bleiben und ihr eben Vertrauen und Liebe zu geben, welche sie in jenem Moment so sehr benötigte.

Harry (Gegenwart): „Locketts are only she symbols. It is love she needed. It is love she needs now. (...) Can you go on loving her? You must be honest with yourself.“²⁷⁴

4.3.1.2.Fazit

The Locket ist ein Film Noir, welcher zu einer Zeit produziert wurde, in der die Psychoanalyse einen starken Einfluss auf den amerikanischen Film hatte. Besonders durch Brahms Erfahrungen auf diesem Gebiet erhält der Film unzählige Symboliken, Doppeldeutigkeiten und intransparente Inhalte, welche es gilt an die Oberfläche zu bringen. Schmuckkästchen, Handtaschen und Zigarettenschmuckboxen werden

²⁷³ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

²⁷⁴ Brahm, John: *The Locket* (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

immer wieder geöffnet um verstörende Inhalte aufzudecken. Auch baut Brahm Elemente seines eigenen Filmschaffens ein wie beispielsweise, dass Nancy nach dem Kinobesuch nicht von einer Romanze erzählt, sondern von einem schizophrenen Mann, der im Film seine Frau umgebracht hat.

Die psychischen Erfahrungen und Traumata werden wiederum durch die Erzählstruktur, also durch die differenten Flashbacks und multiplen Voice-Over, verstärkt. Jene Narration wird in der Literatur auch oftmals mit chinesischen Boxen oder Spielzeugen verglichen, da in einer Box immer wieder eine neue, kleinere und somit verstecktere zum Vorschein kommt.²⁷⁵ Diese Symbolik bezieht sich eben auch auf den Zugang zum inneren Zustand der Protagonisten, wobei Nancys Erfahrung im Zentrum steht und Ursache beziehungsweise Auslöser für ihr Empfinden und Handeln ist. Hinzu kommen weitere Diskussionspunkte, wie das Kriegstrauma oder die Suche nach Vaterfiguren, um nur zwei weitere Beispiele zu nennen. Überdies nimmt auch die Sexualität und das Begehren eine essentielle Stellung ein. Denn ausgehend von den Trieben der Männer über die Begehren Nancys zu erfahren, beziehen sich die Voice-Over-Erzählungen wiederum nicht nur auf Nancy, sondern immer auch auf einen anderen Mann. Die erotische Beziehung zwischen vier Personen wird aber durchwegs für den Production Code verschleiert. Diverse Anspielungen, wie das masochistische Verhalten von Harry oder der Suizid von Norman, verstärken diese These. Dies lässt sich auf den psychoanalytischen Bezug zur Homosexualität zurückführen. Freud nimmt folgendermaßen zu der Verbindung zwischen der Rivalität und den homosexuellen männlichen Begehren Stellung: „Dieser neue Mechanismus der homosexuellen Objektwahl, die Entstehung aus überwundener Rivalität und verdrängter Aggressionsneigung, mengt sich in manchen Fällen den uns bekannten typischen Bedingungen bei. Man erfährt nicht selten aus der Lebensgeschichte Homosexueller, daß ihre Wendung eintrat, nachdem die Mutter einen anderen Knaben gelobt und als Vorbild angepriesen hatte. Dadurch wurde die Tendenz zur narzißtischen Objektwahl gereizt, und nach einer kurzen Phase scharfer Eifersucht war der Rivale zum Liebesobjekt geworden.“²⁷⁶

Das Voice-Over in *The Locket* dient dazu in die Erinnerungen der Charaktere mittels des Flashbacks einzutauchen. Jedoch werden auch während des Flashbacks, besonders wenn der emotionale Glückszustand der Männer beginnt zu einem Bewusstwerdungsprozess von Nancys Taten zu werden, Voice-Over-Sequenzen eingefügt. So erzählen John und Harry immer wieder in den Flashbacks mittels des Voice-Over. Dies wirkt im Fall von *The Locket* aber nicht irritierend, da das Publikum genau weiß, welche Person spricht und, dass es sich um ein weiteres Flashback handelt. So wird das Voice-Over primär zu einer Stimme von Wahrnehmung und Gedankenströmen. Es versucht, oder besser gesagt, die männlichen Protagonisten versuchen mittels ihrer Voice-Over Erzählung in eine Richtung zu lenken, um eben nicht als unglaubliche Cassandra zu enden. An dieser Stelle muss

²⁷⁵ Borde, Raymond/ Chaumeton Etienne: A Panorama of American Film Noir 1941-1953, San Francisco 2002, S.121.

²⁷⁶ Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität (1922), in: Schriften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 2006, S.262.

auch wieder die visuelle Ebene betrachtet werden, die dem Voice-Over manchmal fast entgegen wirkt, da sie Nancy als die Traumfrau der Männer in eben ihrer subjektiven Wahrnehmung und ohne Makel auf die Leinwand projiziert. Dies wirkt sich ferner auch auf das Publikum aus, welches mit dieser nicht immer offensichtlich wahrnehmbaren subjektiven Perspektive konfrontiert ist. „The spectator is not only implicated in but also alienated from all narrational perspectives by their questionable psychological status and the various contrasting interpretations provided of events.“²⁷⁷

Das Medaillon ist, ein wenig - wie jenes Taschentuch mit der Harfe, welches Kitty in *The Killers* gehört - ein Objekt, welches sich ab dem Zeitpunkt seines Auftretens durch den Film zieht. Doch hat es eine geringere narrative Bedeutung wie das Halstuch, das die Struktur in *The Killers* unterstützt, sondern eine psychische, welche in direkter Verbindung zu Nancys innersten und unbewussten Zuständen steht. Es ist einerseits der Schlüssel, aber in einem anderen hermeneutischen Sinn auch das Schloss, welches Nancy bis zum Ende des Films nicht öffnen kann. Erst durch die Wiederholung der Situation und die endgültige Inbesitznahme des Schlüssels, also des Medaillons, kann das Schloss zu ihren psychischen Erfahrungen geöffnet werden.²⁷⁸

4.3.2. Secret Beyond the Door (Fritz Lang, 1947)

Der Film wurde unter der Regie von Fritz Lang im Jahr 1947 gedreht und hatte ein Budget von 615065 Dollar.²⁷⁹

Fritz Lang, geboren als Friedrich Christian Anton Lang in Wien, drehte bereits in frühen Jahren beeindruckende Filme und schrieb Drehbücher in Wien. Zu seinen bekanntesten zählen in seiner Zeit vor dem amerikanischen Exil „*Die Nibelungen: Sigfried*“ (Fritz Lang, 1924), „*Metropolis*“ (Fitz Lang, 1927), „*M*“ (Fritz Lang, 1931) und „*Das Testament des Dr. Marbuse*“ (Fritz Lang, 1933). Wie viele Filmschaffende beschloss auch Lang mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus über Paris nach Amerika ins Exil zu gehen. Seine jahrelange Filmerfahrung brachte er in seine dortigen Filme mit ein. So finden sich in seinen Film Noir etliche Motive, welche in seinen europäischen Produktionen aufgetreten sind und den amerikanischen Film Noir jener Zeit bedeutend geprägt haben. Vor *Secret Beyond the Door* drehte Lang bereits andere Filme im Noir Stil, aber auch Anti-Nazi-Filme, wie *Hangmen also Die!*, an welchem viele exilierte Filmschaffende mitgearbeitet haben. Von Langs Filmen aus dem Noir-Bereich sind besonders jene Filme zu nennen, welche er direkt vor *Secret Beyond the Door* gedreht hatte und alle Joan Bennett in der Hauptrolle präsentieren, nämlich „*The Woman in the Window*“ (Fritz Lang, 1944) und „*Scarlet Street*“ (Fritz Lang, 1945).²⁸⁰

²⁷⁷ Hollinger, Karen: *Embattled Voices*, Chicago 1990. S.181.

²⁷⁸ Turim, Maureen: *Fictive Psyches: The Psychological Melodrama in 40s Films*, Durham 1984, S.326.

²⁷⁹ Naremore, James: *More than night*, Berkley/ Los Angeles/ London 2008, S.141.

²⁸⁰ Jameson, Richard T.: Fritz Lang, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir. The Directors*, Montclair 2012, S. 149-169.

Lang hatte zu Beginn des Drehs viele Ideen, welche er in *Secret Beyond the Door* einarbeiten wollte. Doch nicht alles wurde von ihm und auch nicht von der Produktion umgesetzt. Allgemein ist zu sagen, dass der Film - auch von Lang - rückblickend sehr kritisch betrachtet wurde.

Tatsächlich wurde Lang, wie er in einem Interview vermerkt, durch Hitchcocks *Rebecca* inspiriert diesen Film zu drehen. Vergleicht man *Secret Beyond the Door* mit den beiden Hitchcock-Filmen *Rebecca* und *Spellbound*, lassen sich viele Parallelen erkennen, auf welche später noch hingewiesen werden soll. Unverkennbar ist aber auch die Verbindung zu Béla Bartóks Oper, Herzog Blaubarts Burg.²⁸¹

Zur Produktion ist zu sagen, dass der Film von der Diana Production Company und Universal finanziert wurde. Produzenten waren Fritz Lang und Walter Wanger, eigentlich Walter Feuchtwanger. Zwischen Wanger und Lang gab es immer wieder Unstimmigkeiten die Produktion und besonders die Ausgaben betreffend. Nach dem Erfolg von *Scarlet Street* baute man auf den nächsten Film, nämlich *Secret Beyond the Door*.²⁸²

Diana Production war eine Partnerproduktionsfirma zwischen Lang, Wanger, Wangers Frau Joan Bennett und Dudley Nichols, der bereits das Drehbuch für *Scarlet Street* verfasst hatte. Doch interne Differenzen, wie auch die Schwierigkeit von unabhängigen kleineren Produktionsfirmen im Hollywood jener Zeit Fuß zu fassen, ließ auch Diana Productions in den Jahren darauf scheitern.²⁸³

Die eigentliche Geschichte zum Film stammt von dem eher unbekannten Autor Rufus King. Das Drehbuch für *Secret Beyond the Door* verfasste eine zu dieser Zeit nicht unbekannte Frau, nämlich Silvia Richards. Sie arbeitete zunächst für das Radio und wurde für ihr Drehbuch zum Film „*Possessed*“ (Curtis Bernhardt, 1947) bekannt. *Possessed* und *Secret Beyond the Door* weisen beide die Parallele zu den Bereichen Psyche und Trauma auf. Sie war mit dem in der Türkei geborenen Drehbuchautor Albert Isaac Bezzerides verheiratet, der beispielsweise das Drehbuch zu *Kiss Me Deadly* verfasste. Richards war auch eine jener Drehbuchautorinnen, welche durch den Einfluss von McCarthy um ihren Arbeitsplatz gebracht wurde.²⁸⁴

Als Kameramann findet sich Stanley Cortez, der in seinem weiteren Schaffen auch als Kameramann in *Chinatown* gearbeitet hat. Ferner filmte er *The Underworld Story* und „*Shock Corridor*“ (Samuel Fuller, 1963).²⁸⁵

²⁸¹ Bogdanovic, Peter: Fritz Lang in America, New York 1967, S.73.

