

Ulbrich, Melanie

**Das allesverzehrende Weib-
Darstellung der Femme fatale im klassischen
und modernen Film Noir**

-Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Hamburg – 2009

Fachbereich Medien

Ulbrich, Melanie

**Das allesverzehrende Weib-
Darstellung der Femme fatale im klassischen
und modernen Film Noir**

- eingereicht als Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer	Zweitprüfer
Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer	Dr. Detlef Gwosc

Hamburg – 2009

Ulbrich, Melanie:
Das allesverzehrende Weib –
Darstellung der Femme fatale im klassischen und modernen Film Noir.

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelor
Arbeit -2009-

Referat:

Die Arbeit verfolgt das Ziel, einen Vergleich der Femmes fatales im klassischen und modernen Film Noir zu ziehen. Der Schwerpunkt bildet dabei die Analyse von zwei Noir-Filmen im Hinblick auf die Darstellung der Femme fatale.

Im Spiegel der Literatur und künstlerischer Ausdrucksformen wird im ersten Kapitel auf die Charakterzüge und Eigenschaften der Femme fatale eingegangen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem klassischen Film Noir. Zunächst werden Merkmale beschrieben, um danach aus dem gewonnenen Kontext der Noir-Filme die Kinoproduktion *Double Indemnity* analysieren zu können. Im weiteren Verlauf der Analyse wird dann der spezielle Charakter der Femme fatale dargestellt.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem modernen Film Noir. Hierfür wird verständlich gemacht, wann der moderne Film Noir entstanden ist und welche Unterschiede es zum klassischen Noir-Film gibt. Des Weiteren wird auch hier die Rolle der Femme fatale anhand des Films *The Last Seduction* erläutert.

Abschließend zeigt ein direkter Vergleich der Femmes fatales aus beiden Filmen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, bevor zusammenfassend ein Fazit gezogen wird.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	V
1. Das Objekt der Begierde: Die Femme fatale.....	1
1.1 Einführung.....	1
1.2 Motive und Merkmale einer Femme fatale.....	5
Exkurs: Visualisierung der Femme fatale in der Malerei.....	12
2. Die Femme fatale im klassischen Film Noir.....	17
2.1 Charakterisierung des klassischen Film Noir.....	17
2.2 <i>Double Indemnity</i>	31
2.2.1 Einordnung in den Kontext des Film Noir.....	33
2.2.2 Szenenanalyse.....	34
2.2.3 Die Femme fatale in <i>Double Indemnity</i>	42
3. Die Femme fatale im modernen Film Noir.....	46
3.1 Charakterisierung des modernen Film Noir.....	46
3.2 <i>The Last Seduction</i>	50
3.2.1 Einordnung in den Kontext des modernen Film Noir.....	51
3.2.2 Szenenanalyse.....	53
3.2.3 Die Femme fatale in <i>The Last Seduction</i>	60
4. Kampf um die Männervorherrschaft – Ein Vergleich der Frauen.....	64
5. Geburt einer neuen Femme fatale?.....	69
Literaturverzeichnis.....	VI
Anlagen.....	XIV
Ehrenwörtliche Erklärung.....	XXIV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Gustav Klimt, <i>Judit I</i> (1901).....	12
Abbildung 2:	Franz von Stuck, <i>Der Kuss der Sphinx</i> (1895).....	15
Abbildung 3:	Beziehungen der Charaktere im Film Noir.....	21
Abbildung 4:	Produktionsmenge der Noir-Filme zwischen 1940 und 1960.....	30
Abbildung 5:	Phyllis im Spiegel - <i>Double Indemnity</i> , Billy Wilder (1944).....	35
Abbildung 6:	Dialogausschnitt aus <i>Double Indemnity</i> , Billy Wilder (1944).....	37
Abbildung 7:	Phyllis weint - <i>Double Indemnity</i> , Billy Wilder (1944).....	40
Abbildung 8:	Fimplakat von <i>Double Indemnity</i> , Billy Wilder (1944).....	43
Abbildung 9:	Bridget im Auto - <i>The Last Seduction</i> , John Dahl (1994).....	54
Abbildung 10:	Detektiv im Auto - <i>The Last Seduction</i> , John Dahl (1994).....	54
Abbildung 11:	Bridget streichelt Clay - <i>The Last Seduction</i> , John Dahl (1994).....	58

1. Das Objekt der Begierde: Die Femme fatale

1.1 Einführung

„I killed him for money and for a woman. I didn't get the money and I didn't get the woman.“¹ Der männliche Protagonist Walter Neff aus *Double Indemnity* fasst mit wenigen Worten das Schicksal vieler männlicher Figuren aus Noir-Filmen zusammen, die mit der Femme fatale zusammenkommen. Noch nie zuvor wurde der Rolle der Frau im Film eine so große Bedeutung zugewiesen, wie im Film Noir. Sie nimmt gegenüber dem männlichen Protagonisten eine entscheidende Funktion ein, indem sie ihn verführt und für ihre Pläne ausnutzt.²

Es handelt sich bei der Femme fatale um eine mächtige Frau, die es schafft, Männer in ihren Bann zu ziehen. Die Faszination ist auch heute noch ungebrochen, da sie einen fast schon mythischen Charakter besitzt. Ihre Einzigartigkeit erhält sie durch ihre Fähigkeiten, die für Zuschauer und Kritiker gleichermaßen unerklärbar scheinen. Auch Kaufmann/Hoefer geben der Femme fatale eine besondere Bedeutung: „Sie ist eine der wenigen filmhistorischen weiblichen Figuren, die Macht statt Schwäche aus ihrer Sexualität ableiten.“³

Der Ausdruck Femme fatale kommt aus dem französischen Sprachgebrauch und bedeutet die schicksalhafte, verhängnisvolle Frau.⁴ Oft wird sie daher auch „dämonische Verführerin“⁵ oder „la belle dame sans merci“⁶ genannt.

Die Autorin Janey Place, die sich intensiv mit Frauenfiguren in Filmen auseinandergesetzt hat, schreibt, dass der Film Noir der einzige Film war, in

¹ Anmerkung: „Es ging um viel Geld, und eine Frau. Ich wollte beides.“ *Double Indemnity*, Billy Wilder 1944

² Vgl. Sellmann et al. 2001, 96

³ Kaufmann/Hoefer 1997, 41

⁴ Anmerkung: Fatal ist lateinisch und kann von fatum abgeleitet werden. Es bedeutet Schicksal oder auch verhängnisvoll. Vgl. Polte 2003, 9

⁵ Hilmes 1990, X

⁶ Anmerkung: Übersetzt: „Die schöne Frau ohne Gnade“, ebd.

dem die Frau tödlich, attraktiv, aber auch aufregend und überlegen erschien.⁷

Obwohl die Frau eine für die Handlung elementare Position einnimmt, existiert wenig Literatur über die Frau im Film Noir. Neben Janey Place, die sich insbesondere mit Frauentypen verschiedener Filmgattungen beschäftigt hat, untersuchte der Autor Michael Sellmann den klassischen und modernen Film Noir.⁸ In seinen Arbeiten geht er im Hinblick auf Unterschiede auch auf die Figur der *Femme fatale* ein.

Allerdings erforschten die oben genannten Autoren nicht die Frage, in welchen Medien und literarischen Werken die *Femme fatale* zudem erscheint und wo sie ihren Ursprung hat. Carola Hilmes hat sich dem Weiblichkeitstypus der *Femme fatale* intensiv angenähert, indem sie die Figur definiert und einige Beispiele aus der Literatur analysiert hat. Elementare Merkmale, auf die auch in dieser Arbeit eingegangen werden, sind daher ihren Forschungen zu verdanken.

Hilmes sieht die *Femme fatale* als ein künstliches Objekt aus vielen Widersprüchen. Einerseits habe die *Femme fatale* einen Hang zu einem leblosen Wertgegenstand, andererseits sei sie eine Art Urweib, das voller Triebnatur steckt.⁹

Diese Arbeit soll allerdings vor allem der Frage nachgehen, ob sich die *Femme fatale* im modernen Film Noir einer Wandlung vollzogen hat und wie diese Weiterentwicklung in Filmen dargestellt wird.

Die *Femme fatale* ist fester Bestandteil des Film Noir. Diesen Frauentypus gibt es jedoch bereits in der Bibel, in der griechischen Mythologie, in der Antike und ebenso in vielen literarischen Epochen der Neuzeit.

⁷ Vgl. Place 1978, 54

⁸ Anmerkung: Weitere Autoren, die sich mit einer ähnlichen Thematik befassen, sind: Kerstin Polte, Burkhard Röwekamp, Paul Werner und Norbert Grob.

⁹ Vgl. Hilmes 1990, 245 f.

Carola Hilmes formuliert dazu treffend: „Die Femme fatale hat viele Namen und unzählige Geschichten.“¹⁰

Wie Hilmes erwähnt, ist der Frauentyp von zahlreichen Variationen gekennzeichnet, die allerdings in dieser Arbeit aufgrund des Umfangs nicht vollständig berücksichtigt werden können. Neben Hilmes hat sich auch der Autor Gerd Stein diesem Thema angenommen. Er stellt heraus, dass dieser Frauentyp vermehrt gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftaucht.

„Die Femme fatale, die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts herausbildet, ist eine Nachfahrin der romantischen Undine, [...] , der Hexen des 15. Bis 17. Jahrhunderts, [...], der biblischen Skandalfiguren wie Salome, Judith und Dalila, der antiken verführerischen Machtweiber wie Helena und Kleopatra und der mythologischen Monster wie Gorgo und Medusa.“¹¹

Wie Gerd Stein und Carola Hilmes erwähnen, gibt es viele Femmes fatales, die interessant und vielschichtig genug sind, um sie in ganzen Büchern näher zu untersuchen. In dieser Arbeit wird daher vorrangig auf die Darstellung der Femme fatale in Noir-Filmen eingegangen. Es wird somit nicht näher erläutert, inwiefern sie Merkmale bestimmter literarischer Vorgänger übernommen haben.

Als Grund für das häufige Aufkommen einer weiterentwickelten Femme fatale Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts gibt der Autor Gerd Stein den Emanzipationsanspruch an, welcher auf Seiten der Männer als Bedrohung empfunden wurde.¹²

Hilmes sieht neben dem Emanzipationsanspruch tiefergehende, sozialgesellschaftliche Gründe. Eine pessimistische Grundstimmung herrschte im Fin de siècle¹³, welche durch die „Erfahrung von Mangel, Opfer und Verzicht,

¹⁰ Hilmes 1994, 100

¹¹ Stein 1985, 12

¹² Vgl. ebd., 12

¹³ Anmerkung: Fin de siècle (frz. „Ende des Jahrhunderts“) ist die Bezeichnung für die „Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die in Gesellschaft, bildender Kunst und Literatur ausgeprägte Verfallserscheinungen wie Überfeinerung und Ähnliches aufwies.“, Wermke/Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht 2007, 325

sowie dem Bewusstsein ungesicherter Existenz und zerrissener Individualität¹⁴ begründet wurde.

Unabhängig vom Facettenreichtum in Literatur und Kunst nimmt die Femme fatale in den Noir-Filmen eine grundlegendere Rolle in der Beziehung zwischen ihr und dem männlichen Geschlecht ein. Diesen Umstand erklärt Liebrand et al. wie folgt:

„Wenn im klassischen Film Noir- oder im Neo-Noir der 80er und 90er Jahre – die schöne, verführerische und geheimnisvolle Heldin auftritt, ist für den männlichen Protagonisten, der meist als „private eye“¹⁵ (nicht selten im Auftrag dieser Schönen) arbeitet, eine Rätselkonfiguration konstatiert, mit deren Lösung er den Film hindurch befasst ist.“¹⁶

Liebrand et al. schreibt der Femme fatale aus dem klassischen, sowie aus dem modernen Film Noir die gleiche Funktion zu. Interessant ist allerdings, ob die Femme fatale auch im neuen Film Noir ihre Funktion auf die gleiche Art und Weise einnimmt, oder ob sie z.B. radikaler und skrupelloser geworden ist.

Diese Arbeit beschäftigt sich daher intensiv mit dem Wesen der Femme fatale und behandelt die Frage, mit welchen Mitteln es die verführerische Frau in Noir-Filmen schafft, ihre männlichen Gegenspieler für ihre Zwecke zu nutzen.

Deshalb ist es sinnvoll, im ersten Kapitel die Figur der Femme fatale unabhängig von Epochen und Kunstformen zu analysieren, um im darauffolgenden Abschnitt den Film Noir einzuführen. Hier wird auf elementare Aspekte des Film Noir eingegangen und im Anschluss die Femme fatale aus einem klassischen Noir-Film untersucht. Dazu werden in dem Filmbeispiel *Double Indemnity* bestimmte Szenen analysiert. Der Film gilt als typischer Film

¹⁴ Hilmes 1990, 236

¹⁵ Anmerkung: Der Begriff „private eye“ kommt aus dem englischen Sprachgebrauch und bedeutet übersetzt Privatdetektiv. O.V., Deutsch-Englisch-Wörterbuch, www.dict.cc/; <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/private+eye.html>

¹⁶ Liebrand et al. 2004, 7

Noir, in dem auch die Femme fatale eine geläufige Rolle einnimmt. Daher eignet er sich für die Analyse der Femme fatale im klassischen Noir-Film.

Hierfür ist es zum Einen notwendig, die Darstellung der verführerischen Frau in einem bewegten Bild zu verfolgen und ihre Platzierung innerhalb der Bildstruktur zu beobachten. Zum Anderen muss ihr Charakter anhand ihres Auftretens, ihrer Sprache und Kleidung analysiert werden.

Im vierten Kapitel wird vorrangig der moderne Film Noir thematisiert. Nach einer Beschreibung des neuen Noir-Films konzentriert sich diese Arbeit auf die Darstellung der Femme fatale in diesem. Hierfür folgt eine Szenenanalyse des Beispielfilms *The Last Seduction*, welcher die Femme fatale als Protagonistin einführt und neue Aspekte der verführerischen Frau aufzeigt.

Es stellt sich insbesondere die Frage, in welcher Beziehung die Femme fatale in den neuen Noir-Filmen zu den Männern steht und ob sich die Darstellung ihrer visuellen Reize verändert hat. Dazu folgt im fünften Kapitel ein direkter Vergleich der vorher beschriebenen Frauen.

Durch eine Bewertung dieses Vergleiches wird im sechsten und letzten Abschnitt geklärt, ob sich die Femme fatale weiterentwickelt, oder ob sie sich einer kompletten Wandlung unterzogen hat.

1.2 Motive und Merkmale einer Femme fatale

Die Femme fatale zeichnet sich durch verschiedenste Charakterzüge aus, die sich je nach Geschichte und Epoche verändern. Grund hierfür ist die „chimärenhafte“¹⁷ Form, welche sämtliche Merkmale der Figur abwandeln und variieren lässt.

Femmes fatales werden dennoch erkannt, solange die Hoffnung auf Glückseligkeit an ihnen haftet und sie ein Urbild des Weiblichkeitstypus darstel-

¹⁷ Hilmes 1990, 233; Anmerkung: Chimäre waren der griechischen Sage nach Ungeheuer, die aus mehreren Tierkörpern bestand. Vgl. Wemke/KunkelRazum/Scholze-Stubenrecht 2007, 176

len.¹⁸ Hilmes nennt für sämtliche Femmes fatales den zutreffenden Begriff „Übermächtigkeitsmotiv“¹⁹. Dies bedeutet, dass die Frauenfigur gegenüber ihren Mitspielern sowohl bedrohlich als auch mächtig wirkt und ihnen in allen Belangen überlegen ist.

Darüber hinaus wird die Femme fatale in sämtlichen Geschichten als Außenseiterin dargestellt. Stein nennt diese Eigenschaft sogar als Bedingung ihrer Existenz, da erst das Anderssein sie reizvoll und damit zu einer wahren Femme fatale macht.²⁰

Im Zuge des 19. Jahrhunderts wurde die Frau zunehmend zu einem Untersuchungsobjekt. Sie wurde im Gegensatz zur zivilisierten Menschheit mit Natur und Wildnis verglichen. Ihre Gedanken und Gefühle galt es näher zu erforschen.²¹ Dabei wurde sie als das „Andere“²² gesehen, welches es zu untersuchen galt.²³ Dies machte auch die Femme fatale interessant, sodass in dieser Zeit vermehrt Geschichten und Darstellungen mit diesem Personentypus entstehen.

Zunächst soll auf ihre äußeren Merkmale eingegangen werden. Denn die Femme fatale entfaltet ihre volle Präsenz und Macht vor allem durch die Visualisierung.²⁴

Schönheit spielt bei ihr daher eine besondere Rolle. Durch diese wirkt sie erst anziehend, geheimnisvoll und gleichzeitig auch unnahbar. Vor allem die medialen Plattformen Theater und Film geben dem reizvollen Frauentypus die Möglichkeit, diese visuellen Reize voll auszuschöpfen. Dadurch wird sie als vertrauensvoll und beherzt eingeschätzt. Auffallend ist hier die Widersprüchlichkeit zwischen dem Äußeren und Inneren der Figur, da die Femme

¹⁸ Vgl. Hilmes 1990, XII f.

¹⁹ Ebd., 3

²⁰ Vgl. Stein 1985, 11 f.; vgl. zudem Frink/Hoefler 1998, 28

²¹ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 37

²² Ebd.; zudem auch bei Blänsdorf et al. 1999, 15

²³ Vgl. Blänsdorf et al. 1999, 15

²⁴ Vgl. Hilmes 1990, XIII

fatale die Erkenntnis widerspiegelt, dass schöne Frauen auch böse sein können.²⁵

Neben der Schönheit strahlt sie eine trügerische Erotik aus, dessen Machtauswirkung von dem männlichen Gegenspieler abhängt.²⁶ Die offen dargelegte Sexualität gegenüber einem Mann ist ein wesentliches Merkmal der Femme fatale, wodurch sie „in die Nähe zur Hure“²⁷ gerückt und so „ins gesellschaftliche Abseits“²⁸ gestellt wird.

Neben den bisher beschriebenen Eigenschaften wird die Femme fatale auch mit dem Wesen und Charakterzügen einer Hexe in Verbindung gebracht.²⁹ So verfügt auch die Hexe über geheimnisvolle Kräfte und wirkt dadurch bedrohlich. In der im 15. Jahrhundert erschienen Schrift „Der Hexenhammer“³⁰ wird die Hexe für böse erklärt. Sie wird der leidenschaftlichen Sinneslust beschuldigt und als Mannesverführerin gejagt.³¹

Parallelen zwischen Hexe und Femme fatale zeigen auch die tödlichen Enden, da beide Weiblichkeitstypen mit dem Tode büßen müssen.³²

Wie Dijkstra schreibt, wurde die neuentdeckte weibliche Sexualität gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Quelle für Konflikte zwischen den Geschlechtern und als Grund für soziale Verwahrlosung benutzt. Aus dieser Argumentation folgernd wurde behauptet, dass Frauen mit einem Urtrieb ausgestattet sind, der sie zu animalischen, todbringenden Wesen macht.³³

Gefährlich wird der Frauentypus vor allem aus der Vereinigung einer „verführerischen Sexualität mit einer bedingungslosen Gerichtetheit auf den

²⁵ Vgl. Frink/Hoefler 1998, 32; Vgl. auch Hilmes 1990, XIII

²⁶ Vgl. Hilmes 1990, 225

²⁷ Ebd., 227

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Frink/Hoefler 1998, 30

³¹ Vgl. ebd., 30 ff.

³² Vgl. Hilmes 1990, 228 f.

³³ Vgl. Dijkstra 1999, 9

Tod“³⁴, wodurch sie häufig auch als „dämonische Verführerin“³⁵ bezeichnet wird.³⁶

Die Femme fatale zieht männliche Gestalten mit ihrer charmanten Ausstrahlung an und erweckt in ihnen das Begehren nach leidenschaftlicher Liebe. Dennoch wird sie aufgrund von Intrigen und Rachegeleüsten ebenso gefürchtet, wie erwünscht.³⁷

Grund hierfür ist das an der Femme fatale haftende Tötungsmotiv. Ursprünglich mit Befreiung und Macht in Verbindung gebracht, wird die dämonische Verführerin Ende des 19. Jahrhunderts von Rachegeleüsten aufgrund enttäuschter Liebe getrieben.³⁸

Auch die Bezeichnung Vamp wird der Femme fatale häufig nahegelegt. Im Film der 1920er Jahre verkörperten die Vamps einige Merkmale der Femme fatale, die später auch in den Noir-Filmen auftauchen.³⁹

Der Begriff Vamp kommt aus dem englischen Sprachgebrauch („to vamp“) und wird verwendet, um „räuberische Aktivitäten von Frauen mit Appetit auf Männer zu beschreiben.“⁴⁰ Er verbreitete sich zunehmend Anfang des 20. Jahrhunderts und wird insbesondere mit der Schauspielerin Theda Bara, die ihr Debüt mit *A fool there was* (1915) feierte, in Verbindung gebracht.⁴¹

Theda Bara hat häufig gefährliche, männerverschlingende Frauen gespielt und damit wesentliche Attribute der späteren Femme fatale geprägt. Die Schauspielerin verkörperte das sich im Umbruch befindende Frauenbild während des Ersten Weltkrieges und in den Folgejahren.⁴² Neben Theda

³⁴ Bronfen 2004, 42

³⁵ Hilmes 1990, IX und 227

³⁶ Vgl. ebd., 229

³⁷ Vgl. ebd., XIII f. und 229

³⁸ Vgl. ebd., 229

³⁹ Vgl. Dijkstra 1999, 44 f.; vgl. auch Sellmann et al.2001, 104

⁴⁰ Dijkstra 1999, 44 f.

⁴¹ Vgl. ebd., 17 ff.

⁴² Anmerkung: Zur näheren Erläuterung der Veränderung des Frauenbildes siehe Kapitel 1.2, S. 28 dieser Arbeit.

Bara gab es noch weitere Schauspielerinnen, die den Vamp verkörperten. Keine von ihnen konnte an Baras Erfolg anknüpfen.⁴³

Die Femme fatale hat jedoch nicht nur für den Mann ein tödliches Ende, sondern auch für sie selbst. So ist sie letztendlich auch ein Opfer durch einen Racheakt einer natürlichen oder übernatürlichen Person und somit eine Figur in einer „Geschichte der Ausweglosigkeit“⁴⁴.

Hilmes begründet dies darüber hinaus mit der Instrumentalisierung ihrer Sinnlichkeit.⁴⁵ Diese ist es letztendlich, die dem unglücklich verliebten Mann den Tod bringt.

