



universität
wien

DIPLOMARBEIT

DU RIFI CHEZ LES SIENNES

Der Film noir als Instrumentarium im französischen
Kriminalfilm der 1950er Jahre –
Von der Dienstbarmachung einer kinematographischen
Begriffsdimension und ihrer Instrumentarisierung zum
inszenatorischen Vokabular

Verfasser

Christian Karst

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

INHALTSVERZEICHNIS

I Einleitung	5
II Film noir und seine Brauchbarkeit als Instrumentarium	
II.1. Soziologische Aspekte im amerikanischen Film noir	
II.1.1. Der gesellschaftliche Umbruch in Amerika	9
II.1.2. Der kriminelle Prototyp	12
II.1.3. Kollaboration mit dem Außenseitertum: Die Programmatiken im Film noir	14
II.2. Produktions- und Kontextbedingungen in Amerika um 1945	
II.2.1. Die emigrierte Garde Europas	19
II.2.2. Vom Detektivroman zum <i>Crime caper</i>	23
II.2.3. Die ambivalente Gangstergeschichte	25
II.3. Charakterdeterminanten im Film noir	
II.3.1. Psychoanalytische Abgründe und Anti-Happy-End	27
II.3.2. Femmes fatales	29
II.3.3. Der <i>Tough guy</i> und seine paradoxe Moral	33
II.3.4. Der <i>Tough guy</i> in der Detektivgeschichte	36
II.4. An den Rändern des Hollywoodsystems	
II.4.1. Das <i>B-Picture</i> und sein Einfluß als Produktionskanal	39
II.4.2. Die männliche Figurenkonstellation im <i>B-Picture</i> : Edgar G. Ulmers <i>DETOUR</i> (1945)	43
II.5. Bildimmanente Symbolik und formalästhetisches Instrumentarium	
II.5.1. Erzählperspektive und narrative Entwicklungen	47
II.5.2. Atmosphärischer Illusionismus und urbaner Raum	53
II.5.3. Das kinematographische Vokabular	56
III Transformationen des Film noir im französischen Kriminalfilm	
III.1. Generische Merkmale im französischen Kino nach 1930	
III.1.1. Maigret und die Detektivgeschichte	66
III.1.2. Produktionsumstände während der Okkupation	68
III.1.3. Nachkriegseskapismus und <i>Cinema de qualité</i>	70
III.1.4. Der Bruch mit den Tabus	72
III.2. Merkmale für eine Ausdifferenzierung des Film noir in Frankreich	
III.2.1. <i>Serie noire</i> und die Fortführung der Prinzipien des Film noir	75
III.2.2. <i>Survival of The Fittest</i> – Das verhängnisvolle Milieu	78
III.2.3. Der Drang nach Authentizität und die realistische Forderung	81
III.2.4. Unterwelt, Drogenhandel und <i>Gentilhommes</i>	84
III.3. Vom Genrefilm zu auktorialen Tendenzen in der Nouvelle Vague	
III.3.1. Modifizierungen im französischen Kriminalfilmkontext	92
III.3.2. Die Etablierung der Metropole	98
III.3.3. Autobahnen, Glasfassaden und die Ausstellung oppositärer Lebensentwürfe: Louis Malles <i>ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD</i> (1957)	101

IV Anlehnungen an referenzielle Paradigma und deren Überwindung	
Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE (1959) im Kontext des Film noir	
IV.1. Der Kriminalfilm in der Nouvelle Vague	
IV.1.1. Theoretische Voraussetzungen.....	108
IV.1.2. Genreimmanente Referenzen.....	111
IV.1.3. Improvisation und die Qualität des Imperfekten.....	116
IV.2. Annäherung an normative Faktoren der Inszenierung	
IV.2.1. Die dialektische Auseinandersetzung mit dem Publikum.....	118
IV.2.2. Die Kinematographie der Nouvelle Vague.....	123
IV.3. Plotcharakteristika und Anti-Happy-End in A BOUT DE SOUFFLE (1959)	
IV.3.1. Prinzipielle existenzialistische Motivationen.....	128
IV.3.2. Der Antiheld. Vom Fehlen einer moralischen Grundstruktur.....	132
V Schlußwort.....	136
VI Anhang.....	138
VII Bibliographie & Bildverzeichnis.....	140
VIII Verzeichnis der Filme.....	144
IX Abstract.....	146

I EINLEITUNG

Das französische Kino der 1950er Jahre nimmt in divergierenden generischen Entwürfen nicht nur die ideologischen Ansätze einer Autorenkonzeption im europäischen Nachkriegsfilm vorweg und leitet eine tendenzielle Emanzipation von restriktiven Faktoren in der Filmherstellung ein, es bedient sich in gleichem Masse etablierter Inszenierungsformeln und Methoden, die aus der amerikanischen Produktionspraxis im narrativen Film der 1940er Jahre erwachsen sind. Eine Auseinandersetzung mit den inszenatorischen Spielformen und der Semantik des Film noir bringt dabei ein kinematographisches Vokabular zum Ausdruck, das sich für den Kriminalfilm in Frankreich als ebenso maßgebliche wie instrumentelle Referenz erweist. Nun, woher rührt diese appropriative Disposition und die Tendenz der regelrechten Dienstbarmachung einer stilistischen Gangart? Und wie kann diese Entwicklung im Bezugsrahmen der Filmgeschichtsschreibung nach 1945 gelesen werden?

Die aufgeworfene Fragestellung wird auf die Programmatiken im Film noir und dessen heterogenen Wirkungsbereich verweisen. Sie ist einerseits aus der Begegnung mit Jules Dassin's *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955) im Kontext paradigmatischer Beispiele des Gangsterfilms hervorgegangen, andererseits führt eine Konfrontation mit den Initiativbeiträgen der Nouvelle Vague unweigerlich zum Kurzschluß evidenter Referenzialitätsmomente bzw. zu konzilienten generischen Folgerungen. Die Verortung von Wechselbeziehungen und Querverweisen auf den amerikanischen Film noir sucht referenziellen Anlehnungen im zeitgenössischen Filmschaffen der 1950er Jahre nachzuspüren und soll Rückschlüsse auf die Relevanz von appropriativen Teilaspekten im Film gestatten. Es erscheint also zunächst hilfreich, normative Konstanten und adaptierbare Methoden des Film noir aufzuzeigen und die rezidiven Merkmale im Hinblick auf deren Reaktivierung im französischen Kriminalfilm zu durchleuchten. Als Ausgangspunkt für die Behandlung der ästhetischen Konzeptionen im Film noir kann man seine Verfahren auf implizite Bedeutungshorizonte untersuchen und die Methodik seiner Instrumente befragen. Eben jenem transformierbaren Instrumentarium und seiner Überführung in das Genre des Kriminalfilms will sich die vorliegende Arbeit widmen. Den kategorischen Rhizomen und der Instrumentarisierung einer morphologischen Gangart wird besonderes Augenmerk gelten: Das Aufgreifen der Begriffsdimensionen des Film noir erschließt im ersten Kapitel der Ausarbeitung elementare szenische, erzählerische und ästhetische Komponenten sowie

deren Herleitung aus den soziologischen Kontextbedingungen in Amerika. Es wird sowohl auf signifikante Attribute, auf Verhaltensweisen und individuelle existentielle Determinanten der Charakterzeichnung fokussiert, als auch auf das vorgeführte soziokulturelle Milieu. Die Befragung dieser Grundbestandteile der Inszenierung soll eine Gegenüberstellung relevanter Strukturen des amerikanischen Gangsterfilms mit dem inszenatorischen Repertoire im Kriminalfilm französischer Prägung ermöglichen.

Schon in den 40er Jahren kennzeichnen den Film noir als heterogenes Produkt der Filmindustrie die Variation und Zusammenführung unterschiedlicher Genres. Von moralischen Leitbildern des Hollywood-Studio-Systems emanzipiert, gerät der Film noir und im Speziellen das *B-Picture* – als transformierte Konsequenz eines nationalen Mythos – zur pervertierten Version des amerikanischen Traumes. Mit der Darstellung von individualisierbaren Narrationsmodellen findet der Produktionskanal des *B-Pictures* am Beispiel Edgar G. Ulmers *DETOUR* (1945) in einem Exkurs genauere Behandlung. Die Etablierung des *B-Movies* nämlich bringt im amerikanischen Nachkriegskino eine systematische Zusammenstellung transformierter Produktionsmethoden der Industrie zur Anwendung, die das Filmschaffen in Europa auf ebenso signifikante Weise beeinflussen sollte. Im zweiten Abschnitt wird der Absicht gefolgt, die Transformationsmerkmale des Film noir im französischen Kriminalfilm methodisch und theoretisch zu operationalisieren. Dessen Genese und die distinktiven Eigenheiten der Inszenierungen werden anhand der Begrifflichkeiten des Film noir zu präzisieren gesucht, Strukturen und Zugriffe auf differenzierte Modi der vorherrschenden Filmpraxis in Folge also insofern mit dem Ziel untersucht, Beweggründe und Motive für eine Ausdifferenzierung des Film noir nachvollziehbar zu machen. Die Attribute einer Unterscheidung des Kriminalfilms von Genres wie dem Gangsterfilm oder dem Thriller sind fließend, referenzielle Verweise zeitigen sich im französischen Film anhand von kriminalisierten Milieuschilderungen im lokalspezifischen, urbanen Jargon der 50er Jahre. Mit ihrer Aufarbeitung erschließt sich nicht nur ein kinematographisches Repertoire, das aus assimilierten Darstellungsformen im Film noir erwachsen ist, darüber hinaus wird ein Spannungsverhältnis zwischen Elementen der klassischen Detektivgeschichte und der literarischen Tradition der *hard-boiled crime fiction* eröffnet, in dem die Großstadt als apparentes Merkmal zum existentiellen Schauplatz der Abhandlungen gerät.

Mit der Formulierung eines methodischen Zweifels an der Glaubwürdigkeit des aufbereiteten Weltbildes konventioneller Darstellungen und dem Bruch mit den gebräuchlichen Formeln im Postkriegskino teilen die Beiträge des Film noir und ausgewählte Positionen im Kriminalfilm in Frankreich kongruente, von restriktiven inszenatorischen Auflagen weitestgehend dispensierte Qualitäten. Konträr zu wertkonservativen Gesellschaftsanordnungen, zur traditionellen Subjektkonstitution und den gängigen Klischeebildern der bürgerlichen Welt werden urbane Sub-Modelle entworfen, die beim Rezipienten eine Anregung zur Selbstverortung gegenüber der auf der Leinwand dargestellten Welt provozieren. Auf dieser Projektionsfläche und durch identifikationsstiftende Momente läßt sich die diegetische Welt der Protagonisten mit dem Verweis auf eine Vorstellung von Wirklichkeit durchleben, in der der Betrachter aus dem Alltag bekannte Seh- und Rezeptionsfähigkeiten anwenden kann. Individuelle Sehnsüchte und ein kontingentes Bedürfnis nach Zerstreuung werden gestillt, der Zuseher wird kollaborativ in die kriminellen Heimsuchungen eingebunden und Gänsehaut im Kinossessel zum erwünschten Nebenprodukt. Das Substrat der Kriminalgeschichte bleibt dabei im dramatischen Zentrum der Darstellungen verankert.

In dem Versuch, dem symptomatischen Instrumentarium des Film noir und einem konstitutiven filmischen Vokabular nachzuspüren, verschreibt sich das vorliegende Elaborat somit ebenso den ästhetischen Konzeptionen und Umbrüchen, die ein Filmschaffen abseits konformistischer Kategorien in Aussicht stellen. Die Arbeit beruft sich auf divergierende Diskurse und Schriften zum Film noir seit 1945 und versucht sich strukturellen Beobachtungen anzunähern, die zeitgleich in Frankreich eine empirisch-theoretische Diskussion zur kritischen Hinterfragung der Beziehung des Regisseurs zu dem Material und den behandelten Themenkomplexen im Film losgebrochen haben. Als elementarer Angelpunkt der Untersuchung setzt die Öffnung von referenziellen Bedeutungshorizonten dem klassischen Kriminalfilm eine erzählerische Konzeption entgegen, in der sich ein subjektivierender Appell mit der Forderung nach authentischer Aufbereitung von Erzählinhalten als zentraler Baustein einer Unterscheidung von genreimmanenten Vorläufern erweist. Regisseure wie Jacques Becker, Jean-Pierre Melville, Louis Malle oder Jean-Luc Godard beabsichtigen darin die Aneignung, das Kurzschließen und Einbeziehen von syntagmatischen Merkmalen des Film noir – und damit einhergehend, deren individuelle Umformung. Jene Modifikations- bzw. Transformationsprozesse sowie die Überführung des Kriminal-

filmgenres in die späten 1950er Jahre eröffnen demnach auch die Perspektive einer Genese des Autorenkinos in Frankreich, deren Elemente die Funktions- und Rezeptionsweisen des Mediums zur Disposition stellen und auktoriale Ansätze eines Erzählkinos aufgreifen, das veränderte Produktionspraxen evoziert. Die Invertierung von instrumentellen Faktoren sowie ein Aufbegehren gegen die Eindimensionalität und die Restriktionen der Produktionsinstanzen der französischen Filmindustrie finden in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) ihre wohl unmittelbarste Ausprägung. Mit der abschließenden Behandlung von Jean-Luc Godards erster Langfilm-Regiearbeit um 1959 sollen die modifizierten Mechanismen und Verfahrensweisen des Film noir auf das Potential ihrer Anwendbarkeit und individuellen Fortführung in den frühen Beiträgen der Nouvelle Vague geprüft werden.

II FILM NOIR UND SEINE BRAUCHBARKEIT ALS INSTRUMENTARIUM

II.1. Soziologische Aspekte im amerikanischen Film noir

„Der Kampf ums Überleben ist keine Erfindung der Zeit.“
Nino Frank

II.1.1. Der gesellschaftliche Umbruch in Amerika

Mit der Industrialisierung Ende des 19. Jahrhunderts wandelt sich die einstige agrar-politische Gesellschaftsstruktur der Vereinigten Staaten zu einer städtischen. Seit den 1920er Jahren leben in den USA mehr Menschen in Städten als auf dem Land.¹ Das Ende des wirtschaftlichen Aufstiegs mit dem Börsenkrach 1929 und die materiellen Auswirkungen für die amerikanische Gesellschaft hinterlassen eine von Ernüchterung und Desillusionierung gezeichnete Nation und ein Land, das sich von wirtschaftlichen und sozialpolitischen Veränderungen geläutert zeigt. Schon vor Beginn des zweiten Weltkriegs gibt es Millionen fehlender Arbeitsplätze, die erst durch den gesteigerten Bedarf der Rüstungsindustrie geschaffen werden können. 1941² greifen japanische Geschwader Pearl Harbor an, Amerika erklärt Japan den Krieg, unmittelbar darauf auch Deutschland und Italien. Mit der Kriegserklärung füllen sich zwar die Kinoa-theater, jedoch wird der Lichtspielsaal nicht für Unterhaltungszwecke sondern als propagandistisches Instrument verwendet und ein patriotischer Appell landesweit medial mit Nachdruck verkündet. Die Industrie verlangt nun wieder nach Arbeitskräften, zwischen 1941 und 1955 hat sich die außenpolitische Lage Amerikas elementar verändert. Heimkehrende Soldaten sehen sich mit einer veränderten gesamtgesellschaftlichen Situation konfrontiert, antiquierte Vorstellungen von klassischer Gesellschaftsordnung und das in ihr verankerte traditionelle Rollen-verständnis sind fundamentalen Transformationen unterworfen. Die Regierung ver-

¹ Vgl.: Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, S. 21.

² John Hustons THE MALTESE FALCON (1941) erscheint im Kino. (Die im Text angeführten Filmtitel sind der jeweiligen Originalfassung entnommen. Weitere Details zu den erfaßten Filmen finden sich im Titelverzeichnis in Kapitel VIII.)

sucht Frau und Mann nach Ende des Krieges in das konservative Familiengefüge zurückzuführen, die Geschlechter sollen ihre gesellschaftlich konformen Rollen im sozialen Gefüge repräsentieren. Die Forcierung einer Politik mit Bedacht auf die Auslotung von jeglichen Abweichungen dieser Norm scheint an der Tagesordnung. Sozialpolitisch wird an die Erwartungshaltung der Mitmenschen appelliert, denn in Zeiten des Friedens decken Unterhaltungsindustrie und Film passive Bedürfnisse, die während des Krieges die Masse im Speziellen betroffen hatten. Zerstreuungs- und vergnügungshungrig widmet sich das Publikum realitätsflüchtigen Inhalten vor der Leinwand und gibt sich bevorzugt privaten Fantasien hin.³ Neben eskapistischen Ausprägungen thematisieren die wenigen kritischen Beiträge im Kino bevorzugt die Begleitumstände der materiellen Orientierung in der Gesellschaft. In seltenen Fällen, und nur im Hintergrund, auch die Defizite des praktizierten Kapitalismus. Aufgekommene Zweifel der Bevölkerung an den Grundfesten und Maximen des Kapitalismus finden bis dato bekanntlich nicht im Film, sondern ausschließlich im traditionellen Printmedium zu forcierter Auseinandersetzung. Das in klassischen Genrespielfilmen konstituierte Bild Amerikas gleicht in soziokulturellem Kontext also den tatsächlichen Befragungen zum individuellen Werteverständnis in der Bevölkerung.

Trotz ihrer Aktualität bereits zur Jahrhundertwende, spielt die Freudianische Psychoanalyse im Amerika der 1930er und 40er Jahre eine nicht unwesentliche Rolle. Unbewußte Repressionen und evozierte Ängste werden als Kompendium tiefenpsychologischer Deutungsdimensionen instrumentalisiert, was die investigative Haltung der Herrschaftsgewalt im Land in ihren Aktionen zu unterstützen vermag. Die Zuhilfenahme dieses Reservoirs an manipulativen Tendenzen kennzeichnet das Vorgehen der Regierung unter Senator Joseph McCarthy, was sich nach dem zweiten Weltkrieg in Form von politisch motivierten Überprüfungsprogrammen niederschlägt. Der *McCarthyism* als allgemeines Konzept beschreibt das Phänomen, einer Gesellschaft durch Massenhysterie und Beunruhigung politische Ansichten zu oktroyieren. Die Verfolgungen und Denunziationen vermeintlich kommunistischer Sympathisanten nehmen ebenso Einfluß auf die unmittelbaren beruflichen Perspektiven einer Vielzahl von immigrierten Filmschaffenden in Amerika. Durch propagandistische Maßnahmen seitens der amerikanischen Regierung ist der Kommunismus als all-

³ Vgl.: Naremore, James in: Borde/Chaumeton: A Panorama of the American Film Noir, S. xi.

gegenwärtige, drohende Gefahr für das gemeine Volk festgemacht, der Antikommunismus mutiert zu einer regelrecht hetzerischen, hysterischen Pandemie.⁴ Die Panik vor einem erneuten Krieg und die unermüdliche Suche nach einer verantwortlichen Instanz manifestieren sich in der vorsätzlichen Eliminierung jeglicher *unamerikanischer* Einflüsse im Land; und in daraus resultierenden Reglementierungen für die Filmindustrie, u.a in Form von *Blacklists*.⁵ Die von McCarthy autorisierten Register verhindern und zerstören unzählige Karrieren und durch individuelle Emigrationsbewegungen gehegte Ambitionen in jeglichen Bereichen der Filmherstellung. Transatlantische Spannungen und der allgemeine Stillstand der diplomatischen Beziehungen zwischen Ost und West sind für eine modifizierte Form von Kriegsführung in den Nachkriegsjahren bezeichnend.

Systematisch festgemachte Feindbilder und timide Spekulationen über den *kalten Krieg* schüren in der Allgemeinheit aufgekommene Ängste, und beeinflussen ebenso die grundsätzliche Auslegung von Erzählinhalten im Kino: Synästhetische Provokationen von Beklemmung und Furcht⁶ finden im Film noir zu vorrangiger Darstellung, Paranoia wird zum angewandten Leitmotiv.⁷ Wie in den Schriften zur Psychoanalyse Sigmund Freuds eingehend formuliert, werden subjektive psychosexuelle Motivationen und individuelle Beweggründe zu Themen von gesellschaftlichem Interesse, die das kollektive Bewußtsein zu durchdringen vermögen.⁸ Bevorzugt werden die konservative Haltung und Beziehung des Menschen zur seiner Sexualität und davon abweichende, unkonventionelle Formen unterdrückter Triebhaftigkeit behandelt. Dem legitimierten Wegsperren von unerwünschten Gedanken und Erinnerungen wird umfassend entgegengewirkt. Verdrängung rückt als Ab-

⁴ Vgl. Kaufmann, Kai in: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 21. Zitiert nach Miller, D.T. und Novak, M. in: The fifties : The way we really were, S. 22.

⁵ Vgl. Silver, Alain & Ward, Elisabeth : Film Noir : An encyclopedic reference to the American Style, S. 2ff. Die Angst vor kommunistischer Infiltration im Filmgeschäft führt dazu, daß Mitarbeiter unterschiedlichster Metiers vor den Kongress zitiert werden. Namhafte Autoren, Filmemacher und Stars sehen sich in ihren Bürgerrechten verletzt, sie solidarisieren sich und rufen als Unterstützung für die Involvierten, die vor den Ausschuß für unamerikanische Aktivitäten geladen werden, das *Committee for the First Amendment* aus. Neben John Huston, John Dunn und dem Ehepaar Bacall und Bogart organisiert sich eine Gruppe von etwa 40 Persönlichkeiten aus Hollywood.

⁶ Analog zu psychophysischen Motiven in den Filmen Alfred Hitchcocks.

⁷ Vgl. Silver, Alain & Ward, Elisabeth : Film Noir : An encyclopedic reference to the American Style, S. 2.

⁸ Die Psychoanalyse hat in der durch freie Assoziation bewußt gemachten Behandlung von anthropomorphen Krisen, unverarbeiteten Konflikten und Selbstwertproblemen ihren therapeutischen Schwerpunkt.

wehrmechanismus, der die Seele vor schmerzhaften Wahrheiten zu schützen sucht, ins narrative Zentrum der szenischen Abhandlungen.

Unterdrückte Neurosen und die Ergründung von psychosozialen Abhängigkeiten und sexuellen Motiven dienen den Auseinandersetzungen im Film noir dabei als umfassendes Repertoire an menschlichen Verfehlungen. In den filmischen Bearbeitungen wird dem Zuseher eine kausale Weltsicht vor Augen geführt: Der Mensch wie auch die Figuren im Film noir, werden an erster Stelle durch ihre Vergangenheit bestimmt.

II.1.2. Der kriminelle Prototyp

Die gesellschaftlichen Umwälzungen haben nicht nur veränderte Sozialisationsformen und transformierte Idealbilder zur Folge, sondern ebenso ein neuzeitliches, klassenunabhängiges Abbild des kriminellen Archetyps. Der Mythos des *Outcasts*, des unsittlichen Gangsters und seine Stellung am Rande der Gesellschaft werden im amerikanischen Kino schon in den 1920er Jahren begründet und thematisiert.⁹ Im Film noir mutiert er zu einem aus paradigmatischen Verbrechen zur Zeit der Prohibition und den Riten der *hard-boiled crime fiction*-Romane geformten Menschenbild, das verwerfliche kriminelle Beweggründe des Einzelnen für die Masse erschließbar machen und veranschaulichen soll. Zorn und Wut manifestieren sich als Charaktermerkmal, Gewalt als individuelle Tugend:

Violence is never an end, but the most effective of the means of access, and those punches, weapons, dynamite explosions have no other purpose than to blast away the accumulated debris of habit, to create a breach—in brief, to open up the shortest roads.¹⁰

Dargestellt werden das Außenseitertum und paradigmatische Ebenbilder des Außenseiters, der vor realfaktischen Routinen im Leben und jeglicher Verantwortung zu fliehen vermag. Der illegitime Prototyp des Gangsters war geboren.

⁹ Vgl. Silver/Ward in: *Film Noir: An encyclopedic reference to the American Style*, S. 323. "The film gangster was a quasi-noble characterization, not unlike the cowboy of the Western film, who symbolized rugged individualism in an impersonal and ruthless world." Ebenda.

¹⁰ Rivette, Jacques: *Notes on a Revolution* (1955), erschienen in *Cahiers du Cinema* 54, 1955, hier zitiert nach Hillier, Jim: *Cahiers du cinema* Vol. 1, S. 95.

Das skrupellose Vorgehen und die in Aussicht gestellten, verheißungsvollen Versprechungen einer Karriere in der Unterwelt sind in Howard Hawks früher Gangsterfilmmentsprechung *SCARFACE* (1932) bereits Thema einer expliziten Behandlung individueller krimineller Motive des Individuums.¹¹ Die illegitimen Handlungen eines gewalttätigen Gangsters stehen dabei im Fokus der Erzählung, die dessen furiosen Aufstieg und Fall im Milieu aufzeigt. Von Maschinengewehrlärm begleitet fallen die kriminellen Antagonisten der Hauptfigur wie die Blätter im Wochenkalender. Notorsche Milieumorde und blinder Größenwahn kennzeichnen das Handeln der zentralen Figur Tony Camonte, genannt *Scarface*. Ihm gerät das Maschinengewehr zur Schreibmaschine:

„Befehle geben und ausführen kann einer nur mit einem, und das ist das hier. (Verweis auf das Maschinengewehr, Anm. d. V.). So hab' ich die Southside für dich gekriegt, so werde ich dir auch die Northside verschaffen. – Hübsche kleine Schreibmaschine, was? Damit schreib ich in großen Buchstaben meinen Namen über die ganze Stadt.“¹²

Die Zeitung wird als etabliertes Populärmedium zum essentiellen Instrument und wesentlichen Bindeglied zwischen Unterwelt und Gesellschaft, dem maßgeblicher Einfluß auf Ruhm, Aufstieg und Fall in verbrecherischen Kreisen beigemessen wird. Das tägliche Klatschblatt ist durch ihre überregionale Wirkungsmacht imstande, einseitigen Meinungssingularismus zu verbreiten und die vermeintliche Quelle aller Wahrheit darzustellen, ob in urbaner oder ruraler Sozialisation. Denn als einzige mediale Instanz setzt sich das Printmedium in den Köpfen der gemeinen Leser als vermeintlich letzte Bastion gegen die (sämtliche soziale Strukturen durchdringende) Korruption zur Wehr. Kleinkriminalität und Gewalt werden glorifizierend dargestellt und entdramatisiert kolportiert. Durch zeitgenössische Formen eines Kolportage-Journalismus wird die Bevölkerung mit desensibilisierenden Impulsen konfrontiert, wie etwa durch die realdokumentarische Ablichtung der Originalschauplätze von Gewaltverbrechen.

¹¹ Mervyn LeRoys *LITTLE CAESAR* (1931) nach dem Roman von W.R. Burnett und William A. Wellmans *THE PUBLIC ENEMY* (1931) seien hier als zentrale Werke des Gangsterfilms erwähnt.

¹² Dialogauszug aus *SCARFACE* (1932) in der deutschen Synchronisation.

Der Gangsterfilm steht seit den Untersuchungen in den 1970er Jahren auch im Zentrum eines methodischen Diskurses zum Film noir, den Colin McArthur in *Underworld U.S.A.*¹³ einleitet. Er führt darin die für das Gangstergenre konstitutiven Merkmale auf drei Kategorien zurück:

Those surrounding the physical presence, attributes and dress of the actors and the characters they play; those emanating from the milieux within which the characters operate; and those connected with the technology at the character's disposal.¹⁴

II.1.3. Kollaboration mit dem Außenseitertum: Die Programmatiken im Film noir

Auf der Leinwand erscheinen nun auch fiktive Geschichten und Bildwelten aus dem kriminellen Milieu mit Schwerpunkten in der Darstellung von Gestik und Sprache der Gangster. Die urbane Realität auf den Straßen der Großstadt repräsentiert den Hauch modernen Lebens, den sich das Kinopublikum herbei sehnt. Individuelle Entfremdung und Solitude dienen als Motive einer tendenziellen Aufgeschlossenheit gegenüber dem Subversiven. Das traditionelle Verständnis von Moral und Familienwerten gerät ins Wanken, Realitätsflucht und Identitätswechsel werden zu festen Größen der dramatischen Abhandlungen. Die Beiträge des Film noir sind in besonderem Maße als Konsequenz sozialer, ökonomischer und ästhetischer Entwicklungen zu begreifen und als symptomatisches Produkt der amerikanischen Zwischen- und Nachkriegsgesellschaft anzusehen. Konstituiert durch das Produktionssystem Hollywood und in ihrer inhaltlichen wie formalen Darstellung gefärbt von alltäglichem Verbrechen und der Gewalt in der Großstadt.¹⁵ Das misanthropische Verhalten und die ausgestellte Gewalttätigkeit der Figuren erfüllen ein gegensätzliches Verlangen beim Publikum:

¹³ Vgl. Hartmann, Britta: Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: Montage/AV, Heft 8/1/1999, S. 112.

¹⁴ McArthur, Colin: *Underworld U.S.A.*, (1972), in Grant, Barry Keith: *Film genre. Theory and criticism*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press 1977, S. 118.

¹⁵ Vgl. Naremore, James: *A Season in Hell or the Snows of Yesteryear*, in: Borde/Chaumeton: *A Panorama of American Film noir*, S. vii.

Eskapistisch will es sich einerseits der Zerstreuung hingeben, die Bedürfnisse jedoch sollen in gleichem Maße Befriedigung erfahren und die Verarbeitung von subjektiven Phantasien ermöglichen. Raymond Borde und Etienne Chaumeton betonen in *A Panorama of American Film noir (1941-1953)*¹⁶ die Schwerpunktverlagerung im Genre des amerikanischen Gangsterfilms von der bloßen Ausstellung der moralischen Gefühlswelt der Protagonisten im Vorkriegskino hin zu einer realistischen, subjektivierbaren Darstellung der individuellen Triebwelten und Zwänge des Menschen. Ein Vermischen von Tagträumerei und sozialer Wirklichkeit gibt dem Zuseher während der Kriegsperioden die Möglichkeit zur Realitätsflucht. Die Sympathiebekundung mit dem Außenseitertum und der (stille) Schulterschuß des Rezipienten vor der Leinwand mit den Einzelgängern und Paradekriminellen im Film, verbinden die zum Teil divergierenden Sujets und Angelpunkte im Film noir.

Ob kleine oder große Verbrechen: Straftaten an Verwaltungsapparat, Gesellschaft oder Individuum bleiben im Film noir nicht ungesühnt. Das unentrinnbare Schicksal holt die Protagonisten sowie den Zuseher stets zurück auf den Boden der Realität. Die Unterwelt und ihre Mechanismen erweisen sich als ständig präsente Signifikanten in der Gesellschaft. Diese illegitime Gegenwelt setzt sich aus antagonistischen Figuren zusammen, die aus unterschiedlichen Sozialisationen entstammen: Aus Gangstern und Kleinkriminellen, (Ex-)Polizeibeamten, Privatdetektiven und neben Journalisten und Reportern auch aus delinquenten Anwälten. Was sich Mitte der 1940er Jahre neben bereits etablierten Gattungen im Spielfilm formiert ist nach Nino Frank die *aventure criminelle*¹⁷ mit dem psychologischen Kriminalfilm.¹⁸

Künstliche Beleuchtung und Leuchtreklame in den Straßen haben die Überwindung natürlicher Tages- und Nachtzyklen ermöglicht. Die idealen Perioden für kriminelle Machenschaften in der Stadt – für Einbruch, Raub und Überfall – waren geschaffen. Die verbrecherischen Aktivitäten verschieben sich in die späten Nachtstunden, und nicht nur die Schauplätze haben sich verändert. Statt landschaftlicher Idylle oder Natur-romantik prägen nun schmale Straßenfluchten und nasser Asphalt die visuellen Kategorien der Szenerie. Verlassene Straßen, schäbige Hotelzimmer, zwielichtige

¹⁶ 1955 in Frankreich als *Panorama du film noir américain (1941-1953)* erschienen.

¹⁷ Erstmals erschienen 1946 in *L'écran français* (Paris), Nr. 61, unter dem Titel: Un nouveau genre „policier“: l'aventure criminelle. Vgl. Cargnelli/Omasta: Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir. S. 11ff.

¹⁸ Ebenda, S. 11.

Inns und Bars. Die kriminell durchsetzte Metropole wird zum existenziellsten aller Orte. In ausgewählten Momenten finden zeitgenössische, subversive Existenzmodelle zu angewandter filmischer Gestalt, die eine Auseinandersetzung mit den faktischen Auswirkungen einer Straftat provozieren. Als Vorlagen dienen im Film noir neben Polizeiberichten, Zeitungsartikeln und Kurzgeschichten die literarischen Beiträge der *hard-boiled crime fiction*. Diese Gattungsvariante des Detektivromans etabliert sich mit dem *Black Mask*-Magazin¹⁹ in den 1920er Jahren und erfreut sich in den folgenden beiden Dekaden großer Beliebtheit.²⁰ Neben proletarischer Literatur und Prosa zur sozialen Realität sind es fiktive Kriminalromane, die die Massen in den Bann ziehen. Die einflussreichsten Vertreter sind James M. Cain, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich und Horace McCoy. In den *hard-boiled*-Romanen stehen die undurchsichtigen Motivationen der Figuren, Schicksalsfügungen und Zufälligkeiten sowie unvorhersehbare Plotwendungen in engem Zusammenhang. Die Charaktere und deren Geschichten zeichnen sich als prosaistische Gegenentwürfe zu den Romanbeiträgen Edgar A. Poes²¹, Arthur Conan Doyles oder Agatha Christies durch subjektivierbare authentische Attribute aus, die in Bezug zu Leben und Problemen der Leser zu setzen sind. Denn im Gegensatz zu dem *Gentleman mastermind*²² der klassischen Detektivgeschichte erscheint die ermittelnde Figur und zentrale Instanz im Film noir auch als Repräsentant veränderter sozialer Verhältnisse: "Als Kristallisationsfigur eines neuen, ebenso desillusionierten wie zynischen Individualismus."²³

Neben zwanghaften, pathologischen Motiven oder dem langsamen Verlust der Kontrolle über die aktuelle Situation sind es die fatalen Wendungen des Schicksals, die die dramatische Substanz für die Aufbereitung von Kriminalgeschichten in filmischer Form bereitstellen. Gedächtnisverlust oder der temporäre Verlust der eigenen

¹⁹ Vgl. Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, S. 19.

²⁰ Vgl. Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 46.

²¹ „Poe schuf in seiner Kurzgeschichte *The Murder in the Rue Morgue* (1841) den Prototyp des exzentrischen Detektivs mit aristokratischen Zügen. Aufgrund seiner intellektuellen Fähigkeiten konnte dieser scheinbar unerklärliche Verbrechen auf kausale Zusammenhänge zurückführen und sie Kraft seiner Vernunft entmythisieren. Poe verband in seiner Detektivfigur Dupin literarische Traditionen der Aufklärung und des Positivismus mit dem Erbe des englischen Schauerromans und der deutschen Romantik. Der erfolgreiche Kampf eines mit brillanten deduktiven Fähigkeiten ausgestatteten Protagonisten gegen ungewöhnliche Verbrechen aller Art wurde im neunzehnten Jahrhundert fester Bestandteil des Kriminalromans.“ Steinbauer-Grötsch in: Die lange Nacht der Schatten, S. 27.

²² Vgl. Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire, S. 21. Nach Vernet, Marc: Film Noir On the Edge of Doom. In: Copjec, Joan: Shades of Noir. A Reader. London, New York 1993, S. 17.

²³ Röwekamp, S. 21.

Identität²⁴ sind ebenso bezeichnend für das Ausmaß der Verstrickungen einer Figur, wie etwa ein unabwendbares tragisches Ereignis, das den Einzelnen urplötzlich an den Abgrund seiner Existenz bringt. Unterweltklischees sowie präfigurierte, sozio-normative Kategorien werden aufgegriffen und analog dazu mysteriöse gesellschaftliche Submodelle entworfen. Der Zuseher wird in die kriminellen Heimsuchungen der Akteure auf der Leinwand eingebunden. Dem Rezipienten ist es partizipierend also ermöglicht, sich auf die Unterwelt und die Konfrontation mit den dunklen Seiten des Menschen einzulassen. Als Teilnehmer der Sinneserfahrungen der Figuren im Film wird er zum Kollaborateur.

