

Die Verarbeitung der
Freudschen Psychoanalyse
im film noir
am Beispiel von
THE DARK MIRROR

Heiko Fleischmann

© MCMXCIX

Einleitung

Hollywood in den vierziger Jahren. Das Studiosystem hatte seinen Höhepunkt in den vorangegangenen zwanzig Jahren erreicht. Die Programme der Kinos wurden von finanzgewaltigen Produzenten bestimmt, und auf den Leinwänden waren die ganz großen Stars präsent. Es ist die Zeit des klassischen Hollywoodstils, des klassischen Erzählkinos. Aber seit den dreißiger Jahren fanden auch viele Filmschaffende, die der Krieg aus ihrer europäischen Heimat vertrieben hatte, in Hollywood Zuflucht. Der Einfluß dieser hauptsächlich deutschen und osteuropäischen Exilanten auf das amerikanische Kinoschaffen besonders der vierziger Jahre ist sehr deutlich auszumachen, besonders im film noir:

[...] the *film noir* was the major contribution of the German cinema to the American during the 1940s. Certainly it is true that the major examples [...] were nearly all made by German émigrés.¹

Die Exilanten schufen, für Hollywoodverhältnisse, völlig neu aussehende Filme. Sie trugen den visuellen Stil des europäischen Kinos nach Amerika. Aber sie hatten ihren Kollegen aus Hollywood noch etwas anderes voraus: sie waren neu in Amerika und sahen alles, was dort vor sich ging, mit offenen, noch nicht vorurteilsbehafteten Augen. Billy Wilder formulierte es so:

We who had our roots in the European past, I think, brought with us a fresh attitude towards America, a new eye with which to examine this country on film [...].²

Folgerichtig ließen sich die Exilanten vom etablierten Kino nicht beirren, ihr Blick war nicht verklärt. Ihre Filme waren nicht nur visuell vom klassischen Hollywoodkino verschieden, sie zeichneten auch ein anderes Bild von der amerikanischen Gesellschaft. Sie zeigten nicht die ‚schöne heile Welt‘ der großen Musicals oder das glückliche Leben der Oberklassefamilien,

¹Taylor, John Russel (1983): *Strangers in Paradise*. hier zitiert nach Steinbauer-Grötsch (1993, 5).

²Gianetti, Louis D. (1981): *Masters of the American Cinema*. hier zitiert nach Steinbauer-Grötsch (1993, 6).

die im Melodram dargestellt wurden. Vielmehr interessierte sie ein unverklärter Blick sowohl auf die dem Zweiten Weltkrieg folgende allgemeine Ernüchterung in der Gesellschaft im Ganzen als auch auf die Infragestellung der tradierten Rolle des Mannes in der Familie, und zwar am Beispiel völlig alltäglicher, normaler Menschen.

Ein weiteres Thema, das in films noirs häufig verarbeitet wurde, ist die Psychoanalyse. Sie war in den vierziger Jahren schon weit im amerikanischen kulturellen Leben verbreitet und außerordentlich populär. So verwundert es nicht weiter, daß die psychoanalytischen Theorien auch in den film noir Einzug gehalten haben, wenn auch in vereinfachter Form.

Der Blickwinkel dieser Arbeit wird sich vom Allgemeinen aus bis hin zu einem Filmbeispiel immer weiter einengen. Im ersten Teil der theoretischen Grundlegung wird es um die Entstehungsbedingungen des amerikanischen film noir gehen. Dabei werden sowohl kinematographische und literarische als auch gesellschaftliche Aspekte zur Sprache kommen.

Der zweite theoretische Teil wird sich mit Sigmund Freuds Psychoanalyse beschäftigen. Dabei werde ich Freuds Theorie in Grundzügen darlegen und auf ihre Verarbeitung im amerikanischen Film, speziell film noir, eingehen.

Abschließend werde ich den Film *THE DARK MIRROR* (*DER SCHWARZE SPIEGEL*, USA 1946, Robert Siodmak) analysieren. Neben dem Nachweis von stilistischen Kennzeichen dafür, daß es sich um einen film noir handelt, soll die Verwendung der Psychoanalyse innerhalb dieses Films erörtert werden.

Die beiden theoretischen Teile werden sehr viel mehr Grundlagen enthalten, als für die Erörterung des Films nötig gewesen wäre. Es ist aber sicherlich im Sinne einer besseren Verständlichkeit der Grundlagenteile, die inneren Zusammenhänge sowohl der Vorbedingungen für den film noir als auch der Psychoanalyse genauer darzulegen.

Grundlagen des film noir

Der Terminus film noir entstand laut Susan Hayward (1996, 116) in Frankreich. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges durften dort wieder amerikanische Filme gezeigt werden, und das französische Publikum konnte so nachholen, was ihm in den Kriegsjahren entgangen war. Unter den vielen aus Hollywood importierten Filmen gab es auch einen neuartigen Typ Thriller. Nicht nur die Stimmung in diesen Filmen, auch deren Aussehen wurde immer düsterer: „Hollywood decided to paint it black” (Schrader 1972, 55). In der Literatur gab es seit den zwanziger Jahren eine Stilrichtung, die ähnlich düster war: die hard-boiled school of fiction. Anfänglich wurde das Verhältnis zwischen herkömmlichen Thrillern und diesem neuen Typus Film als analog dem Verhältnis zwischen herkömmlichen Kriminalromanen und den ‘hartgesottenen’ Krimis eingestuft. So lag es nahe, daß der französische Ausdruck für die Romane der hard-boiled school of fiction, roman noir (Kriminalromane der ‘série noire’), für diese Art von Filmen Pate stand: sie wurden films noirs getauft.

Mit einer Definition des film noir tun sich sowohl die Filmwissenschaftler als auch die Kritiker schwer. Schon 1972 bemerkte Schrader zur Situation der Forschungsliteratur: „Almost every critic has his own definition of *film noir*, and personal list of film titles and dates to back it up” (54). Bis in die neunziger Jahre hat sich an dieser Situation nicht viel geändert, denn „die Suche nach einer übereinstimmenden, umfassenden und allgemeingültigen Bestimmung des *film noir* bleibt erfolglos” (Steinbauer-Grötsch 1993, 14). Schrader versucht sich auch gar nicht erst an einer Definition, sondern legt diejenigen vier Bedingungen im Hollywood der Vierziger dar, die an der Entstehung des film noir maßgeblich beteiligt waren: die allgemeine Ernüchterung nach dem Krieg, der Nachkriegsrealismus, die deutschen Exilanten und die hard-boiled school of fiction. „The distinctly *noir* tonality draws from each of these four elements” (Schrader 1972, 54). Es kommt also nicht darauf an, in welchem Maße jedes dieser Elemente im film noir vorhanden ist. Entscheidend ist, daß die gewisse Stimmung, für die jedes dieser Elemente Auslöser ist, in der Summe die „subtle quality of tone and mood” (Schrader 1972, 53) ausbildet, die den film noir erst noir machen. Dabei ist kein festes Verhältnis der einzelnen Elemente auszumachen, jeder Film gewichtet die ‘Ausgangsmaterialien’ unterschiedlich, um im Endeffekt dann aber doch ein Film zu sein, dem man nicht absprechen kann, noir zu sein. Doch nun zu den einzelnen Bedingungen:

Der Zweite Weltkrieg und die ihm nachfolgende Zeit der Ernüchterung waren prägend für den film noir. Der Krieg verzögerte die filmische Reaktion auf die Depression in den dreißiger

Jahren. Nach Kriegsende konnten die Filme dann endlich so düster sein, wie sie ohne den Krieg wohl schon in den vierziger Jahren geworden wären. Hinzu kam noch die allgemeine Identitätskrise der Amerikaner, die durch den Krieg und den nun beginnenden Kalten Krieg verursacht wurde. Die amerikanische heile Welt, bislang deutlich vom Patriarchat geprägt, war schwer erschüttert, nicht nur auf nationaler, sondern auch auf familiärer Ebene. Die Männer hatten schließlich, um in den Krieg ziehen zu können, ihren angestammten Platz in der Arbeitswelt verlassen müssen, den ihre Frauen nun belegten. Die Frauen verließen ihre angestammte passive Rolle in der Familie. Sie traten aktiv in das Arbeitsleben ein und erweiterten ihren Horizont beträchtlich. Die aus dem Krieg wiederkehrenden Soldaten fanden eine völlig veränderte Gesellschaft vor. „The war continues, but now the antagonism turns with a new viciousness toward the American society itself” (Schrader 1972, 55).

The 1940s film noir was, then, an expression of male concern at women’s growing economic and sexual independence and a fear of men’s own place in society once they returned from war. The 1950s film noir functioned to reassert the value of family life [...] so that national identity [...] could be reasserted.³

Die zweite Entstehungsbedingung des film noir sieht Schrader im Nachkriegsrealismus. Kurz nach dem Krieg wollten die Leute im Kino einen offeneren und ehrlicheren Umgang mit ihrem Land sehen, als dies bisher der Fall war. Und dazu passen natürlich nicht die klinisch reinen Nachbildungen von ganzen Straßenzügen in den Hollywoodstudios. Also begann man verstärkt, mit realen Außenaufnahmen zu arbeiten. Für den film noir bedeutet dies meistens eine Mischung aus Innenaufnahmen mit Aufnahmen auf verregneten Straßen, bevorzugt bei Nacht, um der pessimistischen Stimmung Rechnung zu tragen. Die Filme der noir-Reihe, die nicht unter dem Einfluß des Realismus gedreht wurden, bezeichnet Schrader (1972, 54) als viel zahmer als ihre realistischen Gegenstücke, die wesentlich mehr ‘Biß’ haben. Für ihn ist der Einfluß des Realismus auch deshalb wichtig, weil er die Trennung des settings des film noir von dem des gehobenen Oberklassemelodrams endgültig machte und den film noir dort ansiedelte, wo er hingehörte, nämlich „in the streets with everyday people” (55).

Den Einfluß der deutschsprachigen Emigranten auf den amerikanischen film noir stuft Schrader zwar als sehr hoch ein, beschränkt sich dabei aber auf die Beleuchtungstechnik, die sie vom deutschen expressionistischen Stumm- und frühen Tonfilm in den film noir einbrachten: „There were no greater masters of chiaroscuro than the Germans” (55). Als Chiaroscuro, das eigentlich

³Hayward 1996, 121.

Helldunkelmalerei meint, wird im Film eine sehr kontrastreiche Beleuchtung bezeichnet. Das schließt sowohl eine durch die Raumausleuchtung stark stilisierte und pointierte mise-en-scène als auch low-key-Lichtführung für die Personen ein. Die Räume werden durch einzeln gesetzte Lichtquellen neu strukturiert. Dies geht so weit, daß Räume durch die stilisierte Beleuchtung manchmal erst neu geschaffen werden. Der dunkle Raum, von dem nur ein paar Objekte halbdunkel und die Begrenzungen manchmal gar nicht zu sehen sind, hat immer etwas Bedrohliches für die Menschen, die sich in ihm befinden. Auch die Städte werden durch das Licht stilisiert, sie erscheinen fremd und bedrohlich. Die Großstadt, in der der film noir meistens spielt, wird auf diese Weise als feindliche Landschaft dargestellt, mit der die sie bewohnenden Menschen den Kampf ums nackte Überleben führen müssen. Die Lichtgestaltung drückt auch die Psyche der Charaktere aus. Besonders deutlich wird dies bei Gesichtern, die nur zur einen Hälfte beleuchtet sind und deren andere Hälfte sich im Schatten befindet. Hier ist das Licht ein Ausdruck für den Unterschied zwischen Schein und Sein, für die sichtbare Seite der Persönlichkeit und die verborgenen Abgründe der Seele. Daß der Beleuchtung ein solches Gewicht beigemessen werden konnte, setzt natürlich voraus, daß die meisten Szenen bei Nacht spielen. Aber die typischen noir-Figuren stehen sowieso nicht auf der Sonnenseite des Lebens, sondern neben dem Lichtkegel einer Laterne auf einer verregneten nächtlichen Straße.

Der Einfluß der Exilanten auf den film noir beschränkt sich aber nicht nur auf den visuellen Stil, wie Steinbauer-Grötsch (1993) gezeigt hat. Die Exilanten trugen auch inhaltliche Motive des deutschen Stummfilms nach Hollywood und verarbeiteten sie in ihren film noir-Produktionen. Das wichtigste Motiv hierbei ist das des Doppelgängers. Der Doppelgänger kann in verschiedenen motivischen Ausprägungen auftreten, zu denen „physische und metaphorische Doppelgänger, Doppelungen im Porträt sowie im Spiegel, Identitätswechsel und das Spiel mit Masken sowie die pathologische Spaltung des Ichs“ (Steinbauer-Grötsch 1993, 45) gehören. Das Doppelgängermotiv eignet sich hervorragend zur Darstellung von Charakteren mit gestörter Psyche. Dabei muß es nicht unbedingt die Extremform des gespaltenen Ichs sein, also die pathologische Variante. Es reicht schon aus, daß ein Charakter verunsichert und auf diese Weise in Selbstzweifel getrieben wird, zum Beispiel dadurch, daß seine Wahrnehmung nicht mit seinem Konzept von Realität übereinstimmt, da er bewußt von Dritten getäuscht wird. Auf das Motiv des physischen Doppelgängers wird bei der Besprechung von *THE DARK MIRROR* noch zurückzukommen sein.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem deutschen expressionistischen Stummfilm und dem film noir, die von Schrader (1972) nicht, von Steinbauer-Grötsch (1993) dafür um so