Dem männlichen Gegenspieler wird bei den Geschichten der Femmes fatales eine besondere Rolle zugetragen. Ohne eine begehrende Figur würde es die Femme fatale wohl nicht geben. Sie spiegelt die Unsicherheit, welche die Männer ihr gegenüber ausstrahlen, wieder. Durch die unbedingte Liebe des Mannes erlangt sie Kontrolle und Macht über ihn.⁴⁶

Die Wünsche und Träume des Mannes werden auf die Femme fatale projiziert, sodass sie die Rolle spielt, die den Phantasien des männlichen Parts entspricht.⁴⁷ Dem zur Folge wird die Femme fatale auch mit einer Fata Morgana⁴⁸ verglichen.⁴⁹

Die Fähigkeit, den Mann zu Taten zu verführen, welche für ihn widersprüchlich erscheinen, verdeutlichen besonders die Fehlbarkeit der männlichen Figur. An dieser Stelle kommt die Frage auf, ob die Femme fatale daher nur eine Erscheinung ist, um dem Mann diese Fehler aufzudecken, oder ob ihr als weibliche Heldin eigenwillige Intentionen nachgewiesen werden können, die sie zu einer eigenständigen Figur machen.⁵⁰

⁴³ Vgl. Keeseey 1997, 76 f.

⁴⁴ Hilmes 1990, 231

⁴⁵ Vgl. ebd., 224 f. und 228 ff.

⁴⁶ Vgl. ebd. XIV; vgl. auch Blänsdorf et al. 1999, 9

⁴⁷ Vgl. Johannsen 2005, 212

⁴⁸ Anmerkung: Fata Morgana bezeichnet die Luftspiegelung von Gegenständen in besonders heißen Gebieten, wie z.B. in der Wüste.; vgl. o. V. Großes Lexikon 1995, 274

⁴⁹ Vgl. Hilmes 1990, XIII

⁵⁰ Vgl. Liebrand et al. 2004, 99

Für Hilmes spielen die Femmes fatales nicht bewusst Machenschaften. „Sie verkörpern vielmehr ein erotisches Glücksversprechen, dessen Ent-/ Täuschung fatale Folgen nach sich zieht.“⁵¹ So wird die Figur als Wertgegenstand gesehen, deren Handeln vom männlichen Gegenspieler bestimmt wird. Da die Femme fatale demnach nicht von sich selbst aus handelt, kann sie als Imagination gelten, welche aus der männlicher Phantasie entstanden ist. So verkörpert sie als mythische Figur alles „Begehrens- und Fürchtenswerte der Frau und ist oft Ausdruck kollektiver Misogynie.“⁵²

Generell ist der Frauentypus kaum greifbar, da er weder Ziel, Zukunft, noch einen weitreichenden Plan aufweist. Sie kann keine Handlungen ausführen, die rationalem Denken entstanden sind, wodurch die Femme fatale sich nicht schlüssig in eine Geschichte einfügen lässt.⁵³

Elisabeth Bronfen formuliert denselben Aspekt anders.

„Sowohl Isolde als auch die klassische Femme fatale betören einen wagemutigen Helden und überzeugen ihn dann davon, sie auf die Reise durch eine [noir-] Welt des verbotenen Begehrens zu begleiten. An deren Ende steht jeweils eine tödliche Bestrafung.“⁵⁴

Bronfen bemerkt darüber hinaus noch, dass die Femme fatale bereit sei, „alle Männer zu töten, die diesen Drang nach Befreiung durchkreuzen.“⁵⁵ Die Figur wird bei ihr nicht als passiv, sondern als aktiv und selbstständig handelnde Figur gedeutet.

Sie wird hier nicht als reine Imagination betrachtet, sondern als realer Frauentyp, der gegen jegliche Gebote verstoßen muss. So würde sich die Femme fatale auf einen Weg des Todes befinden, auf dem sie absichtlich Gesetze bricht und gegen jegliche Moral verstößt.⁵⁶

⁵¹ Hilmes 1990, 229

⁵² Blänsdorf et al. 1999, 12; Anmerkung: Misogynie bedeutet Verachtung und Hass gegenüber Frauen. Vgl. Wermke/Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht 2007, 665

⁵³ Vgl. Stein 1985, 17

⁵⁴ Bronfen 2004, 36

⁵⁵ Ebd., 41

⁵⁶ Ebd., 40

Während Bronfen sich bei dem Weiblichkeitstypus auf die zu brechenden Gesetze konzentriert, versucht Hilmes ihre gesamten Charakterzüge auf einen Punkt zu bringen: „weibliche List und Rache, die Funktionalisierung des Eros, männlicher Voyeurismus und verhinderte Liebe mit tödlichem Ausgang“⁵⁷.

Die Begriffe Voyeurismus und Narzissmus werden immer wieder mit der Femme fatale in Verbindung gebracht. Hilmes bezeichnet mit Narzissmus „eine wesentlich selbstbezogene, undifferenzierte und objektlose Liebe“⁵⁸.

Dieser weibliche Narzissmus ist es, der die Femme fatale zu Handlungen bringt. Da sie allerdings nur eine Imagination eines Weiblichkeitstypus ist, kann man ihr keine egoistischen und bewussten Handlungen vorwerfen. Der männliche Voyeur hingegen findet sein Lustobjekt in der Femme fatale und fixiert seine Aufmerksamkeit auf diese.

So kommt es zu einer „unheilvollen Analogiebeziehung“⁵⁹. Beinahe dazu verpflichtet beobachtet der Mann genussvoll die erotische Frau und lässt sich von ihrer erotischen Aura faszinieren, gleichwohl wissend, dass er in ihrer Anwesenheit einer potentiellen Bedrohung ausgesetzt ist.⁶⁰

Durch das weiblich narzisstische und dem männlich voyeuristischem Verhalten können die Figuren nicht voneinander ablassen und nähern sich stets an. Während der Mann seine Blicke nicht von der Frau abwenden kann, genießt sie die ungeteilte Aufmerksamkeit und fühlt sich dadurch überlegen.

⁵⁷ Hilmes 1990, 223 f.

⁵⁸ Ebd., 238

⁵⁹ Ebd., 237

⁶⁰ Vgl. Ebd., 237 f.

Exkurs: Visualisierung der Femme fatale in der Malerei

Die Femme fatale tritt im 19. Jahrhundert vermehrt in literarischen Werken und vereinzelt auch in der Oper hervor. In der Malerei entstehen jedoch die meisten Werke dieser Frauenfigur. Diese Form der Darstellung bietet dem Künstler im Gegensatz zur Literatur eine andere, visuell geprägte, Ausdrucksweise.⁶¹

In der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts findet der Weiblichkeitstypus der Femme fatale besonders in Bezug auf mythische Wesen großen Anklang.⁶² Es ist die Zeit des „allesverzehrende[n] Weib[s]“⁶³.

Häufig werden biblische und literarische Figuren, wie z.B. Salomé, Lulu, Kleopatra oder die Sphinx als Vorbild genommen und umgedeutet.⁶⁴

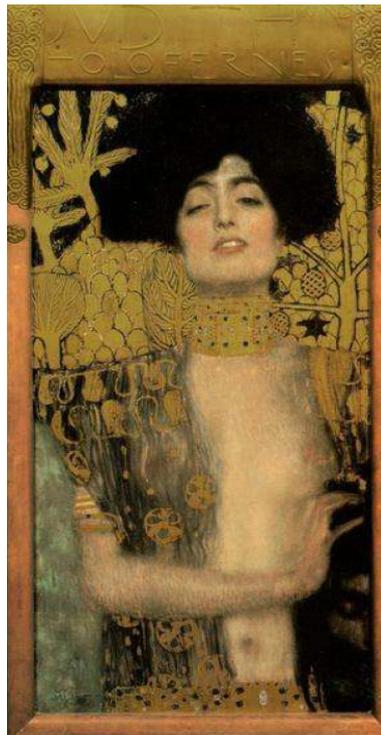


Abb. 1: Gustav Klimt, *Judit I* (1901)⁶⁵

⁶¹ Vgl. Hilmes 1990, 240

⁶² Vgl. Lucie-Smith 1997, 139

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. Kruse 2007, 28; vgl. auch Keesey 1997, 59

Gemälde solcher biblischen und mythischen Figuren „verkörperten plötzlich den Geist der neuen Zeit, den Geist der wiederentdeckten Sinnlichkeit“⁶⁶. So auch in der Darstellung der Judit⁶⁷ von Gustav Klimt, welche in der oben gezeigten Abbildung zu sehen ist.

Schmitz sieht in dieser Darstellung Merkmale der Femme fatale wiederspiegelt: „Unberechenbar und stolz, faszinierend und abweisend zugleich zieht sie den Betrachtenden in den Bann.“⁶⁸ Johannsen formuliert den Kontrast zu früheren Darstellungen biblischer Figuren: „Es ist nicht Judith, die er malte, auch nicht Salome, sondern eine Femme fatale in biblischer Gestalt.“⁶⁹

Ihre selbstbewusste Haltung und der lasziv geöffnete Mund bringen die freie Sexualität zum Vorschein. An der rechten Seite ist unscheinbar der Kopf des Holofernes zu sehen, der zärtlich von der Femme fatale berührt wird. Sie strahlt eine erotische Überlegenheit aus und setzt ihren Körper bewusst als Waffe ein.⁷⁰

Viele Werke aus dem Symbolismus thematisieren das verderbenbringende und männerverschlingende Weib. Der Begriff Symbolismus wurde Ende des 19. Jahrhunderts aus der Literatur in die Kunst übertragen. Die Symbolisten stellten Motive, wie die Schönheit der Frau, sowie böse oder geheimnisvolle Figuren in den Mittelpunkt.⁷¹

Gerade Mischwesen aus Mensch und Tier, wie z. B. Sirenen und Nixen, wurden umgedeutet. Die Frau galt als triebhaftes und rätselhaftes Wesen der Natur, das tödliches Verderben mit sich bringt.⁷²

⁶⁵ Schmitz 2004, 6; vgl. auch Hilmes 1990, 226

⁶⁶ Leier et al. 2007, 4

⁶⁷ Anmerkung: Judit ist eine Figur aus dem Alten Testament. Sie rettet das Volk der Juden vor dem Assyrer Nebukadnezar, indem sie dessen General Holofernes tötet. Vgl. Schmitz 2004, 2; vgl. auch o.V. Großes Lexikon 1995, 435

⁶⁸ Schmitz 2004, 6

⁶⁹ Johannsen 2005, 212

⁷⁰ Vgl. ebd., 212 ff.

⁷¹ Vgl. Lucie-Smith 1997, 139

⁷² Kruse 2007, 72 f.

Auch das Motiv der griechischen Sphinx⁷³ wurde im Symbolismus häufig thematisiert, um die todesbringende Frau und ihre Sexualität darzustellen.⁷⁴

Die Sphinx ist aus der „antiken Überlieferung eine würgende Todesdämonin, die Angst und Schrecken verbreitet.“⁷⁵

Wesentliches Merkmal der Figur, welches auch der *Femme fatale* zugeschrieben werden kann, ist die Rätselhaftigkeit.⁷⁶ Die *Femme fatale* erhält durch ihre Wandelbarkeit und Widersprüche einen rätselhaften, mythischen Charakter. Da ihre Herkunft nicht genau erfasst werden kann, kommt sie aus der Fremde und ist undurchschaubar.⁷⁷

Die Sphinx verkörpert die sinnliche, erotische Frau, jedoch als Inkarnation des Bösen. So wird mit der Sphinx eine Verbindung zwischen Frau und leidenschaftlichen Tod hergestellt. Waren die Opfer der Sphinx zuvor diejenigen Männer, die ihr Rätsel nicht lösen konnten, so wird die Sphinx später als lockendes Weib dargestellt, das den Männern einen leidenschaftlichen Tod anbietet.⁷⁸

Die folgende Abbildung zeigt eine Sphinx, die einen Mann, bzw. Ödipus umarmt. Franz von Stuck hat mehrere Bilder der Sphinx gemalt und sie immer wieder neuen Situationen bzw. Charakterisierungen unterzogen.

Doch „Der Kuss der Sphinx“ ist der *Femme fatale* laut Kruse am nächsten und hat einen sinnbildlichen Charakter.

⁷³ Anmerkung: Die Sphinx aus der griechischen Kultur war ein geflügeltes Ungeheuer mit dem Kopf einer Frau und dem Körper eines Löwen. Sie wachte auf einem Felsen vor den Toren Thebens und stellte jedem, der vorbeikam, ein Rätsel. Konnte das Rätsel nicht gelöst werden, wurden die Reisenden getötet. Ödipus löste das Rätsel jedoch, wodurch sich die Sphinx in den Abgrund stürzte. Ihren Ursprung hat die Sphinx in Ägypten. Vgl. Kruse 2007, 17 ff.

⁷⁴ Vgl. ebd., 21

⁷⁵ Ebd., 71

⁷⁶ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 37

⁷⁷ Vgl. Hilmes 1990, 234 f.

⁷⁸ Vgl. Kruse 2007, 71 f.

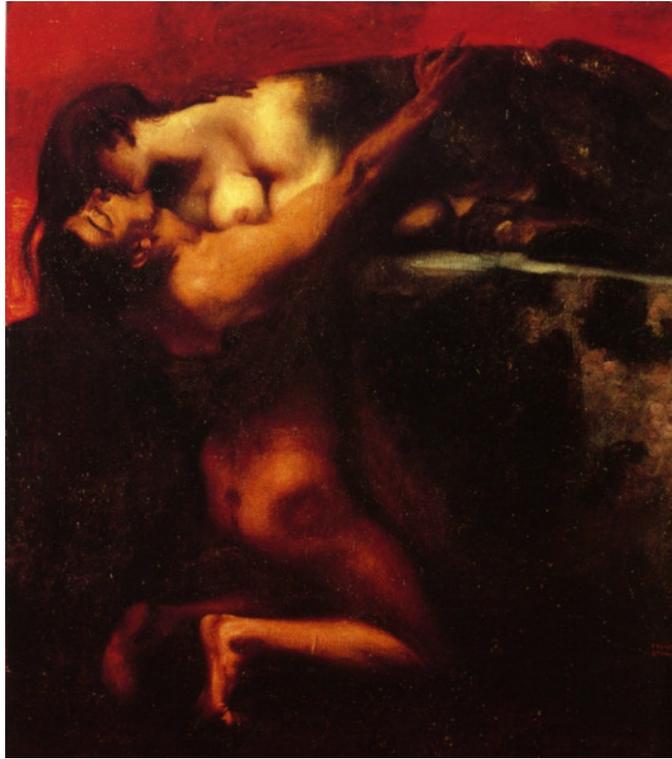


Abb. 2: Franz von Stuck, *Der Kuss der Sphinx* (1895)⁷⁹

So umarmt die Sphinx den Mann, der sich seinen Phantasien wiederum leidenschaftlich hingibt. Es scheint, als würden die Berührungen ein heilvolles und kein tödliches Ende bringen.⁸⁰

Hilmes sieht zwischen der literarischen und malerischen *Femme fatale* grundlegende Unterschiede. Da sich die Darstellungen der *Femme fatale* in der Malerei auf eine bestimmte Situation konzentriert, und nicht, wie in der Literatur, einen kompletten Handlungsstrang erzählt, sind in der Malerei viele Bilder entstanden, die insbesondere die Situation der für den Mann verderblichen Verführung darstellen. Im Gegensatz zu Gemälden, verlangt eine filmische Umsetzung der Figur häufig einen Motivationsgrund. Zuschauer möchten das Handeln ihrer Figuren nachvollziehen können. Sobald

⁷⁹Siehe o.V. www.kunstkopie.de; <http://www.kunstkopie.de/a/von-stuck-franz/der-kuss-der-sphinx.html> ; siehe auch Kruse 2007, 71 und 113

⁸⁰ Vgl. Kruse 2007, 71 ff

Filmmacher allerdings versuchen, die Motivation der Femme fatale verständlich zu machen, verliert sie die für sie typische Rätselhaftigkeit. So gibt es kaum literarische Versionen der Judit, allerdings mehrere Gemälde.⁸¹

Da die Femme fatale, wie bereits beschrieben, eine Imagination und keine realistische Figur ist, können die Handlungen nicht konsequent nachvollzogen werden.

Die dargestellte Figur befindet sich in der Malerei im Assoziationskontext einer bereits bekannten Geschichte bzw. eines bekannten Mythos. Daher reicht hier die durch Sinnlichkeit erlangte Überlegenheit, um die Handlung zu rechtfertigen. In Dramen und Filmen haben die Geschichten und Protagonisten einen weitaus größeren Handlungsraum, sodass ihre Motive über die des Klischees hinausgehen müssen, um nachvollziehbar und schlüssig zu bleiben.⁸²

⁸¹ Vgl. Hilmes 1990, 243

⁸² Vgl. ebd.

2. Die Femme Fatale im klassischen Film Noir

2.1 Charakterisierung des klassischen Film Noir

Um die Femme fatale analysieren zu können, soll zunächst näher auf den Film Noir eingegangen werden. Bronfen liefert einen ersten Einblick in die Thematik: „Unter der Rubrik Film Noir werden nämlich in erster Linie beklemmenden Kriminalfilme der 40er und 50er Jahre subsumiert, in denen eine dunkle, urbane, von Korruption und Verdacht geprägte Welt dargestellt wird.“⁸³

Die Filme wurden hauptsächlich in den 1940er und 1950er Jahren in Amerika produziert. Explizit erfolgt die Eingrenzung der Noir-Filme zwischen *The Maltese Falcon* von 1941 und *Touch of Evil* von 1958.⁸⁴

Französische Kritiker waren die ersten, die an dem düsteren, amerikanischen Film der 1940er Jahre etwas Besonderes erkannten. Aus diesem Grund nannten sie die amerikanischen Produktionen in Bezug auf die französischen Krimis der „Série Noire“⁸⁵ Film Noir.⁸⁶ Dabei dauerte es bis in die 1970er Jahre, bis der Begriff auch in Amerika bekannt und benutzt wurde.

Letztendlich war es der Regisseur und Autor Paul Schrader, der zu Beginn der 1970er Jahre den Begriff Film Noir in einem seiner Aufsätze geprägt hat.⁸⁷

Dies mag auch daran liegen, dass der Film Noir bei Kritikern in Amerika nicht sehr beliebt war. Wurden doch die Idealwerte, die unbegrenzte Möglichkeiten verkörperten, Optimismus ausstrahlten und Familie in den Vordergrund rückten, in Frage gestellt bzw. außer Acht gelassen.⁸⁸ Der Noir-Film bricht damit alle Gesetze des Hollywood-Films, da er das Gegenteil

⁸³ Bronfen 2004, 30

⁸⁴ Vgl. Grob/Koebner 2008, 15; vgl. auch Kaufmann/Hoefer 1997, 10

⁸⁵ Cameron et al. 1994, 8

⁸⁶ Vgl. Kaufmann/Hoefer 1997, 9

⁸⁷ Vgl. Röwekamp 2003, 105

⁸⁸ Vgl. Sellmann et al. 2001, 8 f. ; vgl. zudem Grob/Koebner 2008, 9

des amerikanischen Traums⁸⁹ zeigt. Dahingegen wird eine traurige und pessimistische Welt dargestellt.⁹⁰ Der Film enthüllt die anderen Seiten, die „Schattenseiten des Lebens“⁹¹.

So beschreibt auch Thomas Schatz die vorherrschende Atmosphäre dunkel und gewalttätig:

„Visually, these films were darker and compositionally more abstract than most Hollywood films; thematically, they were considerably more pessimistic and brutal in their presentation of contemporary American life than even the gangster film of the early 1930s had been.“⁹²

Im Gegensatz zum amerikanischen Gangsterfilm der 1930er Jahre, übt der Film Noir keine Sozialkritik. „Er reflektierte eher allgemein und metaphorisch eine Richtung der Stimmung des Landes während des Krieges und der Nachkriegszeit.“⁹³

Zum Beispiel spiegelt der Film Noir die erhöhte Kriminalität in entstehenden Ballungsgebieten zwar wieder, bemüht sich aber um eine realitätsnahe Darstellung dieser Atmosphäre und vermeidet somit jegliche Kritik.⁹⁴

Der Film Noir spielt zumeist in einer amerikanischen Großstadt, bei der es sich, wie bereits erwähnt, um einen düsteren und unsicheren Ort handelt, welcher zudem „schmutzig, verdorben und dekadent“⁹⁵ ist.⁹⁶ Das moderne, industrialisierte Stadtbild kann auch als Gegenstück zu der wilden und naturhaften Femme fatale gesehen werden.⁹⁷

⁸⁹ Anmerkung: Der amerikanische Traum (engl.: American dream) wird als Ziel amerikanischer Einwanderer gesehen, die nach wirtschaftlichen Erfolg streben und gleichzeitig persönliche Freiheit genießen. Vgl. Wermke/Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht 2007, 58

⁹⁰ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 1

⁹¹ Polte, 2003, 8

⁹² Schatz 1981, 12

⁹³ Sellmann et al. 2001, 25

⁹⁴ Vgl. ebd., 29

⁹⁵ Ebd., 35

⁹⁶ Vgl. Grob/Koebner 2008, 27

⁹⁷ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 43

Bei den Schauplätzen handelt es sich häufig um immer wiederkehrende Innenräume, wie z.B. enge Wohnungen, Hotelzimmer, Flure und Clubs, oder enge Gassen und Docks im Außenbereich.⁹⁸

Die Räume sind abgedunkelt, wirken schmutzig und erzeugen das Gefühl einer Enge, die einen daran erinnert, eingesperrt zu sein. Somit spiegeln sie ein Stück weit das Befinden der Protagonisten wieder, die stets in ihrer Freiheit und durch ihren Stereotypen auch in ihren Handlungen eingegrenzt werden.⁹⁹

Die Filme werden getragen von einem ständig präsenten Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Orientierungslosigkeit.¹⁰⁰ Bürger gehen allein auf düsteren und leeren Straßen, bei denen niemand weiß, ob in der nächsten Minute ein Verbrechen verübt wird, denn die Mehrheit der Gesellschaft ist korrupt und neigt dazu, sich einem Verbrechen hinzugeben. Opportunistisches, also eigensinniges Verhalten wird vorausgesetzt. Der Film Noir wird somit von Intrigen und Hinterhalten, sowie von Figuren getragen, die sich unausweichlich ins Verderben stürzen.¹⁰¹

Für den Autor und Filmkritiker Paul Werner ist der dargestellte Schauplatz einer heruntergekommenen Großstadt nichts anderes als ein „großer Müll-eimer menschlicher Beziehungen“¹⁰². In diesem „Mülleimer“ agieren die Protagonisten.

Entscheidend für den Film Noir sind, neben der Atmosphäre und den Schauplätzen, vor allem die Charaktere.

Generell ist über die Figuren zu sagen, dass sie mit ihrer Situation unzufrieden und schnell dazu bereit sind, ihr Leben vollkommen zu ändern. „Im narrativen Zentrum des Film Noir steht ein Protagonist, dessen maskuline Identität durch die Begegnung mit einer Femme fatale problematisiert

⁹⁸ Vgl. Sellmann et al. 2001, 37 ; vgl. zudem Grob/Koebner 2008, 13

⁹⁹ Vgl. Polte 2003, 9 ; vgl. auch Werner 1985, 10

¹⁰⁰ Vgl. Cameron et al. 1994, 8

¹⁰¹ Vgl. Grob/Koebner 2008, 9 f.