The central figures in these films, caught in their double binds, filled with existential bitterness, drowning outside the social mainstream, are America's stylized vision of itself, a true cultural reflection of the mental dysfunction of a nation in uncertain transition.²⁵

Das Schicksal gerät im Film noir zum Mechanismus, der die Protagonisten mit der Realität ihrer Situation konfrontiert. (Abb. 1.)²⁶ Die Vergangenheit trifft auf die Gegenwart, sie holt die Figuren auf fatale Weise ein und wird zum substantziellen Motiv. Die metaphernhafte Sprache und der lakonische Humor der Protagonisten zeichnen hierbei ein dialektisches Abbild des Menschen in delinquenter Gestalt.

²⁴ In DETOUR (1945), DARK PASSAGE (1947) u.a.

²⁵ Silver A. & Ward E. in: Film Noir: An encyclopedic reference to the American Style, S. 6.

²⁶ Die Würfel sind gefallen. In GILDA (1946) scheint sich die prädestinierte Fügung der Dinge mit der Aufsicht zu Beginn des Films bereits in der allerersten Einstellung anzubahnen.



Abb. 1. GILDA (1946)

II.2. Produktions- und Kontextbedingungen in Amerika um 1945

„*Crime is only a lefthanded form of human endeavour.*“
Alonzo D. Emmerich in *THE ASPHALT JUNGLE* (1950) nach W.R. Burnett

II.2.1. Die emigrierte Garde Europas

Die konventionelle Detektivgeschichte verliert in den 1940er Jahren an Bedeutung für die Spielfilmherstellung in Amerika.²⁷ Im Unterhaltungskontext werden nun vermehrt bis dato unbehandelte soziopathologische Kategorien ausgearbeitet, die auf ein verändertes gesellschaftliches Klima in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg zurückzuführen sind. Essenzielle Einschränkungen der behördlichen Zensurinstanzen und die drohende Gefahr der amerikanischen *Anti-Communist-Black List* münden in abstrakten, und auf das Ausmaß ihrer Suggestivkraft beruhenden Akzenten in den Inszenierungen. Recherchen in den Polizeiarchiven und -chroniken haben neben belehrenden moralischen Exkursen²⁸ die forcierte Aufarbeitung authentischer persönlicher Motive und realitätsnahe Schilderungen von kriminellen Taten zur Folge. Das Nachkriegsszenario in den Großstädten bringt technologische, gesellschaftliche und industrielle Umwälzungen mit sich, in ähnlicher Weise stellt sich das in den Romanreihen der *hard-boiled-crime-fiction* dargestellte soziale Umfeld als ein urbanes, problembehaftetes und unsentimentales dar. Mit der formalen Experimentierfreudigkeit und dem Augenmerk auf der betont subjektiven Erzählperspektive finden existentialistische Sujets im Film noir ebenso Einzug wie zynische Kapitalismuskritik mit partiell kritischem Unterton.²⁹ Die den klassischen Genrekonventionen entgegenreisenden Entwicklungen im Nachkriegseuropa und im Besonderen der italienische Neorealismus zeitigen auch im amerikanischen Erzählkino assimilierende Tendenzen. Als Begriffsdimension definiert sich der Film noir als autonomer filmischer Stil, der von französischen Filmkritikern seit Mitte der 1940er Jahre als Vokabel für den fiktionalen schwarzen Kriminalfilm angewandt wird und in Frankreich die Nachfolge

²⁷ Naremore, James in Borde/Chaumeton: *A Panorama of American Film noir*, S. xvii.

²⁸ Vgl. mit Jules Dassin *THE NAKED CITY* (1948).

²⁹ Vgl. hierzu *DETOUR* (1945) von Edgar G. Ulmer.

des französischen *Policiers* antreten sollte. Seine Begrifflichkeit ist der ersten dokumentierten Erwähnung in Nino Franks 1946 erschienenem Beitrag *Un nouveau genre „policier“: l’aventure criminelle*³⁰ entnommen, und retrospektiv als stilistische Tendenz zu verstehen, die sich den geprägten Diskursen und Forschungsansätzen (im Besonderen den Schriften Paul Schraders, James Naremore oder Elizabeth Cowies) zufolge, nur in der Distanzierung von expliziten Genreklassifizierungen festmachen läßt:

The definition of genre as an adherence to a fairly fixed set of conventions has given rise to a tendency to see genre works as stereotyped or formulaic; hence some critics see the term as appropriate only to the study of popular or mass literature.³¹

Der Terminus *noir* ist neben der Romanreihe von Gallimard in Frankreich bereits in den 1930er Jahren für ausgewählte kinematographische Beiträge des poetischen Realismus³² gebräuchlich und findet bevorzugt in der Literatur- und Filmkritik Verwendung.³³

Im Gegensatz zu den großen Studiofilmen Hollywoods und der Ausdifferenzierung adäquater Vertriebswege, formuliert sich mit dem Film noir Anfang der 1940er Jahre ein Produktionszweig in der Filmindustrie, für den es keine spezifische Publikumsausrichtung gibt, keinen expliziten ökonomischen Geltungsbereich und keinen traditionellen Kinorezipienten. Als kategorische Konzentration divergierender formaler und narrativer Einflüsse ist er auf die Integration von ästhetischen Elementen zurückzuführen, die auf technologischen Entwicklungen des Mediums sowie auf impliziten künstlerischen Strömungen in der Filmgeschichte basieren. Neben dieser instrumentellen Basis gründen sich formalästhetische Entwicklungen primär auf der Einflußnahme von nach Amerika emigrierten Filmschaffenden aus Europa, eingebunden in unterschiedlichste Teilbereiche der Filmherstellung. In seinen polyphonen Formen und dem verbindenden visuellen Stil ist der Film noir durch die Migrationsvergangenheit einer Vielzahl an Professionalisten in der amerikanischen Filmindustrie

³⁰ Erschienen in: *L’écran français* Nr.61 am 28. August. Vgl. Cargnelli/Omasta: Schatten. Exil. S. 11.

³¹ Cowie, Elizabeth: *Shades of Noir*, S. 128.

³² In unmittelbarem Zusammenhang seien hier Julien Duviviers *PEPE LE MOKO* (1937) sowie Marcel Carnés *LE JOUR SE LÈVE* (1939) erwähnt.

³³ Unter der Leitung Marcel Duhamels stellt die Krimireihe der *Série Noire* von Gallimard – als (Bahnhofs-) Lektüre überregional verbreitet und in der Bevölkerung beliebt – die aus dem Englischen übersetzte Edition einer Sammlung von Kriminalromanen der amerikanischen *hard-boiled crime fiction*-Tradition dar.

– sowohl vor, als auch hinter der Kamera – geprägt. Sein operativer Modus entspricht dabei weniger der Fortführung bereits vorhandener Genres, sondern findet in deren Transformation und Konvergenz zu zeitgenössischen Ausdrucksformen und Kontexten, die abseits herkömmlicher filmischer Kategorien zu rezipieren sind.

Unzählige Vertreter unter den Regisseuren aus Europa sind in Amerika als Exilanten tätig, dort jedoch mit Problemen konfrontiert, die sich aus der ökonomischen Notwendigkeit eines effizienten Produktionskreislaufs und dem Diktat der Filmvertriebe ableiten: Wenn die Effizienz vor Ort am Set nicht den Produktionsvorgaben der Studios entspricht, wird der nächste (emigrierte) Regisseur bzw. Bewerber vorgeladen. Die Arbeitsverhältnisse und Anstellungen Anfang der 40er Jahre sind keineswegs längerfristig sondern meist temporär. Sollte der in Aussicht gestellte Erfolg einer Produktion ausbleiben oder die vom Studio prognostizierte Anzahl an Tickets an den Kinokassen nicht verkauft werden, finden sich die Mitarbeiter vor die Türen gesetzt. Amerikanische Filmemacher wie Howard Hawks, Orson Welles oder John Huston stehen emigrierten Europäern wie Billy Wilder, Fritz Lang, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer oder Otto Preminger gegenüber, die in den Jahren zwischen 1944 und 1950 eindringliche Noir-Werke inszenieren. Der Einfluß immigrierter Regisseure ermöglicht es bereits vor dem Ende des zweiten Weltkriegs, den markanten visuellen Stil des Film noir zu etablieren. Vom Filmarchitekt bis zum Handwerker sind es ganze Mitarbeiterstäbe in unterschiedlichsten Positionen, die aus politischen, persönlichen oder aber der künstlerischen Überzeugung wegen, aus Europa flüchten. Wie der expressionistische Film in Deutschland ist der Film noir ein Produkt der Industrie, das zwischen gängigen Produktionskategorien positioniert scheint. Die psychosoziale Disposition der Bevölkerung Deutschlands in den 1920er Jahren ist mit der gesellschaftlichen Situation Amerikas in den Nachkriegsjahren vergleichbar.³⁴

Die Probleme mit einer an ökonomischen Kriterien orientierten Arbeitsauffassung und die finanziellen und psychischen Belastungen des Exillebens wirkten sich auf die Lebenseinstellung, die Weltsicht und damit auch auf die künstlerische Arbeit der Filmschaffenden aus.³⁵

³⁴ Ein neuer Regierungstab und der vorangegangene Wechsel an der Macht, der eine Verlagerung vom Kaiserreich zur Demokratie darstellt, sind die Auslöser einer wirtschaftlichen Krise, die sich in Deutschland in materieller Not und inflationären Entwicklungen in der Finanzwelt niederschlägt. Ein Klima das von Existenzängsten und Irritation geprägt ist steigert in der Allgemeinheit das Bedürfnis nach Realitätsflucht und findet im Expressionismus der 1920er Jahre zu zeitgenössischen künstlerischen Positionierungen.

³⁵ Vgl.: Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, S. 43.

Die Exilanten stoßen im Thriller und im speziellen mit dem Film noir auf ein geistesverwandtes Ausdrucksmittel³⁶ das es ihnen erlaubt, im Ausland erwerbstätig zu sein, ohne ihre individuellen Wurzeln verleugnen zu müssen. Als heterogene Konsequenz der differenzierten Beeinflußung durch künstlerische Stile, technologische Entwicklungen und kinematographische Traditionen aus den Jahrzehnten zuvor, konstituiert sich aus dem deutschen Expressionismus und dem französischen poetischen Realismus ein visueller Stil, der in ausgewählten Momenten die latenten Kennzeichen einer individualisierbaren realistischen Forderung trägt und in paradigmatischen *B-Pictures* auktoriale Tendenzen aufgreift.³⁷

Die Polyphonie und das Potential an gestalterischen Kräften in der amerikanischen Filmherstellung bereiten ein umfangreiches gestalterisches Spektrum an Ausdrucksweisen. Neben den französischen *Films policiers*, den Gangsterfilmen und Detektivgeschichten sind es psychopathologische Dramen, die in dem Dunstkreis der Begrifflichkeiten zum amerikanischen Film noir auszumachen sind. Darin ausgestellt werden variable Elemente und Thematiken, die aus gegensätzlichen filmischen Gattungen entstammen und derer sich in unterschiedlicher Form bedient wird: Beiträge zur sozialen Wirklichkeit oder zur politischen Fiktion, Szenarios zu Verschwörungstheorien und Apokalypsen, Kriegsfilme, Horrorfilme und Filme, die sich der Darstellung von Individualverbrechen oder einer kollektiven Straftat annähern. Die Spielformen variieren zwischen puren expressionistischen Facetten in *DOUBLE INDEMNITY* (1944) oder *MURDER, MY SWEET* (1944), und einem dokumentarischen Realismus – wie etwa in der Darstellung eines präzise geplanten Einbruchs bzw. Juwelendiebstahls in *THE ASPHALT JUNGLE* (1950), oder in Form einer prozeßhaft-deskriptiven Aufbereitung eines Banküberfalls in *GUN CRAZY* (1950) und *THE KILLERS* (1946), bis hin zu reportageähnlichen Schilderungen von kriminellen Vorfällen aus den Polizeiarchiven der Großstadt in *THE NAKED CITY* (1948) oder *HE WALKED BY NIGHT* (1948).

³⁶ Vgl.: McArthur, Colin: *Underworld U.S.A.*, S. 68.

³⁷ Seit Mitte der 1940er Jahre beeinflusst der Neorealismus unkonventionelle Spielformen der Annäherung an authentische, individualisierbare Erzählinhalte im Film. Persönliche Ausnahmesituationen, lebendige Atmosphären und faktische Topographien sowie die Darstellung psychopathologischer Zustände finden im Europa der Zwischen- und Nachkriegszeit zu expliziter Behandlung – und in Amerika zu tendenzieller Analogie.

In der Entwicklung des Kriminalfilms ist der Film noir als stilistisches Phänomen von eindimensionalen Darstellungen im Genre und profanen Plotwendungen zu unterscheiden. Im Gegensatz zum klassischen detektivischen Derivat der 30er Jahre wird aus der polarisierenden Perspektive des Verbrechers erzählt, konventionelle Formeln des Hollywood-Erzählkinos werden invertiert:

In place of straightforward narratives with clearly motivated characters, it gives us convoluted actions populated by ambiguous figures whose psychology can be enigmatic; in place of stalwart heroes, it offers middle-aged and „not particularly handsome“ protagonists who undergo, before the obligatory happy ending „appalling beatings“; and in place of virginal or domesticated heroines, it presents an array of femmes fatales, (...) who contribute to an overwhelming „eroticization of violence“.³⁸

Die Ambivalenz der Abhandlungen ist in prosaistischen Krimis aus dem 19. Jahrhundert bereits vorweggenommen. Zwielfichtige Kriminelle, korrupte Vertreter der Exekutive und mittendrin listige Detektive. Die luzide Formel der Detektivgeschichte seit E. A. Poe und Conan Doyle stellt sich profaner noch dar: "Ein mysteriöses Verbrechen, ein Verdächtiger und am Ende die Entlarvung des Schuldigen durch einen klugen Kopf."³⁹ Die Drehbuchbearbeitungen im Film noir haben mit dieser Formel nicht mehr allzu viel gemein. Die Arglist der Charaktere und deren delinquente Versuchungen bilden die elementaren Angelpunkte der Erzählung, sie definieren die willkürlich austauschbaren Handlungsfäden:

Durch den Protagonisten als optischen Organisationspunkt entfällt gleichzeitig die omnipotente ordnende und interpretierende Instanz, die noch den Roman des 19. Jahrhunderts kennzeichnete. Dem Leser erschließt sich daher eine durch den Protagonisten subjektivierte Perspektive anstelle einer objektivierten Darstellung von Handlung und Charakteren.⁴⁰

In Rückblenden wird die Vergangenheit des Protagonisten aufgerollt und Einblick in die jeweiligen psychologischen Abgründe geboten. Um individualisierte Tradier-

³⁸ Vgl.: Naremore, James: A Panorama of American Film Noir, S. xv.

³⁹ Frank, Nino: Übersetzt aus dem Französischen in Cargnelli/Omasta: Schatten. Exil, S. 11.

⁴⁰ Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 46.

ungen des Vorgeführten zu ermöglichen, stehen in den Konflikten der Figuren das situationsbezogene Verhalten und die ostentative Reaktion auf die unmittelbare Lage im Mittelpunkt. Die Identifikation mit dem Helden auf der Leinwand wird mit dem Durchleben der unumgänglichen Konsequenzen intensiviert.

Für nichts ist der Zuschauer empfänglicher als für den Stempel des Lebens, des „Erlebten“, und warum auch nicht, für gewisse Widerwärtigkeiten, die es eben gibt und deren Verleugnung nie zu etwas gut war; der Kampf ums Überleben ist keine Erfindung der Zeit.⁴¹

Individuelle Rachegelüste und vorsätzliche Verbrechen werden in diesem Sinne aber nicht ausgestellt, um beim Rezipienten die Vorstellung zu konsolidieren, die verbrecherische Aktion scheine sich nicht auszuzahlen. Im Gegenteil, die kriminellen Handlungen werden weitestgehend nachvollziehbar gemacht und durch die sinnfällige Identifikation mit den Protagonisten zu rechtfertigen gesucht. Darüber hinaus werden Interpretationen von eigenwilligen, moralisch-normativen Grundsätzen vorgeführt, die eine festgefahrene, persönliche Auffassung von Gerechtigkeit und Gesetzestreue in der Gemeinschaft zu erschüttern vermögen. Jedoch nur, um den Verbrecher am Ende der Erzählung in die Knie gezwungen und zurückgelassen vorzufinden und ein gängiges Klischee zu nähren: Das Verbrechen darf sich nicht ausgezahlt haben.

Die Beiträge des amerikanischen Kriminalfilms der späten 1940er Jahre teilen grundsätzliche formale Übereinstimmungen in der forcierten, auf Tatsachenberichten beruhenden Inszenierung von Authentizität. Mit dem Kurzschließen von Straftaten aus den Polizeiarchiven und syntagmatischen Delikten wird der Film noir einer authentischen Forderung ausgesetzt. Dieser Anstoß führt zur Aufbereitung reportage-ähnlicher Elemente im Film.⁴² Mit der Implementierung von realistischen Verbrechensszenarien finden kriminelle Begebenheiten im urbanen Raum zur isolierten Darstellung im Film. Sie dokumentieren inhaltliche Schwerpunkte in der wirklichkeitsnahen Auseinandersetzung mit den Unzulänglichkeiten des Individuums in der Großstadt; als Versuch, sich durch die Einbindung von subjektivierbaren Gesichtspunkten den Motiven für eine vorsätzliche Straftat anzunähern. *THE NAKED CITY* (1948) von Jules Dassin wird in New York an realen Schauplätzen gedreht, in der

⁴¹ Frank, Nino: Übersetzt aus dem Französischen, in Cargnelli/Omasta : Schatten. Exil, S. 13.

⁴² Vgl.: Borde/Chaumeton: *A Panorama of the American Film Noir*, S. 90.

narrativen Diktion einer durch außerdiegetischen Kommentar begleiteten, auditiven Schilderung eines Verbrechens. Anstelle kolossaler Studioarchitektur oder großer Filmsets verweisen öffentliche Straßen und die Örtlichkeiten der Großstadt auf einen realen räumlichen Rahmen bzw. Hintergrund der Erzählung.⁴³ Das Resultat ist ein alternativer realdokumentarischer Ansatz, der dem Film noir eine neuartige, unmittelbare Qualität eröffnet.

II.2.3. Die ambivalente Gangstergeschichte

Der Gangsterfilm wird im Film noir als Subkategorie des Thrillers⁴⁴ auf unterschiedliche Weise konstituiert. In John Hustons *THE ASPHALT JUNGLE* (1950) wird die kollektive Planung, Organisation und Durchführung eines Raubüberfalls aus der Perspektive der Täter geschildert. Ein in die Jahre gekommener Ganove wird aus dem Gefängnis entlassen, sammelt eine heterogene Gruppe willkürlich zusammengetragener Delinquenten verschiedenartiger Provenienz um sich mit der Absicht, einen letzten großen Coup zu starten. Darin offenbart sich ein vertraut anmutendes Gangsterfilmsujet, vermittelt aus der Sicht der Verbrecher. Die Runde präsentiert sich jedoch nicht als verbündete kriminelle Agenda, sie definiert sich allen voran durch die Vielzahl an Charakteren, deren diversifizierte Vergangenheiten und die gegensätzlichen Motivationen für die Straftat. In Gestalt von sechs Figuren⁴⁵, die in ihre individuellen Rollenbezüge eingebunden sind, wird das apparente Schema eines kollektiven Verbrechens zur Schau gestellt. Mehrere Erzählstränge finden zu simultaner Darstellung, jeder Charakter hat seine ureigene Entsprechung im Film. Die tatsächliche Ausführung des Überfalls erfolgt im Detail und unter Ausblendung vernachlässigbarer erzählerischer Faktoren (in der Fokussierung auf das vordringlich

⁴³ Vgl.: Borde/Chaumeton, ebenda S. 90.

⁴⁴ Als so genannter *Caper movie*, *Crime caper* oder *Heist-film*.

⁴⁵ Der clevere, in die Jahre gekommene und frisch aus der Haft entlassene Kopf der Verschwörung Doc Riedenschneider; Dix Handley als dessen gewalttätige rechte Hand; sein geschäftstüchtiger Mittelsmann Cobby; ein korrupter Anwalt namens Alsonso D. Emmerich (als vermeintlicher Geldgeber und wandelbare fatale Instanz im Film); die gute Seele Gus Minissi, der verletzt den Fluchtwagen lenkt; der Safeknacker Louis Ciavelli, sowie Police Commissioner Hardy als korrupter rechtsstaatlicher Vertreter des Gesetzes und Bindeglied zwischen den Welten, der in die kriminellen Machenschaften der Beteiligten in gleichem Maße involviert scheint.

visuell Vermittelbare) sowie durch die Negation atmosphärischer Aspekte zur Übersteigerung der prekären Situation der Täter. Die Konzentration auf den Prozeß des Einbruchs wird mit der Betonung der auditiven Ebene in nicht-affirmativer Form bewerkstelligt. Das narrative Hauptaugenmerk der Darstellung richtet sich in ihrer tragischen Konsequenz also auf die Illustration der Prozeßhaftigkeit einer kriminellen Tat. Die Dialektik zwischen kalkulierbarem Ausmaß und den Unvorhersehbarkeiten einer illegitimen Aktion dokumentiert den demonstrativen Charakter der Inszenierung. Es konstituiert sich die generische Struktur einer klassischen Gangstergeschichte, durchsetzt von inszenatorischen Kniffen, in denen sich Intention und persönliche Handschrift des Regisseurs zu erkennen geben.

Der Film noir und der Gangsterfilm weisen analoge ikonische Merkmale auf. Dem romantisierenden, melodramatischen Impetus im klassischen Gangsterfilm der 30er Jahre und dem idealisierten Abbild des *Outlaws* stehen in *THE ASPHALT JUNGLE* (1950) die kritische Reflexion und Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Verfaßtheit von Tätern in einer existentiellen Ausnahmesituation gegenüber.⁴⁶ John Houstons Inszenierungsansatz greift um 1950 einen auktorialen Diskurs auf, der im amerikanischen *B-Picture* der 1940er Jahre bereits vorweggenommen ist. In Filmen, in denen nicht der Produzent oder das Studio, sondern der Regisseur selbst zur elementaren Instanz in der Realisierung eines Filmes gerät: Mit autonomer Verfügungsgewalt und Kontrolle über das Material, über notwendige Mittel und das filmische Endprodukt – wenngleich unter veränderten Vorzeichen.

⁴⁶ Vgl.: Silver, A. & Ward, E. in: *Film Noir: An encyclopedic reference to the American Style*, S. 324.

II.3. Charakterdeterminanten im Film noir

*„Fate in the noir vision almost always becomes fatality.
It could almost be said, that film noir anticipates fatality.“*

James Naremore

II.3.1. Psychoanalytische Abgründe und Anti-Happy-End

Das Verhältnis zwischen Frau und Mann ist im amerikanischen Mainstream-Kino der 40er Jahre zugunsten des Mannes hierarchisiert. Von der Norm abweichende Formen von Weiblichkeit und Maskulinität sind unerwünscht.⁴⁷ Seine Autorität im familiären Bereich geltend machend, wird der männliche Protagonist auch durch den patriarchalen Diskurs im Nachkriegskino bestärkt. Im Film noir hingegen wird diese eindimensionale Auslegung unterbrochen, ihr wird eine Auseinandersetzung am Rande des sozialen Gefüges entgegengesetzt. Zwei grundlegende Determinanten im sozialen Kontext werden dabei regelrecht ausgeklammert bzw. verworfen: Die Ehe als legalisierte Idealform der Partnerschaft innerhalb der Gesellschaft, sowie der Begriff der Familie, in der der Mann eine privilegierte Stellung einnimmt. Die Wiederkehr in gewohnte Routinen und in die Erwerbstätigkeit vor dem Krieg läßt die Erinnerungen der Heimkehrenden aber nicht verblassen. Der Verlust moralischer Werte in Kriegszeiten und das kollektive Morden im Dienste des Vaterlandes färben ebenso auf die ambivalenten Charakterdarstellungen im Film noir ab. In dem gehemmten Verhältnis der Geschlechter liegen die psychischen Abhängigkeiten und Labilitäten der männlichen Figur begründet. Der *Tough guy* als paradigmatisches maskulines Rollenbild findet sich in der Unterdrückung der eigenen Gefühlswelt wieder. "As tough as film noir's protagonists appear at first sight, they remain distinctively human because of their many weaknesses."⁴⁸

⁴⁷ „The anti-feminism of the post war 1940s held women responsible for society's ills – either because they were failures as mothers or because they had left the home for work.“ In Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 18, nach Banner, Louis: Women in Modern America. A Brief History.

⁴⁸ Mejer, Yvonne: Film Noir & New Wave, S. 23.

Die pessimistische Grundstimmung in den Filmen stellt dabei die Kehrseite des *American Dream* dar. Die Figuren im narrativen Zentrum leiden unter ihrer verdrängten Triebwelt. Frauenfiguren werden als boshafte, berechnende Femmes fatales mit Arglist und Kalkül dargestellt, Ehemänner sind bereit, für ihre Affären zu töten. Auch das visuelle Vokabular ordnet sich den Charakteremotionen und den wiederkehrenden psychopathologischen Mustern seiner Figuren unter. Neben dem visuellen Stil stellen die symptomatischen Attribute der Protagonisten die maßgeblichen inhärenten Konstanten im Film noir dar. Existentielle, daseinsbezogene Beschreibungen wie Entfremdung, Isolation und Ausweglosigkeit treten als konstitutive Determinanten zutage. Nicht unwesentlich tragen hierbei psychoanalytische Studien zu den präformierten Charakterbildern im Film noir bei.⁴⁹ Verstörte, infame Existenzen, Amnesieerkrankte und die pathologische Einflußnahme des sozialen Lebensbereiches auf das Individuum am Rande, passen nur allzu gut in die kategorischen Beschreibungen von Täterrollen innerhalb der Gesellschaft.

In der Angleichung des Protagonisten an ein negativ konnotiertes Personenfeld verdeutlicht sich das zentrale Strukturelement der Grenzauflösung, das ethische Differenzierungsmöglichkeiten unterwandert und damit die Integrität des Protagonisten und schließlich sogar die der gesetzlichen Ordnung in Frage stellt.⁵⁰

Die unmittelbare Nähe mancher Charaktere im Film noir zu den Machenschaften der Unterwelt evoziert die Auseinandersetzung mit menschlichem Triebverhalten in allen erdenklichen Formen. Die Nähe zur Abstraktion wird in individuellen Beweggründen der Figur oder einem evozierten Impuls für eine kriminelle Tat ersichtlich: Im Alkoholismus, in der Spielsucht oder anderen Lasterhaftigkeiten. Die spezifischen psychophysischen Heimsuchungen der Charaktere gleichen mitunter analogen Wendungen surrealistischer Provenienz.⁵¹

Das klassische Happy End, als "most persistent of all classical Hollywood phenomena"⁵² definiert den Mann in seiner Rolle als Helden und ein am Schluß vereintes Liebespaar. Diesem gattungsspezifischen Genreritus und stereotypen Rollenent-

⁴⁹ Vgl.: Silver/Ward in: *Film Noir : An encyclopedic reference to the American Style*, S. 3.

⁵⁰ Kaufmann, Kai: *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir*, S. 12.

⁵¹ Vgl. mit James Naremore's Ausführungen in Borde/Chaumeton: *A Panorama of the American Film Noir*, S. X. „Surrealism, in fact, had always been crucial to the reception of any art described as *noir*.“ Naremore, ebenda.

⁵² Wood, Robin: *Ideology, Genre, Auteur*. In Grant, Barry Keith: *Film Genre Reader*, S. 61.

sprechungen entgegengesetzt, machen die begangene Tat und ihre verhängnisvolle Konsequenz den positiven Ausgang einer Abhandlung im Film noir unmöglich. Die ideologischen Widersprüche, die an den Figuren des Hollywood-Kinos haften, dienen zur Konterkarierung einer Vorstellung von familiären Idealen und traditionellen Werten. Die Willkür und das freie Handeln des Mannes werden durch die psychologische Abhängigkeit von der weiblichen Figur im Film manipuliert. Als amoralische und destruktive Antriebskraft wird Liebe durch Lust ersetzt.⁵³ Die Gemeinsamkeiten der männlichen Charaktere beschränken sich einerseits auf die Idealisierung der Frau, sowie auf die fatale Unfähigkeit des Mannes, die Verlogenheit der Frau gegenwärtig wahrzunehmen und rechtzeitig zu agieren. Die freudianischen Aspekte in den Beziehungen untergraben die Fähigkeit des männlichen Protagonisten, rationelle Entscheidungen selbst zu treffen. Seelische Beklemmung oder Verunsicherung werden von der *Femme fatale* ausgelöst. Die Souveränität des Mannes und dessen maskuline Identität werden durch ihr Einwirken gefährdet.

II.3.2. Femmes fatales

Die Figur der *Femme fatale* läßt sich auf ihre Repräsentation in den Stummfilmen der 1920er Jahre zurückführen, und pflichtet darin etablierten weiblichen Figurenbildern bei; etwa dem des Vamps oder der Diva. Sie ist geschlechtsspezifisch durch ausgeprägt attraktive (körperlich und sexuell meist übersteigerte) Merkmale gekennzeichnet, die sie von anderen weiblichen Protagonistinnen im Film unterscheiden. (Abb. 2.) Diese Attribute sind hin bis zu einer Aura des Künstlichen und Unwirklichen stilisiert, in der sie die dem *Tough guy* elementar entgegengesetzte Seite im Film repräsentiert, und dessen Integrität sie zu untergraben vermag. Die Überzeugungspotentialität der Frau und ihre Einflußnahme auf den Mann verführen diesen regelrecht zu krimineller Aktion.⁵⁴ Ihre Anziehungskraft verstrickt die männliche Figur unweigerlich immer tiefer in den verhängnisvollen Verlauf der Abhandlung.⁵⁵

⁵³ Vgl.: Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 6.

⁵⁴ Vgl. *DOUBLE INDEMNITY* (1944), *THE KILLERS* (1946), *GUN CRAZY* (1950) u.a.

⁵⁵ Vgl.: Kaufmann, ebenda S. 12.



Abb. 2. THE KILLERS (1946)



Abb. 3. GUN CRAZY (1950)

Ihr persönliches Bestreben wird als ein materielles (z.B. in der Liebe zur Waffe in GUN CRAZY (1950), Abb. 3.), von Luxus und Wohlstand motiviertes, ausgestellt. Durch ihr selbstsicheres Auftreten kreiert die Femme fatale das antagonistische Image der skrupellosen, gefühlskalten Frau, die sich ihren Appeal zunutze macht.

Die Fähigkeit zur Manipulation dieses Images drückt sich in der differenzierten Wahl an weiblichen Rollen aus, die sie als Projektionsfläche männlicher Lust- und Angstpotentiale⁵⁶ im Film noir darzustellen hat: Als Ex-Geliebte oder geschiedene Frau, als rachsüchtige Tänzerin, betrogene Sängerin, unerfüllte Liebe oder als verhängnisvolle Zufallsbekanntschaft. (Abb. 4. a–b) Die Rolle der Frau wird einer Umkehrung aller positivistisch befrachteten Klischees des Hollywood-Genrekinos unterzogen. Gesellschaftliche Normierungen werden außer Acht gelassen. Als vermeintliches Opfer scheint die Femme fatale stattdessen in zentraler Weise in die Unwägbarkeiten der Unterwelt eingebunden; als kriminalisierte, atypische Rollenentsprechung der Frau findet sie sich inmitten schicksalsverhafteter Situationen wieder – fernab von bis dato konnotierten femininen Rollenbildern. Ihr zumeist makellooses Äußeres und die Betonung ihrer Gesichtszüge und körperlichen Attribute liegen in der Anwendung kinematographischer Methodiken und formalästhetischer Finessen im Umgang mit differenzierten Beleuchtungsszenarios begründet.

The noir heroines were shot in tough, unromantic close-ups of direct, undiffused light, which create a hard, statuesque surface beauty that seems more seductive but less attainable, at once alluring and impenetrable.⁵⁷

Für den Zuseher erscheint sie in ihrer Begehrlichkeit unerreichbar. Die individuellen Ambitionen in der Darstellung der Femme fatale trachten nach der Sprengung herkömmlicher, patriarchaler Strukturen im Genrefilm. Seit den 1940er Jahren stellen diese Tendenzen im Film noir die Umwälzung einer traditionellen Auslegung von klassischem Rollenverständnis zur Disposition.

⁵⁶ Vgl. Big Jim Colfax in THE KILLERS (1946): „If there's one thing in this world I hate, it's a double-crossing dame.“

⁵⁷ Place/Petersen in Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 66.



Abb. 4. a-b Ann Savage in DETOUR (1945)

II.3.3. Der *Tough guy* und seine paradoxe Moral

Mit dem *Tough guy* wird im Film noir das maskuline, aus den *hard-boiled novels* und der modernen Form der Gangstergeschichte abgeleitete Pendant zur *Femme fatale* eingeführt. Als kongruente männliche Kernfigur der Darstellungen werden deren Verfaßtheiten jedoch ungleich divergierender und gegensätzlich zu romantisierten Heldenmythen aufgezeigt. In Thrillern und Kriminalfilmen wird die raue Umgebung und bittere Wirklichkeit der Welt vor den Türen ausgestellt. Eine Welt in der sich das Maskuline gegen seine Umwelt durchzusetzen hat, eine Welt ohne Gefühle und ohne Raum für Sensibilitäten. Nicht bürgerliche Werte sondern die Absurditäten des Daseins stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die persönlichen Beweggründe der Charaktere und das prozeßhafte Nachvollziehen der Motivationen durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit⁵⁸ sind von Relevanz. Die faktische Umsetzung der formulierten Ziele hingegen ist vernachlässigbar, sie mißlingt oder gerät zur fatalen *Tour-de-Force*.

Als Hauptmotive werden kollektive Vorstellungen von moralischer Ordnung bzw. deren individuelle Auflösung⁵⁹ verhandelt. Ein der Genrekinokonvention konträrer Plot führt die Wendungen des Schicksals am Einzelnen vor und macht sie am Exempel fest. Dem Film noir-Plot immanent ist das unabwendbare Scheitern der Charaktere und ihrer Bestrebungen.⁶⁰ Die Unzulänglichkeiten und ausweglosen Tatsachen hindern den Protagonisten an der Durchführung gehegter Absichten. Dieser zeigt sich also meist entfernt von souveränem Auftreten oder der tatsächlichen Kontrolle über die eigene fatale Lage: Fragil, verängstigt und von Zweifeln gequält ist die männliche Figur im Film noir den Darstellungen des klassischen Hollywood-Helden diametral entgegengesetzt. Lasterhaftes steht der Figur vermeintlich hilfreich zur Seite.⁶¹ Zwar wird ein Ausweg aus der misslichen Lage zu erkennen gegeben, die unentrinnbare Realität aber wird den Protagonisten einholen.⁶²

⁵⁸ Vgl. mit Edgar G. Ulmer's *DETOUR* (1945).

⁵⁹ Vgl.: Kaufmann, Kai: *Das Geschlechterverhältnis im amerik. Film noir*, S. 11

⁶⁰ Vgl. mit Ida Lupino's *THE HITCH-HIKER* (1953).

⁶¹ In Analogie zu Ernest Hemingways Figuren ist es zuweilen der Alkohol, der den Charakter öffnet und auf dessen seelischen Zustand schließen läßt.

