

# Licht- und Schattendramaturgie im Film Noir

Doris Blätterbinder



## MASTERARBEIT

eingereicht am  
Fachhochschul-Masterstudiengang

Digital Arts

in Hagenberg

im Januar 2018

© Copyright 2018 Doris Blätterbinder

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der Creative Commons Lizenz *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International* (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht – siehe <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

# Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hagenberg, am 25. Januar 2018

Doris Blätterbinder

# Inhaltsverzeichnis

<b>Erklärung</b>	<b>iii</b>
<b>Kurzfassung</b>	<b>vi</b>
<b>Abstract</b>	<b>vii</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2 Der Begriff Film Noir</b>	<b>3</b>
2.1 Entstehung des Begriffes . . . . .	3
2.2 Themen, Motive und Einflüsse . . . . .	4
2.3 Narration . . . . .	8
2.3.1 Rückblenden . . . . .	8
2.3.2 Voice-over . . . . .	9
2.4 Der visuelle Stil . . . . .	10
2.5 Die Figuren . . . . .	16
2.6 Klassifikation des Begriffes Film Noir – Genre, Zyklus, Stil oder Methode?	17
2.7 Neo-Noir . . . . .	20
<b>3 Elemente des Film Noirs im Kurzfilm <i>Gorilla Thrilla</i></b>	<b>22</b>
3.1 Plot . . . . .	22
3.2 Themen . . . . .	23
3.3 Narration . . . . .	24
3.4 Visueller Stil . . . . .	25
3.4.1 Setting . . . . .	25
3.4.2 Dekorationen und Requisiten . . . . .	26
3.4.3 Licht, Kamera und Schnitt . . . . .	28
3.5 Figuren . . . . .	30
<b>4 Die Lichtsetzung des Film Noirs in <i>Gorilla Thrilla</i></b>	<b>33</b>
4.1 Der Schauplatz – Die nächtliche Stadt . . . . .	33
4.1.1 Das nächtliche Stadtbild in <i>Gorilla Thrilla</i> . . . . .	35
4.1.2 Komplementärkontrast und Warm-Kalt-Kontrast . . . . .	37
4.1.3 Licht und Farbe beim Abholen der Fahrgäste . . . . .	39
4.1.4 Schattenwurf der Ratte . . . . .	42
4.1.5 Die Stadt in <i>The Third Man</i> und <i>Taxi Driver</i> . . . . .	42

4.2	Die Etablierung des Taxifahrers . . . . .	46
4.2.1	Die Silhouette und ihre Symbolik . . . . .	48
4.2.2	Helligkeitswechsel – Blitzlichter . . . . .	53
4.2.3	Die Inszenierung des Protagonisten Georg . . . . .	56
4.3	Die Taxifahrt – Die Inszenierung der Fahrgäste . . . . .	59
4.3.1	Ausdruck durch Verdunklung – Die Figur im Schatten . . . . .	59
4.3.2	Augenlicht . . . . .	63
4.4	Die Spionage – Das Verfolgen der Handlungen der Erdmännchen . . . . .	63
4.4.1	Verdunklung des Gesichtes – Beleuchtung der Augen . . . . .	66
4.5	Actionsequenz – Das Stiegenhaus . . . . .	67
4.5.1	Der Figureschatten . . . . .	68
4.5.2	Schattenmuster – Der Gittereffekt . . . . .	71
4.5.3	Unterlicht . . . . .	76
4.6	Die Konfrontation – Einfall in die Wohnung . . . . .	79
<b>5</b>	<b>Fazit</b>	<b>81</b>
<b>A</b>	<b>Inhalt der CD-ROM/DVD</b>	<b>84</b>
	<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>85</b>
	Literatur . . . . .	85
	Audiovisuelle Medien . . . . .	87
	Online-Quellen . . . . .	89

# Kurzfassung

Obwohl das Ende der klassischen Film Noir Periode mit dem Ende der 1950er Jahre betitelt wird, begeistern die Werke und die Charakteristiken des Film Noirs das Publikum auch heute noch. Der Film Noir stellt nicht nur einen bedeutenden Teil der Filmgeschichte dar, Aspekte des Film Noirs finden sich auch noch in zeitgenössischen Filmproduktionen wieder. Besonders die Lichtsetzung der Film Noirs fällt ins Auge, diese wird als wirkungsvolles Storytelling-Tool beschrieben. Der Film Noir nutzt die expressive Lichtgestaltung als dramaturgisches Ausdrucksmittel. Die Ästhetik des Film Noirs ist so markant, dass der Film Noir oft auf diese reduziert wird und als visueller Stil betitelt wird. Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der dramaturgischen Gestaltung des Lichts im Film Noir. Die Arbeit stellt verschiedene Ausdrucksweisen der Lichtsetzung sowie deren Wirkungen vor. Anhand des im Rahmen des Masterprojekts entstandenen Kurzfilms *Gorilla Thrilla* (2018) sowie zahlreichen filmischen Beispielen wird die Funktionsweise des Filmlichts besprochen. Neben Werken der klassischen Noir-Periode der 1940er und 1950er Jahre werden auch Neo-Noir Filme in die Betrachtungen miteinbezogen. Festzustellen ist, dass die Etablierung der Grundstimmung und die Darstellung von subjektiven Empfindungen im Zentrum der Lichtsetzung des Film Noirs stehen. Um diese zu gewährleisten, tritt eine realistische Lichtführung in den Hintergrund, auf gleichmäßige Beleuchtung wird verzichtet und wiederholt auch Anschlussfehler des Lichts in Kauf genommen. Es lässt sich jedoch feststellen, dass auch im Film Noir helle Ausleuchtungen und Tageslichtsituationen Verwendung finden. Szenen, welche die Stimmung aufbauen, Haupthandlungen und besonders dramatische Ereignisse finden jedoch bei Nacht und in abgedunkelten Innenräumen statt. Über Filmlicht wird im Film Noir nicht nur die Aufmerksamkeit des Betrachters gelenkt. Die Beispiele zeigen, wie über die besondere visuelle Ausdrucksweise die Stimmung vermittelt wird und die Motive des Film Noirs offengelegt werden. Die Grundhaltung und Weltsicht sowie die Gefühle der Figuren werden visuell übersetzt. Wie sich am Beispiel von *Gorilla Thrilla* zeigt, kann über Licht die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber der Handlung gelenkt und die Intentionen der Figuren beschrieben werden. Licht und Schatten tragen nicht mehr bloß zur Schönheit des Filmbilds bei, sie werden im Film Noir auf vielfältige Weise als visuelle Metaphern eingesetzt. Über Schattenwürfe und Verdunklungen wird nicht mehr nur der Hintergrund gestaltet, diese greifen aktiv in das Geschehen ein und lenken die Handlung. Über diverse Möglichkeiten der Lichtführung werden die Gefühle, Charaktereigenschaften und Absichten der Figuren dargestellt. Die Lichtdramaturgie offenbart die inneren Gemütszustände, als wirkungsvolles dramaturgisches Instrument trägt die Lichtgestaltung die subjektive Perspektive der Figuren als ein Element der Noir-Methodik nach außen.

# Abstract

The end of the classical film noir era is generally specified by the end of the fifties. Despite this, the works of film noir thrill the audiences until this day. The characteristics of film noir still inspire many works of film. Particularly the lighting design has been repeatedly stated as the main characteristic of film noir. Though film noir should not be reduced to its visual style, analysing film noir with particular attention to the lighting turns out to be very insightful and revealing. The following Master's thesis deals with the lighting design of film noir. This thesis presents various visual patterns as well as their effects used in film noir. This work describes the functions of light and shadow through the integration of the lighting design in the short film *Gorilla Thrilla*. The lighting design is being discussed in detail through various classical film noirs as well as through later neo-noir works. This thesis describes the creation of the prevailing mood and the visual expression of deeper psychological point-of-views as the main characteristic of film noir lighting. Realistic lighting and lighting conventions are being neglected for the sake of this goals. Often continuity errors are the consequence of the visual expression. The lighting in film noir fluctuates, not all scenes are lit in low-key. In contrast to brighter scenes, the most dramatic situations and the main actions are taking place at night or in dark interiors. Light focusses the attention of the viewer, presents the mood of the story and visualizes the motives and themes of the film. Film noir presents its central ideas via light and shadow. The example of *Gorilla Thrilla* reveals that light can guide the expectations of the viewer and therefore describe the actions on the screen. Lighting not only enhances the aesthetic quality of the picture, it may also be used as a visual metaphor. Cast shadows and dark areas not only decorate backgrounds, they also take part in the actions. The lighting design presents the deeper feelings and the personality traits of the characters. It enhances the subjective dimension as one part of the noir strategy.

# Kapitel 1

## Einleitung

Kontrastreiche Low-key Situationen, Figuren, dargestellt als Schattenrisse vor vernebeltem Hintergrund, Schattenmuster von Jalousien gestalten die Innenräume – Eindrücke, welche mit dem Film Noir in Verbindung gebracht werden. Die Ästhetik des Film Noirs bleibt einem eindringlich in Erinnerung. Schatten scheinen das Filmbild zu dominieren und das Licht zurückzudrängen, harte Schattenwürfe und hohe Kontraste stellen einen Bruch der Beleuchtungskonventionen des klassischen Hollywoodstils dar. Der Film Noir prägte nicht nur über zwei Jahrzehnte hinweg zahlreiche Filme Hollywoods, die Merkmale des Film Noirs sind bis heute in diversen zeitgenössischen Werken festzustellen. Die pessimistische, düstere Weltsicht sowie die außergewöhnliche Noir-Ästhetik prägt und beeinflusst bis heute zahlreiche Filme. Besonders die dramatische Lichtsetzung zeichnet den Film Noir aus und trägt zur besonderen Atmosphäre des Film Noirs bei. Während die klassische Hollywood-Beleuchtung versuchte, Sets und Schauspieler möglichst gleichmäßig und hell zu beleuchten, wurden die Filme der Noir-Periode bekannt für ihre kontrastreichen Low-key-Situationen. Doch wie kommt die Lichtsetzung nun konkret im Film Noir zur Anwendung? Wie unterscheidet sich die Lichtgestaltung des Film Noirs zur klassischen Hollywood-Beleuchtung? Diese Arbeit geht der Frage nach, wie genau über die Variation von Licht und Schatten die Dramaturgie des Films vorangetrieben wird und subjektive Empfindungen nach außen getragen werden können. Abseits der gängigen Betitelungen *Low-key* und *kontrastreich* wird die Licht- und Schattengestaltung des Film Noir näher ergründet. Diverse Film Noirs werden auf visuelle Muster untersucht, deren Symbolik und Wirkungsweise beschrieben. Die Beleuchtungskonventionen des Film Noirs werden anhand verschiedener Filme auf ihre Einsatzmöglichkeiten und Wirkungen untersucht. Über die Analyse diverser Beleuchtungssituationen soll die Lichtsetzung als Mittel zum Aufbau von Stimmung und dramaturgischer Spannung erläutert werden. Im ersten Kapitel der Arbeit werden die Merkmale des Phänomens Film Noir umrissen. Die Besonderheiten des Film Noirs werden beschrieben, um die Lichtführung im Kontext dieser Merkmale analysieren zu können. Im zweiten Kapitel wird der Kurzfilm *Gorilla Thrilla* [48] auf diese Merkmale der Noir-Methodik untersucht, bevor sich das dritte Kapitel der Lichtdramaturgie dieses Films widmet. Vorgestellt wird, wie über die Lichtsetzung des Film Noirs im Kurzfilm *Gorilla Thrilla* die Grundstimmung etabliert und die Erwartungshaltung des Zusehers aufgebaut wird. Anhand von verschiedenen filmischen Beispielen werden besondere charakteristische Merkmale der Lichtästhetik ausgearbeitet und vorgestellt. Die



Arbeit beschreibt verschiedene visuelle Muster der Lichtgestaltung, erläutert die vielseitigen Gestaltungsmöglichkeiten des Lichts und analysiert deren Wirkungen. Untersucht wird, wie Licht und Schatten als Ausdrucksmittel eingesetzt werden, um Stimmung und Dramaturgie im Film Noir aufzubauen.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

## Kapitel 2

# Der Begriff Film Noir

Film Noir bezeichnet einen Begriff der Filmkritik, welcher bestimmten amerikanischen Filmen der 1940er und 1950er Jahre zugeschrieben wird. Diese wurden aufgrund narrativer, stilistischer und thematischer Elemente unter dem Begriff *noir* zusammengefasst. Der genauen Einordnung des Begriffes sind sich Kritiker bis heute uneinig. Der Begriff Film Noir wurde einst von Kritikern erschaffen und als Terminus seit Ende des Zweiten Weltkriegs für eine Reihe von Filmen verwendet, wobei dieser auf Produktionsseite erst gar nicht existent war [38, S. 2]. Er wurde in Amerika damals weder von der Filmindustrie, noch vom zeitgenössischen Publikum oder von Kritikern verwendet [27, S. 144]. Auf dieser Begebenheit beruht auch ein wichtiger Faktor dafür, warum sich eine eindeutige Definition bis heute als schwierig erweist. Da es keine festgeschriebenen Konventionen oder eindeutige Regeln auf Ebene der verwendeten Ästhetiken, der Narration oder der Themenwahl gab, kann man Elemente dem Phänomen Film Noir nur retrospektiv zuschreiben. Von Laien wird der Begriff *noir* heute vor allem einer bestimmten Ästhetik, einem visuellen Stil, gleichgesetzt. Vielmehr kann er aber eine Art des Filmmachens umschreiben, welcher bestimmte Themen zugrundeliegen und bei der sich auch narrative Strategien wiederfinden (siehe Abschnitt 2.2 und 2.3). Bestimmte Typen von Figuren finden sich wieder und auch hinsichtlich der Inszenierung lassen sich wiederkehrende Muster im Film Noir finden (siehe Abschnitt 2.5).

Ein Grund für die unklare und schwierige Verortung des Film Noirs ist die Entstehung des Begriffes selbst.

### 2.1 Entstehung des Begriffes

Nasse Straßen in der Innenstadt, Licht das durch Jalousien in das Innere eines Büros fällt, ein Detektiv als Hauptperson, eine Femme Fatale – es bedarf keiner näherer Beschäftigung mit dem Film Noir, diese Assoziationen werden fast wie von selbst mit dem Film Noir in Verbindung gebracht. Es stellt sich die Frage, wie dieser Begriff überhaupt geprägt wurde und welcher Merkmale Filme in den Anfängen bedurften, um als Film Noir festgemacht werden zu können.

Mit Ende des Zweiten Weltkrieges erreichte eine Reihe von schonungslos zynischen Filmen aus Hollywood die Kinos in Europa. Die Filmkritiker Frankreichs waren überrascht von der Stimmung, die sie in dieser Reihe von Filmen vorfanden. Eine Welt voller

Pessimismus und Zynismus, korrupter Charaktere und hoffnungsloser Stimmung wurde in diesen gezeichnet. Der französische Filmkritiker *Nino Frank* verwendete den Begriff Film Noir im Jahr 1946 für eine Reihe von amerikanischen Filmen und beschrieb diese als neue Form, beziehungsweise als Weiterentwicklung der Kriminal-, Detektiv- und Polizeifilme [11, 31, S. 17]. Oft wird dies als erste Verwendung und somit als Ursprung des Begriffes angeführt. Frank beschrieb in seinem Artikel die Filme *The Maltese Falcon* [63] und *Double Indemnity* [45] und stellte auch die Verbindung zu den Autoren *Hammet* und *Chandler* und damit zu den *hardboiled novels*<sup>1</sup> her. Frank schlug für diese Filme, in welchen er einen neuen Trend des Hollywoodfilms erkannte, die Betitelung »aventures criminelles« vor und verwendete *noir* erst gegen Ende des Textes. Dennoch wurde der Begriff etwa von *Chartier, Rey* und später von *Borde* und *Chaumeton* im Buch »*Panorama du film Noir Américain*« (1955) aufgegriffen und verwendet [27, S. 145]

Doch der Terminus wurde von französischen Kritikern auch schon vor Ende des Krieges gebraucht. In Filmkritiken wurde er für französische Filme verwendet, welche bestimmte moralische Grenzen überschritten [31, S. 15]. So wurde der Begriff zu dieser Zeit mit negativen Eigenschaften, wie unsittlichem oder skandalträchtigem Verhalten, welches in diesen Filmen dargestellt wurde, konnotiert. Nino Frank verwendete den Begriff aber in einem neuen Zusammenhang, zwar um die Reihe von amerikanischen Filmen, welche eine neue, pessimistische Weltsicht darboten, einzugrenzen. Sie alle besprachen Kriminalität, Gewalt und Tod als Themen und zeichneten sich durch ihre beklemmende Stimmung und die ambivalenten Charaktere aus.

Der Begriff Film Noir wurde in Amerika erst spät angenommen. Erst viel später, nach der von vielen festgelegten zeitlichen Verortung zwischen 1941 und 1958 (vgl. dazu u. a. [32, S. 9]), also von der Veröffentlichung des Filmes *The Maltese Falcon* [63] bis zu *Touch Of Evil*, begann man sich wissenschaftlich mit dem Phänomen zu befassen. Erst in den 70ern, nach Veröffentlichung von *Paul Schraders* Artikel *Notes on Film Noir* kam dem Terminus vermehrte Aufmerksamkeit zu [34, S. 13]. Veröffentlicht und präsentiert wurden Filme wie *Gilda* [47] vor der Formung und Bekanntwerden des Begriffes Film Noir als *romantic melodrama* [38, S. 2]. Umso beachtlicher ist es, dass die Bezeichnung Film Noir heute eine große Bekanntheit genießt. Heute wird er vor allem als Benennung eines speziellen, visuellen Stils im Schwarz-Weiß-Film verstanden wird, wobei damit andere wichtige Einflüsse und Aspekte vergessen werden. Schrader war es auch, der erstmals mit 1941 bis 1958 einen konkreten Zeitraum des Phänomens Film Noir festlegte, welcher bis heute von vielen als Hochphase des klassischen Film Noir verstanden wird [26, S. 312]. Andere betrachten den Film Noir hingegen nicht als eine spezifische, abgeschlossene Periode der Filmgeschichte, sondern sehen ihn vielmehr im Kontext seiner Entwicklung, welche seit den 1930er Jahren bis heute anhält.

## 2.2 Themen, Motive und Einflüsse

Als *Nino Frank* 1946 die Veränderungen in US-Produktionen feststellte, sah er damit die abgenutzten Formeln des klassischen Kriminal- und Detektivfilms als überwunden

<sup>1</sup> *Hardboiled* bedeutet aus dem Englischen übersetzt *hartgekocht*. Detektivgeschichten von Autoren wie *James Cain*, *Raymond Chandler* oder *Dashiell Hammett* werden als *Hardboiled* Literatur bezeichnet. Diese zeichnen sich durch ihre hartgesottene Helden und ihre desillusionierte, zynische Weltsicht aus [71].

an. Das etablierte Muster der *Whodunit*-Erzählstruktur<sup>2</sup> wurde weiterentwickelt, nicht eindeutig definierbare Figuren fanden sich laut Frank in düsteren Welten wieder, welche nicht mehr dem bisherigen Anspruch einer beschönigten Wirklichkeit anderer Filme entsprachen. Den guten, intellektuell überlegenen Ermittler, welcher alle ihm zugeteilten Fälle immerzu löst, sah er als obsolet an [31, 17f].

Psychologisch agierende Charaktere werden in verwickelte, unvorhersehbare Handlungen geworfen und in verschachtelten Erzählstrukturen dargestellt. Die Figuren handeln nicht mehr nach vorgegebenen moralischen Mustern, sie entwickeln sich teils zu neuen Typen.

Die bedrohliche, dunkle, pessimistische Weltanschauung mit ihren ambivalenten Charakteren wird heute vielfach als Spiegelung der realen Nachkriegsverhältnisse und der damit verbundenen Hoffnungslosigkeit angesehen. Während einer Zeit des soziokulturellen Umbruchs der Gesellschaft, in der sich nach Kriegsende sowohl Männer als auch Frauen in veränderten Rollen wiederfanden, übertrug sich die desillusionierte Weltanschauung in Form von Pessimismus und Nihilismus auf Literatur und Film. Auch Schrader sah den Nachkriegsrealismus als eine der Konditionen an, welche maßgeblichen Einfluss auf den Film Noir hatten. Die Desillusionierung der heimgekommenen Soldaten, der Kleinunternehmer, der Hausfrauen und Fabrikangestellten wurde im urbanen Setting des Kriminalfilms sichtbar gemacht [32, 9f].

„Als fiktiver Wahrer humanistischer Werte in einer Zeit, in der Staat und Öffentlichkeit dem Individuum diese Werte offenbar nicht länger garantieren konnten, figuriert der Privatdetektiv zugleich als Identifikationsfigur des in seinem Bestand sich gefährdet sehenden wertkonservativen Kleinbürgertums.“ [31, 21f]

Die steigende Beliebtheit der Hardboiled Literatur konnte die Bedürfnisse der Bevölkerung durch die Darstellung ihrer abgebrühten, skrupellosen Privatdetektive mit ihrer zynischen Weltsicht erfüllen. Die Hardboiled Autoren stellten die Welt als von sich aus korrupt dar, während klassische Autoren nach Aufklärung eines Verbrechens das moralische Gleichgewicht als wieder instand gesetzt darstellten [22, S. 20]. Der maskuline Protagonist des Hardboiled Romanes agiert in einem maskulin dominierten, urbanen Milieu. Er ist meist ein Detektiv, als dieser aber nicht perfekt – inszeniert als neurotischer, paranoider Anti-Hero, welcher keinem verpflichtet scheint und seinen eigenen Regeln folgt [7, S. 63]. Der Privatdetektiv dient als Repräsentant sozialer Veränderungen. Zynisch und desillusioniert, beharrend auf seinen individuellen Rechten, ist er oftmals auch selbst an Verbrechen beteiligt [31, S. 21].

Noir Filme wie etwa *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity* oder *The Big Sleep* [60] waren filmische Übersetzungen von Hardboiled Romanen. Während der klassische Gangsterfilm Einfluss auf die Hardboiled Romane hatte, gaben diese selbst wiederum dem Film Noir Konventionen der Figuren, Plots, Dialoge und Themen vor. Schrader beschreibt die Rolle der Hardboiled Autoren als ebenso einflussreich auf die Drehbücher des Film Noirs wie die deutschen Einflüsse maßgebend für die Kinematographie wa-

<sup>2</sup>Als *Whodunit* wird das Prinzip der Ermittlung eines Verbrechens in Film oder Literatur bezeichnet. Im Zentrum des *Whodunits* steht die Suche nach dem Täter, die Straftat wird gewöhnlich am Ende aufgelöst. Der Zuseher besitzt dabei im Verlauf der Handlung den selben Wissenstand wie der Detektiv [76].

ren [32, S. 10]. Diese neuen Detektivromane sollten aufgrund ihrer Beliebtheit für den Film adaptiert werden und so kommerziell verwertet werden. Die risikoreiche Investition führte dazu, dass diese Adaptionen vor allem in den ersten Jahren als Low-Budget-Produktionen durchgeführt wurden [3, 15f]. In diesen Limitierungen des Budgets sehen manche auch den Grund für ihre eigenständigen visuellen Qualitäten. Kontrastreiche Low-Key-Situationen verhalfen zu großen Einsparungen im Set- und Kostümdesign [25, S. 124]. Viele Set-Elemente wurden schlichtweg nicht gebraucht, da sie durch die großen Schwarzzräume obsolet wurden. Anstatt aufwändiger Beleuchtungen wurden viele Shots und Szenen mit nur einer einzigen oder zwei Lichtquellen ausgeleuchtet. Im Vergleich zur klassischen Hollywood-Ausleuchtung war dies zeit- und aufwandssparender. Hardboiled Novellen können in 2 Kategorien eingeteilt werden. Die Autoren Hammett und Chandler wurden bekannt für ihre Geschichten vom harten, direkten Privatdetektiv. Dieser hatte ein Gefühl für soziale Gerechtigkeit und besaß unter seinem Zynismus auch einen gewissen Anteil an stoischer Gelassenheit. *The Big Sleep* und *The Maltese Falcon* stellen mit *Humphrey Bogart* als Darsteller Beispiele von Verfilmungen dieses Typus des Hardboiled Romans dar [15, S. 74]. Diese Filme waren es auch, die *Humphrey Bogart* zu einem der bekanntesten Schauspieler des Film Noirs machten. *Bogart* wurde zum Abbild des *noir-detectives* – über 10 Jahre hinweg verkörperte er einen immerzu ähnlichen Figurentypus – der abgebrühte Detektiv, der immerzu in zum Scheitern verurteilte Liebesaffären mit gefährlichen Frauen gerät und sich zwischen Verbrechen und Gesetz bewegt. Fast nicht zu unterscheiden vom klassischen Gangster ist er geizig, neugierig, misogyn, nimmt jeden Job an und ein gutes Ende scheint für ihn immer in weiter Ferne zu sein [3, S. 34].

In anderen Hardboiled Romanen wurden anstatt des abgebrühten Detektivs durchschnittliche Personen in Verbrechen verwickelt. *Double Indemnity* ist ein Beispiel für einen solchen Film Noir, in dem Personen entweder durch ihr eigenes Verschulden oder aber durch unglückliche Zufälle in Verbrechen eingebunden werden [15, S. 74].

„*Film noir* attacked and interpreted its sociological conditions, and, by the close of the *noir* period, created a new artistic world of American mannerism which was by far more a creation than a reflection.“ [32, S. 13]

So wurden Konflikte im Film Noir anstatt einer thematischen, einer visuellen Ausarbeitung unterzogen. Die Gangsterfilme der 1930er Jahre reflektierten zwar auch die soziologische Situation, doch der Film Noir repräsentierte seine Vision von Moral über eine visuelle Ausarbeitung. Diese künstlerische Lösung von Konflikten, anstatt der thematischen Verwirklichung, macht für Schrader die Film Noirs zu wahren Kunstwerken [32, S. 13].

1955 bezeichneten Borde und Chaumeton Film Noir als eine Synthese von drei Filmgenres: dem Gangsterfilm, dem Horrorfilm und dem Kriminalfilm. Diese enthielten bereits die Keime an Entfremdung und Revolte, welche der Film Noir später schärfer definierte und ausformulierte [15, S. 74]. Der Film Noir erbe vom Gangsterfilm seine „wonderful virtuosity in the fight scenes and the brutal, criminal atmosphere“ [3, S. 25]. Die primitiven, simplen Handlungen und stereotypen Charaktere wandelten sich aber zu sonderbaren Intrigenspielen und suspekten Detektiven sowie neurotischen Mördern [3, S. 25]. Aus dem Angstschauder des Horrorfilms wurde ein rationalerer Horror, sollte demnach aber genauso die Sehnsucht nach der Erfahrung von Angst des Publikums

befriedigen. Vom Kriminalfilm wurde der *noir* mit der Tradition des Mysterienspiels und schließlich auch seinem Publikum beerbt [3, 25f]. Der Film Noir verbindet, dieser Schilderung nach, Elemente verschiedener filmischer Einflüsse.

*Dale Ewing* schlägt eine Betrachtung des Begriffes als wechselseitige Beziehung zwischen Thema und Stil vor. Unter der Betitelung *style-is-content* lehnt er *style* als einzige Bedeutungsumgebung des Kinos ab, betrachtet den Stil als Sprache, welche Themen sichtbar machen kann [15, 73ff]. So sollte Inhalt nicht über Stil gestellt werden, vielmehr beides als gemeinsames, wechselseitig agierendes Element gesehen werden [15, S. 82]. Schrader argumentierte bereits „the theme is hidden in the style“ und bezeichnet dies als das Prinzip des Film Noirs, obwohl er den Stil auch in anderen Filmen als ausschlaggebend für die Motive hält [32, S. 13]. Amerikanische Kritiker seiner und vor seiner Zeit empfand er als interessierter an den Motiven eines Films, als an seinem Stil. Die rein soziologische Analyse des Western oder des Gangsterfilms versteht er auch als leichter durchführbar, als die notwendige stilistische Analyse des Film Noirs.

Der Film Noir wird vielfach als Aufarbeitung der Themen Entfremdung, Nihilismus, Hoffnungslosigkeit, Einsamkeit und Furcht dargestellt. Um dieser losen Zuordnung Bestand zu verleihen, bedarf es laut Ewing aber erst einer genaueren Betrachtung des Handlungsverlaufes des Filmes. So kann der Ausgang, wie der Fakt, dass der Protagonist aus seiner Verzweiflung lernt und sich bessert, bestimmen, dass es sich um keinen Film Noir handeln kann [15, 81f].

Trotz seiner heute so großen Bekanntheit, wurden die Werke des Film Noirs von Kritikern lange nicht entsprechend geschätzt. Die dargestellten Themen, wie das der Korruption und Verunsicherung der Gesellschaft, wurden als Fehlabbildung der Wirklichkeit abgetan. Dazu kommt, dass die Film Noirs nur einen geringen Anteil der produzierten Filme in den 1940er und 1950er Jahren darstellten und andere Genres, wie das des Western oder des Musicals, noch immer beliebter waren. So kann die vielfach erwähnte Darstellung der Desillusionierung und Zukunftsangst, nach welcher sich die Gesellschaft vermeintlich sehnte, als überhöhte Wahrnehmung der Wünsche des Publikums gesehen werden. Als Grund dafür kann das fehlende Interesse der amerikanischen Kritiker an einer stilistischen Analyse genannt werden [32, S. 13]. Beachtlich ist, dass der Film Noir heute stärker als Darstellung des damaligen amerikanischen Zeitgeistes wahrgenommen wird, als es zu Zeiten der klassischen Noir-Periode der Fall war.

*Marc Vernet* beobachtete eine zudem eine Veränderung des Film Noirs nach Ende des Krieges. Er nennt vier wichtige Unterschiede zu Filmen, welche vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden. Neben der Einengung des Bildausschnittes, einer Veränderung des Stils der Charaktere sowie der Dekoration und der Aufweichung der Zensur erwähnt er auch die Wandlung hin zu einem ernsterem Ton [38, S. 20]. Wie die Romane von Hammett oder Chandler enthielten die produzierten Filme zwischen den Kriegen auch einen entscheidenden Anteil an komödiantischen oder parodistischen Elementen. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges veränderten sich die Filme hin zu einem dramatischeren und ernsteren Ton. Als Beispiel für diese Veränderung nennt Vernet *The Maltese Falcon* [63]. *John Huston* entledigte sich aller komödiantischen Elemente aus anderen, früheren Verfilmungen des zugrundeliegenden Romanes und erschuf so eine seriösere Stimmung als zuvor. Der Detektivfilm im Allgemeinen wurde ernster. Vernet hält die ernste Stimmung sogar für ein entscheidenderes Element der Gestaltung des Begriffes Film Noir, als es die Plotstruktur und die Fotografie gewesen wären [38, S. 21].

Borde und Chaumeton sehen den Film Noir als Bruch mit verschiedenen Konventionen des klassischen Films. Alle Komponenten des Noir-Stils dienen der Desorientierung des Zuschauers in seinen Betrachtungsgewohnheiten [3], S. 12]. Die Verwirrung der Protagonisten wird durch komplexe narrative Strategien sichtbar gemacht, die bisher klare Grenze zwischen Gut und Böse verschwimmt durch die unvorhersehbaren Handlungen, Charaktere stellen sich als korrupte ambivalente Figuren heraus. Die *noir*-Welt übernimmt Themen wie Ausweglosigkeit, Zukunftsangst, Kriminalität und Betrug und bildet damit eine alptraumhafte Stimmung. Der klassische *noir*-Protagonist findet sich in einer maskulin dominierten Umgebung wieder, er ist distanziert und seine Motive sind für den Zuseher unklar.

„It is easy to come to a conclusion: the moral ambivalence, criminal violence, and contradictory complexity of the situations and motives all combine to give the public a shared feeling of anguish or insecurity, which is the identifying sign of film noir at this time.“ [3], S. 13]

## 2.3 Narration

Der Film Noir zeichnet sich auch durch narrative Muster aus. Unter Narration versteht Bordwell den Prozess bei dem *syuzhet* (dramaturgische Prozesse) und *style* (technische Prozesse) des Filmes interagieren, um den Zuschauer hin zur Konstruktion der *fabula* (einfacher ausgedrückt: *Story*) zu lenken [4], S. 9]. Unter narrativ wird eine Serie von Geschehnissen verstanden, welche durch ihr Auftreten in Raum und Zeit durch Ursache und Wirkung miteinander verbunden sind [5], S. 73]. Die Handlung des Film Noirs wird nicht nur über die expressive Lichtsetzung und Kameraarbeit vorangetrieben, der Film Noir zeichnet sich auch durch Muster der Erzähltechnik aus. Als narrative Muster wurden besonders das Voice-over sowie die delineare Erzähltechnik der Rückblende zu ikonischen Elementen des Film Noirs. Obwohl diese beiden Techniken nicht in allen Filmen Verwendung finden, bilden diese aufgrund ihrer gehäuftten Verwendung eine Tendenz der Erzähltechnik des Film Noirs. Über Voice-over und Rückblenden konnte die subjektive Perspektive des Protagonisten hervorgehoben werden, diese Techniken unterstützen also den Ausdruck von Gedanken und subjektiven Empfindungen [34], 120f]. Dies ist auch der Grund, warum die Kombination von Voice-over und Rückblende so beliebt wurde und diese heute bedeutende narrative Strukturen des Film Noirs darstellen.