¹⁰² Werner 1985, 10

wird.“¹⁰³ Dabei lassen sie sich häufig auf eine abenteuerliche Liebschaft mit der Femme fatale ein und begehen eine kriminelle Tat mit ihr.¹⁰⁴

Abgesehen von der Femme fatale, soll hier zunächst kurz auf die Charaktere eingegangen werden.

So gibt es im Film Noir laut Hirsch „investigator, victim [und] psychopath“¹⁰⁵. Bei dem „investigator“¹⁰⁶ handelt es sich meist um einen Polizisten, Privatdetektiv oder gewöhnlichen Bürger, der im Gegensatz zu den anderen Charakteren gewissenhaft und nicht als Gesetzesbrecher handelt. Vielmehr deckt er die Verbrechen seiner Gegenspieler auf und überlebt in der Noir-Welt.¹⁰⁷

Der Psychopath wird als negative Kehrseite des „investigator“¹⁰⁸ dargestellt. Dabei agiert der Psychopath als dessen Doppelgänger und spiegelt die dunkle Seite des Noir-Opfers wieder.¹⁰⁹

Zudem gibt es noch die Figur, die das „victim“¹¹⁰ verkörpert. Wie der englische Begriff schon aussagt, handelt es sich hierbei um ein Opfer. So kann diese Figur unabsichtlich eines Verbrechens beschuldigt werden, oder sie wird zu einem Verbrechen verführt, z.B. von einer Femme fatale.¹¹¹ Das Opfer kann als „pessimistischer Einzelgänger [gelten], der seiner sozialen Umwelt weitgehend entfremdet ist“¹¹².

Neben der Femme fatale gibt es einen weiteren Frauentyp, welche die häusliche Frau, auch „domestic woman“¹¹³ genannt, verkörpert. Sie bietet dem männlichen Protagonisten Schutz und das Gefühl der Vertrautheit. Allerdings muss er sich für eine Frau entscheiden. Diese Entscheidung zieht eine

¹⁰³ Kaufmann/Hoefler 1997, 12

¹⁰⁴ Vgl. Werner 1985, 10

¹⁰⁵ Hirsch, 2001, 167

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Sellmann et al. 2001, 32

¹⁰⁸ Hirsch, 2001, 167

¹⁰⁹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 33

¹¹⁰ Hirsch, 2001, 167

¹¹¹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 32

¹¹² Werner 1985, 11

¹¹³ Cameron et al. 1994, 23

regelkonforme, falls er sich für die Hausfrau entscheidet, oder gesetzesbrechende Handlung, im Falle der Femme fatale, nach sich.¹¹⁴ Durch die „domestic woman“¹¹⁵ erlangt der Held die Hoffnung, dass er sich Intrigen und Verbrechen verwehren kann. Dennoch wird diese Hoffnung auf Hilfe zerstört, da ihnen ein Zusammensein nicht ermöglicht wird.¹¹⁶

Die Charaktere rufen im Zuschauer, obwohl sie Verbrechen begehen, Ermorden und moralisch verwerflich handeln, Sympathie hervor. Dies liegt darin begründet, dass die Protagonisten gewöhnliche Menschen sind und sie durch schicksalhafte Zufälle erst zu Gesetzesbrechern werden. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit, die Figuren kennenzulernen, bevor sie kriminell werden, wodurch er sich besser mit den Figuren identifizieren kann.¹¹⁷ Darüber hinaus stehen die Charaktere in einer bestimmten Beziehung zueinander, wie aus Abbildung 3 ersichtlich wird.

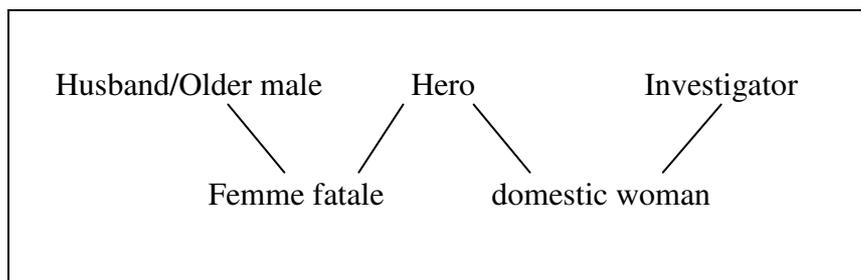


Abb. 3: Beziehungen der Charaktere im Film Noir¹¹⁸

Die oben dargestellte Konstellation der Charaktere findet sich in den meisten Noir-Filmen wieder. An ihr wird deutlich, dass jeder Protagonist zwei Partner hat, mit denen er interagiert.¹¹⁹

Laut Liebrand et al. gibt es in einigen Noir-Filmen allerdings noch einen dritten Frauentyp, welcher als „Kumpel“ bezeichnet werden kann. Diese

¹¹⁴ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 63

¹¹⁵ Cameron et al. 1994, 23

¹¹⁶ Vgl. Liebrand et al. 2004, 93

¹¹⁷ Vgl. Sellmann et al. 2001, 35

¹¹⁸ In Anlehnung an Cameron et al. 1994, 23

¹¹⁹ Vgl. ebd.

Frau hat eine rein freundschaftliche Beziehung zum Protagonisten, in der beide Partner gleichberechtigt sind. Dadurch verliert sie allerdings ihre erotische Ausstrahlung.¹²⁰

Der Film Noir zeigt zwar Beziehungen zwischen Menschen, jedoch keine familiären Verbindungen. So ist die Abwesenheit der Familie ein auffälliges Merkmal dieser Filme. Sie wird erst gar nicht thematisiert. In den wenigen Filmen, in denen eine Familie auftaucht, wird sie negativ dargestellt. Hier empfinden die Figuren ihre Familie als ein Gefängnis, aus dem sie entkommen wollen, weil sie einen Ort des Grauens und Unwohlseins verkörpert. Das Scheitern einer harmonischen Beziehung bleibt auch der Familie im Film Noir nicht erspart.¹²¹

Die Handlung dieser Filme hebt sich durch mehrere Aspekte von anderen ab. So spielen Dialoge und die Fixierung des Zuschauers auf die Figuren eine übergeordnete Rolle. Physische Tätigkeiten bleiben im Hintergrund. Dennoch ist in einigen Filmen zu erkennen, dass gewalttätige Auseinandersetzungen gegen Ende der Filme vermehrt auftauchen.¹²²

Eine weitere Rolle spielt die Zeit in den Filmen. Denn häufig gibt es zwei Zeitebenen. Der Protagonist beschreibt seine Vorgeschichte aus der Gegenwart bis zu dieser durch Rückblenden. Dadurch nähern sich die beiden Zeitachsen an und treffen letztendlich aufeinander.¹²³

Oftmals werden die Rückblenden mittels einer „Voice-over-Erzählung“¹²⁴ eingeleitet. Voice over ist eine hinsichtlich der Filmerzählung entwickelte Technik, „[...] die auf der akustischen Ebene einen Erzähler einführt, der auf der Bildebene gezeigtes Geschehen beschreibt oder kommentiert oder zusätzliche, nicht gezeigte Informationen zur Verfügung stellt [...]“.¹²⁵

¹²⁰ Vgl. Liebrand et al. 2004, 93

¹²¹ Vgl. Werner 1985, 14

¹²² Vgl. Sellmann et al. 2001, 38

¹²³ Vgl. ebd., 39

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Röwekamp/Heller/Hickethier 2003, 102

Paul Schrader beschreibt die Stimmung, welche durch das Voice over geschaffen wird, als „eine unwiederbringliche Vergangenheit, ein vorbestimmtes Schicksal und eine alles umfassende Hoffnungslosigkeit“¹²⁶.

Interessant hierbei ist, dass der Zuschauer vor vollendete Tatsachen gestellt wird. Dies bedeutet, die entscheidenden Aktionen haben sich bereits ereignet und der Protagonist hat einen großen Teil bereits er- bzw. durchlebt.¹²⁷

Ein weiteres Merkmal für den Film Noir ist der Schlussteil. Die Protagonisten werden häufig zu Verbrechern und sterben am Ende an Verletzungen oder schicksalhaften Unfällen. Ein „happy end“¹²⁸ wird im Film Noir bewusst vermieden. Dies würde einem Glücksversprechen gleichen, welches durch die pessimistische Grundhaltung nicht in die Welt der Noir-Filme passt. Viel wichtiger und interessanter scheint das Scheitern der Protagonisten.¹²⁹

In der Bildsprache gibt es weitere Charakteristika, die allerdings nicht auf jeden Film Noir gleichermaßen zutreffen müssen.

Zu nennen sei hier die besondere Licht- und Schattenführung, auch „Chiaroscuro“¹³⁰ genannt.¹³¹

Bereits in der Filmbranche bekannt war das „Three-point-lighting“¹³², welches aus drei verschiedenen Lichtquellen bestand: „1. das key light, Führungslicht und Hauptlichtquelle, 2. das fill light, das den Schatten des key light aufhellt, 3. das back light, das von hinten auf die Schauspieler fällt, um ihnen Konturen zu geben.“¹³³

Im Gegensatz zu den bisherigen Hollywood Filmen, die „high-key-lighting“¹³⁴ benutzen, hat der Film Noir von der Beleuchtungstechnik „low-

¹²⁶ Schrader 1981, 22

¹²⁷ Vgl. Grob/Koebner 2008, 31

¹²⁸ Röwekamp 2003, 108

¹²⁹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 39 ; vgl. auch Röwekamp 2003, 108

¹³⁰ Sellmann et al. 2001, 41

¹³¹ Vgl. ebd.

¹³² Ebd., 42

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

key-lighting“¹³⁵ Gebrauch gemacht, wodurch die Beleuchtungstechnik Chiaroscuro, welche wörtlich übersetzt “hell-dunkel“ bedeutet¹³⁶, entstanden ist.¹³⁷ Die Technik bewirkt einen großen Kontrast zwischen den Spitzenlichtern des Führungslichts und den Schatten der Protagonisten, welche von keiner Lichtquelle aufgehellt werden.¹³⁸

Im Rahmen der Beleuchtungstechnik wurde darüber hinaus viel experimentiert. Die Lichtquellen wurden in verschiedenste Positionen gesetzt. So hat man z.B. mit extremen Unterlicht ein unheimliches Gesicht erzeugt. Zudem wurden realistische Quellen eingesetzt, wie z.B. Straßenlaternen, um einen möglichst realitätsnahen Eindruck zu vermitteln. Selbst in Innenräumen kommt das Gefühl auf, es sei Nacht. Dabei sind oftmals die Jalousien runtergelassen und von außen wirft eine Lichtquelle seltsame Schatten an die Wände.¹³⁹

Wie der Begriff Film Noir vermuten lässt, spielen die meisten dieser Filme bei Nacht oder vermitteln das Gefühl der Nacht. Diese Tageszeit verstärkt das unsichere Gefühl der Großstadt und „ist die Zeit der Entwurzelten, der Getriebenen und Ruhelosen, der Schlafwandler und Schattenwesen“¹⁴⁰. Der Zuschauer bekommt das Gefühl vermittelt, dass die Dunkelheit überwiegt und stets anhält.

Der Hell-Dunkel-Kontrast „suggeriert die Dominanz des Dunklen so, als müsse das, was eigentlich im Zentrum steht, erst mühsam dem Schwarz entrissen und ins Licht gezerrt werden.“¹⁴¹ Die Protagonisten stehen oft partiell oder ganz im Dunkeln und auch Requisiten sind kaum beleuchtet, wodurch dem Zuschauer ein Überblick erschwert wird. Die Figur soll keine herausragende Stellung einnehmen und versinkt förmlich im Schatten, wäh-

¹³⁵ Sellmann et al. 2001, 42

¹³⁶ Vgl. Wermke/Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht 2007, 175

¹³⁷ Vgl. Röwekamp 2003, 106

¹³⁸ Vgl. Sellmann et al. 2001, 42

¹³⁹ Ebd., 43

¹⁴⁰ Grob/Koebner 2008, 29 f.

¹⁴¹ Ebd., 35

rend seine Umgebung, wie z.B. die Stadt, häufig sichtbar ist. Auch in Innenräumen befinden sich die Lichtquellen auf niedriger Höhe, um die Gesichter im Dunkeln zu lassen.¹⁴²

Neben den Lichtquellen, wurde auch die Kamera an ungewöhnliche Stellen angebracht, wodurch die Erzählperspektive ebenfalls merkwürdig und fremdartig wirkt.¹⁴³

Die gesamte Bildkomposition wird durch Hell-Dunkel-Kontraste, ungewöhnliche Kamerastellungen und vor allem durch schräge Linien bestimmt. Das Bild wirkt dadurch unruhig, spiegelt das Befinden der Protagonisten wieder und zeigt ihren seelischen Zustand.¹⁴⁴

Schiefe Linien zerteilen das Bild und verhindern ein sicheres, entspanntes Gefühl des Zuschauers und der Protagonisten.¹⁴⁵

Durch diese bildlichen und weiteren Aspekte, wie z.B. zeitliche Achsen-sprünge, wird dem Zuschauer eine Orientierung erschwert.¹⁴⁶

Merker betont, dass die Merkmale des Film Noir nicht nur in der außergewöhnlichen Visualisierung liegen, da auch die Beziehung zwischen der männlichen Figur und der Femme fatale ein stilistisches Merkmal ist:

„Lust, Betrug, Täuschung, Begehren, Verdacht, Erpressung, Geld, Liebe, Sex, Macht, Mord, das sind die klassischen Noir-Elemente zwischen der Femme fatale und dem Mann, der ihr verfällt, zwischen den beiden, die nicht mehr voneinander lassen können und wenn sie schließlich erkennen, dass sie einander – auch – lieben, ist es zu spät.“¹⁴⁷

Daher thematisiert der narrative Höhepunkt vieler Noir-Filme die Enträtse-
lung der Femme fatale durch den Helden. Die aufgebaute Beziehung der
beiden Figuren kann auf unterschiedliche Weise enden.¹⁴⁸

¹⁴² Vgl. Schrader 1981, 21

¹⁴³ Vgl. Grob/Koebner 2008, 15

¹⁴⁴ Vgl. Röwekamp 2003, 107

¹⁴⁵ Vgl. Schrader 1981, 21

¹⁴⁶ Vgl. Grob/Koebner 2008, 15

¹⁴⁷ Merker 2008, 117

¹⁴⁸ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 65

Der Film Noir bietet jedoch auch über die Charaktere hinaus verschiedene, weitere Aspekte. Ein bis heute strittiger Punkt ist der Genre-Begriff.

„Die Frage, ob jeder Film Noir zwingend entweder einen unvergleichlichen visuellen Stil oder eine typische narrative Struktur aufweisen muss, oder ob er sogar beides synthetisch vereinen muss, um die generische Bezeichnung tragen zu dürfen, ist nach wie vor ungeklärt.“¹⁴⁹

Es wird bis heute darüber diskutiert, ob der Film Noir als eigenständiges Genre angesehen werden darf oder nicht.¹⁵⁰

Um einen Überblick zu verschaffen soll im folgenden Text auf einige Aspekte des Genre-Begriffs in Bezug auf den Film Noir eingegangen werden.

Der Begriff Genre wird unterschiedlich definiert. So gibt es z.B. die Meinung, dass ein neues Genre aus der Vermischung verschiedener Elemente bereits bekannter Genres entsteht. Andere Kritiker verlauten, dass Genres im Laufe der Zeit langsam aufkommen und auch wieder vergehen können.¹⁵¹

Zudem kristallisiert sich heraus, dass viele Filme keinem Genre zugeordnet werden können, da sie mehrere Aspekte unterschiedlicher Genres vereinen.

Liebrand et al. betont zwei Fakten, die bei der Definition eines Genres berücksichtigt werden sollten:

„Genres sind keine ahistorischen, stabilen Kategorien, sondern unterliegen dem historischen Wandel, sie können sich etablieren, sich in andere Genres transformieren oder auch verschwinden. [...] Genre geht nicht als essentialistische Kategorie dem jeweiligen Film voraus, sondern realisiert sich in jedem Film neu, entsteht erst in der eigentlichen Umsetzung.“¹⁵²

Dies bedeutet, dass z.B. ein Western bestimmte Merkmale vereinigen muss, die einen Westernfilm ausmachen. Dennoch kann er in der Zusammenset-

¹⁴⁹ Kaufmann/Hoefler 1997, 8

¹⁵⁰ Vgl. Liebrand et al. 2004, 33 ; vgl. auch Sellmann et al. 2001, 14

¹⁵¹ Vgl. ebd., 34

¹⁵² Ebd., 35 f.

zung der Merkmale variieren und so neue Elemente oder Stilformen kreieren, die das Genre Western weiterentwickeln.¹⁵³

Dass der Film Noir keine feste Definition hat, ist einer der Gründe, warum es eine stets anhaltende Diskussion gibt, ob der Film Noir als eigenes Genre bezeichnet werden muss.

Paul Schrader und Raymond Durgnat gehören zu den Kritikern, die den Film Noir nicht als Genre, sondern als eine Reaktion auf die emotionale Stimmung ansehen und verweisen in diesem Zusammenhang auf den Expressionismus¹⁵⁴ in Deutschland. Denn die Besonderheit, die jedem Film Noir verbindet, ist der „visuelle Stil“¹⁵⁵, welcher jedoch nicht entscheidend für die Definition eines Genres ist.¹⁵⁶

Foster Hirsch und James Damico hingegen sprechen sich für den Film Noir als Genre aus. Sie verteidigen die Ansicht, dass der visuelle Stil die Funktion hat, eine Geschichte zu erzählen und sie dem Zuschauer zugänglich zu machen. Der visuelle Stil wird so nicht willkürlich eingesetzt, sondern ist aufgrund der Geschichten, die vermittelt werden müssen, entstanden.¹⁵⁷

Darüber hinaus gibt es Kritiker, die den Film Noir als Untergattung des amerikanischen Kriminalfilms bezeichnen, da er einerseits Elemente übernimmt, aber andererseits auch neue Aspekte einbringt.¹⁵⁸

Im Zuge der Genre-Diskussion kommt zudem stets die Frage nach der Herkunft des Noir-Films. Auch hier gibt es wenige wissenschaftliche Untersuchungen, die sich mit diesem Thema intensiv befasst haben. Einige Thesen sollen aufgrund des komplexen Umfangs nur knapp erläutert werden.

¹⁵³ Vgl. Liebrand et al. 2004, 8

¹⁵⁴ Anmerkung: Expressionismus ist eine „Strömung in Literatur und Malerei zwischen 1880 und 1910. Nicht die Wiedergabe der sinnlich erfahrbaren Umwelt, sondern das geistige wie seelische Empfinden des Künstlers bestimmt den Schaffensprozess.“ Emrich et al. 1998, 200

¹⁵⁵ Sellmann et al. 2001, 15

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 14 f.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., 16

¹⁵⁸ Vgl. ebd., 18 f.

Der Beginn der Noir-Filme ist gegen Ende des 2. Weltkrieges anzusiedeln, weshalb auch Gründe in dieser Zeit gesucht werden. Der Einfluss der Kriegs- und Nachkriegsjahre auf die Filmwelt scheint für viele Autoren und Kritiker nachvollziehbar. Die Frauen und Kinder lebten mit einem starken Patriotismus und verbreiteten diesen auch im Ausland. Dennoch gab es gerade zum Ende des Krieges Depressionen, nach einem durch Kriegspropaganda ausgelösten Optimismus. Diese Hoffnungslosigkeit spiegelt sich folglich auch in Hollywood-Produktionen wieder.¹⁵⁹

Was nach dem Krieg kam, nennt Schrader „Desillusionierung“¹⁶⁰. Der plötzliche Übergang von einer Kriegs- zu einer Friedenswirtschaft traf sämtliche Gesellschaftsgruppen. Die Frauen waren mittlerweile durch den Krieg gezwungen, die Arbeiten und Aufgaben ihrer Männer zu übernehmen und sind selbstständiger geworden. Dieser Umstand stellte sich nach dem Krieg als problematische Konstellation dar: „Die ökonomische, politische und auch sexuelle Freiheit, die sich die Frauen in den Kriegsjahren erworben hatten, kollidierte mit den Erwartungen der heimkehrenden Soldaten.“¹⁶¹ Die wiederheimgekehrten Veteranen konnten keinen Anschluss an die Familien finden und fühlten sich fremd.¹⁶²

Das ganze Land war erschüttert von den Ereignissen des Krieges und fürchtete sich vor einer neuen wirtschaftlichen Krise, wie sie 1929 als Spätfolge des ersten Weltkrieges auftrat.¹⁶³ „So entstand ein Klima der Ernüchterung und Unsicherheit, das den idealen Nährboden für die Entwicklung der Schwarzen Serie abgab.“¹⁶⁴

¹⁵⁹ Vgl. Krutnik 1994, 57

¹⁶⁰ Schrader 1981, 18

¹⁶¹ Steinbauer-Grötsch 1997, 17

¹⁶² Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 16 f.

¹⁶³ Vgl. Bronfen 2004, 30 ; vgl. auch Steinbauer-Grötsch 1997, 16 f.

¹⁶⁴ Steinbauer-Grötsch 1997, 17

Darüber hinaus wollte der Zuschauer von sich aus realistisches Kino erfahren und sich keinen beschönigenden Worten hingeben, wie es zuvor im Krieg der Fall gewesen war.¹⁶⁵

Dieser Realismus kommt in den authentischen Schauplätzen und in den Protagonisten des Noir-Films zum Ausdruck.¹⁶⁶

Eine weitere Ursache für das Entstehen dieser Filme ist in dem deutschen Expressionismus zu finden. Deutsche Künstler, unter anderem Regisseure wie Fritz Lang, emigrierten in die USA und arbeiteten in Hollywood. So brachten sie einige Merkmale, wie die expressionistische Licht-Schatten Kombinationen, mit in die Traumfabrik. Diese künstliche Lichtsetzung steht zwar im Gegensatz zu den wirklichkeitsnahen, außen gelegenen Schauplätzen, dennoch gab die Vereinigung von realistischem und expressionistischem Licht den Filmen eine besondere Ausstrahlung.¹⁶⁷

Die dargestellte Grafik auf der folgenden Seite nach Paul Schrader veranschaulicht die Produktionsmenge der Noir-Filme zwischen 1940 und 1960. Dabei ist besonders der steile Anstieg ab 1944 auffällig, der einen Trend hinsichtlich der Noir-Filme aussagt. Die Vorstellungen in den Kinos waren gut besucht und die Zuschauer haben den Stil der Noir-Filme angenommen. Für die enorme Anzahl an produzierten Filmen sind allerdings nicht nur große Studios verantwortlich. Viele kleine, unabhängige Produktionsfirmen haben sich dem Film Noir angenommen.

