

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 39 (1997)  
**Heft:** 213

**Artikel:** Die Schwärze des Schwarz : zur andauernden Faszination des Film noir  
**Autor:** Grob, Norbert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867188>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

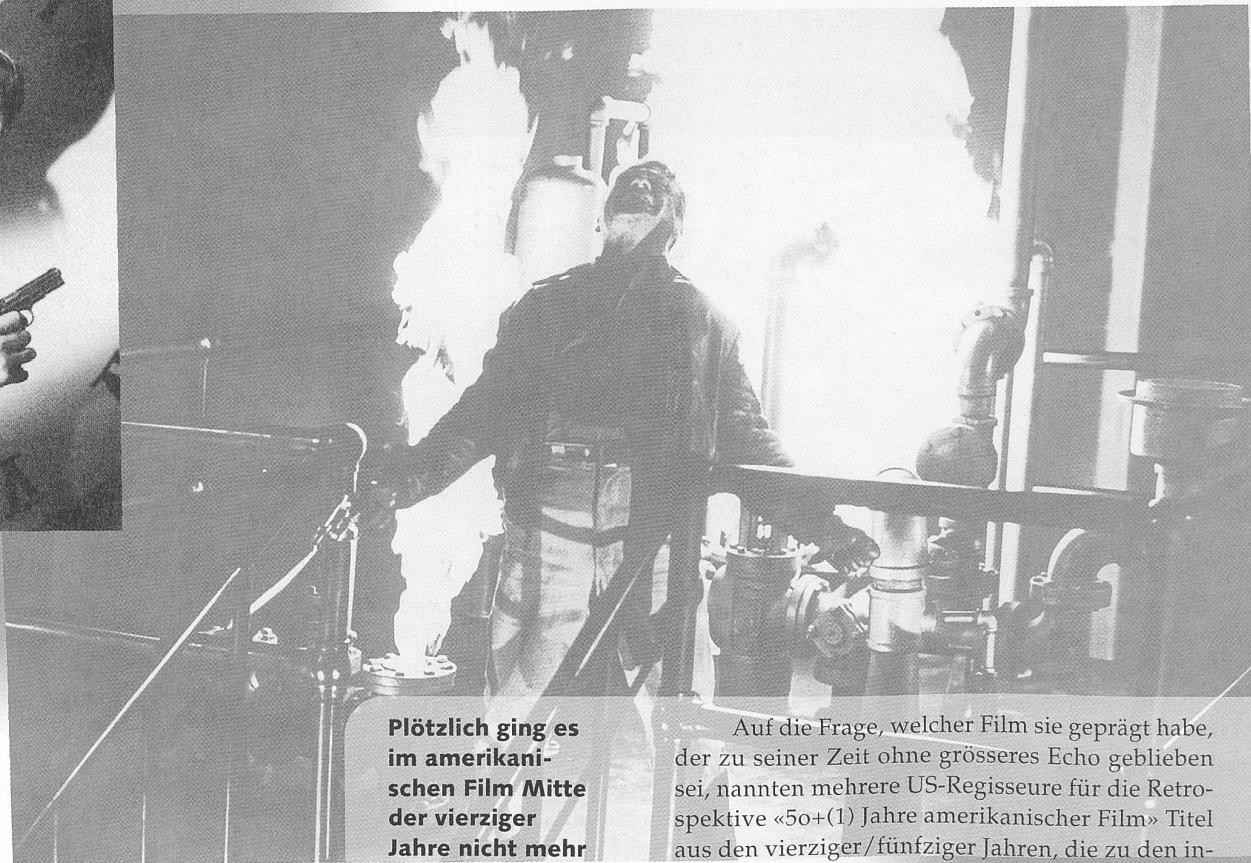
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die Schwärze des Schwarz

Zur andauernden Faszination  
des *Film noir*



1



2

SPECIALE LOCARNO

**Plötzlich ging es im amerikanischen Film Mitte der vierziger Jahre nicht mehr nur um Schuld und Sühne, sondern vor allem um Ohnmacht vor Gewalt und Verrat, um tödliche Intrigen und alltäglichen Schrecken, um falsche Freunde und kaltherzige Frauen.**

Auf die Frage, welcher Film sie geprägt habe, der zu seiner Zeit ohne grösseres Echo geblieben sei, nannten mehrere US-Regisseure für die Retrospektive «50+(1) Jahre amerikanischer Film» Titel aus den vierziger/fünfziger Jahren, die zu den interessanteren des *Film noir* zählen. Joe Dante wählte: *THE BIG CLOCK* von John Farrow (1948); Jim Jarmusch: *THEY LIVE BY NIGHT* von Nicholas Ray (1949); Clint Eastwood: *WHITE HEAT* von Raoul Walsh (1949); Barbet Schroeder: *HOUSE OF BAMBOO* von Sam Fuller (1955). Die alten Licht- und Schattenspiele scheinen noch immer zu faszinieren, diese schwarzen Visionen, die ihre mythische Gestalt gewannen durch passive, resignierte Helden, verwickelte Konflikte und mysteriöse Schauplätze, durch schräge Linien, expressive Muster, harte Kontraste.

Das Düstere war Mitte der vierziger Jahre ästhetischer Alltag im amerikanischen Kino. Plötzlich ging es nicht mehr nur um Verbrechen und Strafe und/oder Schuld und Sühne, sondern vor allem um die Ohnmacht vor Gewalt und Verrat, um tödliche Intrigen und alltäglichen Schrecken, um falsche Freunde, kaltherzige Frauen und die



3

Frage nach den nächsten Münzen fürs Überleben. Amoralität war ganz selbstverständlich. Das Motto lautete: «Ein paar (Leute) leben, ein paar sterben, aber niemand gewinnt wirklich.»<sup>1</sup>

Plötzlich waren Gut und Böse, Moral und Amoral nicht mehr getrennt. Die Gefährdeten nicht länger gefeit gegen die Gefährdung. Und die Schurken nicht gegen die Versuchung, noch gemeiner und übler zu werden. Selbst ganz normale Bürger liessen sich auf Schlimmes ein, in der Hoffnung, wenigstens ein kleines Stück vom Kuchen zu kriegen. «Jeder Mensch hat doch ein Laster, für das er arbeitet» – sagt einer der Gangster einmal in Hustons *THE ASPHALT JUNGLE* (1953).

Plötzlich gab es Helden, die stark das Vergangene beschwören, die auf der Stelle treten, einfach nur Tag für Tag zu überstehen suchen und deshalb zu häufig rückwärts schauen, zu häufig sich in eigene Traumwelten verlieren.