### 2.3.1 Rückblenden

Während der Fokus im Melodrama in der Konfrontation des Helden mit externen Hindernissen liegt, verschiebt sich dieser im Film Noir. Der Konflikt basiert nicht mehr nur auf den entgegengesetzten Kräften von Gut und Böse. Die Handlungen der Protagonisten und somit auch die Handlung des Filmes an sich werden undurchschaubar durch die fehlenden Prinzipien, nach denen die Figuren handeln sollten. Die konventionelle Kriminalgeschichte, in der Erzählmuster nach üblichen Mustern der Figurenentwicklung orientiert sind, verändert sich im Film Noir aufgrund ihrer undurchsichtigen Charaktere. Filme werden zu Verhaltensstudien, Figuren stellen sich weder als Gut noch als Böse heraus. Über undurchsichtige Ordnungen werden die Erzählungen des Film Noirs



zu komplexen, verschachtelten Strukturen. Doch nicht nur kausale Zusammenhänge werden aufgewichen, auch von der Linearität der Erzählung wird gegenüber konventioneller erzähltechnischer Muster abgewichen [31, 97ff]. So erfolgt die Desorientierung des Zuschauers im Film Noir auch mithilfe delineaerer Erzählmethoden. Der Handlungsverlauf ist nicht mehr notwendigerweise als klassische lineare zeitliche Abfolge dargestellt. Der Realismus des linearen Erlebens wird mittels Rückblenden durchbrochen. Zwar war es weder der Film Noir, in dem diese narrative Technik zuerst zum Einsatz kam, noch wurden die Muster des filmischen Erzählens im Film Noir gegenüber dem üblichen Hollywoodfilm in anderer Hinsicht aufgebrochen, doch bedeutete dies einen neuen Baustein hin zur Subjektivierung der Perspektive des Geschehens. Im klassischen Film Noir waren es erst nur Rückblenden, welche als Bruch der linearen Erzählung fungierten, im Neo-Noir<sup>3</sup> sollte später die Methodik der Irritation durch das Durchbrechen der chronologischen Ordnung als filmisches Verfahren bis an seine Grenzen getrieben werden. Entgegen dem linearen Prinzip werden im klassischen Film Noir Rückblenden auf audiovisueller Ebene wiedergegeben und die Alltagswahrnehmung durchbrochen. Diese Delinearisierung erschwert dem Zuschauer die Konstruktion des Plots und folgt so ganz dem Noir-Prinzip – die Neuordnung, Veränderung oder Verdichtung von psychologisierenden Mechanismen. Im Hinblick auf die Vermittlung von Informationen, welche unter dem Ursache-Wirkung-Prinzip verbunden werden können, erscheint der Film Noir jedoch als relativ stark angelehnt an übliche Hollywood-Erzählmuster. Betrachtet man die starke visuelle Ausdrucksweise, wirkt die narrative Methodik hingegen weit weniger expressiv. Die Ausstattung des Zuschauers mit genug Informationen über die Umwelt aus der subjektivierenden Perspektive heraus kann als Gegenpol zur starken visuellen Expression gedeutet werden [31, 97ff]. Der stark subjektivierenden Perspektive, welche durch die ausgeprägte visuelle Ästhetik ausgearbeitet wird, entgegenwirkend, funktionieren deshalb über weite Strecken des Filmes gebräuchliche, bekannte Erzählmuster, wenngleich die Handlungen sich als komplex herausstellen mögen.

### 2.3.2 Voice-over

Neben Flashbacks kann die Technik des Voice-overs als weitere Tendenz der Erzähltechnik beschrieben werden. Die meist männliche Erzählstimme vermittelt einen subjektivierenden Einblick und trägt dabei auch zur Stimmung des Filmes bei. So werden Noir-Figuren immer wieder als Gefangene ihres Schicksals erlebt. Wird der Off-Sprecher mit dem Flashback verknüpft, so verstärkt sich die Empfindung der Ausweglosigkeit des Protagonisten. Spricht der Protagonist selbst von seinen Erlebnissen in der Vergangenheitsform und blickt so auf diese zurück, trägt dies zur hoffnungslosen, tragischen Stimmung bei. Die Beschäftigung mit der Psyche des Erzählers wird zum wichtigen Element, persönliche Gedanken lenken den Fokus der Beobachtung. So wird die Rolle des Off-Sprechers vielmals von einem Protagonisten selbst übernommen. In *Sunset Boulevard* [57] übernimmt beispielsweise die bereits verstorbene Hauptfigur diese Rolle. Die Funktion des Erzählers besteht hier nicht nur darin, den Übergang zwischen der zeitlich vorgeordneten Eingangssequenz und dem weiteren Film, der Rückblende, zu bilden. Audiovisuell wird dem Zuschauer hier bereits das Ende der Erzählung vor-

---

<sup>3</sup>Als Neo-Noir werden Filme nach ende der klassischen Ära des Film Noirs beschrieben, welche Elemente des Film Noirs aufgreifen oder weiterentwickeln. Siehe dazu Abschnitt [2.7]





**Abbildung 2.1:** Die Eingangssequenz aus *Billy Wilders Sunset Boulevard* [57] nimmt das Schicksals des Protagonisten vorweg. Der Einsatz des toten Protagonisten als Erzähler wird zur Metapher für die Unausweichlichkeit des Schicksals und subjektiviert den Blick des Zuschauers. Das Voice-over verändert den Point-of-View – die psychologischen Mechanismen des Charakters rücken in den Vordergrund. Sein Einsatz ist also wesentlich für die Aussage des Films.

ausgenommen, man spricht also von einer aufbauenden Rückwendung des Films. Die Unausweichlichkeit des Ausgangs des Geschehens wird hier dem Zuschauer aufgezeigt – und dieser gleichzeitig in den Point-of-View des Sprechers versetzt. Zudem trägt das Voice-over einer toten Figur zur unheimlichen, fast übernatürlich wirkenden Stimmung bei. Mittels Voice-over und Flashback ist es also möglich die Aufmerksamkeit des Zusehers auf das Zustandekommen des Endzustandes zu richten, der Betrachter wird dazu angeregt die psychologischen Mechanismen der Charaktere während der Erzählung näher zu hinterfragen. Der Zuseher wird dazu aufgefordert, die Absichten und Gefühle der Figuren näher zu hinterfragen.

## 2.4 Der visuelle Stil

„There is no doubt in my mind that the most beautiful music is sad, and the most beautiful photography is in a low-key, with rich blacks.“ [74]

Der Film Noir zeichnete sich durch die hoffnungslose, pessimistische Betrachtung der Welt aus. Durch seine veränderten stilistischen Qualitäten hob er sich vom kon-

ventionellen Hollywoodfilm seiner Zeit ab. Visuell tat sich vor allem der veränderte Beleuchtungsstil hervor, welcher sich zu einer ganz eigenen Bildsprache entwickelte. Als ikonographisches Setting dient die nächtliche Großstadt. Die amerikanische Stadt wirkt zumeist als in sich abgeschlossene Welt, die Figuren finden sich in ihr gefangen in einem Ort voller Gewalt und Verbrechen. Das Setting der Großstadt wurde früh zu einem wesentlichen Merkmal und Bestandteil des Film Noirs. Auch heute noch wird das urbane Milieu als zentrales Element des Film Noirs angesehen [22, 47f]. Die urbane Welt des Film Noirs wird beschrieben durch seine nassen Strassen, blinkenden Neonlichter, schmalen Gassen, Nachtclubs und verlassenem Häfen. Sie formen die Atmosphäre und sind so auch bedeutender Bestandteil der visuellen Ausdrucksweise geworden [22, S. 48]. Die amerikanische Noir-Stadt ist nicht zerstört und beschädigt im eigentlichen Sinne (wie etwa europäische Städte in der Nachkriegszeit), sie dient jedoch als Metapher der moralischen Zerrüttung [22, S. 57].

Für den Zuschauer wirken die Schauplätze meist unübersichtlich. Die fehlende Orientierung legt so die Ausweglosigkeit der Situationen des Protagonisten offen. Die Geschehen spielen sich oft nur in Innenräumen ab. Der Blick nach außen wird oft durch heruntergelassene Jalousien oder Vorhänge verwehrt. Spiegel, Zigaretten, Fedoras, Trenchcoats, Anzüge, Telefone, Treppenhäuser und Autos sind nur einige der Utensilien und Objekte, welche zu essentiellen Elementen des Film Noirs wurden.

Ein Bruch mit bestehenden Konventionen stellte der Night-for-Night-Dreh dar, welcher anstatt des bisher üblichen Day-for-Night-Verfahrens eingesetzt wurde. Nachtszenen wurden tatsächlich in der Dunkelheit gedreht, anstatt diese bei Tag zu drehen und mittels Kamerafilter sowie spezieller Lichtsetzung nächtlich erscheinen zu lassen [30, S. 67]. Objekten und Charakteren sollte nicht nur mittels Lichtsetzung eine gleiche Betonung verliehen werden. Um eine gleichmäßige Tiefenschärfe zu schaffen und dadurch eine gleichberechtigte Darstellung zu gewährleisten, bedarf es einer großen Schärfentiefe. Dies wurde über weitwinklige Objektive realisiert. Die Verwendung der kürzeren Brennweiten bedingte auch die Verzerrung des Bildes, welche in nahen Porträtaufnahmen gezielt eingesetzt werden. Über die perspektivische Verzerrung soll der Betrachter in das Geschehen eingebunden werden [30, S. 67].

Am bekanntesten wurde der Film Noir für seine Low-Key-Beleuchtung. Schatten und Kontraste kreierten ein Gefühl der Enge und beschrieben die aussichtslose Stimmung. Doch auch Bildkomposition, Montage, Schärfentiefe, Kamerawinkel und -fahrten trugen zum visuellen Stil bei. Möglich wurde dies durch technische Fortschritte wie feineres Filmmaterial, sensiblere Kameralinsen, mobilere Kameradollies und Stromversorgung [8, S. 69]. Für *Janey Place* und *Lowell Peterson* ist es dieser visuelle Stil, welcher als roter Faden die diversen Filme des Phänomens verbindet [30, S. 65]. Politische oder soziologische Herleitungen sehen sie als nicht hinreichend an. Über den außergewöhnlichen Stil der Filme werden ihrer Ansicht nach die charakteristischen Motive der Klaustrophobie, Paranoia, Verzweiflung und Nihilismus ausgedrückt, nicht etwa über die Dialoge oder über die Handlung [30, S. 65].

Deutschen Emigranten, welche nach Hollywood auswanderten, wird in der Entwicklung des Film Noirs eine wichtige Rolle zugeschrieben. Der deutsche expressionistische Film, welcher versuchte innere Gemütszustände nach außen zu tragen, soll demnach die Darstellung von Stimmungen im Film Noir inspiriert haben [32, S. 10]. Bereits im expressionistischen Stummfilm kamen schräge Kamerawinkel und kontrastreiche Lichtsetzung



**Abbildung 2.2:** Charaktere werden durch dunkle Schatten gerahmt, die tiefen Schattenbereiche bilden unübersichtliche Raumdarstellungen. Einzelbild aus *The Killers* [61].

zum Einsatz – Merkmale, welche man auch im Film Noir wiederfindet. Der expressionistische Stummfilm der deutschen Filmemacher wird daher vielfach als wichtiger Einfluss des Film Noirs genannt. Während Einflüsse der expressionistischen Lichtsetzung auch schon vorher in Hollywood feststellbar waren, war es der Film Noir, welcher diese deutlich ausarbeitete. Viele Filmemacher kamen aus Europa nach Amerika und trugen nach Ansicht von vielen Kritikern so visuellen Stil des Film Noir bei. Europäische Regisseure wie *Robert Siodmak*, *Billy Wilder* oder *Fritz Lang* emigrierten in die USA und wirkten dort an bedeutenden Werken des Film Noir mit [32, S. 10]. Als größter Kameramann des Film Noirs wird oft der aus Ungarn stammende *John Alton* genannt, welcher für seine Kamera- und Lichtarbeit in Filmen wie *T-Men* [66] und *The Big Combo* [59] bekannt wurde [32, S. 10]. Elemente wie die schrägen und vertikalen Linien und die harschen Hell-Dunkel-Kontraste werden als visuelle Einflüsse aus expressionistischen Stummfilmen wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* [44] oder *Nosferatu* [52] beschrieben. Die dramatische Lichtsetzung, aber auch die unruhigen Bildkompositionen des Film Noirs wurden demnach dem expressionistischen Stummfilm entlehnt. Vielfach teilen Linien, welche oft von einfallendem Licht geformt werden, die Bilder des Film Noirs auf, lassen sie unstabil und unruhig wirken [32, S. 10]. Die Figuren und Sets werden über tiefen Schatten gerahmt, die Personen wirken wie in ihnen gefangen. Eingeengt in unübersichtliche Raumordnungen, werden die Charaktere über Licht und Schatten zerschnitten und unterteilt und Innenräume durch Schattenmuster an den Wänden ausgestaltet.

Die Lichter hängen in der *noir*-Welt tief, die Charaktere verschwinden in den Schatten oder werden durch harte Schatten im Gegensatz zur klassischen Ausleuchtung erst hervorgehoben. Regnet es in der *noir*-Stadt nicht, sind die Straßen zumindest nass und wirken als wäre der Regenschauer gerade erst vorübergegangen [32, S. 10].

Die Rolle des Einflusses des deutschen expressionistischen Stummfilms auf den ame-



**Abbildung 2.3:** Still aus *The Big Combo* [59]. Dunkle Schattenpartien, gerichtete Lichtsetzung sowie die vertikalen Linien dramatisieren das Bild.

rikanischen Noir-Stil ist jedoch auch umstritten. Argumentiert wird dagegen etwa, dass bestimmte Lichttechniken in Hollywood auch schon vor der Veröffentlichung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* Verwendung fanden. Konventionen des Film Noirs wurden demnach schon in den Stummfilmen Hollywoods gebraucht. Befanden sich unter den Kameramännern des Film Noirs viele deutsche Emigranten, waren darunter ebenso auch Kameramänner, welche bereits seit vielen Jahren in Hollywood arbeiteten [17, 245f].

Die Lichtsetzung des Film Noirs wird im Wesentlichen als Low-Key mit hohen Kontrasten beschrieben. Außerdem werden über Abstufungen von Hell und Dunkel Chiaroscuro-Effekte<sup>4</sup> eingesetzt.

Im Gegensatz zur üblichen High-Key Lichtsetzung ist die *noir*-Lichtsetzung Low-Key: Das Verhältnis von Führungslicht zu Fülllicht ist groß – harte, dunkle Schatten sind die Folge. Die High-Key High-KeyAusleuchtung versucht, Charaktere möglichst attraktiv auszuleuchten und umfassend darzustellen. In der *noir*-Ausleuchtung hingegen verschwinden Gesichter, Räume und Landschaften im Schatten und übersetzen so das Motiv des Mysteriums und des Unbekannten. Die unnatürlichen Schatten lassen Gesichter befremdlich und sonderbar wirken [30, 66f]. Lange Schatten der Figuren spiegeln

<sup>4</sup>Chiaroscuro bedeutet übersetzt aus dem Italienischen *chiara* und *scuro* Licht und Schatten [8, S. 44]. Chiaroscuro ist also ein Begriff aus der Kunstwissenschaft und bezeichnet die Abstimmung von Licht und Schatten im Bild, um Räume, Figuren und Objekte zu modellieren [19, S. 59].

die Doppeldeutigkeit ihres Charakters wider. Oftmals sind die Charaktere auch nur als Silhouetten sichtbar – Sinnbild für die alles umfassende Unsicherheit, Verletzlichkeit und Desorientierung. Man unterscheidet zwischen dem *unausgeglichene Low-Key* und dem *aufgehellten Low-Key*. Beim unausgeglichene Low-Key Stil sind aufgrund von fehlenden Mitteltönen die Übergänge von Hell zu Dunkel hart. Ein starkes Führungslicht und fehlende Fülllichter kennzeichnen diesen Stil. Der aufgehellte Low-Key Stil nutzt hingegen Fülllichter, die Abstufungen von Dunkel zu Hell sind flacher, die Schattenflächen nicht so tief. Die Lichter sind diffuser und auf direkte Lichter wird verzichtet, die Mitteltöne sind deshalb ausgeprägter [33, S. 143]. Keating assoziiert extreme Kontraste hinsichtlich seiner Stimmung mit dem Unheimlichen und Merkwürdigen. Hohe Kontraste vermitteln ausserdem eine mysteriöse, unsichere und grauenvolle Stimmung [17, S. 144]. Düstere Low-Key Situationen mit tiefen Schatten unterstreichen die Düsterei und Tragik von Szenen und sind ein Ausdruck für den Tod [17, S. 144]. Die Medium-key Lichtsetzung, welche hauptsächlich Mitteltöne beinhaltet, ohne heller Glanzlichter oder dunklen Schatten, stellt Vernebelung, Verschwommenheit, Schwermut und eine bevorstehende Gefahr dar [17, S. 144]. Im Gegensatz zum Low-Key kann der High-Key Stil über seine überwiegend hellen Töne Freude, Glück, Heiterkeit und Leichtigkeit symbolisieren [17, S. 144]. Das Wissen des Rezipienten über Licht und Schatten aus der Realität, als auch seine filmische Erfahrung spielt eine große Rolle in der Wahrnehmung von Lichtsituationen im Film [23, S. 201]. Dunkle Umgebungen rufen die Assoziation des Verborgenen hervor, während dies übersichtliche, hell erleuchtete Landschaften und Räume nicht tun. Der Zuschauer verbindet mit der Dunkelheit aufgrund realer Erfahrungen die Gefährlichkeit und das Unheimliche, gleichzeitig kann diese aber auch Schutz bieten. Der Zuseher verknüpft diese Attribute nicht nur aufgrund realer Erfahrungen, er verbindet die abgebildete Dunkelheit auch mit ähnlichen Szenen aus anderen Filmen und leitet daraus Bedeutungshorizonte ab [23, S. 201].

„Where there is no light, one cannot see; and when one cannot see, his imagination starts to run wild. He begins to suspect that something is about to happen. In the dark there is mystery.“ [1, S. 44]

Deshalb agieren die dunklen Schattenbereiche im Film Noir nicht nur als Rahmung oder negativer Raum – sie tragen vor allem zur undurchsichtigen, unheimlichen Stimmung bei. Über die visuelle Ausdrucksweise wird die Gefühlswelt der Figuren der Noir-Welt dargestellt. Im Film Noir finden sich die Charaktere besonders in dramatischen Situationen in Szenen wieder, die sich über große Dunkelbereiche, hohe Kontraste und gerichtete Lichtsetzung auszeichnen. Szenen wie diese finden in abgedunkelten Innenräumen oder bei Nacht statt und machen sich die Dunkelheit für die Stimmung des Films zunutze. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Film Noir sich ausnahmslos dieser Low-Key Situationen mit hohen Kontrasten bedient. Es finden genauso Handlungen bei Tageslicht oder in hellen Innenräumen statt. Über die Inszenierung von besonders dramatischen und bedeutungsvollen Ereignissen in düsteren Lichtsituationen entsteht eine besonders ausdrucksvolle Wirkung über die Kontrastierung zu anderen Einstellungen. Die Lichtsetzung ist meist handlungsgebunden, wird also im Laufe der Handlung entlang der Dramaturgie variiert. Im Gedächtnis bleiben besonders die eindrucksvollen, hochkontrastigen Bilder der Low-Key Situationen, weshalb der Film Noir auch oftmals aufgrund dieser beschrieben wird. Die Beleuchtung charakterisiert zudem die Figuren,

etabliert die Stimmung und verrätst die Bilder [19, S. 62]. Die Gefühlswelt der Figuren wird so für den Zuseher offengelegt. Die Lichtsetzung des Film Noir wird in Kapitel 4 genauer besprochen und analysiert. Die besonderen Ausdrucksweisen der Lichtgestaltung werden in diesem Kapitel nicht nur anhand von diversen filmischen Beispielen erläutert, sowie auch über den Film *Gorilla Thrilla* beschrieben.

Die moralische Verunsicherung der Protagonisten wird auch über die *Mise en Scène* ausgedrückt. Harmonische *triangular two-shots* oder *three-shots* werden im Film Noir nur mehr selten verwendet. Ziel ist es, mittels bizarrer, schiefer Einstellungen die Welt instabil und unsicher wirken zu lassen. Die Objekte werden unregelmäßig im Bild verteilt und lassen die Bilder so unbalanciert und unausgeglichen wirken. Diese oftmals störenden Shots reißen aus Sehgewohnheiten heraus und sollen die Ungewissheit und Wechselhaftigkeit, welche von den „Helden“ im Film empfunden wird, auf das Publikum übertragen. Das Gefühl der beständigen Unsicherheit, der fehlenden Stabilität und der jederzeit möglichen drastischen Wendung wird visuell ausgedrückt [30, 68f].

Spiegelbilder oder Portraits der Figuren bilden die gespaltene Persönlichkeit der Charaktere ab. *Two-shots* einer Figur mit seinem Spiegelbild oder seinem Schatten können auch ausgewogen balanciert sein. In ihrer Symbolik können diese als Darstellung eines Alter Ego oder der fehlenden Charakterstärke fungieren. Choker-Close-ups ersetzen die üblichen Close-up Shots. Diese zeigen die Figur oftmals nur von der Stirn bis zum Kinn oder zum Hals (ohne den Schulterbereich zu zeigen), die extreme Nähe zum Charakter wirkt aufdringlich und offenbart kleinste Regungen und Details im Gesicht [30, 68f]. Räumliche Orientierung wird mittels zurückgehaltener Long-Shots verwehrt oder erschwert. Einstellungsgrößen werden so auch zur Aufreibung der Sehgewohnheiten genutzt.

Auch im Schnitt wird mit verändertem Stil gearbeitet. Auf extreme Close-Ups folgen Long-Shots aus schrägen Winkeln. Mit großen Veränderungen in Kamerawinkel und Shot-Typ wird im Schnitt gearbeitet. Dies ist auch eine Erklärung für die oftmals fehlende Verwendung von Kamerafahrten im Film Noir. Anstatt das Geschehen oder das Setting über eine Fahrt zu etablieren, wird zwischen Einstellungen geschnitten [30, S. 69].

Place und Peterson nennen den extremen High-angle-Shot als den wahrscheinlich archetypischsten des Film Noir. Der ungewöhnliche Winkel der Aufnahme lässt die Figur verloren wirken, ihrem Schicksal kann sie kaum entrinnen [30, S. 68]. Im Gegensatz dazu steht der extreme Low-angle-Shot. Die Abbildung der Figur aus einer Untersicht lässt sie unheilvoll und mächtig wirken.

„All attempts to find safety or security are undercut by the antitraditional cinematography and *mise-en-scène*. Right and wrong become relative, subject to the same distortions and disruptions created in the lighting and camera work.“ [30, S. 69]

Schrader bezeichnete den Film Noir zu allererst als *style*, als visuelle Ausdrucksweise. Konflikte wurden in diesen Filmen anstatt einer thematischen einer visuellen Ausarbeitung unterzogen. Soziologische Probleme wurden künstlerisch formuliert, weshalb er den Film Noir auch als größeres Kunstwerk als den Gangsterfilm benennt [32, S. 13].

Die beschriebenen visuellen Darstellungsmöglichkeiten sind beispielhaft für die „psychologisierenden Mechanismen“, welche der Film Noir nach außen zu tragen versuchte. Moralische Mehrdeutigkeiten und psychologische Konflikte werden visuell dargestellt.



Die Protagonisten kämpften in der Noir-Welt nicht nur gegen entgegen gerichtete Kräfte, sondern auch gegen ihre eigenen Ängste und Sorgen [22, S. 17]. Diese Offenlegung verleiht dem Film Noir eine neue psychologische Dimension.

## 2.5 Die Figuren

Frauen sowie Männer mussten sich nach Kriegsende in veränderten sozialen Verhältnissen zurechtfinden. Auch Frauen arbeiteten nun aufgrund der notwendigen Kriegsproduktion in Fabriken. Die heimgekommenen Soldaten mussten nicht nur die Kriegserfahrungen verarbeiten, sondern sich auch in diesen veränderten Umständen wiederfinden. Zwar kann aufgrund dieser historischen Umstände der Film Noir nicht als Abbildung dessen beschrieben werden, jedoch erwies sich der Film Noir in diesem Kontext als attraktive Alternative zu den üblichen Hollywood-Produktionen [31, 22f]. Die Plots wurden um desorientierte, männliche Protagonisten und starke, verhängnisvolle Frauen herum aufgebaut. Die Handlungen stellten reale Konflikte jedoch nicht direkt dar. Im Gegensatz zum klassischen filmischen Realismus des Kinos wandelte der Film Noir seine filmische Ausdrucksweise [31, S. 23].

Der Film Noir ist von überwiegend männlichen Figuren geprägt. Während der Protagonist zumeist männlich ist, agieren sowohl Männer als auch Frauen als Antagonisten. Oft stellen sich Antagonisten erst im Verlauf des Films als diese heraus. Auch die Erzählstimme ist meist männlich. Die Frau setzt meist ihre sexuelle Anziehungskraft als Machtinstrument ein, während Männer sich aufgrund ihres Berufes, Geld oder Status profilieren [70]. Im Film Noir fehlen klassische Familiendarstellungen als soziale Gefüge [31, S. 23]. Wird die Familie dennoch thematisiert, wird diese als nicht funktionierendes Modell inszeniert. Die Frau im Film Noir setzt ihren Körper in Szene und lässt sich erobern. Männer sind hingegen selbstständiger und treiben die Handlung voran. Gefühle zeigt im Normalfall alleine die Frau. Sie lacht und weint, ist verführerisch oder macht sich Sorgen. Der Mann hingegen wirkt eher emotionslos, trägt kaum Gefühle über seine Mimik nach außen. Einzig in Extremsituationen scheinen seine Gefühle hervorzu brechen [70]. Der männliche Hauptdarsteller ist meist ein Antiheld, er ist unverheiratet und wirkt enturzelt. Die dargestellte Männlichkeit entspricht nicht mehr der üblichen, standardisierten Inszenierung aus dem Western oder dem Gangsterfilm. Der Protagonist ist oft ein Einzelgänger und sozialer Außenseiter, jedoch äußerst eloquent [31, 131f]. Der Mann agiert im Film Noir triebhaft, er folgt seinen eigenen Regeln. *Hank Quinlan* in *Touch of Evil* [67] ist ein prominentes Beispiel für die schwindenden Rollenzuschreibungen und der verschwommenen Grenze zwischen Gut und Böse. Als Polizeichef verstößt er gegen das Gesetz – er fälscht Beweise und stellt sich sogar als Mörder heraus [31, 132f]. Die gewöhnlich „Guten“, wie Detektive oder Polizisten, geraten oft selbst ins Verbrechen. Selbstdestruktion und psychischer Verfall werden audiovisuell und narrativ übersetzt [31, S. 134].

Es waren sowohl männliche, als auch weibliche Charaktere, welche als moralisch fehlerhaft und neurotisch inszeniert wurden [31, S. 131]. Bestehende weibliche Rollenbilder des klassischen Hollywood-Systems veränderten sich. In diesem war die Bestätigung des patriarchalischen Modells und damit die Festigung der etablierten Vorstellung der Weiblichkeit üblich. Im Film Noir entsteht der Konflikt oft zwischen dem männlichen Protagonisten und einer unabhängigen, selbstständigen Frau [31, 129f]. Die Faszination,

die ihr entgegengebracht wird, resultiert aus ihrem selbstbewussten Auftreten, welches sie schwer einschätzbar macht. Die sexuell attraktive und/oder finanziell unabhängige Frau wühlt das alte System auf. Die Femme Fatale fungiert als Gegenentwurf einer männlich dominierten Gesellschaftsordnung. Sie wirkt sexuell anziehend, ist narzisstisch, intelligent und manipulativ [31, 129ff]. Die Femme Fatale handelt selbstbestimmt und unvorhersehbar, Macht erhält sie durch ihre sexuelle Anziehung. Ihren Besitz erhielt sie aufgrund einer Heirat oder eines Betruges. Die Femme Fatale ist stets stark geschminkt, hat meist volle, geschminkte Lippen und offene gelockte Haare, raucht und trinkt Alkohol. Sie trägt gewagte Kleider, welche oft bauch- oder schulterfrei und aus glänzenden Stoffen gefertigt sind [70]. Das Frauenbild veränderte sich auch in der Hinsicht, dass bisher männlich besetzte Eigenschaften wie triebhaftes Verhalten nun auch Frauen zugeschrieben werden. Der Mann verfällt der Femme Fatale aufgrund ihrer Anziehungskraft, was ihm zum Verhängnis wird. Die typische Femme Fatale gebraucht Männer als Mittel zum Zweck. Die Gefahr, welche von ihr ausgeht, kann so als Abbild der Bedrohung des männlich dominierten Gesellschaftssystems gedeutet werden [31, S. 130]. Üblicherweise wird die Femme Fatale am Ende für ihre Machenschaften bestraft. Dessen ungeachtet bleibt jedoch der Eindruck der verhängnisvollen Verführerin bestehen [31, 129ff].

Die Darstellung der Frau im Film Noir kann als misogyn<sup>5</sup> ausgelegt werden. Die Frau ist im Film Noir entweder die hinterlistige, böse Femme Fatale oder aber die gehorsame, vertrauenswürdige (potentielle Ehe-) Frau. Die inszenierte „gute“ Frau stellt sich als außerordentlich bemitleidenswert und schwach heraus, während die starke Frau in ihrem Bestreben scheitert, im Gefängnis endet oder stirbt [70]. Das aufgezeigte, nicht funktionierende Familienmodell, kann auch als Ursprung des Begehrens des Mannes nach der starken Femme Fatale gedeutet werden. Als Gegenmodell dazu ist der Mann fasziniert von ihr, doch auch sie wird ihm zum Verhängnis. So scheitern in diesem Szenario beide Seiten, die erotische Frau und der Mann, der ihr in seinem Begehren verfällt [31, 130f].

## 2.6 Klassifikation des Begriffes Film Noir – Genre, Zyklus, Stil oder Methode?

Im Zentrum der Diskussion der Klassifikation des Film Noir steht die Frage, ob der Film Noir als eigenständiges Genre betitelt werden kann. Während der Film Noir im allgemeinen Sprachgebrauch sowie von einigen Kritikern als Genre bezeichnet wird, lehnen andere Kritiker die Genrebezeichnung aus verschiedenen Gründen ab. So stellt sich nun die Frage, was ein eigenständiges Genre kennzeichnet. Betrachtet werden im Folgenden auch alternative Klassifikationen des Film Noirs.

Genre bedeutet übersetzt aus dem Französischen *Typ* oder *Art* und wird gewöhnlich über Beispiele wie dem Western, dem Gangsterfilm, dem Musical oder dem Horrorfilm erklärt. Als Genrefilm kann ein Werk bezeichnet werden, welches ähnliche Geschichten mittels ähnlicher Charaktere in ähnlichen Situationen erzählt [27, S. 1]. Als ein Genre kann nach *Steve Neale* eine Gruppe von Filmen klassifiziert und definiert werden, aus welchen ein System aus Erwartungshaltungen und Hypothesen des Zuschauers bestimmt

<sup>5</sup>Misogynie bedeutet übersetzt aus dem Griechischem (*miso* – ich hasse und *gyne* – die Frau) Frauenhass [70].



werden kann. Genrekonventionen erleichtern es dem Zuschauer, die Zeichen des Filmes zu deuten. Das System der Erwartungshaltung ist während des Betrachtens eines Filmes aber auch einer Interaktion unterworfen und ist abhängig vom Wissenstand über Plausibilitäten davon, was im individuellen Genre passieren wird. Diese Plausibilitäten bedürfen auch spezifischer Regelsätze, Normen und Gesetzmäßigkeiten. So ist eine Gesangsperformance in einem Musical beispielsweise eine Notwendigkeit, da der Film ohne dieses nicht als Musical bezeichnet werden würde [28, S. 46]. Aufgrund gemeinsamer Charakteristiken wurden diversen amerikanischen Filmen der 1940er und 1950er Jahre retrospektiv die Beschreibung *Film Noir* zugewiesen und diese oft als eigenes Genre bezeichnet. Doch bis heute führen viele Filmkritiker ihre eigenen Definitionen und Eingrenzungen des Film Noirs. Schon Paul Schrader lehnte 1972 die Betitelung des Film Noirs als eigenständiges Genre ab [32, S. 8]. Argumentiert wird damit, dass dieser nicht, wie der Western oder der Gangsterfilm, über Setting und Konflikt definiert wird, sondern über *tone* und *mood* [32, S. 8]. Somit schreibt er auch gleichzeitig dem visuellen Stil eine wichtige Rolle in der Debatte zu. Schrader betrachtet den Film Noir als spezifische Periode der Filmgeschichte, welche in Hollywood produzierte Werke der 1940er und 1950er Jahre einschließt. Diese zeigen seiner Meinung nach ein neues, dunkles Weltbild voller Kriminalität an urbanen Schauplätzen [32, S. 8].

„*Film noir* is not a genre [...]. It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood.“ [32, S. 8]

Für eine Öffnung des Begriffes argumentierte unter anderen Marc Vernet. Vernet stellt andere, seiner Meinung nach immer wiederkehrende, gleiche Auflistungen der Kriterien des Film Noirs in Frage [38, S. 2]. Aufzählungen von Elementen, wie der Femme Fatale, der glänzenden Pflastersteine und der verlassenem Straßen, hält er für selbstgefällige Wiederholungen. Vergessen wird dabei, Verbindungen zur amerikanischen Gesellschaft, den Regisseuren, Schauspielern, dem Publikum und den Einflüssen, wie dem deutschen Expressionismus, dem französischen poetischen Realismus oder dem Italienischen Neo-Realismus, herzustellen. Auch die Auflistungen von Filmen, wie etwa von Alain Silver und Elizabeth Ward [36], sollten seiner Meinung nach kritischer betrachtet werden. Er argumentiert für eine stärker reflektierte Betrachtung des Begriffes und somit auch für eine Aufweichung dessen.

Kritiker wie Higham und Greenberg wiederum führen den Film Noir als Genre und sprechen von bestimmten Charakteristiken des Film Noirs und Erwartungen, welcher dieser weckt und erfüllt [12].

Aufgrund unzureichender Definitionsversuche gehen andere Kritiker in ihren Schlussfolgerungen weiter und argumentieren, wie etwa Neale [27, S. 163]:

As a single phenomenon, noir, in my view, never existed. That is why no one has been able to define it, and why the contours of the larger noir canon in particular are so imprecise.

