



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Cornell Woolrichs *Waltz into Darkness* und seine
Filmadaptionen

Verfasserin

Anna Wirnsberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Vorgehensweise	7
3. Cornell Woolrichs <i>Waltz into Darkness</i>	9
3.1 Cornell Woolrich.....	9
3.1.1 Biographie.....	10
3.1.2 <i>Pulp</i>	14
3.1.3 <i>Noir</i>	19
3.1.4 Woolrichs Stil	26
3.2 <i>Waltz into Darkness</i>	30
3.2.1 Handlung	32
3.2.2 Aufbau.....	35
3.2.3 <i>Waltz into Darkness</i> als Roman Noir	39
3.2.4 Weitere wichtige Motive im Roman	47
4. François Truffauts <i>La sirène du Mississippi</i>	53
4.1. François Truffaut.....	53
4.1.1 Kindheit und Jugend.....	53
4.1.2 <i>Nouvelle Vague</i>	55
4.1.3 Truffaut als Regisseur	59
4.2 <i>La sirène du Mississippi</i>	61
4.2.1 Vorgeschichte und Produktion	61
4.2.2 Der Film	63
4.2.3 <i>La sirène du Mississippi</i> als Film Noir	70
4.2.4 <i>La sirène du Mississippi</i> als Hommage.....	75
5. Michael Cristofers <i>Original Sin</i>.....	85
5.1 Michael Cristofer	85
5.2 <i>Original Sin</i>	86
5.2.1 Handlung	86
5.2.2 Der Film	92
5.2.3 <i>Original Sin</i> als Film Noir	101
6. Szenenvergleich	103
6.1 <i>Waltz into Darkness</i>	103
6.2 <i>La sirène du Mississippi</i>	107
6.3 <i>Original Sin</i>	110
7. Fazit	115
8. Nachwort.....	117
9. Quellenverzeichnis.....	119
9.1 Filmographie.....	119
9.2 Bibliographie	122
9.3 Internet-Quellen	127
9.4 Abbildungsverzeichnis	128
10. Abstract.....	130
11. Wissenschaftlicher Lebenslauf.....	131

1. Einleitung

Der amerikanische Schriftsteller Cornell Woolrich ist heutzutage weitgehend unbekannt. Es gibt jedoch zahlreiche Filme, die auf Woolrichs Romanen und Kurzgeschichten basieren.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründete Cornell Woolrich gemeinsam mit James M. Cain, Raymond Chandler und Dashiell Hammett den *Roman Noir*. Es handelt sich dabei um eine spezielle Art der Kriminalliteratur, die in einer trostlosen, korrupten Welt spielt. Die ersten *Noir*-Romane wurden bereits kurz nach ihrem Erscheinen für die Leinwand adaptiert. Der *Film Noir* entstand.

Raymond Chandler und James M. Cain sind mit ihren Privatdetektiven Philip Marlowe bzw. Sam Spade heutzutage noch vielen ein Begriff. Das verdanken sie besonders den Verfilmungen mit Humphrey Bogart, der sowohl Philip Marlowe, als auch Sam Spade verkörperte. Woolrich dagegen ist eher in Vergessenheit geraten. Und das zu Unrecht. Von den *Noir*-Begründern war Woolrich derjenige, dessen Romane und Geschichten am häufigsten verfilmt wurden. Zu den bekanntesten Verfilmungen zählen unter anderem *Phantom Lady*¹ von Robert Siodmak, *Rear Window*² von Alfred Hitchcock, *La mariée était en noir*³ von François Truffaut und *Mrs. Winterbourne*⁴ von Richard Benjamin.

Die Welt, die Cornell Woolrich beschreibt, ist vor allem von einem geprägt: Angst. Dieser Zustand war Woolrich selbst nicht fremd. In den letzten Jahren seines Lebens litt er sogar unter Verfolgungswahn. Er glaubte, einer seiner Nachbarn habe es auf ihn abgesehen und durchsuche in seiner Abwesenheit sein Zimmer.⁵

Ebenfalls zentral in Woolrichs Werk ist die Liebe. Oft geht es um einen Mann, der aufgrund seiner Liebe zu einer Frau zu allem bereit ist.

In der Liebe hatte Woolrich, der selbst homosexuell war, leider kein Glück. Er wohnte den Großteil seines Lebens gemeinsam mit seiner Mutter in Hotels und verfasste düstere, trostlose Geschichten, die vermutlich seine innere Welt widerspiegeln.

¹ *Phantom Lady*. Regie: Robert Siodmak. USA, 1944.

² *Rear Window*. Regie: Alfred Hitchcock. USA, 1954.

³ *La mariée était en noir*. Regie: François Truffaut. Frankreich/ Italien, 1968.

⁴ *Mrs. Winterbourne*. Regie: Richard Benjamin. USA, 1996.

⁵ vgl. Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich. First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 424.

Im Zuge dieser Diplomarbeit werde ich Woolrichs Roman *Waltz into Darkness*⁶ und dessen Verfilmungen *La sirène du Mississippi*⁷ und *Original Sin*⁸ untersuchen.

La sirène du Mississippi ist ein Film von François Truffaut und wurde 1968/1969 in Frankreich gedreht. Die zweite Verfilmung, *Original Sin*, stammt aus dem Jahr 2001 und ist eine amerikanische Produktion.

Es gibt noch eine dritte Adaption: *Kamen no hanayome*. Es handelt sich dabei um einen japanischen Fernsehfilm aus dem Jahr 1981. Da es mir nicht möglich war, mir diesen Film anzusehen, werde ich darauf nicht eingehen.

Die drei Werke sind in sehr unterschiedlichen Umfeldern entstanden. *Waltz into Darkness* wurde in den USA kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geschrieben und ist ein *Roman Noir*. *La sirène du Mississippi* entstand Ende der 60er Jahre in Frankreich im Umfeld der *Nouvelle Vague*. *Original Sin* wurde 2001 gedreht und ist ein Hollywood-Film.

Die Handlung ist in den drei Werken sehr ähnlich. Trotzdem erzählen sie drei unterschiedliche Geschichten. Grund für diese Unterschiede sind unter anderem die verschiedenen Zugänge der Künstler. Abgesehen davon ist natürlich auch der Zeitpunkt der Entstehung entscheidend.

⁶ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: J. B. Lippincott Company, 1947. Die erste deutschsprachige Übersetzung stammt aus dem Jahr 1989 und trägt den Titel *Walzer in die Dunkelheit*. Ins Französische wurde der Roman bereits 1950 unter dem Titel *La sirène du Mississippi* übersetzt.

⁷ *La sirène du Mississippi*. Regie: François Truffaut. Drehbuch: François Truffaut. Frankreich/ Italien: Les Films du Carosse/ Artistes Associés/ Produzioni Associate Delphos, 1969.

⁸ *Original Sin*. Regie: Michael Cristofer. Drehbuch: Michael Cristofer. Frankreich/ USA: Metro-Goldwyn-Mayer in Zusammenarbeit mit Hyde Park Entertainment; Via Rosada/ DiNovi Pictures und Intermedia/UGC International, 2001.

2. Vorgehensweise

Beim Analysieren der Werke werde ich versuchen, die jeweiligen Besonderheiten herauszuarbeiten und nicht zu viel Aufmerksamkeit auf inhaltliche Abweichungen zu legen. Dennoch werde ich beim Untersuchen der Filme natürlich darauf eingehen, was von Woolrich übernommen wurde und was ganz anders ist als im Roman.

Ich werde chronologisch vorgehen und mit einer Analyse des Romans *Waltz into Darkness* beginnen. Dabei werde ich auch auf den Autor, Cornell Woolrich, eingehen und den historischen Kontext der Entstehung erläutern.

Dann folgen François Truffaut und sein Spielfilm *La sirène du Mississippi* mit einem Exkurs zur *Nouvelle Vague*.

Danach werde ich das jüngste Werk, *Original Sin* von Michael Cristofer, untersuchen und versuchen, diesen Film in einen filmästhetischen Kontext zu bringen.

Da es sich bei *Waltz into Darkness* um einen *Roman Noir* handelt, werde ich die beiden Filmadaptionen auf *Noir*-Merkmale hin untersuchen, um festzustellen ob sie als *Noir*-Filme bezeichnet werden können.

Schließlich werde ich eine zentrale Szene aus dem Roman mit den entsprechenden Filmszenen vergleichen, um so die unterschiedlichen Erzähltechniken in den drei Werken zu veranschaulichen.

Abschließend folgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse.

3. Cornell Woolrichs *Waltz into Darkness*

3.1 Cornell Woolrich

Ich beziehe mich in diesem Kapitel hauptsächlich auf Informationen aus der Woolrich-Biographie *First You Dream, Then You Die*⁹ von Francis M. Nevins Junior. Das ist derzeit das einzige biographische Werk über Cornell Woolrich. Francis M. Nevins ist Jura-Professor an der St. Louis-University in den USA, Mystery-Autor und Kritiker. Außerdem ist er als literarischer und juristischer Berater für den Nachlass Cornell Woolrichs tätig.¹⁰

Abgesehen von Nevins Buch gibt es noch Woolrichs Autobiographie *Blues of a Lifetime*¹¹, die zum Teil fiktiv ist und daher nicht als verlässliche Quelle für biographische Daten hinzugezogen werden kann.

Nevins führt in *First You Dream, Then You Die* häufig Zitate aus *Blues of a Lifetime*, Briefen von Cornell Woolrich oder Gesprächen an, deren Wahrheitsgehalt unklar ist. Da Woolrich in Bezug auf seine Lebensgeschichte häufig gelogen hat, lässt sich sein Leben nicht genau rekonstruieren.

Ebenfalls mit Woolrich auseinandergesetzt hat sich Thomas C. Renzi in seinem Buch *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*¹². Er bezieht sich bei den biographischen Angaben ebenfalls auf *First You Dream, Then You Die* und liefert daher in diesem Bereich keine zusätzlichen Informationen. Renzi beschäftigt sich in seinem Buch mit den bekanntesten Filmadaptionen von Woolrichs Romanen und Kurzgeschichten und wird später noch erwähnt werden.

⁹ Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich. First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988.

¹⁰ Diese Angaben stammen aus dem Klappentext einer Ausgabe von *First You Dream, Then You Die*. aus dem Jahr 1988. Mir war es bisher nicht möglich, herauszufinden, ob Nevins auch jetzt noch als Berater für den Nachlass tätig ist.

¹¹ Cornell Woolrich. *Blues of a Lifetime: The Autobiography of Cornell Woolrich*. Ed. Mark T. Bassett. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1991.

¹² Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

3.1.1 Biographie

Cornell George Hopley-Woolrich wurde am 4. Dezember 1903 in New York City geboren. Seine Mutter, Claire Attalie Woolrich (geborene Tarler), stammte aus einer wohlhabenden Familie. Sein Vater, Genaro Hopley-Woolrich, war entweder Bauingenieur oder Metallurg. Er war gebürtiger Brite und galt als Sunnyboy.

1907 zog die junge Familie nach Mexiko, wo sich das Paar bald trennte. Der Junge blieb bei seinem Vater, Claire kehrte nach New York zurück.

Cornell Woolrich litt sehr unter der Scheidung seiner Eltern. Er sprach nicht gerne darüber und log häufig bezüglich dieses Themas.

Angeblich sah Cornell Woolrich im Alter von acht Jahren die Oper *Madame Butterfly* von Puccini. Er war wohl sehr beeindruckt davon, denn er verwendete später in seinem schriftstellerischen Werk viele Elemente daraus.

Ein weiteres einschneidendes Erlebnis hatte Woolrich im Alter von elf Jahren. Damals wurde er sich im Tal von Anahuac seiner eigenen Sterblichkeit bewusst. Es geschah vermutlich während er eines Nachts im Freien spielte. Er sah zum sternenübersäten Himmel hinauf und ihm wurde klar, dass er eines Tages würde sterben müssen.

[...] one night when I was eleven and, huddling over my own knees, looked up at the low-hanging stars of the Valley of Anahuac, and knew I would surely die finally, or something worse.¹³

Mit diesem Erlebnis begann Woolrichs „[...] sense of personal, private doom“¹⁴, das von diesem Zeitpunkt an sein Leben bestimmte und sich in seinen Geschichten widerspiegelt.

Woolrich fand folgende Metapher für sein Empfinden:

I had that trapped feeling, like some sort of a poor insect that you've put inside a downturned glass, and it tries to climb up the sides, and it can't, and it can't, and it can't.¹⁵

¹³ Cornell Woolrich. *Blues of a Lifetime: The Autobiography of Cornell Woolrich*. Ed. Mark T. Bassett. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1991. Zitiert nach: Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 8.

¹⁴ Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 8.

1918 zog Cornell Woolrich nach New York, wo er bei seinen Verwandten mütterlicherseits in einem vornehmen Haus lebte. Dort wohnte auch sein Großvater, George Tarler, mit dem er eine enge Beziehung hatte und unter anderem regelmäßig ins Kino ging.

1921 begann Woolrich an der Columbia University Literatur zu studieren. Bereits während seiner Studienzeit gelang es ihm, mit dem Schreiben Geld zu verdienen. Er begann seine literarische Laufbahn mit Liebesgeschichten für *Pulp*-Zeitschriften. Das Studium, das ihm ohnehin nicht wichtig war, brach er 1926 ab, als sein erstes Buch, *Cover Charge*, veröffentlicht wurde.

1930 heiratete Woolrich Violet Virginia Blackton. Ihr Vater war der Millionär J. Stuart Blackton, der durch sein Filmstudio Vitagraph Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem der ersten Filmmogule geworden war.¹⁶ Die Ehe wurde jedoch nie vollzogen und nach wenigen Monaten annulliert. Der Grund für das Scheitern der Ehe war vermutlich Woolrichs Homosexualität, die er selbst verabscheute. Er lebte möglichst asexuell, was auch auf die Figuren in seinen Werken zutrifft. Für Cornell Woolrich ersetzte das Schreiben den Sex.¹⁷

Er sagte einmal, er habe in seinem Leben nur zwei Frauen geliebt. Die erste war Veronica Gaffney, die er während seiner Studienzeit kennenlernte. Wer die zweite war, ist nicht bekannt.

In den 30er Jahren wurde das Haus der Tarlers verkauft und Woolrich zog mit seiner Mutter Claire zusammen in ein Apartment im Hotel Marseilles. Dort wohnten sie bis zu Claires Tod 1958. Der Tod der Mutter ging Cornell Woolrich sehr nahe.

Er wurde später von mehreren Zeitzeugen als geistartige Erscheinung beschrieben. Der Schriftsteller Harlan Ellison verarbeitete seine einzige Begegnung mit Woolrich 1964 in der Erzählung *Tired Old Man*¹⁸, die 1975 veröffentlicht wurde. Ellison hatte sich bei einem Schriftstellertreffen in New York mit Woolrich unterhalten, ohne zu wissen, wen

¹⁵ ebd.

¹⁶ vgl. ebd. S. 70f.

¹⁷ vgl. ebd. S. 22.

¹⁸ Harlan Ellison. Tired Old Man. In: *Mike Shayne Mystery Magazine*. 01/ 76.

er vor sich hatte. Wie sich später herausstellte, war Ellison der einzige, der Woolrich bei diesem Treffen gesehen hatte.¹⁹

Nevins stellt die Theorie auf, Woolrich sei eventuell das Vorbild für Norman Bates in Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) gewesen.²⁰ Grund für Nevins Vermutung bieten die Änderungen, die zwischen dem Norman Bates in der Romanvorlage von Robert Bloch und der Figur im Film gemacht wurden. Im Roman ist Norman Bates dick und unsympathisch, im Film ist er sehr schlank und zum Teil ausgesprochen charmant.²¹

Wie Woolrich lebt Norman Bates mit seiner Mutter zusammen (obwohl Bates Mutter bereits tot ist). Bevor Bates Marion Crane tötet, sprechen die beiden miteinander über das Leben. Wie Woolrich fühlt sich Bates, als ob er in eine Falle hineingeboren worden wäre, der er nicht entkommen kann.

I think that we're all in our private traps. Clamped in them. And none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other, and for all of it we never budge an inch.²²

Dieses Zitat kommt im Roman nicht vor. Es könnte durchaus sein, dass es in irgendeiner Form von Woolrich inspiriert wurde.

1961 ließ Cornell Woolrich seinen Namen offiziell in William Irish ändern. William Irish war eines der Pseudonyme, die er beim Schreiben verwendete. Es ist nicht bekannt, warum er seinen Namen ändern ließ. Es gibt jedoch Grund zu der Vermutung, dass Woolrich sich damit gegen seinen 1948 verstorbenen Vater wendete. Scheinbar hatte er seit der Scheidung seiner Eltern nichts mehr von seinem Vater gehört und angenommen, dieser sei gestorben. Dann erhielt er angeblich einen Brief von einer Frau, die behauptete, sie sei seine Halbschwester aus der zweiten Ehe Woolrichs Vaters.²³ Woolrich war vermutlich nicht begeistert davon, dass sein Vater wieder geheiratet hatte und wollte mit dieser Halbschwester nichts zu tun haben. Die Namensänderung könnte ein Versuch gewesen sein, sich von dieser Frau (die vermutlich ebenfalls „Woolrich“ mit Nachnamen hieß) abzugrenzen.

¹⁹ vgl. Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 413f.

²⁰ vgl. ebd. S. 403.

²¹ vgl. ebd.

²² Robert Bloch, *Psycho*. New York: Simon & Schuster, 1959. Zitiert nach: ebd. S. 403.

²³ vgl. Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 408.

Er unterschrieb jedoch trotz der Namensänderung weiterhin mit Cornell Woolrich.

William Irish war das Pseudonym, das Woolrich am häufigsten verwendete. Er veröffentlichte ab 1942 einige Romane und Kurzgeschichten-Sammlungen unter diesem Namen, da sein Verlag nicht wollte, dass der Markt mit Woolrich-Werken überschwemmt würde.²⁴ Das Pseudonym nahm bald überhand. Daher ist Woolrich in manchen Ländern (z. B. Frankreich) eher als William Irish bekannt, als unter seinem echten Namen. In den USA war es Nevins zufolge allerdings immer klar, dass Cornell Woolrich und William Irish identisch sind.²⁵

Woolrich verwendete noch weitere Pseudonyme, wie zum Beispiel Ted Brooks und George Hopley. Letzteres ist genau genommen kein Pseudonym, sondern Teil seines vollständigen Namens (Cornell George Hopley-Woolrich).

Cornell Woolrich starb am 25. September 1968 in einem Krankenhaus in New York an den Folgen eines Schlaganfalls.

²⁴ vgl. ebd. S. 257.

²⁵ vgl. ebd. S. 258.

3.1.2 *Pulp*

From Pulp to Noir

Cornell Woolrichs literarisches Schaffen veränderte sich im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Er begann mit Liebesgeschichten für *Pulp*-Magazine und landete schließlich beim *Roman Noir*.

Pulp-Magazine waren in den USA zwischen 1920 und 1950 sehr beliebt. Danach wurden sie vom Taschenbuch abgelöst. Der Begriff „pulp“ bezieht sich eigentlich auf das billige Papier (aus „wood pulp“), auf dem die Magazine gedruckt waren. Die Bezeichnung ging jedoch auf den Inhalt der Magazine über. Die späteren Taschenbücher mit ähnlichem Inhalt werden daher oft ebenfalls als *Pulp* bezeichnet.

Die *Pulp*-Magazine waren sehr günstig und enthielten unter anderem Kriminal-, Mystery-, Horror- und Abenteuergeschichten. Die meisten Magazine spezialisierten sich auf eine Richtung.

Man könnte diese Zeitschriften im Deutschen am ehesten als Groschenromane oder Schundhefte bezeichnen.

Zahlreiche Schriftsteller, die später berühmt wurden (unter anderem Arthur Conan Doyle, Mark Twain und Tennessee Williams), machten in *Pulp*-Magazinen ihre ersten Veröffentlichungen. So auch Cornell Woolrich.

Die erste Geschichte, die Woolrich veröffentlichte, hieß *Honey Child*. Sie erschien 1926 in *College Humor* und war eine Liebesgeschichte. Weitere Liebesgeschichten folgten. Darunter waren auch seine ersten Romane *Cover Charge* und *Children of the Ritz* (1927).

Woolrich versuchte sich in unterschiedlichen Genres. Er verfasste einige Liebes-, Abenteuer- und Horrorgeschichten, was ihm jedoch wirklich lag, waren Kriminalgeschichten. Woolrich schuf in diesen Geschichten eine trostlose, korrupte Welt, in der niemand den anderen wirklich kennt und es niemanden gibt, dem man vertrauen kann. Diese Welt ist die Welt des *Noir*, die Woolrich gemeinsam mit seinen Schriftstellerkollegen Cain, Chandler und Hammett prägte und die bald als *Film Noir* die Leinwand erobern sollte. Doch mehr dazu später.

Erste *Noir*-Elemente enthielt Woolrichs dritter Roman, *Times Square*, der 1929 gedruckt wurde. 1928 war die Geschichte unter dem Titel *Hollywood Bound* in *Live Girl Stories* als fünfteilige Serie erschienen. Es ist Woolrichs erste längere Geschichte, die sich dem „unmöglichen Paar“ widmet. Die Thematik ist typisch *noir*: ein Mann ist von einer Frau besessen, die ihn „emotional ausbeutet“²⁶.

Suspense²⁷ kam erstmals in *Manhattan Love Song* auf, das 1932 veröffentlicht wurde. Es war außerdem Woolrichs erster Roman, der in der ersten Person erzählt wird. Hier finden wir zum ersten Mal einen „Love Wait“²⁸ und einen „Race against Time and Death“²⁹. Beide Motive tauchen von da an in Woolrichs Werken häufig auf, auch in *Waltz into Darkness*.

Bei einem „Love Wait“ handelt es sich um eine Szene, in der ein Mann auf seine Geliebte wartet. Woolrich vermittelt sehr gut, wie der Wartende sich fühlt.

Das folgende Beispiel stammt aus *Manhattan Love Song*. Der Protagonist Wade wartet im Zimmer seiner Geliebten Bernice auf sie.

And now magic began, and the world dropped away behind me as I carefully, tenderly shut her door after me. [...] I went around touching chairs and cushions, mirrors, table-tops and doorknobs, light-chains and cigarette-boxes, holding a communion with her through the medium of my coarse, yellowed, banal fingers. And when I found her handkerchief in a corner of a divan, I put it to my mouth there in the dark and kissed it lingeringly. [...]

I got so lonely standing there thinking about her that I had to get out of the moonlight. I went back into the depths of the room with its two funnels of sapphire-blue spilt across the floor, and I felt weak all over and my knees begged me not to move any more and my blood felt like honey that is about to run over the edge of a saucer, so sweet, so lazy, so slow. [...] ³⁰

²⁶ „a man’s obsession with a woman who emotionally flays him“ siehe: Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich. First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 58.

²⁷ Das Wort „Suspense“ bedeutet auf Deutsch „Spannung, Ungewissheit“. Da Suspense jedoch noch viel mehr impliziert, werde ich es unübersetzt verwenden. Auf die genauere Bedeutung wird später eingegangen.

²⁸ Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 92.

²⁹ ebd. S. 97.

³⁰ Cornell Woolrich, *Manhattan Love Song*. New York: Godwin, 1932. Zitiert nach: ebd. S. 92.

Ein „Race against Time and Death“ ist eine Situation, in der eine oder mehrere Figuren auf der Flucht vor dem Tod sind. Die Ausgangssituationen sind unterschiedlich. Häufig ist eine Figur vergiftet worden.

Manhattan Love Song ist Nevins zufolge Woolrichs erster *Noir*-Roman. Üblicherweise wird jedoch *The Bride Wore Black* (1940) als solcher bezeichnet.³¹

Woolrich schrieb auch weiterhin *Pulp*-Stories, als er bereits erfolgreich Romane veröffentlichte.

Häufig recycelte er seine eigenen Geschichten. Die meisten seiner Romane sind vorher bereits als Kurzgeschichten in *Pulp*-Magazinen veröffentlicht worden. Als er keine neuen Ideen mehr hatte, schrieb er sogar einige seiner Geschichten ein wenig um und versuchte, sie als neu zu verkaufen, was ihm zum Teil auch gelang.

Charakteristische *Pulp*-Elemente in Woolrichs Geschichten sind folgende:³²

- stereotype (betont männliche) Protagonisten
- absurde Mordmethoden
- zahlreiche, schablonenhaft dargestellte, Gangster mit bevorzugt italienischen Namen
- Dialoge voller weinerlicher Beleidigungen
- schneller Ablauf

Je früher die Geschichte entstanden ist, desto mehr dieser *Pulp*-Elemente enthält sie für gewöhnlich.³³

Hard-Boiled

Eines der bekanntesten *Pulp*-Magazine war *Black Mask*. Es spezialisierte sich auf „hard-boiled crime fiction“. Dabei handelt es sich um eine Unterkategorie der Detektivliteratur. Die Bezeichnung „hard-boiled“ bezieht sich auf den Detektiv. Er hat

³¹ vgl. ebd. S. 89-100.

³² vgl. ebd. S. 116.

³³ vgl. ebd. S. 116.

im Gegensatz zu den vorher üblichen Detektiven auch schlechte Seiten und entspricht somit nicht dem Stereotyp des „guten Polizisten“.

Diese neue Kriminalliteratur unterschied sich sehr von den Detektivgeschichten à la Arthur Conan Doyle und Agatha Christie.

Dieser „klassischen Detektivliteratur“ schreibt Nevins einen „crypto-religious outlook“³⁴ zu. Sie zeigt eine Welt in der alles in Ordnung ist. Das einzige Negative ist das Verbrechen, das aufgeklärt und somit aus der Welt geschafft werden kann. Bei *Hard-Boiled*-Kriminalliteratur und in weiterer Folge *Noir*-Literatur und -Filmen verhält es sich anders. Die Welt ist generell böse und korrupt und die Idylle kann auch durch die Aufklärung des Verbrechens nicht wieder hergestellt werden, da sie auch vorher nicht existiert hat.

Die Wurzeln der *Hard-Boiled*-Kriminalliteratur gehen weit zurück. Lewis D. Moore nennt in seinem Buch *Cracking the Hard-Boiled Detective* folgende Vorbilder:³⁵

- Helden aus der klassischen griechischen und römischen Literatur
- mittelalterliche Ritter
- amerikanische Pioniere
- Revolverhelden aus dem Western

Als erste *Hard-Boiled*-Romane bezeichnet Moore Carroll John Dalys *The Snarl of the Beast* (1927) und Dashiell Hammetts *Red Harvest* (1929).³⁶

Das *Hard-Boiled*-Genre entstand in der Zwischenkriegszeit. Die Bevölkerung war durch den Ersten Weltkrieg gezeichnet und hatte unter der Weltwirtschaftskrise und der Prohibition zu leiden.³⁷ Die Städte wurden größer und verwahrlosten. Kriminalität und Korruption nahmen zu, auch bei der Polizei bzw. Privatdetektiven.

Der *Hard-Boiled*-Detektiv kommt häufig im *Roman Noir* und *Film Noir* vor. Besonders die *Noir*-Mitbegründer Dashiell Hammett und Raymond Chandler setzten ihn in ihren

³⁴ vgl. ebd. S. 113.

³⁵ vgl. Lewis D. Moore. *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2006. S. 3.

³⁶ vgl. ebd. S. 3f.

³⁷ vgl. <http://www.crimeculture.com/Contents/1920-45.htm>. Zuletzt eingesehen: 11.11.2008

Geschichten ein. Beide schufen Serienfiguren, die zum Inbegriff des *Hard-Boiled*-Detektivs wurden.

3.1.3 *Noir*

In der Fachliteratur über die *Noir*-Literatur gibt es einige Begriffe, die häufig synonym verwendet werden. Daher halte ich es für wichtig, vorab folgende Bezeichnungen zu definieren: *hard-boiled*, *Roman Noir* und *Black Novel*.

Auf die *Hard-Boiled*-Kriminalliteratur bin ich bereits eingegangen. Sie ist eine Art der Detektivliteratur, die in einer düsteren, korrupten Welt spielt. Im Mittelpunkt steht ein *Hard-Boiled*-Detektiv.