So bestand eine Kinovorstellung häufig aus einem „A-Picture“¹⁶⁸ Film und einem „B-Picture“¹⁶⁹ Film, also einem aufwendig produzierten und einem finanziell weniger aufwendig gedrehten Film. Durch diese Kombination

¹⁶⁵ Vgl. Bronfen 2004, 31

¹⁶⁶ Vgl. Schrader 1981, 19

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Steinbauer-Grötsch 1997, 17

¹⁶⁹ Ebd.

konnten sich auch kleinere Produktionsfirmen finanzieren und eine höhere Anzahl an Filmen in den Kinos zeigen.¹⁷⁰

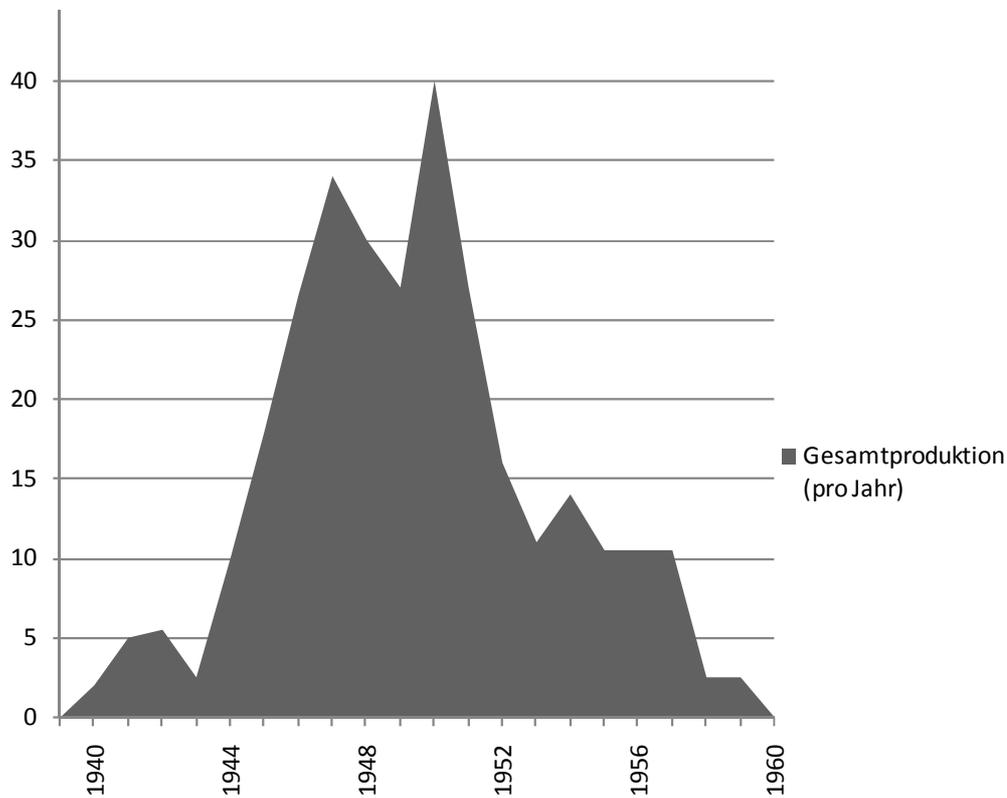


Abb. 4: Produktionsmenge der Noir-Filme zwischen 1940 und 1960¹⁷¹

Wie in der Abbildung ebenfalls zu erkennen ist, bricht die Anzahl an Produktionen 1951 ein. Dies liegt an dem gerichtlichen „Anti-Trust-Urteil“¹⁷² aus dem Jahr 1948, wodurch eine automatische Abnahme von Filmen verboten wurde. Durch die Umstrukturierung der amerikanischen Filmindustrie tauchen B-Picture Filme nach 1950 kaum noch auf, sodass eine Viel-

¹⁷⁰ Vgl. Steinbauer-Grötsch 1997, 17; vgl. auch Röwekamp/Heller/Hickethier 2003, 76

¹⁷¹ In Anlehnung an Steinbauer-Grötsch 1997, 16

¹⁷² Ebd., 17

zahl kleiner Produktionsstudios nicht mehr existenzfähig waren. Es kam zu einem Umbruch der Filmindustrie in Amerika.¹⁷³

Die rückläufige Produktionszahl ab 1951 wird durch weitere Faktoren begünstigt. So bewirkte die stärker werdende Popularität des Fernsehens einen Rückgang der Kinobesucher. Als wichtigster Aspekt scheint jedoch vor allem die Entwicklung und Nutzung des Farbfilms zu sein, welcher eine Faszination auf die Menschen ausübte und den Film Noir in den Hintergrund rücken ließ.¹⁷⁴

2.2 Double Indemnity

Es folgt eine Inhaltsangabe zu dem Film Noir *Double Indemnity* aus dem Jahr 1944.

Der Protagonist Walter Neff, gespielt von Fred MacMurray, sitzt verletzt in einem Büro und spricht vergangene Ereignisse auf das Band eines Diktiergerätes. Er erwähnt, dass er über die Grenze nach Mexiko fliehen möchte. Der Zuschauer erfährt über Rückblenden, was passiert ist.

Walter Neff, der bei der Versicherungsgesellschaft "All Pacific Risk Insurance" als Versicherungsagent arbeitet, möchte einen Klienten besuchen und trifft in seinem Haus nur die Frau, Phyllis Dietrichson, welche von Barbara Stanwyck dargestellt wird, an. Die Gattin beginnt mit dem Verführungsspiel, welches letztendlich nur ein Ziel hat, nämlich die Tötung ihres Ehemannes.

Walter durchschaut ihre Absichten und verwehrt sich zunächst ihrer Gedanken. Phyllis bleibt hartnäckig und besucht ihn sogar in seiner Wohnung, bis sie ihn schließlich überzeugt, sich dem Plan anzuschließen.

Walter Neff lässt sich auf die verführerische Frau ein und setzt eine neue Klausel in die Versicherungspolice ein, welche besagt, dass die Witwe die

¹⁷³ Vgl. Werner 2000, 67 ; vgl. auch Steinbauer-Grötsch 1997, 18

¹⁷⁴ Vgl. Steinbauer-Grötsch 1997, 18 f.

doppelte Summe der vereinbarten Lebensversicherung ausgezahlt bekommt, wenn ihr Mann bei einem Unfall ums Leben kommt.

Der Ehegatte unterschreibt unwissentlich den Vertrag. Nun beginnt Walter mit der Vorbereitung für den scheinbar perfekten Mord. An einem Morgen bringt Phyllis ihren Ehemann mit dem Auto zum Bahnhof. Auf dem Weg dorthin wird er von Walter, der sich hinten im Wagen versteckt hat, ermordet. Er gibt sich nun für den Ehemann von Phyllis, Herrn Dietrichson, aus und steigt in den Zug. Nach einem kurzen Gespräch mit einem Fahrgast springt Walter am hinteren Wagon aus der fahrenden Bahn. Sie legen die Leiche des Ehemanns auf die Gleise und wollen so einen Unfall simulieren. Während Phyllis und Walter im Glauben sind, dass alles nach Plan verläuft, wittert Walters Chef, Barton Key, das Verbrechen. Er verdächtigt Phyllis und setzt sie unter Druck. Walter und Phyllis geraten durch Keys immer größer werdendes Misstrauen unter Druck und befürchten, dass die Versicherungssumme nicht ausgezahlt wird.

Phyllis plant, Walter zu verführen, um mit ihm „die Figur paternalen¹⁷⁵ Autorität zu töten und somit das eigene Überleben zu sichern“¹⁷⁶ scheint somit nicht komplett aufzugehen, da sie die Versicherungssumme benötigt, um weiterhin ein finanziell abgesichertes Leben führen zu können. Walters Misstrauen gegenüber Phyllis erreicht einen vorläufigen Höhepunkt, als er von Lola, der Stieftochter von Phyllis, erfährt, dass Phyllis Mitschuld an dem Tod ihrer Mutter tragen würde.

Beim einem heimlichen Treffen im Supermarkt versucht die Femme fatale Walter nochmals von einer gemeinsamen Zukunft zu überzeugen und wirft Lola vor, sie würde lügen. Beiden Verbrechern wird letztendlich bewusst, dass sie ihren Komplizen umbringen müssen.

¹⁷⁵ Anmerkung: Der Begriff ist von Paternalismus abzuleiten, der das Bestreben ausdrückt, andere zu bevormunden. Vgl. Wermke/Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht 2007, 770

¹⁷⁶ Bronfen 2004, 56

Um sich dem Partner zu entledigen, treffen sie sich an einem Abend in dem Haus der Dietrichsons. Bei dem Mord an Phyllis wird Walter selbst verwundet. Er schleppt sich mit letzter Kraft in das Büro, um dort seine Taten zu beichten. Bevor er nach dem Bekenntnis fliehen kann, wird er von Keyes entdeckt.¹⁷⁷

2.2.1 Einordnung in den Kontext des Film Noir

Der 1943 von Billy Wilder produzierte und 1944 veröffentlichte Film *Double Indemnity* basiert auf den gleichnamigen Roman von James M. Cains und wird von vielen Kritikern als klassischer Film Noir bezeichnet.¹⁷⁸ Auch Paul Schrader ist von seinen Qualitäten überzeugt: „*Double Indemnity* war der erste Film, der Film Noir so zeigte, wie er wirklich war: unbedeutend, unerlöst, armselig“¹⁷⁹.

Der Film, der in Deutschland unter dem Titel „Frau ohne Gewissen“¹⁸⁰ bekannt ist, gilt als Paradebeispiel für die narrative Struktur der Noir-Filme, da er, entgegen der literarischen Vorlage, mit Rückblenden und Voice-over Elementen arbeitet.¹⁸¹ Der Roman erzählt die Handlung chronologisch. Allerdings hat Billy Wilder die Erzählperspektive übernommen, indem die Geschichte, wie auch die Vorlage, konsequent aus der Sicht von Walter erzählt wird.¹⁸²

Aber auch in Bezug auf die Figurenkonstellation aus Abbildung 3¹⁸³ können den Charakteren Funktionen zugeordnet werden. So verkörpert Walter den Antihelden, welcher der Femme fatale verfällt. Sein Arbeitskollege Keyes stellt den Detektiv dar, der das Verbrechen aufdeckt, während Lola die Funktion der häuslichen, braven Frau gegenüber Walter einnimmt.

¹⁷⁷ Vgl. *Double Indemnity*, Billy Wilder 1946 ; vgl. auch Bronfen 2004, 76 ff.

¹⁷⁸ Vgl. Steinbauer-Grötsch 1997, 26

¹⁷⁹ Schrader 1981, 20

¹⁸⁰ Grob 2008, 94

¹⁸¹ Vgl. Cameron et al. 1994, 165

¹⁸² Vgl. Steinbauer-Grötsch 1997, 111

¹⁸³ Siehe Kapitel 2.1, S. 21 dieser Arbeit

Aufgrund dieser Menge stilistischer Merkmale wird *Double Indemnity* daher von vielen Autoren und Kritikern auch als Paradebeispiel für den Film Noir genannt.¹⁸⁴

2.2.2 Szenenanalyse

Um den Charakter und die Handlungsweise der Femme fatale in *Double Indemnity* herauszustellen, werden im folgenden zwei Schlüsselszenen des Films, in denen die Femme fatale maßgeblich Anteil hat, analysiert.

Dazu gehört zum Einen die vierte Sequenz¹⁸⁵, in der Walter und Phyllis zum ersten Mal aufeinandertreffen.

Schon bei dieser ersten Begegnung mit Phyllis wird deutlich gemacht, dass sie Walters Leben ins Chaos stürzen wird. Der Zuschauer sieht die Femme fatale aus der Sicht Walters leicht bekleidet auf einer Treppe.¹⁸⁶ Ihre Haare und ihr Gesicht sind, im Gegensatz zu anderen Einstellungen, hell erleuchtet. So strahlt sie eine trügerische Reinheit und Unberührtheit aus. Durch die Empore wirkt sie wie auf einer Bühne stehend, sodass die ganze Aufmerksamkeit auf sie gerichtet wird.

Sobald die Ehefrau erfährt, dass Walter für eine Versicherung arbeitet, wird sie hellhörig und beschließt mit ihm zu sprechen. Bereits zu diesem Zeitpunkt hat sie den Mord an ihren Ehemann im Sinn. Der Versicherungsagent Walter kommt ihr in diesem Moment sehr gelegen.

Sie verschwindet für einen kurzen Moment in eine andere Räumlichkeit, um dann graziös die Treppen hinunterzusteigen und im Gehen die Bluse zu zuknöpfen.

Walter richtet seine Blicke zur Treppe. Der Einstellungswechsel von Walter, der zur Treppe schaut, hin zu Phyllis Beinen, suggeriert dem Zuschauer den Blick Walters. Er riecht ihr Parfüm und bemerkt den Fußreif, der an Phyllis

¹⁸⁴ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 64

¹⁸⁵ Siehe Anlagen S. XVII, Sequenzprotokoll Nr. 4

¹⁸⁶ Siehe Anlagen S. XXII, Bildausschnitte aus *Double Indemnity*, Abb. I und II

nackter Haut anliegt. Dieser betont ihren Körper und ihr Bewusstsein über die Wirkung dieser Accessoires.¹⁸⁷ Während sie ihre Bluse noch zuknöpft, ist Walter ihr bereits verfallen.¹⁸⁸ Durch Walters Erzählung erfährt der Zuschauer, dass er von diesem Zeitpunkt an nur noch an sie denken kann. Nachdem Phyllis im Eilschritt an Walter vorbeigegangen ist, stellt sie sich an den Spiegel, um ihren Lippenstift nachzuziehen.



Abb. 5: Phyllis im Spiegel - *Double Indemnity*, Billy Wilder (1944)¹⁸⁹

Das Bild der sich im Spiegel betrachtenden Femme fatale, wie in Abbildung 5 dargestellt, ist eine typische Situation, welche in Noir-Filmen auftaucht. Zum Einen beweist es, dass die Femme fatale gerne ihr eigenes Image kreiert.¹⁹⁰ Zum Anderen verweist das Motiv auf den Doppelcharakter der Femme fatale, der sich aus dem Ideal, der Wirklichkeit, dem äußeren Erscheinen und aus dem wahren Charakter zusammensetzt. Aus der Abbildung wird deutlich, dass Walter ihr in diesem Moment nicht entkommen

¹⁸⁷ Vgl. Frink/Hoefler 1998, 68

¹⁸⁸ Vgl. Polte 2003, 17

¹⁸⁹ Vgl. *Double Indemnity*, Billy Wilder 1994

¹⁹⁰ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 41

kann, da Phyllis ihn durch ihr Spiegelbild einengt. Walter sieht nun zwei ihrer Art und scheint diese nicht unterscheiden zu können. Zum Einen die lebenswerte, attraktive und zum Anderen die hinterhältige und opportunistische handelnde Frau. Dieses Problem wird Walter letztendlich zum Verhängnis.¹⁹¹

Die Femme fatale im Spiegel hebt zudem das selbstbewusste Auftreten in Bezug auf ihren Körper hervor. Es zeigt auch, dass sie stets Kontrolle über sich selbst und ihr Äußeres ersucht.¹⁹² Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass Unabhängigkeit und Freiheit wichtige Kriterien der Femme fatale sind. Sie ist in keinsten Weise dazu bereit, Kompetenzen abzugeben.¹⁹³

Diese Kriterien ergeben sich insbesondere aus der gewonnenen Unabhängigkeit der Frau und der daraus resultierenden Emanzipation während des 2. Weltkrieges. Ihr Streben nach Freiheit in den Noir-Filmen kann mit den neu aufkommenden Zielen der realen Frau gleichgesetzt werden und nahezu als eine Rebellion gegen die männliche Abhängigkeit gesehen werden.¹⁹⁴

Ihr äußeres Auftreten ist bestimmt von einem makellosen Make-up, perfekt gerichtetem Haar und figurbetonter Kleidung. Sie trägt langärmelige, hoch aufgeschlossene Kleider und zeigt lediglich ihre Beine. Wie viele Femmes fatales, trägt Phyllis damit elegante, feminine Kleidung und dazu auffälligen Schmuck. Diese Statussymbole reihen sich zu ihren Zielen: Macht, Geld und Freiheit.¹⁹⁵

Bereits in den ersten Minuten des Gesprächs macht Phyllis von ihrer Attraktivität Gebrauch, um von Walter auf verführerischer Art einige Informationen einzuholen. Der Versicherungsagent lenkt das Gespräch jedoch immer wieder auf ihr Parfüm und ihren Fußreif, während Phyllis ihn über seine Versicherungsfirma ausfragt. Sie spielt mit ihren Reizen, indem sie ihre Bei-

¹⁹¹ Vgl. Werner 2000, 112

¹⁹² Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 41

¹⁹³ Vgl. Georg 2007, 24 f.

¹⁹⁴ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 42

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

ne übereinanderschlägt, anmutig einige Schritte hin und her geht, sich wieder hinsetzt und ihre Beine zum wiederholten Mal elegant übereinanderschlägt.¹⁹⁶ So wird Walters Blick immerzu auf ihre Fußkette gelenkt und er fragt sie nach der Gravur:

Walter: Ist ihr Fußreif graviert?
Phyllis: Mit meinem Namen.
Walter: Und der ist?
Phyllis: Phyllis.
Walter: Phyllis. Ha, ich denk' ich mag ihn.
Phyllis: Sie klingen aber nicht überzeugt.
Walter:.. Ich muss noch ein paar Mal um den Block fahren.

Abb. 6: Dialogausschnitt aus *Double Indemnity*, Billy Wilder (1944)¹⁹⁷

Walters Kommentar deutet daraufhin, dass ihm ihr Name egal ist. Er findet ihn weder gut noch interessant. Wichtig scheint ihm die Frau, die sich hinter dem Namen verbirgt, zu sein. Die Tatsache, dass Phyllis eine Fußkette mit ihrem Namen trägt, weist nochmals auf ihre Selbstverliebtheit hin.¹⁹⁸

Zudem hat die Fußkette eine besondere symbolische Bedeutung. Der Fuß selbst steht für Standhaftigkeit und Unabhängigkeit und wird darüber hinaus mit Sinnlichkeit in Verbindung gebracht.¹⁹⁹ Diese Attribute lassen sich mit denen einer *Femme fatale* vereinen.

Ihre Stimme wirkt sehr ruhig, aber auch bestimmend. Ihre Fragen sind direkt an Walter gerichtet, mit dem Ziel, Informationen über Versicherungen zu erlangen. Dies bedeutet, dass Phyllis von Anfang an ihre Wirkung auf Walter für manipulative, eigennützige Zwecke einsetzt.²⁰⁰

¹⁹⁶ Siehe Anlagen S. XXII, Bildausschnitte aus *Double Indemnity*, Abb. VII

¹⁹⁷ Vgl. *Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944

¹⁹⁸ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 69

¹⁹⁹ Vgl. Vollmar 2003, 191

²⁰⁰ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 67

Ihr Gesamtaufreten ist somit kühl, aber berechenbar.

Phyllis wirkt desinteressiert und erzählt beim Gang zur Tür, dass ihr Mann morgen Abend im Haus sei. Walter hingegen scheint bereits vergessen zu haben, warum er ursprünglich gekommen ist. Es folgt ein kurzer verbaler Schlagabtausch, bei dem Walter einen Annäherungsversuch unternimmt. Es handelt sich hierbei um einen verbalen Ausdruck des stets gegenwärtigen „Spiels von Unterwerfung und Kontrolle“²⁰¹.

Die Kameraposition wechselt von Overshoulder Phyllis zu Overshoulder Walter, wodurch die Wirkung des verbalen Machtkampfes unterstützt wird.²⁰² Auffällig ist hierbei auch die dargestellte Größe der Figuren. Es ist zwar realistisch, dass Walter körperlich betrachtet größer als Phyllis ist, dennoch wird dieser Eindruck in der beschriebenen Situation verstärkt wahrgenommen. Er scheint sich ihr nicht nur überlegen zu fühlen, sondern wird auch in überlegener Position dargestellt.

Während Walter eine lockere Haltung einnimmt und häufig lächelt, hält sich der mimische Ausdruck der Femme fatale in Grenzen. Auch auf den verbalen Machtkampf lässt sie sich nur bedingt ein. Sie bietet seinen Sprüchen Paroli und ist es letztendlich auch, die wieder an ihren Ehemann erinnert und den verbalen Schlagabtausch beendet.²⁰³

Vor der Eingangstür spricht Walter sie nochmals auf ihre äußeren Reize an. Er fragt Phyllis, ob sie auch beim nächsten Treffen wieder das gleiche Parfüm benutzen und dieselbe Fußkette tragen würde. Ein weiterer Hinweis auf Walters Gedanken, welche nur noch bei Phyllis sind.

Eine andere, für den Film entscheidende Szene, ist das finale Gespräch zwischen Walter und Phyllis.²⁰⁴

Sie treffen sich wieder in dem gleichen Wohnraum. Dieses Mal erwartet sie ihn sitzend auf dem Sofa. Zuvor schaltet Phyllis sämtliche Lichter im Flur

²⁰¹ Frink/Hoefer 1998, 69

²⁰² Siehe Anlagen S. XXII, Bildausschnitte aus *Double Indemnity*, Abb. III und IV

²⁰³ Vgl. *Double Indemnity*, Billy Wilder 1944

²⁰⁴ Siehe Anlagen S. XVII, Sequenzprotokoll Nr. 26

und im Wohnraum aus. Im Gegensatz zum ersten Treffen ist der Raum nun viel dunkler. Die verführerische Frau fügt sich in den Raum ein und verhält sich ruhig, wodurch sie kaum auffällt. Durch die Dunkelheit möchte sie ihre wahre Identität und ihre Absichten weiterhin verstecken. Die Dunkelheit dient ihr somit als Schutz vor Walter.

Dass sie ihm bereits skeptisch gegenüber steht, zeigt sich vor allem durch die Waffe, welche sie unter dem Sofa platziert. Die sonst so kühle Femme fatale ist sich nicht mehr sicher, ob Walter noch auf ihrer Seite ist und sich nicht doch gegen sie gewendet hat. Bevor sie sich hinsetzt, zündet Phyllis sich genüsslich eine Zigarette an, welche als phallisches Symbol gesehen werden kann und in dieser Hinsicht sexuelle Macht ausdrückt.²⁰⁵

Walter betritt das Haus und setzt sich auf das Sofa gegenüber der rauchenden Frau. Er erinnert an das erste Gespräch zwischen den beiden und deutet daraufhin, dass sie schon damals nur an den Mord gedacht hat, während er stets auf ihre Fußkette fixiert war.

Phyllis bleibt weiterhin ruhig und zieht gelassen an ihrer Zigarette. Wie im gesamten Film, bleiben ihre Augen ausdruckslos und auch ihre Mimik verändert sich nur geringfügig.²⁰⁶ Unerwartet wechselt Walter die Thematik und lässt Phyllis wissen, dass er aus ihrem Plan aussteigen wird. Er erzählt, dass er sie töten wird und Zachett, einen Freund der Familie, für den Mord an ihr und ihren Ehemann verantwortlich machen will. Aber auch Phyllis hat bereits einen Plan, wie sie Walter in den Mord hineinzieht und dabei selbst nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Der Versicherungsagent spaziert ein wenig durch den Raum. Er tritt in dieser Szene selbstsicher und aufgeklärt auf und durchschaut sie. Zudem hat er die verführerische Femme fatale überwunden. Dies zeigt vor allem der Verlauf des Dialogs und sein physischer Auftritt. In dem Gespräch behält Walter die Oberhand und nimmt eine offensive Haltung ein, indem er ihr offen

²⁰⁵ Vgl. Werner 2000, 115 f.