Er beschreibt, dass die Elemente, welche als *noir* bezeichnet wurden und werden, zwar existieren, diese jedoch als separate Eigenschaften betrachtet werden sollten, welche jeweils eigene, genreübergreifende Tendenzen darstellen. Diese unter einem einzelnen Titel zusammenzufassen würde seiner Ansicht nach zu Ungenauigkeiten und Inkonsistenzen

führen [27, S. 163]. So betrachtet, kann nach *Steve Neale* der Film Noir weder als Genre, noch als Stil oder Zyklus benannt werden.

Der Kritiker Dale Ewing argumentiert für eine neue, genauere Formulierung des Begriffes [15, S. 73]:

It is the argument of this study that the term *film noir* has been applied too loosely to give us an accurate definition of the subject. [...] a particular film cannot be defined as a *film noir* because it reflects one aspect or several aspects of the *film noir* spirit; it has to reflect every aspect of the *film noir* spirit or it is something other than *noir*.

Als Film Noir kann ein Film demnach nur bezeichnet werden, wenn dieser alle Aspekte, die dem Noir-Phänomen zugeschrieben werden, reflektiert. Dies steht im Gegensatz zu anderen Betrachtungen (siehe [31]), welche Film Noir vielmehr als Vereinigung von bestimmten expressiven filmischen Gestaltungslösungen sieht, um eine intendierte, ausdrucksvolle Wirkung zu erzielen.

Während diverse Artikel und Bücher übereinstimmende Eigenschaften in das Zentrum der Genrediskussion stellen, wird in anderen die Heterogenität der Werke des Film Noirs hervorgehoben. So werden diese von vielen Kritikern als zu divers angesehen, um unter einer gemeinsamen Kategorie zusammengefasst zu werden [27, 142f]. Trotz der Kritik an der Genrebezeichnung ist der Begriff Film Noir bis heute in Verwendung. Die bis heute anhaltende Zusammenfassung von Elementen und Charakteristiken unter diesem Term hinterlässt aber den Eindruck, dass der Begriff eine Lücke in der Filmkritik zu füllen versucht, welche anders nur schwer zu füllen wäre. Zwar fällt es augenscheinlich leicht, einige wenige, klassische Vertreter des Film Noirs zu benennen. Jedoch scheint es wiederum schwer, aus diesen allgemeingültige Charakteristika herauszubilden, welche keine anderen wichtigen Vertreter ausschließen, oder andere Filme fälschlicherweise einbeziehen könnten.

Auch die Beschreibung des Film Noirs als Zyklus, als spezifische, eingegrenzte Periode der Filmgeschichte, ist problematisch. So gibt es zu späteren Zeitpunkten entstandene Filme, welche nicht nur die dem Film Noir zugeschriebenen Eigenschaften besitzen, sondern diese zudem oftmals auch stärker ausarbeiten und reflektieren, als dies Vertreter in der genannten klassischen Hochphase getan haben.

*Burkhard Röwekamp* beschreibt, dass der Film Noir nicht als eigenständiges Genre definiert werden kann. Der Film Noir sollte nicht anhand von verengten Betrachtungen von Merkmalen festgemacht werden. Röwekamp beschreibt den Film Noir als expressives Verfahren, welches sich spezifischer Möglichkeiten bedient, um einen passenden Verdichtungsmoment zu schaffen. Dieser kann über Themenwahl, Bild-, Ton- und Erzähltechniken erreicht werden [31, 166f]. Auch die Betitelung als Stil hält Röwekamp für unzureichend. Bordwell beschreibt Muster in *Mise en Scène*, Fotografie, Schnitt und Ton als *cinematic devices*, welche durch systematischen Einsatz den Stil eines Filmes bilden [4, S. 5]. Versucht man Film Noir als Stil nach Bordwell zu betrachten und einzuordnen, so stellt man fest, dass die wiederkehrenden Themen und die narrativen Muster des Film Noirs dabei verloren gehen würden [31, S. 168]. Die expressive visuelle Darstellungsweise des Film Noirs rückt leicht in den Fokus des Zuschauers. Deshalb wird der Film Noir auch immer wieder als spezifischer Stil betitelt. Es finden sich zwar Muster in den stilistischen Eigenschaften, doch würden wiederkehrende Eigenschaften anderer

Elemente des Films vom Stilbegriff nicht erfasst werden. Röwekamp erklärt Noir zu einer Ausdrucksweise auf stilistischer, thematischer und struktureller Ebene, welche eine eigene filmische Poetik hervorbringt. Wichtig dabei ist, dass diese im historischen Kontext immer neu kombiniert und variiert wurde, sowie noch immer wird und ihr dabei die Funktion der Darstellung einer subjektivierenden Perspektive zugeschrieben werden kann [31, S. 167]. Die stark eingrenzende Bestimmung von Elementen wie der Dunkelheit, dem Regen oder delineareren Erzählformen wird auch von Röwekamp thematisiert. Er beschreibt, dass diesen die Relevanz für den Noir-Begriff nicht abgeschrieben werden kann. Denn erst die Verdichtung dieser Elemente erhebt ein Werk zu einem Film Noir. Und so erweist es sich wiederum als notwendig, sich mit den Zeichen und Strukturen des Film Noirs zu beschäftigen, um diesen in seiner Gesamtheit zu verstehen.

Die divergierenden Ansichten und Meinungen, selbst von bedeutsamen Persönlichkeiten, legen das Problem der Klassifikation des Film Noirs offen. Die Tatsache, dass sich Filmwissenschaftler bis heute des Begriffes bedienen und das Phänomen zu erforschen zu versuchen gibt bereits einen Einblick davon, wie anziehend das Phänomen bis heute wirkt. Die Verbreitung des Begriffes auch unter Laien, selbst heute noch, lässt auch von dem außergewöhnlichem Charakter des Phänomens vermuten. Der Fakt, dass der Terminus Film Noir auch heute noch vielen zeitgenössischen Filmen zugeschrieben wird, kann als fehlerhaft abgetan werden, oder aber als Offenlegung dessen, wofür viele Filmhistoriker argumentieren – der Fortführung der Ausdrucksweisen und Charakteristiken des Phänomens auch nach Ende der klassischen Ära.

## 2.7 Neo-Noir

Was verbindet Filme wie *Chinatown* [42], *Memento* [50] oder *Seven* [55], bis auf die Zuschreibung des Begriffes Film Noir oder Neo-Noir? Vor allem aber, was verbindet diese mit den Klassikern der Noir-Ära? Die Überführung des filmischen Verfahrens vom Schwarz-Weiss in den Farbfilm reicht aufgrund der abweichenden visuellen Qualitäten der beispielhaft aufgezählten Filme nicht aus, um die veränderten Mechanismen des Neo-Noir begründen zu können. Die Elemente des Film Noir in diesen Filmen können nur individuell besprochen werden, denn deren Einsatz unterscheidet sich von Film zu Film wesentlich. Eine Eingrenzung des Begriffes Neo-Noir ist auch deshalb schwierig, da es keine allgemeingültige Formel davon gibt, was eigentlich Noir ist. Viele Kritiker führen ihre eigene Definition dieses Filmbegriffes. Kann man auch bestimmte Elemente und Eigenschaften dem Film Noir zuweisen, so ist es immer noch schwierig einzugrenzen, welcher und wie vieler es bedarf, um einen Film als Noir zu betiteln. Die Festlegung auf eine Noir-Definition ist aber auch, oder vielleicht deshalb, schwierig, da er schon immer einem Wandel unterliegt. So wurden bestimmte Formalismen über die Zeit stärker herausgearbeitet, während andere verloren gingen oder Elemente selbstreflexiv eingesetzt wurden. Stimmung und Merkmale des Film Noir inspirieren bis heute Filmemacher und faszinieren das Publikum. So existieren bis heute Filme, welche solche Elemente aufgegriffen haben. Technische Entwicklungen, aber auch historische Kontexte veränderten sich. So kann aus diesem Grund argumentiert werden, dass der Film Noir nie verschwunden ist, sich lediglich bis heute einer Entwicklung unterzogen hat [34, S. 9]. Empfindungen werden in Neo-Noir Filmen nun auch mittels Farbe visuell ausgearbeitet. Eine Abgrenzung des Begriffes Neo-Noir ist aufgrund der vielfältigen Ausformung der

Noir-Methodik schwierig. So lehnen sich manche Filme vorrangig visuell an den Film Noir an, während wiederum andere die Themen, die Stimmung und Weltsicht des Film Noirs übernahmen.

Im Allgemeinen Sprachgebrauch werden Filme als Neo-Noir bezeichnet, welche Spezifika des Film Noirs aufweisen, aber außerhalb der klassischen Periode nach 1958 erschienen sind. Röwekamp verwendet den Begriff *méthode noir* und versteht darunter ein Verfahren der Verdichtung von Elementen, welches diese als expressive Ausdrucksweise der Subjektivierung nützt. Als Nostalgie nach etwas, was in seinen Augen nicht als einzelnes Phänomen unter einem Genre zusammengefasst werden kann, sieht Neale den Neo-Noir als nun aber als akzeptierten Term an [27] S. 165]:

However, and somewhat ironically [...] the phenomenon of neo-noir [...] is much more real, not only as a phenomenon but also as a genre.

## Kapitel 3

# Elemente des Film Noirs im Kurzfilm *Gorilla Thrilla*

Der Kurzfilm *Gorilla Thrilla* übernimmt Elemente und Klischees des Film Noirs und lenkt so die Erwartungshaltung des Zusehers. In dem 3D-Animationsfilm werden komödiantische Elemente mit Klischees und Ausdrucksweisen aus dem Film Noir verbunden. Es werden Konzepte des Animationsfilms, wie der Anthropomorphismus, übernommen und mit verschiedenen Merkmalen des Film Noirs verbunden. In den folgenden Abschnitten wird erst der Plot beschrieben und folgend die Themen, die Narration, der visuelle Stil sowie die Figuren des Films auf deren Verbindung zum Film Noir untersucht.

### 3.1 Plot

Der Film beginnt mit dem Establishing Shot von der Skyline Wiens. Durch die prominente Positionierung von Wahrzeichen wie dem Stephansdom, der Votivkirche und dem Riesenrad wird der Handlungsraum vorgestellt. Die dunkle Kulisse definiert die Nacht als Handlungszeitpunkt, über die Gestaltung des Setdesigns soll die Verortung der Handlung erleichtert werden. Pflastersteinstraßen, fehlende Wolkenkratzer und der Oldtimer als Taxiwagen sollen auf die 1950er oder 1960er Jahre schließen lassen. Neben dem Ermöglichen der raumzeitlichen Einordnung des Filmes weisen die ersten Shots bereits auf die Stimmung des Films hin. Die leeren Straßen, welche nur von einem Auto befahren werden, sollen das Gefühl der Leere und der Einsamkeit des Protagonisten widerspiegeln. So verfolgt der Zuseher das Auto beim Durchqueren des nächtlichen Wiens, womit Zeit, Raum und Grundstimmung transportiert werden. Gleichzeitig wird mit dem Off-Sprecher, bereits vor dem visuellen Etablieren, der Protagonist eingeführt. Im Wesentlichen verstärkt der Inhalt des Voice-overs die vermittelte Stimmung. Über den Off-Sprecher wird ein Konflikt des Charakters vorgestellt. Dieser fühlt sich in seinem Beruf als Taxifahrer nicht ausgefüllt, er ist melancholisch und hängt seiner Vergangenheit nach. Die Einsamkeit in seinem Beruf belastet ihn und er vermisst das Abenteuer in seinem Alltag. In weiteren Einstellungen wird der Gorilla Georg als Protagonist erstmals gezeigt, schwermütig fährt er in seinem Taxi durch die Straßen. Ein Bild Georgs mit einer Polizeimütze deutet auf seinen früheren Beruf hin. In einer leeren Straße holt er schließlich zwei Fahrgäste ab – zwei Erdmännchen in Anzug gekleidet und mit zwei

Koffern ausgestattet. Während diese erst aufgrund ihrer Größe im Vergleich zum Gorilla harmlos wirken, versinken die beiden daraufhin in einen Dialog miteinander, welchen der Taxifahrer mithört. In diesem unterhalten sich die Gäste darüber, ob sie alle benötigten Utensilien mitführen. Sie sprechen über Objekte wie Messer, Klebeband und Seil sowie darüber, wer eine Person an einen Ort hinlockt, wer den Schlüssel mitbringt und ob die Gefriertruhe groß genug sein wird. Diese Konversation verunsichert Georg zunehmend und er beginnt sichtlich, sich in Gegenwart der Fahrgäste unwohl zu fühlen, während die beiden unbeirrt weitersprechen. Nach dem Absetzen der beiden Erdmännchen in einer Wohnstraße beobachtet Georg die beiden beim Weg in ein Haus und daraufhin auch durch die Fenster auf ihrem Weg über 2 Stockwerke hinauf. Er verfolgt daraufhin das Geschehen über die Schatten im Fenster weiter. Erst spannt ein Erdmännchen ein Klebeband auf, daraufhin geht ein jemand anderes mit einem Messer am Fenster vorbei. Als an einer Schlinge ein Objekt hinaufgezogen wird, beschließt Georg einzuschreiten und stürmt aus dem Auto in das Haus. Über das Stiegenhaus läuft er die Stockwerke hoch zu der Wohnung, in welche sich die Fahrgäste begeben hatten. Er tritt die Wohnungstür ein und landet in einem verdunkelten Raum. Eine Menge an Augenpaaren ist das Einzige, das für ihn erst sichtbar ist. Daraufhin wird das Licht im Raum eingeschalten und er erkennt schließlich, in welche Situation er geraten ist – mitten in einen Raum voller Erdmännchen, welche sich offenbar gerade in den letzten Vorbereitungen einer Geburtstagsparty befinden. Die Partygäste starren ihn nur verdutzt an. Neben den Credits des Films sind daraufhin Polaroids der darauffolgenden Party zu sehen. Diese zeigen die Gäste der Party beim ausgelassenen Feiern. Neben den Fahrgästen Walter und Günther ist auch Georg zu sehen, welcher ebenfalls an der Party teilnimmt.

In den weiteren Abschnitten wird die Noir-Methodik des Films näher untersucht.

### 3.2 Themen

Zentrum der Noir-Thematik stellt die düstere Welt dar. Ziel des ersten Aktes in *Gorilla Thrilla* ist es, dieses Noir-Gefühl über die Bilder der menschenleeren Straßen Wiens zu übertragen. Erst mit dem Erzeugen der pessimistischen, hoffnungslosen Stimmung ist die Einordnung des Gesprächsinhaltes zu den gewöhnlich schlechten Absichten der Noir-Figuren möglich. Die Etablierung des Stimmungsbilds ist also nötig, damit der Zuseher die Inhalte erst (vermeintlich) richtig zuordnen und deuten kann und somit die verfälschte Wahrnehmung des Protagonisten auch für ihn wahrnehmbar wird. Obwohl durchaus mit Humor verbunden, wird das Gespräch als Vorbereitung eines Mordes oder einer Gewalttat wahrgenommen. Die Situation stellt sich in der letzten Szene des Films zwar als Gegenteil der Schlussfolgerungen des Protagonisten heraus und wird so aufgeklärt, der Eindruck der zwielichtigen, düsteren Stadt und der ausweglosen Situationen soll beim Rezipienten aber haften bleiben. Die Dunkelheit und die angedeutete Kälte des Settings soll den Zuschauer also in das Gefühl der Unruhe und der Einsamkeit hineinversetzen. Mit der Konstruktion der Grundstimmung des Films wird weiteren Handlungen im Film somit ein anderer Bedeutungsinhalt zugeschrieben. Die Absichten der beiden Erdmännchen werden somit mit bösen, kriminellen Machenschaften verknüpft. Denn auch die Charaktere im Film Noir sind zunehmend in korrupte Geschäfte verwickelt, sie sind verstrickt in ein Netzwerk der Kriminalität und zudem an Gewalttaten beteiligt. Die Herstellung der Assoziation mit dem Film

Noir, dem Gangsterfilm oder Kriminalfilm ist also notwendig, um dem Zuschauer die Vorgänge zuordenbar zu machen und den weiteren Handlungsverlauf anzudeuten. Die Verknüpfung des Filmes mit den Thematiken der Noir-Welt ist einerseits unerlässlich für das Zustandekommen der Spannung, andererseits genauso wesentlich für den humorvollen Charakter des Filmes. Themen wie die Hoffnungslosigkeit, Ausweglosigkeit und Desillusionierung der Gesellschaft sollen mit dem Film verknüpft werden. Deshalb ist es notwendig, die Erwartungshaltung durch das Aufgreifen der Noir-Elemente auf verschiedenen Ebenen anzuspornen. Bedeutsam ist etwa die Darstellung von Themen, wie der Resignation und Entfremdung. Die Hauptfigur in *Gorilla Thrilla* wird deshalb mit diesen Eigenschaften entworfen. Georg findet sich plötzlich verstrickt in ein scheinbares Gewaltverbrechen sowie als einzige Person, welche dieses verhindern könnte, wieder. So kommen ihm mit der Aufklärung des Geschehens und dessen Verhinderung durchaus die Aufgaben des klassischen Detektivs zu. Wie auch im Film Noir sind die Handlungen des Detektivs aber keineswegs perfekt, auch wenn sich dieser in *Gorilla Thrilla* nicht als korrupt und skrupellos herausstellt. Jedoch aber wird er am Ende ebenso desillusioniert, als sich die Handlung in einer ganz anderen Richtung auflöst. Die Handlungen im Film Noir entwickeln sich durchaus auch unvorhersehbar, wenn auch natürlich weder in belustigender Weise, noch über denselben dramaturgischen Handlungsverlauf hinweg. So wird die Ausweglosigkeit und Bedrohlichkeit im klassischen Noir gewöhnlich über komplexe, verwickelte Handlungsverläufe dargeboten. Als kompliziert stellen sich dieser in *Gorilla Thrilla* nicht heraus, auch fehlt als Thema die Korruption, der Verrats oder die Verführung durch eine Frau. Andere Motive des Film Noirs, wie das der moralischen Ambivalenz, lassen sich jedoch wiederfinden. Wichtig ist aber vor allem der ernste, dramatische Ton, welcher über verschiedene filmische Mittel übertragen werden soll. Schon Vernet nannte die Stimmung als bedeutendstes Element des Film Noirs [38, S. 21]. Diese Stimmung zu erzeugen sowie die Verwirrung des Protagonisten, hervorgerufen durch die zwielichtigen Fahrgäste, auf den Zuschauer zu übertragen sind somit die Intentionen, welche der Film verfolgt.

### 3.3 Narration

*Gorilla Thrilla* arbeitet weder mit Rückblenden, noch mit anderen delineaeren Erzählstrukturen. Die psychologischen Mechanismen werden also nicht über die Erzählstruktur aufgearbeitet. Der Zuseher wird nicht über die Struktur des Inhalts desorientiert.

Die Subjektivierung wird in *Gorilla Thrilla* über den Einsatz des Protagonisten als Sprecher erreicht. Die Identifizierung mit der Figur Georg wird mittels des Voice-overs erleichtert. Die Situation und die Befindlichkeiten der Figur werden für den Zuschauer verständlich gemacht. Der innere Monolog überträgt die Gedanken und die Gefühlswelt des Protagonisten auf effiziente und effektive Weise, ohne die Vorgeschichte des Protagonisten zeigen zu müssen. Die Stimmung des Erzählers wird dem Zuschauer zugänglich gemacht – seine Melancholie, seine Abgeschlagenheit und sein Trübsinn finden sich in seiner Stimme und dem Inhalt des Erzählten wieder. Das Voice-over funktioniert hier also nicht nur erklärend, sondern lässt auch näher in die Psyche des Charakters blicken. Durch den Fokus auf die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten – sowohl visuell als auch über das Voice-over – wird Vergangenheit als auch Gegenwart der Figur beschrieben. Der Einsatz des Voice-overs ist deshalb wesentlich für die Rezeption des

Films. Die Ausstattung des Zusehers mit genügend Informationen über den Protagonisten ist notwendig, um dessen Gefühle in den Vordergrund zu rücken. Um die Figur Georg möglichst umfassend zu verstehen wird also das Voice-over zur wichtigen Erzähltechnik für den Film. Die Handlung und Aufmerksamkeit des Rezipienten wird über diese Instanz des Erzählens gelenkt.

Da das Stilmittel des Voice-overs auch mit dem Film Noir assoziiert wird, stellt dessen Verwendung dadurch auch ein weiteres Noir-Element dar, die Empfindung des Films als Hommage an den Film Noir wird also verstärkt und erleichtert. So werden durch das Voice-over nicht nur Informationen und Stimmung übertragen sowie der Point-of-View für den Rezipienten zugänglich gemacht. Durch die Verknüpfung dieser erzählerischen Technik mit dem Film Noir wird dem Zuschauer auch die Rezeption des Filmes erleichtert. Die Technik des Voice-overs (wie auch die des Flashbacks) ist jedoch weder eine Erfindung des Film Noirs, noch wurde diese Technik in allen Noir-Filmen verwendet. Voice-over sowie Flashback wurden als Strategien der Subjektivierung aber wiederholt eingesetzt und werden deshalb als Tendenz der Erzähltechnik des Film Noirs verstanden. Die verknüpften Themen und Stimmungen werden so auch mit diesem Film assoziiert und lenken die Erwartungshaltung des Zuschauers. Das Brechen der Konventionen der Erzählung wird am Ende verstärkt. Elemente, die dem für wahrscheinlich gehaltenen Verlauf der Geschichte nicht entsprechen, werden verstärkt wahrgenommen.

### 3.4 Visueller Stil

Schon Paul Schrader beschrieb den Stil des Film Noir als eine visuelle Ausarbeitung seiner Konflikte [32, S. 13]. Auch in *Gorilla Thrilla* wird versucht, die Gefühle und den inneren Zwiespalt des Protagonisten darzustellen. Visuell wird auf verschiedenen Ebenen versucht, die Noir-Ästhetik zur Geltung kommen zu lassen: über das Setting, die Kleidung und die Ausstattung der Charaktere sowie über die Beleuchtung. Mit ikonographischen Elementen wird nicht nur die Verbindung zum Film Noir hergestellt, vielfach haben diese auch Symbolcharakter, etablieren die Stimmung des Films und formen die Atmosphäre.

#### 3.4.1 Setting

Die Stadt als Schauplatz wurde zu einem charakteristischen Merkmal. Mit der Platzierung der Handlung des Filmes in der Stadt Wien schließt *Gorilla Thrilla* an die Noir-Tradition an. Die (nächtliche) Stadt dient im Film Noir als Gegenentwurf zum idyllischen Landleben als Ort des Verbrechens und Gewalt. Sie kann damit auch die Motivationen und Absichten der Figuren symbolisieren. Damit hat alleine die Wahl des Umgebungsrahmens bereits einen besonderen Symbolcharakter und bildet eine Erwartungshaltung beim Rezipienten. Da diese am Ende des Filmes aufgebrochen werden soll, ist es notwendig, genau diese am Anfang des Filmes zum Ausdruck zu bringen. Mit der ungefähren zeitlichen Einordnung des Geschehens Ende der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre soll der Film den Betrachter in die Vergangenheit zurückversetzt werden, um damit eine gewisse Nostalgie zu erwirken. Nicht von minderer Bedeutung ist auch der Fakt, dass der Film zeitlich somit außerhalb der klassischen Ära des Film Noirs angesetzt wurde und so als Weiterführung dessen gedeutet werden kann. Diese zeitliche



Einordnung lässt auch die abweichenden visuellen Qualitäten begründen. In der Gestaltung der Umgebung wurde versucht, die ikonischen Elemente des Noir aufzugreifen. Eine Zuordnung des Handlungsortes wird bereits im Establishing Shot möglich gemacht. Mit Wahrzeichen Wiens als Silhouette vor dem Abendhimmel wird dieser schnell ersichtlich. Durch das Zeigen der dunklen Gassen, durch welche ein altes Auto fährt, wird daraufhin auch die nähere Handlungsumgebung angedeutet – das Taxi, welches durch das nächtliche Wien zieht. Die typischen Wiener Pflastersteinstraßen wirken noch nass. Bunte Neonlichter verschiedenster Etablissements sollen die Atmosphäre des urbanen Milieus unterstützen. Die Bars und Nachtclubs werden zum Symbol der moralischen Verhältnisse der Figuren der Stadt. Die menschenleeren Straßen Wiens wirken darüber hinaus als Sinnbild der Einsamkeit und der pessimistischen Weltsicht. Diese trostlose Stimmung überträgt sich auf den Hauptcharakter, welcher als Einzelgänger profiliert wird. Die leere Umgebung lässt ihn zudem hilflos erscheinen und verstärkt die Ausweglosigkeit seiner Situation.

### 3.4.2 Dekorationen und Requisiten

Mit der Kleidung der Charaktere werden Klischees des Detektivs und der Gangster des Film Noirs aufgegriffen. Der beige Trenchcoat des Taxifahrers Georg wird so schon zum Vorboten des weiteren Handlungsverlaufes, in dem er vom gewöhnlichen Taxifahrer zum investigativen Aufklärer wird. Die dunklen Anzüge der beiden Fahrgäste hingegen entsprechen dem Klischee der Bösewichte, zudem führen die Figuren beide einen Koffer mit sich. Auch in der Gestaltung des Sets finden sich typische Elemente wieder, welche mit dem Film Noir in Verbindung gebracht werden. Der Fedora auf dem Beifahrersitz stellt ein solches Kultobjekt dar. Das nebenliegende Buch mit dem Titel *Der Dritte Affe* dient zudem als deutliches Identifikationsobjekt und stellt die Verbindung zum Klassiker *Der Dritte Mann* her. Ebenfalls eine Referenz auf diesen Film stellt die Zahl 1949 auf dem Taxiausweis Georgs dar, dies verweist, wenn natürlich auch wahrscheinlich nicht wahrnehmbar, auf das Veröffentlichungsjahr des Films *Der Dritte Mann*. Eine Hommage an den Regisseur und Schauspieler *Orson Welles* stellt dessen adaptierter Name auf der Taxilizenz dar. Auf den Kameramann *John Alton* wird mittels dessen deutschen Namen *Johann Altmann* verwiesen.

Spiegel werden im Film Noir über ihre Dopplung der Figuren als Sinnbild für Ambivalenz eingesetzt (siehe dazu Abbildung [3.4a](#), c und d). Auch in *Gorilla Thrilla* wird über Spiegel der innere Zwiespalt des Protagonisten visualisiert (siehe Abbildung [3.2](#) und [3.3b](#)). Oftmals steht eine Figur, welche sich im Spiegel betrachtet auch vor einer wichtigen Entscheidung oder kämpft mit psychischen Problemen. Die Vielschichtigkeit eines Charakters wird mittels seines Spiegelbildes ausgedrückt. Ebenfalls kann eine Darstellung von Verborgenen über die Erweiterung des Blickfeldes erreicht werden [\[6\]](#), S. 66]. Die Präsentation einer Figur durch sein Spiegelbild stellt aber auch ihre Isolation dar – die Reflektionen der Figur repräsentiert deren Einsamkeit und Abgeschiedenheit. Das Nicht-Sichtbare wird für den Zuschauer abgebildet und so auch der Wissenstand des Rezipienten über das Innenleben der Figur in Frage gestellt. Maximiert wurde dieser Effekt etwa in Orson Welles Film Noir *The Lady from Shanghai* [\[62\]](#) zum Ende des Films, als sich die Hauptfiguren in einem Spiegelkabinett wiederfinden. Eingesetzt wurde der Effekt der mehrfachen Reflektionen von Welles auch schon in *Citizen Kane*. Der Shot



**Abbildung 3.1:** Unendliche Reflektionen der Figur Charles Foster Kane in Orson Welles Film *Citizen Kane* [43]. Orson Welles adaptierte den Einsatz und die Symbolik der Reflektionen später auch im Film *The Lady from Shanghai* [62].



**Abbildung 3.2:** Georg läuft im Flur des Stiegenhauses an zwei Spiegeln vorbei. Der Shot stellt eine Referenz auf die Spiegelsymbolik aus *Citizen Kane* und *The Lady from Shanghai* dar und ist so Sinnbild für die gesplattene Persönlichkeit.

in dem Kane an einem Doppelspiegel vorbeigeht verweist auf die vielen Seiten Kanes, die gesplattene Persönlichkeit und seinen komplexen Charakter. Als Referenz auf diese Einstellung läuft auch Georg im Eingangsbereich des Hauses an solch zwei gegenüberliegenden Spiegeln vorbei. Auch Georg findet sich hier an einem entscheidenden Punkt. Er ist zwar ein kühler, ruhiger und zurückhaltende Taxifahrer, wird er hier jedoch vom

passiven zum aktiven Charakter – er entscheidet sich in das Geschehen einzugreifen. So zeichnet auch er sich als vielschichtige Persönlichkeit aus. Die gespaltene Persönlichkeit wird aber auch schon früher im Film durch Blicke in den Rückspiegel angedeutet. In der angespannten Situation, als sich die beiden Fahrgäste über ihre Vorbereitungen unterhalten, wirft Georg einen Blick in den Spiegel um die beiden zu beobachten.

Eine ähnliche Symbolik und Metaphorik verfolgt auch das Platzieren von Portraits der Figuren [34, S. 44]. So wird Georg zweimal im Verlauf des Filmes auf Portraits in seinem Taxi gezeigt. Zum einen durch die Darstellung seines früheren Ichs auf dem Bild seines Schlüsselanhängers, zum anderen über das Portraitfoto auf seiner Taxilizenz (siehe Abbildung 3.3a und b). Bewusst gewählt wurde hier die Gegenüberstellung der Vergangenheit Georgs mit seiner Gegenwart. Dies verbildlicht ein weiteres Motiv: Der Protagonist des Film Noirs wird oft von seiner Vergangenheit verfolgt und hat ein schweres Schicksal zu tragen [7, S. 35]. *Alain Silver* und *James Ursini* erachten die *haunted past* und *fatalistic nightmare* gar für die essentiellen Motive des Film Noirs [35, S. 15]. Der Einfluss der Vergangenheit ist also insofern relevant, als er vielfach einen bedeutenden Konflikt darstellt. Ein solcher Konflikt mit sich selbst und seiner Vergangenheit wird in *Gorilla Thrilla* mittels dem Vergleich der beiden Bilder verfolgt. Der angedeutete Konflikt mit sich selbst wird später in seiner Unentschlossenheit sichtbar.



**Abbildung 3.3:** Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart im Film *Gorilla Thrilla*. Portraits von Figuren sind im Film Noir Ausdruck von inneren Konflikten.

Zum ikonischen Set-Elemente eines jeden Film Noir wurden heruntergelassenen Jalousien. In *Gorilla Thrilla* sind die herabfallenden Jalousien im Fenster der letzte und entscheidende Ansporn für Georg, in die Situation einzuschreiten. Auch der Partyraum wird schließlich unter anderem durch das einfallende Licht über das Fenster und die Jalousien beleuchtet.

### 3.4.3 Licht, Kamera und Schnitt

Insbesondere über die Lichtsetzung wird versucht, dem Film einen besonderen Ausdruck zu verleihen. Genau ausgeführt wird dies in Abschnitt 4. Auch mit dem Rhythmus des Films wird im Film Noir gearbeitet. Im Film Noir wird mit einer, im Vergleich zum üblichen Schnitt im Hollywoodfilm, zurückgehaltenen Schnitthäufigkeit gearbeitet. Über die geringe Anzahl der Einstellungen wird erreicht, dass der Zuseher das Leiden des Protagonisten miterlebt [34, S. 44]. Auch *Gorilla Thrilla* nützt diese Technik in den



(a)



(b)



(c)



(d)

**Abbildung 3.4:** Spiegeldarstellungen und Portraitfotos symbolisieren einen inneren Zwiespalt und können auf psychische Probleme oder die Isolation der Figur hinweisen. Abbildung a, b: *Sunset Boulevard* [57], c: *Vertigo* [68], d: *Taxi Driver* [58].

ersten Shots ebenso zur Etablierung der bedrückenden Atmosphäre. Wie auch in manchem Film Noir begleitet die Schnittgeschwindigkeit die Dramaturgie der Geschichte. Mit dem Zusteigen der beiden Gestalten in das Taxi erhöht sich die Einstellungszahl. Mit der Entscheidung Georgs dafür, in das Geschehen einzugreifen, steigt die Schnittgeschwindigkeit weiter. Zur Unterstützung der Dramaturgie werden außerdem Cut-Ins eingesetzt. In der Situation der größten Anspannung, in der sich Georg entscheiden muss, ob er in die Situation einschreitet, wird der Bildausschnitt zunehmend verengt. Diese Technik verstärkt die Übertragung der Empfindungen des Protagonisten. Die extreme Nähe wirkt auf den Zuseher außerdem aufdringlich und erleichtert das Verständnis dessen für den Protagonisten. Auch Schnitt und Kameraeinstellungen werden eingesetzt um die räumliche Orientierung in der Stadt zu erschweren. Dies drückt die fehlende Stabilität und die Verunsicherung des Protagonisten aus. Die Ausweglosigkeit wird dargestellt und Georg tritt als Gefangener seines Schicksals auf.