⁶² Al Roberts macht sich in *DETOUR* (1945) per Autostop auf den Weg Richtung Westen. Ein vorüber fahrendes Fahrzeug hält an, er steigt zu und gerät aufgrund des abrupten Todes des Fahrzeugbesitzers

Falsche Entscheidungen und die reumütige Impulshaftigkeit kennzeichnen die eindimensionalen Perspektiven der Figuren im Film noir. Der inszenierte Spannungsbogen bewegt sich dabei zwischen Ironie und Absurdität, zwischen Schicksalsfügung und der Tatsache, daß sich der Protagonist den arbiträren Launen des Schicksals unterworfen sieht. Vereinsamung wird zum zentralen Faktor, den es zu überstehen und an dem es nicht zu zerbrechen gilt. Diese existenzielle Sensibilität wird zur substantziellen maskulinen Charakterdeterminante. Der generische Handlungsverlauf wird von der zunehmenden Loslösung des Protagonisten von Personen und aus Institutionen bestimmt, die dessen patriarchale Einbindung repräsentieren. Seine soziale Beziehungslosigkeit macht ihn zum isolierten Einzelgänger, der weder konstante freundschaftliche oder partnerschaftliche, noch familiäre Bindungen unterhält. Die sich kontinuierlich verschlechternde Lage des Protagonisten läßt sich in einem Auszug aus *THE DARK CORNER* (1946) durch die Figur des Bradford Galt illustrieren: „I feel all dead inside. I’m backed up in a dark corner, and I don’t know who’s hitting me.“⁶³

Die dramatischen Inhalte der Abhandlungen variieren zwischen fatalen Schicksalsfügungen, tödlicher Gewalt und sexueller Obsession. Die repräsentativen Figurenkonstellationen sind gering an der Zahl und signifikant in ihren Erscheinungsformen: Verkommene Privatdetektive, Glücksspieler, verzweifelte Kleinkriminelle oder Ganoven, die vom großen Coup ihres Lebens träumen; vom paradigmatischen kriminellen Meisterstück, mit dem sich das vorsätzliche Verbrechen, ungeachtet aller Widersprüche, noch auszuzahlen scheint.⁶⁴ Alltägliche Ereignisse erfahren urplötzliche Kehrtwendungen, schlagen in Ausnahmesituationen um und lassen die Figur in ihrer Hoffnungslosigkeit zurück. Die Resignation vor abstrakten Größen gewinnt mit der Erkenntnis über die Ausweglosigkeit der eigenen Lage, Überhand. In der Konfrontation mit Zufallsabhängigkeiten und Kausalzusammenhängen dokumentieren sich die syntagmatischen existenzialistischen Züge im Handeln der zentralen Figur im Film noir.

nach einem Herzinfarkt während der Fahrt urplötzlich in Erklärungsnot. Er flüchtet sich ans Steuer des Fahrzeugs, nimmt in seiner Verzweiflung die Identität des Verstorbenen an und muß sich unversehens wegen Mordes verantworten.

⁶³ Mark Stevens als Bradford Galt in *THE DARK CORNER* (1946).

⁶⁴ Vgl. mit Anthony Manns *SIDE STREET* (1950).



Abb. 5. Tom Neal in DETOUR (1945)

II.3.4. Der *Tough guy* in der Detektivgeschichte

Als dialektisches Figurenbild (die männlichen Darsteller im Film noir werden größtenteils konträr zu ihrem typischen Rollenimage gecastet) löst die zwielichtige Gestalt des *Tough guy* ebenfalls eine stereotype Variante einer männlichen Schlüsselrolle im Kriminalroman ab, i.e. die Figur des Detektives, die bereits in den Kriminalgeschichten Sherlock Holmes oder E.A. Poes, sowie in den *Arm-chair-novels*⁶⁵ Arthur Conan Doyles zu eingehender Darstellung gelangte. Die Variationen des detektivischen Figurenbildes im Film noir scheinen durch die Desillusioniertheit des Protagonisten und dessen zynische Haltung seiner Umwelt gegenüber, in einem impliziten, fatalistischen Verbund begriffen.

Während die klassischen Detektive noch mittels ihrer Rationalität deduktiv die Lösung bereits abgeschlossener Verbrechen ermitteln konnten, besteht die Methode der modernen Detektive primär in ihrer physischen Aktivität, die vom Wettlauf gegen immer neu begangene Verbrechen diktiert wird.⁶⁶

Der *Tough guy* sieht sich mit einer Realität konfrontiert, in der Gut und Böse kaum trennbar sind: Die Polizei steht mit den Gaunern und die respektablen Auftraggeber stehen mit beiden in Komplizenschaft.⁶⁷ Die ambivalenten Charakterzeichnungen der Romanvorlagen Dashiell Hammetts, Raymond Chandlers⁶⁸ oder Cornell Woolrichs sind in aller Deutlichkeit vom Pessimismus der Nachkriegsgesellschaft bestimmt und finden im Film noir bevorzugte Aufbereitung. Die Auseinandersetzung mit den Befindlichkeiten einer von Eskapismustendenzen geprägten Gesellschaft offenbart sich in dem Verlust einer auf objektiven Kriterien beruhenden Vorstellung von Wirklichkeit.

⁶⁵ Der Begriff *Arm-chair-novel* bezeichnet die klassische Detektivgeschichte, die in der rational-deduktiven Lösung des kriminalistischen Rätsels kumuliert. Dessen vollständige Aufklärung hält den Protagonisten in den Erzählfluß eingebunden, individuelle Charakterfärbung und situationsgebundene Atmosphäre werden dabei ausgeklammert. Vgl. Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, S. 45.

⁶⁶ Schwanitz, Dietrich in: Die undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs. Zehn Thesen zum Abstraktionsstil und zur Temporalstruktur des Kriminalromans. In: Arcadia-Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Band 17, Heft 1-3, Jänner 1982, S. 47. Vgl. mit THE MALTESE FALCON (1941).

⁶⁷ Vgl.: Kaufmann, S. 48.

⁶⁸ Chandlers Romandetektiv Philip Marlowe verkörpert in THE BIG SLEEP (1946) in der Gestalt Humphrey Bogarts die paradigmatische männliche Figur im Film noir.

Hammett nahm die venezianischen Vasen aus den Mordgeschichten heraus und warf sie in den Mülleimer, (...) gab den Mord den Leuten zurück, die Grund haben, zu morden, und nicht nur da sind, um eine Leiche zu beschaffen. Leuten, die die Mittel zum Mord in der Hand haben und nicht mit handgeschmiedeten Duellpistolen, mit Curare und tropischen Fischen morden. Er brachte die Leute so zu Papier, wie sie waren, und ließ sie in einer Sprache reden und denken, die sie kannten.⁶⁹

Als fremdartigster, oppositärer Entwurf einer dramatischen Form im Kriminalfilm sei *KISS ME DEADLY* (1955) von Robert Aldrich angeführt. Die narrativen Faktoren der Kriminalgeschichte erfahren darin mit der Ausdifferenzierung tradierter Figurendeterminanten des *Tough Guy* (in Gestalt Mike Hammers, Abb. 6.) und der Femme fatale eine revitalisierte Aufarbeitung der detektivischen Hauptmotive in bis ins Groteske übersteigter filmischer Form. Die eigenwillige Drehbuchadaption der Romanvorlage Mickey Spillanes stammt von Albert Isaac Bezzerides, welcher bereits die Skriptvorlagen zu Jules Dassin's *THIEVES' HIGHWAY* (1949) und Nicholas Rays *ON DANGEROUS GROUND* (1952) bereitet hat.

⁶⁹ Chandler, Raymond: *Mord ist keine Kunst* (The Simple Art of Murder). Hier zitiert nach Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. S. 180.



Abb. 6. Ralph Meeker als Mike Hammer in KISS ME DEADLY (1955)

II.4. An den Rändern des Hollywoodsystems

„*That's life. Whichever way you turn, fate sticks out a foot to trip you.*“
Al Roberts in DETOUR (1945) nach M. Goldsmith

II.4.1. Das *B-Picture* und sein kategorischer Einfluß als Produktionskanal

Die Unterhaltungsindustrie der Nachkriegszeit, ihre multiplen öffentlichen Formen⁷⁰ und das Fernsehen als avanciertes Populärmedium sind nicht breitenwirksam genug, um den kollektiven Bedürfnissen der Masse zu entsprechen. Ein gesteigerter Bedarf an Zerstreuung und die Sehnsucht nach Realitätsflucht in der Bevölkerung münden in mehr oder minder merkantilen Perspektiven der Filmindustrie, die größeren Andrang in den Kinosälen in Aussicht stellen. Klassische filmische Kategorien finden sich im Übergang begriffen, in Abenteuer-, Musical-, Science Fiction- und Broadwayfilmen offenbaren sich die eskapistischen Nachwirkungen der Kriegszeit. Und nicht nur Stile und Genres wandeln sich im Nachkriegskino, selbst elementare Produktionsabläufe werden einschneidenden Veränderungen unterworfen.

Individuelle Aspirationen und Inszenierungsabsichten sind mit den beschränkten Raumausmaßen künstlicher Studiosets nicht mehr zu verwirklichen. Akkurate Vorstellungen von Authentizität im Film und ein (durch den Neorealismus) veränderter Realismusbegriff im Werk sind als primäre Bestreben vereinzelter Filmemacher schon Mitte der 40er Jahre auszumachen. Diese konkreten Bilder in Bezug auf Örtlichkeit, Ausstattung und Setdesign finden in Form von Außenaufnahmen und dem Drehen an Originalschauplätzen⁷¹ entsprechende Realisierung. Mit veränderten Arbeitsbedingungen und knapp kalkulierten Budgets entstehen Filme unter neuen Vorzeichen und unter neuem Terminus: Die Idee des *B-Features* und der produktionsseitigen Trennung in Kategorie A- und B-Filme war geboren. Als *B-Western*, *B-Adventure*, *B-Thriller*-, *B-Musical* oder *B-Comedy* wird in den großen Studios formal zwischen zwei gesonderten Produktionskanälen unterschieden.

⁷⁰ Glückspiel, Lotterien, Preisausschreiben, Live-Shows, Variété etc.

⁷¹ z.B. New York in Jules Dassin's THE NAKED CITY (1948), sowie San Francisco an der Golden Gate Bridge in Delmer Daves' DARK PASSAGE (1947).

Gleichzeitig entwickeln sich kleinere autonome *B-Production Units*, die die Herstellung von Einsteiger- bzw. Spielfilmen kürzerer Dauer von (noch) unbekannten Regisseuren ermöglichen. Darsteller werden entgegen ihrer Rollenentsprechung besetzt, die *Femme fatale* findet auf der Leinwand ebenso zu Gestalt wie das verletzlich-männliche Abbild des Antihelden.⁷² Buchstäblich ausgeblendet werden lange Besetzungslisten, Szenen mit größeren Menschenmengen, komplizierte Kamerapositionen oder andersartige inszenatorische Details, die erhöhten finanziellen oder quantitativen Aufwand erforderlich machen.⁷³

Die Hollywood-Ästhetik, das Starsystem und bis dato repräsentative Merkmale der amerikanischen Filmindustrie werden mit den Filmen der *Poverty Row*⁷⁴ verworfen. Allen voran das Thrillergenre und der Kriminalfilm greifen darin den angsterfüllten Gemeinsinn sowie ein kritisches Bewußtsein (auch um den eigenen sozialen Status in der Gesellschaft) auf, und transformieren diese zu redundanten narrativen Elementen. In Texten von Isolation, Verbrechen und Strafe⁷⁵—in entleerten Motiven, in Bildern der Abwesenheit und in formlosen Szenerien—findet das *B-Picture* zu unkonventionellen Darstellungen der Schattenseiten des amerikanischen Traumes.

Die zu verfilmenden textlichen Elaborate und Drehbuchvorlagen der *hard-boiled-crime-fiction* Literatur stoßen auf neuartige Inszenierungsformen. Dramaturgische Eigenheiten der Bearbeitung und individuelle Prioritäten bzw. Notwendigkeiten in der Besetzung der Filme führen zur signifikanten Einflußnahme der Regisseure auf das filmische Endprodukt. Und darüber hinaus zu einer intensivierten Nachfrage nach Kategorie B-Produktionen, der größere Studios allerdings erst in den 1950er Jahren folgten.⁷⁶ Das mit geringerem finanziellen Aufwand realisierte *B-Movie* wird neben den großen Produktionen als Teil der *Double bills* eingeführt und vermag darin einen gesteigerten Eskapismus und Bedarf an realitätsflüchtiger Ablenkung zu befriedigen.

⁷² Bezeichnend für das *B-Movie* pflegt dieser stets durch äußere Umstände gefährdete, existentielle Beziehungen zum weiblichen Geschlecht. Vgl. mit Kapitel I.3.2.: Der *Tough guy* und seine paradoxe Moral.

⁷³ Vgl.: Kerr, Paul in: Out of What Past? Notes on the B film noir. In Silver A./Ursini J.: Film Noir Reader, S. 115.

⁷⁴ Das heißt die *B-Pictures*-Industrie und kleinere Produktionsstudios wie PRC (Producers Releasing Corporation). Vgl. Grisseman, Stefan: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer, S. 16.

⁷⁵ Vgl.: Grisseman: ebenda, S. 217.

⁷⁶ Wie etwa Warner Bros. mit *THE ASPHALT JUNGLE* (1950).

Doppelvorführungen, so genannte *Double bills*, kristallisieren sich in den Dreißiger Jahren zu beliebten Programmschwerpunkten der Kinobetreiber. Zusätzlich zu den großen, beworbenen A-Produktionen werden unabhängige Kurzfilme und Wochenschauen sowie *B-Features* in kombinierter Abfolge gezeigt. Als willkommene Beigabe und zu Beginn der Vorführungen präsentieren sich somit in erster Linie filmische Werke, die ab 1939 von unabhängigen Filmstudios wie Monogram Pictures, Republic oder PRC produziert werden. Die B-Produktionsreihe stellt gestalterische Eigenheiten und filmische Gangarten zur Disposition, die gleichermaßen den auferlegten, minimalistischen Budgets sowie den verkürzten Produktionszeiten zuzuschreiben sind.

Mit den *B-Pictures* finden heterogene, mitunter persönlich motivierte Akzente in den Inszenierungen Einzug in den klassischen amerikanischen Herstellungskontext. Von zentraler Bedeutung erweisen sich literarisch-filmische Wechselwirkungen zwischen den Kulturtraditionen Amerikas und Europas. Der Anteil an Exilregisseuren liegt bei etwa einem Viertel der amerikanischen Gesamtproduktion.⁷⁷ Mit der Etablierung des Tonfilms findet sich das *B-Picture* zwar sekundär und am Rande großer A-Produktionen wieder; in seinem Herstellungskontext aber als autonomer Programmkanal, der bis dato nicht anzudenken gewesen ist. Mit wenig Ressourcen und straffen Drehplänen werden Filme in bereits bestehenden Sets von A-Produktionen realisiert und unter Zeitdruck inszeniert. Nicht was man verfilmt scheint von Interesse, eher wie man es anstellt: "B-Produkte erzählen immer auch von den Prozessen ihrer Entstehung, sie reflektieren sich selbst, strahlen auf das Eigene zurück."⁷⁸ Die veränderte Erwartungshaltung beim Kinobesucher gegenüber Kategorie A-Filmen und der geringere Budgetrahmen ebnet den Weg für alternative, individualistische Formen im Spielfilm unter persönlichen Vorzeichen – ein wenig abseits festgefahrener Genregrenzen. Durch die Independenz von weiteren, zusätzlich erforderlichen Vertriebskanälen⁷⁹ als den bestehenden, ist konstruktiver Freiraum für gestalterische Interventionen geboten. Die Beiträge sollen möglichst formelhaft abzuwickeln und kostengünstig zu produzieren sein.⁸⁰ Die dargestellte atmosphärische Dichte und ästhetische Prämissen werden teilweise der Authentizität

⁷⁷ Vgl.: Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten, Tabelle S. 25.

⁷⁸ Grissemann : Mann im Schatten, S. 18.

⁷⁹ Da die Filme ohnehin im Rahmen der *double bills* und in ihrer reduzierten Länge als Beigabe und Einstimmung auf den Hauptfilm anlaufen.

⁸⁰ Vgl.: Grissemann: Mann im Schatten, S. 160.

und Glaubwürdigkeit einer Abhandlung übergeordnet. Im *B-Picture* Alltag sind bereits abgedrehte Filmsequenzen oder ausgewählte Einstellungen aus den Archiven anderer Studios in Verwendung, deren Erstaussstrahlung bereits Jahrzehnte zurückdatiert. Paul Kerr spricht vom *Borrowing*, was sich auf den Einbezug von fremdem Material und auf kurze schnelle Schnitte bezieht, die in der sequenziellen Abfolge im Film nicht als solche erkennbar sind.⁸¹ Das Recycling aus Kategorie A-Produktionen erstreckt sich also nicht nur auf Setdekoration und Studiointerieur, sondern auch auf die Verwendung expliziter Detailauszüge aus anderen Beiträgen ähnlicher produktionstechnischer Herkunft.

In an industry where postwar economics dictated recycling of existing sets, exploiting stock film libraries, and generally minimizing shooting times, the flexibility of film noir made it a fiscally sounder proposition than many other types of motion picture.⁸²

Diese Verwertungsoption war jedoch nur möglich, so lange die Produktionen im Studio unter künstlichem Licht und vor gebauten Studiohintergründen realisiert wurden. Bis Mitte der 1940er Jahre ist das Drehen an realen Schauplätzen unüblich, auch in *B-Pictures*. Mit den steigenden Aufwendungen der Filmindustrie (an erster Stelle in den Studios der Nachkriegszeit) und sich verändernden, realitätsverhafteten Inszenierungsabsichten entwickeln sich produktionsseitig hingegen (nicht nur ökonomische) Tendenzen, die das Drehen vor Ort auf der Strasse in absehbaren Budgetrahmen möglich machen soll. Die angewandte technische Gerätschaft im Film bleibt unverändert, einzig die Anzahl an Drehtagen und anfallende Kosten für Sets, Drehbuchgestaltung und Filmmaterial werden auf das Notwendigste reduziert.⁸³ Edgar G. Ulmers Auflage bei PRC etwa schließt Filmmaterial in der Höhe von max. 15000 Fuß (ca. 4600 Meter) pro Film ein. Das entspricht einem Verbrauch von etwas weniger als drei Stunden Rohmaterial inklusive Ausschuß, bei einer für das *B-Picture* normativen Nettospielzeit von 55 bis max. 75 Minuten.⁸⁴ Diese Nominalen offenbaren die formalen Restriktionen der Filme im Vergleich zu Hollywood-Genrefilm-Produkten.

⁸¹ Vgl.: Kerr: Out of What Past? Notes on the B film noir, in: Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 114.

⁸² Silver/Ward in: Film Noir : An encyclopedic reference to the American Style, S. 3.

⁸³ Kameras stammen von Mitchell bzw. Bell & Howell, Lichtequipment wird von Mole Richardson bezogen und an Moviola Schneidetischen wird montiert. Tonaufzeichnungen erfolgen auf RCA und Western Electric Fabrikaten. Vgl. Kerr, Paul: Out of What Past? Notes on the B film noir, in: Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 115.

⁸⁴ Vgl.: Grisseemann: Mann im Schatten, S. 160ff.

Im Gegensatz zu großen Filmstudios wie RKO, MGM, Warner Bros., Paramount, Universal oder United Artists emanzipieren sich kleinere Firmen von Erfolgsquoten an den Kinokassen und dem Wohlwollen des Publikums. Die obligaten Produktions- und Verleihkosten sind im *B-Picture* feste Konstanten, absehbare Budgetposten bieten den Produzenten Gelegenheit zur „risikofreien“ Filmherstellung. Für die Regisseure ergeben sich folglich größere Freiheiten in der Bearbeitung von dramatischen Stoffen. In den seltensten Fällen jedoch gehen Inszenierung und geschriebene bzw. adaptierte Vorlage auf eine einzige Person zurück. Zu einer nicht nur hypothetischen Vorstellung von auktorialer Verantwortung im *B-Picture* fehlt es an analogen Diskursen.⁸⁵

II.4.2. Die männliche Figurenkonstellation im *B-Picture*:

Edgar G. Ulmers *DETOUR* (1945)

Mit der gattungsspezifischen Nähe und der Befriedigung etablierter Genres ist es dem *B-Picture* also ermöglicht, sich Einzug in die elementaren Kanäle der Filmindustrie zu bahnen. In ihrer ästhetischen Vorgehensweise und Annäherung an den Zuseher unterscheiden sich die Werke nicht unbedeutend von den Produkten der großen Studios in den 1940er Jahren. Als verbindende Elemente lassen sich vordergründig klassizistisch anmutende Inszenierungen (durch die parasitäre Verwendung von Set- und Dekorationsutensilien aus A-Produktionen) ausmachen, die sich neben Aktgliederung und narrativen Chronologien allen voran durch absehbare Subplots und in der prototypischen Anordnung des Antihelden zu erkennen geben. Der geringere finanzielle Aufwand und die Unabhängigkeit der einzelnen Produktionskanäle⁸⁶ führen seit 1945 zu neuen Formen von Kollaborationen in der Filmindustrie.

⁸⁵ „Und es hieße zu romantisieren, würde man behaupten wollen, daß die B-Regisseure der dreißiger und vierziger Jahre so etwas wie Autorenfilme gedreht hätten, auch wenn sie in den *Cahiers du cinema* und anderswo wenig später zu ebensolchen stilisiert werden.“ Grissemann, Stefan: *Mann im Schatten*, S. 160.

⁸⁶ Der Produktionen kleinerer Studios weist keine großen Namen, keine reputativen Besetzungslisten und damit verbunden, keine hohe Gagen auf.



Abb. 7. DETOUR (1945)

Neben einfachsten Setbauten und Rückprojektionshintergründen⁸⁷ findet man entvölkertes Land, menschenleere Straßen und von perspektivischen Hintergründen dispensierte Schauplätze vor. Als bezeichnend für die Ausweglosigkeit der Protagonisten offenbaren sich die dargebotenen visuellen Einblicke durchwegs räumlich eingeschränkt und zweidimensional. Die fehlende Tiefendarstellung der minimalistischen Setbauten und Hintergründe verfremden die Kulisse zum fiktiven Ort.

In *DETOUR* (1945) pervertiert die Erzählung durch obligatorische formale Restriktionen und die sonderbare Szenerie zur zeitlosen Momentaufnahme. Wirklichkeitsnahe Populärliteratur stellt den narrativen Ausgangspunkt dar, der in der Drehbuchvorlage von Martin Goldsmith in eine prädestinierte Abhandlung über menschliche Verfehlungen umschlägt. Edgar G. Ulmer⁸⁸ zeigt in *DETOUR* (1945) einen verzweifelten Mann am Ende seiner Kräfte—schon zu Beginn der Erzählung. Durch falsche Entschlüsse und Wendungen des Schicksals findet sich dieser in einer existenziellen Ausnahmesituation wieder, die ihn zum zweifachen Mordverdächtigen macht: Selbstaufgabe, Selbsthaß und Selbstvernichtung werden zu radikalen Elementen der Charakterzeichnung. Die in Monologform vorgetragene Diktion der Hauptfigur kennzeichnet einen, der klassischen Inszenierung im Film Mitte der 1940er Jahre zuwiderlaufenden Narrationsansatz. Der Etat der ausführenden Produktion PRC reicht für knapp 70 Minuten Spielzeit. Regisseur Ulmer und Autor Goldsmith sind aufgefordert, das Szenario von ursprünglich 144 auf nur 69 Minuten zu kürzen. Im November 1944 wird eine Drehbuchfassung angefertigt, die dem *Hays-Breen Office*⁸⁹ vorgelegt wird und mit dem Hinweis, daß die Hauptfigur Al Roberts "am Ende jedenfalls in die Hände der Polizei zu fallen hat"⁹⁰ an der Zensur vorbeischlittert. Der Film wird innerhalb von nur sechs Tagen chronologisch abgedreht, noch während der Drehtage arbeitet Ulmer in den Pausen an Skriptvorlage und Szenenauflösung: Ein der konventionellen Filmherstellung konträrer Drehplan, der sich meist über mehrere Wochen

⁸⁷ Analog zu dieser Art der Produktionspraxis zeigen sich in den späten 1950er Jahren lokale Schauplätze und profane Sets in den Filmen Jean-Luc Godards. Mit Hilfe simpler formaler Mittel gelangen Auflösungskonventionen und angewandte kinematographische Praktiken amerikanischer B-Produktionen in den frühen Beiträgen der Nouvelle Vague, in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) exemplarisch vorgeführt, zur selbstreferenziellen Anwendung.

⁸⁸ Ulmer hat in der *B-Picture*-Industrie die Reputation als Mann für alle Fälle. Er arbeitet primär für minder budgetierte *Poverty Row*-Produktionsfirmen. Vgl. Grisseman: Mann im Schatten, S. 16.

⁸⁹ Das *Hays-Breen Office* als institutionalisierter Hüter des amerikanischen *Production Codes*. Vgl. ebenda, S. 16.

⁹⁰ Grisseman: Mann im Schatten, S. 218.

und bruchstückhaft einer zeitlich geordneten Studio- bzw. Schauplatzwidmung unterzuordnen hat. Resignativ und im Tonfall eines verzweifelten Appells an den Rezipienten reflektiert der vorgeführte Antiheld am Ende seine prekäre Lage und damit die Willkür existenzieller Schicksalsfügungen mit den Worten: „Fate or some mysterious force can put the finger on you or me for no good reason at all.“⁹¹

Tom Neal mimt in DETOUR (1945) als desperater Barpianist⁹² Al Roberts einen der "schwächsten Helden, die das amerikanische Kino je hervorgebracht hat."⁹³ Die Figur im Zentrum der Darstellung tritt als atypische Abwandlung des *Tough guy* in Erscheinung, was für das maskuline Rollenbild der klassischen Gangstergeschichte bis dato nicht anzudenken war. Der pessimistische Realismus stellt in seiner Abweichung vom textuellen Unterbau üblicher Genretradierungen und in seiner fatalen Zuspitzung ein wegweisendes konzeptionelles Novum dar, das im Kontext amerikanischer *B-Pictures* bis weit in die 1960er Jahre hineinwirkt und (geringstenfalls formal) einen wegweisenden Impuls auch für die Genese des Autorenkinos aufgreift.

⁹¹ Tom Neal als Al Roberts in DETOUR (1945).

⁹² In Analogie zu diesem Sachverhalt und in der Tradition der *hard-boiled crime fiction* adaptiert Francois Truffaut in TIREZ SUR LE PIANISTE (1960) einen Roman David Goodis. Charles Aznavour verkörpert darin den gescheiterten Pariser Konzertpianisten Charlie Koller.

⁹³ Grisseemann: Mann im Schatten, S. 226.

II.5. Bildimmanente Symbolik und formalästhetisches Instrumentarium

„I feel all dead inside. I'm backed up in a dark corner, and I don't know who's hitting me.“
Bradford Galt in THE DARK CORNER (1946)

II.5.1. Erzählperspektive und narrative Entwicklungen

In der Modifikation von mediumsimmanenten Traditionen des klassischen Erzählkinos erschließt der Film noir dem Filmemachen eine dritte Dimension: "Die Erzählung wird in den Dienst der Psychologisierung und Subjektivierung des Geschehens und der Figuren gestellt."⁹⁴ Sein Potential liegt in der Divergenz der gestalterischen Mittel, die zur Anwendung gelangen. Durch figurative Qualitäten und konstruktive Akzente in der Bildkomposition üben diese elementaren Einfluß auf die szenische Auflösung und das Zusammenwirken von Narration und äußerer Form aus. Die Verwendung linearer Erzählstrukturen stärkt den Kontrast zwischen individueller Alltagswahrnehmung und den Visualisierungen von Themen mit gesellschaftlicher Bedeutsamkeit. Der Film noir invertiert die affirmative Funktion von erzählerischen Mustern und entkleidet die Konventionen linearen Erzählens ihrer Funktion als normativ regulierende Instanz.⁹⁵ Durch die permanente Konstruktion von Widersprüchen innerhalb der narrativen Struktur scheinen grundsätzliche Regularien der „klassischen“ Gesellschaftsordnung zu Fall gebracht zu werden.

Auf formalästhetischer Ebene nähert sich sein polymorpher visueller Stil in der Vermittlung einer diegetischen Struktur dem Versuch, individuelle Charakteremotionen in atmosphärisch verdichtete Bilder zu überführen. In multiplen Bedeutungsebenen werden beim Rezipienten anschauliches Denken und die Identifikation mit den Handlungsweisen der Protagonisten provoziert. Das Prozeßhafte der Handlungen (in der inszenatorischen Manipulation der Zeit etwa) ist dabei immer wichtiger als das einzelne Ereignis.⁹⁶ Sowohl die forcierte Subjektivierung und Behandlung von nicht-

⁹⁴ Frank, Nino 1946 in: Un nouveau genre „policier“: l'aventure criminelle. Übersetzt aus dem Französischen in Cargnelli/Omasta: Schatten. Exil, S. 14.

⁹⁵ Vgl.: Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, S. 114.

⁹⁶ Vgl.: Schrader, Paul: Notes on Film noir. In: Silver/Ursini: Film noir Reader, S. 58.

fiktionalen Sujets, als auch der Bruch mit Erzähl- und Abbildungskonventionen stellen in der Abkehr von geläufigen narrativen Modellen eine neue methodische Zusammenführung konstitutiver Faktoren in Aussicht: Durch Schwarzweiß-Ästhetik, durch kontrastreiche Einstellungsvariation und ostentative Ebenendarstellung, sowie in narrativer Offenbarung durch POV-Perspektiven, diegetisches Voice Over und räumlich-zeitliche Montage anhand von Rückblenden. Auswahl und Aggregation dieser Elemente und die Verknüpfung von traditionellen filmischen Spielformen laufen in einer tendenziell subjektivierten Erzählperspektive zusammen; am Beispiel der Darstellung von Ereignissen in der ersten Person Singular als Subjektive. (Vgl. Abb. 8. a–h) Durch realitätsnahe Schilderungen, die sich von der Künstlichkeit der Inszenierungen im Genus klassischer Hollywood-Produktionen unterscheiden, wird die Erzählperspektive zur essentiellen Qualität. Deren Unmittelbarkeit verdankt sich im Besonderen dem eröffneten Blickwinkel der Erzählung, welcher einen, dem Standpunkt des Protagonisten im Zentrum der Handlung entsprechend direkten, identifikatorischen Einblick in die Geschehnisse an Ort und Stelle gewährt.

Die partizipatorische Einbindung des Zusehers wird visuell durch die *Point of View*-Perspektive sowie auditiv durch den konkretisierenden Kommentar aus dem Off generiert, um den deskriptiven Aspekt des Erzählens und den Eindruck von Dynamik zu verstärken. Die vorgetragene Erzählstruktur wird dabei zu unterschiedlichen Zwecken und unter differenzierten Vorzeichen eingesetzt. Die Bedeutung einer personalisierten Sichtweise für den Verlauf der Abhandlung lässt sich mittels der Techniken des Voice Overs und der retrospektiven Rückblende in stringenter Weise aufzeigen: Forcierte Identifikation mit der Hauptfigur stärkt das Gefühl auf Rezipientenseite, tatsächlich in die Geschichte eingebunden und verwickelt zu sein. In seiner diegetischen Eigenart und der spezifischen Form der Annäherung an Erzählinhalte wird der subjektivierte Blickpunkt zum fundamentalen Instrument der szenischen Darstellungen im Film noir. In Billy Wilders *SUNSET BOULEVARD* (1950) wird die Handlung retrospektiv als Flashback aus dem Blickwinkel der ermordeten Hauptfigur aufgerollt; als Zeichen für das deformierte Verhältnis von Erzählperspektive und Erzählinhalt.⁹⁷ (Abb. 9. a–b)

⁹⁷ Vgl.: Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire, S. 102.



Abb. 8. a–h DARK PASSAGE (1947)



Abb. 9. a–b SUNSET BOULEVARD (1950)

Der materielle Faible für Feuerwaffen⁹⁸ provoziert in Joseph H. Lewis GUN CRAZY (1950) die Entfaltung einer fatalen Liebesgeschichte. Die Neigung und Hingabe beider Protagonisten zur Waffe und die persönliche Entscheidung für ein gemeinsames Leben am Rande der zivilen Gesellschaft führen das Abbild eines schicksalsverhafteten Existenzmodells vor, das als Opposition zum bürgerlichen Dasein in sozialer Gemeinschaft zu interpretieren ist. Nicht der willentliche Entschluß zum kriminellen Lebensentwurf steht darin jedoch zur Verhandlung, sondern die folgenreiche Konsequenz von individuellem Vorgehen in Vergangenheit und Gegenwart. Die gehegten Pläne und Perspektiven des Liebespaares verlieren sich in der Ausweglosigkeit und Tragweite ihrer Situation. In der Darstellung der Figuren werden gefällige Attribute der spezifischen Charakterisierung und der distanzierten Rezeption wegen negiert, was sich beim Rezipienten in fürsorglicher Voreingenommenheit hätten manifestieren können. In dokumentarischer Genauigkeit wird die präzise Abfolge eines gemeinschaftlichen Überfalls aufgerollt, der sich durch die akkurate Inszenierung als Plansequenz in außergewöhnlicher Form darstellt: In GUN CRAZY (1950) finden wir uns als Rezipienten auf der Rückbank eines Fahrzeugs wieder, das vorbei an beiden Protagonisten, den Blick Richtung Strasse und Treiben in der Stadt in zentralperspektivischer Offenbarung freigibt. Der Überfall des (als Cowboy und Cowgirl maskierten) Paares auf eine Bank wird in Echtzeit gemäß dem Handlungs- bzw. Aktionsradius der Figuren, samt obligatorischer Flucht vom Tatort und über wechselnde Einstellungsgrößen hinweg, aus Komplizen-Sicht dargestellt. (Abb. 10. a–h)

Die Konvergenz von realfaktischen Eindrücken und analogen akustischen Entsprechungen als O-Ton-Segmente⁹⁹ im Film ermöglicht die perzeptive Annäherung an einen kriminellen Coup mit öffentlichem Schauplatz, und an erster Stelle die direkte Einbindung des Zusehers. Durch budgetäre Einschränkungen erscheint Joseph H. Lewis Entscheidung für die szenische Realisierung in Form einer Plansequenz von über drei Minuten Länge als zwangsläufige Restriktion, als gestalterische formale Intervention und damit einhergehend als konstruktive Abwandlung einer normativen

⁹⁸ Vgl. Kapitel II.3.2. Femme fatales, Abb. 3.

⁹⁹ Durch die Verwendung von kleinen Knopfmikrofonen, die in der Fahrzeugfront unter den Sonnenblenden versteckt wurden, und durch portable Gerätschaft war die simultane Tonaufzeichnung während der Fahrt ermöglicht. Kamera, Kameramann und eine Dollie-ähnliche Plattform fanden im hinteren Teil des adaptierten Fahrzeugs Platz. Zwei Tonmänner samt Tonangel waren auf das Dach verwiesen, um die akustische Atmosphäre der Umgebung rundum abzunehmen. Vgl. Joseph H. Lewis über GUN CRAZY (1950), in Porfirio/Silver/Ursini: Film noir Reader 3, S. 70ff.



Abb. 10. a-h GUN CRAZY (1950)

Erzählstruktur. In dem Zusammenlaufen der Unmittelbarkeit visueller und auditiver Korrelate wird deren authentischer Impetus als Charakteristikum einer individualisierten Darstellung verhandelt. Durch sorgfältige Planung und Organisation, und durch die technische Perfektion der Inszenierungen werden detailreiche Darstellungen von Tathergängen im Film in geschlossener Form und ohne Schnitte realisierbar.

Nicht ein Bankinstitut sondern der Überfall auf die Prentiss Hat Hutmanufaktur steht in Robert Siodmaks *THE KILLERS* (1946) im Fokus der Darstellung, die den präzisen Hergang eines Verbrechens in einer einzigen Plansequenz vorführt. Durch die Beschreibung eines penibel exekutierten Raubüberfalls in einer zweiminütigen Einstellung werden sämtliche bedeutsamen Details zum Vorfall aufgerollt. Die Narration folgt dabei der von einem Erzähler artikulierten, direkten Rede und dem Originalwortlaut eines Zeitungsberichtes, der durch die erläuterte Realabfolge des Überfalls in Echtzeit mit den Geschehnissen vor Ort kurzgeschlossen wird. Dieser auditive Kunstgriff und die Perfektionierung der Kameraführung durch die Verwendung eines Krans ermöglichen in *THE KILLERS* (1946) auf Zuschauerseite die kontinuierliche Partizipation an einer prozeßhaften kriminellen Tat.