²⁰⁶ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 75

erzählt, was er mit ihr vor hat. Genauso selbstbewusst steht er von dem Sofa auf und tritt hinter Phyllis. Er berührt sie an den Schultern und ist nun viel größer als sie, wodurch Walters Überlegenheit nochmals aufgezeigt wird.

Im Anschluss schließt er das Fenster, um die störende Musik von außen zu dämmen. Zumindest ist dies das Argument, welches er bringt, um das Fenster schließen zu können. Beiden scheint jedoch bewusst, dass das kommende Ereignis hinter geschlossenen Fenstern und Türen stattfinden sollte. Zudem schließt er die Vorhänge, wodurch der Raum noch stärker abgedunkelt wird. Die Dunkelheit scheint mit der Spannung zu steigen, sodass dem Zuschauer suggeriert wird, der Höhepunkt des Films stehe kurz bevor.

Als er einen kurzen Moment lang nicht auf Phyllis schaut, schmeißt sie ihre Zigarette weg, greift zur Waffe und schießt auf ihn. Sie trifft jedoch nicht und verharrt in ihrer Position, während Walter auf sie zu geht.

Phyllis traut sich nicht, ein zweites Mal zu schießen und Walter gelingt es, ihr die Waffe abzunehmen. Ein letztes Mal stehen sie sich unmittelbar gegenüber. In einer Nahaufnahme von Phyllis, welche in der folgenden Abbildung dargestellt ist, erkennt der Zuschauer Tränen in ihren Augen.



Abb. 7: Phyllis weint - *Double Indemnity*, Billy Wilder (1944) ²⁰⁷

²⁰⁷ *Double Indemnity*, Billy Wilder 1994

Sie schaut verzweifelt zu ihm auf und sagt, dass sie ihn nicht geliebt hat. Sie gesteht, dass sie skrupellos ist und niemals jemanden geliebt hat. Nun ist es Walter, der gefühllos wirkt. Er fragt sie skeptisch, warum sie ihn nicht erschießen kann. Schließlich habe sie ihn nie geliebt. Ihre Tränen scheinen ihn nicht umzustimmen.

Die dämonische Verführerin versucht mitleidig zu wirken und Walter ein letztes Mal von ihren Gefühlen zu überzeugen. Dabei klammert sie sich förmlich an ihn und sucht seine Nähe. Unerwartet beichtet Phyllis ihre Liebe zu ihm, welche sie gerade entdeckt habe. Dies ist einer der wenigen Momente, in denen ihre Augen und die Gesichtszüge leichte Variationen zeigen. Eine melancholische Musik verdeutlicht den plötzlichen Gefühlsumschwung der Femme fatale.

In dieser Situation scheint Phyllis eine komplette Wandlung vollzogen zu haben, da sie kurz zuvor Walter umbringen wollte und ihn nun zu lieben scheint. Sie erkennt, dass Walter ihr überlegen ist, wodurch Gefühle in ihr geweckt werden.

Liebrand et al. umschreibt die Situation als Konfrontation der Femme fatale mit dem Tod. Mit dieser Reaktion legt sie alle vorigen Konventionen ab und lässt den „Todestrieb aufflackern“²⁰⁸. In diesem Moment entscheidet sich Phyllis gegen die Freiheit mit Geld und für die Freiheit, die ihr der Tod bietet.

Inwieweit diese Gefühle echt oder gespielt sind, lässt sich nicht genau feststellen. Allerdings ist zu sagen, dass Phyllis sich in einer ausweglosen Situation befindet, in der ihr Leben von Walter abhängt. So ist es wahrscheinlich, dass die Gefühle nur vorgespielt sind, um ihn zu betören.²⁰⁹

Walter lässt sich von ihr nicht mehr beeinflussen und erschießt Phyllis, als sie sich um ihn klammert und ihn anbettelt.

²⁰⁸ Liebrand et al. 2004, 104

²⁰⁹ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 78

2.2.3 Die Femme fatale in *Double Indemnity*

Phyllis als Femme fatale zeigt in *Double Indemnity* zwei unterschiedliche Gesichter. Zum Einen himmelt sie Walter an und umgarnt ihn, um ihn für ihre Zwecke einzubinden. Zum Anderen kann sie eiskalt und ablehnend auftreten. Diese Polarisierung macht sie für Walter erst interessant und begehrenswert.²¹⁰

Phyllis ist im Vergleich zu anderen Femmes fatales klassischer Noir-Filme sehr rabiät und eigensinnig. In *Pitfall*²¹¹ z.B. wirkt die Femme fatale in ihrem Gesamtaufreten sympathischer. Wie bereits beschrieben ist folglich festzustellen, dass es in den Noir-Filmen Femmes fatales in verschiedenen Ausprägungen gibt.

Sie verkörpern grundsätzlich Schlüsselfiguren, die den Protagonisten in die Noir-Welt und in die Welt des Verbrechens mitnehmen, da er erst durch sie zum Mord getrieben wird.²¹²

Bereits auf dem deutschen Filmplakat, welches die Abbildung 6 zeigt, ist Phyllis als Femme fatale übermächtig groß dargestellt. Sie hat ihren Mund lasziv geöffnet, ihre Augen und ihr Gesicht sind aufwärts gerichtet, wodurch sie den unauffälligen Walter keines Blickes würdigt.

Ihr lasziver Aufwärtsblick signalisiert aber nicht nur, dass sie Walter ignoriert, sondern auch, dass sie gezielt zu jemanden schaut. Dabei lässt sich nur vermuten, wen sie in der dargestellten Situation ansieht.

Zudem ist in ihrem Gesichtsausdruck zu erkennen, dass sie bewundernd zu demjenigen aufblickt, der ihr ebenbürtig oder sogar überlegen ist.

²¹⁰ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 68

²¹¹ André De Toth, 1948 ; Vgl. auch o.V. <http://www.imdb.de> ; <http://www.imdb.de/title/tt0040695/>

²¹² Vgl. Cameron et al. 1994, 12



Abb. 8: Filmplakat von *Double Indemnity*, Billy Wilder (1944) ²¹³

Laut Kaufmann/Hoefer ist „ihre übererotisierte weibliche Attraktivität“²¹⁴ das auffälligste Merkmal der Femme fatale. Diese übertriebene Attraktivität wird auch in *Double Indemnity*, z.B. durch den Blick auf ihre Beine und ihre Fußkette, thematisiert.

Aus der Handlung geht nicht hervor, aus welchen Gründen Phyllis ihren Ehemann töten möchte. Ihr eiskaltes Auftreten und ihre Gefühllosigkeit gegenüber ihrem Mann werden nicht explizit erklärt. Gegenüber Walter erwähnt sie zwar, dass ihr Mann gemein sei und sie stets ignorieren würde, jedoch erzählt sie dies vorrangig, um Walter von dem Mordplan zu überzeugen.²¹⁵ Die Gier nach Macht und Freiheit als Motiv bestimmt ihr Handeln. In dem gesamten Film wird die Ursache dieser Habgier auch nicht in Frage gestellt. Bereits die erste Frau von Dietrichson hat die Femme fatale

²¹³ Siehe o.V. www.imdb.com ; <http://www.imdb.com/media/rm483166720/tt0036775>

²¹⁴ Kaufmann/Hoefer 1997, 40

²¹⁵ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 72

angeblich getötet, um den Mann mitsamt seinem Vermögen für sich allein zu haben. Nun möchte sie ihren Mann loswerden und ist sich ihrer bösen Tat voll bewusst.²¹⁶

Ihre Gefühllosigkeit bemerkt vor allem ihre Stieftochter Lola, die ihren Unmut über Phyllis an Walter auslässt. Sie sieht in Phyllis' Augen Bosheit und Gefühlskälte, die sie unsympathisch und unheimlich erscheinen lässt.²¹⁷

Im Dialog zwischen Phyllis und Walter wird deutlich, dass sie unabhängig sein möchte und die Männer dafür beneidet. Sie wehrt sich somit gegen das Familien- und Hausfrauenbild. Phyllis nimmt hier die Haltung der klassischen Femme fatale ein, die generell im Film Noir dazu dient, die Skepsis gegenüber einem traditionellen Familienleben auszudrücken.²¹⁸

Im Laufe des Geschehens versucht sie, ihre bröckelnde Identität zu verstecken. Als sie nach dem Tod ihres Ehemannes zu den Versicherungsagenten gerufen wird, verdeckt sie ihr Gesicht durch einen schwarzen Schleier. Auch während des heimlichen Treffens im Supermarkt trägt sie eine große Sonnenbrille, welche einen direkten Augenkontakt verhindert.²¹⁹

Während Phyllis durch ihre Sexualität und ihre Sinnlichkeit Macht über Walter erlangt, glaubt er hingegen, dass er durch sie dem Alltagstrott und den gesellschaftlichen Konventionen entkommen kann.²²⁰

Für Walter endet die Beziehung mit Phyllis nicht nur mit Misstrauen und Tod. Er hat darüber hinaus auch noch seinen Job, seine Freiheit und seine Männerfreundschaft mit Keyes riskiert und somit viele Verluste hinnehmen müssen²²¹.

Liebrand et al. sieht in der Femme fatale mehr als nur eine verführerische Frau, welche Männer ruiniert. Sie fungiert als „Symptom, das auf chiffrierte

²¹⁶ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 72 f.

²¹⁷ Vgl. ebd., 74 f.

²¹⁸ Vgl. Liebrand et al. 2004, 93; vgl. auch Polte 2003, 18

²¹⁹ Siehe Anlagen S. XXIII, Bildausschnitte aus *Double Indemnity*, Abb. VII und VIII

²²⁰ Vgl. Liebrand et al. 2004, 94

²²¹ Vgl. Werner 2000, 50

Weise die Wahrheit des Begehrens des Noir-Helden sichtbar macht.“²²² So stellt Phyllis die Verkörperung von Walters sehnlichsten Wünschen dar, nämlich die Durchbrechung von Gesetzen und die Überlistung der Versicherungsagentur.²²³

Ähnlich wie ihr Auftreten, ist auch ihr Make-up markant und von Künstlichkeit gekennzeichnet. Die Augenpartien und Lippen werden betont, während die Gesichtszüge künstlich modelliert scheinen.²²⁴

Das eisige Auftreten gepaart mit Attraktivität und verführerischer Ausstrahlung machen Phyllis zu einer typischen Femme-fatale. Treffend sagt Paul Werner über *Double Indemnity*: „Der Prototyp des Film Noir über die Frau als Femme fatale [...]“²²⁵

²²² Liebrand et al. 2004, 101

²²³ Vgl. ebd., 100 f.

²²⁴ Vgl. Steinbauer-Grötsch 1998, 86

²²⁵ Werner 2000, 227

3. Die Femme fatale im modernen Film Noir

3.1 Charakterisierung des modernen Film Noir

Als moderner Film Noir wird häufig jener Film bezeichnet, der nach *Touch of Evil* (1958) entstanden ist.²²⁶

Für viele Kritiker, die den Begriff Film Noir im wörtlichen Sinn als dunklen Film sehen, kann es keinen modernen Film Noir in Farbe geben. Gerade der schwarz-weiß Film mit der kontrastreichen Beleuchtung sei ein wichtiges Merkmal für den Film Noir. Dass ein Film Noir jedoch nicht nur auf schwarz-weißen Bildern beruht, ist für viele Regisseure und Kritiker durchaus vorstellbar. Schließlich ist es auch mit Farbfilm möglich, die Beleuchtungstechnik Chiaroscuro, bei der es um einen starken Kontrast geht, erfolgreich einzusetzen.²²⁷

Um den modernen Film Noir zu charakterisieren, muss zuvor auf weitere Begriffe, die in Verbindung mit dem Film Noir auftreten, eingegangen werden. So ist häufig auch von „Neo Noir“²²⁸ oder „Après Noir“²²⁹ die Rede.²³⁰ Grundsätzlich ist zu sagen, dass der moderne Film Noir Unterschiede und Weiterentwicklungen zu dem klassischen Film Noir aufweist.

Seit dem Ende der Periode des klassischen Film Noir wurden immer wieder moderne Noir-Filme produziert. Bezüglich der Entstehungszeit moderner Noir-Filme ist allerdings anzumerken, dass es mehrere Perioden, angefangen in den 1960er Jahren, gibt.

Während es in den 1960er Jahren nur vereinzelte Filme gab, sind im darauffolgenden Jahrzehnt wieder vermehrt Noir-Filme entstanden. Aufgrund unterschiedlicher Entwicklungen in dieser Zeit, wie z.B. Farbfernsehen und

²²⁶ Vgl. Sellmann et al. 2001, 51

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Werner 2000, 162

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Kaufmann/Hoefler 1997, 10; vgl. zudem Sellmann et al. 2001, 10

der Sehnsucht nach positiven Helden, gab es in diesem Jahrzehnt nur wenige Noir-Filme.

Anfang der 1970er Jahre teilt sich der moderne Film Noir laut Paul Werner in zwei Stränge auf: „[...] auf der einen Seite originelle, kreative und oft billige Außenseiterproduktionen; auf der anderen Seite hochglanzpolierte, aus vollem Budgets schöpfende Starfilme, meist mit positiven Helden und Film-Noir-widrig glücklichem Ausgang.“²³¹

Dennoch ist zu sagen, dass die modernen Noir-Filme den klassischen vor allem in der Thematik ähneln. „Im Stil erinnerten sie an den [klassischen] Film Noir, teilten mit ihm einen skeptischen Blick auf das Leben in der amerikanischen Großstadt [...]. Sie handeln von Männern, die vor selbstständigen und unabhängigen oder psychopathischen Frauen zurückschrecken [...].“²³²

Im darauffolgenden Jahrzehnt hat sich die Filmindustrie auf Remakes klassischer Noir-Filme konzentriert. Entstanden sind Filme, wie *The Postman always rings twice* (1981), *Against all odds* (1984)²³³ und *DOA* (1988). Diese Tendenz hielt auch bis in die 1990er Jahre an.

Vermeehrt auftretende Noir-Produktionen in den 1980ern sind insbesondere darin begründet, dass ein Großteil dieser Filme in kleineren Studios unabhängig von Hollywood produziert worden sind, vergleichbar mit den B-Pictures aus den 1940er und 1950er Jahren.²³⁴

Allerdings sind neben den Remakes auch viele Noir-Filme entstanden, die den Film Noir nicht nachahmen, sondern weiterentwickeln. Erst dann kann von Neo-Noir oder einem modernen Film Noir gesprochen werden.²³⁵

Einige Unterschiede und Weiterentwicklungen zum klassischen Film Noir sollen im Folgenden kurz erläutert werden.

²³¹ Werner 2000, 166

²³² Ebd., 168 f.

²³³ Anmerkung: *Against all odds* (1984) ist ein Remake von dem 1947 entstandenen Film *Out of the past*.

²³⁴ Vgl. Werner 2000, 179

²³⁵ Vgl. ebd., 173

Eine Besonderheit ist in vielen modernen Noir-Filmen die Darstellung der Stadt. So spielt diese oftmals eine noch größere Rolle als zuvor. Sie stellt mehr als nur den Schauplatz dar, da sie für den gesamten Film und auch für die Protagonisten von besonderer Bedeutung ist. „Die Stadt ist nicht dazu da, um ihre Schönheit zu zeigen; sie ist nur vorhanden, um die Menschen in ihr zu bedrohen.“²³⁶

Galt die Stadt im klassischen Film Noir lediglich als krimineller Ort, so steigen Aggressionen, Gewalttaten und Perversionen im modernen Film Noir beträchtlich. Die Großstadt wird meist als Synonym für den Urwald gesehen, in dem sich viele Figuren unwohl und unsicher fühlen, da sie einen geheimnisvollen, gesetzeslosen und unübersichtlichen Ort darstellt.²³⁷

Genauso schmutzig wie die Straßen, ist auch die Sprache. Es werden umgangssprachliche Wörter und Beschimpfungen benutzt, die der Großstadt einen rauen und wenig beherzten Charakter verleihen.²³⁸

Beispielfilme für diese Arten der Darstellung von Großstädten sind unter anderem *Taxi Driver* (1976) und *Blade Runner* (1982).²³⁹

Bezüglich der Großstadt wurden perspektivische Experimente unternommen. So werden hohe Gebäude aus extremer Untersicht gefilmt, um das Gefühl einer bedrohlichen Größe zu verstärken. Im Zuge seiner Untersuchungen kommt Sellmann et al. zu der Erkenntnis, dass moderne Noir-Filme nicht nur abstrakte Schauplätze darstellen, sondern insbesondere reale Zustände aufzeigen. Dabei nimmt der moderne Film Noir, wie schon sein Vorgänger, eine reflektierende Haltung ein.²⁴⁰

Wie die Großstadt, zeigen zudem die Protagonisten Weiterentwicklungen und Veränderungen ihres Wesens auf. Die Helden sind sowohl im klassischen, als auch im modernen Film Noir einsam und häufig Einzelgänger. Es

²³⁶ Sellmann et al. 2001, 57

²³⁷ Vgl. ebd., 57 f.

²³⁸ Vgl. ebd., 57 ff.

²³⁹ Vgl. ebd., 57 f.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 70 ff.

lässt sich allerdings ein Unterschied in den Gründen dieser Isolierung von der Gesellschaft festmachen. Walter Neff aus *Double Indemnity* war aus eigenen Beweggründen allein, da er sich vorher nie verliebt hat. Zudem hat er keine psychischen Schwierigkeiten, sodass er nicht gezwungen wird, sich von der Gesellschaft zu distanzieren.

In vielen modernen Noir-Filmen befinden sich die Helden in einem äußerst schlechten Zustand. Sie sind psychisch krank, emotionslos und in einer Routine gefangen.²⁴¹ Die Anonymität einer modernen Großstadt trägt ihr übriges zum Verhalten der Charaktere bei. Diese Gefühlslagen spiegeln auch die Räume wieder, in denen die Figuren wohnen. Sie sind karg eingerichtet und wirken lieblos.²⁴² Zu der Entwicklung der Charaktere lässt sich daher schließen, dass sie intensiver von Desorientierung und Chaos geprägt sind, als ihre Vorgänger im klassischen Noir-Film.

Die Mischung aus Realität und unwirklichen, expressionistischen Elementen hat bereits dem Zuschauer des klassischen Film Noir die Orientierung erschwert. Er ist oftmals nicht in der Lage, Realität und Traum zu unterscheiden. Im modernen Film Noir ist dieser Gedanke einer Traumwelt aufgenommen und weiterentwickelt worden, sodass es in einigen Filmen fließende und kaum bemerkbare Übergänge von der Realität zum Traum gibt.

So hat sich z.B. die Großstadt von einem realistischen zu einem surrealen Schauplatz gewandelt, da sie noch übertriebener und wilder als im klassischen Film Noir dargestellt wird.²⁴³

Die Darstellung verschiedener Zeitebenen in Verbindung mit Rückblenden und Voice-over Elementen ist auch im modernen Film Noir von Bedeutung. Allerdings gehen viele Regisseure nicht nach einem strikten Muster, sondern versuchen sich der Zeit im Film auf unterschiedlichste Weisen zu nähern.

²⁴¹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 86

²⁴² Vgl. ebd., 88

²⁴³ Vgl. Werner 2000, 169 ; vgl. auch Sellmann et al. 2001, 141 f.

„Hierbei ist insbesondere das Bemühen bemerkenswert, Momente subjektiver Wahrnehmung bzw. Erfahrung der Zeit – dabei nicht nur den Aspekt Vergangenheit bzw. Erinnerung – filmisch (auf verschiedene Weisen) darzustellen. Im Rahmen dieser filmischen Subjektivierungsstrategien wird die Zeit oftmals – entgegen konventionellen Darstellungen, bei der sie “neutral“ behandelt wird – verfremdet dargestellt und scheint aus den Fugen geraten oder geradezu aufgehoben zu sein.“²⁴⁴

Unabhängig von den Experimenten mit der zeitlichen Ebene, bleibt die Erkenntnis, dass der klassische Film Noir genügend stilistische und narrative Ideen bietet, die weiter ausgearbeitet werden können.²⁴⁵

3.2 *The Last Seduction*

Im folgenden wird der Film *The Last Seduction* inhaltlich vorgestellt.

Bridget ist Leiterin einer Firma, die Kunden telefonisch anwirbt. Dabei treibt sie mit Freude ihre Mitarbeiter zu besseren Leistungen an. Zur gleichen Zeit ist ihr Ehemann Clay Gregory, ehemaliger Mediziner, an einem spektakulären Drogendeal beteiligt.

Als Clay in der gemeinsamen Wohnung seiner Frau eine Ohrfeige verpasst, ist das Maß für sie voll. Clay bereut seine Tat im nächsten Augenblick und bietet ihr an, ihn so fest sie kann, zurück zu schlagen. Während Clay duscht und glaubt, es sei alles wieder in Ordnung, verschwindet Bridget mit dem Drogengeld aus der Wohnung. Sie flieht und erreicht die kleine Stadt Boston. Dort begegnet ihr Mike, ein Schadenssachbearbeiter, der das Kleinstadtleben satt hat und in eine Großstadt ziehen will. Erst nach einigem Zögern entschließt Bridget sich, die Nacht mit ihm zu verbringen.

Sie bleibt in Boston und findet einen Job als Direktorin bei der gleichen Versicherungsfirma für die auch Mike arbeitet. Bridget verschafft sich eine neue Identität als Wendy Kroy und mietet eine Wohnung. Ihr Ziel ist es, dort unauffällig zu leben, bis die Scheidung von ihrem Ehemann vollzogen

²⁴⁴ Sellmann et al. 2001, 176

²⁴⁵ Vgl. Werner 2000, 206 f.

ist und sie das Drogengeld sicher hat. Sie beauftragt den Anwalt Frank Griffith die Scheidung durchzuführen. Ihm erzählt sie auch, dass sie ihrem Mann eine Menge Geld unterschlagen möchte.

Clay hingegen lässt einen Privatdetektiv nach ihr suchen. Dieser findet Bridget zwar, wird aber von ihr umgebracht. Auch von einem weiteren Detektiv lässt sie sich nicht verunsichern. Die kühle Frau holt zum Gegenschlag aus und schmiedet einen Mordplan für ihren Ehemann.