Die Bilder des Film Noirs werden meist auch über ihre große Schärfentiefe und weitwinkligen Aufnahmen beschrieben. In *Gorilla Thrilla* zeigen einige Einstellungen jedoch eine geringe Schärfentiefe. Einige Einstellungen sind sehr weitwinklig gewählt, die meisten befinden sich aber im Bereich der Normalbrennweite. Die Kamerapositionierung unterstützt in *Gorilla Thrilla* die gewünschte Inszenierung. Die beiden Erdmännchen, welche als Bösewichte dargestellt werden, werden immer leicht untersichtig gezeigt. Dies verstärkt den Eindruck der Dominanz und lässt die Tiere größer wirken. Zum Anfang des Filmes ist es noch Georg, welcher über *Low-Angle-Shots* inszeniert wird. In der

Totale werden die beiden durch die weitwinklige Aufnahme und eine dezente Aufsicht dargestellt. Später im Film wandelt sich diese Darstellung. In der seiner Verunsicherung wird die Kamera wieder auf Augenhöhe von Georg platziert. Als Georg die Erdmännchen durch die Fenster im Haus beobachtet, wird er aufsichtig gezeigt, die beiden Tiere wiederum aus seinem Point-of-View aus der Untersicht. So wird die Überlegenheit, aber auch die Bedrohung, welche von den beiden ausgeht, visuell ausgedrückt. Der Gorilla hingegen wirkt schwach, hilflos, sein Gefühl der Beklemmung wird sichtbar gemacht. Beim Eintreten der Tür tritt Georg in starker Untersicht und in weitwinkliger Einstellung in Erscheinung, seine Größe wird somit verstärkt, er wirkt heroisch, mächtig und bedrohlich. Mit seiner Erkenntnis, die Situation falsch interpretiert zu haben, bewegt sich die Kamera daraufhin wieder auf seine Augenhöhe – gleichzeitig verkürzt sich auch die Brennweite wieder – der Bildausschnitt wird verengt. Gemeinsam durch die Begrenzung des Türrahmens wirkt er so eingeeignet. Eine weitere visuelle Ausdrucksweise des Film Noirs, der *Dutch-Angle-Shot*<sup>1</sup> findet sich eher zurückhaltend in *Gorilla Thrilla* wieder. Das Gefühl der Unsicherheit und der Bedrohung wird in bestimmten Situationen durch die geeignete Kameraeinstellung ausgedrückt.

### 3.5 Figuren

In *Gorilla Thrilla* wird versucht mittels der Charaktere eine Doppeldeutigkeit zu erzielen. Zwar entpuppen sich die beiden Fahrgäste am Ende nicht als zwielichtige Charaktere, sondern bloß als zwei Freunde, welche sich eifrig und vertieft über die Partyvorbereitungen eines weiteren Freundes unterhalten, jedoch soll das Gespräch der beiden eine Mehrdeutigkeit erzeugen, welche über einen Großteil des Films bis zur Auflösung den beiden Charakteren zugeschrieben wird. So wird das unverschuldete Verhalten der beiden erst am Ende aufgedeckt.

Die Übertragung des Eindrucks der Ambivalenz und des kriminellen Verhaltens der zwei Charaktere auf den Zuschauer wird vor allem durch deren Inszenierung erreicht. Vom ikonischen Gangsteroutfit des dunklen Anzuges gemeinsam mit Krawatte und Aktentasche, über den dominant agierenden Günther, bis zu den vorbeiziehenden Lichtern und den dunklen Schattenbereichen wird diese Wirkung forciert. In *Gorilla Thrilla* findet sich durchaus das Motiv der ambivalenten Charaktere wieder. Auch der Protagonist Georg wirkt in seinem Verhalten erst undurchsichtig. Im ersten Akt wird er als kühler, abgestumpfter und durchaus hoffnungsloser Charakter etabliert, während er im zweiten Akt aber schnell eingeschüchtert und verunsichert wird. Mit seinem Gerechtigkeitssinn und seinem Drang nach Aufklärung besitzt er aber durchaus einige Züge des Figurentypus des Privatdetektivs. Er ist aber kein Abbild des idealisierten abgebrühten Detektivs. Er wirkt erst verängstigt und verschreckt, sein Beschluss zum Eingreifen macht ihn aber zu einem Wahrer der Moral. Seine Vergangenheit und sein Streben nach Gerechtigkeit sollen zudem mit dem Bild angedeutet werden, auf dem er als Polizist zu sehen ist. Dies soll das investigative Denken und Handeln Georgs näher ergründen.

Mit dem Entwurf der drei Hauptcharaktere sowie der restlichen Partygäste als männliche Figuren wird auch auf eine weitere Charakteristik des Film Noirs verwiesen – die

<sup>1</sup>Der Dutch-Angle-Shot bezeichnet eine schräge Kameraperspektive. Der Horizont liegt also in dieser Einstellung gewollt schief.



stark männlich dominierte Gesellschaftsordnung. Der Film Noir kann durchaus als misogynie Gesellschaftsdarstellung gedeutet werden. In *Gorilla Thrilla* wird mit dem Gorilla Georg die Geschichte aus einer männlichen Perspektive erzählt. Mit dem Weglassen von Frauenfiguren spiegelt unser Film die Verhältnisse der Filmindustrie in der klassischen Noir-Periode wieder, obwohl hinzuzufügen ist, dass der Mangel an weiblichen (Haupt-)figuren bedauerlicherweise auch heute noch in vielen Hollywoodproduktionen prominent ist.

Der Protagonist des Film Noirs stellt sich oft als ein Antiheld heraus. Auch er trifft fragwürdige, moralisch verfehlte Entscheidungen und verfällt meist einer Femme Fatale aufgrund ihrer sexuellen Anziehungskraft (*The Lady from Shanghai* [62]) oder ihres Reichtums (*Sunset Boulevard* [57]). Die Figur der Femme Fatale fehlt in *Gorilla Thrilla*. Der Konflikt entsteht in *Gorilla Thrilla* also nicht, wie in vielen Film Noirs, aufgrund einer verführerischen Femme Fatale, der der Protagonist verfällt. Vielmehr handelt es sich hier um die Aufarbeitung eines inneren Konflikts, der inneren Sehnsucht nach dem Abenteuer. Das Gespräch der Fahrgäste ist darauf lediglich auslösender Faktor für die Zuspitzung dieses Gefühls. Ebenso könnte eine weibliche Figur auf dem Rücksitz sitzen und so eine weitere Verbindung zum Film Noir darstellen. Da die Handlung jedoch nicht auf die sexuelle Führung durch eine Frau abzielt, wurde die Figur der Femme Fatale für diesen Film entbehrlich. Da die archetypischen Mörder auch im Film Noir männlich sind, wurden die vermeintlichen Kriminellen auch in *Gorilla Thrilla* als Männer entworfen. Die Femme Fatale gebraucht den Protagonisten gewöhnlich zwar für ihre Zwecke und scheut auch vor der Planung von Morden und anderen kriminellen Machenschaften nicht zurück. Der Konflikt basiert auf einem inneren Zwiespalt und nicht auf einer externen Figur, welche den Protagonisten antreibt. Zum Verhängnis wird Georg nicht die attraktive Frau, sondern seine Fehlinterpretation und damit sein eigener Ehrgeiz ein vermeintliches Verbrechen aufzuklären. Das Belauschen und die Überinterpretation des mitgehörten Gesprächs offenbaren seinen Wunsch nach Heldentum. In der empfundenen Gefangenschaft in seinem tristen und trostlosen Leben wünscht er sich das Abenteuer herbei. Zwar endet der Film nicht verhängnisvoll oder gar mit dem Tod für ihn, wie in so manchem Film Noir, jedoch endet er sehr wohl in einer Blamage und einer großen Enttäuschung für ihn. Hiermit offenbart sich auch ein weiteres Noir-Motiv, denn der Hauptcharakter des Film Noirs wird oft als Gefangener seines eigenen Schicksals gezeichnet. In seinem Drang nach Aufklärung und aufgrund seines Gerechtigkeits sinns ergibt sich für ihn keine andere Konsequenz als Einzuschreiten. Das Etablieren seines Charakters zum Anfang des Films sowie sein Zögern zeigen zudem auch den Kampf des Protagonisten mit sich selbst. Die psychologischen Mechanismen des Charakters werden aufgearbeitet und offengelegt. Der Konflikt mit seinen eigenen Werten wird als primär erlebt und so zum Zentrum der Geschichte, noch vor dem Konflikt mit einer externen antagonistischen Kraft. Wenngleich der Konflikt des Protagonisten mit sich selbst in den Fokus rückt, so wirkt die Figur selbst für den Zuseher noch immer undurchsichtig. Die Vergangenheit Georgs bleibt zum größten Teil ein Geheimnis, erst wirkt er eher regungslos und neutral während er später doch emotional reagiert und in seinem Handeln ausbricht.

Mit der Inszenierung als entwurzelten, apathischen Einzelgänger wird der Hauptcharakter Georg erst als klassischer Noir-Protagonist gezeichnet, bevor er im Gegensatz dazu später doch sehr emotional und mitfühlend agiert und in seinem Verhalten vom

passiven zum aktiven Charakter wird. In seinem Ausbruch scheitert er jedoch abermals und die Aufdeckung seiner verfälscht wahrgenommenen Annahmen desillusionieren ihn in seinem Bestreben nach Veränderung.

## Kapitel 4

# Die Lichtsetzung des Film Noirs in *Gorilla Thrilla*

Nach einem Überblick über die charakteristischen Merkmale des Film Noirs und einer Analyse des Einsatzes im Film *Gorilla Thrilla* in Kapitel 3 werden die Ausdrucksmöglichkeiten des Lichts im Film Noir nun näher aufgezeigt. Dieses Kapitel beschreibt die Gestaltung von Licht und Schatten anhand von ausgewählten Filmbeispielen im Film Noir genauer. Anhand des Beispiels des Films *Gorilla Thrilla* wird beschrieben, wie die Funktionalität von Licht und Schatten in diesem Film übernommen wurde. Es wird dargestellt, wie Licht ein unabdingbarer Bestandteil für das Zustandekommen der Stimmung und des Gefühls im Film Noir sein kann. Über Licht kann aber auch die räumliche Orientierung gewährleistet oder bewusst zurückgehalten werden, den Figuren und Objekten an Dimensionalität verliehen werden sowie dem Filmbild an ästhetischer Qualität verliehen werden. Die folgenden Abschnitte analysieren die Bildsprache des Film Noirs anhand seiner Lichtsetzung, zeigen wie Licht nicht nur dem Sichtbarmachen der Handlung dienen kann, sondern auch Zeit und Raum gekennzeichnet sowie Figuren charakterisiert werden können und die Handlung des Films unterstützt wird. Wesentlich ist vor allem auch die Übertragung der Stimmung und des emotionalen Zustandes des Protagonisten über Licht und Schatten. Die Einbettung der Verbindung zum Film Noir oder dem Kriminalfilm ist in *Gorilla Thrilla* von besonderer Bedeutung, um die Charaktere, welche durch ihr Äußeres an Comicfiguren erinnern, in eine düstere Welt zu versetzen und einen fatalen Ausgang der Handlung zu implizieren. Der visuelle Stil stellt hier ein wichtiges dramaturgisches Mittel dar, welches die Erwartungshaltung des Zuschauers lenkt. Die folgenden Abschnitte besprechen die Lichtsetzung des Film Noirs anhand des Films *Gorilla Thrilla* im Detail, anhand von diversen filmischen Beispielen werden die Ausdrucksweisen und die Funktionen der Lichtsetzung besprochen.

### 4.1 Der Schauplatz – Die nächtliche Stadt

Das Setting der Handlung in der Stadt ist eine der essentiellen Eigenschaften des Film Noirs. Die Stadt und ihre Straßen werden zum Schauplatz der verstrickten Handlungen der kriminellen Charaktere. Dieses Setting wurde so prominent, dass dieses oft bereits im Titel erwähnt wurde [22], S. 47]. Die Straße wird oft bereits im Establishing Shot





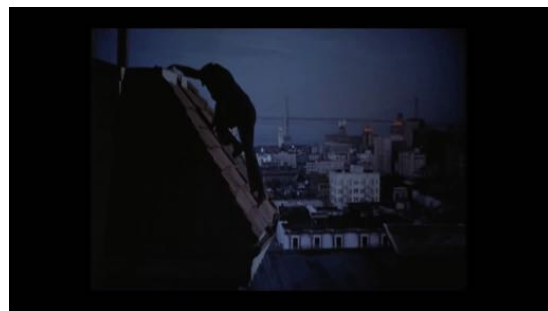
(a)



(b)



(c)



(d)

**Abbildung 4.1:** Das Setting der Stadt spielt eine zentrale Rolle im Film Noir, deshalb wird dieses oft am Anfang des Films ausgiebig in Szene gesetzt. Die Stadt wird als unübersichtlicher, abgeschlossener Raum dargestellt und repräsentiert somit die Einsamkeit und Ausweglosigkeit der Figuren in ihr. Die Schauplätze der Handlung stellen sich oft als prekär und gefährlich heraus. Einzelbilder aus *Phantom Lady* [53], *The Big Combo* [59], *Witness to Murder* [69] und *Vertigo* [68].

als prominentes Element platziert. Technische Verbesserungen erleichterten die Dreharbeiten außerhalb der Studios, sodass es möglich wurde, [22, S. 48]. Die nächtliche, oft verregnete Stadt mit ihren Neonlichtern und auffälligen Nachtclubs wurde zu einem charakteristischen Merkmal des Film Noirs (siehe dazu Abbildung 4.1a, b und d).

*Nicholas Christopher* bezeichnet die Stadt als Welt für sich – mit “*The city is a world, is the world.*” zitiert er *Oswald Spengler* [9, S. 16]. Er vergleicht die Stadt mit einem Labyrinth. Die Stadt funktioniert als abgeschlossenes System mit Eigenleben.

„The city as labyrinth is key to entering the psychological and aesthetic framework of the film noir.“ [9, S. 16]

Die Stadt im Film Noir sieht *Christopher* als eine Reflektion des Innenlebens seiner Einwohner an [9, S. 16]. Die Charaktere scheinen in der Stadt abgeschottet von der Natur und der Welt außerhalb zu leben. Diese Abgeschlossenheit repräsentiert auf der einen Seite die Einsamkeit der Figuren, auf der anderen Seite auch deren Ausweglosigkeit. Die fatalistische Weltsicht der Figuren wird durch enge, verwinkelte Straßen, welche unübersichtlich angelegt scheinen, ausgedrückt. Die Stadt wird zum unübersichtlichen Schauplatz. Durch die Dunkelheit der Nacht scheinen Kriminelle ungehindert ihren Ma-

chenschaften nachgehen zu können. Das Stadtbild scheint trotz Straßenlaternen und Neonlichter nicht ausreichend ausgeleuchtet zu sein. Die Schauplätze in der Stadt scheinen durchsät von blinden Flecken, Fallgruben und Sprengfallen [9, S. 45]. Damit soll der Eindruck entstehen, die Stadt sei durchzogen von Stolperfallen und jede falsche Handlung könnte eine Kettenreaktion hervorrufen [9, S. 45]. Unübersichtlichkeit findet sich jedoch nicht nur im Setting, auch die Handlungen der kriminellen Figuren stellen sich als verstrickt und nebulös heraus. In späteren Noir-Filmen findet sich diese Verwirrung und Undurchschaubarkeit auch in der Erzählstruktur wieder (Beispiele dafür sind etwa die Filme *Memento* [50] sowie *Lost Highway* [49]). Manche Kritiker gehen so weit und bezeichnen den expressiven visuellen Stil des Film Noirs lediglich als unterstützendes System, während die essentielle Bedeutung aus der narrativen Konstellation erwächst, mit welcher die Handlung aus einer spezifischen Perspektive erzählt wird [10, S. 384].

„The essential source of meaning in film noir are certain narrative constellations, while expressive visual style and hard-hitting realism provide crucial support systems to present these stories from a specific perspective.“ [10, S. 384]

Neben der Narration ist es jedoch aber auch ausdrücklich die Expressivität des visuellen Stils, welche zur Subjektivierung der Perspektive verhilft. Als solches visuelles Motiv ist es oft die stilisierte Großstadt, welche im Film Noir als zentrales Element eingesetzt wird.

„THE KILLERS, SCARLET STREET und THE WOMAN IN THE WINDOW schaffen durch ihre Lichtgestaltung eine Stadtlandschaft, die nicht als neutraler Hintergrund fungiert, sondern zum visuellen Äquivalent für die Angst, Orientierungslosigkeit und den Fatalismus der Protagonisten wird.“ [37, S. 138]

Die expressive Dynamik der Großstadt wurde zum Abbild des Ort des Terrors und der Verführung [37, S. 138]. Als abgeschlossener, undurchsichtiger Handlungsraum repräsentiert sie „human solitude in a world of steel“ [9, S. 88]. Die Schauplätze in der Stadt stellen sich meist als prekär und gefährlich heraus: Dächer, Brücken, Eisenbahnschienen, hohe Fenster, hohe Denkmäler, unbeleuchtete Gassen, Industriezonen und fahrende Züge und Autos sind prominente Handlungsorte [9, S. 16].

#### 4.1.1 Das nächtliche Stadtbild in *Gorilla Thrilla*

Auch in *Gorilla Thrilla* wird die Großstadt zur Metapher des emotionalen Zustandes des Protagonisten. Schon im ersten Shot wird in einem Extreme Long Shot Wien als Handlungsort etabliert. Aufgrund der räumlichen Verortung steht hier der Vergleich zum Film *The Third Man* [65] nahe. Auch dieser beginnt mit einem Establishing Shot über den Dächern Wiens und es wird über bekannte Wahrzeichen Wien als Handlungsort sichtbar gemacht (siehe dazu Abbildung [4.3]). Mit der ersten Einstellung in *Gorilla Thrilla* wird auf der einen Seite die Stadt Wien als Handlungsraum eröffnet – dem Zuschauer wird die örtliche Einordnung ermöglicht. Dies ist in diesem Film insofern von besonderer Relevanz, als dass es den Dialekt des Off-Sprechers sowie der Figuren im Film begründet. Alleine aufgrund der Sprache wäre der genaue Ort der Handlung für



**Abbildung 4.2:** Der Establishing Shot in *Gorilla Thrilla* beschreibt das nächtliche Wien als Handlungsort.



**Abbildung 4.3:** Die nächtliche Stadt in *Gorilla Thrilla*.

viele, selbst Deutsch sprechende, Zuschauer wohl nur schwer zuordenbar. Auf der anderen Seite stellt die Stadt einen Bezug zum Film Noir her, als visuelles Element ist dieses von bedeutender Symbolkraft. Ohne konkrete Gewalthandlungen oder kriminelle Geschäfte zu zeigen wird so die bedrohliche Atmosphäre unterschwellig transportiert. Die leeren Straßen der Stadt werden in *Gorilla Thrilla* zum Sinnbild der Entfremdung. Das Gefühl der Einsamkeit und Desillusionierung des Protagonisten wird über die Stadtdarstellung greifbar. Der Film beginnt mit dem Establishing Shot über den Dächern Wiens. Über die Lichtstimmung am Himmel wird sichtbar, dass es sich um frühe Abendstunden handelt, die Sonne scheint vor Kurzem hinter dem Horizont verschwunden zu sein. Das Abendrot ist bereits zurückgewichen, lediglich eine leichte gelb/orange Färbung ist am Horizont noch Anzeichen für den kürzlichen Sonnenuntergang. Mit dem Ende des Tages und dem Beginn der Nacht wird eine typische Handlungsumgebung für Kriminelle eröffnet. Die Dunkelheit wird vielfach als schützender Mechanismus empfunden,

in dem Gangster ihre Geschäfte vollziehen. Während mit dem Sonnenuntergang bereits das Schwinden der Hoffnung und der Beginn der Unsicherheit, des Unbekannten symbolisiert wird, verstärkt sich dies weiter durch die dunklen Gassen, welche im Kontrast zur Aussicht über die Dächer Wiens wie eine Unterwelt wirkt. Der Establishing Shot zeigt die Gassen Wiens über eine Kamerafahrt von der Höhe der Dächer hinab in die Straßen Wiens. Während auch vorher die Häuser in der Ferne nur als Silhouetten erscheinen, sind doch die näheren Dächer in spärliches Mondlicht gehüllt und Licht aus den Gassen und den Fenstern dringt nach oben. Mit der Kamerafahrt werden auch Neonschilder gezeigt, welche die Gassen in verschiedenen Farben beleuchten. Die Neonlichter der Etablissements und Lokale werden auch in späteren Einstellungen wieder prominent platziert (siehe Abbildung [4.5](#)). Auch mit dem magentafarbenen Titel von *Gorilla Thrilla* soll eine Assoziation zum Rotlichtmilieu und damit in gewisser Weise auch zur Untergrundszene hervorgerufen werden. Der Licht emittierende Titel soll an die Neonschilder aus diesem Milieu erinnern. So impliziert auch die Gestaltung des Titels einen Bedeutungsinhalt und eröffnet so einen möglichen thematischen Hintergrund, welcher die Erwartungshaltung für den weiteren Verlauf des Films lenkt.

Die Kamerafahrt verweist auf die Opposition des Stadtbildes oberhalb und der Straßen und Gassen unterhalb. Das räumliche *Oben* impliziert positive Konnotationen, steht für *besser, vorteilhafter, wertiger*, während *Unten* im Gegensatz dazu negativ behaftet ist [[16](#), S. 255]. Diese räumliche Opposition ist auch religiös verankert – mit Himmel und Erde [[20](#), S. 83]. Mit Helligkeit und dem Farbton wird bereits in der Eröffnungssequenz mit kontrastierenden Elementen gearbeitet. Laut Hans Jürgen Wulff verhelfen auch Farben zur Subjektivierung der Perspektive. Farben können auf der Ebene der Makrostruktur

- koordiniert mit der narrativen Entwicklung eingesetzt werden,
- ein Leitmotiv darstellen,
- als Mittel der Subjektivierung der Perspektivierung dienen,
- verschiedene Zeitebenen trennen und
- Veränderungen des Rollengefüges markieren [[40](#), S. 375].

Er hält jedoch auch fest, dass Farben nie strikt mit einzelnen Emotionen oder affektiven Reaktionen verbunden sind, sondern immer im Kontext anderer filmischer Mittel verstanden werden müssen. Farben können von verschiedenen strukturellen Intentionen motiviert sein, die Eigenschaften der Farben hängen von ihrer Kombination im individuellen Zusammenhang ab. Deshalb ist mit der Analyse von Farben im Film auch immer eine Beschreibung anderer filmischer Artikulationen nötig [[40](#), 375f]. Darum wird zur Beschreibung der Farbgebung und der Lichtsetzung im Allgemeinen auch immer der filmische Kontext und seine Symbolismen beschrieben.

#### 4.1.2 Komplementärkontrast und Warm-Kalt-Kontrast

Während der Abendhimmel im Establishing Shot mehrheitlich bläulich gefärbt ist und auch die Dächer in kaltes, bläuliches Licht gehüllt werden, dringt aus den beleuchteten Räumen über die Fenster das warme Licht der Glühlampen nach außen. Auch die Straßenlaternen, die Autoleuchten sowie das Taxischild zeichnen sich durch warmes Licht aus. Dies erzeugt ein annäherndes Komplementär-Kontrast-Verhältnis, welches sich wei-



**Abbildung 4.4:** Die Eindrücke aus *Drive* [46] zeigen das Farbschema – Der Komplementärkontrast von Orange-Rots und Blau-Grün zieht sich durch den gesamten Film.

ter durch den Film zieht. Auch die beinahe durchgängige Gestaltung im Low-Key Stil wird bereits im ersten Shot bereits eröffnet.

Der Kontrast von Kalt-Warm wird besonders emotional wahrgenommen, da dessen Wahrnehmung seinen Ursprung in realen Erfahrungen hat. Warme Farben werden unter anderem mit der Sonne, dem Feuer und der Erde in Verbindung gebracht – kalte Farben mit Eis und Wasser. *Johannes Itten* beschreibt den Warm-Kalt-Kontrast auch mit anderen gegenteiligen Begriffen, wie: *shadow-sun, sedative-stimulant, airy-earthy, far-near, light-heavy, wet-dry* [14, S. 46]. Die diversen Eigenschaften offenbaren die vielfältige expressive Kraft, welche dem Kalt-Warm Kontrast innewohnt. So erscheinen entfernte Objekte auch in der Realität aufgrund der Streuung des Lichtes an Molekülen in der Luft als bläulicher. Kalt-Warm Kontraste können so etwa zur Darstellung von Tiefe – der Opposition von Nah und Fern – eingesetzt werden. Als kalte Farben beschreibt Itten die linke Hälfte seines Farbkreises – Gelb-Grün, Grün, Blau-Grün, Blau, Blau-Violett und Violett. Als Warm beschreibt er die Farben Gelb, Gelb-Orange, Orange, Rot-Orange, Rot und Rot-Violett. Als am stärksten beschreibt er den Kontrast von Rot-Orange und Blau-Grün [14, 45f]. Dies ist einer der Gründe, warum dieser Kontrast im Film heute so populär ist. Bekannt ist dieser heute als *Teal and Orange Look*. Die Expressivität dieses Kontrastes resultiert daraus, dass Blau-Grün als kälteste Farbe und Rot-Orange als wärmste Farbe empfunden wird. Im Weiteren wird Blau-Grün als Türkis oder Cyan bezeichnet. Türkis, sowie generell kalte Farben, werden eingesetzt, um eine distanzierend, unpersönliche, passive Atmosphäre zu schaffen. Warme Farben werden hingegen als belebend, erregend, herzlich, aber auch herausfordernd und herrisch empfunden [40, S. 366]. Die Popularität des Teal and Orange Looks ist jedoch nicht nur darin begründet, dass dies den stärksten Kontrast von Warm und Kalt darstellt. Ein wichtiger Faktor dafür ist, dass Hauttöne des Menschen meist innerhalb des Orangen Spektrums angesiedelt sind. Türkis/Blau als komplementäre Farbe hebt deshalb eine Figur besonders effektiv vom Hintergrund ab und unterstützt auch den Aufbau von Tiefe im Bild. Die Expressivität der Farbkombination führte dazu, dass Teal and Orange als Farbschema immer populärer wurde. Diese Farbgebung wird nicht nur über Lichtsetzung erzielt, sondern auch über gezieltes Set- und Kostümdesign. Die technischen Möglichkeiten des digitalen Colorgradings, welche es ermöglichen, Bildbereiche gesondert zu bearbeiten, ließen es zu diesen Look bis an seine Grenzen zu treiben. Wird sich der Zuseher diesem Farbschema jedoch bewusst, kann es durchaus auch als störend empfunden werden. So aussagekräftig und emotional dieser Look ist, so wird er vielfach auch überbeansprucht. In vielen Filmen wird die Farbpalette nahezu auf diese Farben begrenzt (siehe Abbildung [4.4] [73]. Besonders auffällig und störend kann die nachträgliche Farbkorrektur





**Abbildung 4.5:** Das Taxi hält an um die beiden Fahrgäste einsteigen zu lassen. Das Gegenlicht lässt diese als Silhouetten erscheinen sowie lange Schatten werfen. Die Figurenschatten symbolisieren die dunkle Seite der Charaktere. Licht- und Farbgestaltung der Szene sollen die Empfindungen des Protagonisten darstellen.

aus zwei Gründen sein: übersättigte Hauttöne und übermäßig abgeschirmte Hauttöne. Ist die Sättigung der Hauttöne der Figur im Vergleich zur Umgebung zu stark wird diese Abweichung besonders intensiv bemerkt. Ebenso störend kann es wirken, wenn in ihrem Farbton abgeschirmt von der Farbe der Lichtsetzung der Umgebung erscheinen, die Hauttöne mit der übrigen Farbgebung also nicht interagieren [13, 456f]. Der Teal and Orange Look ist nichtsdestotrotz eine wirkungsvolle Ausdrucksweise, welche dem Bild nicht nur an Tiefe verleihen kann, sondern es über Symbolik und Ausdruck bereichern kann. Auch in *Gorilla Thrilla* wird mittels Warm-Kalt-Kontrast das Bild an Tiefe und dramaturgischer Spannung verliehen. Dieses Farbschema findet sich in den meisten Einstellungen des Kurzfilms wieder, wenn auch nicht in der gleichen Eindringlichkeit wie etwa im Film *Drive* [46]. Wiederholt eingesetzt wird auch die Farbe Magenta, welche sich neben dem Titel auch in den Neonlichtern der Straßen wiederfindet. Gesättigtes Magenta bringt Unruhe in das Komplementärverhältnis von Blau/Türkis und Orange und steht als Symbol für menschliche Leidenschaften wie Hass und Liebe und damit für die zwielichtigen Etablissements in den Straßen Wiens.

#### 4.1.3 Licht und Farbe beim Abholen der Fahrgäste

Die Einstellung des Abholens der beiden Fahrgäste etabliert das Farbschema des Films (siehe Abbildung 4.5). Das Bild ist geprägt von großen Dunkelbereichen, demgegenüber stehen Highlights der sichtbaren Lichtquellen und der Spiegelungen, welche zu einem hohen Kontrast führen. Es wird also mit einem hohen Hell-Dunkel-Kontrast gearbeitet, auffallend ist jedoch vor allem die Farbgestaltung. Das Bild ist geprägt vom kühlen, bläulichen Licht, welches aus der Bäckerei dringt und dem blauen Licht des Neonschildes

dieses Lokals. Kontrastierend dazu verhält sich das warme Licht der Autoscheinwerfer und der Laterne. Auch im Design der anderen Lichter der Straße wurden überwiegend rötliche, orange und magentafarbene sowie türkise und blaue Farben einbezogen. Orange und Blau sollen ein Komplementär-Verhältnis schaffen und damit eine Dynamik des Bildes über den Farbkontrast. Im Hintergrund findet sich auch wieder das Magenta, welches unter anderem auch im Titel eingesetzt wurde. Die beiden Lokale, deren Schilder in rötlichem Licht erstrahlen, sollen typische Rotlichtlokale darstellen und damit ein moralisch zweifelhaftes Ambiente schaffen. Dieses soll sich auf die beiden, an sich unschuldig und klein wirkenden Figuren, übertragen, da diese sich in diesem Milieu zur Nachtstunde herumtreiben. Das Rot symbolisiert auch eine gewisse Gefahr, wenngleich dessen Einsatz in diesem Shot im Vergleich zum Orange und Türkis eher bescheiden ist. Eine unterschwellige Gefahr soll vor allem von der Dunkelheit ausgehen, welche das Bild umgibt. Die Dunkelheit rahmt das Bild vor allem links und rechts des Taxis, was den Eindruck der Ausgeliefertseins Georgs ausdrücken soll. Die Nacht und die dubiosen Lokale sind also eine gewisse Vorahnung, sollen ein Gefühl der Unsicherheit und Angst schaffen. Damit wird die Gefühlswelt des Protagonisten sichtbar gemacht. Seine Unsicherheit und seine düstere Vorahnung wird über die Lichtsetzung, die Stadtsymbolik sichtbar gemacht. Auch wenn der Protagonist zu diesem Zeitpunkt noch nichts von den Plänen der beiden Erdmännchen weiß, ist in der nächsten Einstellung sein Misstrauen gegenüber den beiden deutlich zu erkennen. So wird über das Ausdrucksmittel der Lichtsetzung der Gefühlszustand Georgs bereits in der Totalen dargestellt, ohne ihn dabei selbst deutlich abzubilden. Georg wird in diesem Shot nur schemenhaft gezeigt, da er im dunklen Taxi nur schwer zu erkennen ist. Die Umgebung Georgs außerhalb des Taxis wird zu einer Übersetzung seiner mentalen Situation. Die Lichtsetzung soll hier also ausdrucksstark wirken, die gesetzten Lichter sind jedoch an den sichtbaren, fiktionalen Lichtern motiviert. So stellt diese Einstellung ein Beispiel für den Kompromiss zwischen expressiver Lichtsetzung und Effektlichtsetzung<sup>1</sup> dar. Die Lichtsetzung agiert zwar expressiv, ist aber anhand von fiktional motivierten Lichtern gesetzt. Die Platzierung dieser Lichter ist bei der Konzeption der Lichtgestaltung bereits mit eingeflossen. Sichtbar wird dies auch in der Beleuchtung der beiden Fahrgäste. Diese sind umgeben von kalten Farbtönen, welche im Kontrast zum warmen Licht des Taxis stehen. Die beiden Gäste sollen bereits hier als kühle, passive Charaktere dargestellt werden. Außerdem suggeriert die Farbe Blau einen kühlen Temperatureindruck und unterstützt dabei den Film als Storytelling-Element. Das Ziel, die beiden Figuren als distanziert und unnahbar darzustellen, wird über das kalte Gegenlicht der beiden Charaktere erzeugt. Die warmen Lichter im Bild intensivieren diese Wirkung über die Kontrastierung. Das kalte Licht ist einerseits motiviert durch die Neonleuchte der Bäckerei, vor allem aber dringt es aus dem Inneren der Schaufenster. Das Licht hat hier zwar eine realistische Motivation, es wurde jedoch gezielt platziert, um die beiden Figuren im Gegenlicht erscheinen zu lassen. Es handelt sich dabei um zwei kleine, tief platzierte Lichtquellen. Durch dieses harte Gegenlicht sind die beiden davor platzierten Figuren nur als Silhouetten sichtbar, da auf der Vorderseite kein Fülllicht gesetzt wurde. Eine leichte Aufhellung der Charaktere resultiert alleine aus der Beleuchtung der Lichter der Neonlichter und

---

<sup>1</sup>Man spricht von *effect-lighting*, wenn die Lichtsetzung die Wirkung zu erzielen versucht, als würde sämtliches Licht aus einer Lichtquelle der fiktionalen Welt stammen [17, S. 57]. Expressive Lichtsetzung hingegen versucht hingegen die Stimmung der Handlung zu unterstreichen [17, S. 57].



**Abbildung 4.6:** Der dunkle Durchgang im Film *Gorilla Thrilla* schafft nicht nur große Schattenbereiche im Bild und erweckt damit eine unheimliche Atmosphäre, er agiert auch als Rahmung im Bild. Die Schatten von Figuren (ohne dabei die Figur selbst zu zeigen) werden auch im Film Noir oft zum Akteur der Handlung (siehe dazu Abschnitt [4.5.1](#)).