Plötzlich gab es Helden, die ihre Geschichte nicht länger vorantreiben, sondern nur noch müde Typen, die Opfer ihres Schicksals wie ihrer Geschichte sind: blosse Erfüllungsorgane einer scheinbar vorgegebenen Fügung. «Die Figuren

sind allgemein gebrochene Charaktere, Einzelgänger, Gescheiterte, Pessimisten. Zum erstenmal in der Filmgeschichte erscheinen sie selbst als Helden zwielichtig. Sie sind nie ganz gut, nie ganz böse, immer ambivalent.»<sup>2</sup>

Diese kaputten, ausgewogenen, todessüchtigen Männer, im Rückblick erscheinen sie wie ein radikaler Anschlag auf den Mythos des ewigen Siegers aus Hollywood. Sie sind verlorene Helden: Pessimisten, Scheiternde, «Traumwandler»<sup>3</sup>, «lebende Tote»<sup>4</sup>. «Inhaltlich gesehen ist das *Kino noir* ein Kino der Angst-, Nacht- und Schattenseiten, der psychischen und charakterlichen Deformation der Helden und der Gesellschaft im Ganzen... Dem Hollywood-Kino, das über weite Strecken ein Kino des Glanzes und des Erfolgs ist und das Schlechte negiert, muss ein solcher Filmstil, der das Negative bejaht, als Gegensatz entgegnetreten.»<sup>5</sup>

Die Schwarzen Filme träumten nicht länger von der grossen Chance durch Tat und Eroberung, sie verkärten also nicht länger das Leben, sie reflektierten die dunkleren Seiten. Plötzlich kamen Geschichten ans Licht, die von der Nacht des Men-

<sup>1</sup>  
Ray Milland  
in *THE BIG CLOCK*  
Regie: John  
Farrow, 1948

<sup>2</sup>  
James Cagney  
in *WHITE HEAT*  
Regie: Raoul  
Walsh, 1949

<sup>3</sup>  
*HOUSE OF  
BAMBOO*  
Regie: Sam Fuller,  
1955





schen erzählen. Schwarze Phantasien aus einer bedrohlichen Welt über Verrat und Einsamkeit und Tage ohne Hoffnung.

Diese Filme, die kein Genre für sich bildeten, eher einen besonders homogenen, visuellen Stil, wie er nur innerhalb einer begrenzten Zeit an einem begrenzten Ort auftritt, bieten noch heute kritische Skizzen aus einer heiklen Zeit: Nachrichten aus den USA vom Anfang der vierziger bis Mitte der fünfziger Jahre, Nachrichten, die nicht vom Ereignis berichteten, sondern vom Wesen dahinter. «Der *Film noir* handelt immer von einer Krisensituation... Die Krisen sind psychologisch motiviert und verweisen auf eine tiefere allgemeine Krise gesellschaftlicher oder existentieller Art.»<sup>6</sup>

Hollywoods *Film noir* ist keineswegs strategisch und stringent entstanden. Es ist eine Mischung verschiedener Genres (des Thriller, des Detektiv- und Kriminalfilms, des Polizei- und Gangsterfilms), die nur eines gemeinsam haben: den kriminellen Hintergrund, präsentiert mit einem besonders düsteren Unterton. «*Films noirs* sind Reisen durch den Asphalt- und Beton-Dschungel der amerikanischen Grossstadt», sind «Horrortrips zu den Randzonen einer Gesellschaft, deren moralische Kategorien versagen angesichts ihrer politischen, ökonomischen und ideologischen Krisen.»<sup>7</sup>

Thematisch neigten die Filme zu Unglück und schicksalhafter Verstrickung, stilistisch zur Erzählung im Zickzack und zur Dramaturgie der Spirale.

Eine erste, ästhetische Summe des *noir*-Stils (nach Bruce Crowther): «more than content or appearance it is the pessimistic mood which most identifies *film noir* – often one of foreboding; a peculiarly intense anxiety; obsession, usually sexual; and above all a tension created by fear of violence and the inevitability of death.»<sup>8</sup>

Der Begriff geht zurück auf Nino Frank, der ihn 1946 erstmals verwendete<sup>9</sup> – parallel zu den damals in Frankreich ziemlich populären Kriminalromanen der «*série noire*». Frank wollte damit benennen, was ihm als neu und ungewöhnlich auffiel, eine andere Klangfarbe, ein anderes Timbre.<sup>10</sup>

Raymond Borde und Etienne Chameton verstanden den *Film noir*<sup>11</sup> als einheitlichen Korpus mit vergleichbaren thematischen und stilistischen Merkmalen. *Film noir* habe «den Blick von innen, vom Standpunkt der Verbrecher», spiele «im kriminellen Milieu selbst und beschreibt es, manchmal nur oberflächlich (THE BIG SLEEP oder DARK PASSAGE), manchmal aber eingehend mit einer nachsichtigen Subtilität (THE ASPHALT JUNGLE)...»<sup>12</sup>

Raymond Durnat, der die Filme in elf Grundkonflikte<sup>13</sup> klassifizierte, schrieb 1970: «*Film noir* is not a genre, as the Western or gangster film is; it takes us into the realms of classification by motif and tone.»<sup>14</sup> Für Alain Silver und Elizabeth Ward ist *Film noir* «the unique example of a wholly American film style.»<sup>15</sup> Und: «What may be termed the noir cycle has a singular position in the brief history of American motion pictures: a body of films that not only presents a cohesive vision of America but that does so in a manner transcending the influence of *auteurism* or genre.»<sup>15</sup> Und Robert Ottoson resümierte 1981: «The *Film noir* portrayed a world where people were not essentially good, but deceitful and rotten. It is a world where the opposite sex, especially women, was to be distrusted, often with good reason.»<sup>16</sup>

#### Exkurs

«Jeder Stil» – so Erwin Panofsky zu Heinrich Wölfflins Vortrag über das Problem des Stils in der bildenden Kunst 1911 – habe «zweifelloso einen bestimmten Ausdrucksgehalts; im Stil der Gotik

3

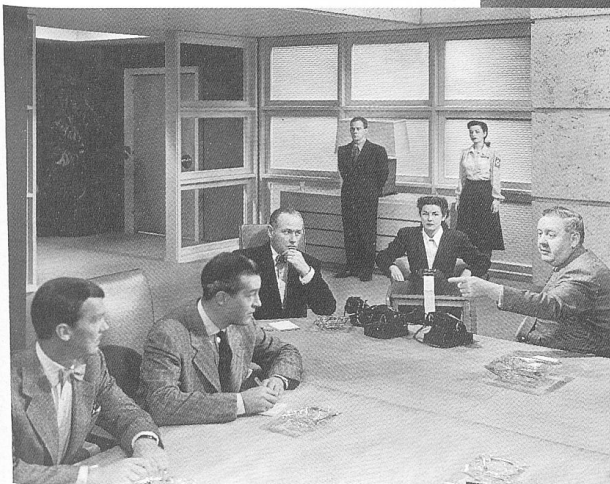


4





2



**Ein homogener Stil ist Resultat einer Auseinandersetzung zwischen Filmschaffenden und Gesellschaft, die im konkreten Film das gegebene Formpotential aktualisiert und differenziert, ist also Akt einer ästhetischen Arbeit und Produkt einer historischen Situation zugleich.**

oder im Stil der italienischen Renaissance spiegele sich eine Zeitstimmung und eine Lebensauffassung, und in der Linienführung Raffaels komme sein persönlicher Charakter zur Erscheinung.» Das, was «das Wesen eines Stiles» ausmache, sei «nicht nur, was er sage, sondern auch wie er es sage...: die Mittel, deren er sich bediene, um die Funktion des Ausdrucks zu erfüllen.»<sup>17</sup>

Stil in diesem umfassenden Sinne impliziert, was der einzelne Künstler an Gesinnung und Geist, Temperament und Stimmung in seinen Werken konzentriert, stellt diese Momente aber zugleich in ein Verhältnis zur «allgemeinen Form des Sehens und Darstellens»<sup>18</sup> innerhalb einer bestimmten Epoche. Elemente des inhaltlichen Ausdrucks sind in dem Sinne mit denen der formalen Darstellung als einheitliche Gestaltung des Künstlers in seiner Zeit zu sehen.