Roman Noir ist eine Bezeichnung, die aus dem Französischen stammt. Im 18. Jahrhundert wurde dieser Begriff in Frankreich benutzt, wenn die *British Gothic Novel* gemeint war. Seit dem 20. Jahrhundert bezeichnet er das amerikanische *Hard-Boiled*-Genre.

Im englischsprachigen Raum gibt es den Begriff *Roman Noir* ebenfalls. Dort hat er aber eine etwas andere Bedeutung. In der englischsprachigen Fachliteratur bezeichnet *Roman Noir* nicht die *Hard-Boiled*-Geschichten aus den *Pulp*-Magazinen, sondern deren Weiterentwicklung, die dann bereits in Taschenbuchform publiziert wurde.

Eine befriedigende Definition des *Roman Noir* bietet meiner Meinung nach George Tuttle:

Noir fiction, in America, can be defined as a sub-genre of the Hardboiled School. In this sub-genre, the protagonist is usually not a detective, but instead either a victim, a suspect, or a perpetrator. He is someone tied directly to the crime, not an outsider called to solve or fix the situation. Other common characteristics of this sub-genre are the emphasis on sexual relationships and the use of sex to advance the plot and the self-destructive qualities of the lead characters. This type of fiction also has the lean, direct writing style and the gritty realism commonly associated with hardboiled fiction.³⁸

Der Begriff *Black Novel* scheint dasselbe zu bedeuten und ist wohl ein Versuch, den Begriff *Roman Noir* ins Englische zu übersetzen.

³⁸ <http://noirfiction.tripod.com/whatisnoir/Noir.htm> Zuletzt eingesehen: 17.12.2008

Roman Noir

Die *Noir*-Literatur ist also ein Subgenre der Kriminalliteratur. Sie ist gewissermaßen eine Weiterentwicklung der *Hard-Boiled*-Kriminalliteratur. Die speziellen Merkmale des *Noir* werde ich im Kapitel über den *Film Noir* behandeln. Da der *Film Noir* auf dem *Roman Noir* basiert, weisen beide ähnliche Eigenschaften auf.

Cornell Woolrich war einer der Begründer des *Roman Noir*. Gemeinsam mit James M. Cain, Raymond Chandler und Dashiell Hammett entwickelte er das *Noir*-Universum, das bald darauf von Hollywood adaptiert wurde.

Dashiell Hammett war 1929 mit *Red Harvest* der erste, der einen Roman veröffentlichte, der später als *Roman Noir* bezeichnet wurde. Hammett kreierte in seinen Werken eine Welt, die durch den Zufall regiert wird. Eines seiner bekanntesten Werke ist *The Maltese Falcon* (1930). Der Protagonist in diesem Roman ist der *Hard-Boiled*-Detektiv Sam Spade. Dieser wurde in der gleichnamigen Filmadaption 1941 von Humphrey Bogart gespielt. Bogart wurde durch dieser Rolle zum „Prototyp“ des *Hard-Boiled*-Detektivs.

James M. Cain konzentrierte sich in seinen Werken auf die Darstellung von sado-masochistischen Beziehungen zwischen bösen, manipulativen Frauen und Männern, die von ihnen besessen sind. Dieses Thema kommt auch bei Woolrich oft vor.

Abgesehen davon ist das ironische Ende charakteristisch für Cains Geschichten. Jemand wird für ein Verbrechen bestraft, das er nicht begangen hat und kommt mit einem anderen davon. Woolrich hat sich dieses Stilmittel mehrmals „ausgeliehen“.

Der vermutlich bekannteste der vier *Noir*-Erfinder ist Raymond Chandler. Chandler schuf in seinem Roman *The Big Sleep* (1939) den *Hard-Boiled*-Detektiv Philip Marlowe, der in der Verfilmung 1946 ebenfalls von Humphrey Bogart verkörpert wurde.

Woolrich verzichtete bewusst auf Serienfiguren, um den Ausgang der Geschichte im Unklaren zu lassen. Eine Figur, die auch in späteren Romanen wieder vorkommen soll,

darf natürlich nicht sterben. Dieses Wissen hätte die Spannung gemildert und Woolrich ordnete alles, selbst die Plausibilität, der Spannung unter.

Auf Woolrichs Stil werde ich später im gleichnamigen Kapitel eingehen.

Film Noir

Genauso wie Cain, Chandler, Hammett und Woolrich den Kriminalroman veränderten, schufen die ersten *Noir*-Regisseure eine neue Art des Films. Eine eindeutige Definition des *Film Noir* gibt es nicht. Am ehesten könnte man ihn als eine Bewegung oder Stilrichtung bezeichnen.

Seine Blütezeit erlebte er in den USA in den 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Große Depression und der Zweite Weltkrieg führten zu einer Veränderung in der Gesellschaft. Die Arbeitslosigkeit war sehr hoch, der Kalte Krieg war im Entstehen und es herrschte Angst vor einem nuklearen Holocaust.³⁹ Diese negative Stimmung spiegelte sich auf der Leinwand wider.

Einer der ersten Filme, an denen sich dieser Wandel zeigte, war Orson Welles *Citizen Kane*, der 1941 in die amerikanischen Kinos kam. Welles verwendete Rückblenden, ungewöhnliche Kameraperspektiven und unterschiedliche subjektive Schilderungen.⁴⁰ Diese Stilmittel wurden auch im *Film Noir* verwendet, da sie sich gut dazu eignen, Spannung zu vermitteln. Speziell Rückblenden kommen natürlich in vielen Filmen vor, im *Film Noir* werden sie jedoch anders eingesetzt. Die *Noir*-Figuren haben häufig Geheimnisse, die dem Zuschauer mit Hilfe von Rückblenden gut vermittelt werden können.

Die Entwicklung führte weg vom sorglosen Kino mit Happy End. Die Figuren in den Filmen wurden komplexer, die Handlung unvorhersehbarer. Die dunkle Seite des amerikanischen Lebens eroberte das Kino.⁴¹

Der visuelle Stil des *Film Noir* erinnert an den expressionistischen Film. Dieser kam mit den europäischen Filmemachern (unter anderem Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy

³⁹ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 19.

⁴⁰ vgl. *Metzler Film Lexikon*. Hrsg. Michael Töteberg. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2005. S. 135.

⁴¹ vgl. Andrew Dickos. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. S. xi.

Wilder), die vor dem Nationalsozialismus nach Amerika geflohen waren, nach Hollywood.

Der expressionistische Film zeichnet sich vor allem durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast aus, der vor allem durch Low-Key-Beleuchtung erzeugt wird. Der Grund für diese Ästhetik im *Film Noir* ist sicher nicht nur stilistisch. Die *Noir*-Filme wurden meist mit einem kleinen Budget realisiert. Es gab kein Geld für spezielle Bauten und aufwändige Außenaufnahmen. Die Aufnahmen wurden vorwiegend auf leeren Straßen und in Innenräumen gemacht. Vermutlich sollten die Filme durch die Beleuchtung optisch interessanter gemacht werden.

Der *Film Noir* ist geprägt von Gewalt, Korruption, Hoffnungslosigkeit und Pessimismus. Im Mittelpunkt steht fast immer ein Mann. Meist ist der Protagonist in ein Verbrechen verwickelt und ergreift die Flucht. Dieses Verbrechen geschieht oft aus Liebe oder sexueller Begierde.

Die Figuren im *Film Noir* sind ihrem Schicksal ausgeliefert. Sie können ihm nicht entkommen und somit ihr Leben nicht selbst bestimmen.

Zu den bekanntesten *Noir*-Regisseuren zählen Howard Hawks, John Huston und Fritz Lang. Sie ersetzten das amerikanische „Melodram mit Happy-End“ durch die Darstellung einer trostlosen, korrupten Welt. Meist wählten sie dazu Romane von Cain, Chandler, Hammett und Woolrich als Vorlage. Woolrichs Werke wurden am häufigsten adaptiert.

Der *Internet Movie Database* (IMDb) zufolge gibt es mindestens 40 Spielfilme⁴², die auf Romanen oder Geschichten von Woolrich basieren.⁴³ Zwei davon sind allerdings keine *Noir*- oder Suspensefilme.⁴⁴ Bei James M. Cain sind es bisher 19 Verfilmungen.⁴⁵ Von Raymond Chandlers Werken gibt es 10 Verfilmungen.⁴⁶ Bei Dashiell Hammett sind es derzeit 11 Filme.⁴⁷

⁴² TV-Produktionen und Serien werden hier nicht mitgezählt.

⁴³ <http://www.imdb.com/name/nm0941280/> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

⁴⁴ Es handelt sich dabei um die ersten Verfilmungen: *Children of the Ritz* (1929) und *Manhattan Love Song* (1934).

⁴⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0128906/> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

⁴⁶ <http://www.imdb.com/name/nm0151452/> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

⁴⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0358591/> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

Frauen im Film Noir

Im *Noir* gibt es immer mindestens eine Frauenfigur, die für die Handlung entscheidend ist. Dabei gibt es unterschiedliche Frauentypen.

Besonders wichtig ist die Figur der *femme fatale*, die auch *belle dame sans merci* genannt wird. Oft wurde sie von heute berühmten Schauspielerinnen wie Barbara Stanwyck und Lana Turner verkörpert. Sie symbolisiert „the dark side of the female“⁴⁸. Genauer gesagt heißt das, die Frauen können gierig, selbstsüchtig, besitzergreifend, unordentlich, berechnend, masochistisch oder gefühllos sein. Sie sind sehr intelligent und nutzen diese Intelligenz, um zu bekommen, was sie wollen. Dabei scheuen sie sich nicht, ihre weiblichen Reize einzusetzen. Außerdem haben sie kein moralisches Gewissen.⁴⁹

Typische Noir-Elemente

Die meisten *Noir*-Filme sind schwarz-weiß und weisen zumindest einige der folgenden Merkmale auf:⁵⁰

- Es werden Voice-Overs und Rückblenden verwendet.
- Der Handlungsort ist eine Stadt, die bevorzugt bei Nacht und bei Regen gezeigt wird.
- Die Handlung spielt im 20. Jahrhundert - meist in den 40er, 50er oder frühen 60er Jahren.
- Es gibt keinen (gewollten) Humor.⁵¹
- Es gibt eine *femme fatale* oder einen *homme fatale*.
- Die Protagonisten werden oft beim Autofahren gezeigt.
- Die Hauptfiguren leben nicht in einer funktionierenden Partnerschaft.
- Sie leben in Apartments oder Bungalows und nicht in Häusern.

⁴⁸ Karen Burroughs Hannsberry. *Femme Noir: Bad Girls on Film*. Jefferson: McFarland & Company, 1998. S. 2.

⁴⁹ vgl. ebd.

⁵⁰ vgl. Andrew Dickos. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. S. 6-8.

⁵¹ Dem kann ich nur bedingt zustimmen. In *The Big Sleep* gibt es durchaus eine Szene, die gewollt komisch ist: als Vivian die Polizei anruft.

- Durch das Begehen eines Mordes missachtet der Protagonist das Gesetz und die moralischen Werte der Gesellschaft und verstärkt damit seine Außenseiterposition.⁵²
- Häufig kommen temporäre Amnesie, Porträts, klingelnde Telefone (die nicht abgenommen werden), Nachtclubs, Neonschilder, Feuerzeuge, Trenchcoats und Hotelzimmer vor.

Es gibt zwar nach wie vor *Noir*-Filme, doch diese unterscheiden sich von den Filmen der klassischen Ära⁵³. Moderne *Noir*-Filme weisen meistens visuelle und/ oder thematische *Noir*-Merkmale auf, sind aber sonst typisch für ihre Entstehungszeit.

Zusätzlich gibt es noch das *Neo-Noir*, das sich vor allem durch brutale Gewalt auszeichnet. Dazu zählen beispielsweise Filme wie Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) oder *Pulp Fiction* (1994).

Noir und die Nouvelle Vague

In Frankreich gab es ab den 50er Jahren ein neuerliches Aufleben des *Film Noir*.

Die französischen *Noir*-Filme waren eng mit der Entwicklung der *Nouvelle Vague* verbunden. Die Regisseure der *Nouvelle Vague* wuchsen während des Zweiten Weltkriegs auf. Die *Série noire*⁵⁴ brachte ihnen nach Kriegsende die amerikanischen *Noir*-Romane näher. Gleichzeitig sahen sie die amerikanischen *Noir*-Filme im Kino.⁵⁵

Vor allem die amerikanischen B-*Noir*-Filme weisen eine Parallele zu der *Nouvelle Vague* auf. Die französischen Filmemacher waren gegen die gängige Art, Filme zu machen. Sie wollten ohne Zwang von Filmstudios etc. arbeiten und die Filme ganz allein (mit gegenseitiger Hilfe) realisieren. Da in die B-Filme nicht so viel Geld investiert wurde wie in die A-Filme, waren sie weniger dem Einfluss der Studios

⁵² „An assertion of individuality as defined by the killing of someone in defiance of modern social mores and the law.“ ebd. S. 7.

⁵³ gemeint ist die Hochblüte des *Film Noir* in den 1940er und 1950er Jahren

⁵⁴ Die *Série noire* war eine Buchserie, die nach dem Zweiten Weltkrieg beim französischen Verlag Gallimard erschien und viele *Noir*-Klassiker erstmals auf Französisch herausbrachte.

⁵⁵ mehr dazu später im Kapitel *Nouvelle Vague*

ausgesetzt und somit „ehrlicher“. Speziell Godard, Truffaut, Deville, Corneau und Mocky beziehen sich in ihren Filmen auf die B-*Noir*-Filme aus Hollywood.⁵⁶

⁵⁶ vgl. Andrew Dickos. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. S. 223.

3.1.4 Woolrichs Stil

F. Scott Fitzgerald war, zumindest in Woolrichs Jugend, Cornell Woolrichs Vorbild. Jacques Barzun, der an der Columbia University einige Kurse gemeinsam mit Woolrich besuchte, erzählt, Woolrich habe sich für einen zweiten Fitzgerald gehalten.⁵⁷

Fitzgerald war das literarische Idol des amerikanischen Schriftstellernachwuchses Anfang und Mitte der 20er Jahre. Er war im Alter von 23 Jahren mit dem Roman *This Side of Paradise* (1920) schlagartig berühmt geworden.⁵⁸

Besonders Woolrichs erster Roman *Cover Charge* war stark an Fitzgeralds Stil angelehnt, enthielt aber ebensoviel eigenes. Woolrich war bei der Veröffentlichung seines ersten Buches sogar ein Jahr jünger als Fitzgerald, was ihn sicher mit Stolz erfüllte.

Beide Schriftsteller versuchten in ihren Erstlingswerken den Geist des Jazz Age⁵⁹ einzufangen.

Auch was ihre Lebensgeschichten betrifft, gibt es zwischen Woolrich und Fitzgerald einige Gemeinsamkeiten. Beide waren von schwächlicher Statur und wären lieber männlicher gewesen. Sowohl Fitzgerald als auch Woolrich begannen mit dem Ziel, professionelle Schriftsteller zu werden, zu studieren, waren aber nur mittelmäßige Studenten und schlossen ihr Studium nicht ab. Sie veröffentlichten mit Anfang zwanzig ihre ersten Romane. Beide waren Kettenraucher und Alkoholiker und starben früh. In beider Werke kommen häufig masochistische Männer und zerstörerische Frauen vor.⁶⁰ Allerdings gibt es wahrscheinlich noch zahlreiche weitere Schriftsteller, die diese Gemeinsamkeiten mit Fitzgerald und Woolrich teilen.

Woolrich verwendete in seinen Romanen meistens eine episodische Struktur. Das wohl beste Beispiel dafür ist *The Bride Wore Black*.

Sein Stil variierte stark. Er konnte sehr schön formulieren, wie folgendes Beispiel aus *Waltz into Darkness* zeigt:

⁵⁷ vgl. Francis M. Nevins Jr.: *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 20.

⁵⁸ vgl. ebd.

⁵⁹ der Zeitraum zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Weltwirtschaftskrise (1918-1929)

⁶⁰ vgl. Francis M. Nevins Jr.: *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 20.

The death of a man is a sad enough thing to watch, but he goes by himself, taking nothing else with him. The death of a house is a sadder thing to watch. For so much more goes with it.⁶¹

Meistens verwendete er jedoch kurze und unvollständige Sätze. Einen extremen Gegensatz zum oben genannten Zitat stellt folgender Satz aus *The Black Angel* (1943) dar:

„I flung out my hand quickly, struck out the red ember that had been held in it against something.“⁶²

Nevins zitiert den Literaturkritiker Jerry Palmer, demzufolge Woolrichs Stil zum Schnelllesen verleitet, da ein genaues Lesen nicht auszuhalten wäre.⁶³ Ich finde, das ist zu extrem dargestellt. In Anbetracht dessen, wie viel Woolrich veröffentlicht hat, wundert es mich nicht, dass nicht alle Sätze gut formuliert sind. Außerdem neigt der Leser besonders bei spannenden Szenen dazu, schnell zu lesen, weil er wissen will, wie es weitergeht.

Woolrich schaffte es gerade durch diesen Stil, die schaurigen Situationen aus seinen Geschichten im Kopf des Lesers bildhaft erscheinen zu lassen.

Die Welt, die Cornell Woolrich in seinen Suspensegeschichten beschrieb, wird durch Schicksal und Zufall dominiert.

„In Woolrich one lives and dies alone but without a code and always searching for that one other person who could help build a fortress against the dark.“⁶⁴

Suspense

In der deutschsprachigen Fachliteratur wird „Suspense“ meist mit „Spannung“ übersetzt, was meiner Meinung nach nicht ausreicht. In der englischsprachigen Literatur wird zwar der Begriff „Suspense“ verwendet, die Bedeutung wird jedoch nicht weiter erläutert.

⁶¹ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York : Penguin Books, 1995. S. 111.

⁶² Cornell Woolrich. *The Black Angel*. New York: Doubleday, 1943. Zitiert nach: Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 18.

⁶³ vgl. Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 121.

⁶⁴ ebd. S. 114.

Eine gute Erklärung bietet François Truffaut in seinem berühmten Interview-Buch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. Es geht zwar dabei um Suspense im Film, doch das Prinzip ist in Buch und Film dasselbe, nur die Mittel unterscheiden sich.

Truffaut bezeichnet Suspense als „Dramatisierung des Erzählmaterials eines Films oder auch die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist“.⁶⁵

Hitchcock unterscheidet zwischen Suspense und Surprise. Der Unterschied liegt darin, wie viel der Zuschauer weiß.

Hitchcock nennt dazu ein Beispiel:

Zwei Leute unterhalten sich. Eine Bombe liegt unter dem Tisch und explodiert plötzlich. Das Publikum ist überrascht (Surprise), aber die Szene davor war ganz gewöhnlich. Wenn das Publikum aber währenddessen weiß, dass eine Bombe unter dem Tisch liegt, ist die Szene voll von Suspense.⁶⁶

Woolrich ordnete alles dem Suspense unter, sogar die Plausibilität. Seine Geschichten enthalten daher auf der Handlungsebene häufig Ungereimtheiten, die der Leser aufgrund der Spannung aber nicht bemerkt. James Sandoe bezeichnete das als „Eurydicean Plot“⁶⁷. Dieser Begriff spielt auf die griechische Sage von Orpheus und Eurydike an.

Der Königssohn Orpheus wollte seine verstorbene Geliebte, die Nymphe Eurydike, aus dem Totenreich zurückholen. Er schaffte es, Hades, den Herrscher über die Unterwelt, durch Gesang und Lyraspiel, dazu zu bewegen, ihm Eurydike zurückzugeben. Hades verlangte allerdings, dass Orpheus sich auf dem Weg aus dem Hades nicht nach Eurydike umdrehen dürfe. Orpheus drehte sich jedoch um und Eurydike musste in die Unterwelt zurückkehren.

Auf Woolrichs Geschichten bezogen bedeutet das: die Geschichte ist spannend solange der Leser nicht zurückblättert.⁶⁸ Dann fallen dem Leser nämlich die Ungereimtheiten auf.

⁶⁵ François Truffaut. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne Verlag, 1995. S. 11f.

⁶⁶ vgl. ebd. 64.

⁶⁷ Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 263.

⁶⁸ vgl. ebd.

Auffällig ist auch Woolrichs Umgang mit dem Zufall. Er scheute sich nicht davor, selbst in den unwahrscheinlichsten Situationen zufällige Begegnungen etc. einzusetzen, um den Suspense aufrechtzuerhalten bzw. zu steigern. Beispielsweise in *Waltz into Darkness* engagiert der Protagonist Louis Durand einen Privatdetektiv, den er dann in einer anderen Stadt zufällig auf der Straße trifft.

Noch unwahrscheinlicher ist folgendes Beispiel: Durand befindet sich auf der Suche nach seiner Frau, die verschwunden ist und lernt zufällig genau den Mann kennen, mit dem sie jetzt zusammen ist.

Woolrich selbst las kaum. Wenn er las, bevorzugte er Westerngeschichten.⁶⁹

Er sprach nicht gern über das, was er geschrieben hatte. Für ihn war das Schreiben eine Flucht vor der Dunkelheit und vor dem Tod.

I was only trying to cheat death.[...] I was only trying to surmount for a little while the darkness that all my life I surely knew was going to come rolling in on me some day and obliterate me. I was only trying to stay alive a little brief while longer, after I was already gone. To stay in the light, to be with the living a little while past my time.⁷⁰

Er wollte, dass nach seinem Tod noch etwas von ihm bleibt. Das ist ihm auch gelungen.

Woolrich und Hitchcock

Hitchcock und Woolrich gelten beide als „Master of Suspense“. Woolrich ist es auf dem Gebiet der Literatur, Hitchcock als Regisseur. Daher überrascht es nicht, dass Hitchcock mehrmals Woolrich-Werke für die Leinwand adaptierte. Am bekanntesten ist *Rear Window* (1954), das auf einer Kurzgeschichte Woolrichs basiert.

⁶⁹ vgl. ebd. S. 360.

⁷⁰ ebd. S. 450.

3.2 *Waltz into Darkness*

Waltz into Darkness wurde 1947 erstmals veröffentlicht. Erst 1989 erschien die erste Übersetzung ins Deutsche unter dem Titel *Walzer in die Dunkelheit*. Der Roman wurde unter Woolrichs Pseudonym William Irish veröffentlicht.

Waltz into Darkness ist Woolrichs längster Roman und unterscheidet sich von den vorherigen. Anders als die meisten anderen Romane Woolrichs ist *Waltz into Darkness* nicht episodisch gegliedert und basiert nicht auf einer älteren Kurzgeschichte. Die Handlung spielt im 19. Jahrhundert. Woolrich hat zwar einige Erzählungen verfasst, die in dieser Zeit spielen, aber keinen anderen Roman.

Der Roman ist in 64 Kapitel gegliedert. Die Erzählhaltung scheint auf den ersten Blick auktorial zu sein. Tatsächlich wird jedoch indirekt aus der Perspektive des Protagonisten erzählt.

Waltz into Darkness wird generell als Kriminalroman bezeichnet, ist aber in erster Linie eine Liebesgeschichte.

In seinem Buch *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir* bezeichnet Thomas C. Renzi *Waltz into Darkness* gemeinsam mit *I Married a Dead Man* (1948) als beste Beispiele für Woolrichs „creative abilities“⁷¹.

Waltz into Darkness wurde im Januar 1947 von Lippincott publiziert. Der Verlag pries den Roman als William Irishs erste „Mainstream Novel“ an.

Es gibt Hinweise darauf, dass ursprünglich geplant war, *Waltz into Darkness* unter Woolrichs echtem Namen zu veröffentlichen. A. L. Furman erwähnte in *The Fourth Mystery Companion*, der 1946 herauskam, ein *Waltz into Black* von Cornell Woolrich. Da Woolrich nie etwas unter diesem Titel veröffentlicht hat, liegt es nahe, dass es sich dabei um *Waltz into Darkness* handelt. Abgesehen davon war *Waltz into Darkness* Woolrichs einziger Roman, der 1947 veröffentlicht wurde.⁷²

⁷¹ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 276.

⁷² vgl. Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 322.

Der Roman war in den USA kein großer Erfolg. Die Kritiker verstanden ihn falsch und bezeichneten ihn unter anderem als „an ironical study of crime“ oder „charakteristisch für William Irish“⁷³, was beides nicht zutrifft.⁷⁴

In Italien und Frankreich war der Roman beliebter. Die erste Übersetzung ins Französische wurde bereits 1950 fertiggestellt.⁷⁵ Daher war der Roman in Frankreich bereits sehr früh verfügbar.

Niemand wollte den Roman verfilmen bis schließlich François Truffaut in den 60er Jahren die Rechte erwarb.

⁷³ Da der Roman unter Woolrichs Pseudonym William Irish veröffentlicht worden war, schrieben die Kritiker natürlich über Irish.

⁷⁴ vgl. ebd. S. 331.

⁷⁵ Cornell Woolrich (als William Irish). *La sirène du Mississippi*. Übersetzt von Georges Belmont. Paris: Gallimard (Collection série blême No. 4), 1950.

3.2.1 Handlung

Der Protagonist in *Waltz into Darkness* ist der wohlhabende Junggeselle Louis Durand, der in New Orleans lebt. Mit Hilfe einer Heiratsanzeige hat er eine Frau zum Heiraten gefunden. Sie heißt Julia Russell und stammt aus St. Louis.

Doch die Frau, die er vom Schiff aus St. Louis abholt, ist nicht Julia Russell, sondern Bonny Castle. Bonny ist eine hübsche junge Blondine und sieht somit ganz anders aus als die dunkelhaarige, unscheinbare Julia, die Durand erwartet hat. Bonny gibt vor, sie sei Julia Russell und habe ihm das Foto einer weniger hübschen Frau geschickt, da sie nicht nur aufgrund ihrer Schönheit geheiratet werden wolle.

Die beiden heiraten und Durand verliebt sich in Bonny.

Nach einiger Zeit meldet sich Bertha Russell, die Schwester der echten Julia, bei Durand. Sie hat schon lange nichts mehr von ihrer Schwester gehört und macht sich große Sorgen. Durand zwingt Bonny, Bertha einen Brief zu schreiben.

Bonny hat es auf Durands Vermögen abgesehen und bringt ihn dazu, ihr eine Vollmacht für sein Privat- und sein Firmenkonto zu geben. Sie gibt vor, dass sie nicht jedes Mal um Geld bitten will, wenn sie etwas braucht. Bald darauf ist sie mit beinahe all dem Geld verschwunden.

Zur gleichen Zeit erhält Durand einen Brief von Bertha Russell. Daraus geht hervor, dass der Brief, den Bertha erhalten hat, nicht in der Handschrift ihrer Schwester verfasst worden ist. Durand ist am Boden zerstört und muss sich eingestehen, dass die Frau die er geheiratet hat, nicht Julia Russell war. Er beschließt, Bonny zu finden und sie zu töten.

Die Polizei kann ihm nicht helfen, da Bonny trotz allem seine rechtmäßige Ehefrau ist und somit kein Verbrechen vorliegt. Gemeinsam mit Bertha engagiert Durand in St. Louis den Privatdetektiv Walter Downs. Dieser soll die echte Julia finden, die vermutlich während der Schifffahrt irgendwo zwischen St. Louis und New Orleans verschwunden ist.

Bei einem Urlaub in Biloxi lernt Durand Colonel Worth kennen, der Bonnys neuer Verlobter ist. So findet Durand seine Frau durch Zufall wieder.

Da Durand Bonny immer noch liebt, bringt er es nicht fertig, sie zu töten. Er stellt sie jedoch zur Rede und sie erzählt ihm von ihrer Kindheit im Waisenhaus und ihrem Abstieg in die Kriminalität.

Auf dem Schiff aus St. Louis ist sie mit einem Trickbetrüger namens Billy zusammen gewesen, um Leute beim Kartenspielen auszunehmen. Zufällig hat sie an Bord Julia Russell kennengelernt, die ihr in ihrer Naivität alles über Durand und die bevorstehende Hochzeit erzählt hat. Auf Billys Drängen hin hat Bonny Julias Platz eingenommen, nachdem diese plötzlich verschwunden ist. Was genau mit der echten Julia passiert ist, weiß sie nicht. Sie vermutet, dass Billy sie umgebracht und über Bord geworfen hat.