Sie erzählt Mike, sie würde Ehemänner für Frauen umbringen und dafür eine hohe Versicherungssumme bezahlt bekommen. Folglich bittet sie ihn, einen Clay Cahill zu töten. Zunächst reagiert Mike skeptisch. Durch einen von Bridget gefälschten Brief, denkt Mike, dass seine transsexuelle, getrennt von ihm lebende Frau zu ihm nach Beston ziehen möchte. Er ist Bridget so sehr verfallen, dass er nach New York fährt und Clay Cahill, der kein anderer als Clay Gregory ist, überfällt. Bevor Mike es über das Herz bringt ihn zu töten, merkt Clay, wer hinter dem Mordversuch steckt und versucht Mike davon zu überzeugen, dass Bridget seine Ehefrau ist. Kurz darauf betritt Bridget die Wohnung. Sie tötet ihren Ehemann und provoziert Mike, bis er sie vergewaltigt. Bridget ruft die Polizei und stellt sich als Opfer dar, während Mike auf Mord- und Vergewaltigungsverdacht festgenommen wird. Der hinterlistigen Frau kann keine Schuld nachgewiesen werden, wodurch sie einer Bestrafung entkommt und das Drogengeld behält.²⁴⁶

3.2.1 Einordnung in den Kontext des modernen Film Noir

The Last Seduction lässt einige wesentliche Merkmale des klassischen Noir-Films außer Acht. Insbesondere auf den Charakter der Stadt wird kaum eingegangen, da der Film zum größten Teil in der Kleinstadt Beston spielt. Die Großstadt New York ist zwar für Bridget von hoher Bedeutung, da sie sich

²⁴⁶ Vgl. *The Last Seduction*, John Dahl 1994; vgl. auch Wunderlich 2009, www.dieterwunderlich.de; http://www.dieterwunderlich.de/Dahl_verfuhrung.htm

in der Kleinstadt unwohl fühlt und die Anonymität einer Großstadt bevorzugt, allerdings spielt der Stadtcharakter für die weitere Geschichte nur eine nebensächliche Rolle.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der bei diesem modernen Film Noir verändert wurde, ist die Erzählweise. *The Last Seduction* wird chronologisch erzählt und kommt ohne Voice-over Elemente aus.

Zudem ist die Ausleuchtung eher untypisch für einen Film Noir. So sind die Charaktere und ihre unmittelbare Umgebung stets beleuchtet. Die Gesichter sind komplett ausgeleuchtet und es gibt keine fragwürdigen, schrägen Schatten.

Die Protagonisten sind allerdings denen der Noir-Filme ähnlich. So gibt es neben der Femme fatale wieder einen Antihelden, welcher von dieser verführt wird und eine investigative Figur, die als Detektiv fungiert. Auf die häusliche Frau wird in diesem Film verzichtet.

Der Antiheld Mike wirkt im Gegensatz zu Charakteren aus dem klassischen Film Noir, wie z.B. Walter Neff aus *Double Indemnity*, unvermögender und besitzt weniger Autorität. Ein Beweis hierfür stellt der nicht vollzogene Mord an Clay dar. Während Walter Neff in *Double Indemnity* den Mord an Dietrichson plant und diesen auch ohne zu zögern durchzieht, versagt Mike an dieser Stelle. Er schafft es nicht, Clay zu töten und wehrt sich auch den ganzen Film über, jemanden zu ermorden.²⁴⁷

Der Regisseur John Dahl parodiert hier mithilfe einiger Elemente *Double Indemnity*. So wird Mike in eine ähnliche Position wie Walter gebracht, indem er einen Ehemann töten soll, um ebenfalls die doppelte Versicherungssumme ausgezahlt zu bekommen. Er weiß allerdings nicht, dass es sich bei dem Opfer um Clay, Bridgets Ehemann, handelt.²⁴⁸

²⁴⁷ Vgl. Liebrand et al. 2004, 106 f.

²⁴⁸ Vgl. ebd., 127 f.

3.2.2 Szenenanalyse

Im folgenden Abschnitt werden zwei Szenen aus dem Film *The Last Seduction* analysiert, welche vor allem die nähere Betrachtung der *Femme fatale* thematisieren.

In der ersten zu analysierenden Sequenz²⁴⁹ wird Bridget von einem dunkelhäutigen Detektiv aufgespürt, der das gestohlene Geld zurückverlangt.

Bridget und der von Clay beauftragte Agent befinden sich im Auto. Obwohl er plötzlich mit einer Waffe in ihren Wagen einsteigt, bleibt Bridget ruhig. Dies hat zwei Gründe. Zum Einen, weil sie zuvor schon von einer Arbeitskollegin gewarnt worden ist und zum Anderen, da sie sich nicht von ihm bedroht fühlt, weil sie schließlich noch das Geld hat.

Mit kühler Stimme fragt sie, wie es Clay gehen würde.

Um Zeit zu gewinnen, lügt sie den Detektiv an und sagt, dass das Geld auf der Bank sei und dass sie keinen Bankauszug vorzeigen könne.

Dennoch gibt sie an, dass der Detektiv die Möglichkeit besitzt, sich telefonisch über den Kontostand zu informieren. Daraufhin fahren sie zu einer Telefonzelle. Schon auf der Fahrt versucht Bridget ihn zu bestechen. Sie fragt nach seinem Lohn und bietet ihm eine höhere Summe an. Der Detektiv lässt sich allerdings nicht auf ihr Angebot ein. Während er mit dem Autoschlüssel in der Telefonzelle ist, bleibt Bridget im Wagen. Noch sieht sie keinen Ausweg.

Im Gegensatz zum dunkelhäutigen Ermittler, der einen hellen Mantel trägt, hat sie eine schwarze Bluse an. Auffallend daran ist, dass beide Figuren gegensätzlich gekleidet sind. Dies deutet auf die strikte Trennung der beiden Charaktere hin. Die schwarze Bluse von Bridget fügt sich unauffällig in die dunkle Umgebung ein, wogegen sich der helle Mantel klar von der Umwelt abhebt und einen Kontrast zu seiner Hautfarbe bildet.

²⁴⁹ Siehe Anlagen S. XIX, Sequenzprotokoll Nr. 16

Der Ermittler hat herausgefunden, dass Bridget das Geld zuhause hat und möchte mit ihr dort hinfahren. Die Fahrt wird hauptsächlich durch zwei Bildeinstellungen aufgelöst, die jeweils in Abbildung 9 und 10 dargestellt sind. Entweder die Kamera schießt von der Seite des Detektivs auf Bridget, wobei er unscharf und sie scharf zu sehen ist oder umgekehrt.



Abb. 9: Bridget - *The Last Seduction*, John Dahl (1994) ²⁵⁰



Abb. 10: Detektiv im Auto - *The Last Seduction*, John Dahl (1994) ²⁵¹

Beide Einstellungen zeigen lediglich die Köpfe der Figuren. Aus den Gesichtsausdrücken geht hervor, von welchen Motiven die Figuren getrieben sind. Bridget schaut verführerisch, etwas herabblickend zu ihrem Beifahrer rüber. Ihre roten Lippen glänzen und ihre Augen sind halb geschlossen. Der Detektiv hat einen ernsten Gesichtsausdruck und schaut auf die Straße. Er

²⁵⁰ *The Last Seduction*, John Dahl 1994

²⁵¹ Ebd.

konzentriert sich nur auf seine Aufgabe, das Geld von Bridget abzuholen und damit wieder zurück nach New York zu fahren. Er vermeidet es, sie anzuschauen, um sich nicht weiter von ihr beeinflussen zu lassen. Seine ablehnende Haltung soll daher ein Schutz gegenüber der Femme fatale darstellen.

Nochmals versucht sie ihn mit einem besseren Angebot loszuwerden. Aber auch hier bleibt er hartnäckig und widersteht ihr. Zudem deutet sein Lachen an, dass er sie gar nicht ernst nimmt.

In einer Nahaufnahme, welche nur Bridget zeigt, sieht der Zuschauer daraufhin ihre Reaktion. Sie scheint kurzzeitig etwas verzweifelt, bis sie einen Hinweis im Auto entdeckt, dass der Beifahrersitz keinen Airbag besitzt. In dem Moment hat sie einen Ausweg gefunden, den sie ohne zu zögern durchführt. Sie spielt dem Detektiv ein unschuldiges Lachen vor und kommt mit ihm ins Gespräch.

Die Femme fatale lenkt das Thema geschickt und fragt ihn, ob sein männliches Geschlechtsteil wirklich so groß sei, wie es oft afroamerikanischen Männern nachgesagt wird. Als Beweis möchte sie das Geschlecht sehen. Daraufhin stellt er eine Gegenfrage bezüglich der Hintern weißer Frauen. Wie im gesamten Film tritt sie souverän und bestimmend auf. In dieser Szene wird zudem deutlich, dass sie sehr offen mit der Sexualität umgeht. Sie hat keine Scheu vor Nacktheit oder vulgären Ausdrücken und Fragestellungen.

Obwohl der Ermittler zu erkennen scheint, dass Bridget nur ein Spiel mit ihm spielt, lässt er sich zunehmend provozieren, bis er bereit ist, sich abzuschnallen und seine Hose zu öffnen. Währenddessen beschleunigt Bridget den Wagen. Die Beschleunigung bemerkt der Zuschauer zunächst durch den Ton, da ein erhöhtes Motorgeräusch zu hören ist, vor allem aber durch die Geschwindigkeitsanzeige, welche in der darauf folgenden Einstellung zu sehen ist.

Sie lenkt den Wagen gegen einen Mast, bevor der Detektiv effektiv eingreifen kann. Während sie von dem Airbag "aufgefangen" wird, fliegt er durch die Frontscheibe mehrere Meter vor den Wagen.

Wie in vielen klassischen Noir-Filmen, spielt diese Szene bei Nacht. Tropfen auf den Autoscheiben suggerieren dem Zuschauer Regen, welcher ebenfalls häufig in Noir-Filmen vorkommt. Obwohl die Szene bei Nacht spielt, sind die Konturen der Figuren gut sichtbar. Die entscheidenden Stellen, vor allem die Gesichter, sind gut ausgeleuchtet. Im Gegensatz zum klassischen Film Noir wird hier auf eine ausgiebige Ausleuchtung Wert gelegt.

Bridget ist im Gegensatz zum Ermittler stets ruhig und abgeklärt. Sie scheint die Situation jederzeit unter Kontrolle zu haben. Dies spiegelt auch ihre Stimme und ihre Gestikulierung wieder. Die Femme fatale bewegt ihren Kopf nur minimal, um den Detektiv in einigen Moment anzuschauen, ihre Hände befinden sich stets am Lenkrad. Sie schafft es mit ihrer offenen und provokativen Art, den Detektiv mit sexuellen Themen in ein Gespräch zu verwickeln und ihn somit abzulenken. Dabei ist anzumerken, dass sie zwar über anzügliche Körperregionen spricht, im Gegensatz zu anderen Femmes fatales aber weniger mit ihrem attraktiven Körper arbeitet. In dieser Sequenz wird ihr Körper unterhalb des Halses nicht gezeigt, wodurch er auch nicht thematisiert wird. Lediglich ihr markantes Gesicht strahlt eine erotische Verführungskraft aus.

Das finale Aufeinandertreffen von Bridget, Clay und Mike ist eine weitere Szene, in der die Femme fatale markant auftritt.²⁵² Sie betritt Clays Wohnung in dem Glauben, Mike habe ihn gerade getötet. Bridget geht durch den dunklen Flur in das Wohnzimmer, wo Mike ein zerbrochenes Bild über den Boden schiebt, auf dem das glücklich scheinende Ehepaar Bridget und Clay zu sehen ist. Die beiden Männer überraschen sie und konfrontieren sie mit der Situation.

²⁵² Siehe Anlagen S. XXI, Sequenzprotokoll Nr. 24

Der Zuschauer erwartet nun eine Reaktion von Bridget, da eine Nahaufnahme von ihr zu sehen ist. Bridget verzieht allerdings keine Miene und bleibt bei ihrem kühlen Blick. Sie schaut leicht genervt auf Mike, dann auf ihren Ehemann, der auf dem Sofa liegt.

Fast schon eingebildet schaut sie dann nach oben und geht aus dem Bild. Dies zeigt, dass sie genervt ist. Schließlich ist ihr Plan nicht so verlaufen, wie sie es wollte.

Sie bleibt ruhig, doch vermutlich wird sie in diesem Moment innerlich schon den weiteren Verlauf der Situation planen. Sie kreist einmal um Clay herum, während dieser sich als Gewinner fühlt und Bridget schadenfreudig deutlich macht, dass ihr Plan nicht aufgegangen ist.

Daraufhin sieht man Bridget aus der Sicht Clays in Nahaufnahme. Die Femme fatale schaut auf ihn herab und lächelt ihn an.²⁵³ Diese Reaktion verdeutlicht, dass Bridget die überraschende Situation zu überspielen scheint und ihre wahren, wütenden Gefühle hinter einem Lächeln versteckt. Der Zuschauer kann nur vermuten, was sich hinter dem Lächeln der eiskalten Femme fatale verbirgt. Wahrscheinlich ist aber, dass sie ihren Mann eher auslacht als anlächelt und heimlich ihren Triumph über ihn genießt.

Clay hingegen glaubt, ihr überlegen zu sein, da ihr Plan, ihn zu töten, nicht funktioniert hat. Die Bildeinstellungen suggerieren seine Überlegenheit allerdings nicht. Da er auf dem Sofa liegt und sie steht, wird Bridget auf ihn herabblickend gezeigt. So auch in der folgenden Abbildung 11 zu sehen, wenn sie sich auf die Lehne des Sofas setzt und Clay durch sein Gesicht streichelt. Er lehnt sich vertrauensvoll zurück, sodass ihre Interaktionsachse eine Diagonale bildet.

²⁵³ Siehe Anlagen S. XXIII, Bildausschnitte aus *The Last Seduction*, Abb. XII



Abb. 11: Bridget streichelt Clay - *The Last Seduction*, John Dahl (1994) ²⁵⁴

Dieser Moment kann als Sinnbild der Femme fatale gelten. Er schaut hoffnungsvoll auf sie herauf, während sie sich über ihn befindet und emotionslos auf ihn herab schaut. Es scheint, als würde sich der Mann der Femme fatale hingeben.

Auch die Worte von Clay spiegeln diese Haltung wieder. Er macht ihr Komplimente und fragt, ob sie nicht verheiratet bleiben wollen. Sie lächelt und reagiert auf die Frage nur mit einem Kuss, um ihn im selben Moment mit Sprühschaum aus der Dose zu ersticken. Während Mike entsetzt ist und zu ihm läuft, verwischt Bridget ihre Fingerabdrücke auf der Dose und lässt sie auf das Sofa fallen.

Der Zuschauer sieht nun aus einer Untersicht ihr Gesicht, welches weiterhin ausdruckslos auf die Männer herabschaut. Daraufhin sagt sie zu Mike, dass sie nun eine Zukunft hätten.

Mike erkennt jetzt das wahre Gesicht der Femme fatale. Er sagt, dass sie eine "Bestie"²⁵⁵ sei. In der englischen Originalausgabe bemerkt er, dass sie "not human"²⁵⁶, also kein Mensch sei. Dies ist eine ähnliche Erkenntnis, wie

²⁵⁴ *The Last Seduction*, John Dahl 1994

²⁵⁵ Ebd. (deutsche Synchronversion)

²⁵⁶ Ebd.(engl. Originalversion)

sie auch schon einige Autoren und Kritiker über die *Femme fatale* festgestellt haben.²⁵⁷

Bridget fängt an, Mike zu verführen. Sie küsst ihn und sagt ihm direkt, dass sie jetzt mit ihm Geschlechtsverkehr haben möchte. Während sie sich weiter auszieht, erklärt sie Mike ihren Plan. Er soll sie vergewaltigen, damit die Polizei glaubt, Mike hätte zuerst aus Eifersucht Clay getötet und sie dann vergewaltigt. Mike schubst sie von sich weg und will die Polizei rufen.

Daraufhin teilt sie Mike mit, dass seine Ehefrau entgegen seinem Glauben nie nach Boston ziehen wollte. Bridget kennt Mikes Geheimnis und seine Ängste. Was der Zuschauer jetzt erst erfährt, ist, dass Trish, Mikes Ehefrau, ursprünglich ein Mann war und immer noch männliche Geschlechtsteile besitzt. Mike hatte dies auch erst nach der Hochzeit bemerkt, die bereits nach kurzer Beziehung stattfand.

Die *Femme fatale* geht offensiv auf Mike zu und entblößt sich immer mehr. Sie zieht ihre Hose runter, zeigt sich in einer Boxershorts, beleidigt ihn dabei und erniedrigt ihn mit vulgären Ausdrücken, wodurch Mike wütend wird und sie mehrmals schlägt. Diese ist eine der wenigen Situationen, in denen sich Bridgets Stimme verändert und eindringlicher wird.

Zwischendurch werden einige Bilder von Trish und Mike eingeblendet. Danach sieht der Zuschauer, wie Mike Bridget vergewaltigt. Die unberechenbare *Femme fatale* wählt den Notruf, der nun alles auf Band aufzeichnet und mitbekommt, wie Bridget vergewaltigt wird. Sie bringt Mike auch dazu, sich für den Mord an Clay zu verantworten. Bridget entzieht sich, wie im gesamten Film jeglicher Träume und Wünsche des Mannes. „Es geht nur um reine Gewalt ohne Fantasie, und deshalb überlebt die *Femme fatale*.“²⁵⁸

Bridget spielt die Rolle des Opfers überzeugend und schafft es so, Mike einen Mord und eine Vergewaltigung anzuhängen.

²⁵⁷ Siehe Kapitel 1.2., S. 9 f.

²⁵⁸ Liebrand et al. 2004, 128

Maßgebend für diese Sequenz ist die Unberechenbarkeit der *Femme fatale*. Wird sie in der einen Sekunde überrascht, hat sie im nächsten Moment einen neuen Plan, den sie eiskalt verfolgt. Wie bereits erwähnt, macht sie insbesondere von ihrer sexuellen Offenheit Gebrauch. In dieser Sequenz spielt sie darüber hinaus mit ihrer physischen Attraktivität, indem sie sich vor Mike entblößt. Hier kommt ihr hinterhältiges und intrigenhaftes Wesen vollständig zum Vorschein. Der Zuschauer erfährt, dass Bridget Mike nur benutzt hat und ihn nun bei der Polizei für den Mord und für eine Vergewaltigung verantwortlich macht, sodass sie mit dem Drogengeld unabhängig und frei leben kann.

3.2.3 Die *Femme fatale* in *The Last Seduction*

Bridget wirkt im gesamten Film abgeklärt und jedem Mann, dem sie begegnet überlegen. „Sie ist erbarmungslos, und deshalb ergreifend, weil sie dem Überleben- in und gegen ein System, in dem sie herum geschubst wird - alle Allianzen zu opfern bereit ist.“²⁵⁹ Dies bemerkt der Zuschauer schon zu Beginn des Films, als Clay Bridget schlägt. Sie ist kurzzeitig überrascht, behält jedoch die Fassung und spielt ihrem Ehemann zunächst vor, alles sei wieder in Ordnung. Sie sagt zwar noch, dass dies ein Fehler gewesen sei, Clay bringt diesen Satz jedoch nicht mit dem Schlag in Verbindung. Schon bei der nächsten Gelegenheit flieht die *Femme fatale* mit dem Geld aus dem Haus. Für den ahnungslosen Mann kommt diese Reaktion eher überraschend, da sie sich zuvor nichts anmerken lassen hat.²⁶⁰

Ebenso erkennbar ist ihre Hinterhältigkeit. Sie plant den Mord an ihren Ehemann bis ins kleinste Detail und benutzt Mike für ihre Pläne. Um den Kleinstädter von ihr und ihrer Idee zu überzeugen, schreckt sie auch vor Brieffälschungen nicht zurück.²⁶¹

²⁵⁹ Liebrand et al. 2004, 128

²⁶⁰ Siehe Anlagen S. XVIII, Sequenzprotokoll Nr. 2

²⁶¹ Siehe Anlagen S. XX, Sequenzprotokoll Nr. 22

Lediglich ihr eigenes Wohl und ihre eigenen Ziele sind ihr wichtig. Auch ihr vertrauter Anwalt bemerkt dies und nennt sie eine „self-serving bitch“²⁶², da die eigensinnige Frau seiner Meinung nach noch nie teilen konnte. Bridget empfindet dies als Kompliment.²⁶³ Stets agiert sie kompromisslos und lässt sich nicht von ihrem eingeschlagenen Weg abbringen. Ein Beispiel dafür sind mehrere Streitigkeiten zwischen ihr und Mike. Sie hat sich, so spielt sie es Mike vor, in den Kopf gesetzt, Männer unzufriedener Ehefrauen zu töten. Der verliebte Kleinstädter ist von dem Vorhaben nicht begeistert und weigert sich mehrmals vehement, jemanden zu ermorden. Bridget lässt sich jedoch von seiner Meinung nicht beirren und versucht ihn weiterhin umzustimmen. Sie macht ihm auch stets deutlich, dass sie sich nicht von ihrem Plan abbringen lassen wird. Im gleichen Atemzug gibt sie mehrmals gegenüber Mike an, dass er nicht der richtige Mann für sie sei.²⁶⁴ So macht sie sich für ihn zunächst unerreichbar. Erst nachdem Mike offenlegt, dass er sich in sie verliebt hat und als Bridget erkennt, dass sie ihn gebrauchen kann, gibt sie ihm Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft. So ist sie in der Lage, Mike an sich zu binden und die Kontrolle über ihn zu behalten.

Sie spielt weniger mit den körperbetonten „Waffen einer Frau“ als mit psychischen Tricks.²⁶⁵

Durch Manipulation schafft sie es, ihn stets wieder zu besänftigen. So z. B. als Mike seinen Text auf dem Anrufbeantworter löscht und fast schon mit ihr abgeschlossen hat, da er glaubt, sie würde ihn nicht lieben. Bridget war entgegen Mikes Glauben in ihrer Wohnung und hat seine Erzählung auf dem Anrufbeantworter mitbekommen. Um Mike weiterhin an sich binden zu können, hat sie eine Zeichnung mit einem Herzen neben das Telefon ge-

²⁶² Siehe Anlagen S. XVIII, Sequenzprotoll Nr. 5 (englische Originalversion)

²⁶³ Vgl. Liebrand et al. 2004, 126

²⁶⁴ Siehe Anlagen S. XIX f., Sequenzprotokoll Nr. 13, 15, 17, 21, 22

²⁶⁵ Grob/Koebner 2008, 345

legt, wodurch Mike davon überzeugt wird, dass sie doch tiefere Gefühle für ihn empfindet.²⁶⁶

Die Femme fatale aus *The Last Seduction* macht von ihrem schauspielerischem Talent stets Gebrauch. In einem Moment spielt sie ihrem Liebhaber Gefühle für ihn vor, während sie im nächsten Augenblick absichtlich einen Streit anfängt, um ihn zu verunsichern.²⁶⁷

Ebenso auffällig wie ihr schauspielerisches Talent ist ihre offen ausgelebte Sexualität. Diese bezieht sich nicht nur auf die Affäre mit Mike, sondern ebenso auf den lockeren Umgang mit intimen Themen, wie z.B. in der zuvor analysierten Szene mit dem Detektiv.²⁶⁸ Hier spricht sie völlig offen über den Intimbereich des dunkelhäutigen Ermittlers.