Straßenlaternen. Der Standort der beiden Erdmännchen ist außerdem im Vergleich zur restlichen Umgebung stark erhellt. So wird das Auge des Betrachters auf diesen Bildbereich gelenkt. Besonders bevor das Auto des Taxifahrers um die Ecke fährt stellen die beiden Charakteren den Fokus des Bildes dar. Der starke Kontrast wird über die Silhouettendarstellung erzielt. Dieser starke Hell-Dunkel-Kontrast erhöht die Lesbarkeit des Bildes, da für das Auge vor allem Helligkeitskontraste besonders gut erkannt und weniger deutlich Unterschiede in Farbton und Sättigung [41, S. 110]. Die starken kleinen Lichtquellen erzeugen zudem relativ harte Schattenwürfe, welche auf den Pflastersteinen der Straße besonders gut sichtbar werden. Die übermächtigen Schattenwürfe lassen die kleinen Tiere dazu im Kontrast besonders klein wirken. Die großen Figurenschatten stellen zudem auch eine Vorahnung über die Bedeutung der beiden Rollen im Handlungsverlauf dar. Der Schatten wirkt besonders emotional, da es die Figur an sich verzerrt und zweidimensional abbildet. Diese Darstellung macht die Form leichter lesbar und ist zudem Symbol für die Ambivalenz der Charaktere. Die Reflexionen der Lichter in den Pflastersteinen ermöglichen den Hell-Dunkel-Kontrast der Figurenschatten. Die übermächtigen Figurenschatten stellen einen weiteren Bestandteil der subjektivierten Perspektive dar. Für Georg handelt es sich bei den beiden Erdmännchen nicht um zwei kleine, unscheinbare Tiere, sondern um gefährliche Gangster, welche für ihn unberechenbar scheinen. Die Farbsymbolik, der Schattenwurf und die Darstellung als Silhouetten stellen in diesem Shot eine Ausarbeitung dieser Subjektivität dar.



#### 4.1.4 Schattenwurf der Ratte

„The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.“ [21]

Das Unbekannte und Unvorhersehbare stellte schon in der frühen Geschichte der Menschheit eine potentielle Gefahr dar, weshalb diese diese Angst besonders tief in uns verankert ist. Die Erinnerungen an Schmerz und die Bedrohung des Todes ist außerdem klarer als jene an freudige Erlebnisse [21]. Aufgrund der verhüllenden und verfremdenden Funktion der Dunkelheit löst diese die Assoziation der Gefahr des Unbekannten, Verborgenen aus. Unsicherheit und Gefahr sind eng miteinander verbunden, verhüllende Schattenbereiche wirken deshalb so unheimlich und mysteriös auf uns.

Im Beispiel des Schattenwurfes der Ratte wird dem Betrachter in doppelter Hinsicht Information vorenthalten (siehe Abbildung 4.6). Einerseits wird die Figur der Ratte an sich verborgen, ihre Gegenwart wird nur über einen Schatten manifestiert, dieser verweist zwar auf die Ratte, sie ist dennoch nicht sichtbar. Auf der anderen Seite transportiert die fliehende Ratte ein Gefühl der Unsicherheit, da die Ursache der Flucht an sich vorenthalten wird. Für die Rezeption des Filmes sind nicht nur Vorgänge von Bedeutung, welche innerhalb des Bildkaders abgebildet werden. Das Verlegen von Handlungen außerhalb des Bildes regt die Vorstellungskraft des Publikums an [18, S. 86]. Schattenwürfe, aber auch Spiegelbilder, sind eine solche Möglichkeit, Handlungen in das Off zu verlegen, auf diese dennoch im Bild zu verweisen [18, S. 86]. Während Schatten als verfremdend und verhüllend beschrieben werden, wirkt Licht enthüllend. Wie hier gezeigt, können Schatten aber auch die Handlungen offenbaren, welche sich außerhalb des Filmbildes befinden. Das Portal agiert in diesem Shot weiters als Symbol für den Untergrund und steht damit für die kriminellen Machenschaften der Stadt. Motiviert ist dieser Shot auch durch die Sequenzen in der Kanalisation in *The Third Man*. Der symbolische Charakter von Licht und Schatten wird nicht nur über die kontrastreiche Low-Key Lichtsituation und dem Schattenwurf vermittelt, auch die Farbsymbolik spielt in diesem Shot eine große Rolle. Die Szene erscheint überwiegend in kühlem Licht, die kleine Lichtquelle bildet einen Komplementärkontrast und verstärkt dadurch den Ausdruck der bläulichen Farben. Im Fokus steht in diesem Shot die Etablierung der Stimmung – die Atmosphäre der Ausweglosigkeit wird über die Rahmung und die Stimmung des Unbehagens über die Dunkelheit ausgedrückt. Die Empfindung der Gefahr wird zudem über die Symbolik des Schattenwurfes wahrnehmbar. Die Symbolik des Figureschattens wird weiter in Abschnitt 4.5.1 ausgeführt.

#### 4.1.5 Die Stadt in *The Third Man* und *Taxi Driver*

Aufgrund des Settings liegt ein Vergleich der Eröffnungsszenen von *Gorilla Thrilla* mit denen aus *The Third Man* nahe. So ist interessant, wie dieser Film den Handlungsraum etabliert und die Thematiken des Films bereits in den ersten Einstellungen verdeutlicht. Aus der Handlung ergibt sich auch eine Nähe zum Film *Taxi Driver* [58]. Nicht nur



Abbildung 4.7: Establishing Shot aus *The Third Man* [65].

aufgrund ihres Berufsstandes ist ein Vergleich naheliegend. So werden sowohl Travis Bickle als auch Georg Silberman Zeugen eines (im Fall von Georg – vermeintlichen) Unrechtes, und sie entschließen sich beide einzugreifen – Travis entscheidet sich Selbstjustiz am Zuhälter von Iris zu üben, Georg entschließt sich den vermeintlichen Mord an einer Person zu verhindern.

#### *The Third Man*

Wie im vorigen Abschnitt beschrieben, ähnelt der Establishing Shot in *Gorilla Thrilla* dem in *The Third Man*. Beide beginnen mit einer Totalen, Sehenswürdigkeiten in der Skyline etablieren Wien als Handlungsort. *The Third Man* hebt, ähnlich wie *Gorilla Thrilla*, das urbane Setting des Films hervor. Der Zerfall der Stadt wird hier aber auf physische Weise gezeigt – das zerbombte Wien der Nachkriegszeit wird abgebildet. Ein Sprecher weist auf den florierenden Schwarzhandel in der Stadt hin, welcher auch visuell dargestellt wird. Dieser wird nicht bloß symbolisch offenbart, der Handel mit verschiedenen Gegenständen wird direkt dargestellt. Die Zerrüttung der Stadt wird aber auch anders erläutert – die Aufteilung Wiens in Besatzungszonen weist auf den Konflikt der Stadt hin. Die Stadt scheint geprägt von Soldaten, Militärfahrzeugen und Absperrungen. Trotz alledem scheint die aufkommende Untergrundszene dem zu trotzen. Beachtlich ist, dass diese Shots bei Tag stattfinden, die Kriminalität, welche sonst über Dunkelheit assoziiert wird, scheint Einzug in den Alltag gefunden zu haben. Die Bilder

zeigen jedoch das von Schnee bedeckte Wien, was als Darstellung der emotionalen Kälte gedeutet werden kann. Die Eröffnungsshots haben dokumentarischen Charakter – der Sprecher ist eine Person außerhalb der Diegese, er erläutert dem Zuschauer als neutrale Person nicht nur das Setting – auch die Thematiken des Filmes werden etabliert. Die kriminelle Szene, welche parallel trotz der Überwachung der Alliierten agiert, wird als Bestandteil der Stadt beschrieben. Es wird also hier weniger über Symbolismen und gearbeitet. Die Themen, die Stimmung und die Atmosphäre der Stadt werden auf direktem Weg formuliert – die Aufnahmen und der Off-Sprecher weisen auf diese direkt hin. Sogar der Tod wird in den ersten Shots als Motiv eingeführt – ein toter Körper wird schwimmend in der Donau gezeigt. Der Tod wird im Laufe des Films nicht nur durch den (anfangs scheinbaren) Tod von Harry Limes thematisiert, am Ende wird der Protagonist Holly Martins selbst zum Mörder, indem er seinen Freund Harry Limes schlussendlich tötet, da dieser ein skrupelloser Krimineller ist, welcher für zahlreiche Tote verantwortlich ist. Die Bilder sind trotz der Tageslichtszenerie von vielen dunklen Tönen geprägt, demgegenüber stehen Highlights der schneebedeckten Straßen und des bewölkten Himmels, welche den Kontrastumfang erhöhen. Dunkle Töne werden über Gegenlichtsituationen, dunkle Kleidung, Gebäude und Straßen erzielt. Es finden sich aber auch dynamische Schattenmuster über den Schildern der Besatzungszonen, welche das Bild weiter verdunkeln. Auch der einfahrende Zug, mit welchem der Protagonist Holly Martins anreist, erscheint beinahe als Silhouette. Es scheint von vorne kein Fülllicht gesetzt zu sein. Der Zug erscheint deshalb als dunkle Fläche, demgegenüber stehen helle Bildbereiche des Himmels und des Rauchs des Zugs. Dieser Kontrast und die dunklen Töne übertragen jedoch eine gewisse Unsicherheit und grauenvolle Stimmung. Die Einführungssequenz etabliert bereits die Motive des Filmes – Kriminalität, Trostlosigkeit, Paranoia, Verrat und Verfolgung. Außerdem wird der Konflikt zwischen Gut und Böse und die verschwommene Grenze dazwischen thematisiert. Dieser wird über den Konflikt zwischen den im Untergrund operierenden Figuren und der ordnenden Staatsmacht offenbart. Das zerstörte Wien weckt außerdem Erinnerungen an den Krieg – die Machtlosigkeit der Bevölkerung gegenüber ihrem Schicksal. Die fatalistische Grundhaltung wird also über die Darstellung der Zerstörung, der Kriminalität und des Todes übertragen.

*The Third Man* arbeitet in diesen Sequenzen weniger stark an einer visuellen Ausarbeitung des Themas, etwa über die Lichtsetzung, dieses wird dem Zuschauer direkt präsentiert und vom Sprecher beschrieben. Die Kriminalität, die Untergrundszene wird als Teil des Alltäglichen dargestellt. Das Verschwimmen der Grenze zwischen Gut und Böse wird schon in den eröffnenden Shots angedeutet.

#### *Taxi Driver*

Der Film *Taxi Driver* arbeitet in der Introsequenz bereits sehr stark an der Darstellung der Stadt und des Protagonisten. Das Stadtbild ist in den ersten Einstellungen stark geprägt von der subjektiven Sicht der Hauptfigur. Der Film beginnt mit dem Taxi, welches in Zeitlupe durch Rauch fährt. Über starkes Seitenlicht wird dieser Nebel sowie die Seite des Auto hell erleuchtet, während der Hintergrund im Dunkel versinkt. Die Stadt wird hier erst nicht sichtbar gemacht, das Taxi steht im Fokus. Als dieses außerhalb des Bildkaders ist, verdeckt der aufsteigende Nebel die Stadtkulisse, welche alleine über

helle, unscharfe Lichtpunkte zu errahnen ist. Die Einstellung darauf ist eine Nahaufnahme der Augen des Taxifahrer Travis Bickle. Damit stellt die Introsequenz eigentlich eine Vorausblende dar, denn später erst wird Travis bei der Bewerbung als Taxifahrer gezeigt. Zumindest dieser Aspekt wird also vorausgenommen. In der Nahaufnahme des Gesichtsausschnittes von Travis werden die vorbeiziehenden Lichter der Stadt sichtbar. Damit wird die Wirkung der Stadt auf ihn dargestellt, die Eindrücke aus seinem Umfeld lassen ihn offensichtlich nicht kalt. Die Lichtsetzung impliziert die starke Wirkung der Außenwelt auf ihn, Travis beobachtet diese misstrauisch. Das Licht ist hier als Frontlicht gesetzt, dieses variiert in der Intensität, um die wechselnden Lichtverhältnisse eines fahrenden Autos zu anzudeuten. Wahrscheinlich wird das Licht jedoch über Filter oder Abdeckungen in seiner Intensität variiert, also abgedunkelt und daraufhin wieder aufgehellt. Das Licht wechselt außerdem in der Farbigkeit. Dies wurde wohl über Farbfilterfolie erreicht. Das Licht wechselt zwischen intensivem Rot, relativ neutralem Licht und bläulichem Licht. Rot und Blau stellen hier einen Warm-Kalt-Kontrast dar. Rot wird mit einer drohenden Gefahr assoziiert. Das rote Licht auf Travis Gesicht deutet also an, dass er die Stadt als drohende Gefahr ansieht. Im weiteren Verlauf des Filmes wird jedoch klar, dass auch er zur Gefahr für Menschen wird. Neben dem Hauptlicht ist ein helles Augenlicht gesetzt. Dieses wird als helle, kleine Reflexion in den Augen sichtbar. Dass dieses Licht eine separate, statische Lichtquelle darstellt wird deutlich, da dieses auch noch sichtbar ist, als das Hauptlicht gedimmt ist und außerdem unabhängig von der Farbe des Hauptlichtes weiß erscheint. Auf diese Nahaufnahme folgt ein Point-of-View Shot: der Blick auf die Stadt wird hier über die physische Sicht des Protagonisten dargestellt. Der Blick nach außen wird durch die Nässe der Frontscheibe erschwert, diese verwischt die Außenwelt. Die Farben der Stadt sind sehr gesättigt, es überwiegt der Rotanteil. Das Stadtbild ist zudem unscharf dargestellt. Das Innere des Taxis erscheint bloß als Silhouette. Auf die Einstellung über die verwischte Frontscheibe folgt ein Shot, der die Sicht von Travis ohne die Fensterscheibe darstellt. Der Kontrast wird hier weiter erhöht, die Außenwelt wird über einen besonderen Effekt verwischt – Die Lichter der Stadt verschwimmen, die Wahrnehmung der Umgebung wird so erschwert. Diese verzerrte Darstellung ist Hinweis auf die mentale Situation von Travis, sie stellt einen Hinweis auf dessen psychische Probleme dar. In den einführenden Szenen des Films findet sich sehr deutlich der Kontrast der Farben Blau und Rot wieder. Diese ergeben eine große Dynamik, gemeinsam mit den Point-of-View Shots stellen sie die Sicht von Travis auf die Stadt dar. Für ihn stellt sie eine große Gefahr dar, über die Personen der Stadt äußert er sich auch später abfällig. Im weiteren Verlauf werden die Gedanken von Travis auch als Sprecher übermittelt. Die Schuss-Gegenschuss-Aufnahme im Intro stellt ebenfalls eine Einführung in die Welt von Travis dar. Die verfremdende, verzerrte Sicht auf die Stadt in der Eröffnungssequenz stellt einen stark subjektivierenden Einstieg in den Film dar, welche sich in dieser Form und Ausdrucksstärke im späteren Film nicht mehr wiederfindet.

#### Vergleich mit *Gorilla Thrilla*

Auch *Gorilla Thrilla* arbeitet mit der Subjektivierung der Perspektive. Einerseits wird auch, ähnlich wie in *Taxi Driver* [58], eine Einstellung aus dem Point-of-View Georgs eingesetzt. Viel bedeutender soll jedoch die Abbildung der Gefühlswelt Georgs über



Abbildung 4.8: Introshots aus *Taxi Driver* 58.

die Farben und das Licht sein. Diese Mittel sollen die Stimmung und Atmosphäre für den Zuschauer erlebbar machen. Zweifelsohne arbeiten diese Ausdrucksmittel jedoch weniger expressiv als in der Introsequenz in *Taxi Driver*. Die Stadt selbst wird im ersten Shot noch ähnlich wie in *The Third Man* etabliert. Beide Filme werden am Anfang über einen Off-Sprecher kommentiert, in *The Third Man* handelt es sich jedoch um eine unbeteiligte Person, welche den Rahmen der Geschichte erläutert. Dieser verleiht der Eingangssequenz einen dokumentarischen Charakter. In *Gorilla Thrilla* wird der Protagonist als Sprecher eingesetzt, dessen Gedanken- und Gefühlswelt dadurch dem Zuseher näher gebracht. In der ersten Einstellung sind sich die beiden Filme sehr ähnlich, sie setzen auf die klare Etablierung des Settings. In *The Third Man* wird jedoch der Fokus auf die kriminellen Machenschaften und die Besetzung Wiens gelegt – der Verfall der Stadt wird dargestellt. Die Themen des Films werden hier weniger über Dunkelheit und expressive Lichtsetzung ausgedrückt, eher wird direkt über die Erläuterung der Kriminalität, der Spaltung und dem Zerfall der Stadt gearbeitet. In *Gorilla Thrilla* ist die Stadt an sich intakt und nicht zerstört, die düstere Stimmung wird über andere Ausdrucksmittel wie die Inszenierung der Neonlichter und Etablissements sowie der Lichtsetzung erreicht.

## 4.2 Die Etablierung des Taxifahrers

Der Schauplatz der Großstadt wird von den Figuren des Film Noirs üblicherweise nur selten verlassen. Das Setting der Stadt wirkt abgeschlossen, was die Gefangenschaft der Charaktere ausdrücken soll. Diese Gefangenschaft wird im Film Noir vielfach auch durch dunkle Innenräume abgebildet. In *Gorilla Thrilla* ist dieser Ort der Handlung das Auto. Auch hier ist der Handlungsraum scheinbar begrenzt, der Protagonist Georg kann ihm augenblicklich nicht entfliehen. Erst ist er für in ein Ort der Monotonie, er



**Abbildung 4.9:** Die Darstellung Georgs als Schattenriss deutet auf seine Isolation und Desillusionierung hin.

scheint in einem Job gefangen in dem er unglücklich ist. Aber die Umgebung – die Stadt – ist als düsterer, verlassener Ort ein Symbol der Einsamkeit. Das Taxi wird auf seiner Fahrt durch die unübersichtliche Stadt gezeigt. Das dunkle, triste Setting mit seinen unübersichtlichen Straßen vermittelt die Ausweglosigkeit Georgs. Während die ersten Einstellungen auf die Etablierung der Umgebung und des Taxis setzen, wird in den nächsten Einstellungen die Hauptfigur etabliert.

Die Einstellungen innerhalb des Fahrzeuges sind zunächst Nahaufnahmen, welche Details innerhalb des Autos preisgeben. Über verrätselte Bilder soll zunächst die Stimmung des näheren Handlungsraumes etabliert und Spannung aufgebaut werden. So wird der Protagonist hier erst nicht in seiner Gesamtheit gezeigt, besonders das Gesicht wird dem Betrachter vorenthalten. Es wird erst das Umfeld des Protagonisten etabliert, um ihn so näher zu beschreiben. Über die Lichtstimmung im Taxi wird auch die Stimmung Protagonisten greifbar gemacht. Die Bilder sind geprägt von großen Kontrasten, tiefen Schattenbereichen und Schattenmustern welche über das Innere des Taxis wandern. Die Einstellung der Hand des Gorillas am Lenkrad zeigt das große Verhältnis von Führungs- zu Fülllicht. Während die Hand von links über ein starkes, hartes Führungslicht eingeleuchtet wird, wird dies auf der anderen Seite bloß über ein äußerst leichtes weiches Fülllicht ausgeglichen. Die Hälfte der Hand versinkt also in Dunkelheit. Das Innere des Taxis erscheint gegenüber der Außenwelt beinahe silhouettenartig. Über ein Gegenlicht, welches als Kantenlicht auf der Armatur zur Geltung kommt, wird das Innere des Taxis von der Stadt separiert. Die vorherrschende Dunkelheit innerhalb des Taxis kann hier nicht, wie meist, als Symbol der Gefahr gedeutet werden, vielmehr agiert sie als schützender Raum. Das Taxi stellt für Georg einen Rückzugsort von der Stadt dar. Über die hohen Kontraste und die Dunkelheit wird aber vor allem auch die grundlegende Stimmung geprägt, die Ausweglosigkeit, die pessimistische Weltsicht Georgs wird dargestellt.





**Abbildung 4.10:** Point-of-View Shot Georgs. Der hohe Hell-Dunkel-Kontrast vermittelt Unsicherheit, kühle Farbtöne stellen die emotionale Kälte und Distanziertheit Georgs dar. Wassertropfen verwischen den Blick nach Außen.

Das Taxi wird zu einem düsteren Ort, der Hell-Dunkel-Kontrast übermittelt Unsicherheit und eine grauenvolle Atmosphäre. Im Kontrast zum schützenden Raum des Taxis steht die Stadt als bedrohliche Außenwelt. Der Helligkeitskontrast der Stadt zur fast silhouettenartig erscheinenden Armatur isoliert den Protagonisten von der Außenwelt. Dunkle Farbtöne und vor allem auch kühle Farben überwiegen in diesen Einstellungen. Die Welt des Protagonisten wird als kühl und leblos beschrieben. Das kühle Blau suggeriert Kälte aber auch die Nacht. Das Blau stellt die Distanziertheit und emotionale Kälte von Georg dar. Die Welt wird von Georg als hoffnungslos und trist erlebt, die Lichtgestaltung drückt diese subjektive Gefühlslage aus. Zur Atmosphäre tragen auch die Schattenmuster bei, welche sich aufgrund der nassen Wassertropfen auf den Fensterscheiben ergeben. Die Figur Georg wird schließlich in der Seitenansicht erstmals gänzlich etabliert. Die Figur erscheint hier unter dem nur sehr schwachen Fülllicht beinahe in einer Silhouette, mittels eines Kantenlicht wird die Kontur Des Gesichtes hervorgehoben und vom Hintergrund separiert. Die Silhouette war aufgrund seiner Effizienz und Ausdrucksstärke auch im Film Noir ein wirkungsvolles Instrument, das aus verschiedenen Gründen eingesetzt wurde.

#### 4.2.1 Die Silhouette und ihre Symbolik

Eine Silhouette entsteht über starkes Gegenlicht auf hellem Hintergrund, wenn keine Fülllichter auf der gegenüberliegenden Seite gesetzt sind. Silhouetten machen den Umriss einer Figur leichter lesbar, sie verhüllen jedoch Details wie die Mimik der Figur. Die Silhouette entzieht der Figur an Dimensionalität, macht sie zu einem zweidimensionalen Abbild der Figur. Ein dunkler Schattenriss vor hellem Hintergrund zeichnet sich



**Abbildung 4.11:** Die Fahrgäste in *Gorilla Thrilla* erscheinen erst schemenhaft. Die Darstellung von Figuren als Schattenrisse diente oft der Mystifizierung der Figuren. Auch hier werden die beiden Charaktere als undurchsichtige, gefährliche Figuren inszeniert.

durch klare Begrenzungen der Form und damit extremen Übergängen zwischen Hell und Dunkel aus. Eine solche Lichtsetzung, welche kaum Mitteltöne zulässt, bedingt die volle Kontrolle über die Lichtsetzung, witterungsbedingte Lichtunregelmäßigkeiten mussten möglichst ausgeschaltet werden. Dies stellt einen Grund dar, warum viele Film Noir bei Nacht oder im Studio gedreht wurden [37, S. 134]. Die Silhouette wurde im Film Noir nicht nur als ästhetisches Mittel eingesetzt. Sie wurde, folgend dem Prinzip des Film Noirs, genau wie andere Lichteffekte, auch zur Umsetzung der seelischen Strukturen der Figuren in räumliche Begriffe eingesetzt [37, S. 135]. Laut Christopher Nolan ist es eben diese Relation von Licht und Schatten mit den Seelenzuständen der Figuren, welche den Film Noir ausmachen [29, S. 64].

#### Silhouette und Schattenwurf der Gangster

Die beiden Fahrgäste erscheinen auf in der Totale und der Nahaufnahme beim Einsteigen erst als Silhouette. Dem Zuschauer wird gezielt Information vorenthalten, um den Wissensstand Georgs auch dem Zuschauer zugänglich zu machen. Denn auch für Georg sind die beiden Fahrgäste erst noch nicht zu erkennen, stellen damit zwei mysteriöse Figuren dar. Über die gezielte Zurücknahme an Information über die Darstellung als Silhouette werden die Fahrgäste zu undurchsichtigen Gestalten. Da mit dem Unbekannten aufgrund realer Erfahrungen auch meist eine mögliche lauernde Gefahr assoziiert wird, werden die Figuren zu bedrohlichen, potentiell aggressiven Charakteren.

In der Nahaufnahme des Einsteigens wird bloß die Größe der beiden Figuren offenlegt. Es wird deutlich, dass es sich bei den beiden Fahrgästen um sehr kleine Figuren handelt, um in das Auto steigen zu können, müssen diese erst hochklettern. Es wird hier also die Größe der Figuren dargestellt, Details über das Äußere werden jedoch zurückgehalten. Über die Darstellung als Silhouetten wird ihr Aussehen auch in der Totalen in der Straße zurückgehalten, was eine rätselhafte Stimmung erzeugen soll. Die Verschleierung der Figuren dient dem Aufbau der Spannung, sie lässt sie zu zweifelhaften, dunklen Gestalten wandeln. Kantenlicht hebt die Figuren vom dunklen Hintergrund ab und ermöglicht es, den Großteil des Bildes in Dunkelheit zu belassen, die Handlung jedoch sichtbar zu machen. Auch die Mörder in Robert Siodmaks *The Killers* [61] treten die zwei Mörder zum Anfang des Films lediglich als Umrisse in Erscheinung (siehe Abbildung 4.12). Bereits die ersten Szenen lassen die Figuren zu gefährlichen Charakteren





**Abbildung 4.12:** Auftreten der beiden Mörder in *The Killers* [61]. Auch diese treten erst als Silhouetten auf. Silhouetten stehen nicht nur symbolisch für die tödliche Bedrohung, die optische Stilisierung macht sie zu Schicksalsträgern, übermächtige Figurensschatten verstärken die bedrohliche Stimmung.

werden, die visuelle Stilisierung macht sie zu Todesboten. Die dunklen Gestalten werden zum visuellen Ausdruck der Bedrohlichkeit. Die langgezogenen Schatten verstärken den Ausdruck der ausgehenden Gefahr. Über die Dopplung der Figur wird die Macht, die von dieser ausgeht betont. Zudem symbolisieren Schatten die verborgene Seite der Persönlichkeit – das Unbewusste [37, S. 147]. Schatten werden zum Symbol der Duplizität der Figuren.

Die Silhouette wird vielfältig eingesetzt, steht symbolisch für den Tod, das Schicksal, die Verunsicherung und Vereinsamung. Im folgenden soll deren Einsatz anhand von Beispielen beschrieben werden.

#### Todessymbolik

Die Darstellung von Figuren als Schattenriss kann, ähnlich dem Schattenwurf einer Figur, als Symbol des Todes eingesetzt werden. Die idealisierte Darstellung der Figur als Silhouette entfremdet diese und lässt Personen zu dunklen Gestalten werden. Die Silhouette ermöglicht die Konzentration auf die Figur, auf ihre Worte oder Handlungen und verrät dennoch das Bild/die Figur, da sie als zweidimensionale Abbildung nicht alles preisgibt. Die Figur kann so als Bedrohung für eine andere Person dargestellt werden und damit Ankündigung des Todes sein (siehe Abbildung 4.12). Eine Figur, welche lediglich als dunkler Umriss dargestellt wird, kann jedoch auch selbst dem Tod geweiht sein (siehe Abbildung 4.16 oder 4.13a). Die beiden Figuren, welche zum Anfang des Filmes *The Killers* auftreten, werden durch ihre Darstellung als Schattenrisse als Todesboten inszeniert. Die Todessymbolik des Schattens stammt eigentlich aus der Antike und dem Christentum. Sie fand später Verwendung in der schwarzen Romantik

und im Weiteren auch im deutschen Stummfilm [37, S. 141]. Der Film Noir adaptierte diese Todessymbolik. Dunkle Figuren und Schattenrisse wurden symbolhaft zu dunklen Gestalten aus dem Jenseits. Im Film *Vertigo* [68] wird die Todessymbolik, die von Silhouetten ausgeht, sogar real: die Figur der Judy stürzt aus Schock über das Auftreten einer dunklen Gestalt von einem Turm in den Tod.



**Abbildung 4.13:** Die Figur Harry Lime im Film *The Third Man* [65] auf der Flucht durch die Kanalisation Wiens. Die Darstellung als Schattenriss deutet auf sein nahendes Ende hin. Im Film *Vertigo* [68] wird die Silhouette zum Todesbringer.

### Schicksalhafte Begegnungen

Über Silhouetten werden oft schicksalhafte Begegnungen visualisiert. So etwa in *The Lady from Shanghai*: der Protagonist verfällt der Femme Fatale gänzlich bei einem Treffen mit ihr in einem Planetarium. Er entschließt sich, die Schuld eines vorgetäuschten Mord auf sich zu nehmen, um mit dem versprochenen Geld mit Elsa ein neues Leben anzufangen. Er gerät damit jedoch in ein Mordkomplott, das ihm nicht nur eine Anklage wegen Mordes beschert, sondern auch beinahe sein eigenes Leben kostet. Über die Silhouettendarstellung wird die Dramatik dieses Treffens sichtbar. Die Fische im beleuchteten Aquarium hinter ihnen wirken übernatürlich groß und sind Ausdruck der drohenden Gefahr. Über die Inszenierung der Figuren als Schattenrisse wird zwar oftmals auch eine romantische Begegnung angedeutet. In diesem Fall symbolisiert diese jedoch eine dramatische Wendung für den Protagonisten, welche auch über die flackernden Lichter des Aquariums angedeutet wird. Die flackernde Beleuchtung der Figuren impliziert eine drohende Gefahr, wirkt wie ein Warnhinweis einer Signallampe oder eines lodernenden Feuers. Die romantische Situation wird so über die Lichteffekte in eine alpträumliche Stimmung gewandelt. Aus filmischer Erfahrung weiß der Zuseher jedoch auch, dass Silhouetten nicht nur romantische Begegnungen darstellen, sie können auch Ausdruck für einschneidende Erlebnisse mit fatalen Auswirkungen für die weitere Handlung sein.

### Verunsicherung

Neben der Symbolik des Todes und des Schicksals können Silhouetten auch Ausdruck der Unsicherheit und Irritation sein. Die Silhouettendarstellung aus dem eindrucksvollen



**Abbildung 4.14:** Die Darstellung der Figuren als Schattenriss deutet die Tragweite dieses Treffens an. Das Kantenlicht verstärkt die Mimik der Figur, lenkt den Blick und isoliert die Figur vom Hintergrund. Einzelbild aus [62].

Ende in *The Big Combo* [59] macht das Bild zum Ausdruck der unsicheren Zukunft der beiden Figuren. Verstärkt wird dies natürlich auch durch den vernebelten Hintergrund, und damit die Vertrübung des Ausblickes der Figuren. Ein ähnlicher Shot, da auch in seiner Aussage ähnlich, findet sich auch in *The Killers* wieder. Der Protagonist muss seine Boxkarriere aufgeben, seine innere Verunsicherung wird über den Schattenriss zugänglich gemacht (siehe Abbildung [4.15]). Der Durchgang verstärkt diese Wirkung weiter – nicht nur wird das Bild hier weiter verdunkelt, und damit die Dramatik des Shots gesteigert – er funktioniert als Rahmung der Figur. Er verengt den Bildraum und damit ist damit auch Ausdruck der mentalen Befindlichkeit des Protagonisten. Auch dieser muss den veränderten und verengten beruflichen Möglichkeiten entgegentreten. Die stilisierte Darstellung der Figur als Silhouette wird zum Abbild der innerlichen Zustände: der Ungewissheit und Irritation.

#### Vereinsamung

Die Darstellung einer Figur als ein Schattenriss kann jedoch auch Isolation und Einsamkeit symbolisieren. Der Kontext des Films ist wichtig für die Rezeption. So kann eine Silhouetten auch ein romantische Situation darstellen. Ein Figurenschatten vor einem hellen Hintergrund kann jedoch auch die Isolation der Person übermitteln. Gemeinsam mit richtigem Framing kann die Entfremdung der Figur von ihrer Umwelt übermittelt



**Abbildung 4.15:** Die Silhouette als Ausdruck der Verunsicherung – Der Protagonist aus *The Killers* [61] schreitet in eine unsichere Zukunft nachdem er seine Boxkarriere aufgeben musste.

werden. Spätestens mit der Darstellung der Femme Fatale als Silhouette in *The Lady from Shanghai* [62] wirkt ihr Tod wie besiegelt (siehe Abbildung 4.16). Damit steht diese Abbildung im Kontrast zu ihrer Ausleuchtung über den größten Teil des Filmes – So wird sie sonst im Stile der Standardbeleuchtung für Frauen mit starkem, weichen Frontlicht eingeleuchtet, um sie besonders attraktiv erscheinen zu lassen. Ihre Darstellung als dunkler Schatten steht damit im Gegensatz zur Helligkeit, welche sie sonst umgibt. Zurückgelassen am Boden in der Finsternis wirkt sie nun isoliert von ihrer Umwelt, da auch ihr ehemaliger Liebhaber sie so zurücklässt, hat sie keinen mehr auf dessen Hilfe sie vertrauen kann. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung des Harry Lime in *The Third Man* (siehe Abbildung 4.13a). Als dieser durch die Kanalisation flüchtend als Schattenriss dargestellt wird, wirkt er verloren und isoliert. Es hebt die Einsamkeit Harry gegenüber seinen Verfolgern hervor.

#### 4.2.2 Helligkeitswechsel – Blitzlichter

Auffällig sind in den Taxiszenen – aber besonders in den beiden Einstellungen, welche Georg etablieren – die vorbeiziehenden Lichter. Helligkeitswechsel und flackernde Lichter waren auch im Film Noir eine Methodik, um den Zuseher zu schockieren oder zu verunsichern. Intensitätswechsel des Lichtes, sowie bewegte Lichter schaffen wechselnde



**Abbildung 4.16:** Die Silhouette als Ausdruck der Isolation und damit einhergehend als Symbol des unabwendbaren Todes. Die Beleuchtung der Figur steht damit im Gegensatz zu ihrer gleichmäßigen, hellen Ausleuchtung über den Großteil des Filmes hinweg. Einzelbild aus *The Lady from Shanghai* [62].