umfassender dargelegt wurde, liegt in den narrativen Strukturen. Im klassischen Hollywoodkino herrschte die *découpage classique* vor. Das sind die Montagevorschriften für das konventionelle Mainstreamkino. Mit ihrer Hilfe sollte vermieden werden, daß der Rezipient auf die kinematographische Aufbereitung des Dargestellten aufmerksam gemacht würde. Zum Beispiel sollten die Schnitte so ausgeführt werden, daß der Zuschauer sie möglichst nicht wahrnimmt, was meistens durch eine chronologische Reihenfolge der Ereignisse unterstützt und gefördert wurde. Die dargestellten Handlungen sollten im Vordergrund stehen, und nicht die kinematographischen Techniken. Mit der *découpage classique* ließ sich also das amerikanische Ideal des selbstbestimmt handelnden Menschen mit einem intakten geschlossenen Ich optimal transportieren. Die Figuren des film noir waren aber von Selbstzweifeln geplagt, fanden sich in der Gesellschaft nicht mehr zurecht und hatten eine zerrüttete Psyche. Was lag also näher, als dem auch kinematographisch Rechnung zu tragen? Und wieder waren es die Exilanten, die aus einem reichhaltigen Vorrat an filmischen Techniken, die sie aus dem expressionistischen Stummfilm kannten, schöpfen konnten. Schon damals wurde der Grundstein für die Technik des voice-over gelegt: es wurde im Stummfilm in Form von Zwischentiteln ausgeführt. Eine weitere aus dem Stummfilm adaptierte Technik ist die Rückblende, der flashback. Voice-over und flashback wurden meistens in Kombination eingesetzt. Diese Kombination wurde zum einen zur geständnishaften Darstellung von tatsächlich Erlebtem verwendet. Zum anderen konnten mit ihrer Hilfe auch Handlungen auf die Leinwand gebracht werden, die sich „nicht in der Realität, sondern allein im Kopf des Protagonisten abspielt[en]“ (Steinbauer-Grötsch 1993, 125). In beiden Fällen ist dem Erzählten gemeinsam, daß es tatsächlich passiert sein könnte; letzterer wird nachträglich als Imagination enthüllt. Geht man von der Darstellung von Realität über die Darstellung von imaginerter Realität noch einen kleinen Schritt weiter, kommt man zur „direkten Darstellung psychischer Vorgänge“ (128), die gänzlich den Gesetzen der Realität enthoben sind (Träume, Phantasien), mittels der mental process narration. Steinbauer-Grötsch (1993, 128) unterscheidet die Rückblende als Darstellung realer und real möglicher Vergangenheit von der mental process narration dadurch, daß erstere nach den Vorschriften der *découpage classique* montiert ist, also logisch und chronologisch dem Ablauf der Ereignisse entsprechend⁴, wohingegen die mental process narration in der Technik der montage montiert wird, die keinen zeitlichen und logischen Regeln gehorcht⁵. Die mental

⁴Story (das was erzählt wird) und plot (wie es erzählt wird) waren bei der *découpage classique* nahezu identisch.

⁵Gemeint ist hier die englische Bedeutung des Begriffes montage, in Abgrenzung zu cutting und editing, der den in den zwanziger Jahren entstandenen russischen Montagestil bezeichnet, der eine Bedeutung transportiert, die aus dem eigentlichen Filmmaterial nicht hervorgeht, sondern erst durch dessen

process narration wurde dann sowohl im Stummfilm als auch im film noir dazu genutzt, „den Prozeß der Psychoanalyse selbst in das Zentrum der Diegese“ zu (1993, 135) stellen. Das bedeutet, daß der Vorgang des gedanklichen Zurückschreitens in der Zeit, um bereits in das Unbewußte verdrängte Sachverhalte wieder in das Bewußtsein zurückzuholen, filmisch dargestellt wurde. Die exzessive Verwendung von flashback-Strukturen führt dazu, daß der größte Teil der erzählten Geschichte bereits der Vergangenheit angehört. Dies paßt hervorragend zu der pessimistischen und hoffnungslosen Grundstimmung der films noirs. Die Figuren haben die Vergangenheit meistens gerade so überlebt und müssen sich durch das Erinnern an Vergangenes nicht mit der Zukunft beschäftigen, die noch ungewiß vor ihnen liegt und ohnehin nicht viel Gutes zu verheißen scheint.

Als letzte Entstehungsbedingung des film noir nennt Schrader die hard-boiled school of fiction. „Dieser Begriff bezeichnet eine Gruppe amerikanischer Kriminal- und Detektivromane, die in den 20er und 30er Jahren entstanden; er definiert sowohl den literarischen Stil der ihr zugehörigen Autoren als auch die Lebenshaltung und den Charakter der Protagonisten.“ (Steinbauer-Grötsch 1993, 32, Anm. 6). Diese Autoren schufen den „tough“, cynical way of acting and thinking which seperated one from the world of everyday emotions“ (Schrader 1972, 56). Es waren nicht mehr die intellektuellen Edeldetektive, die die Fälle lösten, sondern realistische, resignierte und pessimistische Männer, die als Schnüffler ihre Brötchen zu verdienen versuchten. In ihrer komplexen sozialen Umgebung fanden sie sich nicht zurecht, und wurden zu verschlossenen, nur sich selbst vertrauenden Einzelgängern, die nach außen keine Gefühle zeigten, eben ‘tough’ waren. Der Schreibstil der hard-boiled Romane war dementsprechend nüchtern, sachlich, direkt, und in dieser Direktheit natürlich auch schonungslos im Umgang mit Gewalt und Verbrechen. Diese Romane mit ihren einsamen, zynischen Protagonisten in einem harten urbanen Umfeld waren geradezu ideal als Vorbild für den film noir, und es verwundert deshalb auch nicht weiter, daß viele film noir-Drehbücher auf Romanen der hard-boiled school of fiction basieren.