Aber auch bei Mike scheut sie sich nicht, gleich bei der ersten Begegnung seinen Intimbereich zu untersuchen.²⁶⁹ Der junge Mann hat ihr bei einem Annäherungsversuch erzählt, sein Geschlecht sei sehr ausgeprägt. Sie nimmt dies wörtlich und als Aufforderung, dieser Behauptung nachzugehen. Damit entzieht sie ihm jegliche Fantasie und verdeutlicht, dass es ihr nur um Sex geht. Somit schafft sie es die Wünsche und Träume der Männer aufzulösen und selber an ihrem amerikanischen Traum, in finanzieller und persönlicher Unabhängigkeit zu leben, festzuhalten.²⁷⁰

Die Femme fatale kennt weder physische Berührungängste, noch sprachliche Tabus. Beispielhaft hierfür sind, neben dem bereits beschriebenen Gespräch mit dem Detektiv, einige Sätze, die sie zu Mike sagt. So macht sie ihm zu Beginn der Affäre mit dem Satz „Vögeln ist für mich nichts weiter als vögeln.“²⁷¹ rabiät deutlich, dass sie keine tieferen Gefühle für ihn empfindet.

²⁶⁶ Siehe Anlagen S. XX, Sequenzprotokoll Nr. 20

²⁶⁷ Siehe Anlagen S. XX, Sequenzprotokoll Nr. 21

²⁶⁸ Siehe Kapitel 3.2.2, S. 52 ff. dieser Arbeit

²⁶⁹ Siehe Anlagen S. XVIII, Sequenzprotokoll Nr. 4

²⁷⁰ Vgl. Liebrand et al. 2004, 127

²⁷¹ *The Last Seduction*, John Dahl 1994 (deutsche Synchronversion)

Bridget schafft es, sich in der Männerwelt durchzusetzen und besteht auf ihr Recht, das zu bekommen, was sie will, nämlich Geld, Sex und Freiheit.

„Sie überlebt in ihrer sozialen Realität schlussendlich deshalb, weil sie sich jeglicher romantischer Illusionen entledigt hat, aber darauf vertrauen kann, ihren männlichen Gegenspielern einreden zu können, sie hege romantische Gefühle.“²⁷²

²⁷² Liebrand et al. 2004, 127

4. Kampf um die Männervorherrschaft - Ein Vergleich der Frauen

Sowohl Bridget, als auch Phyllis verkörpern eindeutige Merkmale einer Femme fatale. Dies zeigt sich z.B. an den nicht vorhandenen oder lediglich vorgespielten Emotionen. Dazu passend verhalten sich Mimik und Ausdrucksweise. Ein unbekümmertes Lachen oder ernstgemeinte Trauer ist bei ihnen nicht vorzufinden. Ihre Mimik ist stets starr, sodass man an ihren Gesichtern nie erkennen kann, was sie gerade denken und vor allem, was sie vorhaben.

Mike und Walter sind ihren Femmes fatales hoffnungslos verfallen. Wenn sie merken, dass sie belogen und hintergangen werden, ist es bereits zu spät. Hervorstechende Gemeinsamkeiten der beiden Frauenfiguren sind ihre Ziele und die Motivation. Sie planen den Mord ihrer Ehemänner, um an viel Geld zu gelangen. Bridget möchte das Drogengeld von Clay für sich in Anspruch nehmen, während Phyllis an die Lebensversicherung ihres Mannes kommen will.

Ihre Dominanz gegenüber den männlichen Mitstreitern zeigt sich durch Perspektiven und Kameraeinstellungen. Zum Einen sind die Frauen stets gut ausgeleuchtet, zum Anderen werden sie häufig in der Mitte des Bildes in Szene gesetzt, sodass sie im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.²⁷³

Zudem gibt es mehrere Szenen, in denen die Femmes fatales Zigaretten rauchen, welche, wie bereits erwähnt, für ein phallisches Symbol stehen, da diese ein Streben nach patriarchaler Macht signalisieren.²⁷⁴

Eine weitere äußerlich erkennbare Gemeinsamkeit ist die Haarfrisur. Beide Frauen tragen ihre Haare offen. Langes, offenes Haar lässt auf mehr Weiblichkeit schließen und kann darüber hinaus symbolisch mit Freiheit in Verbindung gebracht werden.

²⁷³ Vgl. Place 1978, 45

²⁷⁴ Vgl. Frink/Hoefler 1998, 108; vgl. zudem Kaufmann/Hoefler 1997, 42

Außerdem stellen insbesondere die Haare von Bridget, die immer wieder in ihr Gesicht fallen und dieses somit bedecken, ein Mittel dar, die Attraktivität zu steigern.

Weitere Merkmale sind Stimme und Mimik, welche für beide Figuren kennzeichnend sind. Bis auf wenige Ausnahmen haben sie eine gelassene, gefühlscalte Stimme, die darauf schließen lässt, dass sie stets die Kontrolle über die jeweilige Situation haben und sich überlegen fühlen. Ihre Mimik bringt dies ebenfalls zum Ausdruck. Mehr als ein dezentes Lächeln lassen die Femmes fatales nicht zu, außer die Situation erfordert es. So ist z.B. eine Veränderung des Gesichtsausdruckes bei Phyllis zu erkennen, als sie Walter ein letztes Mal davon überzeugen möchte, dass sie ihn wirklich liebt.²⁷⁵

Obwohl Bridget und Phyllis viele Gemeinsamkeiten haben, insbesondere bekannte stilistische Merkmale, ist bei Bridget eine Weiterentwicklung der Femme fatale zu erkennen.²⁷⁶

Vor allem die berufliche Situation ist bei ihnen verschieden. Bridget wird als selbständige Karrierefrau dargestellt, die ihre Angestellten verbal angreift, um ihren Erfolg als Verkaufsleiterin voranzutreiben.²⁷⁷ Somit ist sie voll in der Berufswelt integriert und befindet sich in einer höheren Position als die Vergleichsperson Phyllis, deren Beruf nicht thematisiert wird.

Unterschiede lassen sich zudem in der obszönen Sprache und durch die intensiv ausgelebte Affäre Bridgets ausmachen. Die neue sexuelle Offenheit der Femme fatale wird an mehreren Stellen deutlich.²⁷⁸ So hat sie z.B. in der Öffentlichkeit Geschlechtsverkehr oder überrascht und provoziert mit Anspielungen und Fragen über Intimzonen. Zuerst sind die Gegenspieler erschrocken, dass eine erfolgreiche Geschäftsfrau mit ihnen darüber redet, im nächsten Moment wirkt sie durch ihre offensive und eindringliche Art provozierend und überrumpelnd. Das Spiel mit der Sprache ist daher ein we-

²⁷⁵ Siehe Anlagen S. XVII, Sequenzprotokoll Nr. 26

²⁷⁶ Anmerkung: Zur Beschreibung der Femme fatale siehe Kapitel 1.2, S. 5 ff. dieser Arbeit.

²⁷⁷ Vgl. Liebrand et al 2004, 26; siehe auch Anlagen S. XVI, Sequenzprotokoll Nr. 1

²⁷⁸ Siehe Anlagen S. XIX, Sequenzprotokoll Nr. 9, 10 und 16

sentliches Merkmal von Bridget, wodurch sie auch in diesem Bereich den Männern überlegen ist.²⁷⁹ Oftmals ist die Sprache sehr bildlich, sodass nicht nur der Gesprächspartner, sondern auch der Zuschauer wenig Fantasie benötigt, um sich das Beschriebene vorzustellen.²⁸⁰

Dagegen wirkt Phyllis zurückhaltend und subtil in ihrer Ausdrucksweise. Sie deutet lediglich an, dass Walter etwas netter zu ihr sein sollte.²⁸¹

Die Weiterentwicklung zu mehr Umgangssprache und mehr nackter Haut ist allerdings in jedem Genre sichtbar. Es war in den 1940ern und 1950ern nicht üblich, intime Szenen mit nackter Haut darzustellen, sodass die Entwicklung zu mehr Sexualität, die bei Bridget festzustellen ist, als selbstverständlich angesehen werden muss. Im Gegensatz zu Bridget, drückt sich Phyllis dezent und brav aus, versucht aber Walter mit ihren Reizen für sich zu gewinnen. Hierfür spielt sie vor allem mit ihren Beinen. Sie trägt elegante Kleider, in denen sie ihre graziösen Beine erotisch zur Schau stellt.

So stellt Frink/Hoefer besonders die Kameraeinstellung hervor, in der Phyllis die Treppe in ihrem Haus hinuntergeht und die Kamera auf ihre Beine fixiert ist. „Mit diesem Tanz betören die Frauen die Männer, indem sie ihre Körperlichkeit inszenieren und sie als Machtmittel instrumentalisieren.“²⁸²

Bridget trägt zwar auch figurbetonte Kleidung, sie nutzt ihre körperliche Attraktivität aber weniger, um zu verführen. Vielmehr versucht sie, die Männer durch psychologische Tricks und Dialoge zu provozieren und zu manipulieren.²⁸³

Der größte narrative Unterschied ist, dass Bridget in dem Film die Hauptrolle spielt. Wie Grob/Koebner herausstellt, wird in diesem Film „das Wagnis eingegangen, die Femme fatale ganz in den Mittelpunkt zu rücken und sie

²⁷⁹ Vgl. Röwekamp/Heller/Hickethier 2003, 152

²⁸⁰ Siehe Anlagen S. XIX, Sequenzprotokoll Nr. 16

²⁸¹ Vgl. Frink/Hoefer 1998, 108

²⁸² Ebd., 110

²⁸³ Vgl. Grob/Koebner 2008, 345

den Zuschauern als Identifikationsfigur zu offerieren.“²⁸⁴ Sie ist die aktive Person, die der Zuschauer die ganze Zeit begleitet, während Phyllis neben ihrem Komplizen Walter eine passivere Rolle spielt. Walter ist es letztendlich, der den Mord plant und größtenteils ausführt. Die Hauptrolle spiegelt sich auch in der Bildpräsenz von Bridget wieder. Sie ist etwa 78 Minuten zu sehen, während Phyllis hingegen etwa 44 Minuten präsent ist.²⁸⁵

In *The Last Seduction* kümmert sich Bridget um den gesamten Mordplan. Mike ist zwar derjenige, der ihn ausführen soll, als er dies jedoch nicht schafft, greift sie aktiv ein und tötet ihren Ehemann selbst.²⁸⁶

Diese Femme fatale schaut nicht mehr hilflos zu, sondern setzt ihre Wünsche und Vorstellungen aktiv in die Tat um. Darüber hinaus ist Bridget in einigen Situationen von ihren begehrenden Männern genervt und behandelt sie abweisend.²⁸⁷

Der auffälligste Unterschied der beiden Femmes fatales ist wahrscheinlich ihr Ende. Wie in Kapitel 2.2.2 beschrieben, wird Phyllis von Walter getötet, nachdem diesem bewusst geworden ist, dass Phyllis ihre Liebe nur vorgespielt hat. Dies ist der einzige Zeitpunkt im Film, in dem Walter ihr überlegen ist.

Bridget hingegen ist ihren männlichen Gegenspielern zu keinem Zeitpunkt unterlegen. So ist sie auch diejenige, die am Ende nicht nur überlebt, sondern in Freiheit mit dem Drogengeld leben kann.

„Für sie ist nun jener Traum, den die Femme fatale nur träumen kann, Realität geworden: Ein befreites Leben mit dem erbeuteten Geld.“²⁸⁸

Eine Bestrafung der Femme fatale, wie es Hilmes erwähnt findet hier nicht statt.²⁸⁹ Somit bricht die neue Femme fatale die von Hilmes erwähnte „Ge-

²⁸⁴ Grob/Koebner 2008, 344

²⁸⁵ Siehe Anlagen S. XVI ff.

²⁸⁶ Siehe Anlagen S. XXI, Sequenzprotokoll Nr. 24

²⁸⁷ Siehe Anlagen S. XVIII ff., Sequenzprotokoll Nr. 7, 18 und 21

²⁸⁸ Liebrand et al. 2004, 128

²⁸⁹ Siehe Kapitel 1.2, S. 9 dieser Arbeit

schichte der Ausweglosigkeit“²⁹⁰ und triumphiert ohne jegliche Bestrafung gegenüber ihren Gegenspielern. Während Phyllis am Ende den Tod wählt, hat Bridget diese Möglichkeit nicht. Sie wird zwar zu einer tödlichen Entscheidung gezwungen, da Clay ihr sonst das Geld abnehmen und sie bei der Polizei verraten könnte, allerdings bleibt der *Femme fatale* nur das Überleben als Ausweg.²⁹¹

Die dämonische Verführerin aus *The Last Seduction* ist daher z.B. mit der *Femme fatale* aus *Body Heat* (1981) zu vergleichen. Auch hier bekommt die Frau am Ende des Films Geld und Unabhängigkeit, während ihre männlichen Gegenspieler ohne Geld im Gefängnis sitzen.²⁹²

Zu bemerken ist jedoch, dass unabhängig von dem Ausgang der Filme, den Zuschauern vor allem die *Femme fatale* als Überbieterin männlicher Autorität in Erinnerung bleibt.²⁹³

²⁹⁰ Hilmes 1990, 231

²⁹¹ Vgl. Liebrand et al. 2004, 128

²⁹² Vgl. Grob/Koebner 2008, 344

²⁹³ Vgl. Liebrand et al. 2004, 98

5. Geburt einer neuen Femme fatale?

Die Femme fatale ist wieder zurück und ihren männlichen Gegenspielern mehr denn je überlegen. Regisseure wie John Dahl, Lawrence Kasdan (*Body Heat*, 1981) und Paul Verhoeven (*Basic Instinct*, 1992) zeigen die Femme fatale in den modernen Noir-Filmen von einer neuen Seite.

Gerade an Bridget, der Femme fatale aus *The Last Seduction*, wird deutlich gemacht, dass sie sich von den männlichen Protagonisten nicht zur einer von ihnen gewünschten Person konvertieren lässt. Sie besteht darauf, ihr Leben selbst zu bestimmen.²⁹⁴

Damit hat vor allem Mike ein Problem, der mit Bridget eine innige, konventionelle Beziehung eingehen möchte. Für die emanzipierte Frau bedeutet dies jedoch eine Einschränkung ihrer Unabhängigkeit.

Der Gedanke der übermächtigen und im Vordergrund stehenden Frau im Film ist in den Neo-Noirs weitergetragen worden. So deutet Žižek darauf hin, dass sich der Typ Femme fatale in der Darstellungsweise verändert hat, nicht aber im Wesen: „what was merely hinted at in the late 40s is now explicitly rendered thematic.“²⁹⁵

Dies bedeutet, dass es zur Zeit des klassischen Noir-Films aus zensurtechnischen und gesellschaftlichen Gründen noch nicht möglich gewesen ist, eine Filmfigur so ausgeprägt vulgär und sexistisch darzustellen.

Dabei ist anzumerken, dass die Frauenfigur zwischenzeitlich in den Hintergrund geraten ist. So stellt der Autor Richard Martin fest, dass die Bedeutung der Frauenrollen in Noir-Filmen der 1960er und 1970er Jahre abnahm und die Femme fatale in einigen Filmen gar nicht mehr vertreten war.²⁹⁶

²⁹⁴ Vgl. Liebrand et al. 2004, 94

²⁹⁵ Žižek 2000, 12

²⁹⁶ Vgl. Martin 1997, 43

Erst in den darauf folgenden Jahrzehnten trat die dämonische Verführerin wieder vermehrt in den Vordergrund.²⁹⁷

Die moderne, wie auch die klassische Femme fatale werden insbesondere durch ihre verführerische Macht und ihre gefährliche Sexualität charakterisiert.²⁹⁸ Daraus lässt sich schließen, dass die neue Femme fatale keine elementare Merkmale, wie in Kapitel 1.2 dieser Arbeit bereits beschrieben, einbüßen musste. Vielmehr wird sie mit neuen Attributen ausgestattet, die über die bisherigen Stilmittel hinausgehen.²⁹⁹

Die neue Femme fatale dringt in die Männerwelt ein, indem sie typische männliche Verhaltensweisen übernimmt und diese gegen sie anwendet. Als herausstechendes Beispiel hierfür nennt Sellmann et al. *The Last Seduction*. Er betitelt Bridget als „weiblichen Macho“³⁰⁰, da sie sich mit der weißen Bluse und dem schwarzen Kostüm zum Einen männlich kleidet und zum Anderen Verhaltensmuster aufzeigt, die eher den Männern zugeordnet werden. Als Beispiele können ihre Karriere als Geschäftsfrau, sowie ihre oberflächlichen Beziehungen gelten.³⁰¹ Für sie sind die Männer zunächst Lustobjekte, Komplizen und schließlich Störfaktoren, die sie loswerden will.

Die Femme fatale als harte Geschäftsfrau mit einem vulgären Ton lässt sich jedoch nicht nur auf Bridget reduzieren. Auch andere Femmes fatales, wie z.B. Mona aus *Romeo is Bleeding* (1993) oder Lilly aus *The Grifters* (1990), erniedrigen die Männer durch verbale Attacken und skrupellose Taten.³⁰²

Laut Liebrand et al. ist die Femme fatale im Neo-Noir ein Beweis dafür, dass die emanzipierte Darstellung der Frau aus der Nachkriegszeit ein „kulturelles unfinished business“³⁰³ ist.

²⁹⁷ Vgl. Sellmann et al. 2001, 104

²⁹⁸ Vgl. Liebrand et al. 2004, 106

²⁹⁹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 105

³⁰⁰ Ebd., 106

³⁰¹ Vgl. ebd., 106 f.

³⁰² Vgl. ebd., 107 f.

³⁰³ Liebrand et al. 2004, 94 ; Anmerkung: Mit „Unfinished Business“ meint der Autor hier eine unvollendete Entwicklung.

Der Weiblichkeitstypus erhält im modernen Film Noir extreme Variationen, die von der gewaltigen Opferung der *Femme fatale*, bis hin zur Zelebrierung ihrer mythischen Überlegenheit reichen, gerade weil sie zum Einen als Fantasieobjekt, zum Anderen als real handelndes Subjekt gesehen wird.³⁰⁴

Die verführerische Frau aus den Noir-Filmen der 1980er und 1990er Jahre kann zudem als „Inbegriff des weiblichen Subjekts der Moderne“³⁰⁵ gesehen werden, da sie sich die Freiheit nimmt, ebenso wie Bridget, sowohl Geld als auch das Leben zu wählen. Dies wird ihr auch durch die unvermögend wirkenden Antihelden des modernen Film Noir ermöglicht.³⁰⁶ Daher scheint die verführerische Frau intellektueller denn je und beherrscht ihr Metier besser als ihre männlichen Gegenspieler.³⁰⁷

Ähnliche Attribute verwendet auch Hilmes in ihrer Erzählung über die moderne dämonische Verführerin:

„Die *Femme fatale*, Grenzgängerin und Grenzüberschreiterin erscheint heute wieder als die „wahre“ Frau: Unangepasst und eigenwillig, streng durchgestylt und cool kalkuliert sie eiskalt den eigenen Vorteil und erobert männliches Terrain. Die moderne Hexe präsentiert sich als obsessive Karrierefrau.“³⁰⁸

Die Autorin rückt in ihrer Aussage den Aspekt des beruflichen Aufstiegs in den Mittelpunkt. Durch die Emanzipation in der Berufswelt hat die *Femme fatale* ein weites Feld eingenommen, welches zuvor nur den Männern überlassen war. Wie bereits erwähnt, gelingt der neuen *Femme fatale* durch Kleidungsstil und leistungsorientiertes Handeln ein erfolgreicher und triumphaler Einstieg in die Berufswelt, welcher zuvor den Männern vorbehalten war.

Der dämonisch-verfühlende Charakter wird in den modernen Noir-Filmen in allen Bereichen extremer und konsequenter als die klassische *Femme*

³⁰⁴ Vgl. Liebrand et al. 2004, 97

³⁰⁵ Ebd., 106

³⁰⁶ Vgl. ebd., 106 f.

³⁰⁷ Vgl. ebd., 126

³⁰⁸ Hilmes 1990, XI

fatale gezeigt. Sie findet in jeder noch so aussichtslosen Situation einen Ausweg und mordet skrupellos, sobald es die Lage erfordert. Jeder, der ihren Erfolg gefährdet, wird handlungsunfähig gemacht oder sogar umgebracht. Hierfür benötigt sie längst keine Hilfe mehr.³⁰⁹ Durch dieses brutale und konsequente Handeln und ihrer erschreckenden Unabhängigkeit schockiert sie die Männerwelt.

Der Autor Andrew Spicer stellt fest, dass die modernen Femmes fatales sowohl feminin, als auch Feministen sind.³¹⁰ Sie instrumentalisieren ihre Attraktivität, spielen den männlichen Gegenspielern die verletzte Frau vor, wenn es die Situation erfordert, und handeln stets opportun.

Es ist daher eindeutig, dass der moderne Film Noir die Femme fatale zu einer neuen Heldin gekürt hat, dessen Darstellung neue Dimensionen eingenommen hat. Sie ist den Männern so sehr überlegen, dass diese lächerlich erscheinen.³¹¹

Eine Weiterentwicklung im Laufe der Zeit ist damit deutlich zu beobachten. Die Femme fatale ist nicht länger ein Wertgegenstand und eine Projektion männlicher Träume. Sie ist, wie die Emanzipation der Frau, Wirklichkeit geworden und zu einem unkontrollierbaren Wesen, einem Albtraum der Männerwelt, mutiert.

³⁰⁹ Vgl. Sellmann et al. 2001, 115 f.