II.5.2. Atmosphärischer Illusionismus und urbaner Raum

Weg von den vorgefundenen Produktionsgründen der Studios, hinaus auf die Straße: Fundamental erscheint der Umstand, daß sich mit veränderten Schauplätzen im Film noir auch der faktische Drehort der Produktionen wandelt. Die Szenarien werden in den Straßen vor den Studiotüren und in den Gassen der Großstadt verfilmt.¹⁰⁰ Die Flucht der Figuren in den urbanen Raum repräsentiert die exemplarische Abkehr von konservativistischen Werten, von zwischenmenschlicher Idylle oder ihren individuellen Merkmalen innerhalb sozialer Konstrukte, wie familiäre Geborgenheit oder die Vorstellung von Sicherheit in der unmittelbaren Sozialisation. Idyllisches Landleben und das Rurale als Ganzes sind im Film noir nicht existent, sie werden wenn überhaupt nur am Rande und als gegensätzliche Utopie zur Stadt bzw. als letztmöglichster Zufluchtsort für den existentiell bedrohten Protagonisten vorgeführt.¹⁰¹

¹⁰⁰ Vgl.: Kerr: Out of What Past? Notes on the B film noir, in Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 110.

¹⁰¹ Siehe *OUT OF THE PAST* (1947) oder *THE ASPHALT JUNGLE* (1950).

Verruchte großstädtische Institutionen mutieren zu den bevorzugten Handlungs- und Aufenthaltsorten der Figuren im Film. In einer Zeit, die ökonomisch von Regression und Beschäftigungslosigkeit gekennzeichnet ist, bedienen Schauplätze wie Nachtclubs, Bars, oder Etablissements vielfach herbeigesehnte, eskapistische Auflehnungsgedanken, und nähren den Appell zur Aufruhr gegen die staatliche Repression und ihre exekutierenden Instanzen. Geschürt wird darüber hinaus die in der Bevölkerung der Nachkriegszeit dutzende Male imaginierte, jedoch unrealisiert gebliebene Hoffnung, ein krimineller Coup könne sich einmal auszahlen – und in der Tat die persönliche Lage verbessern. Das veranschaulichte Gefahren- und Verführungspotential der Großstadt und ihre dialektischen Heimsuchungen stehen für ein virulentes, die Handlung stets manipulierbares Spezifikum in den Abhandlungen. Die inszenatorischen Bewegungsradien der Akteure dezimieren sich nicht nur über den Verlauf der Erzählung, sie drängen den Protagonisten immer weiter aus seinem sozialen Gefüge. Die narrativen Verstrickungen werden enger, bedrohlicher und beeinflussen die ohnehin meist ausweglose Perspektive der Hauptfigur auf signifikante Weise. Sie geraten im Film noir durch die Wendungen des Schicksals und durch Unvorhersehbarkeiten zum wiederkehrenden existenzbedrohenden Modus. Die bedrückende Grundstimmung und die dunklen Straßen werden zum Zeugnis der Entfremdung der Protagonisten. Individuelle Perspektiven verändern sich, Milieu und Atmosphäre nehmen artifizielle, endzeitige Züge an. Alltag und Normalität erfahren abrupte Veränderungen, die Wendungen des Schicksals mutieren zur programmatischen Prädisposition im Film noir.

Verängstigte Charaktere hetzen zu später Stunde in einer Abfolge von bizarren Weitwinkel-Einstellungen durch die schmalen Gassen der Großstadt. (Abb. 11. a–d) Variation und Reorganisation von deskriptiven, audio-visuellen Faktoren offenbaren sich darin als substanzielle Mittel der Erzählung. Inszenatorische Attribute wie reportageähnliche Kommentierung, verdichtete Monologform oder auditive Auslassungen stellen durch ihre affirmativen Kriterien der Narration zur Disposition. Die manipulativen Komponenten der Erzählung werden jedoch nicht ausschließlich mittels ihrer szenischen Darbietung aufgebracht, sondern in gleichem Masse durch den Einbezug visueller Transportmittel, durch differenzierte Betonungen in der Bildgestaltung und ein symptomatisches filmisches Vokabular.



Abb. 11. a–d NIGHT AND THE CITY (1950)

Technologische Entwicklungen um den Film der Zwischenkriegszeit fördern dessen regionale Ausbreitung und die Nachfrage nach Produktionen mit realitätsnahen Sujets. Neuartige Drehmethoden haben neue Formen der Darstellung möglich gemacht, Außenaufnahmen werden durch ausgereifte Optikelemente in Kombination mit tageslichtempfindlichen Filmemulsionen ermöglicht. Tragbare und unabhängig vom Stromnetz zu betreibende Kameras bieten Gelegenheit, unterschiedliche Einstellungsgrößen (auch in einer einzelnen Sequenz) zu variieren. Kleine Cine-Jibs, bewegliche Kamera-Dollies und Kräne sowie der Einsatz von portablen Handkameras, die im Krieg und an vorderster Front erprobt wurden, ebnet den Weg für das Drehen an realen Schauplätzen, anstelle der ausnahmslosen Studioproduktion auf großen, kostenintensiven Filmsets. Mit dem inszenatorischen Mehraufwand kommen komplizierte Kamerabewegungen nur mehr vereinzelt zur Anwendung, primär dann, um den Rezipienten direkter in die Darstellung einzubinden oder den flüchtenden Protagonisten in seiner prekären Lage zu veranschaulichen.

Die Bildsymbolik des Film noir ist von der Zusammenführung verschiedenartiger stilistischer Kategorien gekennzeichnet.¹⁰² Individuelle Beleuchtungsmethoden und ein intensivierter, über weite Strecken homogenisierter Umgang mit Kontrastdarstellungen in der Lichtgestaltung werden zum visuellen Charakteristikum. Als Konstanten dieses Stils etablieren sich *Night-for-night-shots*¹⁰³ und die kontrastreiche Lichtinszenierung durch die Verwendung von hochempfindlichem Filmmaterial. Perspektivisch begrenzte Räumlichkeiten und zweidimensionale Schwerpunkte im Bild dominieren die teils klaustrophobisch anmutenden Filmkulissen, das syntagmatische Set im Film noir ist nur partiell beleuchtet: Durch kompositorische visuelle Interventionen wie verkantete Einstellungsgrößen (*Dutch-Angle Shots*), verdunkelte Kader oder die segmentierte lichttechnische Betonung von vorgefundenen räumlichen und geometrischen Formen (Abb. 12. a–b) werden Interieur und Darsteller in ihrer

¹⁰² Vgl.: Naremore, James: *Old is New. Styles of Noir*, in: *More Than Night. Film noir in its Contexts*, S. 167 ff.

¹⁰³ So gennante *Night-for-night-shots* bezeichnen die Aufnahme von Sequenzen im Dunkel der Nacht, die der Narration folglich abends und nach Sonnenuntergang bzw. zu späterer Stunde realisiert werden. Im Gegensatz zu *Day-for-night-shots*, die durch technische Manipulation und den Einsatz von Farbfiltren das Dunkel der Nacht künstlich bei Tageslicht zu repräsentieren suchen.



Abb. 12. a–b HE WALKED BY NIGHT (1948)

räumlichen Anordnung zu *Framing devices*¹⁰⁴ im Bild. (Vgl. Abb. 13. a–b) Durch die Separation in divergente bedeutungsgenerierende Ebenen wird die zur Verfügung stehende Bildfläche in mehrere autarke Segmente unterteilt. Die hierarchische Kadrierung gerät zur rangordnenden Instanz, durch die Trennung des Bildraumes wird sich einer zweidimensionalen Abbildung von Hierarchiepositionen angenähert. (Abb. 17. b)

Die Pervertierung kinematographischer Konventionen¹⁰⁵ führt im Film noir anhand extremer Unter- und Aufsichten zu markanten Szenenauflösungen, und in der Einstellungsvariation zum grundsätzlichen Verzicht auf konstitutive narrative Konstanten des klassischen Genrespielfilms wie den *Establishing shot*. Akzentuierte Fluchten und figurative Teilbereiche im Bild kennzeichnen die Elemente der *Low-Key* Beleuchtung, im Gegensatz zur flächigen *High-Key* Lichtinszenierung in klassischen Studioproduktionen Ende der 1930er und noch zu Beginn der 40er Jahre. In der Hervorhebung von Silhouetten, Schattenrissen und gegenständlichen Details innerhalb der Kadrage wird die schemenhafte Fragmentierung des Bildraums zum bezeichnenden visuellen Faktor, die atmosphärische Geschlossenheit der Inszenierung auf den Punkt gebracht. In der Zusammenführung geometrischer Strukturen und der Akzenturierung von diagonalen Linien werden ausgestellte Lichtreflexe und perspektivische Nuancen zugunsten der dunklen Stellen im filmischen Bild verlagert. (Abb. 14. a–b) Neben Schwarz und Weiß werden sämtliche Grauwerte aus der kontrastierenden Gradation zu eliminieren gesucht.

Cinematographers placed their key, fill and back light in every conceivable variation to produce the most striking and off-beat schemes of light and dark. The elimination of the fill produces areas of total black.¹⁰⁶

Die spezifischen Elemente der Bildsprache variieren, das Ergebnis bleibt kongruent. Der Zuseher ist über den Gefühlszustand der Protagonisten in Kenntnis gesetzt. Ob auf der Flucht, vereinsamt, verängstigt, ausgestoßen oder dem Tode nahe: Durch assoziative Wahrnehmung auf nicht-dialogischer Ebene wird dem Rezipienten all das

¹⁰⁴ Vgl.: Place/Petersen: Some Visual Motifs of Film Noir, in Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 68. „Claustrophobic framing devices such as doors, windows, stairways, metal bed frames, or simply shadows separate the character from other characters, from his world, or from his own emotions.“ Ebenda.

¹⁰⁵ Vgl.: Kerr: Out of What Past? Notes on the B film noir, in Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 111.

¹⁰⁶ Place/Petersen in Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 66.



Abb. 13. a-b MURDER, MY SWEET (1944)



Abb. 14. a-b HE WALKED BY NIGHT (1948)

vermittelt, was es über die unmittelbare Situation der Figuren in Erfahrung zu bringen gilt. Dieser forcierte Assoziationsappell und die durch subjektivierbare Aktion transportierten Inhalte stellen die wesentlichen Grundfeste der Narration in den teils gegensätzlichen thematischen Abhandlungen dar. Als determinatorische Konstanten stehen die Entfremdung und Einsamkeit des Individuums in der Großstadt im Rezeptionsästhetischen Zentrum der Inszenierung.

Im Film noir gibt es keinen an den realen Tagesverlauf gebundenen, diegetischen Rahmen. Weder Sonnenlicht, noch Horizont und keine freien Plätze. Das Fenster manifestiert sich als einziger Bezugspunkt der Protagonisten zur Außenwelt. Die Darsteller finden sich im Dunkel der Nacht und den räumlichen Begrenzungen des urbanen Schauplatzes wieder, sie scheinen in ihrer Umwelt gefangen und ihrer verhängnisvollen Bestimmung überlassen. Die Beleuchtung von Straßen und Hinterhöfen wird auf wenige direkte Lichtquellen reduziert, die tiefschwarzen Umrisse werden explizit hervorgehoben. Strenge Kadrierungen rücken den Figuren im Film auf den Leib, erzeugen hermetische Stimmungen und grenzen die Protagonisten in ihren Bewegungsradien ein. Das forcierte Spiel der Konturen, die Reflexionen und das Brechen der Lichtstrahlen lassen um die Figuren ein befremdendes, mysteriöses Gleißeln entstehen. (Abb. 15., Abb. 16.) Die dunklen Ecken, Fluchten und Straßen der Stadt stellen nicht nur ostentativ die Eigenarten des Film noir in seiner linearen plastischen Kohärenz aus, sondern geben gleichermaßen Auskunft über die psychischen Verfaßtheiten der Figuren und deren individuellen Konflikt. Das Augenmerk liegt in dem inszenatorischen Versuch, eine Atmosphäre des Schreckens zu schaffen. "Das Dunkle des Films, das Chaos in das der Zuseher gerät, sind beabsichtigte Effekte. Da man die Szenerie nicht verstehen kann, fühlt man sich bedroht."¹⁰⁷ Diese für den Rezipienten vor der Leinwand verstörend interpretierbaren Einwirkungen der Umwelt und des Schicksals auf die Situation der Protagonisten bilden das elementare, narrative Substrat, das die syntagmatischen Figurenbilder im Film noir im Detail unterscheidbar macht.

¹⁰⁷ Chartier, Jean-Pierre: Übersetzt aus dem Französischen, in Cargnelli/Omasta: Schatten. Exil. S. 16.



Abb. 15. THE KILLERS (1946)

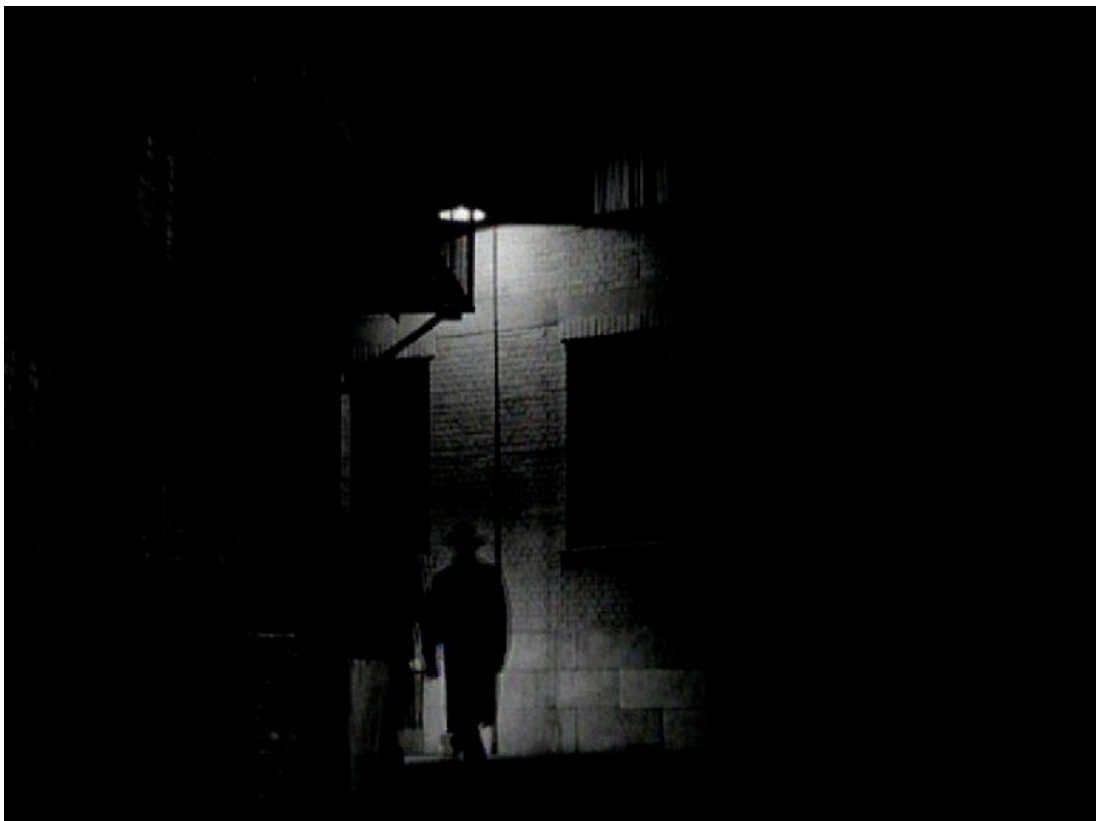


Abb. 16. THE ASPHALT JUNGLE (1950)

Limitiert durch gegebene Größen und Einschränkungen in der Ausstattung und Interieurgestaltung im Film werden visuelle Akzente gesetzt und durch tiefenperspektivische Einstellungsgrößen¹⁰⁸ bzw. durch das konstruktive Potential technologischer Fortentwicklungen in der Kinematographie, zur Darstellung gebracht. Auf bildlich-formaler Ebene ist das stilistische Repertoire an angewandten Mittel und Methoden im Film noir dezidiert aus den Errungenschaften um den deutschen Expressionismus in den 1920er Jahren erwachsen. Die Eigenart und distinktive Symbolik der Bilder aber erstreckt sich von der *Low-key* Beleuchtungstechnik und der evidenten Integration von Außenaufnahmen über die bewegte Kamera bis hin zu Licht- und Schatteninszenierungen inmitten der städtischen Architektur. In der Verwendung von unterschiedlichsten Materialien, die Reflexionen und Spiegelungen bei punktueller Lichtsetzung zurückwerfen, wird die räumliche Tiefe in Fluchten, Kanalsystemen und urbanen Gebäudestrukturen abzubilden gesucht. (Vgl. Abb. 17. a) Ein unterirdischer Schacht: Die Zentralperspektive gibt den Hintergrund und die geometrische Sicht auf das Rohrsystem Richtung Fluchtpunkt frei. Dieser vorgeführte Ausweg als hypothetische Option, sich aus der verhängnisvollen Situation loszulösen, wird auf visueller Ebene skizziert. Ihrer Vorsehung jedoch kann die Figur nicht entkommen.

Die Einführung und Etablierung von schnelleren Filmempfindlichkeiten in der Filmindustrie reduziert den erforderlichen Lichteinsatz vor Ort auf das Nötigste. Erhöhte Blendenzahlen und niedrigere Blendenöffnungen in der Belichtung des Filmmaterials machen dramatisierende *Chiaroscuro*-Effekte¹⁰⁹ und die punktuelle Betonung kleinerer Detailausschnitte im Bild realisierbar. In Kombination mit mobilen Kameras und den ökonomischen Vorteilen der Beleuchtung einer Szenerie durch kleinere, direkte Lichtquellen bzw. Spots geringerer Leistung¹¹⁰ wird das

¹⁰⁸ Im Stile Orson Welles' *CITIZEN CANE* (1941): Durch hochauflösende Optikelemente und die Verwendung von hochempfindlichem Film werden die Tiefenschärfegrenzen der Abbildung auf das Maximum an räumlicher Darstellbarkeit erweitert. Ein technologischer Umstand, der sich bereits in Gregg Tolands Bildgestaltung zu *CITIZEN CANE* (1941) hat nachvollziehen lassen. „So-called Toland-esque deep focus was therefore only technologically possible from 1938 when the new fast 1232 Super XX Panchromatic Stock could be combined with Duarc light, 25mm wide-angle lenses and considerably reduced apertures.“ Kerr, Paul: *Out of What Past?* in: Silver/Ursini: *Film noir reader*, S. 124.

¹⁰⁹ Auf die Barock-Malerei zurückzuführende Betonung von Kontrasten in der Hell-Dunkel-Darstellung im Bild.

¹¹⁰ Durch die Entwicklung von neuartigen Stufenlinsenscheinwerfern, so genannten *Fresnels*, in den späten 1930er Jahren war das pointierte Fokussieren ohne Leuchtdichteverluste als bezeichnendes Attribut in der Lichtgestaltung anzuwenden. Im täglichen Produktionsalltag wird die schwere immobile

Drehen außerhalb der klassischen produktionstechnischen Facilitäten vereinfacht. Die mobile Apparatur ermöglicht durch die Unmittelbarkeit der Darstellung und die optionalen Einstellungsvariationen unorthodoxe Einblicke in die Szenerie vor Ort. Sie bietet Gelegenheit zur Erprobung diegetischer Funktionsweisen und gestattet individuelle Schwerpunktsetzungen in der inszenatorischen Auflösung, im Besonderen durch die Fokussierung auf den individualisierten Blickwinkel des Protagonisten.

The only new 35mm camera introduced in the 1940s in any quantity was the Cunningham Combat Camera, a lightweight (13 lb.) affair which allowed cinematographers to move more easily whilst filming and to set up in what would previously have been inaccessible positions. Even more appropriate for hand-held and high or low angle shooting, however, was the Arriflex, which was captured from German military cameramen. (...) The subjective camera opening sequence in Delmer Daves's *DARK PASSAGE* in 1947 (...) was shot with a hand-held Arriflex.¹¹¹

Studiogerätschaft durch die vielfältige Verwendbarkeit praktikabler Spots ersetzt. Vgl. Kerr, Paul: *Out of What Past?*, in: Silver/Ursini: *Film noir reader*, S. 123.

¹¹¹ Kerr: ebenda, S. 124. Vgl. hierzu Abb. 8. a–h *DARK PASSAGE* (1947), S. 49, Kapitel II.5.1.: Erzählperspektive und narrative Entwicklungen im Film noir.



Abb. 17. a–b THE ASPHALT JUNGLE (1950)

III) TRANSFORMATIONEN DES FILM NOIR IM FRANZÖSISCHEN KRIMINALFILM

III.1. Generische Merkmale im französischen Kino nach 1930

III.1.1. Maigret und die Detektivgeschichte

Konträr zu den technologischen Entwicklungen im Bewegtbildmedium und dem eroberten Raum des avantgardistischen Film im Paris der Zwanziger Jahre, etabliert sich im französischen Spielfilmkontext bereits ab 1930 eine Sänger-Schauspieler-Generation und eine eskapistische Tendenz, die einem unterhaltungshungrigen Volk gegenüber (und darin programmatisch für die Stärkung der nationalistischen Moral) intersubjektive Erzählinhalte propagiert. Neben dem jungen Jean Gabin repräsentieren Chansonniers wie Maurice Chevalier, Albert Préjean, Michel Simon oder Fernandel in Filmen René Clairs, Marcel Carnés und Jean Renoirs den französischen poetischen Realismus, sowie ein Filmschaffen, das sich primär der Behandlung realitätsflüchtiger Thematiken annimmt. Die dargelegten Sujets erwachsen aus den vielschichtigen sozialen, ökonomischen und politischen Umständen, von denen manche zwar einen konkretisierenden Diskurs im Film zu Aktualitäten der Zeit und gesellschaftlich relevanten Konflikten vorwegnehmen, andere wiederum ausnahmslos den Sehnsüchten und dem Bedarf der Masse nach individueller Glorifizierung und Identifikation mit stereotypen Leinwandfiguren nachkommen. Die formelhaften maskulinen Charakterdarstellungen der Vorkriegszeit¹¹² sind den Deszendenten der Helden der französischen Arbeiterklasse entnommen. Sie zeugen von der sozialen Wirklichkeit und der Desillusionierung¹¹³ in der Gemeinschaft. Im Gegensatz zu den psychopathologischen Täterbildern im amerikanischen Film noir aber suchen sich die Protagonisten gegen ihr individuelles Schicksal zur Wehr zu setzen. Und geraten mitunter in gleichem Maße in kriminelle Verdachtsmomente.

¹¹² Gutaussehend, großmütig und kräftig. Und in ihrer spezifischen Motivation den vordergründigen Optimismus des Aufbruchs repräsentierend.

¹¹³ Vgl.: Crisp, Colin: *The Classic French Cinema 1930-1960*, S. 185.

Mit romantisierenden Schwerpunkten in der Poetisierung der Arbeiterklasserealitäten in den 1930er Jahren und durch die Heterogenität an thematischen Auseinandersetzungen im französischen Kino des poetischen Realismus, werden klassische Kriminalgeschichten–und als deren literarisches Korrelat der Kriminalroman¹¹⁴–lediglich unter Vorbehalt für die Leinwand adaptiert.

Das seelisch-geistige Kontinuum, das Romane durchmessen enthält Elemente, die das Kino nicht assimilieren kann. (...) Romane, die sich innerhalb der dem Film gesetzten Grenzen halten, berechtigen zu der Erwartung, daß sie filmischen Bearbeitungen entgegenkommen. In diesem Fall tendieren die Ähnlichkeiten zwischen dem literarischen und dem filmischen Medium dazu, die Unterschiede zwischen den jeweiligen Welten in den Schatten zu stellen.¹¹⁵ Die Verfilmbarkeit von Romanen hängt (...) weniger davon ab, ob er sich ausschließlich mit der materiellen Welt befaßt, als davon, ob es ihm um Inhalte geht, die noch in den Bereich psychisch-physischer Korrespondenzen fallen. Ein anscheinend realistischer Roman kann in äußeren Dingen schwelgen im Interesse von Themen und Motiven, die sich einer gleichwertigen Darstellung auf der Leinwand entziehen. Umgekehrt macht die Tatsache, daß ein Roman inneres Leben einbeschließt, ihn noch keineswegs zu einem unverfilmbaren Werk.¹¹⁶

Die dem Genre des Kriminalfilms zuordenbaren Beispiele lassen nur bedingt kohärente inszenatorische Akzente oder eine immanente Disposition ausmachen. An erster Stelle jedoch in den Bearbeitungen der charismatischen detektivischen Figur des Inspektor Maigret. Die populäre, zur individuellen Realitätsflucht einladende Romanreihe offenbart in Frankreich das atypische Paradigma des Detektivs in der Kriminalgeschichte bzw. den zwielichtigen Vertreter der Exekutive. Georges Simenons Romanfigur hat um 1932 ihren ersten Auftritt im Kino¹¹⁷ und bereits in frühen Beiträgen stehen der urbane französische Schauplatz und die eigenwillige Persönlichkeit des Inspektors im Mittelpunkt. Denn Maigret unterscheidet sich von seinen generischen Vorgängern: Er tritt nicht in Gestalt eines Privatdetektivs auf sondern als rechtsstaatlicher Vertreter der Exekutive, als Polizist, der gewissenhaft die psychologische Vorgehensweise der Täter hinterfragt und sich auf individuelles Motiv und konkrete, menschliche Beweggründe hinter der Tat konzentriert.

¹¹⁴ Vgl. mit den Werken Charles Baudelaires im zwanzigsten, sowie Edgar Allen Poes im neunzehnten Jahrhundert.

¹¹⁵ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, S. 316.

¹¹⁶ Ebenda, S. 319.

¹¹⁷ Pierre Renoir als Kommissar Maigret in Jean Renoirs LA NUIT DU CARREFOUR (1932), sowie Abel Tarride in LE CHIEN JAUNE (1932) von Jean Tarride. Vgl. Buss, Robin: French Film Noir, S. 14.

Durch die Verwicklung in die begangenen Verbrechen teilt der Rezipient im Kino die Gedankenwelt und Empfindungen der desavouierten Täter. Die Rolle des Inspektors als respektable Instanz, die das rechtschaffene Gesetz und die ausführende Gewalt im Film darzustellen hat, dient dem Publikum zur Identifikation in Zeiten der Verunsicherung und zu individuell artikulierter Realitätsflucht. In der Reihe der Maigret-Verfilmungen ist der Sieg der exekutierenden Gewalt und die Klärung der Straftat unverhandelbare Bedingung. Durch die ambivalente Darstellung Maigrets und seine unorthodoxen Vorgehensweisen wird die Autorität des Gesetzes jedoch als eine nicht absolute untergraben.

Die Hervorbringung von innovationsfreudigen Ansätzen in der Gattung des Kriminalfilms liegt in der Aufwertung von thematisch wie strukturell bereits ausgetretenen Pfaden begründet. Abseits von konventionellen literarischen Aufbereitungen werden vornehmlich jene textlichen Vorlagen für die kinematographische Inszenierung adaptiert, in denen sich die Ausarbeitung individualisierbarer narrativer Details anzubieten scheint.¹¹⁸ Das Zusammenwirken von Schock und *Suspense*, sowie das Verorten von nachvollziehbaren Motivationen im Verhalten der Charaktere gestatten es, aus den grundlegenden Elementen der Romanvorlage intersubjektive Komponenten und ein immanentes sozialkritisches Potential am Beispiel auszuarbeiten.

III.1.2. Produktionsumstände in Frankreich während der Okkupation

Die sich in den 1930er Jahren progressiv entwickelnde französische Filmindustrie kollabiert während des zweiten Weltkriegs und scheint mit der deutschen Okkupation lahm gelegt. Die singuläre Ausnahme unter den Produktionsstudios stellt die deutsche Continental Film dar, die französischsprachige Filme unter deutscher Administration herstellt, und als einzige produzierende Instanz die Filmherstellung im Land beinahe in ihrer Gesamtheit kontrolliert und überwacht.¹¹⁹ Regisseure wie René Clair, Jean

¹¹⁸ Vgl. dazu LE DERNIER TOURNANT (1939) von Pierre Chenal nach der Romanvorlage James M. Cains THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, der 1946 als beispielhafter Film noir auf amerikanischem Boden von Tay Garnett realisiert wird.

¹¹⁹ Die Überwachung der Massenmedien und der kommunikativen Vertriebskanäle stellt ein essentielles Segment der totalitären Kontrolle Deutschlands über Frankreich dar: Das Kino als soziales Instrument, als ideologisches Werkzeug mit politischer Wirkungsmacht über das Bewußtsein der Massen. Vgl. Crisp: The Classic French Cinema 1930-1960, S. 248.

Renoir, Louis Verneuil oder Julien Duvivier fliehen vor dem deutschen Regime nach Amerika und England, und setzen in Zusammenarbeit mit anderen europäischen Exilanten ihre Karrieren, allen voran in Hollywood, fort. Ebenda sehen sich ein Großteil der aus Frankreich exilierten Filmemacher mit Problemen der Anstellung und Aufrechterhaltung produktiver Schaffensperioden konfrontiert. Mit der Emigrationsbewegung nach Amerika war in Frankreich ein Bedarf an jungen Inszenatoren für den Film erwachsen¹²⁰, was in der Designation von Filmemachern wie Jacques Becker, Robert Bresson, Claude Autant-Lara und Henri-Georges Clouzot resultiert. Letztgenanntem ist es zu Beginn der 40er Jahre in seiner Regietätigkeit für die Continental Film ermöglicht, erste persönlich autorisierte Arbeiten zu inszenieren. Diese neue Generation an Regisseuren ist aufgefordert, Filmprojekte in Eigenverantwortung zu organisieren, sich restriktiven Produktionsstrukturen und präzise überwachten Zeitplänen anzupassen. Die drastisch reduzierte Anzahl an Produzenten im Land und die nötigen Einschnitte in sämtlichen gestalterischen Kanälen bedeuten in den Jahren zwischen 1940 und 1944 aber auch eine Konzentration auf gesellschaftlich brisante, differenzierte Thematiken im Film. Wie etwa in der polarisierenden Auseinandersetzung mit den Potentialitäten der Denunziation, die in Kriegszeiten die kleinsten regionalen Gemeinschaften durchsetzt. In Henri-Georges Clouzots *LE CORBEAU* (1943)¹²¹ finden Paranoia und Verleumdungsskapaden zu einer allegorischen, expressionistischen Aufarbeitung.¹²² Seine zweite Regiearbeit klagt in der trostlosen Sicht auf die Menschheit die prinzipiellen Verfahrensweisen und Grundregeln des Bürgertums an und stellt diese zur Diskussion.

Clouzots Drehbuchadaptionen zwei Jahre zuvor zu *LE DERNIER DES SIX* (1941) für Georges Lacombe sowie sein Kriminalfilmdebüt mit *L'ASSASSIN HABITE AU 21* (1941) – dessen originärer britischer Schauplatz nach Paris verlegt wird und als Hommage an die englische Detektivgeschichte gelesen werden kann – zeichnen sich im

¹²⁰ Vgl.: Crisp, S. 188ff.

¹²¹ *LE CORBEAU* (1943) wird während der Besatzung von der Continental Film produziert, was sich in der Nachkriegszeit in Clouzots widersprüchlicher Reputation und in Kollaborationsvorwürfen niederschlägt.

¹²² Zur Verfremdung und Verzerrung von Wirklichkeitsbezügen und in Übereinstimmung mit den elementaren formalen Einflüssen im Film noir agglomerieren sich in Frankreich bereits Mitte der 1930er Jahre figurative, gestalterische Anlehnungen an das stilistische Repertoire aus dem expressionistischen Film zur angewandten kinematographischen Praxis. In Raymond Bernards *LES MISÉRABLES* (1933) etwa, in Julien Duviviers *LA BANDERA* (1935) oder Marcel Carnés *LE JOUR SE LÈVE* (1939). Vgl.: Crisp, S. 377.

französischen Kino als Vorboten eines auktorialen Impulses aus, und darüber hinaus als Beispiele für einen distinktiven Ansatz in der individualisierten Adaptierung von dramatischen Stoffen im Genre des Kriminalfilms.

III.1.3. Nachkriegseskapismus und *Cinema de qualité*

Durch europäische Emigrationsbewegungen und in polyphonem, genreindifferenten Kontext ohne erstickende mediumistische Traditionen¹²³ entstanden zu sein, hat sich für den amerikanischen Zwischen- und Postkriegsfilm vorteilhaft ausgewirkt.¹²⁴ In Frankreich sind die Voraussetzungen während des zweiten Weltkriegs weniger erbaulich. Sämtliche kulturellen Beiträge des Landes und individuelle künstlerische Positionierungen sind den vaterländischen Ambitionen Charles De Gaulles unterworfen und müssen von Staatsseite als repräsentativer Beitrag Frankreichs in der Interaktion nach Außen gelten können. Noch in den späten Kriegsjahren ist man vom amerikanischen Film abgeschnitten, in der Besatzungszeit wird dem französischen Publikum ein Großteil der populären Hollywoodproduktionen vorenthalten.

Der Kriminalfilm ist als Populärphänomen schon während der Okkupation von nationalistischen Tendenzen gekennzeichnet. Die Traumata aus dem Kriegsalltag führen unter der Bevölkerung zu einer desensibilisierten Haltung gegenüber Obrigkeit und Rechtsstaat. Als instrumentelles Medium vermag der Film der Öffentlichkeit faktische wie fikionalisierte Inhalte in einer homogenisierten Kombination und darin gleichzeitig in einer Weise vorzuführen, die sich das Individuum aus dem Volk vor der Kinoleinwand dienstbar machen kann. Mit 1946 und dem Ende des Krieges im Jahr zuvor finden US-amerikanische Produktionen wieder Einzug in den täglichen französischen Kinobetrieb.¹²⁵ Durch die Liberation Frankreichs werden organisatorische und personelle Strukturen vergangener Tage in der Filmlandschaft zu reaktivieren gesucht.

¹²³ Vgl.: Deleuze, Gilles: Die Krise des Aktionsbildes, in: Das Bewegungs-Bild. Kino I, S. 282.

¹²⁴ Vgl. mit Kapitel II.2.I.: Die emigrierte Garde Europas.

¹²⁵ Nino Franks Text zum Film Noir: Un nouveau genre „policier“: l’aventure criminelle erscheint am 28. August 1946 in der kommunistischen Publikation L’écran français in Paris. Vgl. Kapitel I.2.II.: Vom Detektivroman zum *Crime caper*.

Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten aber wird die französische Filmindustrie nicht nur der tendenziös kommerziellen Verwertung unterworfen und als solche – in normativen Strukturen verhaftet – instrumentalisiert, sondern ebenso als lebendige Kunstform rezipiert, die in Kritik und Praxis forcierte Auseinandersetzung findet. Entgegen einer ausnahmslos ökonomistischen Ausrichtung auf die distributiven Märkte und die vordergründige Saturierung eines eindimensionalen Unterhaltungsanspruchs¹²⁶ (wie er frühe Phasen der Studioproduktionen Hollywoods kennzeichnete), wird durch die periodische Publikation mehrerer Filmzeitschriften ein wirkungsreicher Diskurs zur Disziplin geprägt. Der Film wird in der Kritik als adäquates Pendant der Literatur wahrgenommen, als Medium, das in seinen Ausdrucksformen ebenso flexibel sein kann wie die geschriebene Sprache.¹²⁷ Die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Filmgeschichte, mit dem Studiosystem, seinen Stilen und Techniken münden in Frankreich aber auch in einer eben diesen etablierten filmischen Traditionen verbundenen Tendenz. Die konfektionierten Genreprodukte des *Cinema de qualité* richten sich ganz nach den Motiven amerikanischer Großproduktionen und setzen dort fort, wo der Film in Amerika nach dem Ende des zweiten Weltkrieges angekommen war: In der Propagierung singulärer, vaterländischer Inhalte, die weder zur ambivalenten kolonialgeschichtlichen Vergangenheit Frankreichs und seiner Rolle während des Weltkriegs, noch zu den realpolitischen Umständen der Nachkriegszeit Position beziehen.¹²⁸ Mit dieser *Tradition de qualité* bricht der Film in Frankreich erst in den auslaufenden 1950er Jahren.¹²⁹

Die Filme André Hunebelles, wie etwa *MISSION A TANGER* (1949), *MÉFIEZ-VOUS DES BLONDES* (1950) und *MASSACRE EN DENTELLES* (1952) nach den Vorlagen Michel Audiards, bilden dabei den Auftakt einer Reihe von eigenwillig wirklichkeitsflüchtigen, lokalspezifischen Repräsentationen des Milieus und Pariser Szenejargons, in

¹²⁶ Vgl.: Naremore, James in Borde/Chaumeton: *Panorama of American Film Noir*, S. IXf.