Es war von Anfang an geplant, dass Bonny Durands Vermögen stiehlt und sich dann wieder mit Billy trifft. Doch angeblich hat sie sich nach der Hochzeit in Durand verliebt und wollte auf das Geld verzichten. Daraufhin hat Billy ihr damit gedroht, Durand alles zu erzählen. Nun hat Billy das ganze Geld.

Natürlich ist nicht klar, ob Bonny in ihrer Beichte die Wahrheit sagt, oder ob sie Durand schon wieder belügt.

Durand verzeiht Bonny und sie lässt Colonel Worth fallen. Die beiden leben eine Zeit lang glücklich miteinander in Mobile bis plötzlich der Privatdetektiv Downs auftaucht. Downs hat von einer auffälligen Blondine gehört und lässt sich nicht abschütteln. Durand versucht, den Auftrag zurückzuziehen und Downs zu bestechen, doch der Detektiv geht nicht darauf ein. Er hat ein persönliches Interesse für den Fall entwickelt. Außerdem hat er die Leiche von Julia Russell gefunden und hat vor, der Polizei davon zu erzählen.

Durand erschießt Downs mit der Pistole, die er damals gekauft hat, um Bonny zu töten. Mit Bonnys Hilfe vergräbt er die Leiche des Detektivs im Keller.

Von nun an sind Bonny und Durand auf der Flucht. Nach einiger Zeit haben sie kein Geld mehr. Durand fährt nach New Orleans und verkauft seinem Geschäftspartner Allan Jardine seinen Anteil an der Kaffeeplantage, die beide gemeinsam aufgebaut haben.

In Folge einer Überflutung in Mobile wird einige Zeit später die Leiche von Downs entdeckt. Bonny und Durand ziehen weiter die Golfküste entlang bis nach Pensacola. Nach und nach wird das Geld wieder weniger. Bonny ist nicht bereit, ihren exklusiven Lebensstil aufzugeben. Sie will aber auch nicht, dass Durand eine Arbeit annimmt.

Die beiden versuchen durch Kartenbetrügereien an Geld zu kommen, doch sie fliegen auf.

Als kaum noch Geld übrig ist, nimmt Bonny hinter Durands Rücken wieder Kontakt zu Billy auf. Bonny und Billy schmieden den Plan, Durand zu töten und durch seine Lebensversicherung an Geld zu kommen.

Bonny versetzt den Ring, den Durand ihr zur Hochzeit geschenkt hat (nicht den Ehering), und zahlt die ausständigen Raten für Durands Lebensversicherung nach. Dann vergiftet sie ihn langsam mit Rattengift. Durand vermutet, dass sie ihn töten will, ist sich aber nicht ganz sicher. Er versucht zu flüchten, doch es gelingt ihm nicht. Als er Bonny zur Rede stellt, gesteht sie ihren Plan und scheint zu bereuen, was sie getan hat. Sie merkt jetzt, dass sie Durand liebt und will ihn retten. Die beiden fliehen aus dem Haus in Pensacola, denn Billy wartet im Garten bis Bonny ihm ein Zeichen gibt, dass Durand tot ist. In einem Hotelzimmer in der Nähe des Bahnhofs stirbt Durand an den Folgen der Vergiftung.

Waltz into Darkness hat kein glückliches Ende. Der Protagonist Durand stirbt am Ende durch die Hand seiner Frau Bonny. Kurz vor seinem Tod sieht Bonny ein, dass sie Durand liebt, doch es ist zu spät. Sein Tod ist ihre Strafe.

Im Gegensatz zu *Waltz into Darkness* haben die beiden Filmadaptionen, *La sirène du Mississippi* und *Original Sin*, ein offenes Ende. Der Protagonist wird dort zwar auch vergiftet, aber er stirbt nicht, sondern wird wieder gesund. Man könnte das Ende in den Filmen sogar als Happy End bezeichnen, aber es ist meiner Meinung nach nicht ganz sicher, dass Bonny/ Marion⁷⁶ sich wirklich geändert hat und nicht wieder versuchen wird, Louis/ Luis⁷⁷ zu töten.

⁷⁶ In *La sirène du Mississippi* heißt Bonny Castle Marion Vergano.

⁷⁷ In *Original Sin* heißt der Protagonist Luis Vargas.

3.2.2 Aufbau

Woolrich hat dem Roman folgendes Zitat aus dem Gedicht *Faustine* (1862) von Algernon Charles Swinburne vorangestellt:

If one should love you with real love
(Such things have been,
Things your fair face knows nothing of
It seems, Faustine)...

Die zitierte Stelle stammt aus dem letzten Drittel des Gedichtes. Beschrieben wird Faustine, eine wunderschöne Frau. Gott und der Teufel würfeln aus, wer sie bekommen soll. Der Teufel gewinnt. Die Beschreibung Faustines trifft ziemlich genau auf Bonny zu. Durand ist derjenige, der sie „with real love“ liebt.

Auch der Ausgang dieser Liebe wird in Swinburnes Gedicht bereits vorweggenommen.

Die letzten Zeilen lauten:

Curled lips, long since half kissed away,
Still sweet and keen;
You'd give him – poison shall we say?
Or what, Faustine?⁷⁸

Ein weiteres Detail Bonnys dürfte durch das Gedicht inspiriert worden sein. Durand ist fasziniert von Bonnys kleinem Mund, der ihn an Rosenblätter erinnert.

And Bacchus cast your mates and you
Wild grapes to glean;
Your flower-like lips were dashed with dew
From his, Faustine.⁷⁹

Faustine heißt auch eine Figur aus Woolrichs *Pulp-Story Vampire's Honeymoon* aus dem Jahr 1939.⁸⁰

Es folgt eine Auflistung der Figuren, die im Roman vorkommen. Diese Form erinnert an ein Theaterstück.

⁷⁸ <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2082.html>. Zuletzt eingesehen: 17.03.2009

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ vgl. Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 323.

Dabei gibt es auch eine Figur, die im Roman zwar nicht auftritt, aber trotzdem die Handlung entscheidend beeinflusst: Billy.⁸¹

Dann folgt eine Art Regieanweisung: „The soundless music starts. The dancing figures appear, slowly draw together. The waltz begins.“⁸² Danach beginnt das erste Kapitel. In diesen Anweisungen wiederholt sich das Musikthema aus dem Titel.⁸³

Renzi sieht in der theaterstückähnlichen Form eine Anspielung auf die Bedeutung des Schicksals im Roman. Die Figuren in einem Theaterstück haben keinen freien Willen. Sie müssen dem Drehbuch gemäß handeln. So verhält es sich auch mit den Figuren im *Noir*: ihr Leben ist vom Schicksal vorherbestimmt.⁸⁴

Die Thematik

In *Waltz into Darkness* geht es um einen Mann, der sich in eine Frau verliebt und von ihr zugrunde gerichtet wird.

Diese Thematik erinnert an die Geschichten von James M. Cain. Dort gibt es häufig eine sado-masochistische Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau.

Woolrich hat bereits 1932 bei *Manhattan Love Song* eine ähnliche Thematik aufgegriffen, damals jedoch noch ohne *Noir*-Elemente.

Es besteht auch eine Parallele zu Woolrichs Roman *I Married a Dead Man*, der 1948 (ein Jahr nach *Waltz into Darkness*) veröffentlicht wurde. In beiden Romanen gibt sich eine Frau als eine andere aus. In *I Married a Dead Man* geschieht dies jedoch nicht in böser Absicht, in *Waltz into Darkness* schon.

I Married a Dead Man handelt von der schwangeren und mittellosen Helen Georgesson. Sie befindet sich durch Zufall in einem Zug mit Hugh Hazzard, einem reichen jungen Mann und seiner ebenfalls schwangeren Ehefrau Patrice. Bei einem Zugunglück kommen Hugh und Patrice ums Leben. Hughs Eltern, die Patrice nicht kennen, halten Helen für Patrice und nehmen sie bei sich auf. Helen verliebt sich in Hughs Bruder.

⁸¹ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 3.

⁸² ebd. S. 7.

⁸³ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 279.

⁸⁴ vgl. ebd. S. 279.

Plötzlich taucht Steve Georgesson, der Vater von Helens Baby, auf und will sie erpressen.

Genau wie Bonny gibt sich Helen als eine andere Frau aus und heiratet unter Vortäuschung einer anderen Identität. Helen ist also ebenso eine falsche Braut wie Bonny.

In beiden Romanen lernen sich die echte und die falsche Braut während einer Reise kennen und tauschen auch während dieser Reise die Rollen. In *Waltz into Darkness* geschieht der Austausch auf einem Schiff, in *I Married a Dead Man* während einer Zugfahrt.

Helen war vorher mit Steve Georgesson liiert, der genauso wie Billy ein Verbrecher ist. Anders als in *Waltz into Darkness* verlässt Steve Helen und versucht später, sie zu erpressen. In *Waltz into Darkness* arbeiten Bonny und Billy von Anfang an zusammen.

Nevins versteht *Waltz into Darkness* als „Oper in Prosa“. Seiner Meinung nach klängen die Dialoge gesungen besser.⁸⁵ Die Thematik ist auf jeden Fall einer Oper würdig.

Suspense

Es gibt in *Waltz into Darkness* mehrere Situationen, in denen Bonny weggeht, um etwas zu erledigen und Durand sich nicht sicher ist, ob sie wieder zurückkommt. Woolrich beschreibt Durands Angst sehr gut.

She seemed to be gone the whole morning. [...]
He was pacing endlessly back and forth, holding tightly clasped between his two hands, as if afraid to lose it, a cup of the coffee she had left for him warming on the stove. But the plume of steam that had at first, with a sort of rippling sluggishness, traced his course behind him on the air, had long since thinned and vanished. He took a hurried swallow every so often, but dipping his mouth nervously down into the cup, held low as it was, rather than raising it to his lips. He wasn't aware of its taste, or of its degree of warmth, or even what it was. She wasn't coming back, that was it. She'd abandoned him, [...], left him [...].⁸⁶

⁸⁵ vgl. Francis M. Nevins Jr.: *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 330.

⁸⁶ Cornell Woolrich: *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 197f.

Eines der spannendsten Kapitel im Roman ist meiner Meinung nach das Kapitel 48. Bonny und Durand haben gerade Downs Leiche im Keller vergraben und Bonny ist zum Bahnhof gegangen, um Zugtickets zu kaufen. Durand ist somit allein zu Hause. Plötzlich klopft es an der Tür. Draußen steht der Makler Dollard mit Mrs. Thayer, einer potentiellen Nachmieterin. Dollard besteht darauf, Mrs. Thayer das Haus zu zeigen. Durand ist krank vor Angst, die beiden könnten etwas von dem Mord bemerken. Besonders spannend wird es, als sie sich den Keller ansehen wollen. Überraschenderweise kommt diese Szene weder in *La sirène du Mississippi* noch in *Original Sin* vor.

In *La sirène du Mississippi* gibt es generell keine Suspense-Szenen. Hier steht die Liebesgeschichte im Vordergrund. Das ist ungewöhnlich, da Truffaut vor dem Entstehen von *La sirène du Mississippi* an dem Interviewbuch mit Hitchcock gearbeitet hat. Es gibt zwar in *La sirène du Mississippi* einige Anlehnungen an Hitchcock⁸⁷, aber keinen Suspense.

In *Original Sin* wird die Spannung zum Teil durch die Musik und die Geräuscheffekte erzeugt. Einige Suspense-Momente aus dem Roman wurden übernommen. Die meiner Meinung nach spannendsten Situationen aus *Waltz into Darkness* fehlen aber auch hier.

⁸⁷ mehr dazu im Kapitel „*La sirène du Mississippi* als Hommage“

3.2.3 *Waltz into Darkness* als *Roman Noir*

Obwohl das Setting nicht typisch *noir* ist, weist *Waltz into Darkness* eine Vielzahl an *Noir*-Elementen auf. Untypisch ist vor allem die Zeit. *Waltz into Darkness* spielt im 19. Jahrhundert, die meisten *Noir*-Romane und -Erzählungen im 20. Jahrhundert.

Die Figuren sind jedoch eindeutig *noir*. Der Protagonist (Louis Durand) ist ein Mann, der durch eine *femme fatale* (Bonny Castle) ins Unglück gestürzt wird. Bonny zerstört zuerst Durands Geist und dann seinen Körper.

Ein Privatdetektiv (Walter Downs) kommt im *Noir* auch fast immer vor.

In der Welt des *Noir* gibt es keine ausschließlich guten Menschen, alle haben auch schlechte Seiten. Das trifft auch auf die Figuren in *Waltz into Darkness* zu. Sogar (die echte) Julia Russell ist nicht so gut, wie sie auf den ersten Blick scheint. Sie hat nämlich heimlich Erkundigungen über Durands finanzielle Situation angestellt. Er hatte ihr in seinen Briefen nämlich verschwiegen, wie viel Geld er wirklich hat.

Die femme fatale

In der *Noir*-Fachliteratur wird immer wieder der Begriff der *Spider Woman* genannt. Sie ist eine spezielle Form der *femme fatale*. Wie bereits der Name vermuten lässt, spinnt sie eine Art Netz um ihr Opfer. Das Opfer ist in diesem Fall der naive, unerfahrene Louis Durand. Die *Spider Woman* ist Bonny.

Durand liebt Bonny über alles. Diese Liebe könnte als Netz der *Spider Woman* interpretiert werden. Durand ist darin gefangen und wird von Bonny zugrunde gerichtet. Doch Durand ist nicht das einzige Opfer. Ein ähnliches Schicksal wird Julias Kanarienvogel zuteil.

Die echte Julia hat ihren Vogel sehr gern. Sie nimmt ihn mit in ihr neues Leben und fällt am Schiff dadurch auf, dass sie aus dem Speisesaal Salatblätter für ihn mitnimmt.

Bonny ist der Vogel egal. Sie füttert ihn nicht und bricht ihm schließlich vermutlich sogar das Genick.

Er ist der einzige Zeuge des Austauschs. Er ist in seinem Käfig gefangen und kann sich nicht wehren.

Bonny ist eine zierliche kleine Frau. Aufgrund ihrer Statur erinnert sie an ein Kind. Sie hat einen sehr kleinen Mund und auffällig blondes Haar. Sie war ein Findelkind und ist in einem Waisenhaus aufgewachsen. Von dort lief sie weg, da sie schlecht behandelt wurde und rutschte in die Kriminalität ab.

Sie kennt keine moralischen Werte und ist nur auf ihr eigenes Wohlbefinden bedacht.

Renzi sieht eine Parallele zwischen ihrem kindlichen Aussehen und ihrem Handeln.

[...] like a child, she cannot clearly discern right and wrong. She makes her choices on the basis of desire and practical need without consideration of others' feelings or deserts.⁸⁸

Bonny ist sowohl die Faustine aus Swinburnes Gedicht, als auch die *belle dame sans merci* aus dem gleichnamigen Gedicht von Keats, aus dem sie Durand vorliest, während sie vorgibt, ihn gesund zu pflegen. Ganz unschuldig fragt sie: „What does that mean „La Belle Dame Sans Merci“? The sound is beautiful but the words have no sense.[...]“⁸⁹

Das Schicksal

Wie bereits erwähnt, spielt das Schicksal im *Noir* eine wichtige Rolle. Alles ist vorherbestimmt und die Figuren haben keinen freien Willen. Renzi sieht die Macht des Schicksals durch die Form, die Woolrich wählt, bestätigt. Die Figuren haben Regieanweisungen zu folgen.

Durand ist von vornherein zum Untergang bestimmt. Als er Jardine seine Hälfte der Kaffeeplantage verkauft hat, sagt er zu ihm: „You *couldn't* be in my place, [...] It wouldn't have happened to you [...]. You are not the kind such things befall.“⁹⁰

Auch die Spielkarten verweisen auf das Schicksal. Bonny versucht, mit ihrer Hilfe die Zukunft vorauszusehen. Außerdem benutzen sie die Karten, um das Schicksal auszutricksen, indem sie beim Kartenspiel betrügen.

⁸⁸ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 280.

⁸⁹ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 286.

⁹⁰ ebd. S. 232.

Der Zufall

Ein weiteres charakteristisches *Noir*-Element ist der Zufall. Renzi zufolge ist *Waltz into Darkness* „[...] a succession of coincidences that culminate in Durand's destruction.“⁹¹

„Zufällig“ engagieren Bertha und Durand einen der wenigen Privatdetektive, die nicht korrupt sind. „Zufällig“ trifft Durand Bonny wieder. „Zufällig“ begegnen sich Downs und Durand in Mobile. „Zufällig“ gibt es eine Überschwemmung und Downs Leiche wird entdeckt.

Diese Zufälle erzeugen Spannung bzw. steigern die Spannung.

Die Obsession

Ein weiteres grundlegendes *Noir*-Thema ist die Obsession.

In *Waltz into Darkness* gibt es mehrere obsessive Figuren. Dazu zählt in erster Linie Louis Durand, der von Bonny besessen ist. Er gibt alles für sie auf und lässt sogar zu, dass sie ihn tötet.

Eine weitere obsessive Figur ist der Privatdetektiv Downs. Er wird damit beauftragt, Bonny zu suchen und ist nicht mehr davon abzubringen. Im Gegensatz zum Großteil seiner *Noir*-Berufskollegen ist er nicht bestechlich. Er hört auch nicht auf als Durand seinen Auftrag zurückzieht, da er ein persönliches Interesse an dem Fall entwickelt hat.

Renzi spricht von einem „trio of obsessive characters“⁹². Er nennt neben Durand und Downs Bertha Russell als dritte obsessive Figur. Sie besteht darauf, sich finanziell an der Anzahlung für Downs Arbeit zu beteiligen. Das ist aber meiner Meinung nach nicht sonderlich obsessiv.

Renzi zufolge überträgt Durand bei dem Gespräch in Downs Büro seine Obsession auf Downs und Bertha.⁹³ In dieser Situation bilden die drei tatsächlich ein Dreieck. Aber ich denke, Downs ist auch vorher schon so und Bertha Russell ist nicht auffällig obsessiv und kommt auch danach im Roman nicht mehr vor.

⁹¹ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 279.

⁹² ebd. S. 283.

⁹³ vgl. ebd.

Daher bleiben später nur noch Durand und Downs. Beide verfolgen ihre Obsessionen bis in den Tod. Downs treibt sein ausgeprägtes Rechtsempfinden ins Grab, Durand wird von Bonny zugrunde gerichtet.

Auch Bonny ist in gewisser Hinsicht obsessiv. Sie ist besessen von ihrer Gier nach Geld und Macht und tötet aus diesem Grund sogar den Mann, den sie liebt.

Sittlichkeit

Auffällig ist, wie Woolrich in *Waltz into Darkness* Anstand und Moral behandelt. Wie bereits erwähnt, hat er versucht, sich sprachlich der Handlungszeit anzupassen. Das trifft auch auf die moralischen Vorstellungen zu. Am deutlichsten zeigt sich das bei der Charakterisierung Bonnys. Sie ist eine typische *Noir*-Frau und handelt nicht den moralischen Werten ihrer Zeit gemäß. Da der zeitgenössische Leser (wohl auch bereits zu Woolrichs Lebzeiten) die Anstandsregeln des 19. Jahrhunderts nicht kennt, macht Woolrich uns durch Durands Reaktion darauf aufmerksam.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die folgende Episode:

Durand kommt früher nach Hause und will seine Frau überraschen. Zu seiner großen Bestürzung findet er sie, wie sie mit übereinandergeschlagenen Beinen in einem Sessel sitzt. Er ist entsetzt.

She had been caught in a very real grossness, not to be understood by any later standard of manners, but only when set against its own contemporary code of universal conduct. For a woman to sit like that would have drawn stares anywhere, then, even ostracism and a request that she leave forthwith. No woman, not even the flightiest, sat but with the knees both level and the feet both flat upon the floor [...].⁹⁴

Ein weiteres Indiz für die sittliche Verworfenheit Bonnys sind die Zigarren, die sie raucht, wenn sie alleine ist. Eine zigarrenrauchende Frau war im 19. Jahrhundert scheinbar unvorstellbar. Durand geht für sie die Zigarren kaufen. Sobald unerwartet jemand dazukommt, wenn Bonny gerade raucht, tut Durand so, als wäre es seine Zigarre, obwohl er selbst Nichtraucher ist.

⁹⁴ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 39.

Nachdem Bonny mit Durands Geld verschwunden ist, findet Aunt Sarah Bonnys Zigarren und ein Stück Rouge in einem von Bonnys Schränken. Sie zeigt beides Durand, um ihn davon zu überzeugen, dass Bonny eine „bad woman“ ist.⁹⁵

In beiden Verfilmungen wird Bonnys unsittliches Verhalten übernommen. Sowohl Truffaut als auch Cristofer setzen dabei sexuelle Freizügigkeit ein. Die eben beschriebene Situation mit der unangebrachten Körperhaltung gibt es in *La sirène du Mississippi* in einer zeitgemäßen Variante.

Marion und Mahé besichtigen das Haus in Aix en Provence, in dem Mahé später Downs ermorden wird. Marion setzt sich mit gespreizten Beinen auf die Couch. Mahé weist sie zurecht.



Abb. 1: Marion sitzt unsittlich auf der Couch, *La sirène du Mississippi* (1969), 01:06:06.

Bei Truffaut gibt es außerdem eine Szene, in der sich Marion spontan im Cabrio am Straßenrand umzieht. Sie ist dabei kurz ohne Oberteil zu sehen. Ein vorbeifahrendes Auto fährt in den Straßengraben.

Man muss hierbei bedenken, dass *La sirène du Mississippi* Ende der 60er Jahre, also zur Zeit der Hippiebewegung, entstanden ist. Damals war es vermutlich weniger aufregend,

⁹⁵ vgl. ebd. S. 73.

eine Frau oben ohne zu zeigen als heutzutage, noch dazu in einem französischen Film. Für einen Truffaut-Film ist die Szene allerdings schon sehr freizügig.⁹⁶

Cristofers Umgang mit Erotik ist generell freizügiger als Truffauts. Es handelt sich bei *Original Sin* schließlich um einen Erotikthriller. Die Zigarren gibt es hier auch, doch Cristofer macht den Zuschauer nicht so explizit darauf aufmerksam, wie verwerflich das ist.

Expressionismus

Der *Roman Noir* und in weiterer Folge der *Film Noir* wurden durch den Expressionismus beeinflusst.

Die expressionistischen Schriftsteller wandten sich in erster Linie gegen die technischen Innovationen ihrer Zeit (ca. 1910-1925). Sie waren der Ansicht, dass die Menschen durch die rasch ansteigende Anzahl der Sinneseindrücke, die die Modernisierung (unter anderem auch das Kino) mit sich brachte, überfordert seien.⁹⁷ Diese Überforderung führt nach Ansicht der Expressionisten zur sozialen Entfremdung des Einzelnen – ein Zustand, der auch auf die meisten *Noir*-Figuren zutrifft.

Eine mögliche Darstellungsform der sozialen Entfremdung einer Figur ist die monoperspektivische Erzähltechnik.⁹⁸ Dabei werden Erlebnisse fast ausschließlich aus der Perspektive einer Figur dargestellt. Diese Technik wandte auch Woolrich an.

In *Waltz into Darkness* ist besonders das Kapitel, in dem der vergiftete Durand versucht zu fliehen, sehr einprägsam in dieser Erzählperspektive verfasst.

Across the room, over in the far corner, miles away, stood the chair with his clothes upon it. [...] Miles away it stood, and he looked longingly across the miles, the immeasurable distance from illness to health, from helplessness to ability, from death to life.⁹⁹

⁹⁶ Diese Szene wurde ursprünglich für Françoise Dorléac in *La peau douce* geschrieben, aber dann beim Schneiden herausgenommen. Françoise Dorléac war die ältere Schwester von Catherine Deneuve und kam 1967 bei einem Autounfall ums Leben. vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 664.

⁹⁷ Ralf Georg Bogner. *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 25.

⁹⁸ vgl. Thomas Anz. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Weimar: Sammlung Metzler, 2002. S. 71.

⁹⁹ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 283.

Die Beschreibung spiegelt Durands verwirrten Geisteszustand wider.

Noch intensiver wird diese Perspektive kurz vor Durands Tod.¹⁰⁰

The black sky over the station square, pocked with stars, eddied about this way and that over Durand's upturned eyes. He had a feeling of being very close to it. Then it changed to gaslight pallor on a plaster ceiling. Then this slanted off upward, gradually dimming [...].¹⁰¹

Die Welt, die Woolrich beschreibt, ist generell trostlos. Renzi führt als Beispiel die Beschreibung der Methodistenkirche an, in der Durand und die vermeintliche Julia getraut werden.¹⁰² Duster schildert Woolrich den Ort, an dem ein eigentlich glückliches Ereignis stattfindet.

Fulminating orange haze from without blurring its leaded windows into swollen shapelessness; its arched apse disappearing upward into cobwebby blue twilight. Grave, peaceful, empty but for five persons.¹⁰³

Woolrich konzentriert sich dabei auf das Wesentliche und lässt unnötige Wörter weg. Dieser fragmentarische Stil ist ebenfalls typisch expressionistisch.

Ein weiteres expressionistisches Mittel in *Waltz into Darkness* ist der starke Gegensatz von hell und dunkel. Dieses Mittel ist jedoch nicht von der expressionistischen Literatur, sondern eher vom expressionistischen Film beeinflusst. Dort wird, wie bereits erwähnt, mit speziellen Beleuchtungstechniken ein starker Kontrast zwischen hell und dunkel erzeugt. Dieser Kontrast zieht sich auch durch *Waltz into Darkness*.

Es fängt bereits beim Aussehen der Protagonisten an: Julia ist blond und Durand dunkelhaarig.

Während des Hochzeitswalzers verschwinden die beiden heimlich von der Hochzeitsfeier. Es ist Mitternacht und somit dunkel draußen. Ihr Ziel ist das neue Haus, das auf Durands Wunsch hin hell erleuchtet ist.

¹⁰⁰ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 285.

¹⁰¹ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 307.

¹⁰² Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 28.

¹⁰³ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 29.

Als Durand merkt, dass seine Frau ihn verlassen hat und sich eingestehen muss, dass sie nicht die echte Julia ist, wird seine Welt dunkel:

It was dark now, the town had dropped into night. The town, the world, his mind, were hanging suspended in bottomless night. It was dark outside in the streets and it was dark in here in the room where he stood.¹⁰⁴

¹⁰⁴ ebd. S. 70.

3.2.4 Weitere wichtige Motive im Roman

Das Walzer-Motiv

In Cornell Woolrichs Werken kommen häufig Tanz und Musik vor. Bereits in seinem ersten Roman *Cover Charge* spielte das Tanzen eine wichtige Rolle.¹⁰⁵

Woolrich selbst war (zumindest in seiner Jugend) ein Jazz-Liebhaber. Er musste alles haben, was „in“ war und dazu zählten auch Jazz-Platten.¹⁰⁶

Er stellte seinen Geschichten häufig Teile aus Songtexten als Motto voran.

Das Motiv des Walzers findet man bei *Waltz into Darkness* bereits im Titel. Zum zweiten Mal kommt der Walzer in der Regieanweisung vor dem Beginn des ersten Kapitels vor:

The soundless music starts. The dancing figures appear, slowly draw together. The waltz begins.¹⁰⁷

Die zweite und abschließende Regieanweisung am Ende des Romans lautet:

The soundless music stops. The dancing figures wilt and drop. The Waltz is done.¹⁰⁸

Es handelt sich also auch im wörtlichen Sinne um einen Walzer in die Dunkelheit.

Bevor Durand seine Braut abholt, glaubt er, Musik zu hören.

„I keep hearing music. Is there a band playing on the streets somewhere around here?“

„There’s a band playing, sure enough,“ she [Aunt Sarah] confirmed, unsmiling. „A special kind of band, for just one person at a time to hear. For just one day. I heard it once. Today’s your day for hearing it.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ vgl. Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 30-34.

¹⁰⁶ vgl. ebd. S. 11.

¹⁰⁷ Cornell Woolrich, *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 7.

¹⁰⁸ ebd. S. 310.

¹⁰⁹ ebd. S. 18.