Stil (in dieser Interpretation) bedeutet, ihn als ästhetisches System zu begreifen, das in sich sowohl zeit- und lebensgeschichtliche als auch kulturperspektivische und ganz persönliche Ausdrucksmomente integriert.

Der filmische Stil ist, auch wenn sich die Darstellungsformen des Films im Konkreten von anderen Künsten unterscheiden, auf der gleichen Ebene zu bestimmen. Ein homogener Stil, wie er über eine begrenzte Zeit in Deutschland (Kino des Expressionismus) oder in Frankreich (Poetischer Realismus) oder in Italien (Neorealistentes Kino) durch eine Reihe von Filmen entworfen und formuliert wurde, ist Resultat einer Auseinandersetzung zwischen Filmschaffenden und Gesellschaft, die im konkreten Film das gegebene Formpotential aktualisiert und differenziert, ist also Akt einer ästhetischen Arbeit und Produkt einer historischen Situation zugleich. Janey Place hat für das Kino die Entstehung solch homogener Stilbewegungen gekoppelt an gesellschaftliche Umbrüche. Sie seien «uniquely able to express the homogeneous hopes (Soviet Socialist Realism and Italian

Neo-Realism) and fears (German Expressionism and *Film noir*)».<sup>19</sup>

Stil im Kino ist also – wie in Literatur, Musik oder bildender Kunst – stets Resultat einer bestimmten (politischen oder weltanschaulichen, allgemeingültigen oder subjektiven) Entdeckung bisher unbekannter oder innovative Verarbeitung bereits vorhandener Ausdrucksformen. Jeder filmische Epochenstil reagiert deshalb auf doppelte Weise gegenüber den zeitgenössischen Filmen: er entwirft neu, indem er dem Vorhandenen widerspricht, und er wirkt zugleich auf ihn zurück, indem er dieses Vorhandene verändert.

#### **Wurzeln, Perioden, Gewalt, Liebe**

Generell werden fünf wichtige Einflüsse immer wieder genannt, die – so disparat sie auch im einzelnen zueinander wirken<sup>20</sup> – den irritierenden Kosmos des *Film noir* nachdrücklich bestimmen:

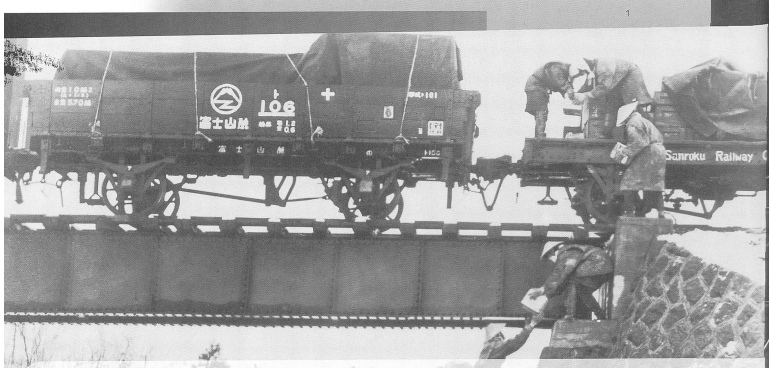
- für die besondere Stimmung jenseits der konkreten Story: die Erfahrungen von Kriegs- und Nachkriegszeit;
- für das Ausmass von Gewalt und Kriminalität: die Gangsterfilme der Warner Brothers (in den dreissiger Jahren);
- für die Geschichten, die Dramaturgie und die Dialoge sind die *hardboiled-novels* von James M. Cain, Dashiell Hammett, Raymond Chandler und Horace McCoy von grosser Bedeutung;
- für die Kameraarbeit, die geheimnisvollen Spiele mit Licht und Schatten: der deutsche Film-Expressionismus;
- und für die Atmosphäre des ganzen, die das Timbre des Geschehens über die Geschichte stellt, für die Stimmung grundlegender Verstörttheit: der Poetische Realismus in Frankreich Mitte der dreissiger Jahre, in *QUAI DES BRUMES* oder *LE JOUR SE LÈVE* von Marcel Carné und Jacques Prévert.

1  
WHITE HEAT  
Regie: Raoul Walsh,  
1949

2  
THE BIG CLOCK  
Regie: John Farrow,  
1948

3  
Dana Andrews  
und Gene Tierney  
in LAURA, Regie:  
Otto Preminger,  
1944

4  
Fred MacMurray  
und Edward G.  
Robinson  
in DOUBLE  
INDEMNITY  
Regie:  
Billy Wilder, 1944



**Am Ende des Film noir stehen neurotische Helden im Mittelpunkt, die angesichts einer Welt, die sie nicht mehr durchblicken, geschweige denn beherrschen, den Kopf verlieren.**

Am Anfang des *Film noir* (zwischen 1941 und 1946) stehen die einsamen Helden: coole, zynische Privatdetektive, die ihren Auftrag eher durchstehen denn durchschauen (wie Humphrey Bogart in John Hustons *MALTESE FALCON*, 1941 und Howard Hawks' *THE BIG SLEEP*, 1946); charmante Killer und Gangster (wie Alan Ladd in Frank Tuttle's *GUN FOR HIRE* und *THE GLASS KEY*, 1942); mürrische Spieler, die insgeheim auf den grossen Gewinn hoffen (wie Glenn Ford in Charles Vidor's *GILDA*, 1946); verliebte Polizisten, denen ihre Gefühle noch wichtiger sind als ihr Job (wie Dana Andrews in Otto Premingers *LAURA*, 1944); vom Schicksal geschlagene Normalbürger (wie Henry Fonda in Fritz Langs *YOU ONLY LIVE ONCE*<sup>21</sup> oder Tom Neal in Edgar Ulmers *DETOUR*, 1945 oder Edward G. Robinson in Langs *WOMAN IN THE WINDOW*, 1945); berechnende Kavaliere, deren Rechnung noch aufgeht wie Dana Andrews in Premingers *FALLEN ANGEL*).

Paul Schrader spricht von ihnen als den «romantischen Helden». <sup>22</sup> Sie haben zwar mit Schwierigkeiten zu kämpfen, bleiben aber in der Lage, diese am Ende doch noch zu bewältigen.