¹²⁷ 1948 formuliert Alexandre Astruc seine Vision einer neuen Kino-Ära, der er den Namen "Caméra-stylo" gibt. Er will den Film als ein freies und spontanes Medium verstanden wissen, das Bilder nicht um ihrer selbst Willen produziert, sondern sich von den konkreten Forderungen der Erzählung befreit. Er sieht im Film ein Mittel, mit dem der Regisseur seine Gedanken genauso flexibel und subtil wie in der geschriebenen Sprache ausdrücken kann. Vgl. Astruc, Alexandre: *Le Caméra-stylo*. Erstmals erschienen in: *L'écran français*, No.144, 30. März 1948. Auszugsweise ins Englische übersetzt in Crisp, Colin: *The Classic French Cinema 1930-1960*, S. 239.

¹²⁸ Vgl.: Borde/Chaumeton: *A Panorama of American Film noir (1941-1953)*, S. 138.

¹²⁹ „In Italien geriet das Aktionsbild zuerst in die große Krise, mehr oder weniger gilt dafür folgende Periodisierung : Italien um 1948, Frankreich um 1958, Deutschland um 1968.“ Deleuze: *Die Krise des Aktionsbildes*, in: *Das Bewegungsbild. Kino I*, S. 281. Vgl. mit Kapitel III.3.3.: *Autobahnen, Glasfassaden und die Ausstellung oppositärer Lebensentwürfe*.

denen die Periode des Wiederaufbaus zwar thematisiert wird, jedoch nur unwesentlich und am Rande. Die triumphale Darstellung der Rechtsstaatlichkeit und konformistischen Ordnung im gesellschaftlichen Miteinander, sowie der Rechtfertigungsanspruch durch legitimierte Instanzen (durch Portraits der Exekutive, Polizeifilme und Detektivgeschichten) kennzeichnen diese Inszenierungen und deren eindimensionale Ausrichtung, die in kategorischem Widerspruch zu den Motiven des Neorealismus in Italien bzw. dem Drang nach individualisierbaren Abhandlungen im Film stehen.

Das Gros der Lemmy Caution Filme und Eddie Constantines¹³⁰ Auftritte als Agent in der Tradition des *Tough guy* aus dem amerikanischen Gangsterfilm stehen diesem ambivalenten Sachverhalt in Nichts nach, finden in der Masse jedoch großen Zuspruch. Die Beiträge konstituieren das widersprüchliche Bild des französischen Krimis Anfang der 1950er Jahre, das einzig den perfiden formalen Konventionen eines *Cinema de qualité* genügt, sich die Gunst der Zuseher aber zu erringen und die Absatzzahlen im Kino zu steigern vermag. In der Krimireihe des Lemmy Caution sind weder subjektivierbare Handlungsinhalte noch individuelle Fokussierungen in der Auseinandersetzung mit psychosozialen Wirklichkeiten auszumachen, wie sie im Film noir bereits Mitte der 40er Jahre Behandlung finden.

III.1.4. Der Bruch mit den Tabus

Kollektive Deutungsdimensionen von öffentlicher Moral, Zivilcourage oder sozialer Verantwortung in der Gemeinschaft werden bereits nach 1940 in den Werken Henry-Georges Clouzots unmißverständlich als inhaltliche Schwerpunktthemen ausgestellt– und gehen als verstaubte Begriffe unter. Die Kritiken überschlagen sich: Die in den Filmen vorgeführten Gesellschaftskonstrukte konfrontieren die bürgerliche Ideologie mit ihren wertkonservativen Maßstäben. Entrüstung und Bestürzung sind bei den heimischen Rezensenten und Mediumsinstanzen mit der nun vorgeblich ins Kino durchgedrungenen Ausstellung von Gewalt und Verbrechen, und in der Ermangelung

¹³⁰ Als Lemmy Caution in LES FEMMES S'EN BALANCENT (1954), CET HOMME EST DANGEREUX (1953) und LA MÔME VERT DE GRIS (1953) u.a.

an moralischen Prinzipien auszumachen. Die Abänderung von Originalvorlagen, in denen Täter unbestraft hätten davon kommen können, ist zur exemplarischen Proklamation der formalrechtlichen Souveränität der Obrigkeit im Lande notwendig geworden. In einem Rechtsstaat darf sich der Rechtsbruch und das Kriminelle nicht gegen die vollstreckende, gesetzliche Gewalt durchsetzen.¹³¹ Dieser Umstand führt zu eigenwilligen Adaptionen für den Film, in denen artikuliert Sachverhalte fragwürdig und für die französische Gesellschaft Anfang der 50er Jahre unrepräsentativ erscheinen. Die Darstellung von Gewalt wird als vorsätzlicher Angriff auf bestehende ethische Codes und tugendhafte Anschauungen im Volk aufgefaßt. Die inszenatorische Ausstellung von Grausamkeiten und Brutalität im Film wird als Form von Sadismus interpretiert, Gewalt wird zum Hauptverhandlungspunkt und zum programmatischen Inhalt. Die individuellen Eigenschaften der zentralen Figuren in den Werken Henri-Georges Clouzots grenzen die Annäherung an Erzählinhalte über das menschliche Verhalten in Ausnahmesituationen von konventionellen Darstellungen eines Individualverbrechens ab. Die anthropomorphe Natur wird in ihren multiplen Ausprägungen abzubilden gesucht, die Gräueltaten des Einzelnen werden darin – als realistische Forderung – eindringlich ausgestellt. Die Kritik aus Übersee preist das sozialkritische Ausmaß der Werke Clouzots als filmgeschichtlichen Meilenstein.¹³²

Jenseits von gesellschaftlicher Normierung manifestieren sich als wesentliche Komponenten der filmischen Bearbeitungen die Darstellung von Gewalt, die authentische Abbildung der von individuellen Abhängigkeiten (von Zwängen und Trieben) gesteuerten Existenzen, das gewissenlose Agieren der Figuren sowie die provozierte Ausstellung und augenscheinliche Zelebration der weiblichen Reize als wahrgewordene materielle Verdinglichung männlicher Fantasien in den berüchtigten Etablissements.

We know that crime will not pay, that the murderer will eventually be brought to justice. What moves us is the energy and ingenuity with which these diaboliques pursue their ends.¹³³

¹³¹ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 24. Ad LES DIABOLIQUES (1955).

¹³² Vgl.: ebenda, S. 24.

¹³³ Buss: ebenda, S. 24.

Der konsumorientierte Materialismus der 50er Jahre Gesellschaft weist den männlichen Charakter aus dem Milieu als rastloses, auf Besitz, Wahrung und Vermehrung des persönlichen Wohlstands bedachtes Individuum aus, das sich bereit zur kriminellen Aktion zeigt. Das *Cinema de qualité* und der tradierte Charakter des französischen Nachkriegskinos aber werden elementaren Veränderungen unterworfen.

Filmische Werke wie *LE SALAIRE DE LA PEUR* (1953) oder *LES DIABOLIQUES* (1955) verändern die individuelle Erwartungshaltung und das grundsätzliche Wahrnehmungsverhalten der Masse in den Kinosälen der 50er Jahre nachhaltig. Der authentische Schauplatz und die Analyse von Verbrechen aus der partizipatorischen Perspektive der Täter mutieren in Clouzots *LES DIABOLIQUES* (1955) zur universalen Auseinandersetzung mit den Fehlbarkeiten des Individuums. Durch desensibilisierende Aufbereitungen und die Konfrontation mit gewalttätigen Inhalten wird sich über einen traditionellen Tabubegriff hinweggesetzt. Dieser Bruch mit ungeschriebenen gesellschaftlichen Geboten¹³⁴ und die Abkehr von moralischen Grundfesten gebieten der *Demimonde* Einzug in die szenischen Abhandlungen im französischen Kriminalfilm. Vorsätzliche Individualdelikte finden nun auf der Leinwand ebenso zur Darstellung, wie der organisierte Drogenhandel und ostentativer Drogenkonsum. Durch die vordergründige Abbildung von Gewalt wird der Rezipient in Schockzustände versetzt und beim Zuschauer ein Bewußtsein für die Beweggründe und Motivationen – sowohl vor, als auch nach einer kriminellen Tat – losgebrochen.¹³⁵ Das aufbereitete Bild der Gesellschaft divergiert von den Darstellungen im amerikanischen Film noir: Der Zuseher wird (wie in den Beiträgen des italienischen Neorealismus vorweggenommen) mit der kontinentalen Wirklichkeit vor der Türe konfrontiert.

¹³⁴ Wie schon in Henri-Georges Clouzots *QUAI DES ORFÈVRES* (1947) durch die Etablierung der Fotografin Dora (Simone Renant), einer beispielhaften homosexuellen Figur im erweiterten Zentrum der Handlung, deren Liebe zur Hauptdarstellerin Jenny (Suzy Delair) unerwidert bleibt.

¹³⁵ Vgl.: Buss, S. 46.

III.2. Merkmale für eine Ausdifferenzierung des Film noir in Frankreich

III.2.1. Die *Série Noire* und die Fortführung der Prinzipien des Film noir

In Frankreich formiert sich innerhalb der Gattung des Kriminalfilms eine dispositive Bewegung, die sich nicht nur einer inhaltlichen sondern primär ästhetischen, resp. stilistischen Tradition im Sinne einer französischen Schule des Film noir¹³⁶ verbunden versteht und den normativen Kategorien des *Cinema de qualité* entgegensteht. Paradigmatische Beiträge im US-Kino der Jahre 1945-1953, so genannte *Crime capers* und im Besonderen (durch dessen kritische Reflexion) das Instrumentarium des Film noir bieten sich für einen konfrontierenden Vergleich mit der Fortführung konzilianter filmischer Traditionen in Frankreich an. Die Einbindung und Adaption von populären literarischen Vorlagen aus der *hard-boiled crime fiction* (samt profaner Plots und ihrer Wirkungsmacht an den Kinokassen) und die Sensibilisierung für einen visuellen Stil mit Schwerpunkten in *Chiaroscuro*¹³⁷ und kontrastreicher Bildgestaltung, kennzeichnen den französischen Kriminalfilm Mitte der 50er Jahre. Durch inszenatorische und dramatische Deckungsgleichheiten in Form von inhaltlichen Plotwendungen, eigenwilligen Akzenten in der Darstellung subtiler Handlungsverläufe sowie durch die signifikanten Charakterdeterminanten der Figuren im Fokus, sind in den Filmen nach 1955 angewandte Methoden aus dem Film noir abzuleiten. Diese Elemente erschliessen sich in Erläuterungen zur inneren Gefühlswelt und den kriminellen Versuchungen der Protagonisten; in der Aufarbeitung von pathologisch-redundanten Verhaltensweisen weisen bzw. individuellen Konflikten in der kriminellen Halbwelt. Durch urbane Milieudarstellungen, die Einblicke in Etablissements¹³⁸ (Abb. 18) und illegitime Betätigungsfelder bieten, werden kriminelle Muster im Handeln der Akteure offen gelegt und auf der Leinwand nachvollziehbar zu machen gesucht.

¹³⁶ Vgl.: Borde/Chaumeton: A Panorama of American Film Noir, S. 130.

¹³⁷ Vgl. mit Kapitel II.5.3.: Das kinematographische Vokabular.

¹³⁸ **E|ta|b|lis|se|ment** [... `mã:, schweiz.: ...`ment] *das*; -s, -s u. (schweiz.): -e: 1. Unternehmen, Niederlassung, Geschäft, Betrieb. 2. a) kleineres, gepflegtes Restaurant; b) Vergnügungsstätte, [zweifelhaftes] [Nacht]lokal; c) (verhüllend) Bordell. Duden Fremdwörterbuch, 7. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 282.



Abb. 18. BOB LE FLAMBEUR (1956)

Der *französische Film noir* wird als filmisches Äquivalent zur literarischen Konzeption des *Roman noir* entworfen, der in Frankreich bereits zu Beginn der 1940er Jahre durch die *Série Noire* von Marcel Duhamel erfolgreich etabliert ist. Die Romanreihe erfreut sich seit den Jahren unter deutscher Besatzung großer Beliebtheit und ist die literarische Antwort auf den Importstopp amerikanischer Filme während des Krieges. In den Erzählungen steht nicht mehr das detektivische Rätsel¹³⁹ sondern die kriminelle, gewalttätige Vision im Mittelpunkt des Interesses. Der Verlag Gallimard publiziert mit der *Série Noire* Kriminalgeschichten in großen Auflagen und im Stile der *hard-boiled crime fiction* Romane bzw. als Übersetzung der Originalvorlagen aus dem Amerikanischen.

Die psychologischen Studien und die von unmittelbaren sozialen Faktoren beeinflussten Erzählinhalte der französischen Romanbeiträge sind an erster Stelle den Romanciers August Le Breton und Albert Simonin zuzuschreiben. Deren zentrale Figuren sind in Analogie zu den fatalistischen Darstellungen im amerikanischen Gangsterfilm von ähnlich stereotyper, polarisierender Gestalt. Das Genrebewußtsein des Zusehers¹⁴⁰ operiert mit dem Wissen um die grundsätzliche Trennung der dargestellten Welt in zwei Lager. Dem Gangster, i.e. dem von der Norm Abweichenden, stehen das gesellschaftlich Antiquierte, das Anständige und das Prosoziale gegenüber.

Das Alltagswissen des Rezipienten stellt die Folie bereit, vor deren Hintergrund Abweichungen vom Normalen erkennbar und bewertbar werden. (...), so z.B. wenn der Text mit Anspielungen arbeitet, um den Zuschauer zum Vergleich mit seiner Welt und ihren Normsystemen und zu einer Selbstverortung gegenüber der abgebildeten Welt anzuregen.¹⁴¹

Die strikte Separation der konstitutiven Charaktere in gut und böse nimmt den Erzählungen jedoch an Authentizität und wirklichkeitsnahe Gehalt. Die Figuren werden entweder als objektiviertes moralisches Idealbild oder als kriminalisierte, negative Entsprechung in die Narration eingebunden, was in Simplifizierungen der Unterwelt zusammenläuft:

¹³⁹ In der literarischen Tradition der Kriminalromane Sherlock Holmes oder E. A. Poes.

¹⁴⁰ Vgl.: Hartmann, Britta: Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV*, 8/1/1999, S. 115.

¹⁴¹ Hartmann, Britta: ebenda. S. 117.

The ones who are good are absurdly – namely, religiously – good, making the sign of cross, medals, playthings for the kids. (...) The rehabilitation of the hoodlum (...) in terms of a certain right-wing anarchism seems as suspect to us as justifying the forces of law and order. Gangsters become the natural supporters of capitalism in a revolutionary situation.¹⁴²

Als französische Translation der aus Amerika stammenden, textlichen Vorlagen¹⁴³ wird die *Série Noire* in Frankreich bereits in den auslaufenden 1930er Jahren publiziert. Die dargebrachten Abhandlungen und die existentialistischen Motive ihrer Figuren dienen als literarische Basis in einer Vielzahl von Adaptionen, die für die dramatische Applikation im französischen Kriminalfilm aufbereitet werden.

III.2.2. *Survival of The Fittest* – Der Gangster und das verhängnisvolle Milieu

Stringente Handlungsmuster, das verruchte Gangstermilieu und zwielichtige, aus dem amerikanischen Gangsterfilm vertraute Gestalten sind die Elemente eines filmischen Genres, das dem Publikum vor den Leinwänden immensen Interpretationsspielraum und die Option zur Identifikation mit delinquenten Figuren einräumt. Die Metropole wird als das Epizentrum der Kriminalität dargestellt, als universeller Anziehungspunkt für gestrandete und verzweifelte Individuen. Als Hort gescheiterter Existenzen und Tummelplatz für tragische Abhandlungen am Rande der Gesellschaft, angesiedelt zwischen urbaner Realität und sehnsüchtiger Alltagsflucht.

Jacques Beckers *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) behandelt den letzten großen Coup eines in die Jahre gekommenen Pariser Gangsters, der mit der Beute seinen Lebensabend in luxuriöser Weise zu bereiten gedenkt. Im erzählerischen Mittelpunkt steht *Max'* Kampf um respektables Ansehen und individuellen materiellen Besitz. In physischer Form durch die Verteidigung der gestohlenen Goldbarren (*le Grisbi*), sowie in ideellen Dimensionen in dem Streben nach honorablem Ruf in einschlägigen Etablissements. Analog zu kollektiven Erlebnissen während der Kriegszeiten in den 1940er Jahren, determinieren individuelle Tugenden wie Kameradschaft, Loyalität und un-

¹⁴² Borde/Chaumeton: S. 136; über *RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955). Drehbuch: Auguste Le Breton, Regie: Jules Dassin.

¹⁴³ Francois Truffaut etwa adaptiert in *TIREZ SUR LE PIANISTE* (1960) David Goodis *DOWN THERE*.

zerstörbare Freundschaft unter Männern¹⁴⁴ die Hauptverhandlungspunkte der von Albert Simonin autorisierten Erzählung, die in Beckers¹⁴⁵ Inszenierung von idiomatischen urbanen Akzenten in der Sprache¹⁴⁶ bzw. von authentischen Einblicken in das Milieu durchdrungen, eine Vorstellung von Ehrenkodex unter Verbrechern und das kriminelle Potential im Milieu zur Darstellung bringt. Dem Rezipienten wird ein ambivalentes Bild von Paris vorgeführt, das der bürgerlichen Gesellschaft faktisch vorenthalten bleibt. Begebenheiten und Handlungsdetails sind fiktiv und adaptierter Bestandteil einer genreimmanenten kriminellen Fiktion, die in amerikanischen *Caper movies* seit den 1930er Jahren Behandlung findet. Explizite Anlehnungen an den Gangsterfilm werden zu bezeichnenden Konstanten, sie charakterisieren die narrative generische Struktur und Handlungsdarstellung in entscheidender Weise: Als Produkt, das in der Bevölkerung den Bedarf nach traditionellen Kriminalgeschichten decken soll, sowie als französisches Derivat des Film noir.¹⁴⁷

Sowohl das versehentliche Ausplaudern als auch der vorsätzliche Verrat von Geheimnissen stellen in der verbrecherischen Gemeinschaft den unverzüglichen Bruch jeglicher Zusammengehörigkeit oder vermeintlich „familiärer“ Bindung dar. Unversehens werden darin die Kehrseiten der kriminellen Welt und ihre Gesetzmäßigkeiten aufgezeigt. So gerät Max' langjähriger Freund und Komplize Riton in *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) auf die Abschußliste ehemaliger Vertrauter, da er sich nach einem erfolgreich exekutierten Überfall nicht an vereinbarte Verhaltensregeln hält. Er erläutert explizite Details der Tat in prahlerischem Gestus dem jungen Mädchen (Jeanne Moreau) an seiner Seite, die in ihrem euphorischen Übermut das eben in Erfahrung Gebrachte nicht zurückhält, sondern in exzentrischer Weise einer Freundin verkündet. Diesen Fauxpas wird Riton mit seinem Leben bezahlen.

Verbotene Affären und die Unmöglichkeit von dauerhaften zwischenmenschlichen Beziehungen¹⁴⁸ im Milieu unterwandern die moralische Integrität der Figuren. Wie im amerikanischen Pendant offenbaren die fatalistische Stringenz in den Handlungen und

¹⁴⁴ Vgl.: Borde/Chaumeton: A Panorama of American Film Noir, S. 135.

¹⁴⁵ Vor seiner Regieverantwortung in den 1940er Jahren war Becker als langjähriger Assistent Jean Renoirs tätig.

¹⁴⁶ Der Pariser Straßen-Jargon findet in den literarischen Bearbeitungen Albert Simonins und Michel Audiards seine unmittelbarste Ausprägung. Mit Jacques Beckers *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) wird zum ersten Mal ein Werk Simonins für die Verfilmung aufbereitet.

¹⁴⁷ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 33ff.

¹⁴⁸ Vgl. u.a. mit der *Amour Fou* nach Borde/Chaumeton, S. 134.

der vermeintliche Ehrenkodex unter Kriminellen keine verheißungsvollen Perspektiven, keine Aussicht auf ein erbauliches Ende ob der bis dato bewältigten Unwägbarkeiten und Schicksalsschläge. Den Protagonisten im Film werden keine Alternativen geboten: Sie leben in steter Angst, für ihre Taten belangt oder von „Freunden“ denunziert zu werden.¹⁴⁹ In der *Demimonde* bewegt man sich auf prekärem Boden – zwischen legitimer Aktion, latenten Unterhandlungen mit der Exekutive und dem strafbaren Verbrechen. Der Gangster hat dabei nicht gegen ein singuläres, personalisierbares feindliches Konterfei zu bestehen, sondern gegen eine ganze Verschwörung.¹⁵⁰

Was den französischen Film am Übergang von den 40er Jahren in die 1950er Jahre charakterisiert, sind explizite Darstellungen des Milieus und spezifische Annäherungen an gesellschaftliche Tabuthemen. Im Unterschied zu den Beiträgen vor bzw. während der Kriegsjahre wird der Schwerpunkt der Abhandlungen in der Behandlung von kriminellen Themenkomplexen gesucht, die ein soziologisches Abbild der Funktionsweisen der Unterwelt vorführen sollen: Das versteckte Glücksspiel im Hinterzimmer, Betrugereien unter Kleinkriminellen, Exekutivkräfte¹⁵¹ im Umgang mit Verdächtigen und der Handel mit Drogen in großem Stil. Kongruent zur klassischen Syntax im Gangsterfilm fungiert dieses Milieu nicht nur als austauschbarer Hintergrund. Die kriminellen Handlungsräume im Film definieren symbolische Felder, die normativ besetzt sind, narrativ genutzt werden und differenzierbare Bedeutungsdimensionen annehmen.¹⁵² Ob durch Drogenhandel, Schmuggel, Einbruchdiebstahl oder Casino-Überfall; der Gangster im Zentrum der Auseinandersetzung scheint trotz großer Pläne niemals tatsächlich zu respektablem Wohlstand zu gelangen. Verzweifelte Versuche der Verfügbarmachung von größeren Geldbeträgen und finanziellen Rücklagen oder

¹⁴⁹ Vgl.: Mejer, Yvonne: Film noir and New Wave, S. 93. “Their crime looms on their conscience.” Zitat ebenda.

¹⁵⁰ Vgl.: ebenda, S. 93ff.

¹⁵¹ In *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) wird die Exekutive durch zwei Polizeibeamte auf ihren Fahrrädern den Gehsteig entlang mäandernd, karikiert. Als bemühte, rechtsstaatliche Gesandte im Dienste der Bürger, die erst dann am kriminellen Schauplatz erscheinen, wenn es bereits zu spät ist. Der dritten Gewalt im Staat bleibt in ihrer filmischen Entsprechung jegliche seriöse, zivilrechtliche Bedeutung verwehrt.

¹⁵² Vgl.: Hartmann, Britta: Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV*, 8/1/1999, S. 115.

aber die reale Durchführung von geplanten „großen“ Geschäften, scheitern.¹⁵³ Die brutale Welt des Verbrechens, rituelle Vorgehensweisen und die Abhängigkeiten der Protagonisten im Kreis des Verbrechens manifestieren sich als substanzielle Konflikte. In der Unterwelt diktiert das Recht des Stärkeren. Die Unterdrückten werden zu Gejagten, der einst Vertraute zum Feind.

III.2.3. Der Drang nach Authentizität: Die realistische Forderung im Kriminalfilm

Die unmittelbare persönliche Sozialisation eines Verbrechers im professionalistischen kriminellen Metier steht in Jules Dassin's *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955)¹⁵⁴ neben der penibel inszenierten Aufbereitung eines Einbruchdiebstahls zur zentralen Verhandlung. In Analogie zu John Huston's *THE ASPHALT JUNGLE* (1950)¹⁵⁵ verhilft Dassin einem klassischen Sujet im Kriminalfilm zu erneuter, genreimmanenter Blüte. Er führt eine paradigmatische referenzielle Anlehnung an das amerikanische Gangstergenre vor, die sich in den folgenden Jahren als wegbereitend, auch in den frühen Filmen der Nouvelle Vague, darstellt und sich in Frankreich nach 1960 primär im Kriminalfilmoeuvre Jean-Pierre Melvilles fortsetzen sollte. In der Darstellung eines akkurat geplanten Juwelenraubes wird das organisierte Szenario eines kollektiven Verbrechens entworfen, das in seinem Detailreichtum von staatlichen Zensurinstanzen als regelrechte Anleitung zur Straftat¹⁵⁶ interpretiert wird, und um 1955 als legitime Nachfolge in der mediumistischen Perfektion amerikanischer Produktionen Fortsetzung findet.

¹⁵³ In Übereinstimmung mit der Handlungsdarstellung in *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954), *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955) oder *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955).

¹⁵⁴ Die französische Redensart „à la Rififi“ basiert auf diesem Film und bezeichnet ein raffiniert ausgeklügeltes, in aller Heimlichkeit durchgeführtes Verbrechen (Vgl. Duden Fremdwörterbuch, S. 873), bzw. im Speziellen „den Einbruch in ein Gebäude (durch einen gegrabenen Tunnel), um eine Bank, einen Safe oder Ähnliches unbemerkt auszurauben.“ Quelle: wikipedia, Zugriff: 16.12.2009, Stichwort: Rififi. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rififi>.

¹⁵⁵ Huston's *THE ASPHALT JUNGLE* (1950) beeinflusst das Gangsterfilmgenre in den 1950er Jahren in elementarer Weise. Fünf Jahre nach dessen Fertigstellung findet in Jules Dassin's *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955) die detaillierte Schilderung eines organisierten Verbrechens zu individueller Fortführung unter französischen Vorzeichen.

¹⁵⁶ Vgl.: Niederer, Rolf: Sinnesfroher Tragiker. In: Neue Zürcher Zeitung. 2. April 2008, S. 46.

Der im amerikanischen Middletown, Connecticut geborene Jules Dassin sucht in *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955) das dokumentarische Ausgangsmaterial des zugrunde liegenden Werks Auguste Le Bretons nach vernachlässigbaren narrativen Strukturen ab, um sich primär dem Themenkomplex des Individualverbrechens in der Unterwelt anzunähern.

Dassin wird in den 1940er Jahren als Mitglied der kommunistischen Partei in Hollywood mit einem Berufsverbot belegt. Er muß seine Filme gegen die Einflußnahme der Zensur verteidigen: *BRUTE FORCE* (1948) und *NAKED CITY* (1949) werden neben *NIGHT AND THE CITY* (1950) nach Fertigstellung und Absegnung des Regisseurs vor dem Kinostart zurückgehalten. Die jeweiligen Schnittversionen mußten vor deren Veröffentlichung und Erstvorführung abgeändert werden, um seitens des Vertriebes den kommerziellen Ansprüchen des „Unterhaltungskinos“ in ausreichendem Maße zu genügen. 1943 wird er aufgrund von Verdachtsmomenten und der Denunziation Edward Dmytryk vor das Komitee für unamerikanische Aktivitäten¹⁵⁷ bestellt, wo er aber nie erscheinen wird. Es folgt Louis B. Mayers persönlicher Rauswurf vor versammelter MGM-Führungsrunde. Dassin flüchtet nach Europa um der kommunistus-kritischen Verleumdungshysterie und den Verfolgungen im Rahmen McCarthys *Blacklists* zu entkommen; kann sich vor Ort aber erst nach fünf Jahren wieder als Regisseur etablieren, da europäische Produzenten befürchten, seine Filme seien in den USA nicht zu vertreiben.¹⁵⁸

What you see in my films, this mixture of documentary and poetry, is my modest investigation of an expression of truth, even when one is limited to thrillers or detective stories.¹⁵⁹

Alternativ zu den großen Studioproduktionen und wegweisend für den Kriminalfilm in der europäischen Kinolandschaft wird in *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955)

¹⁵⁷ Als Gremium des Repräsentantenhauses der Vereinigten Staaten soll das *House Committee on Un-American Activities* die Bedrohung einer Unterwanderung der amerikanischen Gesellschaft durch diverse Gruppen untersuchen und geeignete Gesetzesentwürfe zur Bekämpfung der Bedrohung vorlegen. Vgl.: wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Komitee_für_unamerikanische_Umtriebe, Zugriff: 8.12.2008. Stichwort: Komitee für unamerikanische Aktivitäten.

¹⁵⁸ Vgl.: Dotzauer, Gregor: Ich bin ein freier Geist. Nachruf Jules Dassin. In: Der Tagesspiegel. 02. April 2008. Zugriff: 12.12.2008, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Jules-Dassin-Film;art772,2505181>.

¹⁵⁹ Jules Dassin in einem Interview der *Cahiers du Cinema* 1946, zitiert nach Borde/Chaumeton, S. 137.

durchwegs an Originalschauplätzen in Paris gedreht.¹⁶⁰ Dassin inszeniert die Geschichte eines von seiner Freundin hintergangenen, eben erst aus der Haft entlassenen Glücksspielers (Jean Servais als Tony le Stéphanois)¹⁶¹, der gemeinsam mit der Bande eines vertrauten Gangsters vergangener Tage, einen im großen Stil geplanten, millio-nenschweren Juwelenraub durchführt. Drogenhandel, die latente Spielsucht und der Umgang mit Spielschulden im Milieu geraten im Film zu den essentiellen Beweggründen des Rückfalls in verbrecherische Verhaltensmuster. Neben der verbitterten Rache an seiner Ex-Geliebten, der Androhung von Gewalt und dem Zurückweichen vor den eigenen Unzulänglichkeiten, holt den Ex-Häftling im Zentrum der Darstellung dessen persönliche Vergangenheit ein. Obwohl dieser nach der Entlassung vorerst von strafbaren Betätigungen Abstand¹⁶² zu nehmen scheint, willigt er in die Organisation und Realisierung eines letzten großen Coups ein.

Die an erster Stelle für das Genre des Gangsterfilms bezeichnende Sequenz des Einbruchs in ein Juweliergeschäft, die sich auf über 23 Minuten Länge ausdehnt, enthält außer der atmosphärischen Begleitung durch den Originalton vor Ort weder Dialog noch dramatisierende Musik, wie noch zu Beginn der szenischen Einführung. Mit der expliziten Ausblendung einer affirmativen akustischen Ebene bzw. deren Reduzierung auf die diegetische Welt widmet sich Dassin den subjektivierbaren, sensuellen Details einer Kollektivität und der Forderung nach deren authentischer Darstellung. Die Konstruktion von Erfahrungswirklichkeiten verbirgt darin den manipulativen Charakter eines apparativ erzeugten, vermeintlichen Realitätseindrucks. Dieser Realitätseffekt im Film gründet sich in den Analogien von Kino- und Traumsituationen im bewegten Bild:

Realismus wird als Resultat einer langen Tradition der Konditionierung und Konventionalisierung des Blicks gedeutet, deren Herstellungsregeln gleichsam der technischen Apparatur selbst eingeschrieben erscheinen (z.B. Zentralperspektive und bewegte Bilder). (...) Vermittelt durch die Materialität des Filmischen transformiert die kinematografische Anordnung die subjektive

¹⁶⁰ Vgl.: Dirk, Rüdiger/Sowa, Claudius: Paris im Film. Filmographie einer Stadt. München: arte Edition/belleville Verlag Michael Farin 2003, S. 293.

¹⁶¹ Vgl. mit der Figur des Paradekriminellen Tony Camonte in SCARFACE (1932), Kapitel II.1.2.: Der kriminelle Prototyp.

¹⁶² Die Einbindung des Protagonisten in die Familie und häusliche Atmosphäre seines besten Freundes und Komplizen zeigt ein gängiges Nachkriegsklischee auf, das in direkter Verbindung zur materialistisch motivierten, konservativistischen Gesellschaftskonstruktion Amerikas in den 1950er Jahren steht. Der Ehefrau des Komplizen wird darin die tendenziell singuläre Rolle der Pflege des Haushalts an der Seite des Kindes zugewiesen).

filmische Perspektive in eine zwar objektiv erscheinende, aber illusionistische Filmrealität. Die Kinoapparatur, die den Zuschauer – analog zur Traumsituation – zum bewegungslosen Betrachter macht, kaschiert zugleich den Konstruktionscharakter der Simulation: Der Kinoapparat legt den Zuschauer durch seine Anordnung zwischen Projektor und Leinwand auf eine Position fest, die ihn dazu bewegt anzunehmen, daß das, was er zu sehen bekommt, objektiven Gegebenheiten entspricht.¹⁶³

III.2.4. Unterwelt, Drogenhandel und *Gentilhommes*

Mit dem Vorspann zu *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955) (Abb. 19 a) eröffnet sich dem Rezipienten eine perfide, milieuspezifische Analyse der Produktions- bzw. Vertriebskanäle im Pariser Drogenhandel.¹⁶⁴ Die Forderung nach realistischer, reportageähnlicher Aufbereitung artikuliert sich hierbei in der kategorischen Zusammenführung von Erzählinhalten, die aus aktuellen Nachrichtenmeldungen des Tages datieren könnten. Der Zuseher wird eingebunden in dokumentarische Vignettierungen und den Wahrscheinlichkeitsanspruch Henri Decoins, der den individuellen Umgang bzw. den Konsum von Drogen exemplarisch vor der Kamera zur Schau stellt. (Abb. 19. b)

In Übereinstimmung mit den Verweisen auf die Beeinflußung durch den Thriller und die *hard-boiled crime fiction*-Literatur, wird sich vorrangig den Romanwerken Le Bretons und Simonins angenähert. Mit den Worten „Pas de Série Noire ici!“ und darin bezeichnend für das elementare referenzielle Leitbild der Darstellungen des Milieus in der Romanreihe Gallimards, schlägt der Kommissar in *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955) einer, im Rahmen einer Hausdurchsuchung verhafteten Frau am Straßenrand ein Taschenbuch der *Série Noire* aus der Hand.¹⁶⁵ Mit dem rigorosen Vorgehen gegen Tatverdächtige und durch unmittelbar provozierte Reizreaktionen der Protagonisten auf belastende Vorwürfe wird eine individualisierbare Realitätsdimension erschlossen.

¹⁶³ Röwekamp, Burkhard: Vom Film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei. S. 32.

¹⁶⁴ Der Vorspann zu *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955) in der deutschen Übersetzung: „Dieser Film lässt ein gewalttätiges, gnadenloses und bisher unbekanntes Milieu im nackten Licht der Wahrheit erscheinen. Die Autoren sehen ihr Ziel als erreicht, wenn die folgenden Bilder diejenigen warnen, die durch Schwäche und Unwissenheit der schrecklichen Gefahr der *Drogen* zum Opfer fallen könnten.“

¹⁶⁵ Siehe 56'42 in *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955), als szenisch-referenzieller Verweis auf die französische Romanreihe.

Ce film fait apparaître à la lumière crue de la vérité, un milieu violent, implacable, et jusqu'ici inconnu. Les auteurs estimeraient leur but atteint si les images qui vont suivre devaient mettre en garde ceux qui par faiblesse ou ignorance, risqueraient d'être un jour les victimes de ce redoutable fléau : "LA DROGUE".