³¹⁰ Vgl. Spicer 2002, 165

³¹¹ Vgl. Röwekamp/Heller/Hickethier 2003, 153

Literaturverzeichnis

Bücher

- Blänsdorf et al. Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.)/Walter, Nicolai/Rolle, Dietrich/Hilmes, Carola/Damblemont, Gerhard/Mundt-Espín, Christine/Goldt, Rainer/Koebner, Thomas: Die Femme fatale im Drama. Heroinnen-Verführerinnen-Todesengel. A. Francke Verlag, Tübingen 1999
- Bronfen Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004
- Dijkstra Dijkstra, Bram: Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1999
- Emrich et al. Emrich, Ulrike/Fruhstorfer, Martin/Hotz, Jürgen/Kahnt, Helmut/Krüger, Heike/Lange, Klaus M./Nell, Werner/Neulen, Peter/Rochlitz, Sabine/Siebeck, Hellmut/Schling-Brodersen, Ursula G./Strzysch, Marianne/Volkert, Klaus/Wiegand, Günter/Wolf, Karl Henning/Bergmann, Martin/Froschauer, Alexander/Grassl, Roswitha/Klein, Andrea/Kratzmaier, Peter/Rapparlié, Marc/Röser, Brigitte/Storck, Christa/Suvak, Ingrid/Wallich, Matthias: Duden. Lexikon der Allgemeinbildung. 2., überarbeitete Auflage, Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien 1998
- Georg Georg, Robin Britta: Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods. Diametric Verlag, Würzburg 2007
- Grob/Koebner Grob, Norbert/Koebner, Thomas (Hrsg.): Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino. Band 20 aus: Filmstudien. Gardez! Verlag, St. Augustin 2002
- Heinzlmeier/
Menningen/
Schulz Heinzlmeier, Adolf/ Menningen, Jürgen/ Schulz, Berndt: Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie. Rasch und Röhring Verlag, Hamburg 1985

- Hilmes Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart 1990
- Johannsen Rolf H.: 50 Klassiker Gemälde. Die wichtigsten Gemälde der Kunstgeschichte. Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2005
- Koch Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Stroemfeld/Roter Stern Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1989
- Kreuzer et al. Kreuzer, Helmut (Hrsg.)/Erné, Nino/Gnüg, Hiltrud/Eilert, Heide/Helmes, Günter/Hilmes, Carola/Kimpel, Harald/Werckmeister/Volckmann, Silvia/Fischer, Jens Malte/Meier, Ulrich/Roloff, Volker/Kaufmann, Anette: Don Juan und Femme fatale. Aus der Reihe: Literatur und andere Künste. Wilhelm Fink Verlag, München 1994
- Kruse Cathrin: Das lockende Weib und der Tod. Tod und Leidenschaft in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Tectum Verlag, Marburg 2007
- Leier et al. Leier, Manfred (Hrsg.)/Benthues, Anne/Maass, Winfried/Schneider, Rolf/Sorge, Anna: Die 100 schönsten Frauengemälde der Welt. Eine Reise durch fünf Kontinente. Dörfler Verlag, Eggolsheim 2007
- Liebrand et al. Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.)/Blaseio, Gereon/Braidt, Andrea B./Brecht, Christoph/Bronfen, Elisabeth/Oltmann, Katrin/Rausch, Sandra/Schößler, Franziska/Erbe, Marcus/Gernemann, Andreas: Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Schüren Verlag, Marburg 2004
- Lucie-Smith Edward: Erotik in der Kunst. Lichtenbergverlag, München 1997
- Röwekamp Burkhard: Schnellkurs Hollywood. Dumont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2003

- Röwekamp/Heller/
Hickethier Röwekamp, Burkhard/Heller, Heinz-B. (Hrsg.)/
Hickethier, Knut (Hrsg.): Vom Film Noir zur méthode
noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei.
Schüren Verlag, Marburg 2003
- Scheugl Scheugl, Hans: Sex und Macht. Eine Metaerzählung
des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts.
Schmetterling Verlag, Stuttgart 2007
- Schulz Heinzlmeier, Adolf/Menningen, Jürgen/Schulz,
Berndt: Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie.
Rasch und Röhring Verlag, Hamburg 1985
- Sellmann et al. Sellmann, Michael/Böhm, Rudolf (Hrsg.)/Groß,
Konrad (Hrsg.)/Jäger, Dietrich (Hrsg.): Hollywoods
moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik.
Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2001
- Stein Stein, Gerd (Hrsg.): Femme fatale - Vamp - Blau-
strumpf. Sexualität und Herrschaft- Kultfiguren und
Sozialcharaktere des 19. Und 20. Jahrhunderts.
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
1985
- Steinbauer-Grötsch Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der
Schatten. Film Noir und Filmexil. Bertz Verlag, Ber-
lin 1997
- Sturgis/Clayson Sturgis, Alexander (Hrsg.)/Clayson, Hollis (Hrsg.):
Faszination Malerei. 550 Meisterwerke entdecken und
verstehen. Belser Verlag, Stuttgart 2001
- Traimond Traimond, Jean-Manuel: 69 erotische Verführungen.
Bilder erzählen von Liebe, Leidenschaft und
Begierde. Belser Verlag, Stuttgart 2008
- Vollmar Vollmar, Klausbernd: Vollmars Welt der Symbole.
Lexikon. Königsfurt Verlag, Krummwisch 2003
- Wermke/
Kunkel-Razum/
Scholze-Stubenrecht Wermke, Matthias (Hrsg.)/Kunkel-Razum, Katrin
(Hrsg.)/Scholze- Stubenrecht, Werner (Hrsg.): Duden.
Das Fremdwörterbuch. Dudenverlag, 9. Aktualisierte
Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien 2007

- Werner Werner, Paul: Film Noir. Die Schattenspiele der schwarzen Serie. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985
- Werner Werner, Paul: Film Noir und Neo-Noir. Vertigo Verlag, München 2000
- o.V. Großes
Lexikon ohne Verfasser: Großes Lexikon a bis z. ISIS Verlag, Gütersloh 1995

Fremdsprachige Bücher

- Cameron et al. Cameron, Ian (Hrsg.)/Baker, Bob/Britton, Andrew/Buchsbaum, Jonathan/Evans, Peter William/Gallafent, Edward/Grist, Leighton/Hugo, Chris/Jacobowitz, Florence/Maltby, Richard/Perkins, V.F./Pye, Douglas/Thomas, Deborah/Vincendeau, Ginette/Walker, Michael: The Movie Book of Film Noir. Studio Vista, London 1994
- Falsetto Falsetto, Mario: Dialogues with independent filmmakers. Praeger Verlag, Westport, Connecticut, London 2008
- Hirsch Foster, Hirsch: Detours and lost highways. A map of neo-noir. Limelight Editions, New York 1999
- Hirsch Hirsch, Foster: The Dark Side of the Screen: Film Noir. Da Capo Press, New York City 2001
- Kaplan Kaplan, E. Ann: Women & Film. Both sides of the camera. Routledge, London, New York 1993
- Keeseey Keeseey, Pam: Vamps: an Illustrated History of the Femme Fatale. Cleis Press, San Francisco 1997
- Krutnik Krutnik, Frank: In a lonely place. Film noir, genre, masculinity. Routledge, London 1994
- Martin Martin, Richard: Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema. London 1994

- Schatz Schatz, Thomas: Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System. McGraw-Hill Humanities/Social Science/Languages Verlag, first edition, New York 1981
- Seger Seger, Linda: When women call the shots. The developing power and influence of women in television and film. Henry Holdt, New York 1996
- Spicer Spicer, Andrew: Film Noir. Pearson Education, Harlow 2002
- Tasker Tasker, Yvonne: Working Girls. Gender and sexuality in popular cinema. Routledge Verlag, London New York 1998
- Wager Wager, Jans B.: Dangerous Dames. Women an Representation in Weimar Street Film an Film Noir. Ohio University Press, Ohio 1999
- Žižek Žižek, Slavoj: The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway. Washington 2000

Zeitschriften, Aufsätze und Beiträge in Sammelwerken

- Frink/Hoefer Frink, Alexandra/Hoefer, Georg (Hrsg.): Die starken schönen Bösen. Mörderinnen im Film. Aus der Reihe: Aufsätze zu Film und Fernsehen. Coppi-Verlag, Alfeld 1998
- Grob Grob, Norbert (Hrsg.): Frau ohne Gewissen. In: Grob, Norbert (Hrsg.)/ Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Film Noir. Reclam Verlag, Stuttgart 2008, 94-99
- Hilmes Hilmes, Carola: Kleopatra. Das versteinerte Frauenbild und die Geschichten des verteuflten Eros. In: Kreuzer, H. (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale. Wilhelm Fink Verlag, München 1994, 99-116
- Kaufmann/Hoefer Kaufmann, Kai/Hoefer, Georg(Hrsg.): Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir. Aus der Reihe: Aufsätze zu Film und Fernsehen. Coppi-Verlag, Alfeld 1997

- Merker Merker, Helmut: Im Netz der Leidenschaften. In: Grob, Norbert (Hrsg.)/Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Film Noir. Reclam Verlag, Stuttgart 2008, 113-118
- Paris Paris, James A.: Murder can sometimes smell like honeysuckle: Billy Wilder's Double Indemnity (1944). In: Silver, Alain (Hrsg.)/Ursini James (Hrsg.): Film Noir Reader 4. The Crucial Films and Themes. Limelight, New Jersey 2004, 9-23
- Place Place, Janey: Woman in film noir. In: Kaplan, E. Ann: Women in film noir. British Film Institute Publishing, London 1978, 35-67
- Schrader Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In: Film Noir. Kinokontexte, München 1981, 16-22
- Werner Werner, Paul: Die letzte Verführung. In: Grob, Norbert (Hrsg.)/Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Film Noir. Reclam Verlag, Stuttgart 2008, 341-345

Vorträge, Seminar- und Lehrgangsarbeiten, Studien, Internet

- Blaser Blaser, John J./ Blaser, Stephanie L.M.: The Femme fatale. Stand: 19.05.2009
www.filmnoirstudies.com/
www.filmnoirstudies.com/essays/no_place5.asp
- Johnston Johnston, Sheila: Whatever happened to the femme fatale? Stand: 22.05.2009
www.independent.co.uk
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/whatever-happened-to-the-femme-fatale-1633088.html>
- Mills Mills, Michael: Double Indemnity.
Stand: 20.05.2009
www.moderntimes.com
<http://www.moderntimes.com/double/>

- Mills Mills, Michael: Film Noir and the Femme fatale
Stand: 20.05.2009
www.moderntimes.com
http://www.moderntimes.com/palace/film_noir/
- Polte Polte, Kerstin: Die Figur der Femme Fatale im Film Noir, GRIN Verlag für akademische Texte, Norders-
tedt, 2003
- Schmitz Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder
femme fatale? Die Juditfigur zwischen biblischer Er-
zählung und kunstgeschichtlicher Rezeption.
Biblisches Forum, 2004
<http://www.bibfor.theoconsult.de>
<http://www.bibfor.de/archiv/04.schmitz.htm>
- Wolff Wolff, Rochus: Der Terminator und die Femme
fatale. Gender im Genre-Kino
Stand: 20.05.2009
<http://www.querelles-net.de/index.php/qn>
[http://www.querelles-
net.de/index.php/qn/article/viewArticle/334/342](http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/viewArticle/334/342)
- Wunderlich Wunderlich, Dieter: Die letzte Verführung.
Stand: 14.06.2009
www.dieterwunderlich.de
http://www.dieterwunderlich.de/Dahl_verfuehrung.htm
- o.V. Filmdatenbank
www.imdb.de
Stand : 20.06.2009
- o.V. Deutsch-Englisch Wörterbuch
www.dict.cc
Stand: 24.6.2009
- o.V. Kunstdrucke und Bilderrahmen
www.kunstkopie.de
Stand: 12.06.2009
- o.V. Lexikon: wissen.de
Stand: 20.05.2009
www.wissen.de

Filme

Double Indemnity (Frau ohne Gewissen/Double Indemnity)

Paramount 1944, 106 Minuten

Regie: Billy Wilder

Buch: Raymond Chandler und Billy Wilder nach James M. Cain

Kamera: John F. Seitz

Musik: Miklós Rózsa, César Frank

Darsteller: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Porter Hall, Jean Heather, Tom Powers

The Last Seduction (Die letzte Verführung)

ITC Entertainment 1994, 106 Minuten

Regie: John Dahl

Buch: Steve Barancik

Kamera: Jeff Jur.

Musik: Joseph Vitarelli

Darsteller: Linda Fiorentino, Peter Berg, J.T. Walsh, Bill Nunn, Bill Pullman, Herb Mitchell

Anlagen

Verzeichnis der Anlagen

- Anlage 1: Sequenzprotokoll von *Double Indemnity*..... XVI
Anlage 2: Sequenzprotokoll von *The Last Seduction*... XVIII
Anlage 3: Bildausschnitte aus *Double Indemnity*..... XXII
Anlage 4: Bildausschnitte aus *The Last Seduction*..... XXIII

Anlage 1: Sequenzprotokoll von *Double Indemnity*

Sequenz	Handlung/Inhalt	Auftreten <i>Femme fatale</i>	Zeit
1	Vorspann		00:00-01:27
2	Walter fährt zum Bürogebäude und betritt das Office		01:28-03:30
3	Walter beichtet seine Taten		03:31-06:55
4	Walter besucht einen Klienten und trifft auf seine Frau, Phyllis.	07:34-08:19 09:08-12:05	06:56-12:05
5	Walter kehrt in sein Büro zurück und hat ein Gespräch mit seinem Chef, Barton Key		12:06-16:14
6	Walter besucht Phyllis. In einem Gespräch wird deutlich, dass sie ihren Mann umbringen lassen will und das Versicherungsgeld bekommen möchte.	16:15-21:15	16:15-21:15
7	Walter kehrt nach einer kurzen Tour in seine Wohnung ein. Dort bekommt er Besuch von Phyllis. Sie beichtet ihm ihre Rachegeplüste.	22:25-27:58	21:16-27:58
8	Gegenwart: Walter sitzt in seinem Büro und erzählt weiter.		27:59-28:58
9	Phyllis und Walter planen den Mord an ihren Ehemann.	28:59-30:11	28:59-30:55
10	Gegenwart: Walter erzählt, wie er die Unterschrift von Phyllis Ehemann bekommt		30:56-31:36
11	Walter ist bei Phyllis. Ihr Ehemann unterschreibt den Vertrag	31:37-35:10	31:37-35:10
12	Walter fährt Phyllis Stieftochter in die Stadt		35:11-38:05
13	Walter und Phyllis treffen sich in einem Supermarkt	38:06-40:41	38:06-40:41
14	Walter spricht mit Key, als er einen Anruf von Phyllis bekommt. Sie erzählt ihm, dass ihr Ehemann mit Zug fahren wird.	42:45-43:56	40:42-45:48
15	Walter trifft die Vorbereitungen für den Mord		45:49-47:38

16	Walter und Phyllis führen den Mordplan durch. Am Ende setzt sie Walter in der Nähe seines Apartments ab	47:33-51:42 53:52-56:26	47:39-57:46
17	Gegenwart: Walter erzählt, wie er sich nach dem Mord fühlte		57:47-58:09
18	Walter spricht mit Keys und dem Chef der Firma über den Tod Dietrichsons. Phyllis kommt hinzu	01:01:12-01:03:57	58:10-01:05:54
19	Walter bekommt unerwartet Besuch von Keys, der an dem Selbstmord zweifelt. Kurz danach erscheint Phyllis.	01:06:19-01:06:33 01:08:43-01:08:53 01:09:08-01:10:50	01:05:55- 01:10:50
20	Lola erscheint bei Walter im Büro und erzählt ihm ihre Zweifel am Selbstmord.		01:10:51- 01:14:53
21	Keys hat weitergeforscht und glaubt, Dietrichson sei ermordet worden. Er hat einen Augenzeugen aus dem Zug eingeladen.		01:14:54- 01:20:15
22	Walter und Phyllis treffen sich heimlich im Supermarkt. Walter glaubt, sie schaffen es nicht, den Plan wie ursprünglich gewollt durchzuführen.	01:20:16-01:23:23	01:20:16- 01:23:23
23	Gegenwart: Walter erzählt weiter		01:23:24- 01:23:43
24	Walter trifft sich mit Lola.		01:23:24- 01:25:25
25	Keys erzählt Walter seine Neuigkeiten und Walter hört daraufhin sein Aufnahmegerät ab. Er verabredet sich mit Phyllis.		01:25:26- 01:30:12
26	Phyllis offenbart sich Walter. Er erschießt sie und verletzt sich dabei selbst.	01:30:13-01:36:40	01:30:13- 01:38:22
27	Walter fährt verletzt in das Büro. Bevor Walter nach der Beichte fliehen kann, wird er von Keyes entdeckt.		01:38:23- 01:43:05
		43:54 min	

Anlage 2: Sequenzprotokoll von *The Last Seduction*

Sequenz	Inhalt	Auftauchen <i>Femme fatale</i>	Zeit
1	Einführung: Clay bekommt viel Geld aus einem Drogendeal, während Bridget beim Telefonservice ihre Mitarbeiter „anheizt“	01:24-01:57 02:26-02:38 02:58-03:07 03:32-03:49	00:00-04:36
2	Bridget und Clay treffen in der Wohnung aufeinander. In einem wütenden Moment schlägt er sie. Er entschuldigt sich daraufhin und möchte mit ihr feierlich ausgehen. Während er duscht, verschwindet Bridget	04:12-05:05 05:18-09:07 10:00-10:05	4:37-10:10
3	Bridget flieht mit einem Auto und tankt in Beston, als sie eine Bar entdeckt.	10:15-12:05	10:11-12:06
4	In der Bar hält sich Mike mit zwei Freunden auf. Bridget kommt herein und wird unverzüglich von Mike umgarnt.	14:58-18:21	12:07-18:21
5	Bridget befindet sich in Mike's Wohnung und ruft einen befreundeten Anwalt an. Nach dem Telefonat verlässt sie die Wohnung.	18:47-21:10	18:22-21:30
6	Bridget befindet sich in der Stadt und schaut in eine Tageszeitung. Dort entdeckt sie ein interessantes Jobangebot.	21:49-22:50	21:31-22:50
7	Bridget unterzeichnet im Büro einer Firma ihren Arbeitsvertrag. Danach trifft sie auf Mike, der dort ebenfalls arbeitet. Sie macht ihm deutlich, dass sie nichts mit ihm zu tun haben will. Sie zieht in eine eigene Wohnung.	22:51-24:51 24:52-25:21	22:51-25:21
8	Bridget redet wieder mit ihrem Anwalt. Er bittet sie, sich bei Clay zu mel-	25:22-26:51	25:22-26:51

	den. Bei einem Anrufversuch, legt sie wieder auf als Clay versucht, das Gespräch zu orten.		
9	Bridget und Mike haben eine Affäre, mit der Mike jedoch nicht zufrieden ist. Er möchte sie besser kennenlernen.	26:52-31:50	26:52-31:50
10	Bridget nimmt mit Clay Kontakt auf. Sie bietet ihm einen Handel an. In der Zeit findet Clay mit einem Detektiv heraus, welche Vorwahl sie hat. Als Bridget es bemerkt, legt sie auf und berichtet ihre Sorgen dem Anwalt. Zur Sicherheit kauft sie sich ein Haus.	31:51-38:15	31:51-38:15
11	Clay findet den Decknamen seiner Ehefrau heraus und bittet den Detektiv danach zu suchen.		38:16-40:59
12	Bridget und Mike treffen sich wieder in der Bar. Sie kommt durch Mike auf die Idee, untreue Ehemänner für deren frustrierten Frauen zu ermorden, um die Lebensversicherung zu erhalten.	41:00-49:26	41:00-49:26
13	Nachdem das Paar miteinander geschlafen hat, erfährt Bridget mehr über Mikes vorheriges Leben.	49:27-52:28	49:27-52:28
14	Bridget geht zur Arbeit. Eine Mitarbeiterin erzählt ihr, dass ein schwarzer Mann nach ihr gefragt hat.	52:29-53:02	52:29-53:02
15	Bridget versucht Mike von dem Mord an einen Ehemann zu überzeugen. Dieser geht genervt zum Sport.	53:03-56:29	53:03-56:29
16	Als Bridget in ihr Auto steigt, kommt unerwartet Clay's Detektiv hinzu, der das Geld von ihr verlangt. Bridget verursacht absichtlich einen Autounfall, bei dem der Detektiv stirbt.	56:30-1:00:28	56:30-1:00:28
17	Bridget liegt im Kranken-	1:00:29-1:03:23	01:00:29-01:03:23

	haus und erzählt einem Polizisten, dass sie von dem Detektiv bedrängt wurde. Danach bekommt sie Besuch von Mike, der sich weiterhin weigert, einen Mord zu begehen.		
18	Mike bringt Bridget nachhause. Daraufhin ruft sie Clay an und vereinbart mit ihm, dass sie in einer Woche das Geld zurückbringen wird. Ein weiterer Detektiv beobachtet sie.	01:03:24-01:06:27	01:03:24-01:06:27
19	Bridget fährt nach Buffalo und trifft Trish, die Exfrau von Mike.	01:06:28-01:11:34	01:06:28-01:11:34
20	Mike prügelt sich in der Kneipe mit einem Freund wegen Bridget. Wenig später spricht er ihr betrunken auf den Anrufbeantworter und gesteht ihr seine Liebe. Bridget hört die Ansage und zeichnet eine Skizze mit einem Herz und seinem Namen. Als Mike in die Wohnung kommt, um die Ansage zu löschen, entdeckt er die Skizze.	01:14:00-01:15:42 01:16:20-01:16:50	01:11:35-01:16:50
21	Mike besucht Bridget und glaubt durch ein gefundenes Flugticket, dass sie in Miami war, um einen Ehemann zu töten. Bridget schmeißt ihn aus der Wohnung.	01:17:45-01:20:14	01:16:51-01:20:50
22	Bridget verlangt von Mike, dass er, wie sie angeblich auch, einen Mord begeht, damit sie gleichgestellt sind. Mike ist dazu aber nicht bereit. Daraufhin schreibt Bridget in Trish's Namen einen Brief, in dem Trish angibt, nach Beston ziehen zu wollen. Nun ist Mike bereit, mit Bridget ein neues Leben in New York zu beginnen und einen Ehemann zu töten.	01:20:53-01:24:04 01:24:54-01:25:30	01:20:51-01:25:30

23	<p>Mike und Bridget fahren zusammen nach New York und tricksen den Detektiv aus.</p> <p>Auf der Fahrt gehen sie gemeinsam den Mordplan durch.</p> <p>Mike bricht bei Clay ein und fesselt ihn. Durch Zufall bemerkt Mike, dass sein Opfer der Ehemann von Bridget ist.</p>	<p>01:25:31-01:27:07</p> <p>01:29:06-01:29:09</p> <p>01:34:25-01:34:45</p>	01:25:31-01:34:45
24	<p>Bridget betritt die Wohnung in dem Glauben, Mike hätte Clay getötet, da das Licht in den Räumlichkeiten ausgegangen ist.</p> <p>Mike hat Clay aber nicht ermordet, sodass Bridget auf beide Männer stößt. Sie tötet Clay und provoziert Mike sie zu vergewaltigen. Bridget spielt das Opfer und verständigt den Notruf, der am Telefon Zeuge der Vergewaltigung wird.</p>	01:34:46-01:39:00	01:34:46-01:39:00
25	<p>Mike befindet sich im Gefängnis. Er erfährt von einem Anwalt, dass sich die Beweislage klar gegen ihn richtet.</p>		01:39:01-01:40:44
26	<p>Bridget steigt, von ihrem Chauffeur begleitet, in eine Limousine. Sie verbrennt das Klingelschild "Cahill", den einzigen Beweis, auf dem ihre Fingerabdrücke nachzuweisen wären.</p>	01:40:45-01:41:55	01:40:45-01:42:12
		76:14 min	

Anlage 3: Bildausschnitte aus *Double Indemnity*



Abb. I: Walter schaut zu Phyllis



Abb. II: Blick auf Phyllis



Abb. III: Blick auf Walter



Abb. IV: Blick auf Phyllis



Abb. V: Walter beichtet



Abb. VI: Phyllis und Walter



Abb. VII: Phyllis mit Schleier



Abb. VIII: Phyllis mit Sonnenbrille

Anlage 4: Bildausschnitte aus *The Last Seduction*



Abb. IX: Bridget wurde geschlagen



Abb. X: Bridget trifft auf Mike



Abb. XI: Finales Aufeinandertreffen



Abb. XII: Bridget lächelt

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den

.....

(Unterschrift)