Grundlagen der Psychoanalyse

Die psychoanalytische Theorie Sigmund Freuds war in Amerika schon Anfang dieses Jahrhunderts ein fester Bestandteil des kulturellen Wissens. Freud selbst war von dieser Entwicklung, von der er sich anlässlich eines Besuches in den USA überzeugen konnte, angenehm überrascht:

Als ich in Worcester auf das Podium ging, um meine >Fünf Vorlesungen zur Psychoanalyse< zu halten, erschien mir dies wie das Wahrwerden eines unglaublichen Tagtraums: Psychoanalyse war nicht mehr das Produkt einer Täuschung, sie war wertvoller Bestandteil der Wirklichkeit geworden. Seit unserem Besuch hat sie in Amerika nicht an Boden verloren, sie ist außerordentlich populär unter dem Laienpublikum und wird von einer Vielzahl offizieller Psychiater als ein wichtiger Bestandteil der Mediziner Ausbildung anerkannt.⁶

Nach Krutnik (1991, 236, Anm. 1) ist diese Popularität im Wesentlichen auf eine an das breite Publikum gerichtete Übersetzung von Freuds „Vorlesungen“ durch eben jenen amerikanischen Psychologen Stanley Hall zurückzuführen, der Freud 1909 zu diesem Vortrag seiner „Vorlesungen“ nach Worcester eingeladen hatte. Der Erste Weltkrieg und die in seiner Folge zu behandelnden Kriegsneurosen taten ihr übriges zur Verbreitung der Freudschen Theorie. Nicht zuletzt durch den Zweiten Weltkrieg drang die Psychoanalyse dann in den vierziger Jahren bis ins Hollywoodkino vor, und so stand ihrer Verarbeitung im film noir nichts mehr im Wege. Bevor ich jedoch auf die filmische Umsetzung zu sprechen komme, werde ich die Grundgedanken der Psychoanalyse darlegen.

Freuds große Leistung war es, der Psychologie, die sich bis dahin fast nur mit dem Bewußtsein beschäftigte, den Bereich des Unbewußten hinzuzufügen. Dieses unterteilte er in das Vorbewußte und das eigentliche Unbewußte. Das Vorbewußte ist hierbei derjenige Bereich der Psyche, der leicht ins Bewußte übergehen kann. Das Unbewußte verwehrt sich diesem Übergang und stellt ihm starke Widerstände entgegen. „Bei der Überwindung dieser Widerstände behilflich zu sein, ist das eigentliche Ziel der psychoanalytischen Technik“ (Schneewind 1992, 177).

⁶Freud, Sigmund (1925): „Selbstdarstellung“. Gesammelte Werke. 1948. hier zitiert nach Schneewind (1992, 175).

Die drei Modi des Bewußtseins – das Bewußte, Vorbewußte und Unbewußte – finden sich nun in den drei Instanzen der Psyche in unterschiedlichen Anteilen wieder. Diese drei Instanzen sind jene genetisch auseinandertretenden strukturellen Einheiten des psychischen Apparats, die von FREUD als das Es, das Ich und das Überich bezeichnet werden.⁷

Dem Es sind die primitiven Triebe zugeordnet, die schon angeboren sind. Es „funktioniert nach dem *Lustprinzip*“ (177). Das Es strebt nach sofortiger und vollständiger Befriedigung seiner Triebe mit dem Ziel des Lustgewinns, unabhängig von Realitätskontext, Logik und Moral. Gegenüber Eingriffen von außerhalb des Es ist es verschlossen, kann also nicht beeinflusst werden, auch nicht vom eigenen bewußten Denken.

Anders dagegen das Ich. Es ist

das denkende, vorausschauende, planende System. Es arbeitet nach dem *Realitätsprinzip*, indem es die Gegebenheiten der Wirklichkeit mit den Anforderungen des Es vergleicht und gegebenenfalls durch entsprechende Abwehrmechanismen in Schach hält. Aber auch die Anforderungen des Überich muß das Ich mit der Realität in Einklang bringen.⁸

Das Überich stellt die aus Familie und Gesellschaft übernommenen Motive und Normen dar. „Es funktioniert nach dem *Moralitätsprinzip*“ (178) und ist in zwei Instanzen unterteilt. Die erste Instanz, das Gewissen, bestraft Übertretungen der Verbote und Regeln, die im Verlauf der Erziehung verinnerlicht werden. Das Ichideal ist die zweite Instanz des Überich, die in Form von Stolz belohnt.

Das Es und das Überich stellen zwei sich gegenüberstehende, miteinander konkurrierende Extrempositionen der Psyche dar. Das Es will die schonungslose Befriedigung seiner Triebe durchsetzen, und das Überich besteht auf sklavischer Einhaltung der erlernten Regeln und Normen. „Das Ich hat dabei die [...] Funktion, zwischen den Ansprüchen der Außenwelt, des Es und des Überich so zu vermitteln, daß es zu einer Optimierung der Lustbilanz kommt“ (180).

Die Grundtriebe des Es sind der Eros, dessen Energie die Libido ist, und der Destruktionstrieb, dessen Energie Thanatos genannt wird; in jeder Handlung sind die beiden Energien in einem

⁷Schneewind 1992, 177.

⁸Schneewind 1992, 178.

Mischungsverhältnis vorhanden. Die Libido und deren verschiedene Entwicklungsphasen nutzt Freud zur Beschreibung der Entwicklung der Psyche vom Kind bis zum Erwachsenen. Sie verlagert sich im Verlauf der Entwicklung der Psyche auf verschiedene erogene Zonen, oder, wenn sie nicht auf den eigenen Körper ausgerichtet ist, auf Objekte. Die auf das Individuum selbst gerichtete Libido nennt Freud Narzißmus. Die Festlegung der Libido auf bestimmte Objekte heißt Fixierung und ist „in psychoanalytischer Sicht wesentlich dafür verantwortlich, daß sich individuelle Persönlichkeitsmerkmale herausbilden“ (181). Während der einzelnen Entwicklungsphasen dominieren jeweils verschiedene erogene Zonen. Dies sind während der oralen Phase der Mund, in der analen Phase die Ausscheidungsorgane. In der phallischen Phase werden die Genitalien autoerotisch als die vornehmliche Lustquelle erkannt, und der Ödipuskomplex wird ausgebildet. In der Latenzphase, die mit der Verdrängung des Ödipuskomplexes einsetzt, tritt das genitale sexuelle Interesse deutlich zurück. Diese zwar abgemilderten aber immer noch vorhandenen sexuellen Begierden richten sich jetzt auch erstmals an Personen außerhalb der Familie. Mit der genitalen Phase, die mit der Geschlechtsreife eintritt, beginnt dann die Partnersuche außerhalb der eigenen Familie.