Akzente, lassen Figuren einen Moment in Dunkelheit verschwinden, im nächsten jedoch wieder in grellem Licht erstrahlen oder gar verblassen. Solche Lichteffekte polarisieren, werden zum Ausdruck emotionaler Werte [33, S. 142]. Akzente wie dieser reißen den Zuschauer aus seinen Betrachtungsgewohnheiten, da über die wechselnde Gestaltung des Lichtes auch die Figur anders erscheint. Über Veränderungen der Intensität des Lichtes, sowie bewegten Lichtern, wird ein Gefühl der Unsicherheit und Merkwürdigkeit vermittelt. Auch John Alton beschreibt in seinem Buch *Painting with Light* im Kapitel *Mystery Lighting* verschiedene Lichteffekte, welche die Spannung verstärken. Alton erwähnt in diesem Zusammenhang auch Effekte wie den eines drehenden Lichts eines Leuchtturms, blinkendes Neonlicht, vorbeiziehende Autolichter in Innenräumen oder Blitzlichter von Schusswaffen [1, S. 47f]. Wenig verwunderlich ist also, dass speziell im Film Noir diese Lichteffekte Verwendung finden um Spannung aufzubauen. Personen werden in der Realität nur selten von flackerndem Licht beleuchtet, weshalb dies besonders unüblich und deshalb unheimlich wirkt. Der Mensch ist gewohnt, Gesichter von Sonnen- oder Mondlicht oder anderen künstlichen Lichtquellen beleuchtet, wahrzunehmen [1, S. 47]. Üblicherweise erscheinen Gesichter deshalb nicht in abrupt auf- und abblendender Beleuchtung. Flackernde Lichter schaffen eine gewisse Unsicherheit und Instabilität – in einem Moment wirken sie enthüllend und legen die Figuren und Räume frei, im nächs-

ten Moment aber wird eben dies wieder verhüllt. Diese wechselnden Akzente können die innerlichen Befindlichkeiten der Figuren freigeben. Aufblitzende und flackernde Lichter wurden den dramatischsten Szenen des Films vorbehalten, um die Spannung, Unruhe und Aufregung der Figuren in diesen Situationen zum Ausdruck zu bringen.

Wie in Abbildung [4.2.1](#) schon beschrieben, wird der Effekt des flackernden Lichtes etwa in *The Lady from Shanghai* eingesetzt um die Gefahr, welche von der Femme Fatale ausgeht auszudrücken. Auch in *The Big Combo* wird mit flackernden Hell-Dunkel-Effekten gearbeitet: einmal beim Planen eines Mordkomplottes (zur Lichtsetzung dieser Szene siehe Abschnitt [4.5.3](#) und Abbildung [4.38b](#)), das andere Mal beim Verüben des Mordes (siehe Abbildung [4.17a](#)). Auch *Touch of Evil* [\[67\]](#) bedient sich dieses wirkungsvollen Effekts, in der Szene in der Hank Quinlain einen Kleinkriminellen tötet, wird der Raum über blinkendes Neonlicht von außerhalb beleuchtet. Die hochkontrastige Low-Key Beleuchtung des Raumes wird hier also über wechselnde Lichtsetzung an Dramatik weiter bereichert. In *Lost Highway* bedient sich David Lynch des Effekts von grell aufblitzenden Lichtern (siehe Abbildung [4.21a](#)). Die grellen Farbblitze und Blendeffekte irritieren den Zuseher in der Wahrnehmung des Geschehens und legen somit die den psychischen Verfall des Protagonisten offen. Rhythmische Farbblenden wurden auch schon im Film *Vertigo* eingesetzt, um die Aufarbeitung der verwirrenden Ereignisse sowie die Traumsequenz zu markieren (siehe Abbildung [4.21b](#)). Die dramatische Wirkung von Farbeffekten, wenn auch nicht über physikalisches Licht am Filmset, sondern in der Postproduktion gelöst, reflektieren auch hier die innere Verwirrung und das Schwindelgefühl, welches der Protagonist verspürt. Wie in Abschnitt [4.1.5](#) beschrieben, findet der Effekt von wechselnder Lichtintensität und Lichtfarben auch in der Introsequenz von *Taxi Driver* Verwendung. Über die Lichteffekte wird hier die Wirkung des Umfeldes auf den Protagonisten offengelegt.

Wenngleich eine düstere Beleuchtung die dramatische Stimmung einer Szene widerspiegeln kann, so kann dies bei übermäßigen Gebrauch ebenso auch roh, plump und einfach wirken. Gleichbleibende Low-Key Beleuchtung kann also ebenso in Gleichgültigkeit umkippen lassen, anstatt die Szene an visueller Spannung zu bereichern [\[39\]](#), S. 180f]. Blinkende, drehende und bewegte Lichter, welche wechselnde Lichtverhältnisse schaffen, stellen einen Bruch der Lichtverhältnisse dar. Aufblitzende Lichter erschweren paradoxerweise zudem die räumliche Orientierung. Im Film *The Killers* wird gar der eigentliche Akt des Mordes über aufblitzende Lichter visualisiert – weder das Mordopfer ist während der Tat zu sehen, noch das Betätigen der Mordwaffen wird gezeigt (siehe Abbildung [4.18a](#)). Der Einsatz der Blitzlichter zielt auf einen Schockmoment ab, welcher den Akt des Mordes darstellt. Blinkende, aufleuchtende Lichter dienen also nicht nur der Verunsicherung und Desorientierung. Über ihre schockierende Wirkung können sie auch symbolhaft einen Mord visualisieren. Die beschriebene schockierende Wirkung kommt im Film *Gorilla Thrilla* nicht zum Einsatz. Die vorbeiziehenden Lichter während den Autofahrten dienen in erster Linie dem Realismus. Die Lichter wurden jedoch gezielt als harte Lichter gesetzt um eine besonders gerichtete Lichtsetzung zu erreichen, welche die innenliegenden Seiten der Gesichter nicht erhellt. Die wechselnde Lichtintensität und die wechselnden Lichtfarben im Taxi dienen außerdem der Verunsicherung. In Kombination mit der Inszenierung der Figuren Walter und Günther als Gangster sollen die wechselnden Lichtverhältnisse ein Gefühl des Unbehagens und der Unsicherheit schaffen. Sie spiegeln also die Empfindung des Gorillas wieder: dieser sieht in den

beiden Figuren eine Gefahr. Die blinkenden Lichter können also als ein Warnhinweis, eine dunkle Vorahnung gedeutet werden. In *Rear Window* [54] wird das grelle, blitzende Licht einer Fotokamera gar dazu genutzt, um den Angreifer abzuwehren. Der Mörder erscheint erst nur im Dunkeln, durch das grelle Blitzen des Lichts wird dieser jedoch geblendet und kann durch mehrmaliges Blitzen kurz abgewehrt werden. Die Opposition von Licht und Dunkelheit wird hier aktiv zur Schockierung des Gegners genutzt, welcher in dieser Szene selbst nur in Dunkelheit erscheint.



(a)



(b)

**Abbildung 4.17:** Die drehenden Lichter des Aussichtsturmes am Flughafen in einer Szene aus *The Big Combo* [59] erzeugen ein rhythmisches Aufleuchten der Szenerie und tragen damit zur bedrohlichen Atmosphäre bei.



(a)



(b)

**Abbildung 4.18:** In Robert Siodmaks *The Killers* [61] wird der Akt des Mordes bloß über aufblitzende Lichter sichtbar gemacht. Die eigentliche Handlung, die Waffen, sowie der Ermordete werden dabei nicht gezeigt.

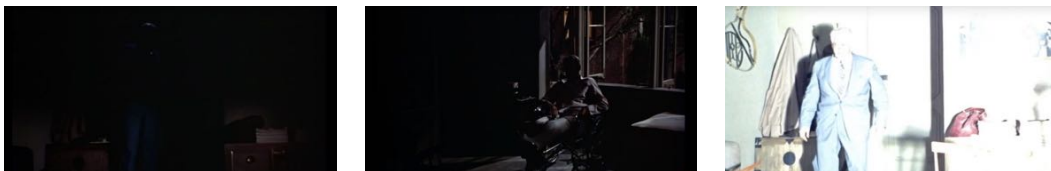
#### 4.2.3 Die Inszenierung des Protagonisten Georg

Aufgrund der äußerst begrenzten Länge des Films *Gorilla Thrilla* musste in den wenigen Einstellungen die Figur des Gorillas möglichst ausdrucksstark dargestellt werden. Auffallend ist zu allererst in der Seitenansicht die Silhouette, über welche die Figur dargestellt wird. Hinter der Wahl einer solchen Inszenierung verbergen sich zwei Intentionen: zum einen sollte der Kontrast Georgs zu seiner Umwelt dargestellt werden.

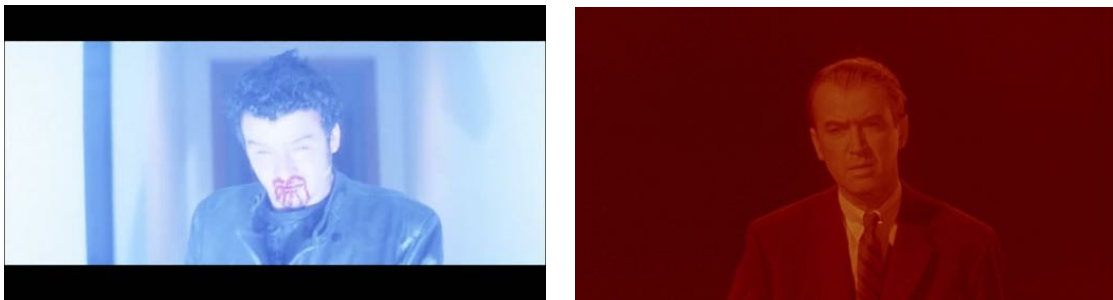




**Abbildung 4.19:** Orson Welles Figur Hank Quinlain im Film *Touch of Evil* [67] beim Mord am Kriminellen Joe Grandi. Blinkendes Licht eines Neonschildes lässt den Raum in wechselnden Lichtverhältnissen erscheinen. Der Intensitätswechsel polarisieren, über die schwankenden Lichtverhältnisse wird die Szene an Spannung bereichert, die tödliche Bedrohung wird dargestellt.



**Abbildung 4.20:** Der Protagonist aus *Rear Window* [54] macht sich die schockierende Wirkung eines aufblitzendes Lichtes zunutze, um den Antagonisten abzuwehren.



(a)

(b)

**Abbildung 4.21:** Farbblitze und Blendeffekte visualisieren den psychischen Verfall des Protagonisten in *Lost Highway* [49]. Farbige Aufblenden stellen die Verwirrung des Protagonisten im Film *Vertigo* [68] dar.

Da die Stadt hier über das Fensterglas mit seinen Neonschildern und Straßenlaternen verhältnismäßig hell erscheint, bildet Georg als Schattenriss dazu einen Gegenpol. Über die Inszenierung soll so die Entwurzelung Georgs dargestellt werden. Wichtiger jedoch als dieser Kontrast war die Adaption seines mentalen Zustandes in visuelle Qualitäten. Der Schattenriss stellt im Kontext des Films eine einsame, melancholische Figur dar.



Die Vereinsamung und Isolation von Georg wird über die Silhouette visualisiert. Georg wird zu einem unstabilen Charakter, seine innerliche Leere wird für den Zuseher wahrnehmbar.

Beachtenswert ist auch die sichtbare Rahmung innerhalb des Bildes: das Auto und das Fenster erzeugen eine Binnenrahmung. Rahmungen wie diese sollen den Zuseher desorientieren und in das Geschehen einschließen [31, S. 78]. Georg erscheint durch die Rahmung als Gefangener, im weitesten Sinne als Gefangener seines Schicksals. Flackernde Lichter verfolgen im Film Noir meist die Absicht den Zuseher zu desorientieren, die räumliche Wahrnehmung zu erschweren. Wechselnde Lichtverhältnisse dienen im Film Noir meist der Verunsicherung und der Demonstration einer nahenden Bedrohung. Die langsam vorbeiziehenden Lichter wirken hier aufgrund ihrer Geschwindigkeit aber eher beruhigend – sie legen schlussendlich frei, was dem Zuseher zuvor verwehrt wurde: das Gesicht des Protagonisten. Die demonstrierende Wirkung des Lichtes wirkt hier also eher befreiend als beklemmend, zumal sie den großen dunklen Bildflächen entgegenwirken. Dennoch deuten die wechselnden Lichtverhältnisse (Georg erscheint abwechselnd als Silhouette und über verschiedenfarbige Lichtern aufgehellt) auf die innerliche Spaltung Georgs hin. Einerseits trauert er seiner Vergangenheit nach, andererseits versucht er sich mit seinem Schicksal und seinem Leben als Taxifahrer abzufinden. Dieses innerliche Spannungsfeld wird über das Wechselspiel aus Licht und Schatten abgebildet. Über ein ausgeprägtes Kantenlicht wird einerseits seine Mimik in der Silhouette klarer sichtbar, andererseits soll dies die Figur visuell von seiner Umwelt abheben. Das Licht verstärkt seine Kontur, macht aber auch seine Augen und damit seinen Ausdruck sichtbar. Auch der Einsatz der Farben erfolgte unter dem Ziel eine gewisse Symbolik zu erreichen. Das Kantenlicht Georgs ist kühl – das blaue Licht soll Distanz schaffen, innere Kälte und Passivität ausdrücken. Als Kontrast dazu erscheint das Kantenlicht, welches ihn von hinten beleuchtet jedoch warm. Dies dient einerseits ebenfalls der Trennung der Figur vom Hintergrund, jedoch schafft dies vor allem einen Komplementär-Kontrast, welcher die kühlen Farbtöne stärker wirken lässt. Während von außen kühles Licht ins Innere des Taxis dringt, wirkt aus dem Taxi heraus warmes Licht. Damit soll das innere des Taxi belebend, befreiend und vertrauter wirken. Das Taxi stellt für Georg trotz seiner Tristesse einen Rückzugsort vor der Außenwelt dar – bevor dieser später schließlich von zwei Taxigästen gestört wird. Neben den vorbeiziehenden kühlen Farben Blau und Türkis findet auch hier wieder der Farbton Magenta Verwendung, welcher auf die Rotlichtlokale hinweisen soll. In der nächsten Einstellung von schräg vorne erscheint Georg nun nicht mehr als Silhouette. Während eine Hälfte es Gesichtes durch das Licht von Außen hell beleuchtet wird, erscheint die andere, abgewandte Seite in tiefem Schwarz. Bloß ein schwaches Fülllicht von innen erhellt spärlich seinen Körper. In diesem Shot wird die Opposition der Farben Blau und Orange deutlich spürbar – auf der Innenseite wirkt ein warmes Kantenlicht, auf der außenliegenden Seite erscheint Georg im kühlen Hauptlicht. Das extrem große Kontrastverhältnis von Haupt- und Fülllicht deutet auf einen inneren Konflikt hin. Der hohe *Lighting Ratio*<sup>2</sup> lässt eine Hälfte des Gesichtes in Dunkelheit versinken und schafft damit ein Spannungsfeld. Das harte Hauptlicht lässt kaum Mitteltöne zu, der Übergang von Hell zu Dunkel ist extrem schroff. Man spricht

---

<sup>2</sup>Als *Lighting Ratio* wird das Verhältnis von Haupt- zu Fülllicht bezeichnet. Ein hoher *Lighting Ratio* von etwa 1:4 ist typisch für den Low-Key Stil [2, S. 227]. Fülllichter sind hier oft nur schwach oder es wird gänzlich auf diese verzichtet.

hier also von einem unausgeglichene Low-Key-Stil. Der große Helligkeitskontrast im Gesicht des Gorilla schafft Ungewissheit und Mehrdeutigkeit und damit eine mysteriöse Stimmung [2, S. 227]. Diese beiden Einstellungen, welche die Figur des Gorillas enthüllen, weisen hier bereits verschiedene visuelle Ausdrucksweisen auf, welche über die Lichtgestaltung erreicht werden. Visuelle Muster und Gestaltungsmittel, welche sich auch im Film Noir wiederfinden, sind hier: die Silhouette, Kantenlicht, vorbeiziehende Lichter, Augenlicht, Komplementärkontrast, Schattenmuster sowie ein hoher Lighting Ratio.



**Abbildung 4.22:** Georg erst ohne Augenlicht – seine Augen wirken erst fahl und leer. Mit dem Licht das sich über sein Gesicht legt, erscheint auch eine Reflexion in seinen Augen. Der hohe Helligkeitskontrast in seinem Gesicht vermittelt die innere Unruhe sowie ein Gefühl der Unausgeglichenheit und Ungewissheit. Ein solch unausgeglichenes Gesicht weist meist auf einen tiefliegenden Konflikt hin.

### 4.3 Die Taxifahrt – Die Inszenierung der Fahrgäste

Die Inszenierung der beiden Erdmännchen ist wohl der wichtigste Faktor, um den Film funktionieren zu lassen. So sollen die beiden Fahrgäste in ihrem Auftreten und Handeln den Protagonisten Georg verunsichern und durch ihr zweifelhaftes Erscheinen ihn schließlich zum Einschreiten bewegen. Die gezielte Inszenierung ist jedoch auch Abbild der subjektiven Sichtweise Georgs. So erscheinen die Erdmännchen ihm erst als verschleierte Silhouetten mit langgezogenen Schatten, was eine Vorahnung darstellt, welche bedeutende Rolle den beiden zukommen wird. Die Inszenierung der beiden überträgt die Verunsicherung Georgs auf den Zuseher und macht diese verständlich. Neben den typischen Dresscodes von Gangstern (und mächtigen Männern im Allgemeinen) ist es die gezielte Lichtführung, welche die mysteriöse Atmosphäre unterstützt.

#### 4.3.1 Ausdruck durch Verdunklung – Die Figur im Schatten

Direktionales Licht dringt von beiden Seiten über die Fenster in das Innere des Taxis, und beleuchtet das Setting nur partiell. Durch die gezielte Abdunkelung von Teilen des Inneren, wird dieses zum undurchsichtigen, unübersichtlichen Raum. Die Figuren scheinen teilweise in der Dunkelheit zu versinken. Die gerichtete Lichtführung erzeugt Kontraste und dennoch das Wesentliche sichtbar. Die Straßenlichter, welche die beiden



**Abbildung 4.23:** Gerichtetes Licht beleuchtet die beiden Figuren nur partiell, große Teile der Szenerie versinken in Dunkelheit. Die gezielte Verdunklung von Bildbereichen und die vorbeiziehenden Lichter wirken irritierend und verstärken die undurchsichtige Atmosphäre.

Hauptlichter der Fahrgäste stellen, dringt so gerichtet in das Innere des Taxis, sodass die Augenbereiche der beiden von diesem Licht unbeleuchtet bleiben. Über ein Fülllicht, sowie Kantenlichter wird jedoch verhindert, dass die Figuren in totaler Finsternis versinken und macht so die Handlung sichtbar. Die Lichter wurden hier über Lichtblocker jedoch so kontrolliert, einen hohen Kontrast in den Gesichtern zu erreichen. Das Verhältnis von Haupt- zu Fülllicht ist hoch, die Augenpartie wurde gezielt verdunkelt, um die Charaktere zu undurchsichtigen mysteriösen Gestalten zu formen. Mit Opposition von Hell-Dunkel-Partien in Gesichtern wurde im Film Noir auf verschiedenste Weise gearbeitet. Mal verschwindet eine Gesichtshälfte in Dunkelheit, mal werden die Augen gezielt verdunkelt oder aber nur diese hervorgehoben oder gar das ganze Gesicht verdunkelt. Während man im High-Key Stil versuchte, die Gesichter mittels starker Fülllichter ausgeglichen zu beleuchten, entstehen im Low-Key durch schwache oder fehlende Fülllichter und Verdunklung über Fahnen Schattenbereiche, welche die Emotionen der Charaktere gezielt verbergen. Während die Beleuchtung der Augen (siehe Abschnitt [4.4.1](#)) häufig eingesetzt wird, um den Fokus auf die Intentionen, Gefühle und Gedanken der Figur zu lenken, weisen verdunkelte Gesichtspartien oft auf einen inneren Konflikt, auf die dunkle Seite einer Persönlichkeit oder versuchen die Intentionen und Gefühle der Figur zu verhüllen. Das Licht arbeitet hier aus, was die Mimik oft nicht preisgibt. Denn vor allem Männer halten ihre Gefühle oft zurück. Vor allem sind es weibliche Gesichter im Film Noir, welche besonders emotional reagieren und deshalb auch ausreichend ausgeleuchtet werden. Genau wie der Protagonist seine Gefühle, wie die Betrübtheit und Melancholie, weniger über seine Mimik preisgibt, zeichnet erst die Licht- und Schattengestaltung die beiden Fahrgäste als mysteriöse, hartgesottene Gangster. Man könnte hier sagen, die

expressive Lichtgestaltung arbeitet hier anstatt mimischer Expressivität [17, S. 185f].

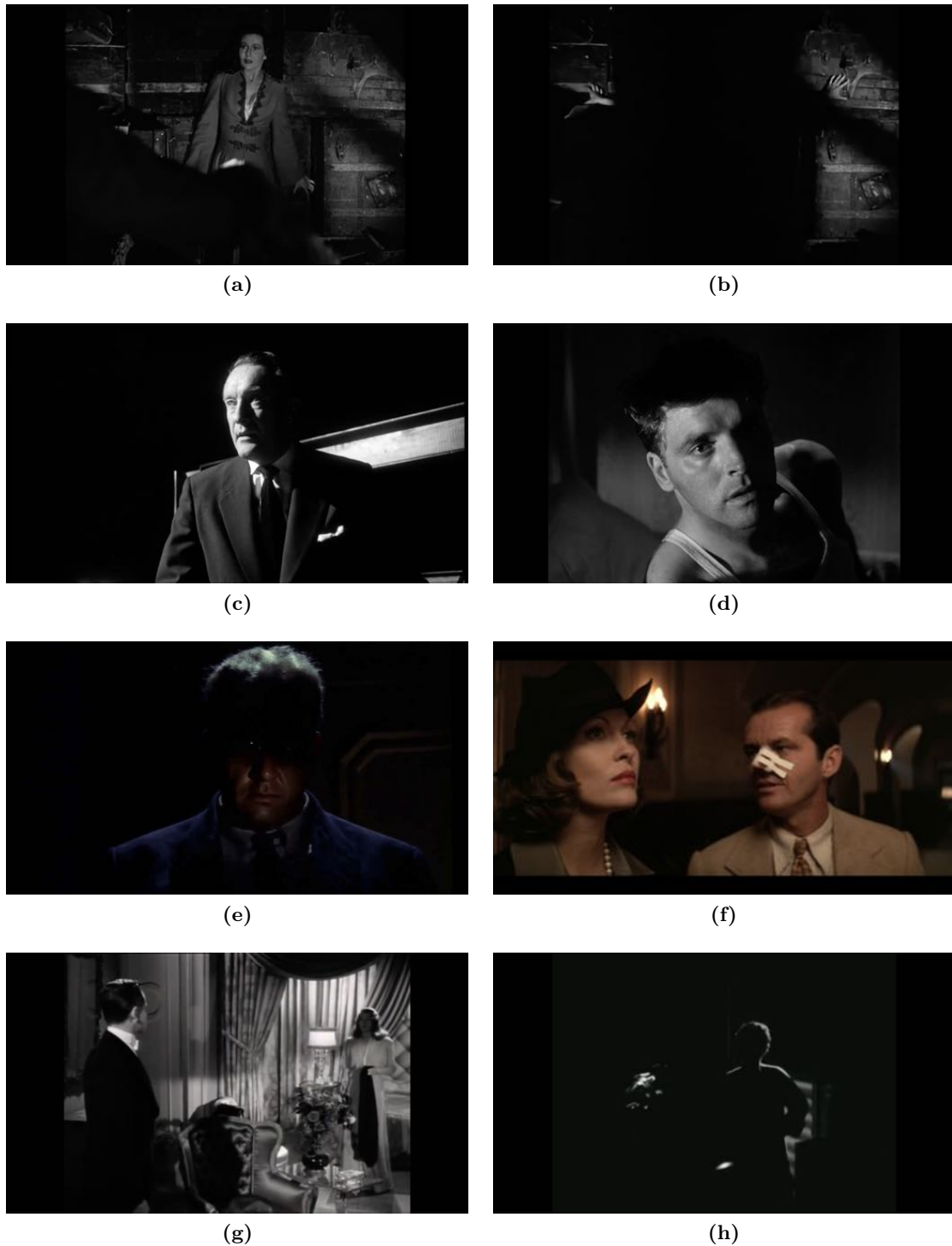
Im Fokus stand in vielen Film Noir gar nicht die Erhellung der Räume, Figuren und Objekte sondern die gezielte Schattengestaltung [37, S. 141]. Dunkle Schatten umhüllen die Figuren auch in *Gorilla Thrilla* und dramatisieren das Bild. Die ausgeprägten Schattenbereiche rufen zudem instinktiv Assoziationen des Bösen, des Unbekannten und der Gefahr hervor [30, S. 70]. Die verhüllende Wirkung der Dunkelheit ruft tief verankerte Emotionen in uns hervor. Die Dunkelheit und Nacht steht symbolisch ebenfalls für den Tod, die tiefen Schatten rufen Ängste hervor, welche aus realen Erfahrungen resultieren oder über Verbindungen zu anderen filmischen Werken erweckt werden. Die Ermordung der Figur aus *The Spiral Staircase* [64] wird etwa über einen Schatten dargestellt, welcher sich über die Sterbende legt und diese so verschleiert. Der Tod wird in dieser Situation also direkt über den dunklen Schattenwurf dargestellt. Der Schatten wird hier also nicht nur mehr als Symbol einer diffusen Bedrohung eingesetzt. Der Schatten wird also zum Abbild des Mordaktes. Die Tatsache, dass Gewalthandlungen im Film Noir nur indirekt gezeigt wurden, beruht auch auf der Selbstzensur Hollywoods. Der sogenannte *Production* oder auch *Hays Code* war eine Sammlung von moralischen Richtlinien, welche die Darstellung von sexuellen und kriminellen Handlungen verbot. Verbotene Handlungen wurden deshalb oftmals indirekt angedeutet und der Production Code so umgangen [70].

Oft ist es das Gesicht des Mörder oder eines Kriminellen, welches über fehlendes Fülllicht halb im Dunkeln versinkt (siehe Abbildung 4.24c). Hier dient weist die Verdunklung auf die Bedrohung hin, welche von der Person ausgeht, sie wird zum Abbild der bösen Seite einer Figur. Wie das Beispiel aus *The Killers* zeigt, ist es oft aber das Opfer, dessen Gesicht halb im Dunkeln versinkt (siehe Abbildung 4.24d). Legen sich Schatten so besitzergreifend über eine Person, kann dies als Abbild der einwirkenden Gefahr auf sie gedeutet werden. In *The Spiral Staircase* wird über einen Schatten, welcher sich über den gesamten Körper des Opfers legt, gar der Mordakt und damit der Tod an sich dargestellt (siehe Abbildung 4.24b). In *Witness to Murder* [69] die tödliche Bedrohung dem Zuseher bereits vorhergesagt, als die Protagonistin in einen dunklen Raum tritt (siehe Abbildung 4.24h).

Verdunklungen der Augenpartie, wie in Abbildung 4.24e und 4.24f dargestellt, weisen meist auf verborgene Gedanken und Gefühle der Figur hin. Eine Figur, deren Augen im Schatten liegen, wirkt besonders verdächtig, der Zuseher wird angeregt, deren Intentionen zu hinterfragen.

Die Verdunklung einer Figur kann aber auch Machtverhältnisse ausdrücken. Während die Protagonistin in *Gilda* [47] meist über konventionell Dreipunktbeleuchtung in Szene gesetzt wird, wird dieses Schema gebrochen, als ehemaliger Liebhaber in den Raum tritt. Ihr Gesicht wird plötzlich verdunkelt – es scheint als würde der Schatten, der sich über sie legt, von ihm ausgehen. Das Schattenspiel wird hier zum Ausdruck der Spannung zwischen den zwei Figuren, die Hassliebe zwischen ihnen wird so visualisiert.

„It is not what is on the screen but what we think we see on the screen (e.g., the shadow behind the door). The less we see the more we imagine. There is nothing more vivid than the pictures we generate in our head.“ [39, S. 34]



**Abbildung 4.24:** Einzelbilder aus *The Spiral Staircase* [64], *Witness to Murder* [69], *The Killers* [61], *Rear Window* [54], *Chinatown* [42] und *Gilda* [47].

### 4.3.2 Augenlicht

Wichtig für den Ausdruck der beiden vermeintlichen Gangster ist auch das Augenlicht. Augenlicht wird im Film eingesetzt, um Augen von Figuren besonderen Ausdruck zu verleihen. Ohne sichtbare Reflexion in den Augen wirken Augen ansonsten leblos und unemotional. Die kleine helle Reflexion im Auge der Erdmännchen lässt sie aggressiv erscheinen. Das Funkeln in ihren Augen verleiht ihnen Charakter und Ausdrucksstärke. Dies verhilft dazu, sie zu mysteriösen, undurchsichtigen Gestalten zu formen. Ein konsequentes Weglassen des Augenlichts würde sie wiederum zu unemotionalen, distanzierten Figuren machen, und wäre eine andere Strategie der Charakterisierung (siehe Abbildung [4.26](#)). Das starke Augenlicht soll ihre jedoch die charakterliche Wirkung verstärken, interessant und anregend sein. Dargestellte Charakterzüge wie die Aggressivität von Günther oder die Unberechenbarkeit von Walter sollen gestützt werden. Augenlicht bringt Leben in die Augen von Figuren und so auch eine gewisse Kraft mit sich – die Figuren wirken belebter, agiler – und im Falle der beiden Fahrgäste damit auch gefährlicher. In den Augen spiegelt sich meist die Umgebung wieder. Umliegende Lichter, verschiedene reflektierende Objekte oder der Himmel führen meist zu mehreren Glanzlichtern in den Augen. Im Film muss dieses Glanzlicht oft künstlich erzeugt werden. Besonders, wenn die Lichtsetzung dramatisch von der Seite gesetzt ist, spiegelt sich das Keylight häufig nicht in den Augen der Figur, weshalb ein zusätzliches Glanzlicht für die Augen eingesetzt werden kann, um die Emotion der Figur hervorzuheben. Aufgrund der Natürlichkeit des Augenlichts, wird es deswegen oft eingesetzt, um den Zuseher mit der Figur mitfühlen zu lassen. Es betont die Gefühle der Figur, lässt sie sympathischer wirken, als wenn ihre Augen ohne Highlights und damit leer wären. Auch wird es gern eingesetzt, um auszudrücken, dass eine Person den Tränen nahe ist, da die glänzende Tränenflüssigkeit hervorgehoben wird. Im Gegenteil dazu kann besonders aufdringliches Augenlicht einer Figur auch einen unheimlichen, verrückten Eindruck verleihen [[30](#), S. 71]. Augenlicht wird meist leicht schräg über der Pupille platziert, um eine böse, unheimliche Wirkung zu erzielen, wird es manchmal auch deplatziert um einen ungewöhnlichen Eindruck zu hinterlassen. In *Gorilla Thrilla* wirkt das Augenlicht besonders eindringlich, da die Gesichter der Fahrgäste überwiegend dunkel erscheinen, wenn nicht gerade ein Licht über ihr Gesicht streift (siehe Abbildung [4.25](#)). Das Glanzlicht in den Augen soll sie deswegen zu besonders unberechenbaren Gestalten formen.

## 4.4 Die Spionage – Das Verfolgen der Handlungen der Erdmännchen

Nachdem die beiden Fahrgäste ausgestiegen sind, ist Georg besorgt jedoch auch eingeschüchtert von den beiden Erdmännchen. Aufgrund seines Gerechtigkeitsinnes, zum Teil aber auch aus purem Voyeurismus oder Neugier, beobachtet er die Fahrgäste nach dem Aussteigen weiter, als sie in ein Haus gehen. Über die beleuchteten Fenster des Hauses sind die Figuren dahinter bloß als Schattenrisse erkennbar. Georg versucht jedoch über diese Silhouetten die Handlungen der beiden Figuren zu verfolgen. Noch ist er sichtbar unsicher über die Intentionen der Figuren, seine Vermutungen sieht er jedoch nach einer Reihe von Handlungen bestätigt. Georg sucht hinter den Ereignissen jedoch eine Bestätigung seiner Vermutung, weshalb er diese auch falsch deutet. Diese Fehldeutungen führen schlußendlich zu seiner Bloßstellung am Ende des Films. Die Beobachtung von





**Abbildung 4.25:** Das helle Glanzlicht in den Augen wurde speziell für den unheimlichen, eindringlichen Ausdruck der Charakter hinzugefügt. Das Hauptlicht befindet sich hier seitlich der Figur, deswegen ist es nicht als Reflexion in den Augen sichtbar.



**Abbildung 4.26:** Augenlicht verleiht einer Figur an Ausdruck und Emotion. Fehlendes Augenlicht lässt die Figur distanziert und emotionslos wirken. Die Gegenüberstellung einer Konfliktsituation zeigt aus *Chinatown* zeigt dies deutlich. Jake Gittes konfrontiert Evelyn Mulwray mit dem (falschen) Vorwurf, ihren eigenen Ehemann getötet zu haben. Der Protagonist traut ihr nicht, er begegnet ihr mit aller Härte und zeigt kein Mitgefühl, seine Augen wirken fahl und leer. Evelyn gesteht ihm ein Familiengeheimnis, das Augenlicht verstärkt ihre tiefen Emotionen. Einzelbilder aus *The Big Combo* [59], *The Spiral Staircase* [64] und *Chinatown* [42].