Abb. 19. a-b RAZZIA SUR LA CHNOUF (1955)



Abb. 20. a-b TOUCHEZ PAS AU GRISBI (1954)

Die Hauptfigur Henri Le Nantais (Jean Gabin) kommt in *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (1955) als verdeckt ermittelnder, ziviler Gesandter der Exekutive (in physischer Gestalt und Repräsentation eines Geschäftsmannes) aus Amerika mit dem Ziel zurück nach Paris, disparate Spuren zu Kanälen und Auftraggebern in der Pariser Drogen-szene aufzugreifen. Die Methoden scheinen vertraut: Der Zuseher wird durch die Erkundungen der Protagonisten in die elementaren Kreisläufe der Herstellung und des Vertriebs, sowie in die Teilprozesse des Rauschgifthandels eingebunden, die nicht unerheblichen Einfluß auf die dargestellte Pariser Halbwelt auszuüben scheinen. Neben ostentativem Marihuana- und Kokainkonsum (Abb. 20. a–b) wird der Handel mit Heroin in den Fokus der Darstellungen des Milieus gebracht. Von brutalen Exekutionen und Vergewaltigungen im Netz der kriminellen Verstrickungen wird ebensowenig abgesehen. Der organisierte Vertrieb in den Hinternzimmern und die Kontaktaufnahme in der Metro oder den Telefonzellen der Nachtclubs geben ein verruchtes Abbild einer urbanen *Demimonde* wieder, was in einer auf die formale Perfektion ausgerichteten Inszenierung mündet. Spezifische Details zu lokalen Netzwerken und deren Organisation werden durch die differenzierten Grade an Einbindung bzw. Verwicklung der Protagonisten näher erläutert. Eindimensionalen Charakterisierungen entgegengesetzt, zeigt sich die Hauptfigur zwischen den Fronten positioniert: Jean Gabin, alias Henri Le Nantais, repräsentiert das Abbild des *Gentilhomme*, einen von tugendhaften Idealen gekennzeichneten Kriminellen von vornehmer Gesinnung, der allen Plotwendungen zum Trotz, persönlichen Werten verpflichtet bleibt und in seiner Gestalt als paradigmatische Figur im Milieu etabliert wird. Durch die reflexive Darstellung und in seinem narzisstischen Gestus wird der französische *Gentilhomme* als Äquivalent und eigenwillige Abwandlung einer stereotypen männlichen Hauptfigur aus dem klassischen Gangsterfilm aufgezeigt – als französisches Pendant zum amerikanischen *Tough guy*.¹⁶⁶

Ähnliche Entsprechungen in der Darstellung der charismatischen Leitfigur aus der Unterwelt lassen sich darüber hinaus am Beispiel Jean Gabins in *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) (Abb. 21. a–b) sowie durch Roger Duchesne in *BOB LE FLAMBEUR* (1956) (Abb. 22. a–b) aufzeigen. Durch sein elegantes äußeres Erscheinungsbild und seine individuelle gestische Exzentrik aus klassischen Abhandlungen im Gangsterfilm

¹⁶⁶ Vgl.: Kapitel II.3.3.: Der *Tough guy* und seine paradoxe Moral.

nicht nur ikonographisch vertraut, erscheint in Jean-Pierre Melvilles *BOB LE FLAMBEUR* (1956) eine in die Jahre gekommene, notorische Spielernatur im dramatischen Zentrum der Darstellung, die aufgrund ihrer loyalen Reputation und Vergangenheit im Milieu ausgewählte Kontakte zur Polizei (im Speziellen zu einem höheren Exekutivorgan in Paris) pflegt. Der familiäre Verbund der handelnden Akteure rund um den Protagonisten und die Konzentration auf die Interpretationen von Loyalität und Vertrauenskodex in Verbrecherkreisen, unterscheiden *BOB LE FLAMBEUR* (1956)¹⁶⁷ von kategorischen Archegeten. Die erläuterte kriminelle Welt hingegen bleibt eine von Materialismus und männlichen Allmachtsphantasien dominierte. Melvilles inszenatorischer Fokus liegt in der exemplarischen Ausstellung von Maskulinität und patriarchaler Rollenentsprechung im Gangstermilieu, was sich in weiteren Bearbeitungen zum Genre in den folgenden Dekaden noch expliziter wird nachvollziehen lassen.¹⁶⁸ Bob Le Flambeur stellt die klassische Verkörperung einer reputierlichen Gangsterfigur dar, dessen Individualismus durch mimische Nuancen, die reduzierte Gestik und das perfektionierte Auftreten in Anzug und Trenchcoat zur Darstellung findet.

Der aufwendige Kleidungsstil im Gangsterfilm ist nicht schlichtweg deshalb kennzeichnend, weil er immer wieder ausgestellt wird, sondern weil er genutzt wird, um vom sozialen Aufstieg (und später vom Fall) des Gangsters zu erzählen: Mit Kleidung markiert und kommuniziert der Gangster ein Selbstbild und seinen gesellschaftlichen Status und grenzt sich von einer sozialen Gruppe ab (in der Regel von der Unterschicht, der er entstammt). Kleidung ist dabei ein Mittel zur Kennzeichnung sozialer Oppositionen, die narrativisiert werden. Sie tragen zur Strukturierung der erzählten Welt bei und werden von dieser wiederum zum Ausdruck gebracht.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Die Dialogvorlage zum Drehbuch von *BOB LE FLAMBEUR* (1956) stammt von Auguste Le Breton, der durch den Erfolg der *Série Noire* als gefeierter Romanautor über die regionalen Grenzen hinaus bereits breite Öffentlichkeit erlangt hat.

¹⁶⁸ Durch seine produktionstechnische Unabhängigkeit realisiert Jean-Pierre Melville mit *BOB LE FLAMBEUR* (1956) seinen ersten Kriminalfilm im eigenen Studio unter persönlicher Regieverantwortung. Die finanziellen Mittel reichen nicht aus, um Jean Gabin für die Hauptrolle zu bestellen. Anstelle von Gabin tritt Roger Duchesne als Darsteller in Aktion. Melvilles Affinität für das zeitgenössische US-Kino und den amerikanischen Gangsterfilm sollte sich bis zu seinem Tod in den 1970er Jahren fortsetzen. Als referenziellen Verweis auf seine Einflußnahme im zeitgenössischen französischen Kino läßt Jean-Luc Godard in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) Melville in der Rolle des Romanciers Parvulesco auftreten. Godard zitiert darüber hinaus „Bob le Flambeur“ durch einen weiteren Charakter im Film namens Bob Montagnier.

¹⁶⁹ Hartmann, Britta in: Topographische Ordnung und narrative Struktur. In: *Montage/AV*, 8/1/1999, S. 114.

Der *Gentilhomme* wird als selbstreflexive Personifikation einer aus dem amerikanischen *Caper movie* stammenden Gangsteridentität im Paris der 50er Jahre etabliert.¹⁷⁰ Dem moralischen wie fatalen Ausgang der klassischen Kriminalgeschichte steht in BOB LE FLAMBEUR (1956) ein variables Ende gegenüber, das dem Gangster alle Optionen offen läßt.

Auf einer individuell männlich konnotierten Ebene erschließt sich ein konzeptioneller Zusammenhang in Kriminalfilmen wie TOUCHEZ PAS AU GRISBI (1954), DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (1955), RAZZIA SUR LA CHNOUF (1955) und BOB LE FLAMBEUR (1956) primär mit der Behandlung von kameradschaftlichen Beziehungen, einem verbindenden Ehrenkodex und – in Analogie zu anachronistischen Tugenden, die aus der Zwischenkriegszeit und der Aktivität der Resistance datieren – der Loyalität unter alternden Kriminellen. Die fundamentalste Determinante der französischen Entsprechung des Paradekriminellen ist eine von sittlichen Werten geprägte, idealistische Gesinnung, die sich mit aus dessen dargebotenen zwischenmenschlichen Qualitäten und einem sozialen Verantwortungsbewußtsein folgert. Die Schauplätze und Lokalitäten die aufgesucht werden, an welchen Orten und zu welchen Zeiten man den Protagonisten antrifft (in einschlägigen Etablissements und Bars; bevorzugt bei Nacht oder im Morgengrauen) geraten dabei zu symptomatischen Merkmalen der maskulinen Charakterzeichnung.

¹⁷⁰ Vgl.: Vincendeau, Ginette: Interview zu Jean-Pierre Melvilles BOB LE FLAMBEUR (1956). Fassung: Kauf-DVD, StudioCanal & Optimum Releasing Ltd. 2006.



Abb. 21. a-b Jean Gabin in RAZZIA SUR LE CHNOUF (1955)



Abb. 22. a-b Roger Duchesne in BOB LE FLAMBEUR (1956)

III.3. Vom Genrefilm zu auktorialen Tendenzen in der Nouvelle Vague

III.3.1. Modifizierungen im französischen Kriminalfilmkontext

Ein symptomatischer Übergang zwischen konfektionierten Produkten für das Genrekino und einer auktorialen Konzeption im Nachkriegskino zeigt sich erst mit der veränderten physischen Besetzung von Haupt- und Nebenrollen und ist allen voran den unkonventionellen, zeitgenössischen Rollenentsprechungen der Frau zu schulden, die den ausgebreiteten maskulinen Tugenden und Kodizes disparat entgegen stehen. Die *Femme fatale* als paradigmatisches Figurenbild ist im französischen Film bis 1955 praktisch nicht existent, das weibliche Geschlecht findet grundsätzlich zu anachronistischer, heteronormativer Entsprechung. Von wenigen exemplarischen Ausnahmen¹⁷¹ abgesehen, wird die Frau im Kriminalfilm bis Mitte der 1950er Jahre als klischeebehaftetes, kriminalisiertes Beiwerk des Mannes dargestellt, mit dem es in den Etablissements in diskreter Weise aufzutreten gilt: Als attraktive Begleitung an den Tischen in intimer Clubatmosphäre oder in einschlägigen *Separées*. Oder aber auf der Bühne, halbnackt und in grotesk exploitierter Weise zur Unterhaltung der durchwegs männlichen Gästeschar.¹⁷²

Weibliche Akteure sind im Gangster- bzw. Kriminalfilmkontext nur fallweise auch in bedeutsameren Rollen auszumachen, die auf den Handlungsverlauf substanziellen Einfluß nehmen. Modernistische Entwürfe zum Rollenbild der Frau werden weitestgehend ausgeblendet.

Neben Simone Signoret (Abb. 23), die in Henri-Georges Clouzots *LES DIABOLIQUES* (1955) als Nicole Horner eine exzentrische *Femme fatale* verkörpert und in ihrer unheilvollen Charakterzeichnung die Erzählung in entscheidender Weise beeinflusst, stellt Jeanne Moreau eine ebenso zentrale Frauenfigur im zeitgenössischen Postkriegskino dar. Als Gegenentwurf zum patriarchalen Weltbild der Frau im europä-

¹⁷¹ Vgl. mit den Werken Henri-Georges Clouzots, im Speziellen mit *QUAI DES ORFEVRES* (1947).

¹⁷² Siehe *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954), *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955) u.a.

ischen Film wird sie als prototypisches Pendant des *Gentilhomme*¹⁷³ evoziert und elementarer noch, als widersprüchliche Persönlichkeit und als aktualisiertes Abbild einer *Femme fatale* dargestellt. In *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1956) mimt die 26-jährige Jeanne Moreau noch in einer Nebenrolle als Josy die kokainsüchtige, gesprächige Freundin (Vgl. Abb. 20. a–b) und attraktive Versuchung eines paradoxen Gangsters in einer kriminellen Sackgasse, die dieser an der Seite Jean Gabins nur durch einen letzten großen gemeinsamen Coup zu überwinden glaubt.

In *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) steht Jeanne Moreau an anderer Stelle im narrativen Zentrum der Auseinandersetzung, in der sie durch das fatale Ersinnen eines Gewaltverbrechens sowie durch das rätselhafte Verschwinden ihres Liebhabers, den Wendungen des Schicksals ausgeliefert scheint und sich von der Außenwelt isoliert. Als Florence Carala wird sie durch ihr folgenreiches Auftreten zur perikulösen Instanz, die aus individueller Überzeugung der Liebe wegen über Leichen–und im Speziellen über die Leiche ihres Ehemannes zu gehen vermag. (Abb. 24.)

Im Morgengrauen durch die Straßen von Paris mäandernd, verkörpert Isabelle Corey in *BOB LE FLAMBEUR* (1956) eine weitere beispielhafte Repräsentation der *Femme fatale*. Vorerst als arglose Nachtschwärmerin namens Anne etabliert (Abb. 25. a–b), erweist sie sich als opportunistische Schlüsselfigur der Abhandlung. Ihre Attraktivität, ihr geheimnisvoller Charme und die jugendliche Unbedarftheit offenbaren sich dem Zuschauer als die verlockenden Attribute einer infamen *Femme fatale* in modernistischer Gestalt. Die Straße gerät zum Ort der Begegnung mit dem Milieu, mit Straßencasinos und dem Etablissement. In der Inszenierung einer urbanen *Demimonde* wird ein naturalistisches Bild von Paris in den frühen Morgenstunden zwischen Dämmerung und Sonnenaufgang abzubilden gesucht.

¹⁷³ Vgl. mit Jean Gabin, der in seinen Darstellungen des Kriminellen nicht nur den Gangstermythos amerikanischer Prägung reetabliert, sondern bereits in den 1930er Jahren den patriotischen Helden der Arbeiterklasse personifiziert hatte.



Abb. 23. Simone Signoret in LES DIABOLIQUES (1955)



Abb. 24. Jeanne Moreau in ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD (1957)



Abb. 25. a–b Isabelle Corey in BOB LE FLAMBEUR (1956)

Mitte der 1950er Jahre zeichnen sich im französischen Produktionskontext Modifizierungen zu den generischen Entsprechungen andernorts in Europa und Amerika ab. Naturalistische Details und szenisch-räumliche Akzente gestatten einen flüchtigen Einblick in das großstädtische Treiben bei Nacht. BOB LE FLAMBEUR (1956) etwa wird vor Ort in Paris rund um den Place Pigalle, die Rue du Carpeaux und Montmartre gedreht.¹⁷⁴ Die Akteure flanieren durch die Strassen und Cafes, an den zentralen Plätzen der Stadt und in den berühmten Rotlichtbezirken. (Abb. 26. a–b)

Das Agieren der Protagonisten unter Melvilles Regie erscheint in manchen Momenten von unvollendeten Zügen durchdrungen, eher unfertig als „perfektioniert“ im traditionellen Verständnis eines *Cinema de qualité*, und darin die Unmittelbarkeit ihrer Entstehung gleichsam repräsentierend.¹⁷⁵ In dieser andeutungsweise unvollkommenen Inszenierung wird ein rohes, realitätsnahes Abbild von Paris und einem Milieu zu skizzieren gesucht, das sich sinnfällig dokumentiert. Als individuelle inszenatorische Eigenart wird das vorgeführte kriminelle Umfeld in BOB LE FLAMBEUR (1956) als paralleler Kosmos (der unter Umständen vor der eigenen Türe warten könnte) in atmosphärischer Präzision und an authentischen Örtlichkeiten in Paris dargestellt, was den jeweiligen Ausgangspunkt zukünftiger Beiträge im Kontext des zeitgenössischen Kriminalfilms nicht unwesentlich beeinflussen sollte. In Opposition zu kanonisierten Rezeptionsweisen im Film werden mit der Modulation der individuellen Repräsentationsformen des Subjekts und mit der Etablierung von alternativen Produktionsmodellen das individuelle Selbstverständnis des Regisseurs proklamiert¹⁷⁶ und damit einhergehend, neue Wege zu einem unabhängigen Filmschaffen jenseits ausgetretener Pfade bereitet.

¹⁷⁴ Vgl.: Dirk, R./Sowa, C.: Paris im Film, S. 89.

¹⁷⁵ Siehe Kapitel IV.1.3.: Improvisation und die Qualität des Imperfekten.

¹⁷⁶ Vgl.: Freybourg, Anne Marie: Film und Autor. Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder. Hamburg: Diss. 1993, S. 8ff.



Abb. 26. a–b BOB LE FLAMBEUR (1956)

III.3.2. Die Etablierung der Metropole

Im Gegensatz zu den Modellen der bürgerlichen Gesellschaft locken die verruchten Rotlichtquartiere der Stadt und deren mystifizierter Nimbus insbesondere junge Menschen aus den Vorstädten in die Metropole. Auf der Kinoleinwand mutieren Paris und seine kriminellen Parallelwelten zum urbanen Pflaster, das den ruhmreichen Träumen der Protagonistinnen zu entsprechen vermag. Selbst dann, wenn dies mit der Androhung von Gewalt oder in Verbindung mit einer kriminellen Tat zu stehen scheint. Verbotene materialistische Verlockungen und inhärente Sehnsüchte werden zu elementaren Angelpunkten in den Erzählungen im Genre des Kriminalfilms. Die gewählten Drehorte stellen sich lokalspezifisch dar und sind nun explizit im öffentlichen Raum vorzufinden. Konträr zu romantisierenden Inszenierungen der Metropole und der überfallsartigen Okkupation¹⁷⁷ durch internationale Filmteams und Großproduktionen in den Jahren der Nachkriegszeit, werden in Paris vorrangig Nachtclubdramen und Montmartre-Krimis verfilmt. Dieser Umstand ermöglicht von ruralen Idyllen und tendenziell eindimensionalen Moralvorstellungen dispensierte, filmische Bearbeitungen.

Neben der darstellerischen und räumlichen stehen die filmischen Beiträge nach 1955 aber in einer weiteren, vornehmlich historischen Verbindung. Sie sind – stellvertretend für die den Themen eingeräumte gesellschaftliche Brisanz – Beispiele für eine zeitgenössische Interpretation von Kino, das sich jenen Wirklichkeiten auf der Strasse zuordnen läßt, die in den Filmen zur Darstellung gebracht werden. Den französischen Kriminalfilm kennzeichnet eine für das Europa der 1950er Jahre aktuelle, teils implizit politische Bedeutung.¹⁷⁸ In *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) erscheinen die kriegsähnlich anmutenden Akzente in den Darstellungen der Organisationsstrukturen im kriminellen Milieu als immanenter historischer Verweis, der sich mit der Verortbarkeit im urbanen Raum vergegenwärtigt. Die Schauplätze im Film, die Etablissements und die demographischen Strukturen der Stadt sind die gleichen wie im Jahr-

¹⁷⁷ Vgl.: Dirk/Sowa: Paris im Film, S. 20.

¹⁷⁸ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 48.

zehnt zuvor unter deutscher Besatzung.¹⁷⁹ Welche Möglichkeiten Skript und Inszenierung zur gesellschaftspolitischen Kommentierung und zur rezeptionsästhetischen Manipulation bereitstellen, gibt sich etwas später deutlicher zu erkennen. In Louis Malles *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) werden die Traumatisierungen des Algerienkrieges zwischen 1954 und 1962 und der damit in Zusammenhang stehende Kampf Frankreichs um Kolonialbesitztümer thematisiert, was sich anhand der individuellen Rollenwahl, in der Charakterzeichnung, dem erläuterten Vorleben der Hauptfigur und dessen tödlicher Absicht zu erkennen gibt.

Die Absage an konformistische Attitüden und bürgerliche Überzeugungen charakterisieren in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) die männliche Hauptfigur Julien Tavernier. Als Ex-Offizier und Veteran der französischen Kolonialkriege in Indochina und Algerien, setzt sich Tavernier als Angestellter im oberen Kremium eines Waffenherstellers gegen die persönliche militärische Vergangenheit zur Wehr, kann sich der Konsequenz seiner Taten jedoch nicht entziehen. Deren tragisches Ausmaß hat der Protagonist in einer von der Außenwelt isolierten Ausnahmesituation – im Fahrstuhl – auf sich selbst gestellt, auszustehen. Der persönliche Umgang mit existenziellen Grenzerfahrungen in der Großstadt, mit schicksalhaften Fügungen und einer höheren Gewalt, die über die Fatalität der individuellen Taten zu walten scheint¹⁸⁰ wird zum Hauptgegenstand der Auseinandersetzung. Die Errungenschaften der Technik, die Transformationen in der Gesellschaft und die Technokratisierung des Menschen und seiner Umwelt (mit dem Ziel, evozierte technologische Entwicklungen für den Wohlstand der Menschen nutzbar zu machen) stehen darin ebenso zur Disposition, wie die differenzierten Auswirkungen auf das Individuum: Isolation und Entfremdung als individuelle Reaktion in einer auf die eigennützige Aktion, die ertragsorientierte Akkumulation und den persönlichen Vorteil fokussierten Masse. Damit einher geht in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) die inszenatorische Eroberung eines ideologischen Raumes, der sich existenzphilosophischen Theorien und veränderten Denk- und Anschauungsweisen des intellektuellen Unterbaus in den 50er Jahren verschreibt. Moralische, vordergründig ethischen Grundsätzen zu schuldende Beweggründe im Handeln der Figuren, wie sie sich im französischen Kino in den Beispielen des poetischen Realismus vor dem zweiten Weltkrieg und vorzugsweise

¹⁷⁹ Ebenda, S. 31ff.

¹⁸⁰ Siehe Kapitel II.1.3.: Kollaboration mit dem Außenseitertum: Die Programmatiken im Film noir.

im Kriminalfilm bis nach 1955 darboten, werden prinzipiell verworfen. Von der Abhängigkeit überkommener Genre- bzw. von festgefahrenen Produktionsstrukturen und den Konventionen im Kriminalfilm zu emanzipieren sucht sich neben Louis Malle auch die jüngere Garde eines sich formierenden Diskurses zum Autorenkino; Regisseure wie Jean-Luc Godard in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959), Francois Truffaut in *TIREZ SUR LE PIANISTE* (1960) oder Claude Chabrol, deren Spielfilmdebüts in den ausgehenden 1950er Jahren die konzeptuelle Basis der Nouvelle Vague begründen. Ein gemeinsamer ästhetischer Kontext¹⁸¹ in den Werken Henri Decoins, Jacques Beckers oder Jean-Pierre Melvilles und in den genreindifferenten Abhandlungen der nachfolgenden Generation¹⁸² erschließt sich hingegen mit der Approximation an individualisierbare Erzählinhalte. Die zugrundeliegenden Themenschwerpunkte, die aus der Beeinflußung aus dem Film noir, den Schriften der *hard-boiled crime fiction* Literatur sowie der *Série Noire* erwachsen, versprechen sich primär der Stillung von kriminellen Versuchungen und Sehnsüchten der Allgemeinheit in der Großstadt. Die Zusammenführung von in der Realität nicht aggregierbaren Tatsachen und Sachverhalten artikuliert sich als substanzielles erzählerisches Leitmotiv.

Mit der formalen Autonomie in den Darstellungen des Milieus und durch die Geschlossenheit¹⁸³ der inhaltlichen Sujets ist es dem Rezipienten ermöglicht, im Kriminalfilm einen gefahrenvollen, subjektivierbaren Spielraum zu erobern, den es im realen Leben so nicht zu erfahren gibt. Das Absolute wird vordringlich in der Schilderung und Darstellung einer singulären falschen Aktion sowie in den inhärenten Auswirkungen auf das soziale Gefüge und die Umwelt der Figuren, zu repräsentieren gesucht: Durch einen Mord, einen Überfall, eine individuelle Straftat oder einen folgenschweren Verrat, der den Mikrokosmos der Protagonisten im Film jeweils dramatisch verändert. Mit der gesteigerten Kontrolle und Verantwortung über die kreativen Teilprozesse einer Produktion, wird erneut eine Diskussion um den Realismusbegriff im Film provoziert, die sich am Beispiel der Nouvelle Vague zum essentiellen Strategem ausbildet. Das Interesse an der Verortung, an der Trennung und Zusammenführung bereits erprobter, filmischer Kategorien dient den Regisseuren dabei als referenzielles Bezugssystem, als inszenatorisches Repertoire an filmischen Paradigmen, derer sie sich in ihren eigenen Bearbeitungen bedienen.

¹⁸¹ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 47.

¹⁸² Louis Malle, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut u.a.

¹⁸³ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 47ff.

III.3.3. Autobahnen, Glasfassaden und die Ausstellung oppositärer Lebensentwürfe: Louis Malles ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957)

In den ausgehenden 1950er Jahren sind im französischen Kriminalfilm keine kriegsähnlichen Schauplätze oder von Bandenkonflikten geprägte Ausnahmezustände (TOUCHEZ PAS AU GRISBI) mehr anzutreffen; keine expliziten Milieudramen, in dem ein in die Jahre gekommener Gangster nach Sühne trachtet (BOB LE FLAMBEUR) und keine Darstellungen mehr von kollektiven Verbrechen (DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES). Die kriminellen Berührungspunkte der Protagonisten erwachsen in einer die Rezeption betreffend individualisierbaren, psychosozialen Auseinandersetzung mit den Befindlichkeiten der Nachkriegsgeneration auf den Strassen: Die Jugend, die sich beim Flanieren durch die Großstadt einer kriminellen Tat schuldig macht und sich unversehens mit prekären Situationen konfrontiert sieht. Die tragische Begegnung mit der Konsequenz, die aus einem einzigen isolierten, schicksalhaften Moment erwächst und die Lage der Protagonisten einschneidend verändert, konzentriert den Inhalt der Auseinandersetzungen auf die Hinterfragung individueller krimineller Motivationen.

Die Verneinung von gesellschaftlichen Normativen manifestiert sich in den teils nihilistischen Tendenzen und artikulierten Perspektiven der Jugendlichen in den europäischen Metropolen Ende der 1950er Jahre. Die in der Bevölkerung gerne proklamierte „fehlende“ Moral und „Sittenlosigkeit“ der Nachkriegsgeneration begründen sich im zeitgenössischen französischen Film ebenso mit in dem Interesse an der existenzphilosophischen Literatur Jean-Paul Sartres oder Albert Camus, die von der individuellen Auffassung von der Freiheit des Menschen, sich selbst zu entwerfen und der Überzeugung von der Nichtigkeit alles Bestehenden charakterisiert ist. Der Existentialist wird als Befürworter einer von der Norm abweichenden Lebensführung außerhalb der geltenden bürgerlichen, gesellschaftlichen bzw. moralischen Konventionen aufgefaßt. Die Rezeption der Schriften Sartres und die Sensibilisierung in intellektuellen Kreisen für philosophische Diskurse zur Gesellschaft, wecken in den 1950er Jahren das öffentliche Interesse an der Konfrontation mit den existentiellen Beweggründen und Motiven des Individuums.

Diesem Umstand wird im französischen Autorenfilm primär durch die Behandlung von nachkriegs- bzw. aufbaukritischen Themenkomplexen – statt euphorischem Materialismus – und in den pessimistischen Perspektiven der Protagonisten – anstelle eines konsumorientierten, kapitalistisch geprägten Positivismus – Rechnung getragen. "Existentialism did not stress the positive, hopeful outlook or materialism, as the film noir did not depict a rosy world."¹⁸⁴

Im amerikanischen Film wird nach 1950 zwar keine unmittelbare literarische Entsprechung etabliert, das kritische Moment jedoch auch in der ideologischen Umkehr von traditionalistischen Werten und einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Mythos des *American Dream*¹⁸⁵ in Filmen wie *GUN CRAZY* (1950) oder *KISS ME DEADLY* (1955) gesucht. Schon in den Titeln der Werke zeigen sich wiederkehrende existenzialistische Motive, sowohl im Amerikanischen (*DARK PASSAGE*, *IN A LONELY PLACE*, *ON DANGEROUS GROUND* oder *ONE WAY STREET*) als auch im Französischen: *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (Fahrstuhl zum Schaffot) oder *A BOUT DE SOUFFLE* (Außer Atem). Die Protagonisten finden sich auf sich selbst gestellt in Ausnahmesituationen wieder: Die Wechselwirkungen zwischen Körper und Seele, zwischen physischen Reizen und den unmittelbaren Reaktionen resultieren in folgeschweren affektiven Handlungen, die emotionalen Verfaßtheiten manifestieren sich mit der Verwunderung über die Absurditäten des Daseins. Als Ausgangspunkt eines Strebens nach individueller Freiheit und der Verantwortung über die eigenen Taten werden psychophysische Befindlichkeiten dem authentischen Erlebnis gegenübergestellt. Ein für die Einflußnahme daseinskritischer Tendenzen im Film noir bereits maßgeblicher Faktor:

If existentialism did gain a foothold in postwar America, it was only after this optimism had been successively challenged by the Depression; the rise of totalitarianism; the fear of Communism; the loss of insular security; and, finally, the tarnishing of the ideal of individual initiative with the growth of the technocrat state. Even french existentialism, so closely tied to the underground Resistance and prison camps, represented an earlier response to many of the same challenges to the integrity of the self.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Mejcher, Yvonne: Film noir and New Wave, S. 40.

¹⁸⁵ Vgl.: Ebenda, S. 40.

¹⁸⁶ Porfirio, Robert G.: No Way Out. Existential Motifs in the film noir. In: Silver/Ursini: Film Noir Reader, S. 80-81.

Oppositär zu gesellschaftlich antiquierten Maximen und gemeinverständlichen Überzeugungen in der Annäherung an großstädtische Sozialisationen wird in Louis Malles *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) ein zeitgenössisches Abbild der Metropole entworfen. Die klassizistische Architektur wird den Glasfassaden und Bürobauten der neuzeitlichen Industriekomplexe in Paris – kennzeichnend für die Substrate einer materialistisch orientierten Gesellschaftsform technokratischer Prägung – gegenübergestellt. Als Dienstwagen steht Julien Tavernier ein amerikanisches Cadillac Cabriolet zur Verfügung, das von einem jungen Paar offenbar aus Langeweile gestohlen wird. Auf der Rückbank¹⁸⁷ verfolgt der Rezipient das Liebespaar Richtung Peripherie und Autobahn, wo das Schicksal der beiden seinen Lauf nehmen wird. (Abb. 27.) Die Prozeßhaftigkeit der Narration führt darin das Verlangen der straffällig gewordenen Jugendlichen vor, aus ihrer misslichen Lage zu entfliehen.

Die höhere Fügung der Dinge setzt in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) eine existentielle Reflexion in Gang und mutiert zum Mechanismus, der die Protagonisten mit der Realität ihrer Situation konfrontiert. Als elementar für die Annäherung an individualisierbare Erzählinhalte erweist sich dabei die Tragweite von im Affekt getroffenen Entscheidungen. Die Portraitierungen der Nachkriegsgeneration im modernen Paris zeigen die Gesellschaft der 50er Jahre an einem Punkt des Wandels. In der Andeutung politischer Hintergründe die zur Tat führen, gibt sich ein kritischer, zeitgenössischer Gestus in der Inszenierung zu erkennen. Mit der Ermordung des Waffenzuschauers Carala erfüllen sich zwar vorerst nicht nur die gehegten Absichten der Geliebten des Protagonisten, Florence Carala (Jeanne Moreau), sondern ebenso der klassische partizipatorische Mordkomplott aus *DOUBLE INDEMNITY* (1944).¹⁸⁸ Das unweigerliche Scheitern der kaltblütigen Ambitionen des Liebespaares stellt sich als existentielle Grenzerfahrung dar, deren Ausgang sich für beide Protagonisten ähnlich verhängnisvoll darstellt.

¹⁸⁷ Vgl. mit einem Einstellungsparadigma aus dem Film noir: Dem Fahrzeug-2-Shot (Abb. 9. a–h) in *GUN CRAZY* (1950) u.a., Kapitel II.5.1.: Erzählperspektive und narrative Entwicklungen.

¹⁸⁸ Vgl.: Violette, Banks/Matt, Gerald (Hg.): *Fahrstuhl zum Schafott*. Katalog der Kunsthalle Wien zur gleichnamigen Ausstellung 20. März - 3. Mai 2009, S. 141.



Abb. 27. ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD (1957)

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957) wird auf Kodak Tri-X Negativfilm¹⁸⁹ gedreht, einer hochempfindlichen Schwarz-Weiß Emulsion. Im konstruktiv-gestalterischen Fokus der Erzählung stehen die expressive Stilisierung der Metropole bei Nacht und die naturalistische Darstellung der verzweiferten Suche der weiblichen Protagonistin Florence Carala nach ihrem Geliebten, was durch die Empfindlichkeit des Filmmaterials, durch das erhellende Licht der Schaufenster und Leuchtreklametafeln in den Strassen von Paris ermöglicht ist. (Vgl. mit Abb. 24.) Die Montage hingegen charakterisiert ein schematisch vorgefertigter Umgang mit der Zeit: Durch entdynamisierte Plansequenzen, temporäre Ausblendungen von Realitätsbezügen und ein, der urbanen Hast und Hektik entgegengesetzter, entschleunigter Erzählrhythmus.

Louis Malle stößt 1957 auf den Roman Noël Calefs, dessen Handlungsinhalt zur Drehbuchvorlage für ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957) wird.¹⁹⁰ Schon der Original-Plot des Thrillers überzeugt den Produzenten der *Nouvelles Editions de Films* Jean Thuillier¹⁹¹, die zugrunde liegende Erzählung wird von dem Romancier und Literaturkritiker Roger Nimier adaptiert. Der Filmindustrie soll ein *B-Picture* dargeboten werden, Malle hingegen versucht in seinem Spielfilmdebüt mit der Ambition, den perfektionierten Kriminalfilm zu realisieren, individuelle formale Tendenzen und Inszenatorisches aus den Werken Robert Bressons und Alfred Hitchcocks zusammenzuführen.¹⁹²

Im Rahmen eines außerordentlichen Konzertaufenthaltes von Miles Davis 1957 in Paris im Jazz Club Saint-Germain¹⁹³ wird Louis Malle bei diesem vorstellig und fragt um Zusammenarbeit bzw. um die Möglichkeit der Instrumentierung zu ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957) an. In einer der darauf folgenden Nächte improvisiert und realisiert Miles Davis mit einem vierköpfigen Ensemble an Musikern den Soundtrack zum Film.

¹⁸⁹ Vgl.: Violette/Matt (Hg.): Fahrstuhl zum Schafott, S. 143, nach Southern, N./Weissgerber, J.: The Films of Louis Malle. A Critical Analysis. Jefferson: North Carolina 2006.

¹⁹⁰ Vgl.: French, Philip: Louis Malle über Louis Malle. Berlin: Alexander Verlag 1998, S. 31.

¹⁹¹ Thuillier produziert u.a. Robert Bressons UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPÉ (1956) sowie LE TESTAMENT D'ORPHEE (1960) von Jean Cocteau.

¹⁹² Vgl.: French, Philip: Louis Malle über Louis Malle. S. 36ff. Das intentionierte Entkommen der Figur Julien Taverniers aus dem Fahrstuhl stellt sich in ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957) analog zu den Fluchtabsichten aus dem Gefängnis in Bressons UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPÉ (1956) dar.

¹⁹³ Vgl.: Violette/Matt (Hg.): Fahrstuhl zum Schafott. S. 138.

Die entstandenen musikalischen Segmente offenbaren sich losgelöst vom Dialogischen und der Diegese, in vereinzelt Sequenzen kontrapunktisch angewandt. Das zentrale musikalische Thema wird dabei in rhythmischer Modulation über den Fortlauf der Narration hinweg immer wieder neu zusammengesetzt und variiert. Die dunkle Klangsprache bildet dabei die auditive Folie der Inszenierung, die sich neben der mäandernden Handlung auch in der existenziellen Grundstimmung im Film ausbreitet. "Die Verwendung von (...) extradiegetischem Ton subjektiviert die Bilder und bereicherte bereits den subjektivierenden Gestus des Film noir um neue reflexive Ausdrucksformen."¹⁹⁴

Mit dem Arrangement von Miles Davis wird Jazzmusik nicht zum ersten Mal für einen Film aufbereitet.¹⁹⁵ Die Sensibilisierung für transatlantische Einflüsse seitens der Filmemacher¹⁹⁶ und Kritiker bietet in Frankreich bereits Mitte der 50er Jahre die Option zur diskursübergreifenden, interdisziplinären Durchdringung der formalen Kanäle im Film. Der amerikanische Jazz manifestiert sich dabei als elementarer musikalischer Einfluß, der sich neben der punktuellen atmosphärischen Schwerpunktsetzung als auditive Konstante in Rhythmik und wiederkehrender Melodik darstellt. Die Variation und melodische Fortführung eines musikalischen Themas über die Gesamtlänge eines Filmes hinweg stellt ein inszenatorisches Novum dar, das sich als alternativer Entwurf zu konventionellen Bearbeitungen im französischen Genrekino bzw. einem *Cinema de qualité* darstellt, und zur tonalen Apostrophierung der existentiellen Perspektiven der Protagonisten beiträgt. Die assimilierende Durchdringung der instrumentellen filmischen Mittel durch den Jazz als künstlerische Ausdrucksform und synergetische Substanz, die ein sich transformierendes Weltbild in einer technokratischen Gegenwart zu reflektieren gibt, wird in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) als essentielles formales Attribut in die Inszenierung eingebunden.¹⁹⁷ Neben amerikanischen Beispielen für die zeitgenössische musikalische Instrumentierung im

¹⁹⁴ Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, S. 50.

¹⁹⁵ Vgl.: Porfirio, Robert G.: Dark Jazz. Music in the Film Noir, in: Silver/Ursini: Film Noir Reader 2, New York 1999, S. 177ff.