Der Ödipuskomplex muß genauer erklärt werden. Die Entdeckung der Genitalien als Lustquelle in der phallischen Phase führt das männliche Kind dazu, seine Mutter physisch zu begehren. Dies wird ihm aber vom Vater untersagt. Der Knabe sieht zu dieser Zeit den Unterschied zwischen sich und der Mutter darin, daß er einen Penis hat und sie nicht. Er interpretiert diesen Unterschied so, daß der Mutter der Penis abgeschnitten wurde, und zwar vom Vater. Der Knabe meint, daß der Vater die Macht zur Kastration besitzt, weil dieser das Oberhaupt der Familie ist und Entscheidungsgewalt besitzt. Da der Vater dem Knaben den sexuellen Zugang zur Mutter verwehrt hat, und die Mutter offensichtlich kastriert ist, fühlt sich der Knabe auch der Drohung der Kastration durch den Vater ausgesetzt, falls er an seinem Verlangen nach der Mutter festhält. Er bildet die Kastrationsangst und den Kastrationskomplex aus. Um die Kastrationsangst zu bewältigen, identifiziert der Knabe sich mit dem Vater, denn wenn der Knabe der Vater wird, kann der Vater ihn nicht mehr kastrieren. Die Mutter muß er als Liebesobjekt trotzdem aufgeben. Durch die Aufgabe bewahrt sich der Knabe das Wohlwollen des Vaters, und durch die Identifikation ist ihm auch die Zuneigung der Mutter gewiß, da er ihrem Liebesobjekt, dem Vater, ähnlich geworden ist. Beim Mädchen ist der Ödipuskomplex anders gelagert als beim Knaben. Die Kastration wird nicht angedroht, sondern ist in den Augen des Mädchens bereits vollzogen worden. Beim Mädchen entwickelt sich daraufhin der Penisneid. Es wendet sich von der Mutter ab und dem Vater zu, in der Hoffnung, daß er ihr den ersehnten Penis in Form eines Kindes geben kann. So wie der Knabe sich mit dem Vater

identifiziert, den er für die Verwehrung der Mutter haßt, identifiziert sich das Mädchen mit der Mutter, die es für die Kastration haßt. Die Identifikation ist hierbei ein Kompensationsmechanismus, der das Liebesobjekt ersetzt, das nicht erlangt werden konnte. Durch die Identifikation mit der Person, die das Liebesobjekt besitzt, kann das Objekt indirekt erlangt werden. In der genitalen Phase treten die in der Latenzphase verblaßten sexuellen Interessen wieder stärker hervor. Der Narzißmus wandelt sich nun immer weiter in Objektlibido um, und das Liebesobjekt wird außerhalb der Familie gesucht. Mit der erfolgreichen Suche nach einer Partnerin, die optimalerweise in der Ehe gipfelt, wird der Ödipuskomplex überwunden. Für den Mann bedeutet dies, daß er der Vater geworden ist, somit die Kastrationsangst fallenlassen kann, und mittels der Partnerin die Mutter schließlich doch bekommen hat. Die Frau hingegen ist letztlich die Mutter. Der Partner ersetzt ihr den Vater. Selbst Mutter eines Kindes zu werden, ist für die Frau gleichbedeutend mit der Überwindung des Komplexes.

Der Vorgang der Identifikation trägt entscheidend zur Bildung des Überich bei. Für jedes Kind ist die Mutter das primäre Liebesobjekt. Es aufzugeben bedeutet, die ursprünglichen Triebe den sozialen Normen zu unterwerfen – das Überich ist, wenn nicht entstanden, so doch wesentlich erweitert geworden. Die verdrängten Triebe wandern ins Unbewußte. Da der Knabe die Mutter als Liebesobjekt vollständig aufgeben mußte, das Mädchen sich aber durch die Identifikation mit der Mutter nicht ganz von ihr gelöst hat, wird dem Knaben im Allgemeinen ein stärkeres Überich zugesprochen. Das Ich als vermittelnde Instanz zwischen Es und Überich ist somit beim Knaben stärker gefordert, muß mehr handeln als das Ich des Mädchens. Also ist der Mann aktiv, besitzt Handlungsfähigkeit, wohingegen die Frau eher passiv ist.

Welche Auswirkungen haben Freuds Theorien nun darauf, wie die Gesellschaft sich selbst sieht? Männliche Aktivität und im Gegensatz dazu weibliche Passivität passen natürlich hervorragend in das patriarchalische Weltbild, das Anfang dieses Jahrhunderts in Amerika vorherrschend war. Der Vater, der dem Knaben den Zugriff auf die Mutter verwehrt, und der sich selbst dem Zugriff durch das Mädchen entzieht, überantwortet dem Überich des Kindes die bürgerlichen sozialen Normen des Patriarchats. „Thus patriarchy regenerates itself“ (Hayward 1996, 275). Der Mann sucht aktiv nach einer Partnerin. Sie zu finden stellt für ihn die Überwindung des Ödipuskomplexes dar und ermöglicht ihm das Herstellen der väterlich tradierten Familienordnung in der eigenen Familie. Die Frau *wird* also gefunden. Sie hat passiv zu sein, damit sie gefunden werden kann und auf diese Weise ihren eigenen Ödipuskomplex überwinden kann. Eine sexuell aggressive Frau hingegen verwehrt sich dem Gefundenwerden. Weil sie selbst aktiv sucht, greift sie in den Handlungsbereich des Mannes ein. Damit verweigert sie aber dem Mann die Möglichkeit der Komplexüberwindung, die

tradierte soziale Ordnung kann nicht hergestellt werden, und die Frau wird mit Ausgrenzung aus dieser bestraft. Die Freudschen Theorien untermauerten diese Weltsicht und gaben den tradierten Verhältnissen die entsprechende theoretische Grundlage. Man befand sich also auf wissenschaftlich abgesichertem Terrain. Sehr praktisch.