Auch im Text selbst gibt es mehrere Stellen, an denen das Walzermotiv auftaucht. Zum ersten Mal geschieht das auf der Hochzeitsfeier. Julia und Durand tanzen den obligatorischen Hochzeitstanz. Es handelt sich um den Walzer aus *Romeo and Juliet*.¹¹⁰ Das könnte als Omen für die unmögliche Liebesbeziehung der beiden interpretiert werden.

Während des Tanzens sagt Durand zu seiner Frau:

„Our life together is going to be like this waltz, Julia. As sleek, as smooth, as harmonious. Never a wrong turn, never a jarring note. Together as close as this. One mind, one heart, one body.“

„A waltz for life,“ she whispered raptly. „A waltz with wings. A waltz never ending. A waltz in the sunlight, a waltz in azure, in gold – and in spotless white.“¹¹¹

Doch es kommt ganz anders. Das Leben, das die beiden führen, ist nicht harmonisch, obwohl Durand alles dafür tut. Seine Braut verschwindet mit seinem Vermögen. Doch er findet sie wieder und verzeiht ihr. Trotzdem gibt es kein Happy End. Bonny richtet Durand zugrunde, bis er schließlich stirbt.

Nach ihrer Wiedervereinigung erleben Bonny und Durand in Mobile ihre beste Zeit.

Every time the violins played, somewhere, anywhere, she was in his arms there, turning in the endless, fevered spirals of the waltz.¹¹²

Während dieser Zeit sind sie glücklich miteinander. Es ist so, wie Durand es sich bei der Hochzeit gewünscht hat.

Dieser Abschnitt endet mit dem Mord an Downs. Durand begeht ein Verbrechen und die beiden sind von nun an auf der Flucht. Vor allem die Tatsache, dass Durands Geld immer weniger wird, sorgt für Konflikte zwischen Bonny und Durand. Bonny ist ein exklusiver Lebensstil sehr wichtig. Wenn sie etwas nicht bekommt oder etwas nicht tun kann, weil zu wenig Geld da ist, wird sie wütend auf Durand.

Als Durand merkt, dass kaum noch Geld übrig ist, schreibt Woolrich:

¹¹⁰ ebd. S. 32.

¹¹¹ ebd. S. 33.

¹¹² ebd. S. 165.

And meanwhile the music swelled, and the waltz whirled ever faster, giving no pause for breath.¹¹³

Durand fährt nach New Orleans und verkauft seinem Geschäftspartner seinen Anteil an der Kaffeeplantage, die sie gemeinsam aufgebaut haben.

In Pensacola geht Durand erneut das Geld aus. Er kann nicht mehr nach New Orleans fahren, weil es dort kein Geld mehr gibt. Aber Arbeiten kann er auch nicht, weil Bonny das nicht will. Sie haben bereits versucht, beim Kartenspielen zu betrügen, doch sie sind bald dabei erwischt worden.

Um Bonny glücklich zu machen, lügt Durand und behauptet, es sei noch viel Geld in New Orleans. Bonny freut sich darüber offensichtlich sehr:

She spun, suddenly, in a solo waltz step, as though unseen violins had struck a single chord. Then flung herself onto the bed and into his waiting arms.¹¹⁴

Bonny beginnt, Durand zu vergiften. Er schöpft Verdacht und schleicht sich aus dem Haus. Durand ist bereits sehr schwach, doch er findet einen Mann, der ihm zur nächsten Arztpraxis hilft. Der Mann ist sehr in Eile und hat nicht die Zeit, Durand auch noch die Treppe zur Tür hinaufzuhelfen. Er läutet und lässt Durand auf den Stufen zurück. Plötzlich kommt Bonny und stellt Durand zur Rede. Gleichzeitig öffnet eine Frau die Tür der Arztpraxis und fragt, was los sei. Bonny sagt, es sei nichts und Durand ist nicht in der Lage, etwas zu seiner Rettung zu sagen.

Das war seine letzte Chance, zu entkommen.

The waltz resumed, the slow and terrible waltz of death, there on those steps.¹¹⁵

Danach fügt Durand sich seinem Schicksal, dem Tod.

His revery, on its part, saw everything. Everything again. Again he waltzed with her at Antoine's on their wedding night – „A waltz in sunlight, love; in azure, white and gold.“¹¹⁶

¹¹³ ebd. S. 216.

¹¹⁴ ebd. S. 258.

¹¹⁵ ebd. S. 295.

Das Haus

Die Art der Unterkunft spielt in *Waltz into Darkness* eine wichtige Rolle.

Im zweiten Kapitel des Romans fährt Durand zu seinem neuen Haus, wo er mit seiner Frau leben wird. Er will nachsehen, ob alles bereit ist. Bevor er wieder fährt, bittet er Aunt Sarah, überall im Haus das Licht anzulassen, damit es „bright and cheery“¹¹⁷ ist, wenn Julia kommt.

Das Haus befindet sich passenderweise in der St. Louis Street. Immerhin ist Durands Vorname Louis und seine Braut kommt aus St. Louis. Das ist vermutlich kein Zufall.

Nachdem Julia Durand verlassen hat, verlässt er das Haus für immer. Das Haus „stirbt“.

The death of a man is a sad enough thing to watch, but he goes by himself, taking nothing else with him. The death of a house is a sadder thing by far to watch. For so much more goes with it. [...] It was already dying before his very eyes; the furniture dismantled, rugs stripped from its floor boards, curtains from its windows, closet doors left gapingly ajar with nothing behind them any more. Its skeleton was peering through. The skeleton that stays on after death, just as in a man's case.

And yet, he realized, he was not so much leaving this place as leaving a part of himself behind in a common grave with it.¹¹⁸

Ein positives Beispiel für ein Haus als Heim stellt Jardines Haus dar. Als Durand in Jardines Haus wartet, denkt er:

This is home [...]. Nothing ever happens here, nothing bad. You come home to it with impunity, you go out again with immunity, you turn your face openly toward the world.¹¹⁹

Durand und Bonny sehnen sich beide danach, „wie ganz normale Leute“ in einem Haus zu wohnen. Für kurze Zeit gelingt ihnen das auch. Auf Bonnys Initiative hin mieten sie ein Haus. Für Bonny, die in einem Waisenhaus aufgewachsen ist, scheint es noch wichtiger zu sein, ein Haus zu besitzen, als für Durand. Für Bonny zählt jedoch weniger die Geborgenheit und Stabilität, die ein eigenes Haus bietet, sondern vielmehr das

¹¹⁶ ebd. S. 300.

¹¹⁷ ebd. S. 17.

¹¹⁸ ebd. S. 111.

¹¹⁹ ebd. S. 223.

Ansehen, das Hausbesitzer ihrer Meinung nach genießen. Ein Haus zu besitzen, ist für Bonny der Gipfel des gesellschaftlichen Ansehens.

It seemed to fill some long-felt, deep-seated, longing on her part: a house of one's own; to be – more than merely an expression of great wealth – an expression of *legitimate* great wealth; to be the ultimate in stability; in *belonging*, in caste.¹²⁰

Nach dem Mord an Downs müssen sie das Haus verlassen und leben fortan in Hotels. Gegen Ende des Romans mieten sie noch einmal ein Haus. Doch sie verbringen keine glückliche Zeit dort. Bonny beginnt, Durand zu vergiften. Das Haus wird für ihn zur tödlichen Falle. Er stirbt aber nicht in diesem Haus, sondern in einem Hotelzimmer.

Bei Truffaut finden die beiden in einem kleinen Häuschen an der französisch-schweizerischen Grenze Zuflucht. Schließlich verlassen sie das Haus wieder und brechen in eine unbekannte Zukunft auf.

In *Original Sin* verhält es sich ähnlich wie in *Waltz into Darkness*, der Protagonist stirbt hier allerdings nicht.

Das Leben im Hotel stellt eine Parallele zu Cornell Woolrichs Biographie dar. Woolrich besaß nie ein eigenes Haus. Den Großteil seines Lebens verbrachte er in Hotels, wo er zuerst gemeinsam mit seiner Mutter und später allein lebte.

¹²⁰ ebd. S. 168.

4. François Truffauts *La sirène du Mississippi*

4.1. François Truffaut

4.1.1 Kindheit und Jugend

François Truffaut wurde 1932 in Paris als uneheliches Kind geboren und verbrachte den Großteil seiner Kindheit bei seiner Großmutter. Truffauts Mutter hatte einen anderen Mann geheiratet und wollte den Jungen nicht bei sich haben.

Im Alter von acht Jahren sah er seinen ersten Film, *Paradis perdu* (1940) von Abel Gance. Das weckte seine lebenslange Liebe zum Film.

Nach dem Tod der Großmutter 1942 lebte Truffaut bei seiner Mutter und seinem Stiefvater. Die beiden kümmerten sich kaum um ihn und ließen ihn oft allein. Der Junge schlich sich nachts aus dem Haus, um sich Filme anzusehen. Oft schwänzte er dafür tagsüber auch die Schule.

Durch seine häufigen Kinobesuche lernte Truffaut eine Menge über Filme. Er bevorzugte Liebes- und Kriminalfilme. Dabei identifizierte sich lieber mit den schwächeren Figuren als mit den Helden.

Neben seiner großen Leidenschaft für das Kino schätzte Truffaut Bücher sehr. Bereits in jungen Jahren bemühte er sich, eine eigene Bibliothek zusammenzustellen. Sein Lieblingsautor war Honoré de Balzac.

1951 erhielt Truffaut von seinem Freund Jean Genet¹²¹ einige Kriminalromane aus der *Série noire*, die nach dem Zweiten Weltkrieg bei dem französischen Verlag Gallimard herausgekommen waren. Die *Série noire* bestand aus amerikanischen Kriminalromanen, die erstmals in französischer Übersetzung veröffentlicht wurden.

Viele dieser Romane und Erzählungen wurden später von Truffaut verfilmt.

Truffaut war Autodidakt. Obwohl er sehr intelligent war, schaffte er nur knapp den Hauptschulabschluss.

¹²¹ Jean Genet (1910-1986) war ein französischer Schriftsteller. Viele seiner Werke riefen nach ihrer Veröffentlichung aufgrund homosexueller und sadomasochistischer Motive einen Skandal hervor. Truffaut identifizierte sich sehr mit dem Protagonisten aus Genets teilweise autobiographischem Roman *Journal du voleur* (1949) und nahm daraufhin Kontakt mit Genet auf. Die beiden wurden Freunde. vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 373.

Von 1955 bis 1957 war er als Assistent für Roberto Rossellini tätig, wobei er eine Menge über das Filmemachen lernte.¹²²

¹²² vgl. David Nicholls. *François Truffaut*. London: B. T. Batsford Ltd., 1993. S. 27.

4.1.2 *Nouvelle Vague*

Truffaut besuchte häufig die Cinémathèque Française¹²³ und sah sich dort alte Filme an. 1949 wurde er Mitglied des Avantgardefilmclubs *Objectif 49*, der ausschließlich Filme zeigte, die nicht ins Kino kamen.¹²⁴ Dabei lernte er Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol und weitere junge Filminteressierte kennen. Sie alle wollten selbst Filme machen und hofften, sich durch das Studieren der Klassiker das dafür nötige Wissen anzueignen.

Anfang der 50er Jahre begann Truffaut für die *Cahiers du Cinéma* zu schreiben. Diese französische Filmzeitschrift war 1947 als *La Revue du Cinéma* von dem Filmkritiker André Bazin gegründet und 1950 in *Cahiers du Cinéma* umbenannt worden.¹²⁵ Auch Godard, Rivette und die anderen schrieben für die *Cahiers*.

André Bazin nahm sich Truffauts an und wurde bis zu seinem Tod 1958 zu einer Art Vaterersatz.

Im Umfeld der *Cahiers du Cinéma* entstand nach und nach die *Nouvelle Vague*. Es handelt sich dabei um eine Gruppe junger französischer Filmemacher, die ein neues Kino forderten.

Sie nutzten die 50er Jahre, um sich Wissen über den Film anzueignen. In den 60er Jahren begannen sie dann, selbst Filme zu machen. Im Gegensatz zu anderen Filmreformern vermittelten sie ihre Ideen gleich in der Praxis, anstatt sie lediglich niederzuschreiben.

Mit ihren Filmen brachen sie zahlreiche Tabus.

1953 veröffentlichte Truffaut in den *Cahiers du Cinéma* den Artikel *Une certaine tendance du cinéma français*¹²⁶. Er kritisierte darin die damals gängige Art der Literaturverfilmung, das Verfahren der „Äquivalenz“¹²⁷. Dieses ging davon aus, dass es in einem Roman Szenen gibt, die verfilmbar sind und Szenen, die es nicht sind. Die

¹²³ Die Cinémathèque Française wurde 1936 von Henri Langlois aus privaten Geldern ins Leben gerufen. Ihre Aufgabe war es, Filme zu erhalten.

¹²⁴ vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 86.

¹²⁵ vgl. Bettina Studlar. *Die „Nouvelle Vague“ und ihr Einfluss auf François Truffaut*. S. 9.

¹²⁶ in: *Cahiers du Cinéma* 31, 01/ 54. Zitiert nach: James Monaco. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 438.

¹²⁷ vgl. Bettina Studlar. *Die „Nouvelle Vague“ und ihr Einfluss auf François Truffaut*. S. 14.

unverfilmbar Szenen sollten durch äquivalente filmbare Szenen ersetzt werden. Diese äquivalenten Szenen sollten so wirken, als habe sie der Romanautor selbst verfasst.

Das Äquivalenzverfahren war eine Neuerung in der Literaturverfilmung. Zuvor wurden einfach manche Teile des Romans weggelassen.

Die Regisseure brachten nichts Persönliches in ihre Filme ein. Sie ließen einfach die, von den Drehbuchautoren dem Verfahren der Äquivalenz gemäß verfassten, Drehbücher verfilmen. Bei dieser Art des Filmemachens bleibt der Film näher bei dem Schriftsteller, von dem die literarische Vorlage stammt. Der Regisseur ist hier eher ein Techniker als ein Künstler.

Truffaut wollte, dass die Filmemacher eine persönliche Handschrift in ihren Filmen hinterlassen. Das ist die Grundidee der *Politique des Auteurs*, auf die ich bald näher eingehen werde.¹²⁸

Das Konzept der *Nouvelle Vague* war stark durch die Theorien André Bazins geprägt. Wie viele andere Filmtheoretiker beschäftigte sich Bazin mit der Filmsprache. Er wollte weg von der Manipulation des Zuschauers durch Expressionismus und Montage und forderte stattdessen Realismus. Dieser wird seiner Ansicht nach am besten durch die *Mise en Scène*¹²⁹ erzeugt.

Für Bazin ist die *Mise en Scène* wahrheitsgetreuer als die Montage¹³⁰. Die Montage arbeitet mit Schnitten, was den Zuseher Bazins Meinung nach mehr manipuliert als die Kameraschwenks, die bei der *Mise en Scène* eingesetzt werden.¹³¹ Daher wird Realismus seiner Meinung nach am besten durch die *Mise en Scène* vermittelt, besonders durch Plansequenzen und Schärfentiefe.

Als Vorbilder für einen gelungenen Realismus nannte Bazin Jean Renoir und Roberto Rossellini.¹³²

¹²⁸ vgl. ebd. S. 14f.

¹²⁹ „Mise en Scène“ bedeutet wörtlich übersetzt „In-Szene-Setzen“. Der Begriff beschreibt all das, was „während der Dreharbeiten für die Kamera arrangiert wird. Darunter fallen beispielsweise die räumliche Beziehung zwischen Personen und Objekten, Größenverhältnisse und Relationen im Filmbild, Licht und Schatten, Farbe, Ausstattung oder Kostüme.“ In: Werner Kamp und Manfred Rüssel. *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk und Wissen, 1998. S. 47.

¹³⁰ Der Begriff „Montage“ beschreibt die nachträgliche Umordnung des gedrehten Filmmaterials im Rahmen der Postproduktion. Mit Hilfe von Montage können Zeit und Raum manipuliert werden.

¹³¹ vgl. James Monaco. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 176f.

¹³² vgl. James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 6.

Die Grundidee der *Nouvelle Vague* wurde bereits 1948 von Alexandre Astruc formuliert. Er war der Meinung, eine neue Ära des Films sei angebrochen. Nach den anfänglichen Funktionen des Films als Attraktion und Mittel, um Momente zu konservieren, entwickelte der Film sich Astruc zufolge nun zu einer Sprache. Er verlangte, dass der Filmkünstler in seinem Film, genauso wie ein Autor in seinem Essay oder Roman, seine Gedanken zum Ausdruck bringen solle. Das nannte er „caméra-stylo“.¹³³

Diese Forderung erfüllte mehr als zehn Jahre später die *Nouvelle Vague* mit ihrer *Politique des Auteurs*. Gemäß der *Politique des Auteurs* soll ein Film die persönliche Handschrift des Regisseurs tragen. Der persönliche Stil muss unabhängig vom Genre erkennbar sein und entwickelt sich im Idealfall von Film zu Film weiter.

Die *Politique des Auteurs* stellte sich gegen das Hollywood-Kino der 30er und 40er Jahre, das hauptsächlich Filme für die Massen produzierte. Vorbild für die *Politique des Auteurs* waren europäische Filmemacher wie Jean Cocteau, Alfred Hitchcock und Jean Renoir.

Die Umsetzung der Ideen der *Nouvelle Vague* wäre allerdings nicht möglich gewesen, wenn es nicht gleichzeitig eine Revolution in der Filmtechnik gegeben hätte.

Besonders die Neuerungen im Bereich der Kamera wirkten sich grundlegend auf den visuellen Stil der *Nouvelle Vague* aus. Ende der 50er Jahre entwickelten Arnold & Richter eine 35 mm Arriflex-Kamera. Diese war um einiges leichter als die üblichen schweren Mitchell-Kameras. Die Arriflex konnte in der Hand gehalten werden. Dadurch entstand eine größere Bewegungsfreiheit beim Filmemachen.¹³⁴ Außerdem war es billiger, einen Film irgendwo mit einer Handkamera zu drehen, als in einem Studio alles nachzubauen.

Diese Neuerungen wirkten sich natürlich auch auf andere Länder als Frankreich aus. Überall entstanden neue, von den Studios befreite Filmbewegungen¹³⁵. Doch die *Nouvelle Vague* galt unter ihnen als Vorreiter und Vorbild.

¹³³ vgl. ebd. S. 5.

¹³⁴ vgl. James Monaco. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 94.

¹³⁵ Bergman, Fellini & Antonioni etc.

Was macht einen Nouvelle Vague-Film aus?

Bettina Studlar nennt folgende Kennzeichen, die einen Film als Produkt der *Nouvelle Vague* auszeichnen:¹³⁶

- Nicht das Studio (falls vorhanden), sondern der Autor (Régisseur/ metteur en scène) rückt in den Mittelpunkt.
- Die Kamera bewegt sich und ermöglicht so ein weiteres Aufnahmefeld, als bisher mit der statischen Kamera möglich war.
- Das Budget ist niedrig.
- Die Film-Crew ist klein.
- Der Drehort bleibt während des gesamten Filmes fast gleich.
- Die Finanzierung der Filme ist unabhängig von wirtschaftlichen Zwängen.
- Es wird mit unbekannten Gesichtern gearbeitet. Diese Entscheidung war vermutlich in erster Linie eine Frage des Geldes. Die *Nouvelle Vague*-Régisseurs hatten sicher (zumindest am Anfang) nicht genug Geld, um teure Stars zu bezahlen.

Die Vertreter der *Nouvelle Vague* entwickelten sich im Laufe ihres Wirkens als Filmemacher in unterschiedliche Richtungen weiter. Truffaut experimentierte mit den unterschiedlichen Filmgenres.¹³⁷

¹³⁶ vgl. Bettina Studlar. *Die „Nouvelle Vague“ und ihr Einfluss auf François Truffaut*. S. 18f.

¹³⁷ vgl. James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 11.

4.1.3 Truffaut als Regisseur

François Truffaut schuf insgesamt 21 Spielfilme, eine Episode für einen Kollektivfilm, und drei Kurzfilme.

Er sah sich bei den Filmproduktionen nicht als Chef, sondern als derjenige, der alles überwacht und die Verantwortung übernimmt, wenn etwas schiefgeht. Das Filmemachen sah er als kollektive Kunst – etwas, das nur durch das Zusammenarbeiten mehrerer Leute entstehen kann.

Die Mitarbeiter blieben von Film zu Film größtenteils gleich und bildeten eine Art Familie.

Truffaut setzte in den meisten seiner Filme jemanden aus dieser „Familie“ als Schauspieler ein. Das hatte meist finanzielle Gründe. Truffaut übernahm auch selbst Rollen in seinen Filmen, wenn er es für richtig hielt.

Truffauts Filme

Truffaut experimentierte im Zuge seiner Tätigkeit als Filmemacher mit unterschiedlichen Genres. Die Filme sind daher sehr verschieden, jedoch steht immer die Liebe bzw. die Sehnsucht nach Liebe im Mittelpunkt.¹³⁸ Somit geht es bei Truffauts Filmen eher um die Figuren und ihre Beziehungen zueinander und weniger um das, was geschieht.¹³⁹

Abgesehen davon gibt es einige Elemente, die in vielen Truffaut-Filmen vorkommen. Das häufigste dieser Elemente ist die Stadt Paris, Truffauts Heimatstadt, die er nur ungern und nie für lange Zeit verließ. Die meisten von Truffauts Filmen spielen dort.

Auch der Eiffelturm kommt häufig vor, allerdings meist in Miniaturausgabe. Truffaut besaß selbst eine riesige Eiffelturmsammlung und verwendete häufig Exemplare daraus in seinen Filmen.

Friedhöfe werden bei Truffaut ebenfalls oft gezeigt. Viele gute Freunde von Truffaut starben und er verarbeitete das in seinen Filmen – besonders in *La chambre verte* (1978).

¹³⁸ Annette Insdorf. *François Truffaut*. Boston: Twayne Publishers, 1978. S. 63.

¹³⁹ vgl. Robert Fischer (Hg.). *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur. Mit einer Filmogr. von Robert Fischer. Vorwort von Jean Collet*. Köln: vgs, 1991. S. 220.

Manchmal ließ Truffaut Szenen nachsynchronisieren. Er tat das dann, wenn er zwar mit dem Gespielten zufrieden war, aber einen anderen Tonfall wollte. In einigen Fällen, besonders bei den Antoine-Doinel-Filmen¹⁴⁰, änderte er beim Nachsynchronisieren bei manchen Sätzen sogar den Text.¹⁴¹

Truffauts Vorbilder

Es gab mehrere Regisseure, die Truffaut sehr schätzte. Dazu zählten Jean Renoir und Alfred Hitchcock, mit denen er bis zu ihrem Tod engen Kontakt hielt.

Truffaut bewunderte die beiden Filmemacher nicht nur, sondern nahm sie auch als Vorbild beim Drehen seiner eigenen Filme.

Besonders Hitchcocks Filme hatten einen großen Einfluss auf Truffauts Werk. Zum einen sah Truffaut sich die Filme Hitchcocks wieder und wieder an. Zum anderen lernte er während der Arbeit an dem Interview-Buch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* viel über Hitchcocks Filmkunst. Während seiner Arbeit an dem Buch drehte Truffaut drei Filme, die stark von Hitchcock beeinflusst sind: *La peau douce* (1964), *Fahrenheit 451* (1966) und *La mariée était en noir* (1968). Die Ergebnisse waren jedoch für Truffaut nicht befriedigend. *La mariée était en noir* war zwar kommerziell relativ erfolgreich, ist jedoch gleichzeitig von all seinen Filmen der Film, den Truffaut am wenigsten mochte.¹⁴²

La sirène du Mississippi entstand ein Jahr nach Ende dieser Hitchcock-Phase. Der Film enthält zwar einige Anspielungen auf Hitchcock-Filme, aber keinen Suspense.

¹⁴⁰ Der Antoine-Doinel-Zyklus ist ein fünfteiliger Filmzyklus (bestehend aus vier Spielfilmen und einer Episode) über die fiktive Figur Antoine Doinel (gespielt von Jean-Pierre Léaud). Antoine Doinel kann als Truffauts filmisches Alter Ego gesehen werden.

¹⁴¹ Georges Sturm. *Arbeiten mit François Truffaut*. München: Cicim, 1992. S. 100.

¹⁴² vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 373.

4.2 *La sirène du Mississippi*

4.2.1 Vorgeschichte und Produktion

Für François Truffaut sollte jeder Film ganz anders als der vorhergegangene und der nachfolgende sein. Er machte zwar zum Teil vergleichbare Projekte (z. B. den Antoine-Doinel-Zyklus), jedoch mussten mindestens ein paar Jahre zwischen den einzelnen Filmen liegen.¹⁴³

Nach dem Erfolg des Antoine-Doinel-Films *Baisers volés* (1968) realisierte er das lange geplante Projekt *La sirène du Mississippi* (deutscher Titel: *Das Geheimnis der falschen Braut*).

Der Film basiert auf Cornell Woolrichs *Waltz into Darkness*. Von Woolrich stammte bereits die literarische Vorlage für *La mariée était en noir*, das Truffaut 1967 als Hommage an seine Freundin Jeanne Moreau gedreht hatte.

Truffaut erkannte beim Lesen des Romans das typisches Thema der *Noir*-Filme wieder: eine *femme fatale* zieht einen ehrlichen Mann in ihren Bann und richtet ihn dann zugrunde. Alle Regisseure, die Truffaut bewunderte, hatten dieses Thema bearbeitet. Nun wollte er es auch selbst versuchen.¹⁴⁴

Die Idee, diesen Film zu machen, hatte Truffaut bereits 1966. Er verhandelte lange mit den Produzenten Raymond und Robert Hakim, da er glaubte, diese hätten die Rechte an dem Roman. Im Herbst 1967 fand Truffaut jedoch heraus, dass die Rechte nicht bei den Hakims, sondern der Twentieth Century Fox lagen. Er kaufte sie für 50 000 Dollar. Da er selbst nicht genug Geld hatte, musste er es sich bei seinen Freunden Jeanne Moreau, Claude Lelouch und Claude Berri leihen.

Für die Finanzierung des Filmes konnte Truffaut schließlich United Artists gewinnen. Das Filmbudget belief sich auf acht Millionen alte Francs, was für die damalige Zeit sehr viel war. United Artists hoffte, der Film würde ein großer Erfolg werden.¹⁴⁵ Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus.

¹⁴³ vgl. David Nicholls. *François Truffaut*. London: B. T. Batsford Ltd., 1993. S. 34f.

¹⁴⁴ vgl. James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 66.

¹⁴⁵ vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 409f.

Truffaut war von vornherein klar, dass er die weibliche Hauptrolle mit Catherine Deneuve besetzen würde. Brigitte Bardot behauptete zwar später in einem Interview, sie hätte eigentlich die weibliche Hauptrolle spielen sollen.¹⁴⁶ Das stimmt allerdings nicht.¹⁴⁷

Die männliche Hauptrolle ging an Jean-Paul Belmondo, der anfangs skeptisch war. Die Figur entsprach nicht dem Typ, den er sonst verkörperte. Belmondo war auf die Rolle des Machos festgelegt und sollte nun einen liebeskranken Mann spielen. Dennoch nahm er an.

Mit der Wahl zweier Stars des französischen Kinos wollte Truffaut das Erfolgskonzept des Paarfilms aufgreifen, das im amerikanischen Kino so gut funktionierte.

Niemals waren die amerikanischen Filme besser als immer dann, wenn James Stewart und Katherine Hepburn, Cary Grant und Grace Kelly, Bogart und Bacall ein Paar bildeten. Mit der *SIRÈNE* will ich ein neues, brillantes und starkes Tandem zeigen: Jean-Paul, so lebendig und zerbrechlich wie ein Held von Stendhal, und Sie [Catherine Deneuve], die blonde Sirene, deren Gesang von Giraudoux inspiriert wurde.¹⁴⁸

Diese Entscheidung steht im Gegensatz zum Konzept der *Nouvelle Vague*, wo (aus Kostengründen) unbekannte Schauspieler eingesetzt wurden. Aufgrund des kommerziellen Erfolges von *Baisers volés* hatte Truffaut genug Geld zur Verfügung, um teure Schauspieler zu engagieren. Es war der erste Film, in dem er mit Filmstars arbeitete.