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg (bis etwa 1950) dominierten die düsteren, von den Erfahrungen des Krieges geprägten Helden: desillusionierte Veteranen (wie Alan Ladd in *BLUE DAHLIA*, 1946), müde Gangster, denen nichts mehr gelingt (wie Burt Lancaster in *KILLERS AND CRISS CROSS*, 1949), Boxer am Rande der Legalität (wie Robert Ryan in *THE SET-UP*, 1949), ermattete Polizisten, die sich zwischen den Intrigen ihres tyrannischen Chefs zerreiben (wie Ray Milland in *THE BIG CLOCK*), verzweifelte Liebespaare, deren Gefühle ohne Chance sind (wie Cathy O'Donnell und Farley Granger in *THEY LIVE BY NIGHT*).

Diese Filme bilden nicht nur Skizzen von Abgründen, die letztlich doch überschritten werden, sie zeigen äusserste Untiefen, in denen die Helden

keine Chancen mehr haben, ihre Probleme in den Griff zu bekommen. Während den Männern nichts mehr gelingt, treten Frauen auf, die sie noch mehr ausnehmen, noch mehr quälen. In keiner Phase des amerikanischen Kinos sind die Frauen so eigensüchtig, so gnadenlos böse, so sehr «emme fatale» wie in den Jahren direkt nach dem Zweiten Weltkrieg: «Die Frauen setzen ihre Attraktivität und Anziehungskraft ein, um eigennützige Ziele zu verfolgen, Vorteile zu erlangen. Egoismus und Lebensgier stehen obenan.» <sup>23</sup>

Paul Schrader nennt diese Zeit die «realistische Nachkriegsperiode», in der Filme «zu den Problemen des Verbrechens in den Strassen, politischer Korruption und des Polizeialltags» <sup>24</sup> tendierten.

Am Ende des *Film noir* (etwa von 1949 bis Mitte der fünfziger Jahre, in den Ausläufern bis 1958/59) stehen neurotische Helden im Mittelpunkt, die angesichts einer Welt, die sie nicht mehr durchblicken, geschweige denn beherrschen, den Kopf verlieren: Gangster mit Mutterkomplex (wie James Cagney in *WHITE HEAT*), Millionäre, die Spass am Quälen haben (wie Robert Ryan in *CAUGHT*, 1949); biedere Typen, die plötzlich entdecken, dass nichts Sinn macht, und darüber durchdrehen (wie Edmond O'Brien in *D.O.A.*, 1950); gewalttätige Schriftsteller mit dem Hang zu Selbstmitleid (wie Humphrey Bogart in *IN A LONELY PLACE*, 1950); überdrehte Kleingauner (wie Richard Widmark in *NIGHT AND THE CITY*, 1950); karrieresüchtige Journalisten, denen das Leben anderer gleichgültig ist (wie Kirk Douglas in *ACE IN THE HOLE*, 1951); überharte Polizisten, die weder vor Gewalttaten noch vor getürkten Beweisen zurückschrecken (wie Dana Andrews in *WHERE THE SIDEWALK ENDS*, 1950 oder Orson Welles in *TOUCH OF EVIL*, 1951); dumpe Privatdetektive ohne Gefühl und Verstand (wie Ralph Meeker in *KISS ME DEADLY*, 1955: «einen Knirps unter Zwergen»). <sup>24</sup>



**Liebe bleibt im Film noir immer ohne Chance. Auch in den Filmen, die von wahren Gefühlen handeln, gibt es den Moment, in dem die Leidenschaft Risse bekommt, erste Anzeichen der späteren Abkehr.**

Paul Schrader bezeichnet diese Phase als «die Periode psychotischer Aktionen und eines selbstmörderischen Impulses». <sup>24</sup> Schon Charles Laughton in *THE BIG CLOCK*, einem Film des Übergangs, tritt auf wie ein monomanischer Tycoon, der seine Untergebenen wie Sklaven behandelt. Und Robert Ryan in *HOUSE OF BAMBOO* gibt den Gangster als neurotischen Diktator, der den einen am Leben lässt, obwohl er damit gegen die eigenen Regeln handelt, und den anderen im Badezuber erschiess, aus blosser Impuls. Das äusserste Extrem aber bildet James Cagney in *WHITE HEAT*, für dessen Psychopathie (wie zuvor nur Peggy Cummings und John Dall in *GUN CRAZY*) «keinerlei Entschuldigung gegeben» wird – er ist «einfach "crazy", völlig verrückt.» <sup>24</sup>

Mitte der fünfziger Jahre kommt der *Film noir* zu seinen «ästhetisch und soziologisch am durchdringendsten und schärfsten» Arbeiten, weil sie «bis zu den Wurzeln und Ursachen der Periode» vordringen: «den Verlust öffentlicher Ehre, heroischer Konventionen, persönlicher Integrität und schliesslich psychischer Stabilität.» Die Filme «schienen zu wissen, dass sie am Ende einer langen Tradition standen, die auf Verzweiflung und Verfall basierte, und sie scheuten vor dieser Tatsache nicht zurück.» <sup>24</sup>

Ein expressives wie dramaturgisches Element des *Film noir*: das ungewöhnliche Ausmass an Gewalt. Man kann davon ausgehen, dass es keine Manier gibt, einen Menschen zu töten, die ausser Acht gelassen wurde. «Der *Film noir* ritualisiert Gift und verfeinerte die Gewalt. Opfer werden durch Gift beiseite geschafft (*THE BIG SLEEP*), durch Defenestration (*THE DARK CORNER*) oder einen Dampfhammer (*BRUTE FORCE*), unter den das Opfer durch angezündete Schweißbrenner getrieben wird ... Einige Übeltäter werden als Sadisten vorgestellt (*DEAD RECKONING*, *KISS OF DEATH*), und

fast alle haben ungewöhnliche physische Charakteristika.» <sup>25</sup> In anderen Filmen dagegen, etwa in Premingers *FALLEN ANGEL* oder Rays *IN A LONELY PLACE*, dominiert eher die Atmosphäre der Gewalt, die Andeutung davon, was möglich, was denkbar, vorstellbar wäre. Würber dann Gefühle aufkommen und Gefühle brechen, neues Leben aufkommt und wieder bricht.

Liebe bleibt im *Film noir* immer ohne Chance. Auch in den Filmen, die von wahren Gefühlen handeln, gibt es den Moment, in dem die Leidenschaft Risse bekommt, erste Anzeichen der späteren Abkehr. In *THE STRANGE LOVE OF MARTHAS IVERS*, *THE LADY FROM SHANGHAI* und *CRIME OF PASSION* erleiden die Liebenden Schiffbruch durch die karriere- oder machtsüchtigen Intentionen der Frau. In *STAHLS LEAVE HER TO HEAVEN* zerstört Gene Tierney, was sie liebt, weil sie besessen ist von Gefühlen an und für sich. In *THEY LIVE BY NIGHT* begibt Farley Granger und Cathy O'Donnell zusammen, doch eine Zukunft finden sie nicht.