Im Film waren die Freudschen Ideen auch schon recht weit verbreitet: „References to psychiatrists, psychoanalysts and such Freudian concepts as the unconscious and the subconscious became increasingly common in Hollywood films of the 1930s” (Krutnik 1991, 45). Im film noir wurde der Vorgang der Psychoanalyse meistens durch die Erzählstrukturen abgebildet, offene Thematisierungen von psychoanalytischen Untersuchung waren seltener. Am häufigsten ist das Motiv der gestörten patriarchalischen Ordnung anzutreffen. Die *femme fatale* ist der Inbegriff des Angriffes auf das Patriarchat. „Film noir gives a very central role to the *femme fatale* and privileges her as active, intelligent, powerful, dominant and in charge of her own sexuality – at least until the end of the film when she pays for it (through death or submission to the patriarchal system)” (Hayward 1996, 119). Der dress-code der *femme fatale* (lange enge Kleider, lange Handschuhe, high-heels etc., bis hin zu Waffen; „guns and looks can kill” Hayward 1996, 119) läßt sie als die phallische Mutter erscheinen. Der für gewöhnlich eher unsichere männliche Gegenspieler begehrt sie, wie er als Kind die Mutter begehrt hatte. Er müßte sich eigentlich von ihr lossagen, um sich mit dem Vater zu identifizieren und die patriarchale Ordnung zu verinnerlichen. Tut er dies nicht, triumphiert die Frau, und der Mann muß sterben, da er das Patriarchat fortzuführen nicht in der Lage ist. Die andere Variante ergibt sich im Triumph des Mannes über die *femme fatale*. Die selbstbewußte, sexuell aggressive Frau unterliegt, sie muß ihr Aufbegehren gegen die patriarchale Ordnung mit Eingliederung in dieselbe, sozialer Ausgrenzung oder ihrem Tod bezahlen. Die *femme fatale* im film noir ist das Symbol für die in der Nachkriegszeit gestörte patriarchale Ordnung. Die Bedrohung, die von ihr ausgeht, gibt dem männlichen Begehren Ausdruck, die tradierte Ordnung wieder herzustellen, die nach dem Krieg in Frage gestellt war. Der film noir drückt also den reaktionären Wunsch danach aus, die Frau wieder in ihre angestammte passive Rolle in der Familie zurückzudrängen. Die Psychoanalyse ist dazu benutzt worden, um diesem repressiven Diskurs ein wissenschaftliches Aussehen zu geben (Krutnik 1991, 237, Anm. 11).

THE DARK MIRROR

Bei dem von Robert Siodmak gedrehten und 1946 erschienenen Film handelt es sich um einen der früheren films noirs, die komplett im Studio aufgenommen wurden (Steinbauer-Grötsch 1993, 151). In diesen Filmen gibt es, „in general, more talk than action“ (Schrader 1972, 58). Siodmak bringt in *THE DARK MIRROR* die Vorgehensweise bei einer psychologischen Untersuchung direkt auf die Leinwand. Deshalb fällt es auch nicht weiter ins Gewicht, daß die wenigen Außenaufnahmen in Nachbauten entstanden sind. Doch zuerst ein kurzer Abriß des Inhaltes.

Der Polizist Lieutenant Stevenson kommt bei der Untersuchung eines Mordfalles nicht mehr weiter voran, als er feststellt, daß die Mörderin eine von zwei physisch nicht unterscheidbaren Zwillingsschwestern, Terry und Ruth Collins, sein muß. Er bittet deshalb den renommierten Wissenschaftler Dr. Scott Elliott um Mithilfe. Dieser genießt eine ausgezeichnete Reputation als Zwillingforscher und Psychologe (er ist im *Who's Who* der Medizin zu finden). Der Untersuchungsrichter Girard spricht Elliott direkt auf einen alten Mythos, Zwillinge betreffend, an: „Ist eigentlich irgendetwas Wahres an dem allgemeinen Volksglauben, daß Zwillinge von Natur aus belastet sein müssen, psychisch, physisch, oder sonst?“⁹ Elliott verneint dies jedoch, da er der Meinung ist, daß Zwillinge zwar physisch völlig gleich sein, aber trotzdem verschiedene Charaktere haben können; eine Belastung „von Natur aus“ sieht er nicht unbedingt gegeben. Nicht so sehr, um Stevenson zu helfen, als vielmehr um seinen Forschungen ein weiteres interessantes Studienobjekt hinzuzufügen, willigt Elliott ein, das Paar auf Charakterunterschiede hin zu untersuchen. Stevenson wird aber über den Fortgang der Untersuchungen auf dem Laufenden gehalten. Elliott wendet Methoden an, die in den vierziger Jahren absolut modern waren: Projektionstest mit Tintenkleckschen, Wortassoziationstest und Lügendetektor. Schon nach dem Test mit den Tintenkleckschen („eine simplifizierte Version des Rorschachtestes“, Steinbauer-Grötsch 1993, 53) weiß Elliott, daß „eine von beiden [...] irrsinnig, sehr begabt, eminent klug, aber irrsinnig“¹⁰ ist. Elliott und Ruth kommen sich während der Untersuchungen langsam näher, sehr zum Mißfallen von Terry. Im Verlauf der Gespräche der Zwillinge mit Elliott wird immer deutlicher, daß Terry ihrer Schwester bislang jeden Liebhaber geneidet und streitig gemacht hat. Ruth ist die natürlichere und sympathischere von beiden, während

⁹THE DARK MIRROR, deutsche Synchronfassung.

¹⁰THE DARK MIRROR, deutsche Synchronfassung.

Terry sehr berechnend und auf ihre eigenen Interessen bedacht ist. Ruth stößt durch ihre Art im allgemeinen auf mehr Gegenliebe; sie war es ja auch, die adoptiert werden sollte, und nicht Terry. Da Terry merkt, daß Elliott die Geschwister immer besser zu unterscheiden lernt, versucht sie, Ruth schlimme Alpträume einzureden. Auf diese Weise suggeriert sie Ruth, eine gespaltene Persönlichkeit zu haben. Somit wäre Ruth die Hauptverdächtige für den Mord, da sie potentiell dazu fähig wäre. Sie versucht also, Ruth langsam aber sicher in den Wahnsinn zu treiben. Nach dem letzten Test steht für Elliott aber fest, daß Ruth den Mord nicht begangen haben kann; er hält sie für geistig völlig gesund. Terry traut er es aber durchaus zu; er diagnostiziert sie als Paranoikerin. Nur daß ihr der Mord nicht nachzuweisen ist. Elliot konfrontiert Terry mit seiner Diagnose, und wird daraufhin fast von ihr umgebracht. Ein Anruf von Stevenson genau zur richtigen Zeit verhindert dies nur knapp; Terry hatte die Schere schon in der Hand. Stevensons Plan, Terry mit der Vorspiegelung von Ruths Selbstmord aus der Reserve zu locken, geht auf. Terry behauptet, Ruth zu sein, und berichtet davon, daß Terry auf alle ihre Liebhaber eifersüchtig gewesen wäre und deshalb auch den Mord begangen hätte. Als die richtige Ruth das Zimmer betritt, um Stevensons kleine Intrige aufzudecken, verliert Terry, die sich bei der Improvisation dieses Rollentausches schon in Rage geredet hatte, vollends die Fassung und zertrümmert einen Spiegel. Jetzt, da keine Intervention von Terry mehr zu befürchten ist, können Elliott und Ruth endlich ein glückliches Paar werden.