Das Drehbuch schrieb Truffaut alleine. Üblicherweise arbeitete er mit einem Drehbuchautor zusammen, allerdings war zu diesem Zeitpunkt keiner abkömmlich.¹⁴⁹

Außerdem bestand Truffaut darauf, die Szenen in der Reihenfolge zu drehen, in der sie im Film vorkommen sollten. Er wollte so „die dramatische Entwicklung, die für das Spiel der Schauspieler notwendig ist, [...] respektieren“.¹⁵⁰

¹⁴⁶ François Truffaut, und Robert Fischer. *Briefe. 1945-1984*. Köln: Vgs, 1990. S. 407.

¹⁴⁷ Brigitte Bardot hätte bei Luis Buñuels *Belle de Jour* die Hauptrolle spielen sollen. Sie wurde dann aber von Catherine Deneuve gespielt.

¹⁴⁸ François Truffaut. Brief vom 2. September 1968. Archiv Les Films du Carosse, Dossier „CCH 68“. Zitiert nach: Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 412.

¹⁴⁹ Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 410.

4.2.2 Der Film

La sirène du Mississippi beginnt mit der Großaufnahme einer Zeitungsseite mit Kontaktanzeigen. Es sind Männer- und Frauenstimmen zu hören, die die Annoncen vorlesen. Währenddessen werden die Namen der Schauspieler und der anderen mitwirkenden Personen nacheinander eingeblendet.

Dann wird eine Weltkarte gezeigt. Langsam zoomt die Kamera auf die Insel Réunion. Gleichzeitig erzählt eine Männerstimme die Geschichte der Insel. Die Kamera zoomt auf St. Denis.

Darauf folgt ein Ausschnitt aus Jean Renoirs Film *La marseillaise* (1938). Zu sehen ist die Vereinigung der Revolutionäre aus Marseille und der Pariser Nationalgarde im Zuge der Französischen Revolution.¹⁵¹

Danach ist auf rotem Hintergrund (vermutlich in Truffauts Handschrift) zu lesen, dass der Film Jean Renoir gewidmet ist: „Ce film est dédié à Jean Renoir. François Truffaut.“¹⁵²

Anschließend beginnt die Geschichte.

Handlung

Truffaut behielt die Grundzüge von Woolrichs *Waltz into Darkness* bei. Die einzige große Änderung ist das Ende. Truffauts Louis stirbt nicht.

Die Namen der Figuren wurden französisiert. So wurde aus Julia Russell Julie Roussel bzw. aus Bonny Castle Marion Vergano. Aus dem Kaffeeexporteur Louis Durand wurde der Zigarettenfabrikant Louis Mahé.

Truffaut verlagerte die Handlung aus dem 19. Jahrhundert in die damalige Gegenwart (60er Jahre).

Die Schauplätze sind bei Woolrich anfangs New Orleans und später weitere Orte an der amerikanischen Golfküste. Truffaut wollte als Ausgangspunkt der Handlung eigentlich

¹⁵⁰ François Truffaut. Brief an Ilya Lopert vom 13. November 1968. Archiv Les Films du Carosse, Dossier „CCH 68“. Zitiert nach: Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 410.

¹⁵¹ Die Insel Réunion wurde aus diesem Anlass von „Île Bourbon“ in „Île de la Réunion“ umbenannt.

¹⁵² *La sirène du Mississippi*. 00:05:08 – 00:05:10

Korsika nehmen. Doch dort fand das Team keine geeigneten Drehorte. Daher wurde auf Réunion und später in Südfrankreich gedreht.

Wie bei allen Filmen Truffauts spielte auch bei *La sirène du Mississippi* ein Mitglied aus der Film-Crew mit. Diesmal war es Marcel Berbert, der Produktionsleiter von *Les Films du Carrosse*.¹⁵³ Er spielt Jardine, den Geschäftspartner Mahés.

Musik

Die Filmmusik stammt von dem französischen Komponisten Antoine Duhamel.

In *La sirène du Mississippi* kommt fast ausschließlich nicht-diegetische Musik vor. Diese wird zum Großteil von Streichinstrumenten erzeugt. Die Filmmusik erinnert durch die Wahl der Instrumente und der Melodien an die Musik aus Hitchcock-Filmen wie *Vertigo* (1958) oder *Marnie* (1964), die von Bernard Herrmann¹⁵⁴ komponiert wurde.

Abgesehen davon gibt es in *La sirène du Mississippi* eine Melodie, die in verschiedenen Varianten immer wieder vorkommt. Diese Melodie wird von mehreren Streichinstrumenten und einem hohen Blasinstrument erzeugt. Die Streichinstrumente bilden die Basis und das Blasinstrument spielt eine Melodie, die ein wenig an das Zwitschern eines Vogels erinnert. Die Musik vermittelt eine gewisse Unruhe – sie soll wohl Spannung erzeugen.

Diese Melodie wird fast nur bei Szenen eingesetzt, in denen jemand im Auto unterwegs ist (z. B. gleich in der Anfangsszene wenn Jardine mit dem Auto zu Mahé fährt).

Anders als in *Waltz into Darkness* kommt in *La sirène du Mississippi* kein Walzer vor. Dennoch gibt es eine Parallele zu dem Walzermotiv aus dem Roman. An einigen Stellen des Films findet in der Musik eine Art Tanz oder Dialog statt. Eine Geige (oder ein ähnliches Instrument) spielt eine hohe Melodie, die mit einer tieferen Melodie (vermutlich von einem Chello gespielt) interagiert. Manchmal ist es wie ein Dialog, manchmal spielen die Instrumente miteinander. Es klingt wie ein Paar, das sich streitet,

¹⁵³ *Les Films du Carrosse* ist eine Filmproduktionsfirma, die 1957 von Truffaut gegründet wurde.

¹⁵⁴ Bernard Herrmann (1911-1975) war ein amerikanischer Komponist und Dirigent, der unter anderem die Filmmusik für *Citizen Kane*, *Vertigo*, *Psycho* und *Taxi Driver* komponierte.

oder miteinander tanzt. Man könnte interpretieren, dass die hohe Melodie Marion entspricht und die tiefe Melodie Mahé.

Die Stellen, an denen diese Musik vorkommt, sind allerdings nicht identisch mit den Stellen mit dem Walzermotiv in *Waltz into Darkness*.

Titel

La sirène du Mississippi war auch der Titel der ersten Übersetzung von *Waltz into Darkness* ins Französische.¹⁵⁵ Da Truffauts Englisch nicht besonders gut war, ist es wahrscheinlich, dass er diese Ausgabe gelesen und den Titel übernommen hat.

Die Sirene ist natürlich Marion. Sie ist eine unwiderstehliche Frau. Truffaut geht darauf nicht ein, aber bei Woolrich fühlt sich sogar die echte Julia Russell von Bonny angezogen.¹⁵⁶ An Bord des Schiffes drängt sich Julia Bonny geradezu auf und erzählt ihr alles über sich und ihre bevorstehende Heirat. Dadurch macht sie das Verbrechen, dem sie später zum Opfer fällt, erst möglich. Da Bonny nun alles über Julia weiß, kann sie problemlos Julias Platz einnehmen.

Der Mississippi aus dem Titel hat seinen Ursprung ebenfalls bei Woolrich. Die Braut kommt mit dem Schiff aus St. Louis den Mississippi entlang nach New Orleans. Bei Woolrich heißt das Schiff *The City of New Orleans*.

Durch Truffauts Entscheidung, die Handlung nach Réunion zu verlagern, geht der Mississippi verloren. Dafür nennt Truffaut das Schiff M.M.. Das könnte für „Mississippi Mermaid“ stehen. Die „Mermaid“ ist eine Vermutung meinerseits, der Name „Mississippi“ wird von Comolli¹⁵⁷ genannt. Das Schiff kommt in diesem Fall aus Neu-Kaledonien.

Mississippi Mermaid ist gleichzeitig der Titel der englischsprachigen Fassung des Films.

¹⁵⁵ Die erste Übersetzung von *Waltz into Darkness* ins Französische stammt aus dem Jahr 1950 und wurde von Georges Belmont übertragen. Zusätzlich gibt es noch mindestens eine weitere Übersetzung ins Französische: die Übersetzung von Stéphane Bourgoïn unter dem Titel *Valse dans les ténèbres* aus dem Jahr 1988.

¹⁵⁶ vgl. Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 150.

¹⁵⁷ So heißt der Privatdetektiv in *La sirène du Mississippi*.

Die Wahl der Insel Réunion war, wie bereits erwähnt, nicht geplant. Daher ist es interessant, dass der Name so gut zu der Thematik passt. Denn zwischen Marion und Louis Mahé kommt es zu einer „Reunion“, einer Wiedervereinigung. Diese findet allerdings nicht mehr auf der Insel statt, sondern in Antibes in Südfrankreich.

Stil

Truffaut verwendet hauptsächlich lange Einstellungen. Er setzt häufig Schwarzblenden ein und probiert manchmal ungewöhnliche Effekte aus.

Ein Beispiel hierfür ist die Art, wie er das Entsichern der Pistole zeigt, mit der Mahé Marion töten will (siehe Abb. 2 auf der folgenden Seite). Truffaut verwendet dazu eine Irisblende. Wir sehen in einem kleinen, runden, beleuchteten Ausschnitt Hände, die eine Pistole halten und entsichern.

Das zweite auffällige Experiment zeigt Marion, die sich aus dem Haus schleicht, um sich mit Richard¹⁵⁸ zu treffen (siehe Abb. 3 auf der folgenden Seite).

Wir sehen einen kleinen Bildausschnitt. Marion kommt ins Bild.

Dann vergrößert sich der Ausschnitt auf normale Größe.

¹⁵⁸ In *La sirène du Mississippi* heißt Billy Richard.



Abb. 2: Mahé lädt die Pistole, um Marion zu erschießen, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:55:25.



Abb. 3: Marion verlässt das Haus, um sich mit Richard zu treffen, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:31:23

Truffaut setzt auch häufig Überblendungen ein.

Kurz nachdem Mahé von seiner Frau verlassen worden ist, hat er einen Zusammenbruch und wird von Albträumen geplagt. Diese Albträume vermittelt Truffaut, indem er den Kopf des schlafenden Mahé mit den Traumbildern überblendet.



Abb. 4: Mahés Kopf auf dem Polster, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:49:36.



Abb. 5: Mahés Kopf mit Überblendung, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:49:37.

La sirène du Mississippi ist einer der wenigen Filme, die Truffaut im Scope-Format¹⁵⁹ gedreht hat. Er wollte die beiden Hauptdarsteller gleichzeitig im Bild haben.¹⁶⁰ Im Nachhinein war er mit dieser Entscheidung nicht sehr zufrieden.

„Heute würde ich nicht mehr im Scope-Format drehen. Es verursacht zwar keine Probleme, aber es führt zu einer Stilisierung.“¹⁶¹

Detaillierte Anweisungen an die Schauspieler werden überflüssig, da vieles nicht mehr im Bild ist. Es ist beispielsweise meist nicht wichtig, wo ein Schauspieler etwas hinlegt, da es sich außerhalb des Bildausschnittes befindet. Dadurch werden die Bewegungen der Schauspieler abstrakter.¹⁶²

Truffaut über La sirène du Mississippi

Truffaut sieht *La sirène du Mississippi* als Film, den nur seine Freunde und reine Cineasten wirklich verstehen können.¹⁶³

[...] man muss sich auf ein geradezu perveres Spiel einlassen. Ich verlangte von den Leuten, an die Liebesgeschichte zu glauben, die das aufrichtigste Element in dem ganzen Film darstellte, aber gleichzeitig benutzte ich, um die Kriminalgeschichte voranzutreiben, die mich eigentlich nur als Vorwand interessierte, alle möglichen Klischees, Kitsch, Comic-Elemente und so weiter. Da muß [sic] man sich wirklich nicht wundern, wenn man nur von Leuten verstanden wird, die mit den gleichen Filmen und Vorlieben aufgewachsen sind wie man selbst.¹⁶⁴

Aber immerhin ist er sehr schön fotografiert, die Kamera ist sehr gut. Belmondo ist in vielen Szenen ausgezeichnet, und auch die Musik ist interessant. Doch abgesehen davon halte ich den Film für nicht besonders gut konzipiert und realisiert.¹⁶⁵

¹⁵⁹ CinemaScope (oft kurz „Scope“ genannt) ist eine anamorphotische Breitwand-Methode. Anders als beim Breitwand-Verfahren wird hier der Film nicht im selben Seitenverhältnis aufgezeichnet wie er auf der Leinwand zu sehen ist, sondern in komprimierter Form. vgl. James Monaco. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 106.

¹⁶⁰ James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 67. (quoted in Sanche Gramont. „Life Style of Homo Cinematicus – François Truffaut,“ New York Times Magazine, 15 June 1969.)

¹⁶¹ Robert Fischer (Hg.). *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur. Mit einer Filmogr. von Robert Fischer. Vorwort von Jean Collet*. Köln: vgs, 1991. S. 116.

¹⁶² vgl. ebd.

¹⁶³ ebd. S. 115.

¹⁶⁴ ebd. S. 115f.

¹⁶⁵ ebd. S. 114.

4.2.3 *La sirène du Mississippi* als Film Noir

Optisch entspricht *La sirène du Mississippi* nicht dem Stil der meisten *Noir*-Filme. Truffaut verzichtet auf die *noir*-typischen Hell-Dunkel-Kontraste. Der Großteil der Szenen findet tagsüber im hellen Sonnenschein statt und nicht wie in den meisten *Noir*-Filmen bei Nacht und bei Regen. Dennoch enthält der Film viele Elemente, die charakteristisch für den *Film Noir* sind.

Catherine Deneuve und Jean-Paul Belmondo waren zum Entstehungszeitpunkt des Films die teuersten Schauspieler in Frankreich. Wenn solche Stars eine Rolle übernehmen, bringen sie durch ihre Popularität und die Filme, die sie bereits gedreht haben, noch etwas in den Film mit ein. James Monaco spricht in diesem Zusammenhang vom „star vehicle“¹⁶⁶.

Die beiden verkörpern „das unmögliche Paar“. Catherine Deneuve ist Marion Vergano, die *femme fatale* und Belmondo spielt Louis Mahé, ihr Opfer.

Die femme fatale

Marion ist nicht ganz so böse wie Woolrichs Bonny. Bei ihr ist es hauptsächlich die Gier nach Geld, die sie böse macht.

Während Mahé nach Réunion fährt und die Zigarettenfabrik an Jardine verkauft, nimmt Marion eine Schallplatte für ihn auf. Sie sagt ihm Dinge, die sie sich sonst nicht zu sagen traut.

Ich bin nicht immer nett zu dir gewesen. Du weißt genau, wenn ich böse bin ist es nur wegen des Geldes. Eigentlich bin ich immer schon so gewesen. [...] Armut macht das Leben so alltäglich. So will ich nicht leben.¹⁶⁷

Nachdem sie das Studio, in dem sie die Aufnahme gemacht hat, verlassen hat, fällt ihr die Platte aus der Hand und landet auf der Straße. Ein Auto fährt darüber und die Platte zerbricht. Marion nimmt keine zweite Platte mehr auf.

¹⁶⁶ „That is, it depends on the personas that Belmondo and Deneuve have created *outside* its structure.“ vgl. James Monaco. in: *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 67.

¹⁶⁷ *La sirène du Mississippi*. 01:35:25-01:35:48

Marion versucht mit Hilfe dieser Aufnahme, sich zu öffnen und Louis gegenüber ehrlich zu sein. Das fällt ihr offensichtlich schwer, da sie es ihm ja sonst persönlich sagen könnte. Als die Platte zerbricht, hat sie scheinbar nicht den Mut, sich noch einmal zu öffnen.

Marion ist weniger eine *femme fatale*, sondern mehr eine „Luxusbiene“¹⁶⁸. So bezeichnet Mahé sie in einem Dialog. Eine Luxusbiene ist immer auf der Suche nach einem reichen Mann, der sie mitnimmt und kommt an keinem Auto vorbei, ohne sich darin im Spiegel zu betrachten.

Das Porträt

Wie bereits bei den *Noir*-Merkmale erwähnt, kommen im *Film Noir* häufig Porträts vor. In *La sirène du Mississippi* gibt es einige wichtige Fotos.

Zu Beginn des Films hat Louis Mahé ein Porträtfoto der echten Julie. Er nimmt es mit zum Hafen, damit er seine Braut erkennt. Doch er findet sie nicht. Stattdessen findet ihn Marion. Sie nimmt Julies Foto und zerreißt es. Es wird durch ein Foto von Marion ersetzt. Dieses lässt Mahé sogar auf seine Zigarettenpackungen drucken. Die Vorlage stellt er in sein Büro.

Ein weiteres wichtiges Foto ist das Hochzeitsfoto. Als Berthe Roussel nach Réunion kommt, um nach ihrer Schwester zu sehen, fährt Mahé mit ihr zu einem Fotoladen in dessen Auslage das Hochzeitsfoto steht. Mahé holt das Bild und Berthe bestätigt, dass die Braut nicht ihre Schwester ist.

Dasselbe Foto legen sie dem Privatdetektiv Comolli vor. Er schneidet die Braut heraus und macht sich damit auf die Suche nach Marion.

Bei Woolrich ist das anders. Durand hat kein Foto von seiner Frau. Sie hat verhindert, dass ein Hochzeitsfoto oder ein anderes Foto gemacht wird. Das Foto das Durand bereits hatte, zerreißt er selbst, als er seine Braut am Hafen abholt.

Als Marion und Mahé in dem Haus in Aix en Provence leben, unterhalten sie sich eines Abends vor dem Kaminfeuer. Das ist die Zeit, in der sie sich am besten miteinander

¹⁶⁸ In der französischen Originalfassung nennt er sie nicht „Biene“, sondern „Maus“ („souris“).

verstehen. Mahé sagt, er will versuchen, Marions Gesicht wie ein Gemälde oder ein Foto zu beschreiben:

„Dein Gesicht ist wie eine Landschaft [....]. Deine Augen dunkle Gewässer [...], deine Stirn eine Ebene, deine Nase ein kleiner Hügel, ganz klein. Der Mund ein Vulkan.“¹⁶⁹

Die Stadt

Marion will unbedingt nach Paris, doch Mahé ist dagegen. Lyon muss reichen.

Truffaut selbst lebte in Paris und war nicht gerne lang woanders, besonders nicht auf dem Land. Auch der Großteil seiner Filme spielt in Paris. Daher ist es interessant, dass er Marion nicht nach Paris lässt. Mahé gibt als Grund an, man müsse dort in jedem Hotel seinen Personalausweis zeigen. Daher sei das (nach dem Mord) zu unsicher. Doch in Lyon ist es vermutlich ebenso.

In *Waltz into Darkness* ist es ganz anders. Bonny will nicht in den Norden und auf gar keinen Fall nach New York. Es macht den Eindruck, als habe sie dort Schreckliches erlebt. Genauer erfährt der Leser nicht.

Wie bereits erwähnt, spielt die (Groß-)Stadt (City) im *Noir* eine wichtige Rolle.

However one tries to define or explain noir, the common denominator must always be the city. The two are inseparable. The great, sprawling American city, endlessly in flux, both spectacular and sordid, with all its amazing permutations of human and topographical growths, with its deeply textured nocturnal life that can be a seductive, almost otherworldly, labyrinth of dreams or a tawdry bazaar of lost souls: the city is the seedbed of noir.¹⁷⁰

Das Auto

Marion und Mahé sind in vielen Szenen mit dem Auto unterwegs. Zu Beginn ist es Mahés weißes Cabrio. Nach der Wiedervereinigung kaufen sie ein rotes Auto. Mahé ist

¹⁶⁹ *La sirène du Mississippi*. 01:12:36 – 01:13:07

¹⁷⁰ Nicholas Christofer. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Free Press, 1997. S. 37. Zitiert nach: Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich. From Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 291.

das Rot eigentlich zu auffällig. Er bevorzugt ein graues Auto, doch Marion will unbedingt das rote und setzt sich durch.

Eine mögliche Interpretation der Farbwahl ist folgende: Das weiße Auto symbolisiert Mahés Unschuld. Truffaut selbst sagte in einem Interview, für ihn sei Mahé noch Jungfrau.¹⁷¹ Nachdem Mahé Marion dann endgültig verfallen ist, kaufen sie das rote Auto. Bald darauf begeht er einen Mord. Marion treibt ihn dazu, das rote Auto zu kaufen und ist auch der Grund für den Mord.

Gegen Ende des Films, als das Geld knapp wird und die beiden sich häufig streiten, will Marion den Autoschlüssel. Sie sagt, jeder solle es alleine versuchen und es scheint für sie völlig klar zu sein, dass sie das Auto bekommt.

Das Auto symbolisiert Macht.¹⁷² Wer den Schlüssel hat, der hat auch das Sagen. Mahé weigert sich, ihr den Schlüssel zu geben und trägt ihn an einer Schnur um den Hals. Während Mahé schläft, versucht Marion, ihm den Schlüssel zu stehlen. Doch sie weckt ihn dabei auf. Sie improvisiert und sagt, sie habe eine Ratte gesehen.

In der Schlusszene gehen die beiden zu Fuß durchs Schneegestöber. Wahrscheinlich wollen sie über die Grenze in die Schweiz. Das Auto brauchen sie plötzlich nicht mehr. Renzi zufolge haben sie es verkauft. Er sieht in der Tatsache, dass Marion in einer Szene mit einem Lieferwagen aus dem Dorf zurückkommt, ein Indiz dafür.¹⁷³

Züge

In der Zeit, in der *Waltz into Darkness* spielt, gibt es noch keine Autos. Daher nehmen Bonny und Durand den Zug, wenn sie eine weitere Strecke zurücklegen wollen. Für kleinere Fahrten nehmen sie eine Kutsche. Die letzte Flucht mit dem Zug gelingt ihnen nicht, da Durand in einem schäbigen Hotel in der Nähe des Bahnhofs stirbt.

¹⁷¹ vgl. Robert (Hg.) Fischer. *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur. Mit einer Filmogr. von Robert Fischer. Vorwort von Jean Collet.* Köln: vgs, 1991. S. 114.

¹⁷² vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich. From Pulp Noir to Film Noir.* North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 292.

¹⁷³ vgl. ebd.

Auch bei Truffaut kommen Züge vor, jedoch nicht als Transportmittel, sondern als Symbol.

Nachdem Marion mit dem Geld verschwunden ist, erleidet Mahé einen Zusammenbruch. Er kommt in eine Klinik in Nizza und macht dort eine Schlafkur. Ihn plagen immer wiederkehrende Albträume. Wie bereits erwähnt, zeigt Truffaut Mahés Träume mit Hilfe von Überblendungen.

Wir sehen Mahés Kopf, der sich unruhig auf dem Kissen hin- und herwirft. Gleichzeitig sehen wir eine Straße, die durch einen Wald führt. Dann sehen wir Zugschienen, die sich verzweigen.

Später erzählt Mahé einer Krankenschwester, dass er immer wieder schreckliche Träume hat und deswegen nicht gut schlafen kann. In seinen Träumen fährt er mit seinem Auto. Vor ihm auf der Straße sind weißgekleidete Frauen, die ihm zuwinken und er hat Angst, sie zu überfahren.

Die Zugschienen symbolisieren das Schicksal, dem Mahé nicht entfliehen kann. Er kann nicht selbst entscheiden, sondern alles ist vorbestimmt.

Renzi sieht die Schienen als Werk Julies, der Spider Woman. „[She has] ensnared Mahé in a labyrinthine network of intersecting complications.“¹⁷⁴ Sie hat ihn sozusagen in ihrem Netz gefangen.

Nachtclubs/ Neonschilder

Weitere *noir*-typische Elemente sind Nachtclubs und Neonschilder. Die Nachtclubs stehen für das Böse und Verruchte in der Stadt. Mahé sieht während seines Aufenthalts in der Klinik im Fernsehen einen Bericht über einen neuen Nachtclub in Antibes. Er trägt den passenden Namen „Phoenix“. Im Beitrag erkennt Mahé Marion. Sie arbeitet dort als Hostess.

Neonschilder kommen im Film auch vor, doch das ist meiner Meinung nach ganz normal bei Nachtaufnahmen in Städten.

¹⁷⁴ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich. From Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 292.

4.2.4 *La sirène du Mississippi* als Hommage

La sirène du Mississippi ist in vielerlei Hinsicht eine Hommage. In erster Linie huldigt Truffaut damit den *Film Noir*.

Renzi sieht die Szenen, in denen Marion und Mahé im Auto zu sehen sind, als Truffauts persönliche *Noir*-Adaption.¹⁷⁵ Szenen, die Paare beim Autofahren zeigen, sind zwar von der Idee her typisch *noir*, doch im klassischen *Film Noir* ganz anders umgesetzt. Truffauts Autofahrerszenen finden nicht nachts und bei Regen statt, sondern tagsüber bei schönem Wetter.

Ein *Film Noir*, der Renzi zufolge einige Ähnlichkeiten mit *La sirène du Mississippi* aufweist, ist Rudolph Matés *D.O.A.*.¹⁷⁶ Es handelt sich dabei um einen klassischen *Film Noir* aus dem Jahr 1950. Es gibt sowohl stilistische als auch inhaltliche Gemeinsamkeiten.

Renzi vergleicht die Anfangssequenzen der beiden Filme. Bei *D.O.A.* ist in dieser ein Mann zu sehen, der sich später als Frank Bigelow herausstellen wird. Die Kamera folgt ihm, wie er sich seinen Weg durch ein Gebäude bahnt und schließlich vor dem Büro des Morddezernats stehen bleibt. Der Abstand zwischen Bigelow und der Kamera verändert sich nicht.

Bei *La sirène du Mississippi* zeigt die Anfangssequenz Allan Jardine, der mit dem Auto fährt. Die Kamera befindet sich hinter ihm im Auto.

Inhaltlich geht es in beiden Filmen um einen Mann, der vergiftet wird. Gift kommt allerdings im *Film Noir* häufig vor.

In *D.O.A.* stirbt der Protagonist an den Folgen der Vergiftung. Es handelt sich schließlich um einen echten *Film Noir*, und die haben nie ein Happy End. In *La sirène du Mississippi* ist es anders. Mahé wird wieder geheilt.

Truffaut selbst bezeichnet *La sirène du Mississippi* als „Märchen für Erwachsene“¹⁷⁷. Ein Vorhaben, das er schon seit Längerem realisieren wollte.

¹⁷⁵ vgl. ebd.

¹⁷⁶ vgl. ebd. S. 289.

¹⁷⁷ „fairytale for adults“ siehe: James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 68.

What he meant to convey by the word „fairytale“ was the combination of abstract formalism, moral point, and shared cultural experience that he found as a critic in genre films. These were the real contemporary fairytales; they had the same mythic resonances. The same stories were told over and over again because the *structures* of those stories had deep psychological roots.¹⁷⁸

Es kommen auch einige „traditionelle Märchenmotive“ im Film vor. Im Garten von Mahés Haus befindet sich beispielsweise ein Wunschbaum. Julie und Mahé setzen sich unter den Baum und wünschen sich etwas. Angeblich werden Wünsche, die man sich unter dem Wunschbaum wünscht, wahr. Was Julie und Mahé sich gewünscht haben, erfährt der Zuseher nicht. Daher kann man natürlich auch nicht sagen, ob die Wünsche in Erfüllung gehen.

Außerdem gibt es einen Verweis auf das Märchen *Schneewittchen*. Schneewittchen wird von der bösen Stiefmutter vergiftet. Louis wird ebenfalls vergiftet. Marion mischt Rattengift in die Bouillon¹⁷⁹, die sie ihm gibt.

In dem Häuschen in den Bergen nahe der Grenze zur Schweiz vergiftet Marion Mahé langsam mit Rattengift. Er schöpft zunächst keinen Verdacht und denkt, er sei einfach krank. Eines Tages fällt sein Blick zufällig auf eine Zeitung, in der eine Szene aus *Schneewittchen* als Comic abgebildet ist. Die Bilder zeigen, wie die Hexe Schneewittchen den vergifteten Apfel gibt. Da wird Mahé plötzlich klar, was mit ihm geschieht.