Hoffnung gibt es allein für die, die sich dazu aufraffen, in wichtigen Bereichen ihres Lebens nachzugeben. In *THE BIG CLOCK* erhält Ray Milland erst seine Chance, als ihm seine eigene Frau wichtiger wird als der Erfolg seines Krimi-Magazins. Auch der harte Polizist in *ON DANGEROUS GROUND* lernt vieles neu zu sehen, indem er seine innere Blindheit aufgibt und einer blinden Frau folgt.

**THEY LIVE BY NIGHT/THE BIG CLOCK/WHITE HEAT/HOUSE OF BAMBOO**

Gefallene Engel sind sie alle, die sich herum-schlagen in einer Welt, wo nichts mehr klar ist und alles aus den Fugen: Bowie und Keechie, die «nie richtig mit der Welt vertraut gemacht» wurden, in Rays *THEY LIVE BY NIGHT*; Ray Milland, der drangsalieren wird von einem sadistischen Charles



1 *HOUSE OF BAMBOO*  
Regie: Sam Fuller,  
1955

2 *WHITE HEAT*  
Regie: Raoul  
Walsh, 1949

3 Kirk Douglas in  
*ACE IN THE HOLE*  
Regie: Billy  
Wilder, 1951





**Nichts hat noch Bestand, überall nur Konfusion aus Gewalt und Leidenschaft, Schicksal und Tod. Nur noch Wirrwarr aus kreuzenden Linien, kargem Licht und dominanten Schatten.**

Laughton, in Farrows *THE BIG CLOCK*. James Cagney, der wilde Anarchist, der gezähmt wird durch einen biederen Bullen, in Walshs *WHITE HEAT*. Robert Ryan, der die Welt aus den Angeln heben will, jenseits jeder Moral, dann aber einem tumulen Polizeispitzel verfallt, in Fullers *HOUSE OF BAMBOO*. Nichts hat noch Bestand, überall nur Konfusion aus Gewalt und Leidenschaft, Schicksal und Tod. Nur noch Wirrwarr aus kreuzenden Linien, kargem Licht und dominanten Schatten.

*THEY LIVE BY NIGHT* erzählt von einem Jungen, der sieben Jahre unschuldig im Gefängnis war, es nicht mehr aushält und sich deshalb zwei Gaunern anschliesst und mit ihnen ausbricht. Endlich eine Familie, so sein Traum. Doch kurz danach findet er sich nur als Glied einer Verbrecherbande wieder. Als er dann der burschikosen Keechie begegnet, beginnt er einen anderen Traum zu träumen. «*Real people* möchten sie gerne werden, doch gehören sie weder zur Welt der gewohnheitsmäßigen Gesetzesbrecher noch zu der, gegen die sich jene stellen. Irgendwo dazwischen leben sie, in ihrer eigenen Zeit ... Nachts lernen sie sich kennen,

und die Nacht schenkt ihnen Augenblicke des Innehaltens, Illusionen vom Glück in abgelegenen Hotels.»<sup>26</sup>

Für die Liebenden ist ihre Umgebung eine labyrinthische Welt, für die es den Ariadnefaden nicht gibt. Hinter jeder Biegung: ein neuer Umweg; hinter jeder Öffnung: ein neues Wirrsal. Heimat ist nur eine entfernte Wahnvorstellung. Geborgenheit ein Alptraum. Und zwischen Gefühl und Gewalt bleibt nur ein schmaler Grat.

Rays Film erzielt seine besondere Wirkung nicht durch Handlung und Spannung, sondern durch verwirrende Linien, die seine Figuren ziehen – durch kurze Parallelen, harte Überschneidungen, verspieltes Zickzack. Ein Drama entsteht um Phantasie und Tatkraft, um Hoffnung und Hölle; und zugleich das Märchen einer verzweifelten Wiedergeburt: Wie zwei, die alles tun, um einen Traum zu verwirklichen, plötzlich, während sie es tun, entdecken, dass sie eigentlich doch immer von etwas ganz, ganz anderem träumen.

*WHITE HEAT* erzählt von einem obsessiven Mann, der immer alles beherrschen muss, Männer wie Frauen, am Ende aber sich hereingelen lässt



SPECIALE LOCARNO



1  
*HOUSE OF BAMBOO*  
Regie: Sam Fuller,  
1955

2  
*WHITE HEAT*  
Regie: Raoul Walsh,  
1949

3  
*Ray Milland in THE BIG CLOCK*  
Regie: John Farrow,  
1948

4  
*Orson Welles und Joseph Cotten in TOUCH OF EVIL*  
Regie: Orson Welles,  
1958



von einem falschen Freund, der das Allerschlimmste zu tun bereit ist, um etwas Schlimmes zu verhüten. In Walshs Film führt James Cagney seine Coups am Rande des Wahnsinns durch, Linderung dabei allein von seiner Mutter erwartend, an der er wie ein kleines, verstörtes Kind hängt. Ins Gefängnis geht er nach seiner ersten Festnahme noch zivilisiert. Doch die Nachricht vom Tod seiner Mutter weckt alle *crazyness* in ihm auf. Keine Hemmung kennt er mehr und keine Grenze. Er betrügt, stiehlt, tötet. Als er schliesslich erkennen muss, wie sehr er getäuscht und reingelegt wurde, bekennt er sich – bevor er auf der Plattform eines Öllanks in die Luft fliegt – voller Lust zu seiner irren, karnevalesken Anarchie: «Ma, I'm on top of the world!»

Mit einem diffusen Licht, das die Grauwerte intensiviert, poetisiert Walsh diese Geschichte. Es fällt in die Bilder, als könne darüber «ein dritter Sinn»<sup>27</sup> entworfen werden, als könne es den Ereignissen eine zusätzliche Klarheit verleihen. Durch die Intensität des Grau bringt Walsh ein makabres Timbre in seinen Film, das die Situation seiner Helden akzentuiert: ihre Fremdheit in schä-

bigen Motels, ihre Verlorenheit auf den Strassen, ihre psychische Deformation, ihre Verstricktheit in Mächte, die sie nicht so recht begreifen.

*THE BIG CLOCK* erzählt von dem Herausgeber des *Crimeways Magazine*, der von seinem Verleger unentwegt gefordert und schikaniert wird. Als seine Frau von ihm fordert, dass er sich mehr zu ihr als zu seiner Zeitschrift bekenne, gibt er nach – und verpasst dann doch die Verabredung mit ihr. Er vergisst die Zeit in einer Bar mit einer fremden Frau, die ihn sehnsüchtig macht – ohne zu wissen, dass sie die Geliebte seines Chefs ist. Am nächsten Tag ist diese Frau tot – und er muss als Reporter gegen sich wie gegen den wahren Täter ermitteln. Was ihn anfangs im Innersten verunsichert, bis ihn irritierende Informationen auf den sicheren Weg führen.