Das Motiv des Doppelgängers ist in *THE DARK MIRROR* nicht zu übersehen. „Siodmak nimmt [...] das gegensätzliche Paar der unschuldigen und der dämonischen Frau [...] auf“ (Steinbauer-Grötsch 1993, 52), aber in dieser Offenheit erst gegen Ende des Films. Zu Beginn sind die beiden Schwestern optisch nicht zu unterscheiden, sogar die Kleidung ist bei beiden identisch. Da bekannt ist, daß eine von ihnen den Mord begangen hat, wirken sie wie das fleischgewordene Abbild von der hellen und der dunklen Seite der Seele. Auch die dunkle Seite hat einen schönen Körper und wahrt den schönen Schein. Auf den ersten Blick ist die dunkle Seite nicht zu erkennen, man muß schon genauer hinsehen. Mit dem Fortschreiten der Untersuchungen offenbaren sich dann aber die unterschiedlichen Charaktere der beiden Frauen. Die Metapher von den zwei Seiten der Persönlichkeit wandelt sich zunehmend um in zwei sich antagonistisch gegenüberstehende Frauengestalten. Am Schluß „verkörpern die Zwillingsschwestern [...] das Gegensatzpaar Heilige und Hure“ (53). Dies findet auch zunehmend in der Kleidung Ausdruck. Sind beide am Anfang noch identisch und relativ hell gekleidet, so kleidet sich Terry immer dunkler, bis sie am Ende nur noch schwarze Sachen trägt. Dem Zutagetreten von Terrys schwarzer Seele wird auch durch die Beleuchtung Rechnung getragen: sie steht immer wieder im Schatten. Steinbauer-Grötsch (1993, 153) legt dar, daß Schatten immer auch eine gewisse

Todessymbolik in sich tragen. Sie weist deshalb auf die „optische Stilisierung der tödlichen Bedrohung, die von ihr [Terry] ausgeht“ (155) hin, als Terry ihre Schwester eindringlich darauf hinweist, das sie nicht wüßte, was sie täte, wenn Ruth sie jemals verdächtigte. Während sie dies sagt, steht sie am Fenster, nur als Silhouette sichtbar, und schaut auf die sitzende Ruth herab. Auch während Terrys Telefonat mit Elliott, in dem sie sich als Ruth ausgibt, wirkt sie sehr dämonisch, ist halb vom Zuschauer abgewandt und steht mit dem Gesicht im Schatten. Schließlich verabredet sie sich genau in diesem Moment mit Elliott, um ihn zu töten.

Siodmak verarbeitet auch die dem Spiegelmotiv inhärente Todessymbolik. Gleich in der ersten Szene hängt an einer Wand des Raumes, in dem die Leiche liegt, ein zerbrochener Spiegel. Ruth spricht die gedankliche Verbindung von Spiegel und Tod dann im Assoziationstest explizit aus. „Unbewußt verbalisiert sie damit die Bedrohung, die von ihrem lebenden Abbild, ihrer Zwillingschwester Terry, ausgeht“ (76). Diese Bedrohung setzt Siodmak dann später in Bilder um, wieder mit Hilfe eines Spiegels. In der Szene, in der Terry implizit zu Ruth sagt, daß sie sie für wahnsinnig hält, sitzt Ruth vor einem Spiegel, „an Stelle von Ruths Spiegelung erscheint jedoch die Reflexion Terrys wie ein schwarzer Dämon aus dem Nichts“ (74). Dies ist um so auffälliger, da die Spiegelbilder der beiden Schwestern im Verlauf der Szene dann korrekt im Spiegel erscheinen. Am Ende wendet sich die Bedrohung des Spiegels dann gegen Terry selbst. Als ihr klar wird, daß sie sich mit dem versuchten Rollentausch selbst verraten hat und daß Ruth noch am Leben ist, wirft sie mit einem Aschenbecher nach dem an der Wand hängenden Spiegel. In diesem war noch Ruths Spiegelbild zu sehen, bevor er zerbrach. „Der brechende Spiegel als Vorbote des Todes hat für Ruth jedoch seine Bedrohung verloren“ (76), denn Terry zerstört mit Ruths Spiegelbild nur die gute Seite ihrer eigenen Seele und damit sich selbst. Umgekehrt ist das Dunkle aus Ruths Leben verschwunden, ihrem Familienglück steht nun nichts mehr im Wege. Mit dem Spiegel ist die Seelenverbindung der beiden Schwestern zerborsten.

Das Verhalten der Frau im Zuge der Herstellung des Familienglücks ist eigentlich das zentrale Thema in *THE DARK MIRROR*, und nicht die Aufklärung des Mordes. Mit Hilfe der unterschiedlichen Darstellung der beiden Schwestern vermittelt der Film eine Wertung des Verhaltens der beiden Frauen.

Ruth, die ‘gute’ Schwester, vereint alle traditionellen weiblichen Eigenschaften: Emotionalität, Passivität, sinnliche und sittliche Reinheit. Terry, die Mörderin, hingegen wird als kaltherzig, berechnend, intelligent und sexuell aggressiv

dargestellt. [...] Terry ist mit allen Attributen der *lethal woman* ausgestattet.¹¹

Terry ist chronisch eifersüchtig auf Ruth. Sie neidet ihr jeden Liebhaber. Jedesmal, wenn Ruth einen neuen Verehrer hat, versucht Terry, ihr diesen auszuspannen. Das war, wie im Verlauf von Elliotts Untersuchungen herauskommt, bei dem Jungen in Ohio so, als die Schwestern gerade sechzehn Jahre alt waren, das war bei dem Toten so, dessentwegen die ganze Untersuchung durch Stevenson erst ins Rollen kam, und das ist bei Elliot nicht anders. Jedesmal behauptete Terry, Ruths Verehrer hätte ihr auch einen Antrag gemacht. Allerdings war dies bei dem Ermordeten nicht der Fall, und Elliott reagiert ebensowenig auf Terrys Avancen. Sie ist es, die ihn um ein Rendezvous bittet, worauf er nur widerwillig eingeht. Ihr Verhalten wird durch seine abweisenden Reaktionen sanktioniert, als unziemlich bewertet. Ganz anders dagegen Ruth. Sie ist „the one who can learn to subordinate her desires – and who can also love a man without imposing her own demands“ (Krutnik 1991, 53). Ihr Verhalten ist passiv, der Mann (in diesem Fall Elliott) kann auf sie zugehen, sie um eine Verabredung bitten, Initiative beim ersten Kuß ergreifen. Sie braucht das Angebot nur noch demütig anzunehmen. Das ist genau das Verhalten einer Frau, das das patriarchalische Nachkriegsamerika sich von einer Frau wünschte beziehungsweise sich zurückwünschte.