Renoir

La sirène du Mississippi ist Truffauts gutem Freund und Vorbild Jean Renoir gewidmet. Truffaut verwendet am Beginn des Films auch einen Ausschnitt aus Renoirs *La marseillaise*.

Renoir war einer der Mitbegründer des *Poetischen Realismus*. Diese Bewegung entstand in Frankreich Mitte der 30er Jahre. In Anlehnung an den literarischen Realismus schufen Marcel Carné, Julien Duvivier und Jean Renoir Filme, die das Leben der Unterschicht zeigten. Dabei stand besonders der „Konflikt zwischen Individuum

¹⁷⁸ ebd. S. 68.

¹⁷⁹ Brühe, klare Suppe

und Gesellschaft“¹⁸⁰ und die „Situierung der Personen in einem spezifischen Milieu“¹⁸¹ im Mittelpunkt.

Die Filme Renoirs zeichnen sich vor allem durch sein „Interesse [...] an psychologischer Wahrhaftigkeit der Personenzeichnung“ aus.¹⁸²

James Monaco zufolge weist *La sirène du Mississippi* Ähnlichkeiten mit Renoirs Filmen *La chienne* (1931) und *Nana* (1926) auf. Das trifft meiner Meinung nach vor allem auf *La chienne* zu. Dort sehen wir die Geschichte „so wie sie hätte sein können“.

Lulu und Dédé nehmen Maurice Legrand aus. Als dieser bemerkt, dass Lulu ihn nicht liebt, tötet er sie und schiebt Dédé den Mord in die Schuhe.

Wie Mahé wird auch Legrand durch seine Besessenheit von einer Frau zu einem schlechteren Menschen. Er begeht einen Mord und landet schließlich auf der Straße. Das lässt zumindest der Epilog vermuten.

Hitchcock

La sirène du Mississippi ist auch eine Hommage an Truffauts zweites großes Vorbild, Alfred Hitchcock.

Annette Insdorf zufolge sind *La peau douce*, *Fahrenheit 451*, *La mariée était en noir* und *La sirène du Mississippi* die Filme Truffauts, die am meisten an Hitchcocks Filme erinnern.¹⁸³ Das mag zum Teil daran liegen, dass sie in der Zeit entstanden, in der Truffaut an seinem Hitchcock-Buch arbeitete (bzw. kurz danach, wie *La sirène du Mississippi*). Die Ähnlichkeiten sind thematisch, akustisch und technisch.¹⁸⁴ Die akustischen Ähnlichkeiten bei *Fahrenheit 451* und *La mariée était en noir* sind darauf zurückzuführen, dass die Filmmusik bei diesen Filmen von Bernard Herrmann stammt, der auch die Musik für viele Hitchcock-Filme komponierte.

¹⁸⁰ Ulrich Gregor, Enno Patalas. *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1962. S. 168.

¹⁸¹ ebd.

¹⁸² ebd. S. 174.

¹⁸³ Annette Insdorf. *François Truffaut*. Boston: Twayne Publishers, 1978. S. 44.

¹⁸⁴ ebd.

Besonders zwischen Hitchcocks *Vertigo* und *La sirène du Mississippi* gibt es Ähnlichkeiten. Renzi bezeichnet Truffauts Film sogar als eine Art Remake von *Vertigo*.¹⁸⁵

Die inhaltliche Gemeinsamkeit ist offensichtlich: Eine Frau gibt vor, eine andere zu sein, und verschwindet dann. Ein Mann verliebt sich in die Frau (wird besessen von ihr) und sucht sie.

Auch optisch haben die Frauen viel gemeinsam. Beide sind blond und tragen ihr Haar meist zu einem Knoten hochgesteckt (siehe Abb. 6 und Abb. 7 auf der folgenden Seite).

¹⁸⁵ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich. From Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S 285.



Abb. 6: Judy im Museum, *Vertigo* (1958), 00:26:34.



Abb. 7: Marions Beichte, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:58:14.

In beiden Filmen gibt es Szenen in denen der Protagonist einen Albtraum hat. Diese Szenen sind ebenfalls ähnlich.¹⁸⁶

Mahé hat während seines Aufenthaltes in der Klinik in Nizza einen Albtraum. Der Protagonist in *Vertigo*, Scotty, hat ebenfalls einen Albtraum. Beide haben den Albtraum

¹⁸⁶ vgl. ebd. S 290.

kurz nachdem sie ihre Liebe verloren haben und in beiden Fällen geht der Traum mit einem Zusammenbruch einher.

Die Einleitungen der Alpträume sind ähnlich. Mahé bzw. Scotty liegen im Bett und bewegen unruhig den Kopf. Hitchcock setzt dann verschiedene Färbungen des Bildes ein, um den Traum als solchen erkennbar zu machen. Truffaut überblendet stattdessen Mahés Kopf mit der Darstellung des Geträumten.



Abb. 8: Scottys Albtraum, *Vertigo* (1958), 01:24:06.



Abb. 9: Mahés Albtraum, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:50:10.

Außerdem sieht Renzi in *La sirène du Mississippi* eine Anspielung auf Hitchcocks *Rear Window*.¹⁸⁷ Seiner Ansicht nach spielen die Kontaktanzeigen, die am Beginn von *La sirène du Mississippi* gezeigt und vorgelesen werden, auf Miss Loneyhearts aus *Rear Window* an. Es handelt sich dabei um die alleinstehende Frau, die so tut, als ob jemand zum Essen gekommen wäre. Sie ist offensichtlich sehr einsam und wünscht sich einen Partner.

Ich sehe das nicht unbedingt als Anspielung. Es gibt schließlich in vielen Filmen solche Figuren. Die Anzeigen beziehen sich natürlich in erster Linie auf Mahé, der ja selbst durch eine Anzeige eine Frau gefunden hat.

Ein weiterer Hitchcock-Film, der Gemeinsamkeiten mit *La sirène du Mississippi* aufweist, ist *Marnie*. In diesem Film geht es um die Diebin Marnie. Sie nimmt unter falschen Namen Stellen in Firmen an und verschwindet nach einiger Zeit mit dem Geld aus dem Firmensafe. Marnie hat einiges mit Marion gemeinsam. Bereits die Namen der beiden sind ähnlich: Marnie – Marion. Genauso wie Marion (und Woolrichs Bonny) ist Marnie eine hübsche junge Blondine. Sie wechselt zwar ihre Haarfarben je nach Identität, ihre Naturhaarfarbe scheint aber blond zu sein. Wie Marion und Judy aus *Vertigo* trägt sie ihr Haar häufig zu einem Knoten hochgesteckt.



Abb. 10: Marnie und Mark Rutland, *Marnie* (1964), 01:28:19.

¹⁸⁷ ebd. S 288.

Die Ähnlichkeiten zwischen Marion und Marnie sind aber nicht nur optisch. Marnie hat in ihrer Kindheit etwas Schreckliches erlebt und leidet seitdem unter einer psychischen Störung. Sie kann keine Berührungen von Männern ertragen und reagiert psychotisch auf die Farbe Rot.

Marion hat ebenfalls eine schlimme Kindheit gehabt. Sie ist (vermutlich) in einem Waisenhaus aufgewachsen und hat dort keine Liebe erhalten. Ihre Abneigung gegen Berührungen ist aber nicht so ausgeprägt wie bei Marnie. Es gibt in *La sirène du Mississippi* allerdings eine Phase, in der Marion nicht will, dass Mahé sie anfasst. Sie sagt selbst, sie wisse nicht wieso sie es nicht ertragen kann, und die Phase geht auch nach einiger Zeit wieder vorbei.

Marnies Psychose macht sich unter anderem durch einen immer wiederkehrenden Albtraum bemerkbar. Hitchcock wendet eine ähnliche Methode wie in *Vertigo* an, um den Albtraum zu zeigen. Er färbt das Bild hier ausschließlich rot, da Marnie vor dieser Farbe Angst hat.



Abb. 11: Marnies Albtraum, *Marnie* (1964), 01:33:03.

Auch in *Marnie* gibt es einen Mann (Mark Rutland), der von einer Frau (Marnie) besessen ist. Anders als Mahé lässt sich Rutland von der Frau, die er liebt, nicht täuschen. Er scheint sie von Anfang an zu durchschauen, kann aber trotzdem nicht anders, als sie zu lieben.

Marnie und Marion sind beide Lügnerinnen und Diebinnen. Während Truffaut den Grund, warum Marion so geworden ist, unkommentiert lässt, bietet Hitchcock eine Erklärung an. Mark Rutland, der durch seine Liebe zu Marnie zum Hobbypsychologen wird, gibt am Ende des Films folgende Begründung:

„When a child, a child of any age, Marnie, can't get love, it takes what it can get, anyway it can get it.“¹⁸⁸

Andere

Auch seinem dritten großen Vorbild, Honoré de Balzac, zollt Truffaut in seinem Film Tribut. Mahé liest Balzacs *La peau de chagrin* (1831).

Außerdem gibt es Parallelen zwischen Truffauts *La sirène du Mississippi* und den Godard-Filmen *À bout de souffle* und *Pierrot le fou*. In allen drei Filmen wird der Protagonist von Jean-Paul Belmondo gespielt.

À bout de souffle stammt aus dem Jahr 1960 und basiert auf einer Geschichte von Truffaut. Es geht um einen jungen französischen Kriminellen, der sich in eine amerikanische Studentin verliebt. Sie ist sich nicht sicher, was sie will und verrät ihn schließlich an die Polizei.

Pierrot le fou wurde 1965 gedreht und ist ebenfalls ein Film von Godard. Godard wendete sich im Zuge seiner Entwicklung als Regisseur immer mehr dem Film-Essay zu. Er verzichtete auf die traditionelle Struktur des Spielfilms und ersetzte Figuren und Handlung durch politische und philosophische Fragen. Ethik und (Film-)Politik rückten immer mehr in den Vordergrund. *Pierrot le fou* basiert zwar auf dem Roman *Obsession* von Lionel White, die Handlung ist allerdings nicht linear ungesetzt. Grob umrissen geht es um einen verheirateten Mann und eine junge Frau, die gemeinsam flüchten. Sie haben Leute umgebracht und sterben am Ende beide.

Der Film zeigt Tod und Brutalität sehr nüchtern. Es wird nicht gewollt Mitleid oder Grauen erweckt. Die Toten liegen einfach unbemerkt im Bild herum und werden von den Figuren nicht weiter beachtet. Dieser gleichgültige Umgang mit Tod und Gewalt bietet einen Vorgeschmack auf Filme wie *Natural Born Killers* (1994).

¹⁸⁸ *Marnie*. 02:06:56 – 02:07:05

Louis Mahé macht die gleiche Entwicklung durch wie die Protagonisten in *À bout de souffle* und *Pierrot le fou*. Er verliebt sich, gerät in eine destruktive Beziehung und stirbt am Ende deswegen (in *La sirène du Mississippi* stirbt er zumindest beinahe).¹⁸⁹

Der Name des Hotels Monorail ist eine Anspielung auf den gleichnamigen Roman von Jacques Audiberti. Truffaut bestand darauf, die Szene in einem Gebäude auf der *Place Audiberti* in Audibertis Heimatstadt Antibes zu drehen. Er wollte so seinem 1965 verstorbenen Freund eine letzte Ehre erweisen.¹⁹⁰

¹⁸⁹ vgl. James Monaco. *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. S. 67.

¹⁹⁰ Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S 416.

5. Michael Cristofers *Original Sin*

5.1 Michael Cristofer

Michael Cristofer wurde am 22. Januar 1945 in New Jersey geboren. Er ist Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur. 1977 wurde er für das Broadwaystück *The Shadow Box* mit dem Tony Award und dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet.

Cristofer hat bisher bei vier Filmen Regie geführt: *Candida/ Broadway on Showtime: Candida* (1982), *Gia* (1998), *Body Shots* (1999) und *Original Sin* (2001).

Über *Candida* gibt es kaum Informationen. Die anderen drei Filme sind sehr unterschiedlich. Die einzige Gemeinsamkeit sind meiner Meinung nach die häufigen Erotikszenen.

5.2 *Original Sin*

Original Sin war ein kommerzieller Flop. Die Produktionskosten betrugen 42 Millionen US-Dollar, die Einspielergebnisse nur ca. 35,5 Millionen US-Dollar.¹⁹¹

5.2.1 Handlung

Cristofer führte bei *Original Sin* nicht nur Regie, sondern schrieb auch das Drehbuch. Er bleibt mit seinem Film näher an *Waltz into Darkness* als Truffaut mit *La sirène du Mississippi*. Die Zeit der Handlung behält er in etwa bei. Als Handlungsort wählt er Kuba statt den USA, was zumindest geographisch nicht so sehr abweicht wie Truffauts Réunion. Gedreht wurde allerdings in Mexiko.

Wie Truffaut verlagert Cristofer die Handlung auf eine Insel. Bei ihm bleiben Luis¹⁹² und Bonny die ganze Zeit auf der Insel, wohingegen Truffaut sein Paar nach der Hälfte des Films auf das französische Festland schickt.

Auch Cristofer zeigt am Anfang seines Films eine Landkarte, um klarzumachen wo die Geschichte spielt: in Santiago de Kuba.

Die Zeit wird nicht genannt, aber da es zwar Fotografien, jedoch keine Autos gibt, spielt der Film wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Genauso wie bei *La sirène du Mississippi* weicht besonders das Ende von Woolrichs Vorlage ab. Auch in *Original Sin* überlebt der Protagonist.

Abgesehen vom Ende macht Cristofer noch eine zweite große Änderung. Er führt eine zusätzliche Figur ein: Billy. Dieser ist zwar auch in Woolrichs Roman präsent, kommt aber nicht aktiv vor.¹⁹³

Anders als in *Waltz into Darkness* ist Billy in *Original Sin* Schauspieler. Er verkörpert gleichzeitig noch eine weitere Figur: den Detektiv Walter Downs. Downs kommt also in Cristofers Film nicht als eigenständige Figur vor, sondern wird von Billy nur gespielt. Downs Auftritte bleiben trotzdem ähnlich wie in *Waltz into Darkness*.

¹⁹¹ <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=originalsin.htm> Zuletzt eingesehen: 01.12.2009.

¹⁹² Da *Original Sin* auf Kuba spielt, wird Louis Durand zu Luis Vargas.

¹⁹³ Billy ist „a name on a burned scrap of letter, an unseen figure watching a window, a stealthy knocking at a door.“ in: Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 3.

Billy gibt sich Vargas gegenüber als Privatdetektiv Downs aus und behauptet, er sei von Julias Schwester engagiert worden. Kurz darauf verschwindet Bonny mit Vargas Geld. Billy und Vargas treffen sich kurz darauf zufällig in einem Bordell wieder und Vargas erzählt, was geschehen ist. Gemeinsam fahren sie nach Havanna und suchen nach Bonny. In *Original Sin* wird Downs nicht als Detektiv engagiert, sondern hilft Vargas freiwillig dabei, Bonny zu suchen. Julias Schwester hat hier mit dem Privatdetektiv nichts zu tun.

Nach Bonnys und Vargas Wiedervereinigung ziehen sie nach Cardenas. Dort treffen sich Billy und Vargas wie in *Waltz into Darkness* zufällig auf der Straße, während Bonny ein Kleid anprobiert. Was dann geschieht ist beinahe gleich wie im Roman. Vargas geht mit Billy in ein Lokal und macht sich dann heimlich davon. Er flüchtet in das Haus, das er gemietet hat und beginnt zu packen. Doch Billy ist ihm gefolgt. Wie in *Waltz into Darkness* kommt es zum Streit zwischen den beiden.

Bei Woolrich streiten sie sich, weil Durand will, dass Downs aufhört, nach Bonny zu suchen. Doch Downs hat ein persönliches Interesse für den Fall entwickelt.

In *Original Sin* dreht sich der Streit ebenfalls um Bonny. Billy will, dass Vargas Bonny aufgibt. Er sagt auch, dass Bonny ihm gehört. Vargas merkt jedoch nicht, dass er das sagt, weil er Billy ist. Er glaubt, Downs will Bonny der Polizei ausliefern.

Billy drängt Vargas an die Wand und Vargas schießt mehrmals auf ihn. Währenddessen kommt Bonny nach Hause. Vargas glaubt, den Privatdetektiv Downs getötet zu haben. Aber Billy hat die Patronen in Vargas Revolver durch Platzpatronen ersetzt. Billys Sterben ist nur gespielt.

Bonny schickt Vargas zum Bahnhof, um Zugtickets für den nächsten Tag zu kaufen. Als Bonny sich über Billys leblosen Körper beugt, schlägt er plötzlich die Augen auf, da er ja nicht wirklich tot ist. Es stellt sich heraus, dass Bonny und Billy bereits früher reiche Männer auf ähnliche Weise ausgenommen haben. Dennoch scheint Bonny überrascht zu sein, dass Billy doch nicht tot ist. Sie hat wohl nicht damit gerechnet, dass er sie finden würde.

Die beiden beschließen, Vargas dazu zu bringen, seine Plantage zu verkaufen und ihn dann zu töten. Nach Vargas Rückkehr gibt Bonny vor, Billys Leiche allein beseitigt zu haben. Später trifft sie sich mit Billy und die beiden beschließen, Vargas zu vergiften. Vargas folgt ihr und erfährt so von dem Plan.

Am Ende fliehen Bonny und Vargas, wie Bonny und Durand in *Waltz into Darkness*, vor Billy. Vargas und Bonny erschießen Billy.

In *La sirène du Mississippi* heißt diese Figur nicht Billy, sondern Richard. Truffaut zeigt ihn einmal kurz, als Marion sich auf Réunion heimlich mit ihm trifft. Ansonsten existiert er nur in Erzählungen. Schließlich liest Marion in der Zeitung von seiner Verhaftung.

In *Waltz into Darkness* behauptet Bonny, Billy sei bei einer Schießerei in Kairo ums Leben gekommen.¹⁹⁴ Aber offensichtlich lügt sie, da sie ja später wieder Kontakt mit ihm aufnimmt (sofern sie nicht die ganze Zeit Kontakt mit ihm hat).

Es gibt somit in *Original Sin* drei Protagonisten: Luis Vargas, Bonny Castle (Julia Russell) und Billy (Walter Downs). Es ist eine Dreiecksbeziehung. Bonny muss sich für einen der beiden Männer entscheiden.

Bei Woolrich existiert diese Konstellation ebenfalls in manchen Phasen des Romans, sofern wir Bonnys Aussagen glauben. Nachdem Durand Bonny wiedergefunden hat, stellt er sie zur Rede. Sie erklärt ihre Beweggründe zur Flucht folgendermaßen:

„[...] we formed a triangle, we three, a strange one. You were love and he [Billy] was death – and I was the mid-point between the two.“¹⁹⁵

Anders als *Waltz into Darkness* enthält *Original Sin* eine Rahmenhandlung. Zu Beginn des Films ist Bonny im Gefängnis und soll exekutiert werden. Sie legt ihre letzte Beichte ab und erzählt dabei ihre Geschichte. Nachdem Bonny ihre Beichte beendet hat, soll sie exekutiert werden. Die Wachmänner, die sie abholen wollen, finden jedoch nur den Priester, bei dem sie gebeichtet hat. Er trägt Bonnys Kleider. Bonny hat das Gefängnis in der Kutte des Priesters verlassen.

Aufgrund der Rahmenhandlung könnte man meinen, dass die Geschichte aus Bonnys Perspektive erzählt wird. Tatsächlich wird sie aber, wie bei *Waltz into Darkness*, indirekt aus Luis Perspektive erzählt.

Bonny spricht in der Rahmenhandlung nicht in der ersten, sondern in der dritten Person über sich selbst. Dabei unterscheidet sie zwischen Bonny und Julia. Es macht daher den Eindruck, als habe sie eine gesplante Persönlichkeit.

¹⁹⁴ vgl. Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 155.

¹⁹⁵ ebd.

Die eine Hälfte ist Bonny, die von Billy kontrolliert wird. Er hat ihr ihren Namen gegeben und sie zu der gemacht, die sie ist. Er hat die Kontrolle über sie. Sie besiegt ihn, indem sie ihn tötet.

Die andere Hälfte ist Julia Vargas, die Frau, die Luis geheiratet hat.

Die Figuren

Woolrichs Louis ist 37 Jahre alt, groß und dunkelhaarig.

Woolrichs Bonny ist sehr klein und auffällig blond. Sie hat braune Augen und ihre Haut ist wie Porzellan. Ihr Mund ist unglaublich klein und ihre Lippen sind wie Rosenblätter.¹⁹⁶ Sie ist Anfang 20.

Luis und Bonny werden in *Original Sin* von den Stars Antonio Banderas und Angelina Jolie verkörpert. Antonio Banderas entspricht in etwa der Beschreibung Woolrichs, doch Angelina Jolie sieht ganz anders aus als die Bonny im Roman. Sie ist fast so groß wie Luis, hat dunkle Haare und ihr Mund ist ganz und gar nicht klein. Das mit den Rosenblättern mag zutreffen.

Durand ist fixiert auf Bonnys Mund. Es fasziniert ihn, wie klein er ist.

[...] she raised her cup, eyes smiling at him to the last over its very rim, until she must drop them to make sure of fitting it exactly to her still incredibly, always incredibly, tiny mouth.¹⁹⁷

Cristofer übernimmt zwar die Größe des Mundes nicht, sehrwohl aber die Fixierung darauf. In *Original Sin* gibt es wiederholt Einstellungen, in denen Bonnys Mund in Großaufnahme zu sehen ist. Der Mund ist sogar das erste, was wir von Bonny sehen.

Zusätzlich streicht sich Bonny immer wieder mit den Fingern über die Lippen und saugt ein wenig daran oder kaut an den Lippen. Diese Bilder zeigen die erotische Wirkung von Bonnys Lippen auf Luis Vargas.

Wie bereits erwähnt, mildert Truffaut in *La sirène du Mississippi* die Charaktereigenschaften der Protagonisten ein wenig. Marion ist nicht so böse wie Bonny, Truffauts Louis ist weniger naiv als Woolrichs.

¹⁹⁶ ebd. S. 22.

¹⁹⁷ ebd. S. 41.

Auch Cristofer verändert die Figuren. Seine Bonny wird durch die Persönlichkeitsspaltung zwar nicht „besser“, aber der Zuschauer kann ihr Handeln durch die Zerrissenheit besser nachvollziehen.

Luis Vargas ist nicht annähernd so naiv wie Louis Durand. Er ist selbstbewusst und hat auch mehr sexuelle Erfahrung. Was ihn verletzlich macht ist einzig seine Liebe zu Bonny. Er ist genauso besessen von ihr wie Durand und Mahé.

Das Ende

Genauso wie *La sirène du Mississippi* hat *Original Sin* ein unerwartetes „Happy End“. In *Waltz into Darkness* stirbt der Protagonist an den Folgen des Giftes, in den Filmen überlebt er. In beiden Filmen wird der Prozess der Heilung nicht gezeigt. Es gibt eine Art Epilog in dem Louis/ Luis plötzlich wieder gesund ist. Er ist dem Tod entronnen und scheinbar durch die „Heilkraft von Bonnys Liebe“ wieder genesen. Es ist wie in einem Märchen: jetzt, wo Bonny/ Marion Louis/ Luis liebt, wird alles gut.

Renzis Meinung nach ist der Ausgang des Films sehr unwahrscheinlich. Er zitiert auch den Filmkritiker Roger Ebert, der ebenfalls dieser Ansicht ist.

Ebert schreibt: „The ending is hilariously contrived and sensationally unlikely, as the movie audaciously shows an unrevocable [sic] action and then revokes it.“¹⁹⁸

Ich persönlich habe das nicht so empfunden. Das mag vielleicht daran liegen, dass ich einer anderen Generation der Filmschauenden angehöre als Ebert und Renzi. Renzi schreibt nämlich auch, dass es bei zeitgenössischen Filmen, die an das *Noir* angelehnt sind, häufig ein unerwartetes Ende gibt.¹⁹⁹

Die Liebe ist in diesen Filmen wichtiger als die Gerechtigkeit. Im klassischen *Film Noir* ist das nicht so. Dort bekommt der Protagonist meist die Strafe, die er verdient, auch wenn der Zuschauer Mitleid mit ihm hat.²⁰⁰

Das überraschende Ende erinnert ein wenig an Woolrich, der gerne Unstimmigkeiten in Kauf nahm um Spannung zu erzeugen.

¹⁹⁸ Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 296f.

¹⁹⁹ vgl. ebd. S. 300.

²⁰⁰ vgl. ebd. S. 301.

Filmgeschichtlicher Kontext

Original Sin ist eine amerikanische Produktion, die um die Jahrtausendwende entstanden ist.

James Monaco zufolge hat es seit den 80er und 90er Jahren keine gravierenden Neuerungen im Spielfilm gegeben. Monaco spricht jedoch von einem Trend zu Filmen mit Fortsetzungen (*Die Hard* (1988), *Rambo* (1982) etc.) und Remakes.²⁰¹

Doch ist *Original Sin* überhaupt ein Remake von *La sirène du Mississippi*? Der Definition von Michael B. Druxman zufolge ist es das. Für Druxman sind Remakes „those *theatrical* films that were based on a *common literary source* (i.e., story, novel, play, poem, screenplay), but were not a sequel to that material“.²⁰²

Michael Cristofer bezieht sich viel mehr auf Woolrich als auf Truffaut. Meiner Ansicht nach gibt es in *Original Sin* kaum eine Szene, die offensichtlich von *La sirène du Mississippi* inspiriert wurde.

²⁰¹ vgl. James Monaco. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 380f.

²⁰² Michael B. Druxman. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NY: A. S. Barnes, 1975. S. 9. Zitiert nach: Constantine Verevis. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 5.

5.2.2 Der Film

I Married a Dead Man

Thomas C. Renzi verweist in seinem Text über *Original Sin* wiederholt auf Parallelen zu Woolrichs *I Married a Dead Man*, auf das ich bereits eingegangen bin. Cristofer hat sich Renzis Ansicht nach für seinen Film zwei Mittel aus diesem Roman ausgeliehen.

Die erste Entlehnung ist die Rahmenhandlung, die auf ein negatives Ende hinweist.²⁰³ *I Married a Dead Man* beginnt mit einem Prolog, der von der Protagonistin Helen gesprochen wird. Der Roman endet mit einem Epilog im selben Stil. Der Hauptteil wird in der dritten Person erzählt.

Original Sin beginnt ebenfalls mit einem Prolog, der von Bonny gesprochen wird. Es gibt auch einen Epilog, dieser ist jedoch anders. Im Epilog wird wieder eine Landkarte gezeigt, die darauf hinweist, dass Luis und Bonny jetzt in Marokko sind. Sie spielen mit Leuten unterschiedlicher Herkunft Karten und betrügen wieder. Diesmal merkt niemand, dass Bonny Luis die Karten der Mitspieler verrät. Es besteht Grund zu der Annahme, dass Luis mehr Übung hat und das Betrügen jetzt besser beherrscht.

Das zweite Element aus *I Married a Dead Man* ist die Figur Billy. Sie wurde Renzi zufolge von Steve Georgesson, Helens Ehemann, inspiriert.²⁰⁴

Billy und Steve sind Sadisten. Billy benutzt Bonny, genauso wie Steve Helen benutzt, um an Geld zu kommen. Steve schickt seine schwangere Ehefrau Helen weg und nimmt erst wieder Kontakt zu ihr auf, als er erfährt, dass sie einen reichen Mann geheiratet hat. Er versucht, sie zu erpressen. Billy zwingt Bonny, einen reichen Mann zu heiraten und dessen Geld zu stehlen.

²⁰³ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 298.

²⁰⁴ vgl. ebd. S. 299.

Tod/ Teufel

Cristofer zeigt zu Beginn seines Films Bilder von Leuten, die Totenkopfmasken tragen. Die Masken verweisen auf den Karneval, der stattfindet, als Luis und Billy sich in Havanna aufhalten. Viele Leute sind maskiert, auch Bonny trägt eine Maske.

Metaphorisch gesehen trägt Bonny bereits vorher eine Maske. Sie verkleidet sich zwar nicht, gibt sich jedoch als jemand anderes aus.