²⁸² IMDB: Secret Beyond the Door: http://www.imdb.com/title/tt0040766/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁸³ Schatz, Thomas: Hollywood: Formal-aesthetic dimensions: authorship, genre and stardom, London 2004, S.56.

²⁸⁴ Schwartz, Ronald: Houses of Noir. Jefferson 2014, S.167.

²⁸⁵ IMDB: Stanley Cortez: http://www.imdb.com/name/nm0005673/?ref_=ttfc_fc_cr5, letzter Zugriff: 03.03.2015.

Lang vereinte jedoch noch mehrere bekannte Gesichter in seiner Filmcrew, welche in diese Arbeit bereits Einzug gefunden haben. Miklós Rózsa schrieb die Musik zum Film, wie auch bei *Spellbound* und *The Killers*.²⁸⁶ Auch erscheint Arthur Hilton in der Nennung für den Schnitt, wie auch bei *The Killers* und *Scarlet Street*.²⁸⁷

Die weibliche Hauptrolle, Celia, an deren Voice-Over das Publikum teilhaben darf, wird von Joan Bennett gespielt. Bennett spielte nach *Secret Beyond the Door* nicht mehr so viele Filmrollen, sondern wechselte allmählich in die TV-Branche. Trotzdem finden sich auch noch neben den bereits genannten weitere Filme im Noir-Stil, wie „*Hollow Triumph*“ (Steve Sekely, 1948) oder „*The Reckless Moment*“ (Max Ophüls, 1949).²⁸⁸

Der männliche Protagonist Mark, dessen Vergangenheit ein entscheidender Anstoß für die Gedankengänge seiner Frau ist, wird von Michael Redgrave verkörpert. Redgraves filmischer Schwerpunkt findet sich im Allgemeinen nicht im Film Noir, sondern eher in romantischen oder komödienhaften Dramen, wie „*The Importance of Being Earnest*“ (Anthony Asquith, 1952).²⁸⁹

Anne Revere spielt die Rolle von Marks Schwester Caroline und Barbara O'Neil ist in der Rolle der Miss Robey, Marks Sekretärin, zu sehen.²⁹⁰

Trotz der außergewöhnlichen Besetzung erhielt der Film - vor und nach seinem Erscheinen - keine guten Kritiken und floppte. „Die ersten Previews von *Secret Beyond the Door* waren eine Katastrophe (...). Besonders auf den mehrfachen Wechsel der Zeitebenen, aber auch wegen der überlangen inneren Monologe reagierten die Zuschauer irritiert und höhnisch, einige lachten an den falschen Stellen, andere buhten. Die Verantwortlichen der Studios schlugen deshalb vor den Film umzuschneiden, was Lang kategorisch ablehnte.“²⁹¹

Zum Voice-Over im Film sollte vorab noch gesagt werden, dass Fritz Lang überlegte, ob die weibliche Erzählerinnenstimme nicht von einer anderen Frau gesprochen werden sollte. Dies führte er so aus, dass der zeitliche und emotionale Zustand, in welchem sich ihr Voice-Over befindet, eigentlich ein stark veränderter ist als jener von Celia, wie sie auf der bildlichen Ebene gezeigt wird. Dieser Umstand im Film soll auf den folgenden Seiten aber noch ausreichend diskutiert werden.²⁹²

²⁸⁶ IMDB: Miklós Rózsa: http://www.imdb.com/name/nm0000067/?ref=ttfc_fc_cr4, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁸⁷ IMDB: Arthur Hilton: http://www.imdb.com/name/nm0385227/?ref=ttfc_fc_cr6, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁸⁸ IMDB: Joan Bennett: http://www.imdb.com/name/nm0000910/?ref=nmbio_bio_nm, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁸⁹ IMDB: Michael Redgrave: http://www.imdb.com/name/nm0714878/?ref=tt_ov_st, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁹⁰ IMDB: *Secret Beyond the Door*: http://www.imdb.com/title/tt0040766/?ref=fn_al_tt_1, letzter Zugriff: 03.03.2015.

²⁹¹ Grob, Norbert: Fritz Lang. Ich bin ein Augenmensch, Berlin 2014, S.302-303.

²⁹² Bogdanovic, Peter: Fritz Lang in America, New York 1967, S.73.

Joan Bennett konnte sich mit dieser Idee nicht identifizieren und Lang verwarf sie, was er rückblickend bereute.²⁹³ Trotzdem bleibt die intensive weibliche Voice-Over-Stimme, gesprochen von Joan Bennett, ein unabdingbarer Bestandteil des Films. „Much of the film's dreamy quality emerges from the harmony established between camera movements and Bennett's voiceover. If *Scarlet Street* convincingly demonstrated Bennett's ability to give a good scream, *Secret Beyond the Door* offers her the opportunity to explore more subtle textures in and through her voice.“²⁹⁴

4.3.2.1. Voice-Over: Zeitliche und tiefenpsychologische Brüche

Secret beyond the Door ist ebenso wie *The Locket* ein Film, welcher mit überaus vielen doppeldeutigen Motiven und Symbolen arbeitet. Diese Motive finden sich auf der visuellen ebenso wie auf der narrativen Ebene wieder. Das Voice-Over von Celia nimmt an diesem Punkt eine entscheidende Rolle ein, welche nun anhand einiger ausgewählter Beispiele diskutiert werden soll.

*Celia (Voice-Over): „I remember long ago I read a book, it told the meaning of dreams. It said, if a girl dreams of a boat or ship she will reach a safe harbor. But if she dreams of daffodils, she is in great danger.“*²⁹⁵

Der Film beginnt mit einer traumartigen Sequenz, in welcher eine weibliche Stimme davon erzählt, was sie vor einiger Zeit in einem Traumdeutungsbuch gelesen hat. Ihre Stimme wirkt ruhig und entspannt. Celia erzählt, ohne dass man sie zu diesem Zeitpunkt sieht, von der Symbolik von Booten und Narzissen in der Traumdeutung. Jene Motive werden, beginnend mit der Einblendung von Wasser, welches durch einzelne Tropfen ins Schwingen gerät, auch bildlich dargestellt. Die Sterne spiegeln sich im Wasser und es wird ein kleines Papierschiffchen sichtbar, welches ruhig auf der Wasseroberfläche treibt. Doch dann spricht die weibliche Stimme über die Bedeutung von Narzissen im Traum und welche große Gefahr diese symbolisieren. Die Narzissen werden als dunkle Schatten, wie auch als kleine helle Elemente gezeigt, die den gesamten Rahmen des filmischen Bildes einnehmen. Der Tonfall ihrer Stimme wird bedrohlicher. Die Gefahr, in welcher die Protagonistin sich in Folge befinden wird, nimmt erstmals Gestalt an.

Jenes Unbehagen, das in der Stimme mit der Erzählung über Narzissen aufkommt, wird durch das dunkle Bild und die dazu passende Musik verstärkt. Wie auch bei *Rebecca* ist es ungewiss, auf welcher narrativen Ebene sich die Person befindet.

Hinzuzufügen ist, dass auch bereits im Vorspann das Element der Tür zu erkennen ist, welches in seiner malerischen Darstellung stark an die Türen in *Spellbound* erinnert, durch welche Gregory Peck treten muss um zu seinem Innersten vorzudringen. Lang gibt somit bereits in den ersten zwei Minuten,

²⁹³ Bogdanovic, Peter: Fritz Lang in America, New York 1967, S.73.

²⁹⁴ Rybin, Steven: Joan Bennett, Fritz Lang, and the Frame of Performance, in: McElhaney, Joe (Hg.): A Companion to Fritz Lang, Chichester 2015, S.351.

²⁹⁵ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

begleitet von einer Voice-Over-Stimme, die man als „Denkfigur“²⁹⁶ sehen kann, doppeldeutige Grundelemente des Films zu erkennen: „Verdichtete Bilder, die die Tagträumerin vor einem traumartigen Wissen schützt, indem sie ihr erlauben, dieses bedrohliche Wissen auf verschlüsselte und somit auch erträgliche Weise zum Ausdruck zu bringen, aber auch Bilder, die wie Zwischenstücke an Verbindungsstellen innerhalb des psychischen Apparates zum Schutz des Subjekts eingesetzt werden, um dieses gefährliche und traumatische Wissen fernzuhalten.“²⁹⁷

*Celia (Voice-Over): „But this is no time for me to think of danger! This is my wedding day. Something old, something new, something borrowed, something blue. Something old as this church, four centuries old. Mark says, it is felicity structure. (...) And something new, is Mark himself. And love is new for me.“*²⁹⁸

Nach dieser Voice-Over Aussage wird klar, dass es sich um die Worte einer Frau handelt, die an diesem Tag heiraten soll. Die Kamera zeigt anfangs Kirchenglocken und die Kirche von innen. Die Architektur der Kirche wird auf allen Ebenen hervorgehoben.

Die weibliche Stimme spricht noch immer, nun wieder in einem ruhigeren Tonfall. Ein Mann, welchen die Kamera nur von hinten filmt, wird eingeblendet. Daraufhin wird der Eingang gezeigt, durch welchen Celia in ihrem Hochzeitskleid schreitet. Zu diesem Zeitpunkt wird klar, dass ihr die weibliche Stimme zuzuordnen ist. Nun findet sich ihr Abbild für das Publikum auch auf der visuellen Ebene. Das Voice-Over wird nun zu ihrer gedanklichen Stimme in Form eines inneren Monologs. Man sieht sie als zweifelnde Braut vor den Altar schreiten.

*Celia (Voice-Over/ Innerer Monolog): „My heart is pounding so the sound of it drums out everything. It's said, that when you are drown, your whole life passes before you like a fast movie.“*²⁹⁹

Diese Situation ähnelt stark jener aus *Raw Deal*, in welcher Pat das Publikum auch an ihren Gedanken teilhaben lässt und ihre Anspannung mit dem Gefühl des lauten Herzschlags in Verbindung bringt. An dieser Stelle



Abb. 32: Celias Hochzeit (Secret Beyond the Door)

²⁹⁶ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.433.

²⁹⁷ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.434.