Personen über ein Fenster kann jedoch auch einen weitaus fataleren Verlauf nehmen. So etwa in Alfred Hitchcocks *Rear Window*. Der Fotograf Jefferies beobachtet aus Langeweile und Voyeurismus heraus seine Nachbarn auf der gegenüberliegenden Hofseite, da er aufgrund eines Beinbruchs an einen Rollstuhl gefesselt ist. Auch er sucht geradezu nach der Bestätigung seiner Vermutungen. Aufgrund einer Reihe von Vorkommnissen vermutet Jefferies, dass sein Nachbar seine eigene Ehefrau getötet haben soll. Obwohl weder seine Freundin, seine Pflegerin noch sein Freund, der Polizist ist, ihm glauben spioniert er dem Mann weiter hinterher. Interessant ist, dass der Zuseher die Geschehnisse immer aus Jefferies Perspektive miterlebt, die Kamera befindet sich ausschließlich im Appartement von Jefferies, die Geschehnisse in den gegenüberliegenden Wohnungen werden alleine über die Fenster dargestellt. So erlebt der Zuschauer die Handlungen genauso wie der Protagonist mit und wird hier ebenso zum Voyeur oder eben auch Aufdecker. Auch Jefferies glaubt lange niemand, seine Versuche, den Mord aufzuklären scheitern erst. Seine Detektivarbeit muss Jefferies beinahe mit seinem Leben bezahlen, als der Mörder auf ihn aufmerksam wird und in seine Wohnung eindringt, bevor die Polizisten eintreffen. Jefferies hatte sich in seiner Vermutung nicht getäuscht, seine Neugier und damit sein Eindringen in die Privatsphäre anderer erscheint dennoch über weite Strecken als moralisch fehlerhaft. Seine Spionage ist im Grunde eine Art Selbstbeschäftigung und Selbstbestätigung, da er seinem Beruf nicht mehr nachgehen kann. Der Film regt den Zuseher an nachzudenken, inwieweit eine Person in ein fremdes Leben blicken darf, auch wenn es sich um die Aufklärung einer möglichen Straftat handelt. In humorvoller Weise wird dieses Thema auch in *Gorilla Thrilla* aufgearbeitet – ohne dem Eingriff in die Privatsphäre wäre Georg die Peinlichkeit erspart geblieben. Auf der anderen Seite jedoch erfordert es auch an Zivilcourage, ein mögliches Gewaltverbrechen zu verhindern und einzuschreiten. Genau wie in *Rear Window* wird auch die Protagonistin Cheryl Draper im Film *Witness to Murder* aus Zufall Zeugin eines Mordes in einem gegenüberliegenden Fenster, und versucht danach den Mord der Polizei zu beweisen. Diese beiden Filme ähneln sich in der Handlung stark. Da die Polizei bei dem Verdächtigen keine Leiche findet, glaubt auch ihr niemand und der Verdächtige setzt alles daran, sie als psychisch krank darzustellen. Da Cheryl auf eigene Faust Nachforschungen anstellt lässt auch er nicht locker, bis sie sogar in eine Psychiatrie eingewiesen wird. Der Mörder will auch in diesem Film die Protagonistin umbringen. Dazu will er den Mord als Selbstmord inszenieren, sie kann jedoch noch rechtzeitig fliehen. Der Film endet mit dem Tod des Mörders, als dieser von einem Hochhaus stürzt von dem er Cheryl auf der Flucht stürzen wollte. Das Verbrechen wird auch hier schlussendlich aufgeklärt, die Aufklärung des Verbrechens kostet jedoch auch ihr beinahe das Leben. Die beiden Beispiele illustrieren, welche dramatische Folgen eine zufällige Beobachtung nehmen kann. Als einziger Zeuge ist man dem Unglauben von Mitmenschen ausgeliefert, muss sich rechtfertigen, seine Beobachtungen beweisen und ist schlussendlich auch in Gefahr vor dem Mörder. Ist man sich dieser Auswirkungen bewusst, wirkt das Ende in *Gorilla Thrilla* umso erleichternder und befreiender. Der Protagonist Georg muss dies ebenso empfinden, wenngleich auch Enttäuschung mitschwingt, da er so keine heldenhafte Rettung verüben konnte.





**Abbildung 4.27:** Lichtblocker verdunkeln das Gesicht ober- und unterhalb der Augen. Die Lichtsetzung lenkt den Blick des Zusehers auf die Augen und damit auf das Wesentliche, denn es ist die Beobachtung des Protagonisten, welche hier im Fokus steht.

#### 4.4.1 Verdunklung des Gesichtes – Beleuchtung der Augen

John Alton spricht von *Menacing Close-Ups* und meint damit Close-Ups, bei denen Teile des Gesichtes im Dunkeln verbleiben, die Augen jedoch beleuchtet bleiben. Erreicht wird dies über ein kleines Licht, über Flügeltore kann das Licht auf die Augen fokussiert werden, oft werden auch Fahnen zur Begrenzung des Lichtes eingesetzt. Alton bezeichnet diese Verdunklung eines Gesichtes als gefährlich und mystifizierend. Diese Beleuchtung stellt somit eine Sonderform der partiellen Verdunklung der Figur dar.

„No close-up can be more mystifying than one where the features are hidden in the dark, blending into the mysterious background, and only a pair of piercing eyes is visible.“ [1, S. 114]

Diese partielle Verdunklung des Gesichtes, bei der das Licht auf die Augenpartie begrenzt ist, kommt in *Gorilla Thrilla* zweimal zum Einsatz: das erste Mal, als sich Georg umdreht, um die einsteigenden Gestalten zu mustern. Das zweite Mal wird dieser Effekt eingesetzt, um seine Unsicherheit beim Verfolgen der Erdmännchen auszudrücken. Die Beleuchtung intensiviert hier die Mimik der Figur – sie richtet den Blick des Zusehers auf die Augenpartie des Gorillas. Denn die Beobachtung des Gorillas soll hier auch die Aufmerksamkeit des Zusehers wecken. Während es sich hier bloß um die Intensivierung des Blickes handelt, wird die gezielte Beleuchtung der Augenpartie jedoch häufig eingesetzt, um die Figur als besonders böse erscheinen zu lassen (siehe dazu beispielsweise Abbildung [4.28c](#)). Das Licht begleitet hier den mimischen Ausdruck und gestaltet die Erscheinung der Figur [\[33, S. 142\]](#). Auch in *The Spiral Staircase* dient die Verdunklung der unteren Hälfte des Gesichtes der Verdeutlichung des Blickes sowie dem Schaffen einer geheimnisvollen Stimmung (siehe Abbildung [4.28b](#)). Besonders interessant ist hier der Effekt jedoch, da der Mörder in diesem Moment auf die stumme Protagonistin erwartet, und dabei sein eigener Mund im Dunkeln versinkt. Das Beispiel aus *Witness to Murder* zeigt wiederum, wie die Beleuchtung der Augen die Emotionen der Figur verstärken kann (siehe Abbildung [4.28d](#)). Verdeckte Gesichtspartien schaffen dienen jedoch meist der Spannungsbildung, die Figuren wirken als hätten sie etwas zu verbergen. Die Mimik

der Figur wird verschleiert, die Figur wirkt so undurchsichtig und bedrohlich. Christian Mikunda erklärt, dass die Schatten, welche Gesichter teilweise bedecken, visuelle Spannung erzeugen, da der Betrachter danach drängt, die verdeckte Form zu ergänzen [24, S. 136]. Dieses Vorenthalten an Information wird als unheimlich und bedrohlich empfunden. Auch Georg wirkt beim Beobachten der Charaktere eingeschüchtert und verängstigt. Die empfundene Bedrohung wird so dem Zuschauer zugänglich gemacht.



(a)



(b)



(c)



(d)

**Abbildung 4.28:** Über Flügeltore oder Fahnen wird eine partielle Verdunklung des Gesichtes erreicht. Die Augenpartie bleibt jedoch ausgespart. Dies richtet den Blick auf die Augen der Figur – entweder um dabei die Beobachtung der Figur zu betonen, die Figur unheimlich erscheinen zu lassen oder die Emotion der Figur hervorzuheben. Einzelbilder aus *Chinatown* [42], *The Spiral Staircase* [64], *The Lady from Shanghai* [62] und *Witness to Murder* [69].

#### 4.5 Actionsequenz – Das Stiegenhaus

Interessant sind in den Shots der actionreichsten Sequenz des Films mehrere Aspekte: der Figurenschatten Georgs, die Spiegelsymbolik, die Schattenmuster des Stiegenhauses sowie das Unterlicht vor dem Eintreten der Tür. Im Folgenden sollen diese Aspekte besprochen werden und deren Einsatz näher ergründet werden.

### 4.5.1 Der Figurenschatten

Wie schon in Abschnitt [4.2.1](#) angeführt steht der Schatten schon seit der Antike symbolisch für den Tod. Ähnlich wie die Silhouette, kann ein Schattenwurf also als Vorbote des Todes oder einer tödlichen Bedrohung gedeutet werden [\[37\]](#), S. 142]. Der Einsatz eines Figurenschattens ist jedoch vielfältig. Der Schattenwurf kann auch als Zeichen des Unterbewussten fungieren, während Licht für das Bewusstsein steht, kann die Doppelung der Figur symbolisch für das Unterbewusste, die böse Seite einer Figur stehen. Ein deutlicher Schattenwurf einer Figur kann aber auch einen inneren Zwiespalt oder Zerrissenheit andeuten oder Irritation einer Figur visualisieren. Ein Schatten wird so zum Abbild der Duplizität der Figur: Figurenschatten können auf die dunkle Seite der Persönlichkeit hinweisen [\[37\]](#), S. 148]. Über übermächtige Schattenwürfe werden auch Machtverhältnisse ausgedrückt. So etwa in *Witness to Murder*: die Protagonistin landet in der Psychiatrie, da ihr keiner ihre Beobachtungen eines Mordes glaubt und Mörder sie gezielt manipuliert. Die Krankenschwester wirft einen übermächtigen Schatten, welcher sich über den gesamten Raum und die Patienten legt. Dieser symbolisiert die Überlegenheit dieser gegenüber der Protagonistin, die Ausweglosigkeit ihrer Situation wird so verdeutlicht. Auch die anderen Patienten werden über harte Lichter beleuchtet, harte Schattenfiguren an den Wänden sind die Folge. Diese weisen auf die psychischen, inneren mentalen Probleme der Figuren hin. Auch in *Touch of Evil* trägt der Schattenwurf zur Atmosphäre bei. Während dem Versuch der Aufklärung eines Verbrechens finden sich einige Polizisten in der Wohnung des vermeintlichen Kriminellen ein. Die Szene wird über eine Untersicht dargestellt, während der Raum so schon beengt wirkt, verstärken die Schattenwürfe der Figuren die bedrückende, klaustrophobische Stimmung weiter.



(a)



(b)

**Abbildung 4.29:** In *Witness to Murder* [\[69\]](#) wirft das Personal der Psychiatrie übermächtige Schatten, sie zeigen die Stellung der Personen gegenüber der Protagonistin. In *Touch of Evil* [\[67\]](#) werfen die Figuren im Raum Schatten an die Wände, es entsteht eine bedrückende Atmosphäre und klaustrophobische Stimmung.

### Der Schatten als Akteur

„Darkness is not a negative space. Darkness is the most important element in the scene. The most important lights are the ones you don't turn on.“ [\[9\]](#), S. 231]

Entgegen der Erwartungshaltung gegenüber Schatten, dass diese generell verhüllend und verschleiern wirken, können Schattenwürfe einer Figur auch die Lesbarkeit dieser erhöhen oder aber ein Schatten auch zum zentrale Element einer Szene werden. Der Schattenwurf einer Figur hebt als zweidimensionales Abbild die Kontur der Figur hervor. Da die ursprüngliche Form über den Schatten aber auch (mehr oder weniger) stark verzerrt wird, entsteht eine Spannung, da die ursprüngliche Form vom Betrachter rekonstruiert werden muss [24, S. 106f]. Der Schattenwurf kann also einerseits die Lesbarkeit der Form erhöhen. Er kann aber auch als aktiver Informationsgeber einer Szene dienen, gar zum Akteur einer Szene werden, da die ursprüngliche Figur nicht gezeigt wird. In *The Third Man* verrät etwa der Schattenwurf von Orson Welles Figur Harry Lime die Richtung in die er flüchtet (siehe Abbildung 4.30b). So ist Harry auf seiner Flucht nur als Schatten zu erkennen, Orson Welles selbst gar nicht zu sehen. Aus dem Umstand heraus, dass Welles nicht am Set anwesend war, mussten diese Sequenzen gar mit einem anderen Schauspieler gedreht werden [72]. Auch falls diese Sequenzen aus einem Notfall heraus entstanden sein sollten, die Schattendarstellungen unterstützen hier die Dramatik des Films, zeigen die wesentliche Handlung und stellen Harry als die düstere Figur dar, die er auch charakterlich ist. Die Darstellung der Figur als Schattenwurf verstärkt hier die bedrohliche Atmosphäre.

In *Shadow on the Wall* [56] wird der Mörderin ihr Schattenwurf gar zum Verhängnis: Beim Anblick ihres Schattens erinnert sich die einzige Zeugin plötzlich wieder an die Mörderin, nachdem sie aus Schock heraus einen Gedächtnisschwund erlitten hatte.

Zum zentralen Element wird der Schattenwurf einer Figur etwa auch in *No Country for Old Men*. Der Schatten, welcher bloß über den schmalen Spalt unter der Tür zu erkennen ist, verrät den Mörder, der Protagonist wird so noch vorgewarnt. Dieses Beispiel zeigt eindrücklich, wie ein noch so kleiner Schatten zum Aufbau des Suspense verhelphen kann. Gemeinsam mit dem Protagonisten erlebt der Zuseher die spannungsgeladene Situation, schaut gebannt auf den Türspalt und erwartet das Auftreten des Schattens.

Zum Akteur der Handlung wird der Schatten etwa auch in Robert Siodmaks *Phantom Lady* [53]. Hier legt sich der Schattenwurf des Mörders über das Opfer [37, S. 142]. Licht wurde, entsprechend der *noir*-Tradition, nicht nur dazu gebraucht, Figuren und Objekte zu beleuchten, die Lichtsetzung wurde zur gezielten Schattengestaltung. Der Film Noir führte hier das Schattenmotiv des deutschen expressionistischen Stummfilm weiter, in dem sich auch Schatten über Figuren und Objekte legten und so todbringende Gestalten darstellten [37, S. 141f].

Diese Beispiele zeigen, wie der Schattenwurf eine Szene nicht nur symbolhaft begleiten kann, sondern auch zum aktiven und wichtigsten Element werden kann, als Informationsgeber dient oder den Suspense einer Szene aufbauen kann. Werden Figurenschatten zum Akteur, ist die eigentliche Figur also im Filmkader nicht zu sehen, wird das Bild weiter mystifiziert. Die Imagination des Zusehers wird angeregt, weil der Schatten auf etwas verweist, das außerhalb des Bildes stattfindet. Die eigentliche Figur ist zwar nicht sichtbar, dennoch gegenwärtig, was die Vorstellungskraft des Publikums durch vorenthalten von Information anregt [18, S. 85f]. Auch in *Gorilla Thrilla* findet ein solcher Schattenwurf Verwendung: wie in Abschnitt 4.1.4 beschrieben, stellt der Schattenwurf im zweiten Shot des Filmes eine solche Referenz auf etwas dar, das nicht im Filmbild abgebildet ist.



(a)



(b)



(c)



(d)

**Abbildung 4.30:** Abbildung a: *No Country for Old Men* [51]. Aufbau von Suspense über den Schattenwurf, welcher bloß über einen Türspalt zu erkennen ist. Abbildung b: *The Third Man* [65]. Orson Welles Figur Harry Lime ist auf der Flucht hier bloß als Schattenfigur zu sehen. Abbildung c: Ihr Schatten wird der Mörderin in *Shadow on the Wall* [56] zum Verhängnis. Abbildung d: Der Schatten des Mörders legt sich über das Opfer. Der Schattenwurf wird zur todbringenden Gestalt in *Phantom Lady* [53]. Auch bevor der Mörder das erste mal zu sehen ist wird er bloß über seinen Schatten gezeigt.

#### Der Figurenschatten in *Gorilla Thrilla*

Beim Hochlaufen des Stiegenhauses wird die Figur beinahe durchgängig über hartes, kühles Licht beleuchtet. Die Folge sind scharfe, dunkle Figurenschatten und Schattenmuster des Treppengeländers an den Wänden. Die Lichtsetzung wurde hier aktiv so gestaltet, dass die Schatten an den Wänden möglichst effektiv an den Wänden erscheinen. Der Schattenwurf Georgs ermöglicht eine Konzentration auf seine Figur, er fungiert als dunkle Vorahnung. Er soll in dieser Sequenz als Metapher für den Kontrollverlust stehen. Der übermächtige Schatten kann als Ausdruck seiner inneren Ängste des Scheiterns gesehen werden. Der Schatten kann jedoch auch als sein inneres Abbild von sich selbst gesehen werden: so fühlt sich Georg in dieser Situation besonders stark und mächtig. Nichtsdestotrotz kann der Schattenwurf auch als innerer Zwiespalt Georgs gedeutet werden – seine Unsicherheit über die Situation wird so visualisiert.

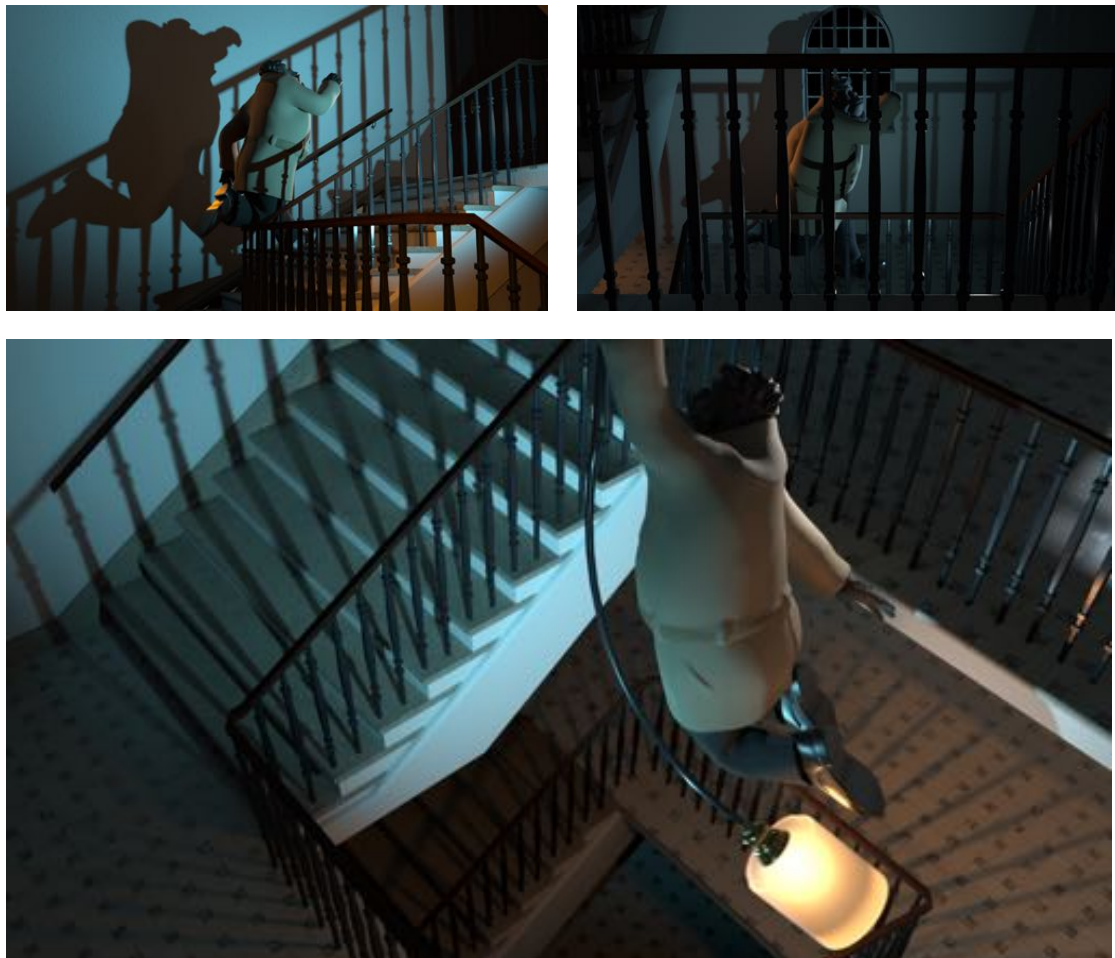
#### 4.5.2 Schattenmuster – Der Gittereffekt

Besonders auffällig sind die Schattenmuster des Treppengeländers, welche sich beinahe während der ganzen Actionsequenz über die Figur Georg werfen sowie das Treppenhaus ausgestalten. Schattenmuster wie diese wurden im Film Noir gerne und oft verwendet um innere Befindlichkeiten zu visualisieren. Sie strukturieren nicht nur das Filmbild, das Muster aus Hell und Dunkel wird oft verwendet, um die innere Verunsicherung, Zerrissenheit auszudrücken, eine drohende Gefahr zu visualisieren oder die Aussichtslosigkeit einer Situation zu betonen. Schattenmuster aus vertikalen oder horizontalen Linien werden im Folgenden als Gittereffekt beschrieben. Der Gittereffekt soll die Ausweglosigkeit Georgs aus seiner Situation zeigen, denn sobald er in die Wohnung eintritt, kann er dies nicht mehr rückgängig machen. Das Schattenmuster ist soll also eine Vorahnung darstellen, welche fatalen Auswirkungen seine Entscheidung in die Situation einzugreifen für ihn haben kann. Schattenmuster werden aber in früheren Einstellungen im Inneren des Autos eingesetzt, etwa in Aufnahmen des Beifahrersitzes oder des Schlüsselanhängers, aber auch in allen Einstellungen in denen Georg abgebildet ist. Die Schattenmuster laufen über die Objekte, verleihen dem Raum an Atmosphäre und verdunkeln das Bild. Die Schattenmuster ergeben sich aus den Regentropfen an den Scheiben der Fenster. Sie ergeben eine visuelle Spannung indem sie sich über alle Objekte legen, sie strukturieren das Filmbild und verleiht ihm an Detailgrad. Mittels Schattenmustern wurde auch im Film Noir verstärkt gearbeitet. Schattenmustern kam nicht nur die Aufgabe der Strukturierung des Filmbilds zu, sie wurden auch zu einem dramaturgischen Instrument. Besonders eindrucksvoll und dramatisch ist die Verwendung von Schattenmustern, welche sich über die Gesichter und Körper der Figuren legen. Diese (partielle) Verdunkelung der Darsteller steht damit im Gegensatz zur klassischen Hollywood-Beleuchtung, welche versuchte, die Figuren und das Set möglichst gleichmäßig auszuleuchten, um damit die Handlung möglichst umfassend sichtbar zu machen. Im Film Noir wurde diese Verdunkelung zum Ausdruck innerlicher Befindlichkeiten, ein Symbol, ein Mittel der Lenkung des Aufmerksamkeits innerhalb des Filmbildes, aber oft auch bloß Gestaltungsmittel um den Hintergrund an Detail und Ästhetik zu verleihen, oder ihn zu verdunkeln und so dem Low-Key Stil zu entsprechen.

#### Der Gittereffekt – Das Schattenmuster als Symbol der Gefangenschaft, Zerrüttung und der Paranoia

Zu einem ikonischen und wohl einem der bekanntesten Merkmale des Film Noirs wurden die Schattenmuster von Jalousien. Die horizontalen Linien der Schattenwürfe zerschneiden und zerstückeln die Innenräume und die Figuren in ihnen. Die Schattenmuster wirken irritierend und schaffen eine dynamische Struktur. Sie schaffen wiederum besonders starke Kontraste über den gesamten Innenraum hinweg, extreme Übergänge zwischen Hell und Dunkel lassen kaum Grauwerte zu. Aus dem Hell und Dunkel ergibt sich ein Spannungsfeld, durch das sich die Charaktere bewegen. Die Figuren werden über die Schattenmuster gerahmt, oft wirken die Schattenmuster von Jalousien, Fensterkreuzen oder Treppengeländern wirken häufig auch wie Gefängnisgitter, welche das Schicksal der Figuren vorwegnimmt. Eine besondere klaustrophobische Wirkung erzielen etwa die Schattenmuster in *Double Indemnity* [45]. Als der Protagonist Walter Neff in das Wohnzimmer tritt um auf die, wie sich später herausstellt, Femme Fatale Phyllis Dietrichson





**Abbildung 4.31:** Schattenwürfe des Treppengeländers in *Gorilla Thrilla* strukturieren das Filmbild. Sie lassen das Treppenhaus unübersichtlicher wirken und stellen eine düstere Vorahnung dar.

zu warten (siehe Abbildung [4.32a](#)). Das Schattenmuster der Jalousien tritt hier im Film das erste Mal auf und nimmt so das Schicksal des Protagonisten vorweg. Die Schatten erschaffen Gittereffekte und damit eine beklemmende Atmosphäre. Das Kennenlernen der Frau wird ihm zum Verhängnis, die Schatteneffekte werden zur bösen Vorahnung. Aus Liebe zu der Frau wird er zum Mörder ihres Ehemannes. Als er jedoch realisiert, dass diese ihn nur benutzt hat, ermordet er auch sie. Der Schatteneffekt der Jalousien zieht sich durch den gesamten Film, er findet immer wieder Verwendung. Bereits am Anfang wird mittels einer Vorausblende sein Geständnis gezeigt. Auch bei seinem zweiten Besuch wird dieser Schatteneffekt eingesetzt, diesmal ist dieser jedoch in seiner Dramatik gesteigert. Als Walter das Haus betritt und darauf kurz stehen bleibt fallen die Schattenmuster erneut über seinen Körper. Sein Kopf versinkt jedoch im Dunkeln, er wirkt wie enthauptet. Obwohl die Szene bei Nacht stattfindet fällt Licht über die Jalousien in das Innere des Raumes. Anders als beim ersten Treffen ist der Raum nun



düsterer, da die Femme Fatale die Lichter im Raum zuvor ausgeschaltet hatte. Teile des Raumes versinken deshalb unaufgehebt in Dunkelheit, der starke Kontrast verstärkt die fatalistische Stimmung. Der Schatten über seinem Gesicht und die Schattenmuster auf seinem Körper sorgen nicht nur für visuelle Spannung, vielmehr sind sie auch Ausdruck seiner Befindlichkeit in dem Moment – denn vermutlich ist er sich des fatalen Ausgangs des Treffens bereits bewusst. Der Schatteneffekt der Jalousien verstärkt den Eindruck des schicksalhaften Verlaufs des Films. Christian Mikunda schreibt zu diesem Effekt: „Man spürt: Wem Schatten das Gesicht derart zerschneiden, der ist schon verloren [24, S. 140].“



(a)



(b)

**Abbildung 4.32:** Abbildung a: Die Figur Walter Neff in *Double Indemnity* [45] bei seinem ersten Treffen mit der Femme Fatale Phyllis Dietrichson. Die Schattenmuster werden zum Abbild der fatalen Auswirkungen des Kennenlernens. Abbildung b: Die Figur wirkt aufgrund des Schattens wie enthauptet, die Schatten zerlegen die Figur. Die Aufteilung des Bildes durch Licht- und Schattenpartien fordert den Rezipienten zur Rekonstruktion des Inhaltes auf, es entsteht visuelle Spannung, welche zum Ausdruck der innerlichen Befindlichkeiten der Charaktere wird.

Ein ähnlicher Effekt kommt auch in *The Third Man* zum Einsatz. Harry Lime versucht aus der Kanalisation über einen Kanaldeckel nach oben hin zu fliehen. Aufgrund seiner Schussverletzung kann er sich nur mehr schwer die Treppe nach oben schleppen und er schafft es schließlich nicht mehr den Kanaldeckel anzuheben. Seine erfolglose Flucht und damit entweder das Gefängnis oder der Tod als Konsequenz scheint besiegelt als er nach oben blickt und der Schattenwurf des Kanaldeckels sich als ein Gitter über sein Gesicht legt (siehe Abbildung 4.33a). Die Grenze zwischen Freiheit und Gefangenschaft, oder fataler, zwischen Leben und Tod wird über Licht und Schatten sichtbar. Das Licht – die Außenwelt, oberhalb der Kanalisation, und damit die Freiheit und das Leben, – ist für ihn aber nicht erreichbar.

Vertikale Schattenwürfe welche symbolisch für die Gefangenschaft, das Gefängnis steht. In *The Maltese Falcon* liefert der Detektiv Sam Spade die Femme Fatale an die Polizei aus. Als diese in den Aufzug geführt wird und das Tor geschlossen wird, fällt der Schatten des Gitters über ihr Gesicht. Neben dem Gitter an sich, verstärkt der Schattenwurf die ausweglose Situation der Figur. Das Bild wirkt besonders eindringlich,



**Abbildung 4.33:** Abbildung a: Der Gittereffekt auf Harry Limes Gesicht wird zum Symbol der Ausweglosigkeit, sein Schicksal wirkt besiegelt. Einzelbild aus *The Third Man* [65]. Abbildung b: Das Gitter des Fahrstuhls wirft einen verhängnisvollen Schatten, die Zukunft der Figur wird über den Schattenwurf dargestellt. Einzelbild aus *The Maltese Falcon* [63].

da der Schatten genau über ihr Auge fällt und der Fokus damit auf ihren Blick gelegt wird. Der Schatten macht es möglich, ihre Augenpartie sichtbar zu machen und den Gittereffekt trotzdem einzusetzen.

#### Schattenmuster als positives Symbol

Schattenwürfe, welche sich wie vertikale oder horizontale Balken über das Filmbild legen, müssen jedoch natürlich nicht immer Symbol der Gefangenschaft sein, ein schicksalhaftes Ereignis unterstreichen oder der Verunsicherung dienen. Auch wenn sich dieser Schatten nicht über die Figur selbst legt, so wird ein Schattenwurf in *The Spiral Staircase* am Ende des Filmes auch als positives Symbol eingesetzt (siehe Abbildung [4.34]). Nachdem die eigentlich stumme Protagonistin ihre Stimme wiederfindet, wirft ein Sessel einen Schatten hinter ihr an die Wand, welcher als Symbol einer Himmelsleiter interpretiert werden kann. Als sie, überwältigt von ihrer Stimme, auf ihre Knie fällt, wirft das Telefon einen weiteren markanten Schatten, welcher an ein Zepter erinnert [75]. Über die Schattenwürfe wird das Filmbild so über eine spirituellen Andeutung bereichert, welche die plötzliche Wendung im Film verdeutlichen.

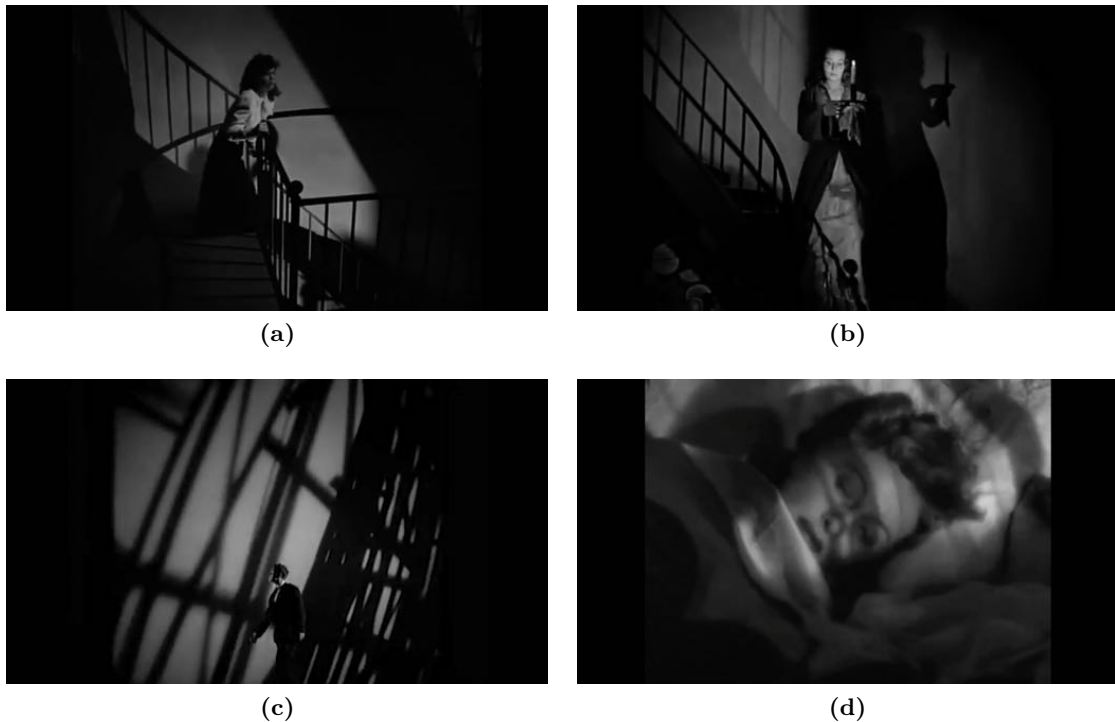
#### Schattenmuster als Strategie der Desorientierung

Durch ihre verdunkelnde Eigenschaft und die perspektivische Verzerrung welche Schattenwürfe mit sich bringen, stellen Schattenmuster auf dem Set oder den Figuren auch eine Strategie dar, die Verwirrung des Protagonisten darzustellen. Komplexe Schattenmuster können die Bilder aufteilen, die Raumanordnung wirkt unruhig und instabil. Die vom Protagonisten empfundene Paranoia, Desorientierung und Klaustrophobie wird dem Zuschauer zugänglich gemacht. Denn auch für diesen werden die Irregulari-



**Abbildung 4.34:** Der Schattenwurf als übersinnliches, religiöses Symbol im Film *The Spiral Staircase* [64]. Das Schattenmuster kann als Leiter zum Himmel gedeutet werden und stellt somit die positive Wendung im Film dar. Die Rückerlangung der Stimme der Protagonistin kann als göttliche Gabe gesehen werden.

tät als verunsichernd wahrgenommen, Räume werden zu unüberschaubaren Orten. Die beständige Unsicherheit und Zerrissenheit der Figuren wird greifbar. Fehlen Fülllichter, um die Schattenbereiche aufzuhellen, so gehen die Objekte und Figuren in der Struktur der Schattenmuster unter. Während Licht mit Sicherheit, Übersichtlichkeit und Kontrolle verbunden wird, gehen mit Schatten und Dunkelheit bedrohliche Konnotationen einher. Die Figuren bewegen sich in Räumen, welche von Schattenmustern geprägt werden, also in einem beständigen Wechselspiel von Licht und Schatten und damit in einem Spannungsfeld. Oft werden die Figuren auch von den Schattenmustern gerahmt, was die unübersichtlichen Raumordnungen weiter entfremdet. Die Desorientierung und Verunsicherung der Charaktere über Schattenmuster wird etwa eindrucksvoll im Film *The Spiral Staircase* vermittelt (siehe Abbildung [4.35a] und b). Das Treppenhaus, welches aufgrund seines zentralen Charakters auch der Titel des Filmes ist, erscheint als Schattenriss, und auch die Schattenwürfe dessen werden unaufgehellt an die Wände geworfen. Durch die perspektivischen Verzerrungen der Schattenwürfe wird das Bild zu einem unübersichtlichen Konstrukt, welches auf den Zuschauer eindrucksvoll wirkt. Die Paranoia der Bewohner des Hauses wird über Strategie der Desorientierung im Treppenhaus vermittelt. Verstärkt wird dies darüber, dass das Treppenhaus, beinahe jedesmal aus anderen Richtungen und Winkeln eingeleuchtet scheint. Die räumliche Orientierung wird für den Zuseher so erheblich erschwert, das Treppenhaus wird zum labyrinthischen Konstrukt, in dem die Bewohner des Hauses wie gefangen wirken. Eine diegetische Lichtquelle ist im Treppenhaus kaum auszumachen, welche die eindrucksvolle Beleuchtung rechtfertigen würde. Die Schattenmuster werden hier also zum expressiven Ausdrucksmittel. Ebenso desorientierend wirken die Schattenmuster *The Lady from Shanghai*:



**Abbildung 4.35:** Räume werden über komplexe Schattenmuster zu unübersichtlichen Raumordnungen, stellen die Verunsicherung, Verwirrung der Figuren dar. Die Schattenmuster des Stiegenhauses in *The Spiral Staircase* erzeugen eine beängstigende, beengende Atmosphäre und sind somit Ausdruck des Empfindens der Bewohner des Hauses. Einzelbilder aus *The Spiral Staircase* [64], *The Lady from Shanghai* [62] und *Witness to Murder* [69].