Billy verkleidet sich ebenfalls. Als er zum ersten Mal im Film vorkommt, ist er als Schauspieler im Theater in *Faust* zu sehen. Er spielt den Mephisto und trägt ein dementsprechendes Kostüm.

Die Szene im Theater gibt es auch in *Waltz into Darkness*. In beiden Versionen verlässt Bonny in der Pause alleine die Loge. Im Roman wird nicht erklärt, wohin sie geht. Im Film trifft sie sich hinter der Bühne mit Billy.

Später tritt Billy erneut in Verkleidung auf. Er spielt nun den Privatdetektiv Downs.

In *Waltz into Darkness* kommen ebenfalls Masken vor. Durand sieht während des Karnevals auf der Straße eine maskierte Frau, die er für Bonny hält. Er stellt sie zur Rede, doch es ist nicht Bonny.

Die Figur des Teufels kommt im Film mehrmals vor. Am auffälligsten ist er im Theater, wo er von Billy gespielt wird. Bereits hier wird Billys negativer Charakter und seine Rolle in der Geschichte angedeutet.

Der Teufel kommt auch noch an einer anderen Stelle vor. Kurz bevor Luis Bonny wiederfindet ist eine Marionette in Teufelsform zu sehen, die von den Karnevalsfeiernden hochgehalten wird.

In einer Szene bezeichnet Billy Bonny als Teufel. Kurz nachdem Vargas zum ersten Mal (mit Platzpatronen) auf Billy (den Vargas für Downs hält) schießt, kommt Bonny ins Zimmer. „Speak of the devil and she appears.“ sagt Billy als er sie sieht.

Auch der Tod ist in *Original Sin* allgegenwärtig. Es werden insgesamt drei Morde verübt.

Die erste Ermordete ist Julia Russell. Ihr Tod ist jedoch nicht Teil der Handlung.

Der zweite Ermordete ist Downs. Doch dieser Mord ist nicht echt. Es ist zwar der Tod der Figur, aber Downs wird von Billy ja nur gespielt. Billy hat vorsichtshalber die

Patronen in Luis Revolver gegen Platzpatronen ausgetauscht. Er spielt den Tod nur, genauso wie er die Rolle des Privatdetektivs nur gespielt hat.

Am Ende stirbt Billy wirklich durch einen Schuss von Bonny. Sie hat sich endgültig für Luis entschieden und tötet Billy.

Zuvor hat sie bereits versucht, Luis zu vergiften. Luis geht ihr heimlich nach, als sie sich mit Billy trifft und erfährt so, was sie vorhat. Doch er findet sich damit ab, dass sie ihn töten will. Von sich aus trinkt er den Kaffee, in den Bonny Rattengift gemischt hat. Ironisch ist dabei, dass es ausgerechnet Kaffee ist. Luis ist schließlich durch den Kaffeeexport reich geworden.

Anders als in *Waltz into Darkness* und *La sirène du Mississippi* nimmt Luis nur einmal Gift zu sich. Bei Woolrich und Truffaut wird Louis langsam vergiftet.

In *Waltz into Darkness* behauptet Bonny, Durand sehe schlecht aus und beschließt, dass er ab sofort jeden Tag einen Eggnog zur Stärkung trinken soll. Doch genau darin befindet sich das Gift, das ihn schließlich tötet.

In *La sirène du Mississippi* wird die Vergiftung nicht so detailliert gezeigt wie sie im Buch beschrieben wird. Mahé ist plötzlich krank und Marion pflegt ihn. Hier wird ihm das Gift in einer Bouillon verabreicht.

Am Ende des Films zeigt Cristofer, wie Bonny eine Halsabschneidebewegung macht. Diese Geste ist Teil der Handzeichen, die Bonny und Luis verwenden, um beim Kartenspiel zu betrügen. Bonny schenkt den anderen Spielern etwas zu trinken ein und sieht dabei in deren Karten. Mit Hilfe verschiedener Zeichen zeigt sie Luis die jeweils höchste Karte der anderen Spieler. Die Halsabschneidebewegung bedeutet, dass der Spieler nichts hat.

Woolrich erwähnt diese Bewegung nicht in seinem Roman.

Man könnte sagen, dass das Motiv des Todes *Original Sin* umrahmt. Am Anfang des Films sind Totenkopfmasken zu sehen, am Ende steht die Halsabschneidebewegung.²⁰⁵

²⁰⁵ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 297.

Titel/ Religion

IMDb zufolge lautete der Arbeitstitel des Films *Dancing in the Dark*. Der Titel wurde dann jedoch geändert, um Verwechslungen mit Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000) zu vermeiden.²⁰⁶

„Original Sin“ bedeutet „Ersünde“.

Original sin may be taken to mean: (1) the sin that Adam committed; (2) a consequence of this first sin, the hereditary stain with which we are born on account of our origin or descent from Adam.²⁰⁷

Die Theorie der Erbsünde hat meiner Meinung nach Ähnlichkeit mit dem Schicksal im *Noir*. Die Erbsünde besagt, dass der Mensch bereits schuldig geboren wird. Im *Noir* werden die Figuren bereits mit ihrem Schicksal geboren. Sie sind also auch gewissermaßen von Anfang an schuldig.

Ein gutes Beispiel hierfür ist Durand/ Mahé/ Vargas. Er ist ein ehrlicher und unschuldiger Mann bis er Bonny/ Marion trifft. Sie ist sein Schicksal. Für sie opfert er alles: seinen Besitz, seine Unschuld und schließlich sogar sein Leben. Er kann sich nicht dagegen wehren.

Die Sünde bezieht vermutlich auch auf den sexuellen Aspekt im Film. Luis Vargas verfällt einer ungetauften Frau und wird (unter anderem) sexuell von ihr abhängig.

In *Original Sin* hat Billy Bonny ihren Namen gegeben. Er hat ihn von einer Postkarte, die das *Bonny Castle* in Schottland zeigt.

Bei Woolrich hat sie sich den Namen selbst gegeben, da ihr das Bild auf der Postkarte so gut gefallen hat.²⁰⁸

Truffauts Marion Vergano hat ihren Vornamen im Waisenhaus bekommen. Der Nachname stammt von einer Postkarte und ist der Name eines Ortes in Italien.

Waltz into Darkness enthält nur wenige religiöse Elemente. In der Welt des *Noir* gibt es schließlich keinen Gott. Außerdem war Woolrich nicht religiös. Er hatte sogar eine

²⁰⁶ vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0218922/trivia> Zuletzt eingesehen: 15.05.2009

²⁰⁷ <http://www.newadvent.org/cathen/11312a.htm> Zuletzt eingesehen: 25.04.2009

²⁰⁸ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 142.

Abneigung Gott gegenüber. Aber das setzt natürlich voraus, dass er doch irgendwie an seine Existenz glaubte.

In *Waltz into Darkness* gibt es eine religiöse Figur: Bertha Russell. Als Durand sie aufsucht, hat sie gerade in der Bibel gelesen. Sie wird meiner Meinung nach nicht sehr sympathisch dargestellt. Ist das Woolrichs Bild von Leuten, die an Gott glauben?

Auch die (echte) Julia in *Original Sin* ist religiös. In ihrer Truhe findet Luis eine Bibel und einen Rosenkranz. Bei *La sirène du Mississippi* sind es eine Bibel und eine Marienstatue. In *Waltz into Darkness* wird davon nichts erwähnt.

Nevins zufolge endet *Waltz into Darkness* mit einer Paraphrasierung einer berühmten Zeile aus den *Confessiones* von Augustinus: „Oh, Louis, Louis! I have loved you too late. Too late I have loved you. [...] And this is my punishment.“²⁰⁹ Die Rollen sind aber vertauscht. Louis ist der Angebetete und Bonny die Betende.²¹⁰

Liebe/ Sex

Der erste Satz, der in *Original Sin* gesprochen wird, lautet „You cannot walk away from love“. Er ist Teil von Bonnys Beichte. Es handelt sich dabei um ein Zitat aus *Waltz into Darkness*. Am Ende des Films wiederholt Vargas diesen Satz noch einmal. Gleichzeitig ist es auch der Titel des Liedes, das Gloria Estefan für den Film geschrieben hat.²¹¹

Bonny sagt weiters, ihre Geschichte sei keine „love story“, sondern eine „story about love“. Worin genau der Unterschied liegt, bleibt offen.

Auffällig sind die häufigen und langen Sexszenen im Film. Cristofer will damit wohl veranschaulichen, wie leidenschaftlich die beiden sich lieben.

Truffaut ist in seinem Film subtiler. Er zeigt keine Sexszene direkt, deutet aber einiges an. Catherine Deneuve sagte zur Sexualität in *La sirène du Mississippi* folgendes:

²⁰⁹ ebd. S. 310.

²¹⁰ vgl. Francis M. Nevins Jr.. *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 330.

²¹¹ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 297.

François hat Liebesfilme gedreht, in denen die Sexualität immer gegenwärtig war. Sie wird häufig verklärt, und das Feingefühl setzt sich oft durch. Aber wenn man seine Filme mit etwas Aufmerksamkeit unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, LA SIRÈNE beispielsweise, sieht man wie sexuell gewalttätig und explizit sie sind.²¹²

Ganz anders ist Woolrichs Umgang mit der Sexualität. Er verzichtet mehr oder weniger darauf – seine Figuren sind asexuell. Nur einmal geht Woolrich darauf ein: in der Nacht in der sie sich wiedersehen haben Bonny und Louis Sex.

„Come in, Lou,“ she murmured indulgently, as if to a stubborn little boy who has put himself beyond the pale. „Put out the light there by you and come into your wife’s room.“²¹³

Truffauts Mahé ist noch Jungfrau als er seine Braut kennenlernt.²¹⁴

Luis Vargas hat in den örtlichen Bordellen „geübt“ und Bonny hat wohl auch bereits die eine oder andere sexuelle Erfahrung gemacht. Ihr Verhältnis zu Billy ist sehr sexuell. Er schneidet ihr sogar ins Fleisch – brandmarkt sie wie ein Tier, das ihm gehört.

Der unterschiedliche Umgang mit Sex zeigt sich besonders gut als Bonny und Durand/Vargas beim Kartenspielen beim Betrügen erwischt werden.

Für Durand ist es unerträglich, dass Bonny von verschwitzten Männerhänden berührt wird.

The final degradation was to see the door reopen suddenly, and Bonny came staggering through. Impelled forth, *thrust* forth by the clumsy sweaty hands of men, like any common thing.²¹⁵

In *Original Sin* wird sie von den Männern vergewaltigt. Bei Truffaut gibt es diese Szene nicht.

Wie bereits erwähnt, setzte Cristófer auch in seinen früheren Filmen *Gia* und *Body Shots* viele freizügige Szenen ein.

²¹² *Le Roman de François Truffaut*, a. a. O., S. 98. in: Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 417.

²¹³ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 158.

²¹⁴ vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 412.

²¹⁵ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 253.

In *Gia* gibt es einige Szenen in denen die Hauptdarstellerin (hier ebenfalls Angelina Jolie) leicht bekleidet zu sehen ist. Diese Szenen halten sich jedoch in Maßen.

In *Body Shots* haben die Erotikszenen zumindest einen handlungsbezogenen Grund. Es geht um eine mögliche Vergewaltigung. Die Ereignisse werden aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert und sind diesen Schilderungen gemäß zu sehen. Die eine Perspektive ist die des potentiellen Opfers, die andere die des potentiellen Täters.

In *Original Sin* übertreibt Cristofer es meiner Meinung nach mit den Erotikszenen. Sie sind viel zu lang und eigentlich unnötig. Vielleicht will Cristofer damit das Thema der Sünde unterstreichen. Oder er wollte auf diese Art Zuschauer gewinnen.

Renzi zufolge sollen diese Szenen möglicherweise die persönlichen Phantasien des Regisseurs befriedigen.²¹⁶

Stil/ Technik

Cristofer setzt viele verschiedene Kameratechniken und wirkungsvolle Übergänge ein. Ungewöhnlich sind vor allem die choreographierten Plansequenzen²¹⁷. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine Einstellung, die zeigt wie Luis Vargas sich einen Weg durch die maskierten Karnevalsfeiernden bahnt, um zum Restaurant zu gelangen.

Im Bild ist ein Gang in einem Hotel zu sehen. Die Kamera bewegt sich nicht und ist ca. auf Bauchhöhe ausgerichtet (Untersicht). Sie wartet auf Luis, der um die Ecke ins Bild kommt und dann auf die Kamera zugeht. Dann schwenkt sie ein wenig höher (Halbnah) und fährt langsam vor Luis her. Links und rechts von ihm sind Paare, manche von ihnen sind maskiert. Sie lachen und tanzen. Tanzmusik wird gespielt. Luis ist allein und wirkt traurig. Einige der Paare folgen ihm aus dem Hotel.

Luis geht an der Kamera vorbei. Er ist kurz von der Seite zu sehen. Dann verändert sich der Standpunkt der Kamera. Sie fährt nach oben und filmt von immer weiter oben, wie Luis sich einen Weg durch die tanzenden Leute auf der Straße bahnt (Aufsicht). Rauch

²¹⁶ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 300.

²¹⁷ „choreographed long takes“ ebd.

steigt auf und vernebelt für kurze Zeit die Sicht. Am Ende der Aufnahme wird eine riesige Marionette in Teufelsform gezeigt, die von den Leuten zum Tanzen gebracht wird.²¹⁸

Renzi ist der Meinung, Cristofer habe zu oft Jump-Cuts als Übergang verwendet.²¹⁹ Dem kann ich aber nicht zustimmen.

Musik

Für die Filmmusik in *Original Sin* waren verschiedene Leute zuständig, unter anderem der amerikanische Jazztrompeter und Komponist Terence Blanchard.

Im Film wird sehr oft Musik eingesetzt, sowohl diegetische als auch nicht-diegetische. Die Instrumente und Rhythmen sind unterschiedlich. Manche Musikstücke klingen sehr kubanisch, was darauf zurückzuführen ist, dass die Geschichte auf Kuba spielt. Diese Stücke werden durch Trommeln und andere Schlaginstrumente dominiert.

Es kommt auch „klassische“ Orchesteruntermalung vor, die größtenteils eingesetzt wird, um Spannung zu vermitteln.

Wie in *La sirène du Mississippi* gibt es auch in *Original Sin* eine Melodie, die in verschiedenen Varianten im Film immer wieder vorkommt. Diese Melodie wird größtenteils von einem Klavier erzeugt.

Anders als in *La sirène du Mississippi* kommt in *Original Sin* auch ein Walzer vor. Es handelt sich dabei um den Hochzeitswalzer, den es auch in *Waltz into Darkness* gibt. Während Bonny und Vargas miteinander tanzen, sagt Alan Jordan, Vargas Geschäftspartner, in leicht abgewandelter Form das, was Durand in *Waltz into Darkness* zu seiner Braut sagt. Jordan wünscht den beiden, dass ihr Leben so „smooth“ und „harmonious“ wie dieser Tanz sei.

²¹⁸ *Original Sin*. 48:03 – 48:40

²¹⁹ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 296.

Bonny als Sirene

Cristofers Bonny ist meiner Meinung nach eher eine Sirene als Truffauts Marion.

Bonny summt oft vor sich hin. Anders als die mythologischen Sirenen tut sie das jedoch nicht, um Männer anzulocken, sondern dann, wenn sie alleine ist. Die Melodie, die sie summt, ist immer dieselbe. Es ist die Melodie eines Liedes, das sie kurz nach der Hochzeit singt, während sie Klavier spielt. Leider ist der Text nicht zu verstehen.

Sie scheint immer dann zu summen, wenn sie glücklich ist. Zum ersten Mal summt sie kurz nachdem der Vogel gestorben ist. Zuerst regt sie sich noch über das Zwitschern auf. Als der Vogel tot ist – vermutlich von ihr ermordet – summt sie selbst.

Einmal summt auch Luis diese Melodie. Er hat gerade herausgefunden, dass Bonny und Billy ihn töten wollen.

Woolrichs Bonny pfeift. Das geschieht ebenfalls zum ersten Mal nach dem Tod des Vogels.

Als sie erstmals einen Eggnog für Durand zubereitet, singt sie: „Just a song a twilight,
When the lights are low-“, ²²⁰

Das Gift mischt sie erst später hinein.

²²⁰ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 281.

5.2.3 *Original Sin* als Film Noir

Original Sin enthält nicht so viele *Noir*-Merkmale wie *La sirène du Mississippi*. Alle *Noir*-Aspekte im Film basieren auf Woolrichs *Waltz into Darkness*.

Der Privatdetektiv

Das auffälligste *Noir*-Element in *Original Sin* ist der Privatdetektiv. Sowohl bei Woolrich als auch bei Cristófer heißt dieser Walter Downs. Doch die beiden Figuren unterscheiden sich sehr voneinander. Woolrichs Privatdetektiv ist rechtschaffen. Er verspricht Durand und Bertha Russell, die echte Julia zu finden.

Als Downs den Fall annimmt, sagt er: „I cannot promise you I will succeed in solving it. I can promise you one thing and one only: I will never quit it again until I do solve it.“²²¹

Später versucht Durand, Downs den Fall wieder zu entziehen, doch Downs weigert sich. Er lässt sich auch nicht bestechen. Diese Unbestechlichkeit ist untypisch für die *Noir*-Literatur. Üblicherweise sind alle Polizisten und Privatdetektive unehrlich und korrupt. Downs selbst sagt dazu:

„You’ve got the wrong man, Durand. That’s your misfortune. The one wrong man out of twenty. Or maybe even out of a hundred. [...] You should have gone to somebody else. You picked the one private investigator in the whole country, maybe, that once he starts out on something can’t leave off again, not even if he wants to.“²²²

Somit bleibt Durand nur noch eine Möglichkeit, Downs loszuwerden: er muss ihn töten.

In *Original Sin* existiert der Privatdetektiv eigentlich gar nicht. Er wird von dem Schauspieler Billy nur gespielt. Downs (Billy) sucht Luis Vargas bei der Arbeit auf und behauptet, Julias Schwester habe ihn engagiert.

In *La sirène du Mississippi* heißt der Privatdetektiv Comolli. Der Name ist eine Hommage an Jean-Louis Comolli, der lange Zeit als Chefredakteur bei den *Cahiers du Cinéma* tätig war. Die Namensgebung geschah hier aus persönlichen Motiven.

²²¹ ebd. S. 105.

²²² ebd. S. 180.

Femme fatale

Aufgrund ihrer Spaltung in Bonny und Julia ist die Protagonistin in *Original Sin* Renzi zufolge *femme blanche* und *femme noire*²²³ zugleich. Einerseits ist sie es, die Luis Vargas ruiniert, andererseits bringt sie ihm bei, wie man jemanden liebt.²²⁴ Das trifft natürlich auch auf die Bonny in Woolrichs Roman vor. Bei Truffaut ist es nicht so.

Diese Spaltung in *femme blanche* und *femme noire* ist Renzis Ansicht nach eher ungewöhnlich. Meistens sind diese beiden *Noir*-Frauentypen auf zwei Frauen aufgeteilt, zwischen denen sich ein Mann entscheiden muss. Es gibt dann eine *femme fatale*, die ein wildes und aufregendes Leben verspricht und eine *femme blanche*, die zwar langweilig und unscheinbar ist, dafür aber zuverlässig und hilfsbereit.²²⁵

In *Original Sin* ist es eine Frau, die sich zwischen zwei Männern entscheiden muss: dem „bösen“ Billy und dem „guten“ Luis. Sie entscheidet sich für Luis und muss sich dafür nicht einmal ändern. Sie behält ihren Lebensstil bei und er passt sich ihrem an indem er ebenfalls kriminell wird.²²⁶

²²³ Mit *femme noire* meint Renzi vermutlich *femme fatale*.

²²⁴ vgl. Thomas C. Renzi. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. S. 301.

²²⁵ vgl. ebd.

²²⁶ vgl. ebd. 302

6. Szenenvergleich

In diesem Kapitel vergleiche ich einen Abschnitt aus *Waltz into Darkness* mit den entsprechenden Szenen aus *La sirène du Mississippi* und *Original Sin*. Ich möchte dadurch die unterschiedlichen Bearbeitungen von Woolrich, Truffaut und Cristofer veranschaulichen.

Als Beispiel habe ich eine Szene gewählt, die meines Erachtens sowohl im Roman, als auch in den Filmen eine wichtige Funktion erfüllt. Es ist die Szene in der Louis/ Luis Bonny/ Marion in ihrem Hotelzimmer auf lauert, um sie zu töten.

6.1 *Waltz into Darkness*

Das Kapitel (Kapitel 38), in dem die Wiedersehensszene beschrieben wird, ist mit Abstand das längste Kapitel in *Waltz into Darkness* und befindet sich ungefähr in der Mitte des Romans. Es beginnt kurz bevor Bonny das Zimmer betritt und endet mit Louis und Bonnys erster gemeinsamen Nacht.

Da das Kapitel sehr umfangreich ist, endet mein Vergleich mit den ersten Worten, die Louis und Bonny wechseln.

Louis Durand befindet sich in Bonnys Hotelzimmer in Biloxi und hat vor, sie zu töten. Er hat Bonnys Stimme gehört und versteckt sich hinter einem Paravent. Sie wird nicht „Julia“ oder „Bonny“ genannt sondern nur „she“. Durand weiß ja nicht, wie ihr richtiger Name lautet. Er weiß nur, dass sie nicht Julia ist.

Durch das Gitter am oberen Rand des Paravents beobachtet Durand, wie Bonny und ihr neuer Verlobter Colonel Worth den Raum betreten. Er sieht nur ihre Silhouetten.

Two figures came in, not one; and advancing only a step or two beyond the doorway, almost instantly blended into one, stood there locked in ravenous embrace on the semishadow of the little foyer. A gossamer piquancy of breath-borne champagne or brandy reached him, admixed with a little perfume. His heart drowned in it.

There was no motion, just the rustle of pressed garments.

Again her laugh sounded, but muffled, furtive, now; lower now that it was close at hand than it had been when at a distance outside.

He recognized the colonel's voice, in a thick whisper. „I've been waiting for this all evening. My li'l girl, you are, my li'l girl.“

The rustling strengthened to active resistance.

„Harry, that’s enough now. I must wear this dress again. Leave me at least a shred of it.“

„I’ll buy you another. I’ll buy you ten.“

She broke away at last, light from the hallway came between their figures; but the embrace was still locked about her like a barrelhoop. Durand could see her pushing the colonel’s arms perpendicularly downward, unable to pry them open in the usual direction. At last they severed.²²⁷

[...]

She entered the room itself now, and went to the night light, and it flared from a spark to a sunburst at her touch. And as the light bathed her, washing away all indistinctness of outline and of feature, she glowed there before him in full life once more, after a year and a month and a day. No longer just a cameo glimpsed through a parted curtain, a disembodied laugh down a hallway, a silhouette against an open door; she was whole, she was real, she was *she*. She broke into bloom. In all her glory and her ignominy; in all her beauty and all her treachery; in all her preciousness and all her worthlessness.

And an old wound in Durand’s heart opened and began to bleed all over again.²²⁸

Bonny bringt Colonel Worth dazu, ihr Geld zu geben.

[...] she said to him [Worth] teasingly: „Now don’t look. At least, not over my left shoulder.“

The folds of garnet satin swept up at her side for a moment, revealing the long shapely glint of smoky black silk. Worth, up on the toes of his feet to gain height, was peering hungrily over her right shoulder. She turned her face toward him for a moment, gave him a roguish look, winked one eye, and the folds of her dress cascaded to the floor again, with a soft little plop.

Worth made a sudden convulsive move, and they had blended into one again, this time in full light of mid-room, not in the shadow of the vestibule.

Durand felt something heavy in his hand. Looked down and saw that he’d taken the pistol out. „I’ll kill both of them,“ stencilled itself in white-hot lettering across his mind.

„And now-?“ Worth said, lips blurred against her neck and shoulder. „Are you going to be kind-?“

Durand could see her head avert itself from his; smiling benevolently, yet avert itself. She twisted to face the door, and in turning, managed to get him to turn likewise; then somehow succeeded in leading him toward it, her face and shoulders still caught in his endless kiss. „No-“ she said temperately, at intervals. „No- No- I *am* kind to you, Harry. No more kind than I’ve always been to you, no less- Now that’s a good boy-“

Durand gave a sigh of relief, put the gun away.²²⁹

Bonny schickt den Colonel weg.

²²⁷ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 132.

²²⁸ ebd. S. 133.

²²⁹ ebd. S. 134f.

He saw her face clearly as she came back into the full light. All the playfulness, coquetry, were wiped off it as with a sponge. It was shrewd and calculating, and a trifle pinched, as if with the long wearing of a mask.

„God Almighty!“ he heard her groan wearily, and saw her strike herself a glancing blow against the temple.

She went first and looked out the window [...]; stood there motionless by some time. Then when she'd had her fill of whatever thoughts the sight from there had managed to instill in her, she turned away suddenly, almost with abrupt impatience, causing her skirts to swirl and hiss out in the silence. She came back to the dresser [...].

[...]

Reaching into some hiding place she had in there, she took out one of those same slender cigars Aunt Sarah had showed him in the St. Louis Street house in New Orleans.

To him there was something repugnant, almost obscene, in the sight of her bending to the lamp chimney with it until it had kindled, holding it tight-bitten, smoke sluicing from her miniature nostrils, as from a man's.

In a sickening phantasmagoric illusion, that lasted but a moment, she appeared to him as a fuming, horned devil, in her ruddy longtailed dress.

She set her cigar down, presently, in a hairpin tray, and seated herself by the mirror. She unfastened her hair and it came tumbling down in a molasses-colored cascade to the small of her back. Then she opened a vent in her dress at the side, separating a number of hooks from their eyes, but without unfastening or removing it farther than that. Leaving a gap through which her tightly laced side swelled and subsided again at each breath.

[...]

She [...] moved over to the desk, took down its lid and seated herself at it. She drew out a sheet of notepaper from the rack. Took up a pen and dipped it, and squaring her other arm above the surface to be written on, began to write.

Durand moved out from behind the screen and slowly walked across the carpet toward her. It gave his tread no sound, though he wasn't trying for silence. He advanced undetected, until he was standing behind her, and could look down over her shoulder.

„Dear Billy,“ the paper said. „I-,,

The pen had stopped, and she was nibbling for a moment at its end.

He put out his hand and let it come lightly to rest on her shoulder. Left it there, but lightly, lightly, as she had once put her hand to *his* shoulder, on the quayside at New Orleans; lightly, but crushing his life.

Her fright was the fright of guilt, and not innocence. Even before she could have known who it was. For she didn't turn to look, as the innocent of heart would have. She held her head rigidly as it was, turned the other way, neck taut with suspense. She was *afraid* to look. There must have been such guilt strewn behind her in her life, that *anyone's* sudden touch, in the stillness of the night, in the solitude of her room, she must have known could bode no good.

Her one hand dropped the pen lifelessly. Her other clawed secretively at the sheet of notepaper, sucking it up, causing it to disappear. Then dropping it, crumbled, over the desk side.

Still she didn't move; the sleek taffy-colored head held still, like something an axe was about to fall on.

Her eyes had found him in the mirror by now. It was over to the left of her, and when he looked at it himself, he could see, in the reflection of her talcum-white face, the pupils darkening the far corners of her eyes, giving her an ugly unnatural appearance, as though she had black eyeballs.

„Don't be afraid to look around, Julia,“ he said ironically. „It's only me. No one important. Merely me.“

Suddenly she turned, so swiftly that the transplacement of the silken back of her head by the plaster-white cast of her face was almost like that of an apparition.

„You act as though you don't remember me,“ he said softly.

„Surely you haven't forgotten me, Julia. *Me* of all people.“

„How'd you know I was here?“ she demanded granularly.²³⁰

Die Szene ist aus Durands Perspektive verfasst. Die Beschreibung ist sehr bildhaft. Woolrich verwendet einige starke Metaphern. Er schreibt beispielsweise, dass das Nachtlicht durch Julias Berührung von einem Funke zum plötzlichen Sonnenschein wird.

Ebenfalls sehr eindrucksvoll ist die Beschreibung Bonnys, wie sie beim Anzünden ihrer Zigarre einem rauchenden, gehörnten Teufel gleicht.