¹⁹⁶ Primär für das Kino Alfred Hitchcocks und die Affinität für die Filme Nicolas Rays.

¹⁹⁷ Vgl.: Buss, Robin: French Film Noir, S. 52. „For the generation to which Louis Malle belonged, the use of American jazz signalled rejection of the ethos (and the films) of the era to which Carné belonged.“ Zitat ebenda.

Film¹⁹⁸ bereiten in Europa Komponisten wie Jean Wiener, Georges Auric oder Georges Delerue, und neben Django Reinhardt Musiker wie Paul Misraki oder Martial Solal die charakteristischen Themen, die im französischen Kriminalfilm – vornehmlich durch ihre Adaptivität und Wiedererkennbarkeit – zum signifikanten auditiven Spezifikum invertieren.

¹⁹⁸ Wie z.B. Duke Ellingtons Arrangement zu Otto Premingers *ANATOMY OF A MURDER* (1959).

IV ANLEHNUNGEN AN REFERENZIELLE PARADIGMA UND DEREN ÜBERWINDUNG

Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE (1959) im Kontext des Film noir

IV.1. Der Kriminalfilm in der Nouvelle Vague

IV.1.1. Theoretische Voraussetzungen

In der theoretischen Auseinandersetzung mit Hollywood und dem amerikanischen Kino der Zwischen- und Nachkriegszeit entwickelt sich unter französischen Kritikern und Regisseuren ein Bestreben, in diskursiver Weise den multiplen Formen und Sprachen des Films entgegenzutreten, sich bewußter den mediumsinhärenten Konventionen anzunähern und sich auch in referenziellem Gestus damit auseinanderzusetzen. Diese auf elementare filmhistorische Entwicklungen verweisende Approximation läßt sich in den Anleihen der Inszenierungen, den eigenwilligen Charakterdeterminanten der Figuren sowie anhand der Adaptionen der zugrunde liegenden thematischen Komplexe festmachen.¹⁹⁹ Eine individuelle kritische Attitüde und diversifizierte Diskurse zu den Genrekontexten im Kino der 1950er Jahre münden nicht nur in einem individualisierten Schreiben über Film, das die Methodiken der Filmherstellung und die Verortbarkeit von filmischen Modellen in einen neuen Zusammenhang überführt, die Individualisierung in der Filmkritik bereitet darüber hinaus den Handlungsspielraum für Nuancierungen und Polemisierungen in der Darstellung von Referenzbezügen. Sie intendiert die subjektive Betrachtung einer kanonisierten Filmgeschichtsschreibung und ihrer genreimmanenten Dispositionen. Die kritischen Texte und Beiträge zum aktuellen Filmschaffen entstammen primär den Schriften der *Cahiers du cinéma* und dem alterierenden Ensemble an Rezensenten weiterer französischer Publikationen zum Kino. Neben den Bearbeitungen in den *Cahiers*, in *Arts* und *Positif* stellt die *Revue du Cinema* unter der Führung Jean-George Auriols²⁰⁰ bereits zwischen 1929 und 1931 bzw. von 1946-49 den konzeptionellen Archegeten einer französischen Schriftenreihe zum zeitgenössischen Kino

¹⁹⁹ Vgl.: Jacques Rivette über Nicholas Ray: On Imagination. Erschienen in *Cahiers du cinéma* 27, Oktober 1953, übersetzt aus dem Französischen in: Hillier, Jim: *Cahiers du cinéma Vol. I. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2003, S. 105.

²⁰⁰ Auriols tragischer Unfalltod 1951 ist als gruppendynamische Initialzündung für die Gründung der *Cahiers du cinéma* verantwortlich.

dar. Der evozierte Autorendiskurs in Europa sowie die Aufarbeitung auktorialer Tendenzen im amerikanischen Kino²⁰¹ stellen die Beziehung zwischen Autor und Werk in das rezeptorische Zentrum der Darstellungen im Film. Die autonome Haltung des Filmautors und dessen individuelles (teils autobiographisches) Einwirken auf das filmische Werk können als idealtypische Voraussetzung für die Adaption von individualisierbaren Erzählinhalten zusammengefaßt werden. Als syntagmatische Tatsache vermag dabei die Auswahl behandelter Themen der persönlichen Motivation bzw. der subjektiven Überzeugung des Regisseurs in der Bearbeitung eines Sachverhaltes zu entsprechen.

Cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all other arts have before it, and in particular painting and the novel. After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in a contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *Caméra-Stylo*. . . Which implies, of course, that the scriptwriter himself shoots his films. (...) The author writes with his camera as a writer writes with a pen.²⁰²

Ausgewählte amerikanische *B-Pictures*²⁰³ in den 1940er und 50er Jahren und programmatische Beispiele des Film noir²⁰⁴ dienen als Modelle für ein alternatives Kino, in dem der persönliche Gestaltungswille des Regisseurs im Zentrum der Inszenierung steht, und einerseits die dialektische Beziehung zwischen der Geschichte des Me-

²⁰¹ Amerika wird in der Filmkritik als paradigmatische Filmnation rezipiert, in der seit den 1930er Jahren ein von kultureller Polyphonie und nachhaltigen Integrationsbewegungen gekennzeichneten, ökonomistisch geprägter Industrie- bzw. Unterhaltungszweig auf synergetische Weise zu funktionieren imstande ist. Als archetypisches Beispiel der Funktionsweisen der Filmindustrie, die auf der Dienstbarmachung allgemeingültiger Grundsätze und Methoden basiert: Effiziente Aufgabenverteilung, analoge Fertigung und der ökonomische Einsatz der Mittel. Vgl.: Rohmer, Eric in: *Rediscovering America*. *Cahiers du Cinema* 54, 1955. A.d.F.ü. in: Hillier, Jim: *Cahiers du cinéma Vol. I. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. S. 90.

²⁰² Astruc, Alexandre: *The Birth of a new Avantgarde. Le Caméra-Stylo* (1948) in *L'écran français* No. 144 vom 30. März 1948, übersetzt aus dem Französischen in: Crisp, Colin: *The Classic French Cinema 1930-1960*, S. 239.

²⁰³ Vgl. Kapitel I.4.1.: *Das B-Picture* und sein Einfluß als Produktionskanal.

²⁰⁴ 1955 legen Raymond Borde und Etienne Chaumeton die erste umfassende europäische Studie zum Film noir vor, in der sie durch erzähltechnische, motivanalytische und historische Kategorien zu einer Methodik und Theorie des Film noir vordringen, die in der Klassifizierung und Beschreibung der elementaren Merkmale zur Bestimmung dessen Herkunft und seiner periodischen Entwicklung in substanzieller Weise beigetragen haben.

diums und der individuellen des Künstlers verhandelt, andererseits daraus resultierende Ansätze für die Genese eines Autorenkinos aufgreift. In den Beobachtungen zum amerikanischen Film wird der unmittelbare Bezug zur Realität und die Idee der Reformulierung von Authentizität²⁰⁵ in den Vordergrund gestellt.

Die Cahiers du Cinéma (und im speziellen Jacques Rivette) bezeichnen das Kino um Nicholas Ray, Howard Hawks oder John Houston als Post-Welles-Kino: Als Beispiele für ein Filmschaffen, das von der "egozentrischen Konzeption des Regisseurs"²⁰⁶ charakterisiert wird und durch Tendenzen der Interaktion mit dem Zuseher dessen perzeptive Einbindung vorwegnimmt. In der textuellen Auseinandersetzung geht man explizit ab von einer Kritik, die dem zeitgenössischen anglo-amerikanischen Diskurs zur Filmwissenschaft Mitte der 50er Jahre entspricht.²⁰⁷

Francois Truffaut als Kritiker der Cahiers du Cinéma, verwendet den Autorenbegriff als theoretischen wie praktischen Terminus²⁰⁸, der zum einen den *Auteur* im technischen Sinne als den Regisseur eines Filmes bezeichnet, der eigene Skripte verfaßt und damit im Gegensatz zu dem *Metteur-en-Scène* zu verstehen ist, der seine Tätigkeit vornehmlich in der konventionellen Realisierung eines fremdautorisierten, vorgefertigten Drehbuchs sieht. Zum anderen wird die Begrifflichkeit in einem breiteren Sinne verwendet und zwar insofern, als sich das entstandene Werk primär durch die Handschrift und die individuelle Einflussnahme des Regisseurs zu erkennen gibt. Das wegberaubende, grundsätzliche Konzept der *Politique des auteurs* betrifft die umfassende Kontrolle und werkbezogene Verantwortung des Regisseurs in der Emanzipation von der Stringenz und Abhängigkeit sowie dem Diktat einer produzierenden Instanz im Hintergrund. Die Beiträge André Bazins zur auktorialen Instanz im Film ermöglichen es einer jungen Generation an Filmemachern in Frankreich, ideologische Auffassungen von autonomem Filmemachen in ihrer Konsequenz zur praktischen Anwendung (in den Debütfilmen der Nouvelle Vague) zu überführen. Die Bedeutung der *Politique des auteurs*²⁰⁹ und die Herausbildung der theoretischen Voraussetzungen für eine ver-

²⁰⁵ Vgl.: Freybourg, Anne Marie: Film und Autor, S. 2.

²⁰⁶ Rivette, Jacques in: Hillier, Jim : Cahiers du cinema Vol.1, S. 75.

²⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 74.

²⁰⁸ Vgl.: Truffaut, Francois: Une certaine tendance du cinema francais. Cahiers du cinéma 31, 1954. A.d.F.ü. in Hillier, Jim: Cahiers du cinema Vol.1, S. 229ff.

²⁰⁹ Vgl.: Hillier, Jim: Cahiers du cinema Vol.1, S. 75., „Despite stars, despite industrial factors, despite genre, autorship – the politique des auteurs – was the undisputed system on which almost all cahiers writing was based.“ Ebenda.

änderte rezeptorische Vorgehensweise Ende der 1950er Jahre bilden den Ursprung eines Autorenkonzepts, das sich ebenso im Kontext des französischen Kriminalfilms begreifen läßt. Der Versuch einen Dialog zwischen Autor und Zuseher zu initiieren kristallisiert sich zum elementaren Angelpunkt der Autorenpolitik.

Sich etablierte Erzähl- und Ausdrucksweisen vorzuführen und konstatierte, symptomatische Strukturen des Mediums abzuwandeln gerät zur Voraussetzung dafür, sich durch Transformationsabsichten auch von professionalisierten Gewohnheiten in der Filmherstellung loszureißen. Im perzeptiven Fokus stehen das individuelle Verhältnis der erzählten Geschichte zur jeweiligen Realität und das Aufbegehren gegen ein Kino, das sich selbst in einem Netz formaler Konventionen zugrunde richtet.²¹⁰ Die Disposition der Nouvelle Vague ist von der Auflehnung gegen die Traditionen des *Cinema de qualité* bestimmt: Gegen ein Kino des rhetorischen Diskurses, das sich ausnahmslos stereotyper Muster und redundanter gebräuchlicher Formeln bedient. Nun wird darin kein abstraktes Regelwerk wird zu proklamieren gesucht, sondern durch den Bruch mit dem vorhandenen, dieses zu modifizieren.²¹¹

IV.1.2. Genreimmante Referenzen

Konträr zur formalen Geschlossenheit von Narration und Montage²¹² in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (1957) artikuliert sich in Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) die polyphone Konzeption einer urbanen Kriminalgeschichte: Eine experimentelle Variation des Kriminalfilms, die sich von den konventionellen Pfeilern des Genres losreißt und von mediumsinhärenten Altlasten befreit scheint, ihre spezifische Provenienz und ihre referenzielle Zuordenbarkeit jedoch nicht zu verbergen trachtet. Historisierende, kontextuelle Querverweise auf die Gangarten des Film noir und die unmissverständliche Widmung an eine amerikanische *B-Picture*-Produktionsfirma im Vorspann (Abb. 28), bilden das neuartige Profil und den formalen Kern einer Narra-

²¹⁰ Vgl.: Rivette, Jacques: Wir sind nicht mehr unschuldig. Erstmals erschienen als: *Nous ne sommes plus innocents*. In: *Cine-Club du Quartier Latin 4* (1950). Aus dem Französischen übersetzt in: Jacques Rivette–Schriften fürs Kino. Hier in: *Das Kino des Jacques Rivette. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*. S. 70.

²¹¹ Vgl.: Hillier, S. 81.

²¹² Siehe Kapitel III.3.3.: Autobahnen, Glasfassaden und die Ausstellung oppositärer Lebensentwürfe.



CE FILM EST DÉDIÉ A
LA MONOGRAM PICTURES

Abb. 28 A BOUT DE SOUFFLE (1959)

tion, die im Prozeß der Abkoppelung von französischen Vorläufern im Kriminalfilm begriffen ist. In der Nennung der Monogram Pictures im Vorspann rekurriert Godard prinzipielle formale Ansätze der *Poverty Row*²¹³ in den 1940er Jahren, die im instrumentellen Gestus kostengünstig hergestellter Kategorie B- bzw. C-Produktionen Realisierung fanden.

The Film noir movement employed very radical innovations – particularly with regard to storytelling. Both movements (der Film noir und die Nouvelle Vague, Anm.d.V.) broke with the traditional cinema. This further functions as an explanation why the New Wave directors focused so much on Film noir elements. Since it was the objective of the New Wave to create a new cinema, it was (...) much easier and more justifiable for the moment to make references to earlier movements that had attempted a similar break with the classical cinema.²¹⁴

Der 26-jährige Jean-Paul Belmondo tritt in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) als Michel Poiccard mit Zigarette, Hut und Zeitung unter dem Arm, und mit dem anachronistischen gestischen Repertoire des *Tough guy* auf, das eine spezifische Nähe und Analogie zu den Charakterdeterminanten im amerikanischen Kriminalfilmkontext freilegt. Im Detail lassen sich die signifikanten Attribute einer substanziellen Figur des Film noir nachvollziehen, die Humphrey Bogart als Privatdetektiv Sam Spade in John Hustons *MALTESE FALCON* (1941) bzw. als Philip Marlowe in Howard Hawks *THE BIG SLEEP* (1946) verkörpert. Dessen verhaltener, wiederholter Griff ans Ohr etwa manifestiert sich darin als wiederkehrende bezeichnende Geste, die Michel Poiccard in dem Streichen über seine Lippen – als ungewöhnliche Anspielung auf explizit filmische Rezeptionsweisen und bediente Klischees im Gangsterfilm – abzuwandeln sucht:

Als filmische Gedankenbewegung zwischen Anwesendem und Abwesendem in der Form einer falschen Erinnerung, die das Nachdenkliche der Geste Bogarts in eine affektierte Phrase transformiert und sie auf diese Weise neu konnotiert.²¹⁵

²¹³ Vgl. mit Kapitel II.4.1.: Das *B-Picture* und sein kategorischer Einfluß als Produktionskanal.

²¹⁴ Mejcher, Yvonne: *Film Noir & New Wave*, S. 65.

²¹⁵ Röwekamp, Burkhard: *Vom film noir zur méthode noire*, S. 48.

Die Identifikation mit einem ikonographischen Figurenbild anhand der komparativen Gegenüberstellung des Protagonisten mit dem Bild Bogarts (Abb. 29. a–b) im einem Kinoaushang führen das referenzielle Prinzip in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) am Beispiel vor, das "die Aufdeckung filmischer Mechanismen durch die Konfrontation von Vorbild und Abbild"²¹⁶ beabsichtigt. Godard macht sich das inszenatorische, gestische Vokabular des Gangsterfilms zu Eigen und führt es als deskriptives Merkmal in der individuellen Darstellung seiner Hauptfigur vor. Über die repräsentierte Gangsterfilmikonographie hinaus manifestieren sich andersartige, materielle amerikanische Entsprechungen als ebenso elementar für die szenische Abhandlung; sowohl in Form eines amerikanischen Fahrzeugs, dessen Diebstahl zum verhängnisvollen Mord an einem Polizisten führt, als auch in der von Patricia, der amerikanischen Austauschstudentin, auf den Champs-Élysées vertriebenen Tageszeitung (und ihrer Anstellung bei der) *New York Herald Tribune*. Die Kenntnis um standardisierte Motive im Kriminalfilm und die inhärenten Topoi des Genres werden beim Rezipienten also mehr oder minder vorausgesetzt. So kann die Besetzung Jean-Pierre Melvilles in der Rolle des Romanciers Parvulesco als inszenatorischer Fingerzeig auf dessen filmisches Erbe und die Bedeutsamkeit seiner Werke gelesen werden.

Mit der Betonung ästhetischer Prämissen in der Realisierung einer anachronistischen Kriminalgeschichte um 1959 und in dezidierten Referenzialitätsmomenten zeigt sich Godard spezifischen Kriterien des amerikanischen Gangsterfilms verbunden. Die eingehende Behandlung dieses traditionellen Sujets kann als Stellungnahme zum Filmmachen verstanden werden. Zum Zweck der assimilierenden Zuordenbarkeit des eigenen Werkes in einem historischen Bezugsrahmen nennt Jean-Luc Godard die ideologischen Vorläufer seiner persönlichen Annäherung an das Genre im Kinotrailer zu *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) explizit beim Namen:

LE DIABLE AU CORPS (1947),
DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (1955),
ET DIEU CRÉA LA FEMME (1956),
SCARFACE (1932).

²¹⁶ Röwekamp: Ebenda, S. 48.



Abb. 29. a-b A BOUT DE SOUFFLE (1959)

Mit den Darstellungen des kriminellen Milieus entspricht das appropriierte Handlungsschema in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) dem thematischen Umfeld der Beiträge aus dem Film noir. Dieser normativen Positionierung und der Aneignung erprobter Methoden im Film ist eine dualistische Haltung, an erster Stelle dem Zuseher gegenüber, entgegengesetzt: Durch die Anwendung von bildlichen und auditiven Interventionen, durch Auslassungen und Zeitsprünge sowie durch die konventionsfeindliche Aufforderung zur Reflexion über die ausgebreiteten Sachverhalte statt dem Genügen eines rigorosen Unterhaltungsanspruchs. Der Regisseur stellt sein Verhältnis zur Wirklichkeit dar²¹⁷ und entzieht sich darin der Dingfestmachung von hierarchischen Bezügen zwischen ihm und dem Zuseher. Der Rezipient soll im Kinosessel seine autonome Position aufrechterhalten, er wird als selbständiger, gleichwertiger Partner verstanden.

Bürgerliche Sujets und deren gesellschaftskonformer Pretext weichen individualisierbaren, inszenatorischen Schwerpunkten. In der Distanzierung bzw. in der Neuinterpretation von produktionstechnischen Konstanten der Filmherstellung gemäß einer individuell formulierten Intention, werden bewährte Methoden der szenischen Aufbereitung verworfen und von ihrer restriktiven Einflußnahme auf die Darbietungen vor der Kamera zu befreien gesucht. Mit stereotypen Figurendarstellungen im Kriminalfilm der 50er Jahre wird gebrochen, den Charaktermerkmalen wird eine neue, existenzielle Qualität beigemessen. Statt etablierter Granden und geläufiger Namen stehen junge unbekannte Schauspieler im erzählerischen Zentrum der Abhandlung. Improvisierte Darstellungen ersetzen die klassische Dialogabfolge. Extemporierte Züge und die Emanzipation von klassischen dramatischen Grundstrukturen im Film erschließen dem Regisseur einen modifizierten, auktorialen Angelpunkt. Anstelle vorhersehbarer Motivationen werden das Flanieren und Herumstreifen oder aber die Fahrt der Protagonisten in den beliebigen Raum zur Stillung des Fluchtbedürfnisses zu zentralen Handlungs determinanten.²¹⁸

²¹⁷ Vgl. mit dem Realitätseffekt im Film, Kapitel III.2.3.: Der Drang nach Authentizität und die realistische Forderung.

²¹⁸ Siehe ANHANG: Der Fahrzeug-2-Shot. Das Auto als realitätsflüchtiges Instrument.

In *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) offenbart sich *Imperfektion* als latente Tendenz bzw. Prädisposition nicht nur mit der darstellerischen Freiheit der Akteure, sondern in gleichem Masse mit den individuellen Produktionsumständen des Films. Unvorhersehbare Situationen auf der Straße, partielle Improvisation von Dialoginhalten und die Inszenierung des Zufalls sollen das (kriminelle) Leben auf der Überholspur einfangen; der Zufall wird zum roten Faden. Dem ultraseriösen Professionalismus herkömmlicher Filmsets werden die Unbedarftheit einer Produktion an öffentlichen Schauplätzen sowie die formlose Ungezwungenheit aspirierender Darsteller gegenübergestellt. Die maßgeblichen produktionsspezifischen Kriterien und Kennzeichen der Inszenierung definieren sich demnach nicht durch Kontrolle, Kausalität oder Homogenität sondern mittels Unterbrechung, Zufall und günstiger Fügung.

Wie weit auch die Vorbereitungsarbeiten bei manchen Autoren gehen mögen, auch der Film entgeht nicht dem Paradox, daß der schnellste Weg zum Ziel manchmal ein Umweg ist, ein ungeplanter Weg, eine „live“ gefilmte Sequenz. Immer gibt es den Moment, in dem der Film dem Unvorhersehbaren oder der Improvisation begegnet, einer irreduziblen Gegenwart, die unterhalb der erzählten Gegenwart lebendig ist.²¹⁹

In der französischen Filmindustrie stagniert in den 1950er Jahren neben den Besucherzahlen an den Kinokassen auch die Anzahl an Großproduktionen namhafter Studios. Auf technischer Ebene werden bestehende Kreisläufe in der Filmherstellung durch die Reduktion auf die notwendigsten instrumentellen Faktoren²²⁰ respektive kostengünstige Alternativen ersetzt. Ebenjener Grad an gestalterischer Autonomie und die inhärenten budgetären Erfordernisse unterscheiden *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) grundsätzlich von anderen gattungsspezifischen Beiträgen und den Archegeten im französischen Kino. Im Gegensatz zu konventionellen Darstellungen ist die Montage auf die Dekonstruktion der Erzählung und zur dialektischen Auseinandersetzung mit den greifbaren narrativen Segmenten ausgelegt. Mit der vordergründigen Ausblendung von Logik und Kausalität der Ereignisse im Film wird die Montage zum strukturierenden Instrument des Erzählens. Durch ein theoretisches wie gestalterisches Bewusstsein ist es ferner ermöglicht, individualistische Wege zu neuen filmischen

²¹⁹ Deleuze, Gilles nach Jean-Louis Comolli: Die Krise des Aktionsbildes, in: Das Bewegungsbild. Kino I. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1997, S. 264.

²²⁰ Godard muß sich den restriktiven Auflagen des Produzenten Georges de Beauregard beugen und die Dauer von *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) durch erzählerische Auslassungen und die individuelle Auslegung der Montage auf eine veranschlagte Länge von 86 Minuten kürzen.

Formen und Bildtypen zu beschreiten. Und wie schon im italienischen Neo-Realismus ist es ein Antreten gegen frühere Formen eines filmischen Realismus. Linkische Bewegungsabläufe, die von bildimmanenten Konnotationen ablenken und das gestische Spiel von Aktion, Improvisation und Rede ersetzen die perfektionierten Darstellungen im Genrefilm. Referenzielle Bildanalogien werden indes zu Klischees, weil entweder das Ungeschickte daran aufgezeigt oder aber die scheinbare Perfektion denunziert wird.²²¹

Das Falschwirken wird das Zeichen eines neuen Realismus im Gegensatz zum Echttun des alten. Ungeschickte Rangeleien, schlecht sitzende Faustschläge, schlecht gezielte Schüsse, ein reiches Verschiebungsspiel von Aktion und Rede ersetzen die allzu perfekten Duelle des amerikanischen Realismus.²²²

IV.2. Annäherung an normative Faktoren der Inszenierung

IV.2.1. Die dialektische Auseinandersetzung mit dem Publikum

Der Bruch perzeptiver Wahrnehmungskonventionen gerät in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) zum narrativen Strategem, das durch die eigenwillige Montagepraxis in Form von assoziativen Zeitsprüngen und betonten Auslassungen zur Darstellung findet. Begriffsdimensionen wie die Demokratisierung der Bilder oder die Suche nach einem reproduzierbaren Sprachsystem postulieren darin ein mediumistisches Aufbegehren, das schnelle und billige Filme andenkbar macht.²²³ Kamera und Montage dienen dabei als Instrumente der Erkenntnis von Wirklichkeitszusammenhängen, die einen erhöhten Realismus des Bildes²²⁴ und die Abstraktion des behandelten Gegenstandes einfordern. Mit der Lossagung von szenischen Auflösungsriten wie etwa der 30° Regel oder dem Achsensprung in Schuß-Gegenschuß-Sequenzen, wird ein Gegenversuch zur herkömmlichen Inszenierung von Erzählinhalten vorgestellt, der Dissonanz-

²²¹ Vgl.: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild*. Kino I. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1997, S. 286.

²²² Deleuze: Ebenda, S. 286.

²²³ „Plötzlich entdeckten die Produzenten, daß diese jungen Männer Filme für ein Viertel des Preises von Clement oder Becker machten und daß ihre Filme viel Geld einspielten.“ French, Philip in: Louis Malle über Louis Malle. S. 56. Die Legitimation als eigenständige und von einer breiteren Öffentlichkeit nicht nur als regional wahrnehmbare Bewegung verstanden zu werden, erlangen die Regisseure der Nouvelle Vague primär durch den zählbaren Erfolg der Beiträge an den Kinokassen.

²²⁴ Bazin, Andre : *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache* (1958). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart : Reclam 2001. S. 273.

en und selbstreflexive Momente in den Charakterdarstellungen vor der Kamera provoziert. Ein destruktiver Umgang mit diegetischen Strukturen im Film artikuliert sich auch mit dem inszenierten Blick in die Kamera: Die Kreuzung der Blickachse des Darstellers mit der des Rezipienten geht mit dem linkisch-unruhigen Agieren der Hauptfigur einher und radikalisiert darin das Thema der Dezentralisierung des Subjekts.²²⁵ Dem Zuschauer wird vorgeführt, daß das Dargestellte nur ein Abbild der Wirklichkeit vorzubringen vermag – eine zur Rezeption aufbereitete Illusion. Mit der Mißachtung der vierten Wand bzw. dem Appell Richtung Zuschauer wird die Vorstellung der sicher geglaubten, vermeintlich unberührbaren Position des Rezipienten als Examiner im Kinossessel zugrunde gerichtet; als Reaktion auf die aufbereitete Illusion im Fernsehen der 1950er Jahre.²²⁶

Verfremdungseffekte und das Unterlaufen der affirmativen Verbindung von Bild- und Tonebene reklamieren die forcierte Anteilnahme bzw. die kritische Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem dargebrachten Gegenstand. Neben referenziellen Anleihen und der Adaption von Darstellungskonventionen des Film noir²²⁷ (siehe Abb. 30. a–h) gestattet der unorthodoxe Einsatz kinematographischer Techniken eine individuelle Freiheit in der Wahl der adäquaten Erzählform. Statt Plansequenzen oder dem Innehalten in räumlich-zeitlichen Ausnahmesituationen²²⁸ werden in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) rasche Einstellungsfolgen mit dem dynamischen Rhythmus des musikalischen Themas kurzgeschlossen. Als signifikant für die Verfremdung von erzählerischen Riten offenbart sich demnach auch der immanente inszenatorische Verweis, daß die vorgeführte Realität im Film nicht gegeben sondern individuell konstruiert ist. Für den Zuseher tut sich ein Blick auf eine Welt auf, die nicht auf der Variation von Vorhandenem sondern auf der Verschiebung des Gewohnten aufbaut.²²⁹

²²⁵ Vgl.: Röwekamp: S. 46.

²²⁶ Vgl. Kiefer, Bernd: Verstrickungen. Jean-Luc Godard. In: Grob/Kiefer/Klein/Stiglegger: *Nouvelle Vague. Genres / Stile #1*. Mainz: Bender Verlag 2006. S. 91.

²²⁷ Vgl. mit *GUN CRAZY* (1950) Abb. 9. a–h, Kapitel II.5.1.: Erzählperspektive und narrative Entwicklungen.

²²⁸ Siehe z.B. die Einbruchssequenz in *DU RIFI CHEZ LES HOMMES* (1955), Kapitel III.2.3.: Der Drang nach Authentizität und die realistische Forderung.

²²⁹ Vgl.: Grob/Kiefer: *Nouvelle Vague*. S. 24.

Das Konstruieren des Erzählens schwingt im Erzählten bereits mit, denn mit der Forderung nach dem informierten Zuschauer, ist das voraussetzungslose Verständnis der Filme nur mehr bedingt realisierbar.²³⁰

Das Aufrütteln des Zusehers und dessen partizipatorische Einbindung in die Narration artikulieren sich an erster Stelle mit der Aufforderung zur Subjektivierung des Vorgeführten²³¹ – jedoch abseits rein formaler Kriterien wie der angewandten Erzählperspektive oder in Form von subjektiven POV-Einstellungen. Diese manipulative Aktivierung und die rezeptorische Ausrichtung auf ein differenziertes Publikum zwischen Subjektivität und Dokumentarismus, bringen den Inszenierungsansatz von *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) in die konzeptionelle Nähe der Dienstbarmachung von Verfremdungseffekten analog dem epischen Theater Brechts.²³² Durch den Einsatz von subjektivierbaren, realistischen Elementen wird der Zuseher zur persönlichen Auseinandersetzung mit den Erzählinhalten und zum Vergleich mit der eigenen Welt und ihren Normsystemen angehalten.²³³ Das grobe textuelle Gerüst der Inszenierung stellt dabei heterogene Anspielungen bereit, die zur Selbstverortung gegenüber der abgebildeten Wirklichkeit im Film anregen.

²³⁰ Grob/Kiefer: *Nouvelle Vague*. S. 15.

²³¹ Vgl. mit subjektivierenden Tendenzen im französischen Kriminalfilm, Kapitel III.3.3.: Autobahnen, Glasfassaden und die Ausstellung oppositärer Lebensentwürfe bzw. Kapitel III.2.3.: Der Drang nach Authentizität und die realistische Forderung.

²³² Vgl. mit Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". In: Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 17: *Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

²³³ Vgl. Hartmann, Britta: Topographische Ordnung und narrative Struktur. In: *Montage/AV*, Heft 8/1/1999, S. 117.





Abb. 30. a-h A BOUT DE SOUFFLE (1959)

Aus der überholten *Continuity Style*-Tradition amerikanischer Vorläufer im Gangsterfilm erwächst mit der Nouvelle Vague Ende der 1950er Jahre einerseits eine differenzierte Bildsprache, die sich durch ein diversifiziertes kinematographisches Instrumentarium darstellt und in dessen bildlicher Rhetorik (auch um des ästhetischen Regelbruchs willen) individuelle Wirklichkeitsbezüge abzubilden gesucht werden. Andererseits wird aus gewonnenen Erfahrungswerten in der Filmpraxis und mit der radikalen Variation in der Montage ein Stilpluralismus zum Ausdruck gebracht, der die formalen Möglichkeiten und Perspektiven des Mediums zu erweitern imstande ist. Mit der Befragung der Strukturen der Bildsprache wird das literarisch-narrative Schemata filmischen Erzählens zu einem Erzählen in und mit Bildern.²³⁴ Der Regisseur wird zum Zeugen einer Erfahrung: Er übernimmt durch sein Realisations- und Ausdrucksvermögen sowie durch das Wissen um die filmische Apparatur und ihre Funktionsweisen, auktoriale Verantwortung. Verantwortung aber auch für die Erweiterung des fundamentalen visuellen Vokabulars um die individuelle Modifikation von genre-typisch tradierten, formalen Faktoren.

In *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) wird in urbaner Szenerie und an realen Örtlichkeiten in der Stadt gedreht. (Abb. 31.) Die Fotografie hat sich darauf zu adaptieren und Mittel und Möglichkeiten zu finden, die Authentizität und Natürlichkeit dieser lokalen Schauplätze zu repräsentieren. Dabei bedient sich Jean-Luc Godard nur rudimentär der stilistischen Anleihen aus dem Film noir bzw. der gängigen atmosphärischen Akzente milieuspezifischer Abhandlungen im Kontext des französischen Kriminalfilms. Das knappe Budget und die implizite Experimentierfreudigkeit der Beteiligten hinter der Kamera laufen in einer Distanzierung von den Einschränkungen und der Notwendigkeit kostspieliger Sets, sowie in dem Verzicht auf eine umfassende szenische Ausleuchtung am Drehort zusammen. Die Entscheidung gegen gebräuchliche Produktionsabläufe und Standards der Industrie anzutreten, zeichnet sich ferner in der Wahl des Trägermediums ab.

²³⁴ Vgl.: Freybourg, Anne Marie: Film und Autor. S. 2.

Der Kameramann Raoul Coutard (Abb. 32.) dreht auf kontrastarmem, lichtunempfindlichen Tageslicht-Filmmaterial, was es der Inszenierung gestattet, im öffentlichen Raum am Tage und ohne zusätzliche lichttechnische Aufwendungen realisiert zu werden.²³⁵ Das Tageslicht bestimmt die naturalistische Atmosphäre und deren Nähe zum Dokumentarischen, die eine aus Wochenschaubildern vertraute, nüchterne Lichtsituation und die Bildlichkeit eines visuellen Reportagestils²³⁶ veranschaulicht.

Das Licht ist hier nicht mehr ein kontrolliertes, für die Narration verfügbar gemachtes Material, sondern eine vorgefundene Gegebenheit, etwas Elementares. (...) Das Licht wird zurückgewonnen in seiner Entität, in seiner Ursprünglichkeit, die noch unbelastet ist durch narrative Bedeutungen und symbolische Zuschreibungen.²³⁷

Die angewandten kinematographischen Akzente im Einsatz von vorhandenem Licht begründen sich in individuellen Erkenntniswerten aus der Standfotographie. Das Wissen um spezifische Belichtungsoptionen der Tageslicht-Emulsion verhilft A BOUT DE SOUFFLE (1959) zu seiner signifikanten, entsättigten filmischen Offenbarung. Die grobkörnige Darstellung zeigt ein Schwarz-Weiß, das sich im Gegensatz zu den gebräuchlichen Kontrastwerten im Film (noir) der 1950er Jahre desaturiert darstellt. Das *Chiaroscuro*, i.e. das kontrastreiche Schwarz-Weiß-Spektrum expressionistischer Darstellungen im Film noir, weicht einem erweiterten Tonwertumfang, nuancierten Grauwerten und der fotochemischen Option, das Material einem größeren Belichtungsspielraum (gemäß dem pushbaren Blendenumfang bei Tageslicht) auszusetzen. Scharfe Konturen oder figurative Elemente in der Abbildung weichen einer entdramatisierten, natürlichen Gradation und dem groben Korn der Tageslichtemulsion. Dank der technologischen Entwicklungen um die portable kinematographische Apparatur²³⁸ ist es kleinen Produktionsteams nun ebenso ermöglicht, in geschlossenen Räumlich-

²³⁵ Vgl.: Schaefer, Dennis & Salvato, Larry: *Masters of Light. Conversations with contemporary cinematographers*. Berkeley: University of California Press 1984. S. 51.

²³⁶ Wie bereits um 1948 in der authentischen Darstellung der Großstadt bei Tageslicht in Jules Dassin's *THE NAKED CITY* angewandt.

²³⁷ Prümm, Karl: *Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague*. In: Grob/Kiefer: *Nouvelle Vague*. S. 138.

²³⁸ Am Beispiel von A BOUT DE SOUFFLE (1959) eine Eclair Cameflex CM3 35mm-Filmkamera, die aufgrund ihrer kompakten, robusten Konstruktion und Portabilität um 1955 von der Los Angeles Motion Picture Academy mit einem technischen Oscar ausgezeichnet wird. Vgl. Homepage der Laboratoires Eclair: http://www.eclair.fr/Website/site/eng_rubriques_presentation_lhistoiredeclair.htm, Zugriff: 8/9/2009. Stichwort: Eclair CM3.

keiten und Wohnungen mithilfe von nur wenigen, indirekt gesetzten Halogenspots²³⁹ und unter begrenzten Interieurausmaßen zu drehen. Die Portabilität einer tragbaren Filmkamera ermöglicht es indes, den Figuren zu jeder Zeit und allerorts zu folgen. Intime zwischenmenschliche Situationen und individuelle Momente der Inszenierung werden somit isolierbar.