Mit expressiven, besonders ungewöhnlichen Einstellungen akzentuiert Farrows Film – manchmal überdeutlich – das unheilvolle Schicksal. Räumliche Desorientierung steht für desorientierte Identität. Immer wieder zeigt Farrow seine Protagonisten: auf verwinkelten Treppen; in langen, dunklen Korridoren; auf abgelegenen Plätzen, die



1

- 1 Will Wright, Howard da Silva und Cathy O'Donnell in *THEY LIVE BY NIGHT*. Regie: Nicholas Ray, 1949
- 2 *HOUSE OF BAMBOO*. Regie: Sam Fuller, 1955
- 3 *WHITE HEAT*. Regie: Raoul Walsh, 1949
- 4 Robert Mitchum und Jane Greer in *OUT OF THE PAST*. Regie: Jacques Tourneur, 1947
- 5 *Googie Withers in NIGHT AND THE CITY*



2

3



SPECIALE LOCARNO



4



5

wenig Überblick bieten; in düsteren Gassen und als Spiegelbilder und Silhouetten. Spannungsfelder entstehen so, die das Doppelböckige, das Geheimnisvolle intensivieren. «Der *noir*-Held scheut sich, vorwärts zu sehen, und versucht stattdessen, Tag für Tag zu überleben; falls er das nicht schafft, zieht er sich ... zurück ... Verlust, Nostalgie, das Fehlen eindeutiger Prioritäten, Unsicherheit und Unstabilität (betonen) die Techniken und Stilmittel des *Film noir*.»<sup>28</sup>

*HOUSE OF BAMBOO* erzählt von einem plumpen Amerikaner in einem schäbigen Trenchcoat, der sich in Tokio aufführt, als sei Japan bloss eine amerikanische Kolonie. In zwei Spielhallen verhält er sich, als sei er in Chicago, dreissig Jahre zuvor. Doch in Wahrheit ist er ein Armee-Polizist, der einer Bande amerikanischer Gangster auf die Spur zu kommen hofft. Seine Intrige gelingt. Der *tough* Gangsterboss akzeptiert ihn als seine rechte Hand. Was Eifersucht hervorruft – und Argwohn bei den alten Kumpanen.

Fullers Held spielt ohne Probleme den Polizisten als Gangster. Er löst seine Konflikte, indem er ganz stur tut, was er zu tun hat: täuschen, ver-

raten, vernichten, töten. Er ist der Normalbürger als Killertyp. Der Weg bedeutet ihm nicht viel, das Ziel dagegen alles.

Demgegenüber wirkt Robert Ryan (als Gangsterboss) wie ein Ritter, der noch Leidenschaft und Loyalität in sich hat. Voller Sympathie ist er für seinen neuen Freund, deshalb auch ein wenig blind vor Zuneigung und Bewunderung. Sogar das Leben rettet er ihm, obwohl seine Maxime bei Coups lautet: «Wir hinterlassen nur Leichen!»

Fullers Film ist – wie ein paar Jahre zuvor *WHITE HEAT* – auch eine Reflexion über den Menschen im Monster – und das Monster im Menschen. Sein *noir*-Charakter ist Resultat einer abgeklärten, schwarzen Figuren-Charakterisierung (und nicht eines expressionistischen Stils). Fuller sucht nie zu verräuseln, sondern nachhaltig zu verstören – jenseits von Glamour und Lack. Seine nächtliche Phantasie romantisiert nicht, sie sucht durch Härte den aufweichenden Grenzen Paroli zu bieten.

*THEY LIVE BY NIGHT*/*THE BIG CLOCK*/*WHITE HEAT*/*HOUSE OF BAMBOO*: Im *Film noir* wird, so Borde/Chaumeton, «dem Publikum eine ziemlich positive Schilderung des Verbrechermilieus gebo-

**Dazu die Vorliebe fürs Seitenlicht und das Unterlicht, wodurch die entstehenden Schatten alles eher verdecken, das Geschehen also konfus machen.**

ten, attraktive Killer und anrühige Polizisten. Gut und Böse liegen so nahe beieinander, dass man sie leicht verwechseln kann.»<sup>29</sup> Viele *Films noirs* bieten schon in ihrem Kern eine Phantasmagorie über Verwirrung und Verzweiflung – über die Gewalt, die in allen Menschen steckt. Rabenschwarze Phantasien über Einsamkeit, Angst, Fatalität, Tod. In Wilders *DOUBLE INDEMNITY* spürt Fred MacMurray schon direkt nach dem Mord in sich dieses «Gefühl, dass alles scheitern würde ... Ich konnte meine eigenen Schritte nicht mehr hören. Es war der Gang eines zum Tode Verurteilten.»

**Schatten, Schemen, Schimären**

Vielleicht ist dies ja das Moment, das niemanden loslässt, der sich wohlfühlt in dunklen Sälen und mit schwarzen Geschichten: dass nichts wirklich ist; und alles wahr. Dass nichts Körper hat und nichts Kontur; dass alles aus Schatten besteht, aus Schemen und Schimären.

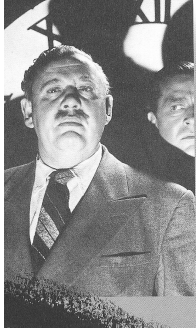
Nicht nur Dante und Eastwood, Jarmusch und Schroeder wählten für Locarno *Films noirs*. Auch Scorsese (mit Tourneur), McBride (mit Pre-minger) und Stone (mit Wise) nannten Regisseure,

die für das *noir*-Kino bedeutsame Arbeiten vorgelegt hatten: *OUT OF THE PAST* und *FALLEN ANGEL*, *ANGEL FACE* und *ODDS AGAINST TOMORROW*.

Schatten und Schemen: All die obsessive Vorliebe für das Dunkle, für das Geschehen bei Nacht. Wenn sogar Tagesszenen so inszeniert sind, als sei es nachts. «Dauernd wird man den Verdacht nicht los, als wären die Lichter plötzlich an, würden die Figuren schreien und schrumpfen wie Graf Dracula bei Sonnenaufgang.»<sup>30</sup>

Dazu die Vorliebe fürs Seitenlicht und das Unterlicht, wodurch die entstehenden Schatten alles eher verdecken, das Geschehen also konfus machen. Das berühmte «low key light» dieser stilistischen Variationen bedeutete ja: Abkehr von der Set-Ansleuchtung, Abkehr von der Dominanz der «fill lights», der Scheinwerfer in unmittelbarer Nähe der Kamera, die das Sichtbare aufweichen, ihm die Schatten nehmen: es in diffuses Grau tauchen. «Low key lights» dagegen hiess: die primäre Lichtquelle zu stärken, ohne sie aufzufüllen, die harten Schatten als Kontrast zu nutzen und damit das Unbekannte und Geheimnisvolle zu beschwören.