²⁹⁸ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

²⁹⁹ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

wird aber nicht nur Celias Anspannung vermittelt, sondern auch ein Gefühl von Angst, welches durch einen leicht panischen Unterton ergänzt wird. Ihre Stimme gibt folglich auch den Anstoßpunkt um das Flashback einzuleiten, welches in ihre Vergangenheit zurückführt. Das Erinnern ist folglich ein wesentlicher Bestandteil des Films. Celia erinnert sich an ihren geliebten, bereits verstorbenen Bruder und ihr erstes Treffen mit Mark zurück. Mark kann sich nicht erinnern, welche Vergangenheitsmomente ihn in seinem gegenwärtigen Handeln bewusst und unbewusst beeinflussen.

Entscheidend in diesem Flashback ist die Messerszene in Mexiko, bei welcher sich Mark und Celia das erste Mal begegnen. Auf einem Marktplatz kämpfen zwei Männer gegeneinander um eine Frau. Celia, die gerade ein Geschenk für ihren damaligen Verlobten kaufen möchte, ist fasziniert von jenem Ereignis. Sie kann ihren Blick nicht abwenden. Erst als ein Messer, welches einer der Männer geworfen hat, direkt neben ihrer Hand stecken bleibt, sieht sie auf. Abermals berichtet ihre Voice-Over Stimme über ihre Gedanken.

Celia (Voice-Over): „There was nothing wrong with me. But there was strangely held. Oh I had seen fights before. (...). But this was different. A woman and two men. (...)Fighting for her with naked knives. Death was in that street. And I felt how proud she must be.“³⁰⁰

Die Szene wird, nicht nur durch den Umstand, dass sie sich in Mexiko und nicht in New York abspielt, eine Schlüsselszene für den Film. Celia reflektiert instinktiv, was sie an jenem Spektakel angezogen hat. Begehren und Tod spielen eine zentrale Rolle. Celia weiß, dass der Tod in diesen Straßen zu finden ist, aber eben dies fasziniert sie auch. Die Gefahr, die von den Männern ausgeht, der Wille für eine Frau zu töten und das Verlangen sie zu besitzen. Es ist eine Visualisierung von Eros und Thanatos, dem „Lebenstrieb im Zeichen des Lustprinzips und einen doppelt gefassten „Thanatos“, sprich Todestrieb, der im Zeichen der Unlust steht“³⁰¹ in einer exotisch entrückten Atmosphäre. Mexiko ist in Langs Darstellung der Ort, wo jene Dinge möglich sind, welche in New York, der geregelten Großstadt, nicht möglich wären. Mexiko wird in Celias Augen zu einer Art unbewussten Illusion, in welcher sie ihren Gefühlen, Trieben und Ängsten freien Lauf lassen kann, ohne direkt mit Konsequenzen konfrontiert zu werden. Es sind auch jene Szenen, in welchen das Voice-Over diese Triebe in verbalisierter Form am deutlichsten ausdrückt. Nachdem das Paar wieder in Amerika ist, werden es vielmehr zweifelnde und befangene Emotionen, welche in Celias Monologen transparent werden.³⁰²

Nachdem das Messer von einem der Männer neben ihrer Hand in einem Tisch stecken bleibt, bemerkt Celia jedoch, dass sie beobachtet wird.

³⁰⁰ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³⁰¹ Pechriggl, Alice: Eros, in: Lissmann, Konrad-Paul (Hg.): *Grundlagen der europäischen Geistesgeschichte*, Wien 2009, S.103.

³⁰² Auerbach, Jonathan: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham 2011, S.148.

Celia (Voice-Over): „Suddenly I thought someone was watching me. (...) I felt eyes, touching me like fingers. There was a current flowing between us, warm and sweet and frightening too. Because he saw behind my make-up, what no one other had ever seen. Something, I didn't know it was there.“³⁰³



Abb. 33: Mark in Mexiko (Secret Beyond the Door)



Abb. 34: Celia in Mexiko (Secret Beyond the Door)

Ein Mann, der in der Menge steht, trifft ihren Blick. Der Kampf zwischen den Mexikanern rückt plötzlich in den Hintergrund und jene Anziehung, welche Celia verspürt, wird in ihrem Voice-Over deutlich. Abermals gibt sich die Verbindung zwischen der tödlichen Gefahr und dem sexuellen Begehren zu erkennen. In der Beschreibung dieser tiefgründigen Anziehung die zwischen den beiden in jenem Moment entsteht, beziehen Kelly und Beningo³⁰⁴ sich auf Lacan³⁰⁵. "As Lacan describes desire, it always operates through the refraction of another's desire. Like cinema's spectator, both Mark and Celia like to watch; their desire is engaged by the spectacle."³⁰⁶

Hinzu kommt noch Celias Hinweis im Voice-Over, dass der Mann angeblich unter ihr Make-Up sehen kann und somit Dinge wahrnimmt, welche nicht einmal sie kennt. Es ist ein Blick, der in ihr Innerstes dringt, ihre Emotionen aufdeckt, womit sie sich bereits mit dieser Aussage in eine auf eine gewisse Art von ihr selbst konstruierte Gefahr bringt, welche sie wiederum anzieht. In einem späteren Voice-Over weist sie abermals auf ihre Anziehung zu Mark hin, wobei sie immer wieder an die im Traum vorkommenden Narzissen denken muss.

Das Flashback geht daraufhin nach einem Liebesgeständnis vor einem Wunschbrunnen mit Kerzen wieder in die Kirche zurück, von welchem es ausgegangen ist. Celia geht nun auf den Altar zu. Das Voice-Over beginnt bereits im Flashback und endet in der Kirche.

³⁰³ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³⁰⁴ Kelly, Oliver/ Beningo, Trigo: Noir Anxiety, Minneapolis 2003.

³⁰⁵ Lacan, Jacques: Das Begehren, das Leben und der Tod (1955), in: Miller, Jacques-Alain (Hg.): Lacan, Jaques: Das Werk. Buch 2 (1954-1955), Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Belin 1991, S.281-299.

³⁰⁶ Kelly, Oliver/ Beningo, Trigo: Noir Anxiety, Minneapolis 2003, S.93.

Celia (Voice-Over/Flashback): „One door closed and another opened wide. I walked in through it and I never looked behind. Because wind was there and space and sun and warm.“³⁰⁷

Celia (Voice-Over/Innerer Monolog): „Suddenly I am afraid, I'm marrying a stranger. A man I don't know at all.“³⁰⁸

Celia (Voice-Over): „Maybe I should have followed the dark voice in my heart. Maybe I should have run away. It started on our honeymoon.“³⁰⁹

An dieser Stelle im Film muss das Voice-Over einer genauen Betrachtung unterzogen werden. Denn während dieser Szene wechselt es zwischen unterschiedlichen zeitlichen Ebenen. Der Wechsel vom Flashback in die filmische Gegenwart, der für das Voice-Over typisch ist, führt die Zuseher wieder zur Hochzeitszeremonie. Nachfolgend hört man Celias Stimme, die ihren Angstzustand beschreibt und reflektiert, dass sie eigentlich einen fremden Mann heiraten wird, den sie gar nicht kennt. Doch Celia heiratet Mark und übergeht damit ihre Bedenken.

Nach dem Ringtausch findet ein besagter Tempuswechsel hinsichtlich Celias Erzählerinnenstimme statt. Denn, wie alle drei zuvor angeführten Aussagen zeigen, ist die letzte Aussage eine, welche in der Vergangenheit formuliert wird, obwohl die Kamera noch die Kirche und die schlagenden Glocken zeigt. Celias Person, der die letzte Aussage zugeordnet wird, ist somit nicht in der Kirche sichtbar, sondern befindet sich bereits auf einer zukünftigen zeitlichen Ebene. Die Situation funktioniert infolgedessen wie ein Flashback ohne den deutlichen Hinweis, dass es sich um eine Erzählung aus einer zukünftigen Perspektive handeln könnte. Besonders die Tatsache, dass ihre Worte darauf hinweisen, dass sie sich bereits eingesteht, der dunklen Stimme ihres Herzens hätte folgen sollen, zeigt, dass sie über die nun folgenden Geschehnisse vorausschauend spricht. Dieser Wechsel, der für das Publikum gar nicht bewusst stattfindet, bricht vollkommen mit einer nun möglichen filmischen Linearität. Indem Celia es ausspricht, dass ihre geäußerten Bedenken sich in ihren Flitterwochen bewahrheiten werden, kann die gesamte folgende Narration wiederum als Flashback, einer erzählenden und zukünftigen Instanz, nämlich Celia, ähnlich wie *Rebecca*, gesehen werden, welche der Zuseher jedoch nicht zu Gesicht bekommt.

Jene Gedanken, welche von Celia im weiteren filmischen Verlauf als Voice-Over beziehungsweise als innere Monologe hörbar sind, basieren aber wiederum auf Celia als Subjekt der gegenwärtigen filmischen Erzählung und nicht auf ihrem zukünftigen Ich.

³⁰⁷ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³⁰⁸ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³⁰⁹ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Auch Elisabeth Bronfen führt diese Situation näher aus und kommt ebenso zu dem Schluss, „(...) daß die Vergangenheit und die Gegenwart, das nachträgliche Erzählen und das unmittelbare Erleben auf eine unheimliche Art zusammenfallen. (...) Der auf der Leinwand filmisch dargestellte Raum ist medial ebenso verzerrt, wie der von der Heldin als Materialisation ihrer Phantasien gelebte Raum.“³¹⁰

Aus jenem Grund soll die folgende Tabelle eine Hilfestellung dazu geben, welche differenten zeitlichen Ebenen und Anwendungsmöglichkeiten des Voice-Overs in *Secret Beyond the Door* zu finden sind.

Traumscene: Voice-Over (Ausgangspunkt: Hochzeit)
In der Kirche: Innerer Monolog/ Voice-Over (Ausgangspunkt: Hochzeit)
Flashback: Voice-Over (Standpunkt Hochzeit)
Wechsel der zeitlichen Ebene des Voice-Overs
Hochzeit (nach der Trauung): Voice-Over (Ausgangspunkt: ungewiss/zukünftig; vorausdeutend)
Weiterer Film: - Innerer Monolog/Voice Over (Ausgangspunkt: filmische Gegenwart) - Voice-Over (Ausgangspunkt: ungewiss/zukünftig; vorausdeutend)

Diese Analyse soll aber auch die psychischen Zustände der beiden Hauptcharaktere weiter ausführen. Denn Celia entdeckt im Laufe des Films immer mehr Kuriositäten und Geheimnisse an ihrem Ehemann. Nicht nur, dass Mark bereits einmal verheiratet war, er hat auch einen Sohn aus der Ehe mit seiner verstorbenen Frau, der auf seinem Anwesen in Lavender Falls wohnt, wo Celia folglich auch einzieht. Die Dunkelheit des Hauses und die Bedrohung, welche von Marks Hobby, nämlich dem Sammeln von „*felicitous rooms*“³¹¹, ausgehen, versetzen Celia in einen angespannten psychischen Zustand. Jene Räume sind nicht etwa von freudiger Atmosphäre geprägt, sondern es sind die Zimmer, in welchem Morde begangen wurden und Menschen, oder besser gesagt Frauen, ihr Leben ließen. Nur in den Raum mit der Nummer Sieben gewährt Mark niemandem Zutritt, da sich hinter dieser Tür eine Manifestierung seines eigenen Traumas befindet.