Die auf der Straße realisierten Sequenzen zeigen die Protagonisten in ihrer Exaltiertheit und Unmittelbarkeit, was ein direktes Reagieren auf die Szenerie vor der Kamera, auf spontane Richtungsänderungen und die flüchtigen Bewegungen der Figuren in Aussicht stellt. Der reale Raum der Großstadt wird zur Bühne und zum eroberten Spielraum der Akteure.²⁴⁰ Mit der gestalterischen Polyphonie und als inszenatorisches Novum gibt sich in den dargebrachten Szenen eine dokumentarische Unmittelbarkeit zu erkennen. In der konstitutiven Kadrange im Raum sind keine stilistischen Merkmale mehr auszumachen, die der forcierten Kontrastabbildung oder einem andersartigen, visuellen Diktat unterworfen wären. *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) steht für einen transformierten generischen Entwurf und ferner für einen modernistischen Ansatz einer kinematographischen Ästhetik, in der sich das Bild gegen die Narration zu befreien sucht.

²³⁹ In der Konfektionierung von 500 Watt. Vgl.: Ettegui, Peter: *Cinematography Screencraft*. Woburn: Focal Press 1998. S. 60ff.

²⁴⁰ Vgl.: Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor*. S. 59.



Abb. 31. Inszenierungsdurchlauf in A BOUT DE SOUFFLE (1959)



Abb. 32. Raoul Coutard bei den Dreharbeiten zu A BOUT DE SOUFFLE (1959)

IV.3. Plotcharakteristika und Anti-Happy-End in A BOUT DE SOUFFLE (1959)

IV.3.1. Prinzipielle existentialistische Motivationen

1958 skizziert Francois Truffaut das Szenario zu A BOUT DE SOUFFLE (1959), das teilweise auf authentischen Ereignissen und Sachverhalten in dessen Wohnviertel rund um die Pigalle beruht. Im Jahr darauf wird das Drehbuch von Jean-Luc Godard adaptiert und nach dessen Vorstellungen aufbereitet. Der Großteil der Dialogsequenzen des Skripts wird auf Anweisung Godards von den Hauptdarstellern Jean Seberg und Jean-Paul Belmondo improvisiert und an unterschiedlichen Originalschauplätzen in Paris gedreht.

Eine wirklich filmgerechte literarische Form gibt es nicht. (...) Der Ausdruck „gefundene Story“ bezieht sich auf alle Stories, die im Material der gegebenen physischen Realität gefunden werden. (...) Da sie weniger erdacht als entdeckt werden, gehören sie zu Filmen mit dokumentarischen Intentionen. Demgemäß sind sie nahe daran, jenes Verlangen nach der Story zu befriedigen, das „im Schoße des handlungslosen Films selbst wieder auftaucht.“ Als Bestandteil des Rohmaterials, in das sie eingebettet ist, kann sich die gefundene Story unmöglich zu einem selbstgenügsamen Ganzen entwickeln; das bedeutet, daß sie so ziemlich das Gegenteil der theatralen Story ist. Und dank ihrer Symbiose mit dem Dokumentarfilm tendiert sie dazu, Vorfälle wiederzugeben, die typisch für die Welt um uns her sind.²⁴¹

In der Schilderung des unaufhaltsamen Falls eines jungen Pariser Ganoven, dem die Liebe zu einer amerikanischen Studentin zum Verhängnis wird, führt A BOUT DE SOUFFLE (1959) durch stilisierte Darstellungsformen und die atypische dramatische Behandlung eines Kriminalfilmplots, herkömmliche Erwartungen an die kriminalistische Genreentsprechung ad absurdum. Nach dem vorsatzlosen Mord an einem Polizisten flieht Michel Poiccard (ehemaliger Stewart der Air France), nach Paris und findet bei der Amerikanerin Patricia Franchini Unterschlupf. Nun stehen weniger die expliziten dramatischen Details zur Verhandlung als die Art und Weise der Annäherung an ein subjektivierbares Erzählen in loser dialogischer Aufbereitung; "mit Hilfe einer vagabundierenden Narration, die ohne definierbare Zielorientierung immer

²⁴¹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985. S. 323.

wieder neue Orte und Handlungen einführt, die sich keiner zwingenden logischen Verknüpfung fügen."²⁴² Das Einfangen von Augenblicken, von Gesten und Worten, von Bewegungen und Reaktionen der Protagonisten erscheint darin um eine realitätsverhaftete Dimension erweitert. Mit dem Festhalten jener Momente und in der Rastlosigkeit der Figuren artikuliert sich ein Bestreben, in dem der kollektive Augenblick zum Dauerzustand geraten soll. (Abb. 33. a–b) Die exemplarische Ausstellung der Unmöglichkeit der Liebe in einer urbanen Gegenwart führt nicht nur eine aktualisierte, emanzipatorische Auslegung des geschlechtsspezifischen Figurenbildes vor.

Michel	<i>Was hat das für einen Sinn, Artikel zu schreiben?</i>
Patricia	<i>Geld verdienen, Michel. Und unabhängig sein.</i>

Darüber hinaus formuliert sich ebenso die existenzielle Sehnsucht der Protagonisten nach einem fremdgeschlechtlichen körperlichen Äquivalent, resp. einem idealisierten Gegenüber, das im Film jedoch keine physische Entsprechung finden wird.

Michel	<i>Ich verliebe mich immer nur in Frauen, die nichts von mir wissen wollen.</i>
Patricia	<i>Irgendetwas liebe ich an dir, aber ich weiß noch nicht was.</i>

In *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) werden daseinsbezogene Unterredungen und kriminelle Handlungen als elementare Motive der Figuren kurzgeschlossen. Es gibt keine endgültigen Aussagen. Was sich durch Irritation und Verzögerungstaktiken zu zeigen gibt sind individuelle Beschäftigungen mit der Sinnhaftigkeit des Daseins. Leben und Tod werden mit psychophysischen Zuständen gleichgesetzt. Die Ablehnung bürgerlicher Prinzipien und Wertvorstellungen stellt sich zwar nicht bedingungslos dar (allen voran durch die konservativistischen Züge im Handeln der weiblichen Protagonistin), mündet aber in einer eigenwilligen szenischen Darstellung, die neuartige Repräsentationsformen und die Möglichkeit emanzipatorischer Konzeptionen des Subjekts im Film in Aussicht stellen.

Patricia	<i>Wonach streben Sie in Ihrem Leben am meisten?</i>
Parvulesco	<i>Unsterblichkeit. Unsterblich zu werden und danach zu sterben.</i>

²⁴² Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. S. 45.



Abb. 33. a-b A BOUT DE SOUFFLE (1959)

Klassische Rollenzuschreibungen des männlichen und im Besonderen des weiblichen Geschlechts scheinen transformiert. In todesnahen Sehnsüchten und dem linkisch konstruierten Abbild eines straffälligen Kleinganoven, der einer modernen Femme fatale verfällt, finden traditionelle Lesarten des Rollenbildes und seiner Distinktionsmerkmale zu einer alternativen, den konnotierten Verhaltensnormen im Genrekino-kontext konträren Darstellung.

Die äußere Erscheinung der weiblichen Rollenentsprechung hat sich im französischen Kino mit der Etablierung antagonistischer Frauenfiguren, in Gestalt Simone Signoretts etwa oder Jeanne Moreaus Mitte der 1950er Jahre, substantiell verändert. Mit der zeitgenössischen Repräsentation der Femme fatale durch Jean Seberg wird in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) dieses reaktivierte Abbild aus dem Film noir einer sinnfälligen Weiterentwicklung unterworfen. Die Tragweite ihrer unheilvollen Taten aber bleibt die Gleiche. Die Protagonistin wird zur decisiven, verhängnisvollen Instanz: Patricia setzt die Polizei über den Aufenthaltsort des Gesuchten in Kenntnis. Aufgrund ihres Hinweises wird Michel im Pariser Zentrum an den Champs-Élysées lokalisiert und von einem Polizisten tödlich verletzt. Mit den Worten: "Du bist zum Kotzen.." ("Tu es completement degueulasse") stirbt der Protagonist in den Händen seiner ehemals Geliebten. Patricias gefähte Reaktion: "Was ist das, Kotzen?" („Qu'est-ce que c'est degueulasse?“) wird zur ausdruckslosen Geste²⁴³, zum leeren Signifikanten, dessen Sinngehalt sich aufgelöst hat; zum Streichen über ihre Lippen als Ausdruck für den Verlust von Bedeutung.²⁴⁴ In der Ambivalenz der exzentrischen Charakterzeichnung, der jugendlichen Ausstrahlung und Aura der Darsteller sowie in der zeitgenössischen Färbung einer vagen Beziehung zwischen Mann und Frau wird ein existentialistisches Lebensmodell zum Ausdruck gebracht, das sich – auch in der symptomatischen Abkehr von einem Happy End – als analoge Fortführung anti-normativer dramatischer Tendenzen des Film noir darstellt:

Die Verfremdung narrativer, ästhetischer und thematischer Elemente des Film noir überläßt den semantischen Komplex des Film noir nicht länger dem Raum der Diegese allein. Sie adressiert ihn nun auch direkt an das Publikum und verunsichert es durch den beabsichtigten Bruch mit Sehge-

²⁴³ In Analogie zu Humphrey Bogarts wiederholtem Griff ans Ohr in *THE BIG SLEEP* (1946). Vgl. Kapitel IV.1.2.: Genreimmanente Referenzen.

²⁴⁴ Vgl.: Röwekamp, Burkhard: *Vom film noir zur méthode noire*. S. 49.

wohnheiten. Die filmische Selbstreflexion in *A BOUT DE SOUFFLE* radikalisiert das Noir-Verfahren letztlich also dadurch, daß es den Zuschauer selbst zum Bestandteil einer inkohärenten und fragilen Narration macht und so seine vormals sicher geglaubte Beobachterposition in Frage stellt.²⁴⁵

IV.3.2. Der Antiheld. Vom Fehlen einer moralischen Grundstruktur

Akzidentelle Umstände und die im Handschuhfach eines gestohlenen Wagens versteckte Pistole machen die männliche Hauptfigur in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) zum Polizistenmörder, der sich für begangene Straftaten (Autodiebstähle, Raub und Mord) zu verantworten hat. Ohne nachvollziehbare, vorsätzliche Motivation verliert sich dieser der vorgeblichen Liebe wegen in arbiträren kriminellen Handlungen und mimt einen dandyesken Gangster, der sich nach Italien absetzen will.

Michel Poiccard kennzeichnen ein nach Außen repräsentierter, destruktiver Narzissmus, eine eigenwillige Egozentrik und das latente Gefahrenpotential, das durch seine Handlungen im Präsens und in der Vergangenheit von ihm auszugehen droht. Das fehlende Motiv der Hauptfigur – im Sinne eines klassischen Narrationsmodells – offenbart sich charakteristisch für die Willkür in den individuellen Vorgehensweisen. Das intentionierte Entkommen vor der Verantwortung für die Verbrechen mündet in der letztlich verbliebenen, resignativen Perspektive und dem verzweifelten Versuch, den prekären Umständen sowie der Faktizität der Ereignisse zu entkommen. Der Appell des verfolgten Protagonisten aus Paris zu fliehen, entwickelt sich dabei zur Metapher für die Zivilisationsflucht: Für einen Neustart im Leben bzw. für ein Durchbrennen und ein Verlassen der unmittelbaren Realitätsbezüge.

Der Held der konventionellen Erzählung ist meist unweigerlich eingebunden in eine Sozialisation samt der Rahmenbedingungen und Prinzipien, die das Leben in sozialer Gemeinschaft rechtfertigen. Im Gegensatz dazu ermangelt es Michel Poiccard nicht nur an moralischen Grundfesten. Rechtschaffene, exekutierende Autoritäten werden missachtet, er verwehrt sich gegen die Übernahme gesellschaftlich bedingter Verhaltensregeln und sucht sich über Gesetz und Ordnung hinwegzusetzen. Er ist auf der

²⁴⁵ Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. S. 48.

Flucht, vor der Verantwortung für kriminelle Vergehen. Aber elementarer noch: Er ist ohne Zuflucht, ohne Zuhause und ohne Familie.²⁴⁶ Erst als es bereits zu spät erscheint fühlt er sich angehalten, sich mit den unabwendbaren Tatsachen in der Gegenwart zu konfrontieren. Sein mysteriöses Vorleben dokumentiert sich als trügerisches, bis dato vernachlässigbares diegetisches Detail, das urplötzlich auf seine unmittelbare Situation Einfluß nimmt. Die Konzentration auf die teils unreflektierte Impulskraft hinter den Straftaten erfährt über den Verlauf der Darstellung eine allmähliche Zuspitzung, die in der Konfrontation mit der existenziellen Tragweite seiner Handlungen zusammenläuft. Eine Chronologie, aus der dem Protagonisten kein Ausweg mehr geboten wird. Zur Darstellung gelangen primär die psychologischen Kräfte und temporären Interdependenzen, die das Individuum okkupieren – das fatale Ausmaß der Individualitäten aber verbergen.²⁴⁷

He is free of sentiment, of the fear of death, of the temptations of money and sex. He is what Albert Camus calls „a man without memory“, free of the burden of the past. He is capable of any action, without regard to conventional morality, and thus is apparently as amoral (...) as his antagonists. His refusal to submit to the trammels which limit ordinary mortals results in a godlike immunity and independence, beyond the power of his enemies. The price he pays for his power is to be cut off behind his own self-imposed masks, in an isolation that no criminal, in a community of crime, has to face.²⁴⁸

Jean-Paul Belmondo tritt als schwächtiger Antiheld in Gestalt eines gewitzten Pariser Kleinkriminellen auf, der sich unversehens zum Schwerverbrecher macht. Als eminente Figurendeterminante des urbanen *Outlaws* manifestiert sich dabei das Verlassen jeglicher sachlich-objektiver, vernunftgemäßer Bezüge des Protagonisten zur realen Welt. Die verängstigten Charakterzüge der Figurenbilder aus dem Film noir²⁴⁹ weichen in *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) einer existentialistischen, nonchalanten Attitüde und

²⁴⁶ Vgl.: Mejcher, Yvonne: *Film Noir & New Wave*, S. 71. „Like his American predecessors, Michel does not have a steady domicile. He lives with friends, and would live in hotel rooms if he could afford it“. Ebenda, S. 71.

²⁴⁷ Analog zu der Figur Al Roberts, dem echappierenden Barpianisten in *DETOUR* (1945). Kapitel II.4.2.: Die männliche Figurenkonstellation im *B-Picture*.

²⁴⁸ Mejcher, Yvonne: *Film noir & New Wave*, S. 48. Nach Madden, David: *The Poetics of the Private Eyes. Tough Guy Writers of the Thirties*. Illinois : Carbondale 1968.

²⁴⁹ Vgl. mit Bradford Galt in *THE DARK CORNER* (1946): „I feel all dead inside. I’m backed up in a dark corner, and I don’t know who’s hitting me.“

einem aufgeschlossenen Umgang mit dem Tod. Im Gegensatz zu den tugendhaften, mehr oder minder ethischen Motiven in den Beiträgen des französischen Kriminalfilms²⁵⁰ noch Mitte der 50er Jahre, sind im Handeln der männlichen Hauptfigur keine einnehmenden, moralischen Bestrebungen²⁵¹ mehr auszumachen. Und dennoch: Die Darstellungen eines ambivalenten, linkisch-jugendlich agierenden Rechtsbrechers provoziert Sympathien seitens des Zusehers. Sie lädt ein zur Identifikation mit dessen prekärer Lage, den individuellen Begleitumständen und Heimsuchungen im kriminellen Umfeld, sowie mit omnipräsenten Versuchungen in der Großstadt. (Abb. 34. a–d.)

²⁵⁰ Vgl. mit Kapitel III.2.4.: Unterwelt, Drogenhandel und *Gentilhommes*.

²⁵¹ Vgl.: Hillier, Jim: *Cahiers du cinema* Vol.1. S. 74.



Abb. 34. a–d Jean-Paul Belmondo in A BOUT DE SOUFFLE (1959)

V SCHLUSSWORT

Schon der semantische Komplex des Film noir ist in seinem perzeptiven Wirkungsbereich grundlegend von Transformationen eines bereits etablierten filmischen Regelwerks bestimmt. Die Kohärenz von Inhalt, Hergang und Thematik wird durch erzählerische, örtliche und im Besonderen durch atmosphärische Betonungen determiniert; durch Funktionen, die den Film noir in der Objektivierung von psychischen Befindlichkeiten beschreiben. Seine narrativen Spielformen weisen differenzierte Rezeptionsästhetische Akzente auf sowie Attribute, die ein subjektivierbares Erzählen in Bildern erst möglich gemacht haben. Diese Kennzeichen einer Abweichung von tradierten Schemata im amerikanischen Erzählkino zeitigen sich darüber hinaus mit den widersprüchlichen Beziehungen, den spezifischen Motivationen und den perfiden Abhängigkeiten der Figuren im dramatischen Zentrum. Narrative Teilaspekte wie die individualisierte Erzähltechnik und eine vorbehaltlose Themenwahl gehen als konstitutive Kriterien der Inszenierungen hervor. Die historischen Voraussetzungen, seine Methodiken und die Evolution seiner Verfahren weisen die Summe der Filme, die unter der Begriffdimension Film noir zu fassen sind, als appropriierbares Kompendium instrumenteller Gestaltungsformen aus, das sich bestehender Produktionskontexte bedient und der individuellen Auslotung von mediumistischen Funktionsweisen verschrieben hat.

Durch die Zusammenführung von ästhetischen, inhaltlichen und ikonographischen Gesichtspunkten im Film noir gibt sich eine Vielzahl an Determinanten als gleichsam relevant für den französischen Kriminalfilm nach 1950 zu erkennen. Die Charakteristika der visuellen Sprache und die Abwandlung von erzähltechnischen Strukturen beeinflussen in ebenso signifikanter Weise die Verfilmung von Romanvorlagen der *Série Noire*. Sie zeigen inszenatorische Interventionen auf, die sich aus der Überarbeitung genreimmanenter Gangarten im Kriminalfilm konstituieren. Im französischen Derivat der Kriminalgeschichte aber werden weder detektivische Fälle oder Mysterien erleuchtet, noch wird ein vermeintlicher Glaube an den Triumph von Gerechtigkeit und Wahrheit aufrechterhalten. Das Kurzschließen der Genese des Kriminalfilms in Frankreich mit der auktorialen Disposition der Nouvelle Vague verweist auf inhaltliche wie formale Korrelationen, die außerhalb konventioneller generischer Entwicklungsprozesse liegen. Eine neuartige, symptomatische Qualität zeichnet sich durch

explizite historische Verweise und Anlehnungen an ausgewählte Werke des Film noir bzw. des *B-Pictures* ab. Die potentielle Adaptierbarkeit von erprobten Arbeitsweisen der amerikanischen Filmindustrie in den 1940er Jahren dokumentiert sich dabei als bedeutungsgenerierender Umstand einer Produktionspraxis Ende der 1950er Jahre, deren Relevanz sich für das unabhängige Filmschaffen nicht nur anhand der aufgezeigten Referenzialitätsmomente folgern läßt. Mit der Zurüstung von gebräuchlichen Formeln begründen sich diese referenziellen Implikationen im Pragmatismus und der unmittelbaren Anwendbarkeit der Mittel und Methoden des Film noir. Dieser appropriative Gestus, der sich mit Zügen einer individuellen Annäherung an den Begriff der Autorenschaft im Film eines spezifischen kinematographischen Vokabulars bedient, verweist in den Inszenierungen Jean-Luc Godards, Louis Malles oder früher bereits, unter veränderten Vorzeichen in den Bearbeitungen Jacques Beckers und Jules Dassin, auf die impliziten Wechselwirkungen von inner- und außerfilmischen Prozessen, auf genreindifferente Synergien zwischen Europa und Amerika und den instrumentellen Einflußbereich des Film noir, der inmitten ausgetretener Pfade der Filmherstellung kategorische Transformationen und Verfremdungseffekte provoziert hat. Die regelrechte Anbindung an einen kommunizierbaren soziokulturellen, spezifisch urbanen Kontext kennzeichnet den französischen Kriminalfilm und im Besonderen seine Ausformulierungen in der Nouvelle Vague demnach nicht nur als ein veränderbares, polymorphes Produkt eines Unterhaltungszweiges, der sich den individualpsychologischen Aspekten des Erzählens, i.e. der Subjektivierung von Erzählinhalten und dialektischen Aufforderung zur Reflexion über die dargebrachten Thematiken verschrieben hat, sondern offenbart in gleichem Maße die Potentialität der Fortentwicklung von klassischen Genrekonzeptionen und deren Einwirken auf zeitgenössische Inszenierungsformen im Kino.

VI ANHANG: Der Fahrzeug-2-Shot. Das Auto als realitätsflüchtiges Instrument.



DETOUR (1945)



GUN CRAZY (1950)



ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD (1957)



A BOUT DE SOUFFLE (1959)

VII BIBLIOGRAPHIE

Borde, Raymond/Chaumeton, Etienne: A Panorama of American Film noir (1941-53), San Francisco: City Lights Books 2002

Buss, Robin: French Film Noir, London: Marion Boyars Publishers 2001

Cargnelli, Christian & Omasta, Michael : Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir, Wien: PVS Verleger 1997

Copjec, Joan: Shades of Noir. A Reader, London: Verso 1993

Crisp, Colin: The Classic French Cinema 1930-1960, Bloomington, Indiana: UP 1997

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

Dimendberg, Edward: Film noir and the spaces of modernity, Cambridge: Harvard UP 2004

Dirk, Rüdiger/Sowa, Claudius: Paris im Film. Filmographie einer Stadt, München: arte Edition/belleville Verlag Michael Farin 2003

Ettegui, Peter: Cinematography Screencraft, Woburn: Focal Press 1998

French, Philip: Louis Malle über Louis Malle, Berlin: Alexander Verlag 1998

Frey, Hugo: Louis Malle, Manchester: UP 2004

Freybourg, Anne Marie: Film und Autor. Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder, Hamburg: Diss. 1993

Graham, Peter: The New Wave, London: Secker & Warburg 1968

Grant, Barry Keith: Film Genre: Theory and Criticism, Metuchen: Scarecrow Press 1977

Grant, Barry Keith: Film Genre Reader, Austin: University of Texas Press 1986

Grisseemann, Stefan: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2003

Grob, N./Kiefer, B./Klein, T./Stiglegger, M: Nouvelle Vague. Genres/Stile #1, Mainz: Bender Verlag 2006

Hillier, Jim: Cahiers du cinéma Vol. I. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Cambridge: Harvard UP 2003

Kaufmann, Kai: Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir, Coppen-
grave: Coppi 1997; Hamburg: Diss. 1996

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985

McArthur, Colin: Underworld U.S.A. (1972), London: Secker & Warburg for the British Film Institute 1972

Mejcher, Yvonne: Film noir and New Wave, Hamburg: Elbufer-Verlag 2001; NY: Diss. 1994

Miller, Douglas T./Novak, Marion: The Fifties: The Way We Really Were, NY: Doubleday and Co., Inc. 1977

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

Nogueira, Rui: Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville, Hrsg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verlag 2002

Porfirio R./Silver A./Ursini J.: Film noir Reader 3. Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period, NY: Limelight Editions 2002

Rivette, Jacques: Schriften fürs Kino, CICIM 24/25, München: belleville 1990

Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, Hrsg. von Heinz-B. Heller und Knut Hickethier, Marburg: Schüren 2003

Sarris, Andrew: The American Cinema. Directors & Directions 1929-68, NY: Da Capo Press 1996

Schaefer, Dennis/Salvato, Larry: Masters of Light. Conversations with contemporary cinematographers, Berkeley: University of California Press 1984

Silver, Alain/Ursini, James: Film noir Reader, NY: Limelight Editions 2006

Silver, Alain/Ursini, James: Film Noir Reader 2, NY: Limelight Editions 2003

Silver, Alain/Ward, Elizabeth: Film noir. An Encyclopedic Reference to the American Style, NY: The Overlook Press/Duckworth 2008

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

Vogt, Jochen: Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971

BEITRÄGE IN SAMMELWERKEN UND ZEITSCHRIFTEN

Andersch, Alfred: Das Kino der Autoren. Merkur 4/1961, Nr. 158. S. 332-348.

Bazin, Andre: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache (1958), in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2001. S. 256-274.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". In: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 1004-1016.

Dotzauer, Gregor: Ich bin ein freier Geist. Nachruf Jules Dassin. In: Der Tagespiegel. Onlineausgabe vom 02. April 2008. Zugriff am 12.12.2008.

Hartmann, Britta: Topgraphische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: Montage/AV. Heft 8/1, Jahrgang 1999, S. 111-133.

Niederer, Rolf: Sinnesfroher Tragiker. In: Neue Zürcher Zeitung. 2.4.2008, S. 46.

Schwanitz, Dietrich: Die undurchschaute Lösungstechnik des Detektivs. Zehn Thesen zum Abstraktionsstil und zur Temporalstruktur des Kriminalromans. In: Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Band 17, Heft 1-3, Jahrgang 1982, S. 37-60.

SONDERPUBLIKATIONEN

Das Kino des Jacques Rivette. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. Textauswahl zusammengestellt von Astrid Ofner. Viennale 2002.

Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum. Textauswahl zusammengestellt von Astrid Ofner. Viennale 1998.

Grafe, Frieda: Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague. Wien: Viennale/Film-Casino/hundertjahrekino 1996

Violette, B./Matt, G.: Fahrstuhl zum Schafott. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Kunsthalle Wien 20. März – 3. Mai 2009

FILM-/FERNSEHPRODUKTIONEN

Audio-Kommentar von Drew Casper und James Whitmore zu John Hustons THE ASPHALT JUNGLE (1950), Fassung: Kauf-DVD, Turner Entertainment Co. & Warner Bros. Entertainment Inc. 2004, 112'.

Interview Ginette Vincendeau zu Jean-Pierre Melvilles BOB LE FLAMBEUR (1956), Fassung: Kauf-DVD, StudioCanal & Optimum Releasing Ltd. 2006, 15'.

SONSTIGES

La Nouvelle Vague. Vorlesung am Institut für Romanistik der Universität Wien Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, Sommersemester 2008 (110348)

Fahrstuhl zum Schafott. Ausstellung in der Kunsthalle Wien 20.März – 3.Mai 2009, kuratiert von Banks Violette und Gerald Matt

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die angeführten Abbildungen in Text und Anhang sind als Standbildauszüge der DVD-Version zum jeweiligen Film entnommen. Andersartige Bildquellen bzw. Links sind im Folgenden genannt:

Abb. 7. DETOUR (1945)

[http://www.doctormacro.com/Images/Savage, Ann/Annex/NRFPT/Annex - Savage, Ann \(Detour\)_NRFPT_02.jpg](http://www.doctormacro.com/Images/Savage, Ann/Annex/NRFPT/Annex - Savage, Ann (Detour)_NRFPT_02.jpg)

Abb. 31. A BOUT DE SOUFFLE (1959)

<http://thefilmwotiwatched.files.wordpress.com/2009/02/a-bout-de-souffle-godard.jpg>

Abb. 32. Raoul Coutard bei den Dreharbeiten zu A BOUT DE SOUFFLE (1959)

Ettegui, Peter: Cinematography Screencraft, Woburn: Focal Press 1998, S. 63

VIII VERZEICHNIS DER FILMTITEL (OF)

A BOUT DE SOUFFLE (1959) R: Jean-Luc Godard, B: François Truffaut
ANATOMY OF A MURDER (1959) R: Otto Preminger, B: John D. Voelker
ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (1957) R: Louis Malle, B: Noël Calef
THE ASPHALT JUNGLE (1950) R: John Huston, B: W.R. Burnett
L'ASSASSIN HABITE AU 21 (1941) R: Henri-Georges Clouzot, B: Stanislas-A. Steeman
LA BANDERA (1935) R: Julien Duvivier, B: Pierre Dumarchais
THE BIG SLEEP (1946) R: Howard Hawks, B: William Faulkner
BOB LE FLAMBEUR (1956) R: Jean-Pierre Melville, B: Auguste Le Breton
BRUTE FORCE (1947) R: Jules Dassin, B: Robert Patterson
LE CHIEN JAUNE (1932) R: Abel Tarride, B: Georges Simenon
CITIZEN CANE (1941) R: Orson Welles, B: Herman J. Mankiewicz
UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE (1956) R: Robert Bresson, B: André Devigny
LE CORBEAU (1943) R: Henri-Georges Clouzot, B: Louis Chavance
THE DARK CORNER (1946) R: Henry Hathaway, B: Jay Dratler, B. C. Schoenfeld
DARK PASSAGE (1947) R: Delmer Daves, B: David Goodis
LE DERNIER DES SIX (1941) R: Georges Lacombe, B: St.-A. Steeman, H.-G. Clouzot
LE DERNIER TOURNANT (1939) R: Pierre Chenal, B: James M. Cain
DETOUR (1945) R: Edgar G. Ulmer, B: Martin Goldsmith
LE DIABLE AU CORPS (1947) R: Claude Autant-Lara, B: Raymond Radiguet
LES DIABOLIQUES (1955) R: Henri-Georges Clouzot, B: Pierre Boileau, Th. Narcejac
ET DIEU CRÉA LA FEMME (1956) R: Roger Vadim, B: Raoul Lévy, Vadim
DOUBLE INDEMNITY (1944) R: Billy Wilder, B: James M. Cain
GILDA (1946) R: Charles Vidor, B: E.A. Ellington
GUN CRAZY (1950) R: Joseph H. Lewis, B: MacKinlay Kantor
HE WALKED BY NIGHT (1948) R: Alfred L. Werker, B: Crane Wilbur
THE HITCH-HIKER (1953) R: Ida Lupino, B: Collier Young, Ida Lupino
LE JOUR SE LÈVE (1939) R: Marcel Carné, B: Jacques Viot, Jacques Prévert
THE KILLERS (1946) R: Robert Siodmak, B: Ernest Hemingway
KISS ME DEADLY (1955) R: Robert Aldrich, B: Mickey Spillane, A.I. Bezzerides
LITTLE CAESAR (1931) R: Mervyn LeRoy, B: W.R. Burnett
MALTESE FALCON (1941) R: John Huston, B: Dashiell Hammett
MASSACRE EN DENTELLES (1952) R: André Hunebelle, B: Michel Audiard

MÉFIEZ-VOUS DES BLONDES (1950) R: André Hunebelle, B: Michel Audiard
 LES MISÉRABLES (1933) R: Raymond Bernard, B: Victor Hugo
 MISSION A TANGER (1949) R: André Hunebelle, B: Michel Audiard
 MURDER, MY SWEET (1944) R: Edward Dmytryk, B: Raymond Chandler
 THE NAKED CITY (1948) R: Jules Dassin, B: Malvin Wald
 LA NUIT DU CARREFOUR (1932) R: Jean Renoir, B: Georges Simenon
 NIGHT AND THE CITY (1950) R: Jules Dassin, B: Gerald Kersh
 ON DANGEROUS GROUND (1952) R: Nicholas Ray, B: A.I. Bezzerides
 THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (1946) R: Tay Garnett, B: James M. Cain
 THE PUBLIC ENEMY (1931) R: William A. Wellman, B: Kubec Glasmon, John Bright
 QUAI DES ORFEVRES (1947) R: Henri-Georges Clouzot, B: Stanislas-André Steeman
 RAZZIA SUR LA CHNOUF (1955) R: Henri Decoin, B: Auguste Le Breton
 DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (1955) R: Jules Dassin, B: Auguste Le Breton
 LE SALAIRE DE LA PEUR (1953) R: Henri-Georges Clouzot, B: Georges Arnaud
 SCARFACE (1932) R: Howard Hawks, B: Armitage Trail
 SIDE STREET (1950) R: Anthony Mann, B: Sydney Boehm
 SUNSET BOULEVARD (1950) R: Billy Wilder, B: Charles Brackett, Wilder
 LE TESTAMENT D'ORPHEE (1960) R: Jean Cocteau, B: Jean Cocteau
 THIEVES' HIGHWAY (1949) R: Jules Dassin, B: A.I. Bezzerides
 TIREZ SUR LE PIANISTE (1960) R: François Truffaut, B: David Goodis
 TOUCHEZ PAS AU GRISBI (1954) R: Jacques Becker, B: Albert Simonin

IX ABSTRACT

Das französische Kino der 1950er Jahre nimmt in divergierenden generischen Entwürfen nicht nur ideologische Ansätze einer Autorenkonzeption im europäischen Nachkriegsfilm vorweg, es bedient sich in gleichem Masse etablierter Inszenierungsformeln und Methoden, die aus der amerikanischen Produktionspraxis im narrativen Film der 1940er Jahre erwachsen sind. Eine Auseinandersetzung mit den inszenatorischen Konzeptionen und der Semantik des Film noir bringt dabei ein kinemato-graphisches Vokabular zum Ausdruck, das sich für den Kriminalfilm in Frankreich als ebenso maßgebliche wie instrumentelle Referenz erweist. Die Verortung der Wechselbeziehungen und Querverweise auf den amerikanischen Film noir gestattet darüber hinaus Rückschlüsse auf die Relevanz von appropriativen Teilaspekten im Film. In der Abkehr von den gebräuchlichen Formeln im Nachkriegskino teilen die behandelten Beiträge kongruente, von restriktiven produktionstechnischen Auflagen weitestgehend dispensierte Qualitäten. Der Zuseher wird kollaborativ in die kriminellen Heimsuchungen eingebunden, das Substrat der Kriminalgeschichte bleibt im dramatischen Zentrum der Darstellungen verankert. Als elementarer Angelpunkt der Untersuchung setzt die Öffnung von referenziellen Bedeutungshorizonten dem klassischen Kriminalfilm eine erzählerische Konzeption entgegen, in der sich ein subjektivierender Appell mit der Forderung nach authentischer Aufbereitung von Erzählinhalten als zentraler Baustein einer Unterscheidung von genreimmanenten Vorläufern erweist. Auf dieser Projektionsfläche und durch identifikationsstiftende Momente läßt sich die diegetische Welt der Protagonisten auf der Leinwand mit dem Verweis auf eine Vorstellung von Wirklichkeit durchleben, in der der Betrachter aus dem Alltag bekannte Seh- und Rezeptionsfähigkeiten anwenden kann. Diese Modifikations- bzw. Transformationsprozesse eröffnen die Perspektive einer Genese des Autorenkinos in Frankreich, deren Elemente sowohl die Funktions- und Rezeptionsweisen des Mediums, als auch die auktorialen Ansätze eines Erzählkinos aufgreifen, das in den ausgehenden 1950er Jahren veränderte Produktionspraxen und ein Aufbegehren gegen Produktionsinstanzen in der französischen Filmindustrie evoziert. Eben jenem transformierbaren Instrumentarium und seiner appropriativen Disposition widmet sich die vorliegende Arbeit.

CV

Christian Karst

* 3. Mai 1978 in Wien

1996 Abschluß Matura BRG Pichelmayergasse

1996 - 1998 3 Semester Betriebswirtschaftslehre/HW WU Wien

1998 Zivildienst Wiener Krankenanstaltenverbund

1999 - 2000 Tätigkeiten als Pressefotograph, u.a. am AFA Österreich

2000 - 2002 Anstellung als Ton- und Kamerassistent Rosenhügel/Filmstadt Wien

Seit 2003 Tätigkeiten als Kameramann, Produzent und freischaffender Filmemacher

2003 - 2010 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien

Seit 2009 Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien (Meisterklassen Digitale Medien und Objekt-Bildhauerei)

Seit 1996 lomographische Arbeiten, Auseinandersetzung mit bildender Kunst und Architektur; Teilnahme an Filmscreenings und künstlerischen Projekten (Lomographische Gesellschaft Wien, GlobArt u.a.) im Autorenkollektiv Cinemoemata; Dokumentarbeiträge und aktuelle Forschungen zur österreichischen und internationalen Film-Avantgarde und im Speziellen zu Ferry Radax.

Ich bedanke mich bei meinen Eltern für Ihre liebevolle Unterstützung allen voran in den zehrenden Phasen der Fertigstellung, bei Christian Schulte und Jörg Türschmann sowie bei Georg Vogt für seine freundschaftliche Hilfe und sein konstruktives Zutun in der Konzeption der Arbeit.

Wien, im November 2010.