**Vielleicht kommt die Faszination für dieses Schwarze Kino auch von der ungezügelter Lust am Ungewöhnlichen, am Entlegenen und Ungewohnten. Was die Vorliebe für räumliche Desorientierung nahelegt.**

Auf Anthony Mann bezogen, hat Stephen Handzo die Licht-Ästhetik des *Film noir* generell definiert: «Kompositionen mit tiefen Perspektiven und halbbeleuchteten Gesichtern im Vordergrund und immensen Grossaufnahmen; entfernter Hintergrund, Sets mit Zimmerdecken, durchdringende Dunkelheit und Düsterei, die durch stark kontrastierende Beleuchtung und Filter geschaffen wurde, winkelige Kompositionen, sie alle schufen einen Raum auf der Leinwand, der gleichzeitig weit ausgedehnt und doch bedrückend fatalistisch war.»<sup>31</sup>

Vielleicht kommt die Faszination für dieses Schwarze Kino auch von der ungezügelter Lust am Ungewöhnlichen, am Entlegenen und Ungewohnten. Was die Vorliebe für räumliche Desorientierung nahelegt. Für verwinkelte Treppen, für lange, dunkle Korridore (die unheimlich wirken); für abgelegene Plätze, die wenig Überblick bieten; für Hafengegenden, für Docks und Piers; für dunkle Räume und dunkle Nebengassen; für Spiegelbilder/Fotoporträts/Silhouetten; für Wasser und Nebel.

Dazu kommt die Vorliebe für indirekte Erzählweisen, die eher darauf zielen, dass die Zuschauer das Sichtbare weiterspinnen und vollen müssen. Dazu zählt auch: die Vorliebe für Off-Erzählungen und Rückblenden (als Ausdruck der starken Bindung an Vergangenes). Im *Film noir* ist oft das Eigentliche, was passiert, längst entschieden; wenn wir Zuschauer in die Geschichte hineinkommen, sind die Würfel längst gefallen. «Die klassische Erzählstruktur des *Film noir* ist die voice-over-Rückblenden-Erzählung. Der Film beginnt mit einem Eingangs-Enigma: das Publikum wird mit einer rätselhaften Situation konfrontiert. Das *mystery* wird in der voice-over-Erzählung des *noir*-Helden angedeutet, der Tonfall schwankt zwischen lyrischer Melancholie und romantischer Ironie. Mediengeschichtlich ist die voice-over-Er-

zählung vom Radio entliehen; in *LAURA* wird dies deutlich gemacht, indem der Erzähler gleichzeitig eine *broadcast-personality* ist. Die voice-over-Erzählung geht dann über in eine oder mehrere Rückblenden, wo die voice-over-Stimme dem zynischen Alltagsjargon weicht. Die Stimme des voice-over ist wie aus einer anderen Welt, die *noir*-Helden sind lebende Tote, der Film erzählt ihren *run to death*. Dies gilt auch dort, wo die Erzählstruktur traditioneller ist, wo das mysteriöse Handlungsmotiv an den Anfang einer (scheinbar) linearen Erzählstruktur gesetzt ist.»<sup>32</sup>

Vielleicht aber kommt die Faszination für die *Schwärze des Schwarz*, für Düsternis, Ambivalenz und Rätsel, für allumfassende Kabale und tiefreichende Entfremdung, auch einfach nur von Reizen, die niemand auf den ersten Blick verstehen will, von Rätseln, die keiner auf den ersten Blick verstehen kann. Die einfach nur offen (und aufregend) sind – fürs aktive, lustvolle Schauen.

Stephen Neale etwa hat den Genre-Surplus von Thriller und Detektivfilm in Verbindung gebracht zu «Skopophilie und Fetischismus» im Kino generell. Für Neale kommt im *Film noir*, angereichert «through the deployment of a heavy and insistent *chiaroscuro*»<sup>33</sup>, die zentralen Elemente der Kinoerzählung zusammen: die hermeneutische Struktur von Thriller und Detektivfilm; die Skopophilie, die im Kino die narrative Organisation von Bild zu Bild prägt; und der Fetischismus, der die Dominanz der Dinge in den Genrefilmen zur voyeuristischen Vergnügen verklärt.<sup>34</sup> *Film noir* als ästhetischer Höhepunkt visuellen Erzählens im amerikanischen «mainstream cinema»<sup>35</sup> – mit einem wagemutigen, «wollüstigen»<sup>36</sup> Spiel um Dunkelheit und Düsternis. «Darkness not only signifies concealment, invoking an unknown and unseen presence within it (thereby simultaneously invoking the desire to know and the desire to see); it is also a figure of absence and



lack. Darkness is the edge between presence (that which it conceals) and absence (that which it is), and its ambiguity in this respect is reflected in its status *vis-à-vis* the cinematic signifier on the one hand and the diegesis of the other. It is not fully, completely and unambiguously a property of the narrative world, yet neither is it simply a property of the cinematic signifier as such. It hovers, oscillates between the two, thereby inscribing scopophilia and epistemophilia in relation to both.»<sup>37</sup>

*Film noir* ist pessimistisch, zynisch, düster. Es geht um Liebe und Eifersucht, Lüge und Verrat und um die Unfähigkeit zu vertrauen. Es geht um Verwirrung und Verzweiflung und um die Ohnmacht vor der Gewalt, die in jedermann steckt. Die «Frauen schrecken nicht vor Diebstahl, Betrug, Täuschung... oder der Ermordung des Partners oder auch der weiblichen Konkurrenz zurück. Frauen sind emanzipiert: Sie sind ehrgeizig, selbstbewusst, stark und bereit, ihre Ziele bis zur Selbstaufgabe voranzutreiben.»<sup>41</sup>

*Film noir* meint die Angst angesichts der Dunkelheit, die nicht weicht. Die verlorene Gegenwart, für die es keinerlei Ersatz gibt. Und die Hoffnungslosigkeit, die alle empfinden, weil der nächste Morgen wieder mit Verlust oder Verrat beginnt: die «Stimmung aus Zynismus, Pessimismus und Düsternis.»<sup>42</sup>

*Film noir* ist eine bestimmte Art und Weise zu erzählen; er ist definiert durch seinen Stil: durch Choreographie, Atmosphäre, Blick. Das *Wie* ist stets wichtiger als das *Was*. «Neben Vertikalen und Horizontalen bekommen die Diagonalen und die schrägen, verzerrten Linien eine dominierende Bedeutung.»<sup>43</sup>

*Film noir* ist also Ausdruck, nicht Inhalt. Seine Wahrheit geht von den Bildern aus, niemals von der Geschichte – geschweige denn von einem intendierten Sinn, der sich über die Geschichten herstellt.