Celia hat, bedingt durch Marks Stimmungsschwankungen sowie seine mysteriösen Räume, immer wieder Gedanken, welche zirkulieren, sich wiederholen und Emotionen, sowie Ängste wieder aufleben lassen. Ihr Voice-Over wird gegen Ende des Films zunehmend eine reine Gedankenstimme, die das Publikum an Celias filmisch gegenwärtigem Innerstem teilhaben lässt.

Celia (Voice-Over/ Innerer Monolog): „I'm thinking in circles. The whole thing is ridiculous. (...) But how did Eleanor die. How did Eleanor die?“³¹²

³¹⁰ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.414.

³¹¹ Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³¹² Lang, Fritz: *Secret Beyond the Door* (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Ebenso haben ihre Monologe eine masochistische Note, da sie nie mit ihren Gedanken an einem Punkt abschließen kann, sondern sich immer selbst zu ihrem Wiederaufleben zwingt. „Sie kann nur, wie Fritz Lang ausführlich darstellt, in Schlafzimmern unruhig auf und ab schreiten, unablässig ihre Gedanken abwägen, (...). Sie kann der Rekonstruktion ihres Schlafzimmers im abgeschlossenen siebenten Zimmer (...) zu entkommen versuchen, muß aber immer wieder zurückkehren. Der unaufhaltsame



Abb. 35: Celia (Secret Beyond the Door)

Strom ihrer Gedanken verbietet ihr ein ungetrübtes Verweilen, macht aber auch ein entschlossenes Verlassen dieser Stätte des Grauens unmöglich.“³¹³

Celia erkennt nicht zuletzt auch durch ihre unbewusst immer wiederkehrende Selbstreflexion, dass das siebente Zimmer für den Mord an ihr bestimmt ist. Sie versucht dennoch Marks Trauma, welches mit Blumen und seiner Mutter aber möglicherweise ebenso mit dem Krieg zu tun hat, zu entschlüsseln. Mark erkennt einstweilen, dass sie indem sie bei ihm ist sich nicht in Sicherheit befindet und verlässt das Haus. Doch sein Trieb Celia zu töten ist größer und veranlasst ihn nach Lavender Falls zurückzukehren, wo Celia bereits im siebenten Zimmer auf ihn wartet.

Doch bevor dies passiert soll noch jene Szene diskutiert werden in der das Publikum das erste Mal auch an den Gedanken des Protagonisten teilhaben darf. Sein Unterbewusstsein konfrontiert ihn in folgender Situation mit den möglichen Folgen seines zukünftigen Handelns.

Mark geht mit einem Halstuch das als Mordwaffe dienen soll durch sein Zimmer, wobei seine Gedanken von der filmischen Gegenwart in einen illusionsartigen Zustand übergehen, welcher in einem Gerichtssaal endet. Mark ist sowohl der Angeklagte als auch der Ankläger. Der Richter und die Geschworenen sind nur schwarze Schatten, welche fast schon zweitrangig sind da Mark diesen inneren Konflikt rein mit seinem Ich austrägt. Diese Doppelung spiegelt sich in seinem - momentanen gegenwärtigen - Zwiespalt wieder. Die Anklage lautet, dass er seine Frau Celia umgebracht hat. Er beteuert, dass er sie aber wirklich geliebt hat. Doch der Mord an Celia scheint fast zweitrangig denn Mark spricht immer wieder über seine erste Frau Eleanor, welche er möglicherweise ebenso umgebracht hat.

³¹³ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.441.



Abb. 36: Mark als Kläger (Secret Beyond the Door)



Abb. 37: Mark als Angeklagter (Secret Beyond the Door)

Er verneint dies, trotzdem kommt an die Oberfläche, dass er sich für ihren Tod da er sie nicht lieben konnte die Schuld gibt und dass dies alles mit seiner Person zusammenhängt, welche ein Leben lang von Frauenfiguren wie seiner Mutter, seiner Schwester und Eleanor dominiert wurde. Es ist ein starker Selbstreflexionsprozess da er auch darüber spricht, dass er möglicherweise in seinem Unterbewusstsein wollte, dass Eleanor stirbt.

Mark (Angeklagter): „Nobody is responsible for his unconscious thoughts.“³¹⁴

Mark (Angeklagter): „I can't help myself. I loved her. So help me god. If Celia were here I'd still have to kill her.“³¹⁵

Mark sagt, dass er sie nicht töten wollte aber es tun musste. Er erinnert sich auch zurück, dass er einen Hass auf Celia verspürte, kann sich aber nicht erklären warum. Erst später erkennt er, dass es der Flieder ist, der diesen Hass hervorruft und ihn an seine Mutter sowie an sein kindheitliches Trauma erinnert.

In jener Szene erkennt er auch ebenso wie Nancy in *The Locket*, dass er nicht in der Lage ist sich selbst zu helfen und einen inneren Kontrollverlust erlebt. Beide, Nancy ebenso wie Mark, sind ihren unbewussten traumatischen Erfahrungen ausgeliefert. Die Problematik besteht darin, dass sich Mark bestimmter Zustände durchaus bewusst ist und anderer wiederum nicht wie beispielsweise die Bedeutung des Flieders. In seinem Inneren überkreuzen sich Selbstanschuldigungen ebenso wie Freisprüche ohne die wahren Ursachen aufzudecken.

Und trotzdem verlässt ihn Celia nicht, obwohl sie voller Angst aus dem dunklen Haus in die Nacht gelaufen ist. Celia erkennt, dass sie Mark an jenen Punkt bringen muss, an dem er sich erinnert. Doch

³¹⁴ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³¹⁵ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

auch Mark wird klar, dass er entweder verschwinden muss um Celia zu schützen oder ihre Ermordung unausweichlich ist. Er versucht das Haus zu verlassen.

Mark Voice--Over (Voice-Over/ Innerer Monolog): „I can't be alone with her. I can't.“³¹⁶

Mark Voice-Over (Voice-Over/Innerer Monolog): „In three hours it will be a hundred miles between us. In three weeks 10 000. I must get away from her, as far as possible.“³¹⁷

Am Bahnhof, wo er die letzte Aussage tätigt, steigt er jedoch nicht in den Zug ein, sondern kehrt nach Hause zurück um seinem Trieb endgültig zu folgen und die Tat auszuführen.

Celia bringt eben jenen Flieder, den sie für ein wesentliches Element seiner Kindheit hält in den siebenten Raum, wo auch Mark nach kurzer Zeit im dunklen Schatten des Türrahmens erscheint. Sie redet auf ihn ein, versucht ihn dazu zu bringen all seine Erinnerungen wieder zu beleben und sie weist ihn auf die Blumen hin, welche er selbst nie mit seinen Aggressionen in Verbindung gebracht hat. Sie stellt jene analytischen Fragen,



Abb. 38: Celia im siebenten Raum (Secret Beyond the Door)

welche seine verschlossenen Erinnerungen öffnen. Mark erinnert sich an seine innig geliebte Mutter und dass es ihm egal war, dass seine Eltern geschieden waren da er ja seine Mutter bei sich hatte. Doch als diese eines Abends zum Tanzen ging und Mark sein Zimmer verlassen wollte, war es verschlossen. Er sah nur wie seine Mutter das Haus verließ. In seinen Augen ihn, ihr Kind bewusst verließ beziehungsweise ihn bewusst einsperrte.

Jene Erinnerung an seine Kindheit, das Einsperren beziehungsweise das Verlassenwerden von der über alles geliebten Mutter war eben jener Moment den Mark auch auf Celia projizierte, geprägt von Verzweiflung und Hass. „In dieser Szene der Gewalt soll auf mehrfache Weise Marks Macht in Ohnmacht umschlagen. Mit einem expliziten Verweis auf Sigmund Freuds These, es gäbe im psychischen Apparat eines jeden Subjekts einen Todestrieb, der sich in Form eines Wiederholungszwangs über das Lustprinzip hinweggesetzt(...)“³¹⁸ Hierbei verweist Bronfen auf das

³¹⁶ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³¹⁷ Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

³¹⁸ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.421.

Spiel mit der Holzspule, welches bei Freud im Text „Jenseits des Lustprinzips“³¹⁹ zu finden ist und in Zusammenhang mit dem kindlichen Verlassen und Wiederkommen der Mutter in Form eines Spielzeugs rekonstruiert wird.³²⁰

„Dennoch baut Fritz Lang in seine filmische Huldigung an Freuds Spekulation über den Todestrieb eine doppelte Brechung ein. Zum einen ist das von seinem Helden Mark gespielte fatale Fort-da-Szenario gerade nicht ein Beispiel für die vom Kind erbrachte kulturelle Leistung eines Triebverzichtes, sondern Ausdruck eines regressiven Auslebens seiner mörderischen archaischen Triebe. Der materielle Leib der Mutter wird nicht nur durch ein Symbol (die Spule), ersetzt, sondern durch einen zweiten materiellen Leib (der zweiten Ehefrau).“³²¹

Celia ist jedoch die, die es schafft mit all ihrem Fragen und Handeln und eben jenem Vertrauen, welches bei Nancy in *The Locket* am Ende notwendig ist Marks Trauma zu lösen und ihn ebenso wie sich selbst zu retten. Sie sagt ihm, dass es außerdem nicht seine Mutter war, die ihn in seinen Augen verlassen hat, sondern seine Schwester ihn nur aus jugendlichem Spaß eingesperrt hat. Sie wirkt jenem Trauma mit der Deutung von Zeichen und Aufmerksamkeit entgegen. Ähnlich wie Freud es bei seinem Text „Zur Ätiologie der Hysterie“³²² beschreibt: „Man muß sein Verfahren – oder ein im Wesen gleichartiges – anwenden, um die Aufmerksamkeit des Kranken vom Symptom aus auf die Szene zurückzuleiten, in welcher und durch welche das Symptom entstanden ist, und man beseitigt nach seiner Anweisung dieses Symptom, indem man bei der Reproduktion der traumatischen Szene eine nachträgliche Korrektur des damaligen psychischen Ablaufes durchsetzt.“³²³

Am Ende rettet Mark jedoch Celia aus dem brennenden Haus, wodurch der Film mit der Anspielung auf Rebecca einen abschließenden Rahmen erhält.