²³⁰ ebd. S. 135ff.

6.2 *La sirène du Mississippi*

Der äquivalente Ausschnitt befindet sich genau in der Mitte von *La sirène du Mississippi*.²³¹

Louis klettert die Fassade des Hotel Monorail hinauf zu Marions Balkon. Das Fenster ist zufällig offen und er betritt das Zimmer.

Es folgt eine Schwarzblende.

Danach setzt Truffaut eine Irisblende ein: das Bild ist schwarz bis auf einen runden, beleuchteten Ausschnitt. In diesem Ausschnitt sind (Louis) Hände zu sehen, die eine Pistole laden und entsichern.²³²

Dann ist Louis im Bild. Er steht hinter etwas, das wie ein Paravent aussieht. Man sieht nur seine Schultern und seinen Kopf hinter einem Holzgitter. Der Rest von Louis Oberkörper ist durch den Paravent verdeckt. Links daneben befindet sich eine grüne Tür. Im Raum ist es grünlich dunkel.

Die lauter werdenden Stimmen einer Frau und eines Mannes sind zu hören. Die Stimme ist die von Marion.

Die Tür geht auf, Marion lacht.

Man sieht auf der Tür die Schatten von einer Frau und einem Mann, der sie umarmt. Der Dialog ist ähnlich wie bei Woolrich. Marion will nicht, dass der Mann ihr die Strümpfe zerreißt.

²³¹ *La sirène du Mississippi*. 54:40 – 56:09

²³² siehe Abb. 2



Abb. 12: Mahé wartet auf Marion, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:55:34.

Marion betritt rückwärts den Raum. Sie trägt einen beigen Trenchcoat. Sie verhindert, dass der Mann den Raum betritt und vertröstet ihn auf den nächsten Tag. Dann schließt sie die Tür. Marion ist nun links im Bild zu sehen und rechts Louis. Sie stehen kurz nebeneinander, aber sie sehen sich nicht.

Marion schaltet das Licht ein und seufzt. Sie zieht ihren Trenchcoat aus. Darunter trägt sie ein paillettenbesetztes Trikot in rot und schwarz. Sie geht zur Balkontür und zieht den Vorhang ein wenig weiter zu. Dann setzt sie sich an ihren Frisiertisch, der gleich links neben der Balkontür ist. Sie beginnt, die Haarnadeln aus ihrem hochgesteckten Haar zu ziehen. Louis tritt hinter sie. Beide sind im Frisierspiegel zu sehen.



Abb. 13: Marion erkennt Mahé, *La sirène du Mississippi* (1969), 00:56:04.

Sie sagt: „Sie sind es Louis. Jetzt haben Sie mich gefunden.“

„Ja.“

Truffaut lässt einiges aus dem Roman weg. Er verzichtet auf die Figur des Colonel Worth. Marion kommt stattdessen mit einem Verehrer nach Hause, der vorher und nachher nicht mehr vorkommt. Der Mann wird nur ganz kurz gezeigt. Anders als Woolrichs Bonny lässt Marion ihn nicht ins Zimmer.

Danach verwendet Truffaut ein paar Elemente aus *Waltz into Darkness*. Wie bei Woolrich versteckt sich Louis hinter einem Paravent. Wie Bonny geht Marion zum Fenster und setzt sie sich dann an den Frisiertisch. Sie schreibt aber keinen Brief, weil sie mit Richard ja keinen Kontakt mehr hat.

Auch die Zigarre kommt bei Truffaut nicht vor. Marion raucht zwar manchmal Zigaretten, das ist aber meines Erachtens nicht ungewöhnlich für einen Film der um diese Zeit in Frankreich entstanden ist.

Als Louis plötzlich hinter sie tritt, scheint Marion zu wissen, dass er es ist. Sie erkennt ihn, ohne ihn anzusehen. Hier ist sie diejenige, die die ersten Worte sagt.

Die Spannung aus *Waltz into Darkness* wird hier nicht übernommen.

6.3 *Original Sin*

Auch bei *Original Sin* befindet sich die Szene in der Mitte des Films.²³³

Bonny und Colonel Worth gehen die Hoteltreppe hinauf und unterhalten sich. Bonny ist ganz in schwarz gekleidet und trägt eine Maske.

Sie öffnen eine Flügeltür. Worth drängt Bonny an einen der geöffneten Türflügel und sagt: „I’ve been waiting for this all night.“

Bonny gibt ein genervtes Geräusch von sich. Worth küsst ihr Dekolletée und ihren Hals. Sie drückt ihn weg und geht weiter ins Bild (Zimmer) hinein.

Das Bild ist jetzt durch eine Art Gitter eingeschränkt. Es soll Luis Perspektive darstellen. Der Zuschauer soll glauben, Luis habe sich versteckt. Das Gitter könnte den Paravent aus *Waltz into Darkness* andeuten.

Die Perspektive wechselt immer wieder. Einmal wird das Geschehen aus Luis Sicht gezeigt, dann wieder aus einer „neutralen“ Perspektive ohne visuelle Einschränkung. Die Aufnahmen, die Luis Perspektive darstellen, sind langsamer. Die Lippen der Figuren bewegen sich nicht synchron mit dem Ton, sondern verzögert. Cristófer will so wahrscheinlich Luis Erregtheit zum Ausdruck bringen.

Cristófer zeigt „neutral“ gefilmt, wie Bonny ein Bein auf das Bett stellt.

Sie sagt zu Worth: „Now, don’t watch.“

Dann zieht sie ihren Rock hoch und schiebt Geldscheine unter ihr Strumpfband. Worth tritt von hinten an sie heran und sagt: „Be kind, my dove. Be kind to an old man.“

„I am kind. Kind as I have ever been.“

Die Kamera geht höher. Nun sind Bonnys und Worths Oberkörper in Nahaufnahme zu sehen. Worth geht von hinten an Bonny heran.

Die Perspektive wechselt zu Luis Perspektive. Er sieht Bonny und Worth. Worth steht hinter Bonny und umarmt sie. Es wirkt sehr leidenschaftlich - ganz anders als in der „neutralen“ Perspektive.

Bonny: „Will you undo my dress, please.“

Worth: „Yes, let me have that pleasure.“

Worth öffnet das Kleid. Die Perspektive wird wieder „neutral“.

²³³ *Original Sin*. 51:00 – 54:08

Bonny dankt Worth dafür, dass er ihr das Kleid geöffnet hat. Er bittet sie, noch bleiben zu dürfen, doch sie drängt ihn hinaus und macht die Tür hinter ihm zu.

Bonny zieht ihre Handschuhe aus. Währenddessen spricht Worth noch vor der Tür weiter und geht dann.

Als Worth weg ist, sagt Bonny: „Parting is such sweet sorrow.“

Sie wirft ihre Handschuhe irgendwohin und geht dann direkt an Luis (angeblichem) Versteck vorbei zu einer Kerze.

Es folgt eine Großaufnahme von Bonnys Gesicht. Sie zündet sich an der Kerze eine Zigarre an.

Die Kamera folgt Bonnys Hand, die einen gleich neben der Kerze liegenden Federhalter ergreift. Die Hand macht eine bogenförmige Bewegung auf den etwas weiter unten liegenden Frisiertisch. Dort liegt ein Blatt Papier mit dem Namen des Hotels.

Bonny beginnt zu summen und setzt sich an den Tisch. Ihre linke Hand schreibt „Dear Billy“ bzw. kratzt es vielmehr auf das Papier. Die Zigarre legt sie irgendwo außerhalb des Bildausschnittes ab.

Plötzlich legt sich eine Hand auf ihre rechte Schulter. Gleichzeitig erklingt ein metallisches Geräusch (die Zuschauer sollen sich wohl erschrecken). Ein Zupfinstrument setzt ein.

Die Kamera schwenkt zum Spiegel, der sich direkt auf Bonnys Augenhöhe befindet.

Nun sind Bonny und Luis im Bild. Luis beugt sich über Bonny. Seine Hand liegt immer noch auf ihrer Schulter.

Genau wie in *Waltz into Darkness* traut sich Bonny nicht, den Blick zu heben. Luis schaut in den Spiegel.



Abb. 14: Bonny erkennt Vargas, *Original Sin* (2001), 00:54:00.

Er sagt: "It's only me, Julia."

Sie hebt den Blick und sieht in den Spiegel.

„You haven't forgotten me, have you?“

Cristofer setzt Woolrichs Schilderungen zum Teil ziemlich genau um.

Wie Bonny sich die Zigarre anzündet, entspricht meiner Meinung nach genau Woolrichs Beschreibung:

To him there was something repugnant, almost obscene, in the sight of her bending to the lamp chimney with it until it had kindled, holding it tight-bitten, smoke sluicing from her miniature nostrils, as from a man's.

In a sickening phantasmagoric illusion, that lasted but a moment, she appeared to him as a fuming, horned devil, in her ruddy longtailed dress.²³⁴

²³⁴ Cornell Woolrich. *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995. S. 135.



Abb. 15: Bonny als „horned devil“, *Original Sin* (2001), 00:53:23.

Cristofers Bonny ist weniger schamhaft als Woolrichs. Sie bittet Worth nicht, wegzusehen, als sie den Rock hochzieht. Cristofer zeigt, wie sie das Geld, das Worth ihr gegeben hat, in ihr Strumpfband steckt. Bei Woolrich wird stattdessen ihr Unterrock aus rauchschwarzer Seide sichtbar, was wohl für Woolrich ebenso freizügig ist.

Anders als bei Woolrich macht Bonny ihr Kleid nicht selbst auf, sondern lässt es von Worth aufmachen. Das erweckt bei Luis den Eindruck, sie würden gleich miteinander ins Bett gehen.

7. Fazit

Waltz into Darkness, *La sirène du Mississippi* und *Original Sin* sind beim Publikum nicht gut angekommen.

Der Misserfolg des Romans überrascht, da Cornell Woolrich ein beliebter Autor war.

Genauso unerwartet war der ausbleibende Erfolg von *La sirène du Mississippi*. Schließlich handelte es sich dabei um ein sehr teures Projekt, in dem die damals berühmtesten Stars des französischen Kinos, Catherine Deneuve und Jean-Paul Belmondo, die Hauptrollen spielten.

Auch die schlechten Einspielergebnisse von *Original Sin* sind ungewöhnlich, da es eine Hollywood-Produktion ist, in der die Protagonisten ebenfalls durch sehr beliebte Schauspieler (Angelina Jolie und Antonio Banderas) verkörpert werden.

Aufgrund des mangelnden Interesses gibt es kaum Literatur über die drei Werke.

Waltz into Darkness war einer der wenigen Woolrich-Romane, die erst spät verfilmt wurden. Francis Nevins Jr. vermutet, dass der Roman aufgrund fehlender Präsenz im Kino nicht so populär wurde wie die anderen Werke Woolrichs.²³⁵ Die meisten Romane Woolrichs wurden nämlich bald nach ihrem Erscheinen verfilmt und/ oder als Hörspiel fürs Radio adaptiert. In Frankreich und England war der Roman erfolgreicher als in den USA.

Waltz into Darkness ist ein *Roman Noir*, wenn auch ein ungewöhnlicher. Obwohl die Zeit, in der die Handlung spielt, und auch der Ort der Handlung nicht dem üblichen *Noir*-Setting entsprechen, weist die Geschichte zahlreiche *Noir*-Elemente auf. Diese werden größtenteils auch in den beiden Filmadaptionen weiterverwendet.

La sirène du Mississippi ist ein ästhetisch sehr schöner Film, aber nicht sehr spannend. Obwohl die Thematik sich gut für einen Suspense-Thriller eignen würde, nutzt Truffaut dieses Potential nicht, sondern setzt die Liebesgeschichte in den Vordergrund.

Er mischt *Noir*-Elemente aus *Waltz into Darkness* mit Elementen aus anderen (*Noir*-) Filmen und schafft so eine Hommage an den Film. Der „gewöhnliche Kinogänger“ weiß die vielen Anspielungen nicht zu schätzen. Daher könnte ich mir gut vorstellen,

²³⁵ Francis M. Nevins Jr., *Cornell Woolrich. First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988. S. 331.

dass schon zu seiner Entstehungszeit viele Leute den Film als langweilig empfunden haben, vom heutigen Filmrezipienten ganz zu schweigen.

Abgesehen davon ist *La sirène du Mississipi* nicht so persönlich wie die meisten anderen Filme Truffauts (z. B. der Antoine-Doinel-Zyklus) und erfüllte somit vermutlich die Erwartungshaltung der Zuschauer nicht.

Im Mittelpunkt steht die Liebesgeschichte zwischen Marion und Louis Mahé, die durch Truffauts Änderungen unerwartet ein „gutes Ende“ nimmt. Dennoch bleiben zum Schluss noch Zweifel, ob die beiden wirklich dauerhaft glücklich miteinander werden.

La sirène du Mississipi ist somit ein Liebesfilm, der unter anderem einige *Noir*-Merkmale aufweist. Zum selben Schluss kommen auch Antoine de Baecque und Serge Toubiana in ihrer Truffaut-Biographie. Sie bezeichnen Truffauts Drehbuch zum Film als „schwarzen Liebesroman“.²³⁶

Original Sin bleibt sehr eng an Woolrichs Romanvorlage, enthält aber zusätzlich viele Spannungselemente. Cristofer setzt vor allem auf unerwartete Ereignisse, die er mit Hilfe von choreographierten Kameranäherungen und Musik kunstvoll einleitet. Mehrmals schockt er den Zuschauer mit überraschenden Bewegungen, die durch Geräuscheffekte intensiviert werden.

Während Woolrich die Spannung in *Waltz into Darkness* durch seine Fähigkeit zum bildhaften Beschreiben entwickelt, erzeugt Cristofer die Spannung in *Original Sin* durch die Kameraführung und Geräuscheffekte.

Abgesehen von einigen *Noir*-Motiven aus der Romanvorlage kommen keine *Noir*-Elemente im Film vor. *Original Sin* ist daher eher ein Thriller als ein *Film Noir*.

Auch bei diesem Film gibt es ein unerwartetes „Happy End“, wobei es hier noch unwahrscheinlicher ist, dass Bonny nicht wieder versuchen wird, Luis zu töten.

Nicht zu vergessen ist Cristofers großzügiger Einsatz von erotischen Szenen, der einen starken Gegensatz zu Woolrichs asexuellem Schreiben bildet.

²³⁶ vgl. Antoine de Baecque und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004. S. 411.

8. Nachwort

Bei meiner Arbeit hatte ich viele verschiedene Bilder im Kopf. Interessant ist dabei, dass die eindrucksvollsten Bilder weder aus *La sirène du Mississippi* noch aus *Original Sin* stammen. Sie stammen aus *Waltz into Darkness* und sind so bildhaft geschildert, dass sie sich tief in mein Gedächtnis eingeschrieben haben.

9. Quellenverzeichnis

9.1 Filmographie

Primärquellen:

La sirène du Mississippi. Regie: François Truffaut. Drehbuch: François Truffaut. Frankreich/ Italien: Les Films du Carosse/ Artistes Associés/ Produzioni Associate Delphos, 1969. Fassung: Kauf-DVD. München: Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2007, 118'.

Marnie. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Jay Presson Allen. USA: Universal, 1964. Fassung: Kauf-DVD. Universal Studio Home Video, 2000, 131'.

Original Sin. Regie: Michael Cristofer. Drehbuch: Michael Cristofer. Frankreich/ USA: Metro-Goldwyn-Mayer in Zusammenarbeit mit Hyde Park Entertainment; Via Rosada/ DiNovi Pictures und Intermedia/UGC International, 2001. Fassung: Kauf-DVD. München: Universum Film GmbH & Co. KG, 2002, 112'.

Vertigo. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Alec Coppel und Samuel Taylor. USA: Paramount Pictures, 1958. Fassung: Kauf-DVD. Universal Studio Home Video, 2000, 128'.

Sekundärquellen:

À bout de souffle. Regie: Jean-Luc Godard. Frankreich, 1960.

Baisers volés. Regie: François Truffaut. Frankreich, 1968.

Belle de jour. Regie: Luis Buñuel. Frankreich/ Italien, 1967.

Body Shots. Regie: Michael Cristofer. USA, 1999.

Candida/ Broadway on Showtime: Candida. Regie: Michael Cristofer. USA, 1982.

Children of the Ritz. Regie: John Francis Dillon. USA, 1929.

Citizen Kane. Regie: Orson Welles. USA, 1941.

D.O.A.. Regie: Rudolph Maté. USA, 1950.

Dancer in the Dark. Regie: Lars von Trier. Dänemark/ Deutschland/ Niederland/ Italien etc., 2002.

Die Hard. Regie: John McTiernan. USA, 1988.

Domicile conjugal. Regie: François Truffaut. Frankreich/ Italien, 1970.

Fahrenheit 451. Regie: François Truffaut. UK, 1966.

Gia. Regie: Michael Cristofer. USA, 1998.

Kamen no hanayome. Regie: Tatsumi Kumashiro. Japan, 1981 (TV Asahi).

L'amour à vingt ans. Regie: Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda. Frankreich/ Italien/ BRD/ Polen/ Japan, 1962.

L'amour en fuite. Regie: François Truffaut. Frankreich, 1979.

La chambre verte. Regie: François Truffaut. Frankreich, 1978.

La chienne. Regie: Jean Renoir. Frankreich, 1931.

La mariée était en noir. Regie: François Truffaut. Frankreich/ Italien, 1968.

La marseillaise. Regie: Jean Renoir. Frankreich, 1938.

La peau douce. Regie: François Truffaut. Frankreich/ Portugal, 1964.

Les quatre cents coups. Regie: François Truffaut. Frankreich, 1959.

Manhattan Love Song. Regie: Leonard Fields. USA, 1934.

Mrs. Winterbourne. Regie: Richard Benjamin. USA, 1996.

Nana. Regie: Jean Renoir. Frankreich, 1926.

Natural Born Killers. Regie: Oliver Stone. USA, 1994.

Paradis perdu. Regie: Abel Gance. Frankreich, 1940.

Phantom Lady. Regie: Robert Siodmak. USA, 1944.

Pierrot le fou. Regie: Jean-Luc Godard. Frankreich, 1965.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. USA, 1960.

Pulp Fiction. Regie: Quentin Tarantino. USA, 1994.

Rambo: First Blood. Regie: Ted Kotcheff. USA, 1982.

Rear Window. Regie: Alfred Hitchcock. USA, 1954.

Reservoir Dogs. Regie: Quentin Tarantino. USA, 1992.

Taxi Driver. Regie: Martin Scorsese. USA, 1976.

The Big Sleep. Regie: Howard Hawks. USA, 1946.

The Maltese Falcon. Regie: John Huston. USA, 1941.

Vivement dimanche! Regie: François Truffaut. Frankreich, 1983.

9.2 Bibliographie

Primärquellen:

Woolrich, Cornell (als William Irish). *Waltz into Darkness*. New York: Penguin Books, 1995.

Sekundärquellen:

Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Weimar: Sammlung Metzler, 2002.

Audiberti, Jacques. *Monorail*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.

Augustinus, Aurelius. *Confessiones*. 397-401.

Baecque, Antoine de und Serge Toubiana. *François Truffaut: Biographie*. Köln: vgs, 2004.

Balzac, Honoré de. La peau du chagrin. in „Romans et contes philosophiques“ Paris: Charles Gosselin, 1831.

Bergan, Ronald. *Jean Renior: Projections of Paradise*. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1994.

Bloch, Robert. *Psycho*. New York: Simon & Schuster, 1959.

Bogner, Ralf Georg. *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Burroughs Hannsberry, Karen. *Femme Noir: Bad Girls of Film*. Jefferson: McFarland & Company, 1998.

Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. New York: Alfred A. Knopf., 1939.

Christofer, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Free Press, 1997.

Cristofer, Michael. *The Shadow Box*. New York: Drama Book Specialists, 1977.

Daly, Caroll John. *The Snarl of the Beast: A Race Williams Mystery*. New York: E. J. Clode, 1927.

Dickos, Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

Fischer, Robert (Hg.). *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur. Mit einer Filmogr. von Robert Fischer. Vorwort von Jean Collet*. Köln: vgs, 1991.

Fitzgerald, Scott F.. *This Side of Paradise*. New York: Scribner, 1920.

Furman, A. L. *The Fourth Mystery Companion*. New York: Lantern Press, 1946.

Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris: Gallimard, 1949.

Gregor, Ulrich, Enno Patalas. *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1962.

Hammett, Dashiell. *The Novels of Dashiell Hammett*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

Insdorf, Annette. *François Truffaut*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

Kamp, Werner und Manfred Rüssel. *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk und Wissen, 1998.

- Metzler Film Lexikon. Hrsg. Michael Töteberg. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2005.
- Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Moore, Lewis D.. *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2006.
- Nevins, Francis M. Jr.. *Cornell Woolrich. First You Dream, Then You Die*. New York: Mysterious Press, 1988.
- Nicholls, David. *François Truffaut*. London: B. T. Batsford Ltd., 1993.
- Renzi, Thomas C.. *Cornell Woolrich from Pulp Noir to Film Noir*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- Studlar, Bettina. *Die „Nouvelle Vague“ und ihr Einfluss auf François Truffaut*. Dipl., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1987.
- Sturm, Georges. *Arbeiten mit François Truffaut*. München: Cicim, 1992.
- Truffaut, François, und Robert Fischer. *Briefe. 1945-1984*. Köln: Vgs, 1990.
- Truffaut, François. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne Verlag, 1995.
- Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- White, Lionel. *Obsession*. New York: Dutton, 1962.

Woolrich, Cornell. *Blues of a Lifetime: The Autobiography of Cornell Woolrich*. Ed. Mark T. Bassett. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1991.

Woolrich, Cornell. *Children of the Ritz*. New York: Boni & Liveright, 1927.

Woolrich, Cornell. *Cover Charge*. New York: Boni & Liveright, 1926.

Woolrich, Cornell (als William Irish). *I Married a Dead Man*. New York: Lippincott, 1948.

Woolrich, Cornell (als William Irish). *La sirène du Mississippi*. Übersetzt von Georges Belmont. Paris: Gallimard (Collection série blême No. 4), 1950.

Woolrich, Cornell. *Manhattan Love Song*. New York: Godwin, 1932.

Woolrich, Cornell. *The Black Angel*. New York: Doubleday, 1943.

Woolrich, Cornell. *The Bride Wore Black*. New York: Simon & Schuster, 1940.

Woolrich, Cornell. *Times Square*. New York: Liveright, 1929.

Woolrich, Cornell (als William Irish). *Valse dans les ténèbres*. Übersetzt von Stéphane Bourgoïn. Paris: Rivages (Rivages Noir), 1988.

Zeitschriften:

Ellison, Harlan. Tired Old Man. In: *Mike Shayne Mystery Magazine*, 01/ 76.

Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du Cinéma* 31, 01/ 54.

Woolrich, Cornell. Hollywood Bound. In: *Live Girl Stories*, 11/ 28 – 03/ 29.

Woolrich, Cornell. Honey Child. In: *College Humor*, 09/ 26.

Woolrich, Cornell. Vampire's Honeymoon. In: *Horror Stories*, 08-09/ 39.

Briefe:

Truffaut, François. Brief vom 2. September 1968. Archiv Les Films du Carosse, Dossier „CCH 68“.

Truffaut, François. Brief an Ilya Lopert vom 13. November 1968. Archiv Les Films du Carosse, Dossier „CCH 68“.

9.3 Internet-Quellen

Box Office Mojo.

<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=originalsin.htm> Zuletzt eingesehen: 01.12.2009

Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. (Auszug). Basingstoke: Palgrave, 2001. In: *Crimeculture*.

<http://www.crimeculture.com/Contents/1920-45.htm> Zuletzt eingesehen: 11.11.2008

Keats, John. „La belle dame sans merci.“ In: *Bartleby*.

<http://bartleby.com/126/55.html> Zuletzt eingesehen: 30.10.2009

New Advent.

<http://www.newadvent.org/cathen/11312a.htm> Zuletzt eingesehen: 25.04.2009

Swinburne, Algernon Charles. „Faustine.“ In: *RPO* (Representative Poetry Online).

<http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2082.html> Zuletzt eingesehen: 17.03.2009

The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/name/nm0128906> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

<http://www.imdb.com/name/nm0151452> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

<http://www.imdb.com/name/nm0358591> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

<http://www.imdb.com/name/nm0941280> Zuletzt eingesehen: 21.04.2009

<http://www.imdb.com/title/tt0218922/trivia> Zuletzt eingesehen: 15.05.2009

Tuttle, George. „What is Noir?“

<http://noirfiction.tripod.com/whatisnoir/Noir.htm> Zuletzt eingesehen: 17.12.2008

Willett, Ralph. „Hard-Boiled Detective Fiction.“ BAAS Pamphlet No. 23 (first published in 1992). In: *British Association for American Studies*.

<http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=23> Zuletzt eingesehen: 10.11.2008

9.4 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *La sirène du Mississippi*. Regie: François Truffaut. Drehbuch: François Truffaut. Frankreich/ Italien: Les Films du Carosse/ Artistes Associés/ Produzioni Assoziate Delphos, 1969. Fassung: Kauf-DVD. München: Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2007, 118'. 01:06:06

Abb. 2: *La sirène du Mississippi*. 00:55:25

Abb. 3: *La sirène du Mississippi*. 00:31:23

Abb. 4: *La sirène du Mississippi*. 00:49:36

Abb. 5: *La sirène du Mississippi*. 00:49:37

Abb. 6: *Vertigo*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Alec Coppel und Samuel Taylor. USA: Paramount Pictures, 1958. Fassung: Kauf-DVD. Universal Studio Home Video, 2000, 128'. 00:26:34

Abb. 7: *La sirène du Mississippi*. 00:58:14

Abb. 8: *Vertigo*. 01:24:06

Abb. 9: *La sirène du Mississippi*. 00:50:10

Abb. 10: *Marnie*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Jay Presson Allen. USA: Universal, 1964. Fassung: Kauf-DVD. Universal Studio Home Video, 2000, 131'. 01:28:19

Abb. 11: *Marnie*. 01:33:03

Abb. 12: *La sirène du Mississippi*. 00:55:34

Abb. 13: *La sirène du Mississippi*. 00:56:04

Abb. 14: *Original Sin*. Regie: Michael Cristofer. Drehbuch: Michael Cristofer. Frankreich/ USA: Metro-Goldwyn-Mayer in Zusammenarbeit mit Hyde Park Entertainment; Via Rosada/ DiNovi Pictures und Intermedia/UGC International, 2001. Fassung: Kauf-DVD. München: Universum Film GmbH & Co. KG, 2002, 112'. 00:54:00

Abb. 15: *Original Sin*. 00:53:23

10. Abstract

Diese Diplomarbeit behandelt den Roman *Waltz into Darkness* (1947) des amerikanischen Schriftstellers Cornell Woolrich und dessen Verfilmungen *La sirène du Mississippi* (1969) von François Truffaut und *Original Sin* (2001) von Michael Cristofer.

Da es sich bei *Waltz into Darkness* um einen *Roman Noir* handelt, werden die drei Werke auf *Noir*-Merkmale hin untersucht, um festzustellen, inwiefern die Filme als *noir* bezeichnet werden können.

Die Untersuchung ergibt, dass *La sirène du Mississippi* zwar kein *Film Noir* im klassischen Sinne ist, aber dennoch viele *Noir*-Elemente enthält.

Original Sin enthält fast keine *Noir*-Motive und ist daher ein Thriller und kein *Film Noir*.

11. Wissenschaftlicher Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN:

Name: Anna Katharina Wirnsberger

geboren am: 25.03.1984 in Lienz (Osttirol)

AUSBILDUNG:

2002: Matura am Bundesgymnasium Porcia in Spittal/ Drau (Kärnten)

2002 – 2010: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Spezialisierung auf Filmwissenschaft)

2004 – 2010: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien (Spezialisierung auf Anglistik und Filmwissenschaft)

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN:

Herbst 2003: Regieassistentz am Pygmalion Theater in Wien
(Inszenierung von Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*)

seit Herbst 2006: beschäftigt beim SRA (Archiv für österreichische Popularmusik)