*Film noir* ist pure Oberfläche, die Dschungel geworden ist für Gedanken und Gefühle, und Tummelplatz für Schicksal und Gewalt und Tod. Es sind Filme, die nichts bieten, nur – wie Jacques Rivette einst zu Otto Preminger ausführte – «die nackte, vor Präsenz berstende Evidenz eines zu Herzen gehenden Kinos.»<sup>44</sup>

Norbert Grob

1 Charles Laughton and Ray Milland in *THE BIG CLOCK* Regie: John Ferraro, 1948

2 James Cagney in *WHITE HEAT* Regie: Raoul Walsh, 1949

3 James Cagney and Margaret Whiteley in *WHITE HEAT* Regie: Raoul Walsh, 1949

4 Burt Lancaster in *BREVE ECARTÉ* Regie: Jules Dassin, 1947





1



1  
Farley Granger  
und Cathy  
O'Donnell in  
THEY LIVE BY  
NIGHT  
Regie: Nicholas  
Ray, 1949

2  
Veronica Lake  
in BLUE DAHLIA  
Regie: George  
Marshall, 1946

### Anmerkungen

1 Peter Hankoff nach Fritz Göttler / Claus M. Reimer: Film Noir. KinoKonTexte 2. München 1981. S. 8

2 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: Kino der Nacht. Hamburg 1985. S. 14

3 Fritz Göttler / Claus M. Reimer: OUT OF THE PAST. Programmheft der Von-Film-Verlag GmbH. München 1985

4 Thomas Brandlmeier: Genre des Alpträums. Die amerikanischen Filme der «Schwarzen Serie» 1941–1953. Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades an der Ludwig-Maximilian-Universität München 1986. S. 24

5 Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Frankfurt am Main / New York 1992. S. 130

6 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: a.a.O. S. 10

7 Paul Werner: Film noir. Frankfurt am Main 1985. S. 10/11

8 Bruce Crowther: Film noir. Reflections in a Dark Mirror. New York 1989. S. 8

9 Nino Frank: Un nouveau genre "policier": L'aventure criminelle. In: L'Ecran Français 61 (1946)

10 «Anfangs der Vierziger hatte sich in den USA eine Tendenz zu "dunkleren", ambivalenteren Charakteren in den zeitgenössischen Filmen verstärkt. Erst als nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder amerikanische Filme in grösseren Mengen nach Europa kamen, fiel dieser für viele Filme gemeinsame Nenner auf.» Fritz Göttler / Claus M. Reimer: Film noir. a.a.O. S. 9

11 Raymond Borde / Etienne Chaumeton: Panorama du film noir américain. Paris 1955  
Über 20 Jahre später, in einem Brief in den Cahiers de la Cinémathèque 26/27 1978, haben die beiden Autoren darauf verwiesen, dass ihnen zu der Zeit, in der ihre Arbeit entstanden sei, nur eine begrenzte Anzahl von Filmen noir bekannt gewesen seien. (vgl. dazu auch Göttler / Reimer: Film noir. a.a.O. S. 9)

12 Raymond Borde / Etienne Chaumeton: Auszug aus Panorama du film noir américain. In: Göttler / Reimer: Film noir. a.a.O. S. 11

13 «Durgnat parcels noir out among eleven thematic subheadings: 1) crime as social criticism; 2) gangsters; 3) on the run; 4) private eyes and adventures;

5) middle class murder; 6) portraits and doubles; 7) sexual pathology; 8) psychopaths; 9) hostages to fortune; 10) blacks and reds; 11) guignol, horror, fantasy.» (Foster Hirsch: The Dark Side of the Screen: Film Noir. New York 1981. S. 71)

14 Raymond Durnat: Paint It Black: The Family Tree of the Film noir. In: Cinema 8/1970. S. 49ff.

15 Alain Silver / Elizabeth Ward: Film noir. London 1970. S. 1

16 Robert Ottosen: A Reference Guide to the American Film noir: 1940–1958. Metuchen 1981. S. 1

17 Erwin Panofsky: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. In E. P.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1980. S. 45

18 Erwin Panofsky: a.a.O. S.10

19 Janey Place: Women in film noir. In E. Ann Kaplan (Hg.): Women in Film Noir. London 1978. S. 37

20 «Es macht die einzigartige Qualität des Film noir aus, dass er scheinbar gegensätzliche Elemente zu einem einheitlichen Stil zusammenlöten kann. Die besten noir-Techniker machten ganz einfach aus der Welt eine Ton-Bühne, indem sie eine unnatürliche und expressionistische Beleuchtung auf realistische Bauten richteten. In Filmen wie UNION STATION, THEY LIVE BY NIGHT, THE KILLERS gibt es eine unbehagliche Kombination des Realismus mit dem Expressionismus.» (Paul Schrader: Notizen zum Film noir. In: Filmkritik 10/1976. S. 466)

21 Dieser frühe Film von Fritz Lang, bereits 1936 entstanden, ist filmhistorisch eine Ausnahme. Obwohl gedreht, als es diese stilistische Neigung zu den düsteren, ausgewogenen Geschichten in Hollywood noch gar nicht gab, enthält dieser Film schon viele Momente des Film noir – thematisch und stilistisch. Von der visuellen und dramaturgischen Konsequenz her, in der Lang die Geschichte erzählt, und von der photographischen Radikalität her, mit der Milton Krasner Langs Konzeption realisiert, steht der Film weit über den frühen Paradigmen des Film noir.

22 Paul Schrader: a.a.O. S. 471

23 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: a.a.O. S. 12

24 Paul Schrader: a.a.O. S. 470-472

25 Colin McArthur nach Göttler / Reimer: Film noir. a.a.O. S. 44

26 Ulrich von Berg: THEY LIVE BY NIGHT. In Norbert Grob / Manuela Reichart: Ray. Berlin 1989. S. 171

27 «Der dritte Sinn strukturiert den Film anders, ohne die Geschichte zu zerstören ...: und gerade von daher, vielleicht, erscheint auf seiner Ebene und einzig auf seiner Ebene schliesslich das "Filmische". Das Filmische ist, im Film, was nicht beschrieben werden kann, die Repräsentation, die nicht repräsentiert werden kann. Das Filmische beginnt einfach da, wo die Sprache und die artikulierte Metasprache aufhören.» (Roland Barthes: Der dritte Sinn. In Filmkritik 11/1974 S. 524)

28 Paul Schrader: a.a.O. S. 470

29 Raymond Borde / Etienne Chaumeton in Göttler / Reimer: Film noir. a.a.O. S. 16

30 Paul Schrader: a.a.O. S. 468

31 Stephen Handzo nach Göttler / Reimer: Film noir. a.a.O. S. 41

32 Thomas Brandlmeier: a. a. O. S. 49

33 a.a.O. S. 43

34 Als Beispiel dafür nennt Neale die Thriller von Alfred Hitchcock: «In the films of Alfred Hitchcock are, partly at least, a function of the fact that Hitchcock makes thrillers: the thriller is a genre that consists of the elaboration of a narrative under the sign of these three drives (Voyeurismus, Exhibitionismus und Fetischismus NoG), they are part – and arguably the dominant part – of the conditions of existence of the genre.» (Stephen Neale: Genre. London 1981. S. 43)

35 Stephen Neale: a.a.O. S. 41

36 Im Sinne Roland Barthes: vgl. dazu: R. B.: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974

37 Stephen Neale: a.a.O. S. 43

38 Paul Schrader: a.a.O. S. 464

39 Foster Hirsch: a.a.O. S. 79

40 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: a.a.O. S. 23

41 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: a.a.O. S.13

42 Paul Schrader: a.a.O. S. 463

43 Adolf Heinzlmeier / Jürgen Menningen / Bernd Schulz: a.a.O. S. 25

44 Jacques Rivette: Schriften fürs Kino. CiCim 24/25. München 1989. S. 71