4.3.2.2. Fazit

Lang hat mit *Secret Beyond the Door* einen Film geschaffen, der auf unterschiedlichsten Ebenen eine wahrlich schwierige Komplexität aufweist. Unzählige Anspielungen auf psychoanalytische Themen und Motive die im Film immer wiederkehren, verbinden sich mit einer verstrickten Erzählstruktur, welche nicht immer auf den ersten Blick transparent ist. Neben den zuvor genannten Motiven gehören abermals das Kriegstrauma, die Sexualität, der Narzissmus, die Frauenrolle und die Störung in der Entwicklung eines heranwachsenden Kindes zu elementaren Thematiken des Films.

³¹⁹ Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: Sigmund Freud Gesammelte Werke Band 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, Frankfurt 1999, S.1-69.

³²⁰ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.421-42.

³²¹ Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S.422.

³²² Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hyterie (1896), in: Schiften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 2006, S.56-57.

³²³ Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hyterie (1896), in: Schiften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 2006, S.56-57

Ferner erhält auch das Voice-Over eine unabdingbare Rolle. Ohne dem Voice-Over wäre es kaum möglich jene Innerlichkeit der Protagonisten und folglich auch ihre psychoanalytischen Motive so darzustellen wie es Lang getan hat. Beizufügen ist, dass aber durch eben jene vielfältigen Motive und Wechsel in den zeitlichen Ebenen nicht immer alle Aspekte gleichermaßen zur Geltung kommen. Das Voice-Over in diesem Film ist - verglichen mit jenen, die bereits behandelt wurden - von den narrativen ebenso wie von den psychischen Aspekten für das Publikum sehr anspruchsvolle.

Es fällt in dem Film zunehmend schwer sich mit den Charakteren auf der weiblichen ebenso wie auf der männlichen Seite zu identifizieren da Celia ebenso wie Mark oftmals unbewusst handeln und somit die Gründe für das Agieren der Charaktere für die Zuseher und Zuseherinnen ebenso wie für Celia und Mark lange Zeit im Verborgenen bleiben.

Abschließend ist zu sagen, dass das Spiel zwischen Trauma, Unbewussten, Erinnerung und dem Bewusstwerdungsprozess in *Secret Beyond the Door* dauerhaft präsent ist und somit das Publikum immer wieder vor die Frage stellt, welche Intention hinter der Narration von Fritz Lang steht und wie diese interpretiert werden kann.

5. Unterrichtskonzept - Thema: Exilerfahrungen (in der Zeit des Nationalsozialismus)

Geschichte: 7.Klasse, AHS, (optional HAK/HTL) inkl. Kompetenzüberblick³²⁴

Thema	Kompetenzen	Ziele	Medien	Interaktion	Zeit
Begrüßung Vorstellen		Vorstellen der Person und des Themas + Gliederung der UE		Frontal	1 Min
Wiederholung der Grundkenntnisse über die politische und soziale Situation in der NS-Zeit	Polit. und Histor. Sachkompetenz	Wiederholung und Einarbeitung in die Ausgangssituation für das Thema Exilerfahrungen	Tafel	Frontal, L-S-Gespräch	Ca. 5 Min
Brainstorming	Histor. Fragekompetenz,	Was wird mit dem Begriff Exil verbunden? Was/Wo kann ein Exil sein?	Tafel	Frontal, L-S-Gespräch	Ca. 5 Min
Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten	Polit. und Histor. Sachkompetenz, Polit. Und Histor. Methodenkompetenz, Histor. Fragekompetenz	Gruppenvorstellung, Einblicke in das wissenschaftliche Arbeiten/ Recherchieren, Literaturhinweise, Arbeit mit Forschungsfragen	Beamer, Laptop, Tafel, Arbeitsblätter	Frontal, L-S-Gespräch,	15Min
Gruppenvorstellung und Einteilung	Histor. Methodenkompetenz, Histor. Fragekompetenz	Themenbereiche: Politik, Naturwissenschaften, Film/Kunst, Literatur, Philosophie,	Arbeitsblätter, PowerPoint	L-S-Gespräch	10 Min
Personenauswahl und Ideen	Histor. Methodenkompetenz, Histor. Fragekompetenz,	Wahl der Personen, männliche und weibliche Exilanten, Anforderungen	Arbeitsblätter	Frontal, L-S-Gespräch	10 Min
Zeit für Fragen/ Abschluss		Klärung von auftretenden Fragen, Arbeitsaufträge Wiederholen, Vertiefen		L-S-Gespräch	4 Min

³²⁴ Pickner, Leopold/ Ammerer, Heinrich: Neue Reifeprüfung mündlich: Geschichte. Materialien für LehrerInnen, Veritas: http://www.veritas.at/sbo/downloads/probeseiten/NRP_Geschichte_muendlich.pdf, letzter Zugriff: 15.03.2015.

5.1. Ausführung des Stundenbildes

Dieses Unterrichtskonzept richtet sich an eine siebente Klasse einer Allgemein Bildenden Höheren Schule, kann - aber und dies sollte als großer Vorteil hervorgehoben werden - ebenso zu einem fächerübergreifenden Projektunterricht abgewandelt werden. Besonders interessant kann dieses Projekt unter einem Exilschwerpunkt dann gestaltet werden, wenn die Schwerpunkte der Schulen wie einer HTL oder einer HAK, ebenso miteinbezogen werden und auch den Exilanten und Exilantinnen aus den naturwissenschaftlichen Bereichen zusätzliche Recherchezeit eingeräumt wird.

Das Konzept basiert darauf, dass die Klasse bereits Erfahrung und Grundwissen über den Nationalsozialismus sowie über die politische, kulturelle und soziale Situation in Österreich und Deutschland hat. Dieses Wissen soll infolgedessen dennoch kurz wiederholt werden, bevor die Exilthematik explizit in den Mittelpunkt rückt. Die Schulung der historischen und politischen Sachkompetenz steht im Vordergrund. Jener Punkt wird neben der anfänglichen und kurzen Einführung zum Thema der Stunde in den ersten fünf bis zehn Minuten bearbeitet.

Weiters soll ein kurzes Brainstorming folgen in welchem die Schüler und Schülerinnen ihre eigenen Assoziationen und Gedanken zum Exilbegriff selbst an die Tafel schreiben. Hierbei ist entscheidend, dass der Exilbegriff nicht ausschließlich auf den Zeitraum des Nationalsozialismus beschränkt sein muss. Es wäre sogar von großem Vorteil, wenn Schüler und Schülerinnen die Vielschichtigkeit des Begriffs erkennen und auch auf andere, eventuell sogar gegenwärtige Beispiele, verweisen könnten. Klassenspezifisch kann auch eine Definition von Exil vorgegeben werden wie beispielsweise: „Exil ist ein sicherer Ort an den sich ein Mensch flüchten kann, dessen Unversehrtheit in erster Linie durch andere Menschen gefährdet ist. Im Exil wird in erster Linie Schutz vor der Bedrohung gewährleistet, während die existenzielle Grundsicherung damit noch nicht notwendigerweise gesichert ist.“³²⁵ Dennoch sollen vorgegebene Definitionen nur Vorschläge darstellen, um das Brainstorming anzuregen. Weiters muss aber auch die angegebene Definition hinterfragt werden, sodass die Lernenden einen kritischen Zugang zum Finden einer einheitlichen Definition erlernen.

Nun folgt jener Teil in welchem das wissenschaftliche Arbeiten einen zentralen Punkt darstellt. Den Schülern und Schülerinnen soll näher gebracht werden, wie sie einen wissenschaftlichen Zugang zu bestimmten Thematiken herstellen können. Besonders die Aspekte der Forschungsfragen, der Recherche und der Literatursauswahl sollen diskutiert werden. Hierbei soll die Lehrperson keinesfalls versuchen die zu vermittelnden Inhalte schnell und prägnant durchzuarbeiten. Es sollte vielmehr ein Gespräch mit den Jugendlichen entstehen, welches sich auf Fragen und Ideen der Lernenden fokussiert. Kurze Forschungsfragen, ebenso wie wenige ausgewählte aber entscheidende Literaturhinweise und Rechercheideen, sollen einen ersten Einblick in das wissenschaftliche Arbeiten

³²⁵

vermitteln. Somit soll die Klasse immer wieder auf diese Basisinformationen zurückgreifen können, welche auch auf einem Arbeitsblatt festgehalten wurden. Dies stellt einen essentiellen Punkt dar, um auch erste Schritte in Richtung des Erstellens einer vorwissenschaftlichen Arbeit zu machen.

Nun sollen den Schülerinnen und Schülern jene Bereiche gezeigt werden, welche für die folgenden Arbeitsaufträge, die in Gruppen fertigzustellen sind, in Frage kommen. Es handelt sich und dies muss an diesem Punkt verdeutlicht werden, um die Exilerlebnisse von Personen, welche während der Zeit vor und während des 2. Weltkriegs aufgrund des Nationalsozialismus in andere Länder geflüchtet sind. Die Schüler und Schülerinnen erhalten Listen mit den folgenden Bereichen: Film/Bildende Kunst, Politik, Literatur/Musik, Naturwissenschaften/Technik, Philosophie/Psychologie. Dies kann auch per PowerPoint-Präsentation vermittelt werden. Entscheidend ist, dass diese Themen erweitert oder nochmals aufgespalten werden können je nach Interesse der Lernenden. Pro Gruppe sollen drei bis fünf Jugendliche an einem Gebiet arbeiten. Es sollen pro Gruppe immer vier Exilantinnen und Exilanten, welche bevorzugt aus Wien beziehungsweise dem Standort der Schule kommen, besprochen werden. Höchst interessant wäre es auch Exilanten und Exilantinnen zu finden, welche eben jene Schule besucht haben in der diese Einheit umgesetzt werden könnte.

Die Arbeitsaufträge sollen ebenso auf dem Arbeitsblatt, auf welchem die Grundlagen zum wissenschaftlichen Arbeiten vorhanden sind, angeführt werden. Entscheidend ist, dass die Aufgabenstellung klar formuliert sein muss.

Zu jedem Themengebiet müssen vier Personen ausgewählt werden. Dies sollen bevorzugt männliche und weibliche Personen sein. Die Namen sollten falls dies der erste Kontakt mit dem wissenschaftlichen Arbeiten ist von der Lehrkraft vorgegeben werden um den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit zu geben sich auf die Forschungsfrage und die Recherche zu konzentrieren. Die historische Methodenkompetenz wird in diesem Konzept in den Vordergrund gerückt, um das eigenständige und organisierte Arbeiten der Lernenden zu verbessern.