Mit Terrys geistiger Gesundheit ist ohne Zweifel etwas im Argen. Dazu bräuchte der Zuschauer nicht unbedingt den Analytiker. Der Psychologe kommt ins Spiel, da die normalen Methoden der Polizei bei der Verbrechensaufklärung nicht mehr greifen. An Äußerlichkeiten lassen sich die Zwillinge nicht unterscheiden. Mit der psychologischen Untersuchung kommt aber auch eine Bewertung des Verhaltens der beiden Frauen mit hinzu. Je offener in den Untersuchungen zutage tritt, daß Terry unter einer Paranoia (in ihrem Fall Eifersuchtswahn) leidet, desto mehr wandelt sich ihr Verhalten von ganz normal (sie ist nur ein wenig schnippischer als Ruth) nach sexuell aggressiv. Durch diese Analogie ist der Rezipient nur allzuleicht geneigt, die sexuelle Aggressivität mit psychischer Krankheit gleichzusetzen, wohingegen das unterwürfige Verhalten Ruths als das Verhalten einer geistig gesunden Person angesehen wird. Dieser Eindruck entsteht auch dadurch, daß die Methode der Psychoanalyse als absolut gesetzt wird, sie bietet von vornherein keinen Anlaß, hinterfragt zu werden. Hinzu kommt noch: „the male perspective is structured as the norm, and the touchstone of authority“ (Krutnik 1991, 54). Somit dient die Methode der Psychoanalyse hier durch einen Analogieschluß dazu, die traditionellen Werte, die in der Person Elliotts anzutreffen sind, als die Norm zu bestätigen. Diese Bestätigung wird durch die der Psychoanalyse inhärenten patriarchalischen Tendenzen

¹¹Steinbauer-Grötsch 1993, 53.

noch weiter verstärkt. Elliott erhält aber noch eine weitere Bestätigung seiner Methoden, seiner Werte und seiner analytischen Ergebnisse, nämlich durch den ganz zu Anfang des Films geäußerten Volksglauben, von Zwillingen sei immer einer wahnsinnig. Elliott verneint zwar, daß er auch dieser Meinung ist, aber „die wissenschaftliche Analyse gelangt letztlich zu demselben Ergebnis wie die Vorstellungen des Aberglaubens und dient damit seiner Affirmation“ (Steinbauer-Grötsch 1993, 54).

THE DARK MIRROR ist also ein Film, der das traditionelle amerikanische Wertesystem vertritt. Er bestätigt die Rolle der Frau als passive Hausfrau und Mutter, während er der aktiven und selbstbewußten Frau den Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte abspricht. Als Beweismittel werden sowohl überkommene mythische Auffassungen als auch Methoden der modernen Wissenschaft herangezogen. Zu dieser Aussage kommt der Film, weil er eine dem patriarchalischen Weltbild vollkommen entsprechende Frau, Ruth, nicht einer selbstbewußten Frau, wie sie die Nachkriegszeit hervorbrachte, gegenüberstellt, sondern einer psychopathischen Mörderin, Terry. Gegen diese tatsächlich geistig gestörte Frau kann Ruth natürlich nur positiv wirken. Am Ende sind die Voraussetzungen für die ungestörte Bildung einer Familie nach dem Muster des Patriarchats erfüllt.

Zusammenfassung

Der film noir ist ein sehr vielschichtiges Phänomen. Die Entstehung gründet sich sehr stark auf das cinematographische Wissen und Können der filmschaffenden Exilanten aus dem deutschsprachigen Kulturkreis. Aber auch die literarischen Vorlagen der hard-boiled school of fiction hatten großen Einfluß auf die Stimmung und die Themenwahl der Filme. Nicht zu vernachlässigen sind auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Amerika der Nachkriegszeit. Aus diesem Fundus beziehen die films noirs ihre Ausgangsmaterialien. Daß diese Vielfalt an Grundvoraussetzungen nicht zu Filmen führen konnte, die sich in Motiven und Inhalten stark ähneln, versteht sich fast von selbst. Vielmehr ist es so, daß jeder einzelne film noir ein dichtes Gewebe aus Motiven und Ideen ist, die oftmals nicht vordergründig zutage treten, deren Einfluß bei genauerer Betrachtung aber nicht zu leugnen ist. Im großen und Ganzen steht die Krise des männlichen Individuums im Zentrum des Geschehens, egal, ob im kleineren Rahmen der Familie oder innerhalb der Gesellschaft.

Die Psychoanalyse ist im amerikanischen Kulturkreis der Nachkriegszeit ein sehr populärer Gegenstand gewesen, woran die beiden Weltkriege nicht ganz unschuldig waren. In einer Zeit großer psychischer Unsicherheit ist das Verlangen nach Erklärung natürlich ebenso groß. Von den films noirs, die ja alle im Umfeld des Zweiten Weltkrieges und der darauffolgenden Ernüchterung entstanden, nahmen einige die psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds deshalb bereitwillig in ihre Quellen mit auf.

THE DARK MIRROR von Robert Siodmak ist einer der früheren films noirs. Er stellt anhand zweier sehr gegensätzlicher Zwillingschwestern die selbstbewußte Frau der Nachkriegszeit und die Frau des klassischen Patriarchats gegenüber. Mit Hilfe psychoanalytischer Methoden werden die Persönlichkeiten der beiden Frauen dargestellt. Da die selbstbewußtere und handlungsfähigere der beiden Schwestern eine psychopathische Mörderin ist, fällt es dem Film nicht schwer, diese Frau als nicht den Anforderungen der Gesellschaft entsprechend zu setzen. Das Urteil fällt eindeutig zugunsten der passiven Frau aus. Trotz oder gerade wegen ihrer Passivität steht ihrer Eingliederung in die patriarchalische Ordnung am Ende nichts mehr im Wege. Am Schluß des Films steht die Bildung einer Familie unmittelbar bevor, das Ideal der amerikanischen Gesellschaft steht kurz vor seiner Erfüllung.

Literaturverzeichnis

Hayward, Susan (1996): *Key Concepts in Cinema Studies*. London, New York: Routledge, ISBN 0-415-10719-9

Krutnik, Frank (1991): *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. London, New York: Routledge, ISBN 0-415-02630-X.

Peters, Jan Marie (1986): *Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute*. in: Klöpfer & Möller (Hrsg.): *Narrativität in den Medien*. Münster, 119-140.

Schneewind, Klaus A. (²1992): *Persönlichkeitstheorien I. Alltagspsychologie und mechanistische Ansätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ISBN 3-534-07034-8

Schrader, Paul (1972): *Notes on Film Noir*. in: Silver, Alain und James Ursini (Hrsg.): *Film Noir Reader*. New York: Limelight Edition, ⁴1998, ISBN 0-87910-197-0, S. 53-63.

Steinbauer-Grötsch, Barbara (1993): *Der Schatten Caligaris. Die Adaption deutscher Stummfilm-/früher Tonfilmtraditionen und die Rolle der deutschsprachigen Filmexilanten im amerikanischen film noir der 40er und 50er Jahre*. (Diss.) Nürnberg.