Orson Welles findet sich nach seiner Bewusstlosigkeit in einem alten Vergnügungspark wieder. Die (vermutlich über Rückprojektion gelöste Darstellung der) komplexen Schattenmuster hinter ihn, visualisieren seine Gedankengänge (siehe Abbildung [4.35c]). Sie werden zum Abbild seiner Verunsicherung und seinem Empfinden an Bedrohung in dieser Situation. Er versucht die verstrickten Handlungen und Ereignisse zu ordnen und gelangt so zur Einsicht, dass die Femme Fatale Elsa ihn manipuliert hat. Die komplexen Handlungsstränge werden über das Helldunkel visualisiert. Das Muster erinnert hier an eine verworrene Netzstruktur, denn auch die Figur von Orson Welles gelang schließlich in das Netz der Femme Fatale.

### 4.5.3 Unterlicht

Als sich die Figur Georg im obersten Stockwerk des Hauses umdreht, um die letzten Meter zur Wohnungstür zu hetzen, erscheint dieser plötzlich über ein Unterlicht beleuchtet. Die Beleuchtung von Figuren im Unterlicht war auch im Film Noir ein beliebtes Mittel, Figuren zu charakterisieren, die Dramatik einer Szene zu unterstreichen. Von Figuren im Unterlicht geht immer eine gewisse mysteriöse, unheimliche Stimmung aus



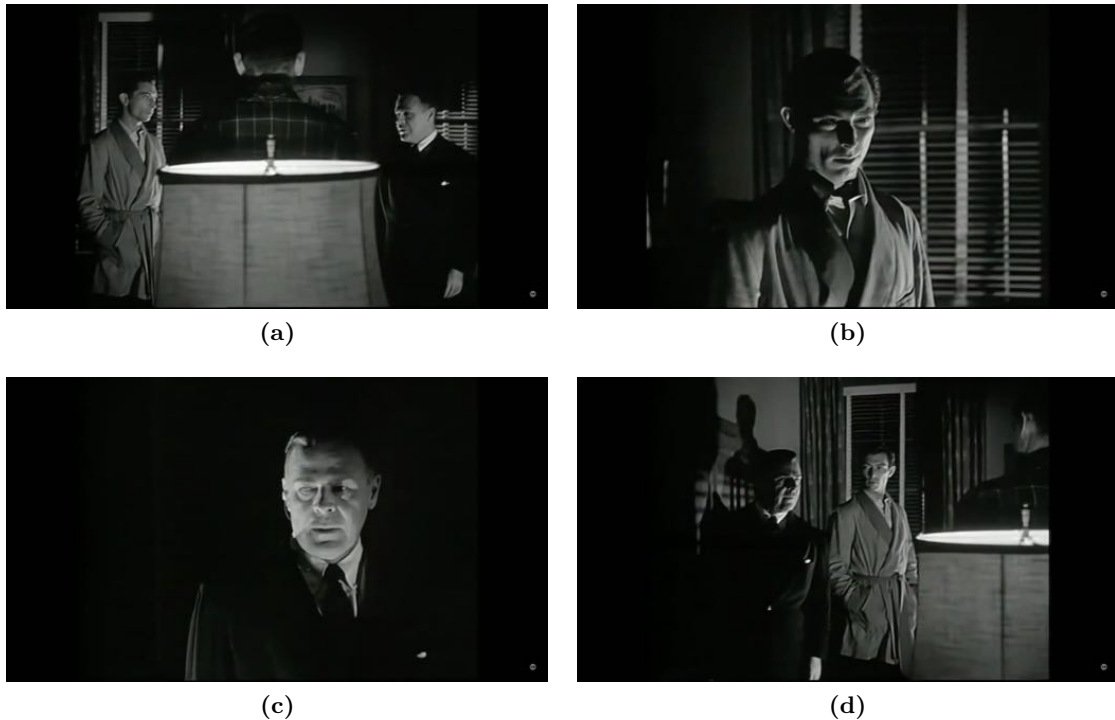
**Abbildung 4.36:** Das Unterlicht in *Gorilla Thrilla* lässt Georg kurz vor dem Einfall in die Wohnung besonders aggressiv, entschlossen und bösertig wirken.



**Abbildung 4.37:** Der Mörder im Unterlicht im Film *Witness to Murder* [69](#).

– durch die ungewöhnliche Beleuchtung wird schnell klar: dieser Person ist nicht zu trauen. Georg wird kurz vor dem Einfall in die Wohnung über Unterlicht beleuchtet, um seine Aggressivität, Entschlossenheit und Stärke zu betonen. Die Wandlung vom unscheinbaren Taxifahrer zum bedrohlichen Gorilla wird hier komplettiert. Die Stärke, Entschlossenheit und Bedrohung, welche von ihm ausgeht, soll hier auf seinen Höhe-

punkt gebracht werden, bevor Georg im Kontrast dazu nur Sekunden später beschämt im Wohnzimmer steht.



**Abbildung 4.38:** In Abbildung [4.38b](#) wird Fante über ein starkes Unterlicht eingeleuchtet, er wirkt deshalb besonders böse und verdächtig. Diese Lichtrichtung wirkt besonders unheimlich, da Unterlicht als Hauptlichtrichtung in der Realität selten vorherrscht. Einzelbilder aus *The Big Combo* [\[59\]](#).

Die unheimliche Funktion des Unterlichts ist besonders gut in einer Szene aus *The Big Combo* ersichtlich (siehe Abbildung [4.38b](#)). Schon über die Bilder alleine wird klar, dass es sich hier um keine gewöhnliche Unterredung handelt, sondern um ein Mordkomplott. Um den dramatischen Effekt in der Nahen zu erzielen, wurde hier sogar die Lichtkontinuität und Lichtlogik gebrochen. Der Gangster Fante steht erst noch weiter entfernt von der Tischlampe, bevor dieser in der Nahen plötzlich über ein hartes Unterlicht beleuchtet wird. Dies wird zur düsteren Vorahnung, der gegenüberstehende Mr. McClure weiß noch nicht, dass er das eigentliche Opfer des Mordplanes sein wird. Auch seine Beleuchtung widerspricht der Lichtkontinuität, denn eigentlich befindet sich das Hauptlicht auf der entgegengesetzten Seite. Erst danach bewegen sich die drei Männer in Richtung der Tischlampe, was das Unterlicht von Fante erklärt. John Alton verband eine Unterlichtsituation im Film *Witness to Murder* mit der Dramatik des fluktuierenden Lichtes eines Streichholzes (siehe Abbildung [4.37](#)). Da der Hintergrund in vollkommener Dunkelheit versinkt, wird der Zuseher regelrecht dazu gezwungen, sich auf das Gesicht der Figur zu fokussieren. Es bedarf gar keiner mimischen Reize der Figur – deren Absichten werden schon über die Lichtsetzung offengelegt.

## 4.6 Die Konfrontation – Einfall in die Wohnung



Abbildung 4.39

Nach dem Einfall in die Wohnung der Erdmännchen erscheint Georg in einem dunklen Raum in Untersicht. Was hervorsteht ist, dass der Raum als dunkle Fläche erscheint und auch Georg beinahe als Silhouette in den Raum tritt, während das erhellte Stiegenhaus im Hintergrund im Kontrast dazu steht. Auch die Figuren im Film Noir treten oft in dunkle Räume ein. Über eine solche Darstellung wird oft eine drohende Gefahr im Raum suggeriert, die eintretende Person wirkt mittels der Rahmung der Tür besonders ausgeliefert: oft lauert eine Gefahr im Dunkeln des Raumes, welche für die Figur noch nicht ersichtlich ist (siehe Abbildung [4.24h](#)). Andererseits können auch die Mörder selbst über eine solche Darstellung abgebildet werden (siehe Abbildung [4.18a](#)). Jedenfalls deutet eine solche Einstellung meist auf eine drastische Wendung hin. Diese ist meist mit einer drohenden Gefahr verbunden, welche im inneren des Raumes lauert. Die Figur im Türrahmen scheint besonders ausgeliefert zu sein, vor allem nachdem sie die Tür geschlossen hat. Die Rahmung kann aber ebenso das Gefühl der Isolation und Bedrängung hervorrufen, und die Bedrohung der Figur in der Tür für die Personen im Raum hervorheben. Der Raum erscheint jedenfalls unübersichtlich, nach ihrem Eintreten verschwinden die Figuren oft in den Dunkelbereichen und verschmelzen somit mit dem Raum. Das Überschreiten der Türschwelle wird dadurch hervorgehoben, dass die Figur im Türrahmen über die helle Außenbeleuchtung besonders vom Hintergrund differenziert wird. Der Film *Gorilla Thrilla* folgt hier dem Prinzip und markiert ebenfalls eine drastische Wendung der Handlung – in diesem Fall jedoch eine Auflösung, welche zwar an sich positiv ist, für den Gorilla jedoch auch eine große Enttäuschung darstellt.





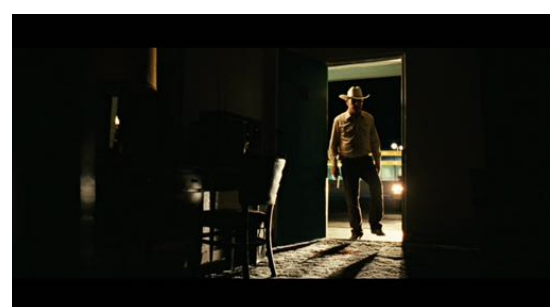
(a)



(b)



(c)



(d)

**Abbildung 4.40:** Abbildung a, b: *Phantom Lady* [53], Abbildung c: *T-Men* [66], Abbildung d: *No Country for Old Men* [51].

## Kapitel 5

### Fazit

Die Betrachtungen zeigen, dass die Lichtsetzung die Handlungen des Film Noirs nicht nur begleiten und unterstützen kann, sondern diese auch aktiv beeinflusst. Die Lichtgestaltung stellt ein wichtiges dramaturgisches Instrument dar. Schatten und Verdunklungen wirken im Film Noir nicht zwingend verhüllend. Festgestellt wurde, dass angedeutete Handlungen größere Effekte erzielen können als deren direkte Darstellung. Dunkelheit definiert nicht nur die Stimmung über die Assoziation zum Bösen und Unbekannten, über Schattenwürfe und Silhouetten kann die Handlung indirekt und verfremdend dargestellt werden. Legt sich ein Schatten über eine Figur, symbolisiert dies meist deren Tod. Figurenshadowen können Personen als Mörder enttarnen, deren Fluchtrichtung anzeigen und über die Dopplung der Figur auf ihre böse Seite verweisen. Schatten werden genutzt, um Dinge gezielt zu verbergen und indirekt darzustellen oder anzudeuten, häufig wurde damit der Production Code umgangen. Über Schattenwürfe können außerdem Machtverhältnisse ausgedrückt und eine klaustrophobische Wirkung erzielt werden. Aufgrund der gerichteten Lichtsetzung und der oftmals nur wenigen Lichtquellen überwiegen in vielen Bildern große Dunkelbereiche. Elemente des Sets gehen dabei verloren und Objekte wirken dabei weniger plastisch. Es zeigt sich jedoch, dass die Übermittlung der Stimmung im Fokus des Film Noir steht und andere Funktionen der Lichtführung dafür vernachlässigt werden.

Die düstere, pessimistische Weltsicht der Figuren wird über die Finsternis des urbanen Settings wiedergegeben. Die nächtliche Stadt wird zum Abbild des Fatalismus, der Bedrohung und der Einsamkeit. Die Finsternis der Nacht wird genutzt, um den moralischen Verfall und die Desorientierung der Figuren nach außen zu tragen. Doch nicht nur die generelle Weltanschauung wird über die Lichtsetzung dargestellt, ebenso werden die emotionalen Zustände der Figuren über Licht und Schatten verdeutlicht.

Auffallend ist auch, wie expressive Lichtsetzung an die Stelle der mimischen Expression tritt. Besonders die männlichen Figuren des Film Noir erscheinen oft in ihrer Mimik emotionslos und neutral. Ihre Intentionen, Ängste und Gefühle sind für den Zuschauer dennoch wahrnehmbar – über Lichttrichtung, Lichtqualität und Verdunklungen wird ausgearbeitet, was mimische Ausdrücke nicht preisgeben. Figuren werden auffällig oft über Schattenelemente charakterisiert – versinkt eine Gesichtshälfte einer Figur im Dunkeln kann dies auf die tödliche Bedrohung hinweisen, welche von ihr ausgeht. Sie dient jedoch auch dem Ausdruck von Ungewissheit und innerem Zwiespalt oder stellt auf psychische Probleme dar. Partielle Abdunklungen der Augenpartie verweisen meist

auf das Verborgene – die Figuren werden als besonders verdächtig und gefährlich dargestellt. Im Gegensatz dazu verlagert die gezielte Beleuchtung der Augenpartie einer Figur die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Gefühle der Figur. Glanzlichter in den Augen von Figuren lassen diese besonders emotional wirken, besonders starke Reflexionen in Augen können jedoch auch einen unheimlichen und aggressiven Eindruck erwecken.

Auch mit der Lichtrichtung wurde im Film Noir experimentiert. Besonders die Beleuchtung über Unterlicht fällt hier auf, sie lässt Figuren außerordentlich bedrohlich wirken. Die Lichtsetzung des Film Noir akzentuiert die subjektiven Empfindungen des Protagonisten. Die subjektive Perspektive wird auch über Schattenmuster erzeugt. Über komplexe Schattenmuster wird etwa die Verunsicherung und Verwirrung der Figur symbolisiert. Bewegen sich die Figuren in dem Spannungsfeld aus Hell und Dunkel wird dies zum Abbild der drohenden Gefahr, Schattenmuster stellen eine düstere Vorahnung der Gefangenschaft oder des drohenden Todes dar.

Nicht nur Verdunklungen, auch abrupte Helligkeitswechsel werden zum Instrument der Irritation und Desorientierung. Festzustellen ist außerdem, dass in Opposition zu den kontrastreichen Low-Key Lichtverhältnissen ebenfalls regelmäßig Tageslichtsituationen stattfinden sowie helle, gleichmäßige Ausleuchtungen eingesetzt werden. Besonders die Haupthandlungen finden jedoch meist bei Nacht oder in dunklen Innenräumen statt. Über den Kontrast zu den hellen Szenen treten die düsteren Szenen besonders stark hervor. Dunkelheit und Schattengestaltung werden zwar als Ausdrucksmittel gebraucht, diese findet dennoch meist nicht durchgängig Verwendung. Die beschriebenen Beispiele stellen besonders eindrucksvolle Einstellungen und Szenen dar, welche im Vergleich zu den helleren Szenen des Films stark hervortreten.

Das Filmlicht dient im Film Noir nicht mehr vordergründig dem Sichtbarmachen der Handlung, der Gewährleistung von räumlicher Orientierung und der Herstellung von Tiefenwirkung und Dimensionalität. Die Etablierung von Stimmung und Gefühl sowie die ästhetischen Qualitäten treten in den Vordergrund. Figuren und Räume werden oftmals gezielt nicht beleuchtet, die räumliche Orientierung wird erschwert und der Zuseher so gezielt in seiner Wahrnehmung desorientiert und verunsichert. Dabei unterstützt die Lichtsetzung die subjektivierende Perspektive des Film Noirs und gibt die individuellen Gemütszustände wieder. Licht und Schatten setzen dabei die mentalen Zustände der Figuren in räumliche Begriffe um. Wie sich anhand der beschriebenen Beispiele feststellen lässt, sind die Funktionen und Wirkungsweisen des Filmlichts vielschichtig. Um die Stimmung aufzubauen und möglichst dramatische Wirkungen zu erzielen wird auf realistisch motivierte Lichtsetzung verzichtet und überdies wiederholt auch die Lichtkontinuität gebrochen.

Der Einsatz der Lichtsetzung des Film Noirs im Kurzfilm *Gorilla Thrilla* zeigt, wie Filmlicht genutzt wird, um den Film an Atmosphäre zu bereichern und die Erwartungshaltung des Zusehers zu lenken. Diese ist für das Verständnis der Handlung essentiell, die Intentionen der Figuren werden erst so beschrieben und für den Zuseher verständlich. Anhand des Films lässt sich feststellen, wie die dramatische Lichtführung über fehlende typische Noir-Merkmale hinwegtäuschen kann und gleichzeitig die Verbindung zum Film Noir bestehen bleibt. Anhand des Films zeigt sich weiters, wie Muster und Klischees der Lichtsetzung für die Spannungsgestaltung genutzt werden können. In Neo-Noir Filmen wurden die Ästhetiken des Film Noirs in den Farbfilm überführt und

mittels Farbsymbolik bereichert. Die Fortführung der charakteristischen Noir-Merkmale in Neo-Noir-Produktionen offenbart, dass der Film Noir bis heute das Publikum begeistert. Die Noir-Methodik unterliegt seit seinem Auftreten einem Wandel, seine weitere Entwicklung kann mit Sicherheit auch in Zukunft in Neo-Noir Filmen verfolgt werden.

## Anhang A

# Inhalt der CD-ROM/DVD

Pfad: /

Blaetterbinder\_Doris\_2018.pdf Masterarbeit (Gesamtdokument)

# Quellenverzeichnis

## Literatur

- [1] John Alton. *Painting with Light*. London: University of California Press, 1995 (siehe S. [14](#), [54](#), [66](#)).
- [2] Alan Bermingham. *Location Lighting for Television*. Burlington: Focal Press, 2003 (siehe S. [58](#), [59](#)).
- [3] Raymond Borde und Etienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. Hrsg. von James Brook. San Francisco: City Lights Books San Francisco, 2002 (siehe S. [6](#)–[8](#)).
- [4] David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. London: University of Wisconsin Press, 1985 (siehe S. [8](#), [19](#)).
- [5] David Bordwell und Kristin Thompson. *Film Art, An Introduction*. 10. Aufl. New York: McGraw-Hill, 2013 (siehe S. [8](#)).
- [6] Rebecca Borschtschow. „Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage“. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 17 (2013) (siehe S. [26](#)).
- [7] Ian Brookes. *Film Noir: A Critical Introduction*. New York: Bloomsbury, 2017 (siehe S. [5](#), [28](#)).
- [8] Blain Brown. *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. 2. Aufl. Waltham: Elsevier, 2012 (siehe S. [11](#), [13](#)).
- [9] Nicholas Christopher. *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. New York: The Free Press, 1997 (siehe S. [34](#), [35](#), [68](#)).
- [10] Winfried Fluck. „Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir“. In: *Amerikastudien/American Studies*. Bd. 46:3. Heidelberg: Winter, 2001, S. 379–408 (siehe S. [35](#)).
- [11] Nino Frank. „Un nouveau genre policier : l’aventure criminelle“. *L’Ecran français* (1946) (siehe S. [4](#)).
- [12] Charles Higham und Joel Greenberg. *Hollywood in the Forties*. New York: A. Zwemmer und A. S. Barnes, 1968 (siehe S. [18](#)).
- [13] Alexis Van Hurkman. *The Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema*. 2. Aufl. San Francisco: Peachpit Press, 2014 (siehe S. [39](#)).

- [14] Johannes Itten. *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color*. Hrsg. von Faber Birren. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970 (siehe S. [38](#)).
- [15] Dale E. Ewing Jr. „Film Noir: Style and Content“. In: *Film Noir Reader 2*. Hrsg. von Alain Silver und James Ursini. New York: Limelight, 1999, S. 73–83 (siehe S. [6](#), [7](#), [19](#)).
- [16] Janeta Kapitanova. *Regeln in sozialen Systemen*. Wiesbaden: Springer VS, 2013 (siehe S. [37](#)).
- [17] Patrick Keating. *Hollywood lighting from the silent era to film noir*. New York: Columbia University Press, 1970 (siehe S. [13](#), [14](#), [40](#), [61](#)).
- [18] Oliver Keutzer u. a. *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2014 (siehe S. [42](#), [69](#)).
- [19] Jürgen Kühnel. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*. Siegen: Universitätsverlag Siegen, 2004 (siehe S. [13](#), [15](#)).
- [20] Christine Laudahn. *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012 (siehe S. [37](#)).
- [21] Howard Phillips Lovecraft. „Supernatural Horror in Literature“. *Recluse* (1927). URL: <http://hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (siehe S. [42](#)).
- [22] Geoff Mayer und Brian McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*. Westport: Greenwood Press, 2007 (siehe S. [5](#), [11](#), [16](#), [33](#), [34](#)).
- [23] Lothar Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Aufl. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft, 2015 (siehe S. [14](#)).
- [24] Christian Mikunda. *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2002 (siehe S. [67](#), [69](#), [73](#)).
- [25] Jonathan Munby. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999 (siehe S. [6](#)).
- [26] James Naremore. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. London: University of California Press, 1998 (siehe S. [4](#)).
- [27] Steve Neale. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000 (siehe S. [3](#), [4](#), [17](#), [19](#), [21](#)).
- [28] Steve Neale. „Questions of Genre“. *Screen, the journal of the Society for Education in Film and Television* (1990) (siehe S. [18](#)).
- [29] Jason Ney. „Dark Roots: Christopher Nolan and Noir“. *Film Noir Foundation* (2013) (siehe S. [49](#)).
- [30] Janey Place und Lowell Peterson. „Some Visual Motifs of Film Noir“. In: *Film Noir Reader*. Hrsg. von Alain Silver und James Ursini. New York: Limelight, 1998, S. 65–76 (siehe S. [11](#), [13](#), [15](#), [61](#), [63](#)).
- [31] Burkhard Röwekamp. *Vom film noir zur méthode noir*. Marburg: Schüren Verlag, 2003 (siehe S. [4](#), [5](#), [9](#), [16](#), [17](#), [19](#), [20](#), [58](#)).
- [32] Paul Schrader. „Notes on Film Noir“. *Film Comment* (1972) (siehe S. [4](#), [7](#), [11](#), [12](#), [15](#), [18](#), [25](#)).



- [33] Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaptation*. 4. Berlin: LIT Verlag, 2006 (siehe S. [14](#), [54](#), [66](#)).
- [34] Michael Sellmann. *Hollywoods moderner film noir: Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001 (siehe S. [4](#), [8](#), [20](#), [28](#)).
- [35] Alain Silver und James Ursini. *Film Noir*. Hrsg. von Paul Duncan. Köln: Taschen, 2013 (siehe S. [28](#)).
- [36] Alain Silver und Elizabeth Ward. *Film noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Books, 1992 (siehe S. [18](#)).
- [37] Barbara Steinbauer-Grötsch. *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmmexil*. Berlin: Bertz-Fischer, 2005 (siehe S. [35](#), [49-51](#), [61](#), [68](#), [69](#)).
- [38] Marc Vernet. „Film Noir on the Edge of Doom“. In: *Shades of Noir*. Hrsg. von Joan Copjec. London, New York: Verso, 1993, S. 1–32 (siehe S. [3](#), [4](#), [7](#), [18](#), [24](#)).
- [39] Peter Ward. *Picture Composition for Film and Television*. 2. Aufl. Burlington: Focal Press, 2003 (siehe S. [55](#), [61](#)).
- [40] Hans J. Wulff. „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“. *Kodikas/Code* (1988) (siehe S. [37](#) [38](#)).
- [41] Richard Yot. *Light for Visual Artists*. Worcester: 3Dtotal Publishing, 2010 (siehe S. [41](#)).

## Audiovisuelle Medien

- [42] *Chinatown*. Film. Regie: Roman Polanski. Drehbuch: Robert Towne. Mit Jack Nicholson, Faye Dunaway. 1974 (siehe S. [20](#), [62](#), [64](#), [67](#)).
- [43] *Citizen Kane*. Film. Regie: Orson Welles. Drehbuch: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Mit Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore. 1941 (siehe S. [27](#)).
- [44] *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Film. Regie: Robert Wiene. Drehbuch: Hans Janowitz, Carl Mayer. Mit Werner Krauß, Conrad Veidt. 1920 (siehe S. [12](#)).
- [45] *Double Indemnity*. Film. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, Raymond Chandler. Mit Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson. 1944 (siehe S. [4](#), [71](#), [73](#)).
- [46] *Drive*. Film. Regie: Nicolas Winding Refn. Drehbuch: Hossein Amini. Mit Ryan Gosling, Carey Mulligan, Bryan Cranston. 2011 (siehe S. [38](#), [39](#)).
- [47] *Gilda*. Film. Regie: Charles Vidor. Drehbuch: Jo Eisinger, Marion Parsonnet, Ben Hecht. Mit Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready. 1946 (siehe S. [4](#), [61](#), [62](#)).
- [48] *Gorilla Thrilla*. Kurzfilm. Masterprojekt. Doris Blätterbinder, Jens Cherukad, Sabrina Kainz. Produktion: FH Hagenberg. 2018 (siehe S. [1](#)).
- [49] *Lost Highway*. Film. Regie: David Lynch. Drehbuch: David Lynch, Barry Gifford. Mit Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty. 1997 (siehe S. [35](#), [57](#)).

- [50] *Memento*. Film. Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Christopher Nolan. Mit Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano. 2000 (siehe S. [20](#), [35](#)).
- [51] *No Country for Old Men*. Film. Drehbuch/Regie: Joel und Ethan Coen. Mit Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin. 2007 (siehe S. [70](#), [80](#)).
- [52] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Film. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Henrik Galeen. Mit Gustav Schreck, Gustav von Wangenheim. 1922 (siehe S. [12](#)).
- [53] *Phantom Lady*. Film. Regie: Robert Siodmak. Drehbuch: Bernard C. Schoenfeld. Mit Franchot Tone, Ella Raines, Alan Curtis. 1944 (siehe S. [34](#), [69](#), [70](#), [80](#)).
- [54] *Rear Window*. Film. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: John Michael Hayes. Mit James Stewart, Grace Kelly. 1954 (siehe S. [56](#), [57](#), [62](#)).
- [55] *Seven*. Film. Regie: David Fincher. Drehbuch: Andrew Kevin Walker. Mit Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow. 1995 (siehe S. [20](#)).
- [56] *Shadow on the Wall*. Film. Regie: Pat Jackson. Drehbuch: William Ludwig. Mit Ann Sothern, Zachary Scott, Gigi Perreau. 1950 (siehe S. [69](#), [70](#)).
- [57] *Sunset Boulevard*. Film. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman. Mit William Holden, Gloria Swanson. 1950 (siehe S. [9](#), [10](#), [29](#), [31](#)).
- [58] *Taxi Driver*. Film. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: Paul Schrader. Mit Robert De Niro, Jodie Foster. 1976 (siehe S. [29](#), [42](#), [45](#), [46](#)).
- [59] *The Big Combo*. Film. Regie: Joseph H. Lewis. Drehbuch: Philip Yordan. Mit Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy, Jean Wallace. 1955 (siehe S. [12](#), [13](#), [34](#), [52](#), [56](#), [64](#), [78](#)).
- [60] *The Big Sleep*. Film. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman. Mit Humphrey Bogart, Lauren Bacall. 1946 (siehe S. [5](#)).
- [61] *The Killers*. Film. Regie: Robert Siodmak. Drehbuch: Richard Brooks, Anthony Veiller, John Huston. Mit Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Sam Levene. 1946 (siehe S. [12](#), [49](#), [50](#), [53](#), [56](#), [62](#)).
- [62] *The Lady from Shanghai*. Film. Drehbuch/Regie: Orson Welles. Mit Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane. 1947 (siehe S. [26](#), [27](#), [31](#), [52](#)-[54](#), [67](#), [76](#)).
- [63] *The Maltese Falcon*. Film. Drehbuch/Regie: John Huston. Mit Humphrey Bogart, Mary Astor. 1941 (siehe S. [4](#), [7](#), [74](#)).
- [64] *The Spiral Staircase*. Film. Regie: Robert Siodmak. Drehbuch: Mel Dinelli. Mit Dorothy McGuire, George Brent, Ethel Barrymore. 1946 (siehe S. [61](#), [62](#), [64](#), [67](#), [75](#), [76](#)).
- [65] *The Third Man*. Film. Regie: Carol Reed. Drehbuch: Graham Greene. Mit Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles. 1949 (siehe S. [35](#), [43](#), [51](#), [70](#), [74](#)).
- [66] *T-Men*. Film. Regie: Anthony Mann. Drehbuch: John Higgins. Mit Dennis O'Keefe, Mary Meade, Alfred Ryder. 1947 (siehe S. [12](#), [80](#)).
- [67] *Touch of Evil*. Film. Drehbuch/Regie: Orson Welles. Mit Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles. 1958 (siehe S. [16](#), [55](#), [57](#), [68](#)).

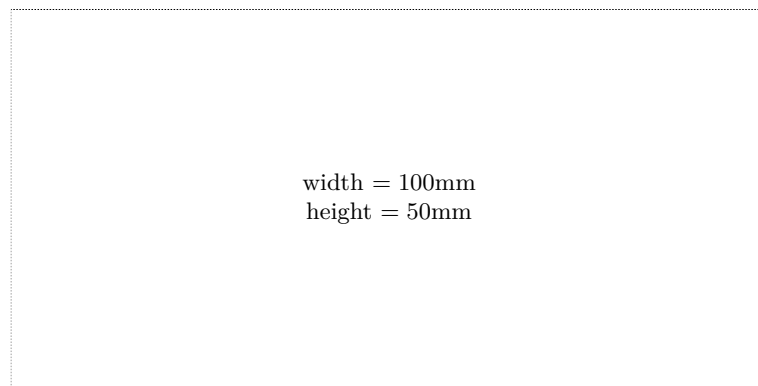
- [68] *Vertigo*. Film. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Samuel A. Taylor, Alec Coppel, Maxwell Anderson. Mit James Stewart, Kim Novak. 1958 (siehe S. [29](#), [34](#), [51](#), [57](#)).
- [69] *Witness to Murder*. Film. Regie: Roy Rowland. Drehbuch: Chester Erskine, Nunnally Johnson. Mit Barbara Stanwyck, George Sanders, Gary Merrill. 1954 (siehe S. [34](#), [61](#), [62](#), [67](#), [68](#), [76](#), [77](#)).

## Online-Quellen

- [70] Julia Frick. *Narration Narration und Ästhetik des Film Noir unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierung von Sex und Gender (1940-1960)*. URL: <http://noir.juliafrick.com> (siehe S. [16](#), [17](#), [61](#)).
- [71] *Hardboiled*. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3999> (siehe S. [4](#)).
- [72] *Harry in the shadow*. URL: <https://www.theguardian.com/film/1999/jul/10/1> (siehe S. [69](#)).
- [73] *Teal and Orange*. URL: <http://theabyssgazes.blogspot.co.at/2010/03/teal-and-orange-hollywood-please-stop.html> (siehe S. [38](#)).
- [74] *The cinematography of Film Noir*. URL: <http://www.screenhead.com/the-cinematography-of-film-noir/> (siehe S. [10](#)).
- [75] *The Spiral Staircase*. URL: <http://www.apotpourriofvestigis.com/2017/08/the-spiral-staircase-1946-german.html> (siehe S. [74](#)).
- [76] *Whodunit*. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1231> (siehe S. [5](#)).

# Messbox zur Druckkontrolle

— Druckgröße kontrollieren! —



— Diese Seite nach dem Druck entfernen! —