Als Arbeitsaufträge sollen maximal drei bis fünf Anforderungen gestellt werden, die mit wissenschaftlichen Werken beziehungsweise ebenso verlässlichen Internetquellen belegt werden sollen. Jedoch dürfen nicht ausschließlich Internetquellen genutzt werden.

Eine Anforderung wäre beispielsweise einen kurzen Einblick in das Leben der Personen vor ihrem Exil zu geben, weiters den Grund zu nennen warum das Heimatland verlassen wurde wie auch auf das Leben nach der Auswanderung Bezug zu nehmen.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit soll nicht auf der Quantität an Informationen liegen, sondern auf dem Wege, wie die Lernenden zu folgenden Informationen gekommen sind. Die Literatur muss nicht nach bestimmten Regeln zitiert werden.

Nach der Gruppeneinteilung sollen die Anforderungen ebenso wie die Themenaufteilungen abermals wiederholt werden um etwaige Fragen zu klären.

Der Ausblick auf die folgende Stunde besteht darin, dass die Klasse auch in einer weiteren Stunde dazu Zeit bekommt mit dem Laptop oder im Informatikraum zu recherchieren.

Zudem wäre es von großem Vorteil noch Ausstellungen zu dem Thema zu besuchen, sowie Broschüren und spezialisierte Internetseiten zu sichten, falls hierfür ausreichend Zeitreserven zu Verfügung stehen

Ziel ist es nach zwei bis vier Unterrichtseinheiten, dass jede Gruppe zwei ihrer vier Exilantinnen und Exilanten vor der Klasse mittels PowerPoint-Präsentation oder einem Plakat in fünf bis zehn Minuten vorstellt. Die gesammelten Informationen aller vier Personen, welche von den Lernenden erarbeitet wurden, müssen in einer schriftlichen Arbeit zusammengefasst werden. Hierbei muss erkennbar sein, welchem Lernenden welcher Text zuzuordnen ist.

Das allgemeine Ziel dieser Einheit beziehungsweise Einheiten ist es den Schülerinnen und Schülern einen Einblick in kurze Rechercheaufgaben zu geben, diese aber immer wieder um wichtige Aspekte des wissenschaftlichen Arbeitens zu erweitern. Dadurch soll es ermöglicht werden, dass die Klasse langsam an diese Methoden in Theorie und Praxis herangeführt wird ohne jedoch mit Informationen überflutet zu werden.

6. Ausblick

Zusammenfassen kann gesagt werden, dass besonders die differenten Analysen kennzeichnend für die Erarbeitung der in der Einleitung gestellten Forschungsfragen waren.

Die Frage, ob sich das Voice-Over im Film Noir von den Wirkungsansprüchen ausgehend auf den gesamten Bereich des Film Noir einheitlich übertragen lässt, ist zu negieren.

Denn jeder der behandelten Filme - diese stellen folglich nur eine Auswahl dar - weist divergierende Voice-Over-Passagen auf, welche wiederum unterschiedlichen Wirkungsansprüchen folgen.

Die bekannteste Anwendung des Voice-Over, welche sich im Film Noir besonders hervorhebt ist die Kombination von Flashback und Voice-Over. In sehr vielen Filmen, in welchen dieser Erzählstil angewendet wird steht das Flashback in unmittelbarem Zusammenhang zu dem Voice-Over. Sie gehen regelrecht miteinander einher und ergänzen sich in vielen filmischen Situationen hervorragend, wie es bei *Detour* der Fall ist.

Warum diese Form von Voice-Over sich unter den anderen in der Literatur hervorhebt ist einfach zu beantworten. Die Kombination mit dem Flashback ermöglicht es dem Publikum die Stimme eines Subjektes durch den Sprung in die Vergangenheit, also in eine andere zeitliche Ebene nachhaltiger als Voice-Over wahrzunehmen als es bei anderen Voice-Over Anwendungen der Fall ist, da eine nachvollziehbare Verbindung zur sprechenden Person und somit ein direkter Personenbezug geschaffen wird.

Bei einer Stimme, welche über vergangene Zustände spricht wie es in *The Lady from Shanghai* der Fall ist, muss das Publikum sich immer wieder selbst bewusst machen, dass sie diese Person nicht auf jener zeitlichen Ebene des Films visuell finden wird. Die Stimme allein, ohne eine Visualisierung erschwert es oftmals das Voice-Over als einen fast schon selbstständigen Teil der filmischen Erzählung zu betrachten.

Um noch eine Stufe komplexer wird das Voice-Over im Film Noir, wenn die zeitlichen Ebenen von welchen die Stimmen der Subjekte agieren nicht deutlich ein- und abgrenzbar sind wie bei *The Secret Beyond the Door*. Aber auch bei *Raw Deal* erscheint es in einigen Situationen nicht immer klar von welchem zeitlichen und filmischen Standpunkt aus die Protagonistin spricht. In diesen Fällen verschwimmen die Voice-Over-Strukturen stark und auch für die Zuseherinnen und Zuseher ist meist erst nach mehrmaligen Sichtungen klar wann und wie verschiedene Ebenen ineinander fallen.

Weiters ist zu klären ob das Voice-Over im Film Noir eher zur Unterstützung der Narration oder als Zugang zu den Gedanken und der Innerlichkeit der filmischen Charaktere genutzt wird. Bei dieser Frage muss hervorgehoben werden, dass das Voice-Over im Film Noir beide Elemente verbindet und somit beide Wirkungen erzielen kann. Besonders ist jedoch, dass das Voice-Over in vielen Filmen sehr stark mit dem Einfluss von Gedanken und den psychischen Ebenen spielt. So wären manche Filme wie *Secret Beyond the Door* ohne einer Voice-Over-Stimme für das Publikum in ihrer

Zugänglichkeit deutlich schwerer nachvollziehbar. Bezüge zur Vergangenheit, zu Erinnerungen und Träumen werden durch das Voice-Over individuell hervorgehoben und könnten keinesfalls durch einen Dialog ersetzt werden.

In der klassischen Ära des Film Noir gibt es auch Filme wie *The Killers*, in welchem das Voice-Over eine deutliche untergeordnete Funktion gegenüber der visuellen Ebene einnimmt.

Aber nicht nur in der behandelten Produktionszeit der ausgewählten Filme und der klassischen Noir-Ära nimmt das Voice-Over eine essentielle Stellung ein, auch im Neo-Noir zieht sich dieser Erzählstil fort und wird von den Filmschaffenden späterer Film übernommen. Zu den bekanntesten Neo-Noir Filmen mit Voice-Over-Erzählstrukturen zählen „*Taxi Driver*“ (*Marin Scorsese, 1976*), „*Fight Club*“ (*David Fincher, 1996*) „*Memento*“ (*Christopher Nolan, 2000*) und *Sin City*. Sie alle nutzten die Optionenvielfalt, welche das Voice-Over in der filmischen Erzählung mit sich bringt.³²⁶

Infolgedessen wird deutlich, dass das Voice-Over im Film Noir in jedem Film einzeln diskutiert und analysiert werden muss. Die zuvor gebrachten Beispiele in der Filmanalyse verdeutlichen diese These da keiner dieser Filme eine annähernd vergleichbare Voice-Over-Struktur aufweist. Jeder Regisseur, welcher mit der Erzählmethode gearbeitet hat nutzte diese für seine individuelle filmische Umsetzung mit verschiedenartigen Wirkungsansprüchen. Dadurch muss sich das Publikum des Film Noir bei jedem Film abermals die Fragen stellen, welche dieser Ansprüche die Filmschaffenden verfolgen. Will der Regisseur oder die Regisseurin mit einer Stimme das Publikum überzeugen? Soll sich das Publikum mit einem filmischen Charakter identifizieren oder kann die Stimme auf Aspekte aufmerksam machen, die auf der visuellen Ebene keine Darstellungsmöglichkeit finden? Aber auch, warum das Voice-Over von einer männlichen oder weiblichen Stimme gesprochen wird?

All jene Fragen und wahrscheinlich noch sehr viele mehr müssen an den Film gestellt werden, um wie es für den Film Noir charakteristisch ist, die teils verborgenen Elemente zu erkennen. Denn die Komplexität, welche im Film Noir mit der Methode des Voice-Overs erzeugt wird untermalt die vielschichtigen Ebenen des Film Noir wiederum und ergänzt ihn auf außergewöhnliche Weise.

³²⁶ Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration, Marburg 2014, S.309-312.

7. Tabelle zu den Voice-Over-Stimmen im Film Noir (Auswahl)

<i>FEMALE</i>	<i>MALE</i>	<i>BOTH</i>
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)	Murder, my Sweet (Edward Dmytryk, 1944)	The Killers (Robert Siodmak, 1946)
Christmas Holiday (Robert Siodmak, 1944)	Laura (Otto Preminger, 1944)	The Locket (John Brahm, 1946)
Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945)	Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)	The secret beyond the door (Fritz Lang, 1947)
Kiss of Death (Henry Hathaway, 1947)	Spellbound (Alfred Hitchcock, 1945)	Sorry, Wrong Number (Anatole Litvak 1948)
Raw Deal (Anthony Man, 1948)	Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)	
The Second Woman (1950, R: James V. Kern)	Gilda (Charles Vidor, 1946)	
The House on Telegraph Hill (Robert Wise, 1951)	Out of the Past (Jacques Tourneur, 1947)	
Kiss me Deadly (Robert Aldrich, 1955)	Lady from Shanghai (Orson Wells, 1947)	
	Crossfire (Edward Dmytryk, 1947)	
	Lady in the Lake (Robert Montgomery, 1947)	
	They Won't Believe Me (Irving Pichel, 1947)	
	Berlin Express (Jacques Tourneur, 1948)	
	He walked by night (Alfred L. Werker, Anthony Mann, 1948)	
	Criss Cross (Robert Siodmak, 1949)	
	Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)	
	The Enforcer (Bretnaigne Windust, Raoul Walsh, 1951)	
	Killer's Kiss (Stanley Kubrick, 1955)	

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Manderley - Hitchcock, Alfred: Rebecca (1940), DVD, Digitally Re-mastered, UK 2004, 126 Min.

Abbildung 2: New York - Hathaway, Henry: Kiss of Death (1947), DVD, UK 2007, 95 Min.,

Abbildung 3: Monty und Finley - Dymtryk, Edward: Crossfire (1947), DVD, UK 2007, 83 Min.,

Abbildung 4: Al Roberts im Café - Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, UK 2005, 67 Min.

Abbildung 5: Als Schatten - Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, UK 2005, 67 Min.

Abbildung 6: Al Roberts Flashback - Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, UK 2005, 67 Min.

Abbildung 7: Kitty und Ole - Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Abbildung 8: Charleston - Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Abbildung 9: Blinky - Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Abbildung 10: Pat, Ann, Joe - Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Abbildung 11: Ann - Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Abbildung 12: Autotausch Pat und Ann - Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Abbildung 13: Pat Mann - Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Abbildung 14: Pats Spiegelung - Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Abbildung 15: Elsa Bannister - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 16: Michael O'Hara - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 17: Elsa und Michael - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 18: Michaels Erwachen - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 19: Michael im Vergnügungspark - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 20: Lose - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 21: Schlusszene - Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

Abbildung 22: Flashback-Struktur - Turim, Maureen: Fictive Psyches: The Psychological Melodrama in 40s Films, in: Boundary 2, Vol. 12/13, Vol. 12/ 3- Vol. 13/1, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism, Durham 1984, S.325.

Abbildung 23: John und Harry - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 24: Norman und Harry - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 25: Normans Flashback zu seiner ersten Begegnung mit Nancy - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 26: Normans Flashback zu seiner ersten Begegnung mit Nancy - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 27: Normans Flashback zu seiner ersten Begegnung mit Nancy - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 28: Harrys Erkenntnis - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 29: Nancy – Kassandra - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 30: Nancy – Kindheit - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 31: Nancy – Gegenwart - Brahm, John: The Locket (1946), DVD, UK 2010, 85 Min.

Abbildung 32: Celias Hochzeit - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 33: Mark in Mexiko - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 34: Celia in Mexiko - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 35: Celia - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 36: Mark als Kläger - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 37: Mark als Angeklagter- Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Abbildung 38: Celia im siebenten Raum - Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

9. Bibliographie

Alvarez, Max: *The Crime Films of Anthony Mann*, Mississippi 2014.

Auerbach, Jonathan: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham 2011.

Bauer, Matthias: Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoyans *Exotica* oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann, in: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S.170-130.

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

Bogdanovic, Peter: *Fritz Lang in America*, New York 1967.

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

Breen, Joseph I: Letter to David Stephenson, November 10, 1947, USC, in: Alvarez, Max: *The Crime Films of Anthony Mann*, Mississippi 2014, S.122-123.

Brinckmann, Christine N.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Lewinsky, Marianne/ Schneider, Alexandra (Hg.), in: Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Züricher Filmstudien Band 7*, Zürich 1997.

Bronfen, Elisabeth: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999.

Brook, Vincent: *Driven to Darkness. Jewish Émigré Directors and the Rise of the Film Noir*, New Brunswick 2009.

Chartier, Jean Pierre: The Americans Are Making Dark Films Too, in: Palmer, Barton R. (Hg.): *Perspectives on Film Noir*, New York 1996, S.25-27.

Cobos, Juan/ Rubio, Miguel/ Pruneda, J.A.: A Trip to Don Quixoteland: Conversations with Orson Welles, in: Estrinm, Mark W. (Hg.): *Orson Welles: Interviews*, Jackson 2002, S. 96-125.

Conrad, Mark T.: *The Philosophy of Neo Noir*, Lexington 2007.

Copjex, Joan: *Shades of Noir: A Reader*, New York 1993.

Dickos, Andrew: *Street with No Name. A history of the Classic American Film Noir*, Kentucky 2002.

Dixon, Wheeler Winston: Precursors to Film Noir, in: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): *A Companion to Film Noir*, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.79-93.

Dixon, Wheeler/ Foster, Gwendolyn Audrey: *A Short History of Film*, New Brunswick 2013.

Durgnat, Raymond: Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): *Film Noir Reader*, New Jersey 1996, S.37-52.

Erickson, Todd: Robert Siodmak, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.365-397.

Flückiger, Barbara: Sound und Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, in: Brinckmann, Christine N. (Hg.): Züricher Filmstudien Band 6, Marburg 2001.

Flynn, Charles/ McCarthy, Todd: The Economic Imperative. Why Was the B Movie Necessary?, in: Flynn, Charles/ McCarthy, Todd (Hg.): Kings of the Bs, New York 1975, S.13-43.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (1923), in: Sigmund Freud Gesammelte Werke Band 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, Frankfurt 1999, S.246-289.

Freud, Sigmund: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, II) (1914), in: Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften, Frankfurt am Main 2006, S.85-95.

Freud, Sigmund: Hemmungen, Symptom und Angst (1926), Frankfurt am Main 2006.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: Sigmund Freud Gesammelte Werke Band 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, Frankfurt 1999, S.1-69.

Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität (1922), Schriften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 2006, S.251-263.

Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hysterie (1896), in: Schriften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 2006, S.53-84.

Frick, Julia: Narration und Ästhetik des film noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1960), Dipl.Arbeit Universität Wien 2012.

Garis, Robert: The Films of Orson Welles, Cambridge/ New York/ Port Melbourne/ Madrid/ Cape Town.

Gledhill, Christine: Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, in: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.): Feminism and Film, Oxford/ New York 2000, S.66-85.

Greco, Joseph: The File on Robert Siodmak in Hollywood. 1941-1951, USA 1999.

Grob, Norbert: Fritz Lang. Ich bin ein Augenmensch, Berlin 2014.

Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale. Ready for Her Close-Up, New York 2009.

Hanson, Helen: Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film, New York 2007.

- Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration, Marburg 2014.
- Hirsch, Foster: The Dark Side of the Screen: Film Noir, New York 1981.
- Hollinger, Karen: Embattled Voices. The Narrator and The Woman in Film Noir and The Woman's Film, Dissertation, University of Illinois, Chicago 1990.
- Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir Reader, New Jersey 1996, S.243-259.
- Humphries, Reynold: Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History, Edinburgh 2008.
- Isenberg, Noah: Detour. London 2008.
- Jameson, Richard T.: Fritz Lang, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S. 148-183.
- Janowitz, Naomi: The Talking Cure as Action: Freud's Theory of Ritual Revisited, in: The American Journal of Psychoanalysis, 2011, Vol.71/ 3, Basingtoke 2011, S.217-237.
- Kaplan, Elizabeth Ann: Women And Film. Both sides of the camera, London/ New York 1983.
- Kelly, Oliver/ Beningo, Trigo: Noir Anxiety, Minneapolis 2003.
- Kerr, Paul: Out of What Past? Notes on the B film noir, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.107-127.
- Koebner, Thomas: Was stimmt denn jetzt? „Unzuverlässiges Erzählen“ im Film, in: Hagener, Malte/ Schmidt, Johann N./ Wedel, Michael (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur und Moderne, Berlin 2004, S.93- 109.
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010.
- Kozloff, Sarah: Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkley/ Los Angeles/ London 1988.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. in: Bach-Müller, Inka/ Belke, Ingrid (Hg.): Siegfried Kracauer Werke, Band 3 Theorie des Films, Frankfurt 2005.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ Boston 2013.
- Lacan, Jacques: Das Begehren, das Leben und der Tod (1955), in: Miller, Jacques-Alain (Hg.): Lacan, Jaques: Das Werk. Buch 2 (1954-1955), Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Belin 1991, S.281-299.
- Lacan, Jacques: Ecrites: A Selection, Sheridan, Alan (Übersetzung), New York 1977.
- Llyod, Ann/ Robinson, David (Hg.): The illustrated History of the Cinema, London 1986.

Luhr, William: Film Noir, Chichester 2012.

Mayer, Geoff: Film Noir and Studio Production Practices, in: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): A Companion to Film Noir, Malden/ Oxford/ Chichester 2013, S.211-228.

McGilligan, Patrick: Backstory 2. Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s, California 1991.

McGilligan, Patrick: Interview with Sheridan Gibney, in: McGilligan, Patrick (Hg.): Film Crazy. Interviews with Hollywood legends, New York 2000, S.135-168.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.): Feminism and Film, Oxford/ New York 2000, S.34-47.

Naremore, James: More than night. Film noir in its contexts, Berkley/ Los Angeles/ London 2008.

Nunberg, H: Die synthetische Funktion des Ichs, in: Freud, Sigmund (Hg.): Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 16, 1930 3/4, Leipzig/ Wien/ Zürich 1930, S. 301-318.

Palmer, Barton R.: Perspectives on Film Noir, New York 1996.

Pechriggl, Alice: Eros, in: Lissmann, Konrad-Paul (Hg.): Grundlagen der europäischen Geistesgeschichte, Wien 2009.

Place, Janey/ Peterson, Lowell: Some Visual Motifs of Film Noir, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir Reader, New Jersey 1996, S.65-76.

Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, in: Heller, Heinz-B./ Hickethier, Knut (Hg.): Aufblende – Schriften zum Film, Marburg 2003.

Rybin, Steven: Joan Bennett, Fritz Lang, and the Frame of Performance, in: McElhaney, Joe (Hg.): A Companion to Fritz Lang, Chichester 2015, S. 340-357.

Saekel, Ursula: Der US-Film in der Weimarer Republik - ein Medium der "Amerikanisierung"?, Paderborn 2011.

Sanders, Steven: Orson Welles, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.434-445.

Schatz, Thomas: Hollywood: Formal-aesthetic dimensions: authorship, genre and stardom, London 2004.

Scheugl, Hans: Sex und Macht. Die Metaerzählung des amerikanischen Films des 20.Jahrhunderts, Stuttgart 2007.

Schrader, Paul: Notes on Film Noir, in: Palmer, Barton R. (Hg.): Perspectives on Film Noir, New York 1996, S.99-109.

Schrader, Paul: Notes on Film Noir, in: Silver Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir Reader, New Jersey 1996, S.53-63.

Schwartz, Ronald: Houses of Noir. Dark Visions from Thirteen Film Studios, Jefferson 2014.

Shohini, Chaudhuri: Feminist Film Theorists. Laura Mulvey. Kaja Silverman. Teresa de Lauretis. Barabara Creed, London/ New York 2006.

Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie, in: Beilenhoff, Wolfgang/ Curtis, Robin/ Frieß, Jörg/ Hartmann, Britta/ Kessler, Frank/Lowry, Stephen/ Von Moltke, Johannes/ Müller, Eggo/ Wulff, Hans J. (Hg.): Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Vol.6/2, Berlin 1997, S.140-157.

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

Telotte, Jay P.: Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir, Urbana 1989.

Toles, George: The gift of amnesia in John Brahm's The Locket, in: Film International 7/6, o.O. 2009, S. 32-55.

Turim, Maureen: Fictive Psyches: The Psychological Melodrama in 40s Films, in: boundary 2, Vol. 12/13, Vol. 12/3- Vol. 13/ 1, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism, Durham 1984, S.321-331.

Ursini, James: John Brahm, in: Silver, Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S.24-37.

Weaver, Tom: I Was a Monster Movie Maker: Conversations with 22 SF and Horror Filmmakers, Jefferson 2001.

Weniger, Kay: "Es wird dir im Leben mehr genommen, als gegeben...". Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011.

White, Susan/ Pettet, Homer: Anthony Mann, in: Alain/ Ursini, James (Hg.): Film Noir. The Directors, Montclair 2012, S. 242-291.

Zinn, Howard: Eine Geschichte des Amerikanischen Volkes, Berlin 2007.

Danzinger, Marlene: Zusammenfassende Definition der Diskussion zu Voice-Over und Film Noir, im PS Proseminar - Analyse zeitgeschichtlicher visueller Quellen: Film Noir, Leitung: Univ.Prof. Frank Stern.

9.1. Internetquellen

American Film Institute, The Locket:
<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24860>, letzter Zugriff: 24.03.2015

BBC: The New Deal: <http://www.bbc.co.uk/bitesize/higher/history/usa/newdeal/revision/3/>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

Encyklopaedia Britannica: Perlman, Allison: Hollywood Blacklist:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1951987/Hollywood-blacklist>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Encyklopaedia Britannica: HUAC: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/273188/House-Un-American-Activities-Committee-HUAC>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Filmreference: The Blacklist:<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Cold-War-THE-BLACKLIST.html>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

Fluchtpunkt Rick's Café: <http://kinountersternen.at/fluchtpunkt-ricks-cafe/>, letzter Zugriff: 15.12.2015.

Geschichte Online: Wissenschaftliches Arbeiten:
<http://gonline.univie.ac.at/htdocs/site/browse.php?a=3969&arttyp=k>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

IMDB: Albert S. Agostino: http://www.imdb.com/name/nm0194875/?ref_=ttfc_fc_cr12, letzter Zugriff: 01.03.2015.

IMDB: Brian Aherne: http://www.imdb.com/name/nm0000731/?ref_=tt_ov_st, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Joan Bennett: http://www.imdb.com/name/nm0000910/?ref_=nmbio_bio_nm, letzter Zugriff: 03.03.2015.

IMDB: Stanley Cortez: http://www.imdb.com/name/nm0005673/?ref_=ttfc_fc_cr5, letzter Zugriff: 03.03.2015.

IMDB: Laraine Day: http://www.imdb.com/name/nm0206478/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Detour: http://www.imdb.com/title/tt0037638/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, letzter Zugriff 07.02.2015.

IMDB: Detour -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0037638/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 07.02.2015.

IMDB: Bert Granet: http://www.imdb.com/name/nm0334986/?ref_=ttfc_fc_cr2, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Jack J. Gross: http://www.imdb.com/name/nm0343387/?ref_=ttfc_fc_cr3, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Arthur Hilton: http://www.imdb.com/name/nm0385227/?ref_=ttfc_fc_cr6, letzter Zugriff: 03.03.2015.

IMDB: Marsha Hunt: http://www.imdb.com/name/nm0402554/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 18.02.2015.

IMDB: Edward C. Jewell: http://www.imdb.com/name/nm0422430/?ref_=fn_al_nm_1, letzter Zugriff: 17.03.2015.

IMDB: Robert Mitchum: http://www.imdb.com/name/nm0000053/?ref_=tt_ov_st, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Nicholas Musuraca: http://www.imdb.com/name/nm0002228/?ref_=ttfc_fc_cr5, letzter Zugriff: 24.02.2015.

IMDB: Tom Neil: http://www.imdb.com/name/nm0623684/?ref_=fn_al_nm_3, letzter Zugriff: 07.02.2015.

IMDB: Michael Redgrave: http://www.imdb.com/name/nm0714878/?ref_=tt_ov_st, letzter Zugriff: 03.03.2015

IMDB: Miklós Rózsa: http://www.imdb.com/name/nm0000067/?ref_=ttfc_fc_cr4, letzter Zugriff: 03.03.2015

IMDB: Secret Beyond the Door: http://www.imdb.com/title/tt0040766/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff: 03.03.2015.

IMDB: The Killers: http://www.imdb.com/title/tt0038669/?ref_=nm_knf_t2, letzter Zugriff: 16.02.2015.

IMDB: The Lady from Shanghai -Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0040525/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 21.02.2015.

IMDB: The Locket, Trivia: http://www.imdb.com/title/tt0038700/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 17.02.2015.

IMDB: Glenn P. Thompson: http://www.imdb.com/name/nm0860174/?ref_=fn_al_nm_3, letzter Zugriff: 17.03.2015.

IMDB: Claire Trevor: http://www.imdb.com/name/nm0872456/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff: 18.02.2015.

IMDB: Roy Webb: http://www.imdb.com/name/nm0002202/?ref_=ttfc_fc_cr4, letzter Zugriff: 24.02.2015.

Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Ersatzbefriedigung: <http://lexikon.stangl.eu/8161/ersatzbefriedigung/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Neurose: <http://lexikon.stangl.eu/254/neurose/>, letzter Zugriff: 03.03.2015.

Lexikon Online für Psychologie und Pädagogik: Amnesie: <http://lexikon.stangl.eu/1090/amnesie/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

Mayer, Heinz-Hermann: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4038>, letzter Zugriff: 13.12.2015.

Mike Grost: <http://mikegrost.com/ulmer.htm#Detour>, letzter Zugriff: 07.02.2015.

New York Times: <http://www.nytimes.com/movies/person/89066/Leo-Erdody/biography>, letzter Zugriff: 07.02.2015.

Noir of the Week: <http://www.noiroftheweek.com/2008/09/raw-deal-1948.html?view=timeslide>, letzter Zugriff: 19.02.2015.

Österreichisches Filmmuseum:
https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1219068743272&schienen_id=100010, letzter Zugriff: 17.03.2015.

Pickner, Leopold/ Ammerer, Heinrich: Neue Reifeprüfung mündlich: Geschichte. Materialien für LehrerInnen, Veritas:
http://www.veritas.at/sbo/downloads/probeseiten/NRP_Geschichte_muendlich.pdf, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Universal Lexikon: Kassandra: http://universal_lexikon.deacademic.com/173054/Kassandra, letzter Zugriff: 22.03.2015.

10. Filmographie

Aldrich, Robert: Kiss me Deadly (1955), DVD, USA 2001, 106 Min.,

Brahm, John: The Locket (1946), DVD, GB 2010, 85 Min.

Dymtryk, Edward: Crossfire (1947), DVD, GB 2007, 83 Min.

Hathaway, Henry: Kiss of Death (1947), DVD, GB 2007, 95 Min.

Hitchcock, Alfred: Rebecca (1940), DVD, Digitally Re-mastered, GB 2004, 126 Min.

Lang, Fritz: Secret Beyond the Door (1947), DVD, F 2006, 99 Min.

Mann, Anthony: Raw Deal (1948), DVD, ITA 2011, 79 Min.

Siodmak, Robert: The Killers (1946), DVD, GB 2007, 89 Min.

Ulmer, Edgar G.: Detour (1945), DVD, GB 2005, 67 Min.

Welles, Orson: The Lady from Shanghai (1947), DVD, USA 2003, 84 Min.

11. Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den narrativen und ästhetischen Einflüssen des Voice-Over als Stilmittel in der klassischen Ära des Film Noir, in der Zeit der 1940er und 1950er Jahre. Hierbei werden unterschiedlichste Aspekte des Themas, sowohl auf einer allgemeinen filmischen und ästhetischen, wie auch auf der kulturhistorischen Ebene diskutiert und erarbeitet.

Der Erzählstil des Voice-Over steht in direkter Verbindung mit dem Film Noir, wo er in differentesten filmischen Situationen eingesetzt wird, um unterschiedlichste Wirkungen im Film und für das Publikum zu erzeugen. Zusammenhänge und Gesichtspunkte jener Art müssen folglich aufgezeigt und erarbeitet werden auf einer theoretischen wie auf einer praktischen Eben.

Die Arbeit enthält somit Teilbereiche zur Thematik des Film Noir gibt einen Einblick in die Erzähltechnik des Voice-Over hinsichtlich des Film Noir und basiert auf sechs ausgewählten Filmanalysen. Die ersten zwei Filme aus dem Bereich des Noir sind „*Detour*“ (Edgar G. Ulmer, 1945) und „*The Killers*“ (Robert Siodmak, 1946). Beide Filme stehen unter dem Unterkapitel des Blicks in die Vergangenheit, da beide Filme eine intensive Verbindung von Voice-Over- und Flashback-Struktur aufweisen. Die weiteren zwei Filme sind „*Raw Deal*“ (Anthony Mann, 1948) und „*The Lady from Shanghai*“ (Orson Welles, 1947). Beide Filme weisen eine lineare Handlungsstruktur auf, jedoch auch ein Voice-Over, welches das Publikum stark an Gedanken und Erinnerungen der filmischen Charaktere teilhaben lässt. Das letzte Unterkapitel gibt ferner einen tieferen Einblick in die menschliche Psyche und ermöglicht es das Voice-Over im Film Noir, aus einer filmischen, psychologischen, aber auch psychoanalytischen Sichtweise zu bearbeiten. Hierbei werden die Filme „*The Locket*“ (John Brahm, 1946) und „*Secret Beyond the Door*“ (Fritz Lang, 1947) diskutiert.

Das wesentliche Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bezieht sich auf die Fragen: Welche Wirkungsansprüche das Voice-Over im Film Noir hat, beziehungsweise ob diese Ansprüche ganzheitlich auf den gesamten Bereich des Film Noir übertragbar sind, oder ob jedes Voice-Over individuell betrachtet und analysiert werden muss? Infolgedessen soll geklärt werden, ob das Voice-Over im Film Noir primär ein narratives oder vielmehr eine psychologisierendes Element darstellt. Unterstützt das Voice-Over rein die Narration, wirkt es wie die informative Stimme eines Subjekts oder stellt sie einen direkten Zugang zu den Gedanken und dem Unterbewusstsein der Charaktere im Film Noir her?

12. Lebenslauf

Name: Marlene Danzinger

Ausbildungsweg

1998-2002: Volksschule „Schule im Park“, 1090 Wien

2002-2010: BG/BRG Kleine Sperlgasse , 1020 Wien

2010-2014: Lehramtstudium Unterrichtsfach Deutsch, Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung, Universität Wien

2012- dato: Bachelorstudium Slawistik: Slowenisch, Universität Wien

Beruflicher Werdegang

2013-2014: Tutorin am Institut für Osteuropäische Geschichte, Universität Wien

2013-2014: E-Tutorin am Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien
E-Tutorin am Institut für Geschichte, Universität Wien

2014: Studienassistentin am Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte, Leitung: Univ.-Prof. Frank Stern, Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien

2014-2015: Studentische Mitarbeiterin am Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte, Leitung: Univ.-Prof. Frank Stern, Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien