

The
LAURA
(HUNT)
(MURDER)
CASE

Über den Konflikt zweier Detektivtypen im film noir *Laura*

(Version: 22.05.2009)

von

Peter Scheinpflug

INHALTSVERZEICHNIS

GLIEDERUNG	TITEL	SEITE
1.	Einleitung: Eine Geschichte der Obsession	2
TEIL 1:		
2.	Puzzle en miniature oder wie das Prinzip des fairplay den Hunt Murder Case in der ersten Szene löst	3
3.	<i>Laura</i> als klassische Detektivgeschichte	4
3.1.	Waldo Lydecker als Great Detective	5
3.2.	McPherson als Watson Figur	8
3.3.	The Laura Hunt Case: Abweichungen von den Konventionen der klassischen Detektivgeschichte	9
TEIL 2:		
4.	<i>Laura</i> als film noir	12
4.1.	McPherson als hard-boiled-detective	12
4.2.	The Hunt Murder Case: Abweichungen von den Konventionen des film noir	14
4.3.	Exkurs: Laura: eine femme fatale?	15
5.	Conclusio: der Great Detective, das Opfer des film noir	16
ANHANG :		
6.	Endnoten	18
7.	Literaturverzeichnis	22

1. Einleitung: Eine Geschichte der Obsession

Als 1943 in den USA der Detektivroman „Laura“ von Vera Caspary erschien, war dies das Debüt-Werk der Autorin, basierend auf angeblich nur einer kraftvollen Inspiration: Es sollte eine Kriminalgeschichte sein, in der ein Detektiv sich in eine idealisierte Frau verliebt.¹

Obwohl der Reiz der Geschichte für Preminger eher in dem Story-Twist bestand, dass das vermeintliche Opfer unerwartet und unversehrt wieder auftaucht und selbst zur Verdächtigen wird², und Vera Caspary die Banalisierung ihrer Geschichte und Figuren³ zu „[a] commonplace detective story“⁴ beklagte, durchzieht das Thema der sexuellen Obsession die vorliegenden Filmanalyse mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten: Spicer behandelt das Thema einerseits im Kontext des Stils⁵ und andererseits im Kontext der Figurentypen hinsichtlich der Rolle des „homme fatale“⁶. Gender-theoretisch wurde das Thema erörtert als entlarvender Kommentar zum film noir und dessen Frauenbild⁷, im näheren Bezug auf das Motiv des Portraits⁸ und des Doppelgängers im Portrait⁹, in Relation zur Funktion des voice-overs¹⁰, als Beispiel der Dominanz der männlichen Figuren und der homosozialen bis homophilen Männerbeziehungen im film noir¹¹ sowie ebendies im gesellschaftlichen Kontext¹² und im Hinblick auf die Wirkung auf den Rezipienten¹³. Sogar im Rahmen der Sonderausstattung der deutschen DVD-Publikation konzentriert sich die Filmanalyse in Rudy Behlmers Film-Kommentar und der kurzen Dokumentation auf der Bonus-DVD auf die Thematik der Obsession, sodass die genannte Dokumentation schlicht „The Obsession“ betitelt ist. Die Betrachtung des Filmes unter diesem Gesichtspunkt ist auch zweifelsfrei gerechtfertigt, da einerseits der Film mit Lydeckers Besessenheit beginnt, indem sein voice-over seine persönliche und enge Bindung an die vermeintlich verstorbene Laura Hunt dem Rezipienten mitteilt, und endet, da Lydecker sich nach dem zweiten missglückten Mordanschlag mit seinen letzten Atemzügen von seiner Liebe, Laura, verabschiedet, und andererseits da „obsession“ und „alienation“ für Silver und Ward die „two key character motifs“ des film noir darstellen¹⁴.

Deshalb soll dieses ausgiebig diskutierte Thema nicht vernachlässigt, doch für die nachfolgende Argumentation sinnvoll minimiert werden. Die vorliegende Arbeit erörtert hingegen die Möglichkeit der Lektüre des Filmes *Laura* aus der literatur-theoretischen Perspektive der Bezüge zum Detektivroman. In der Literatur zum film noir wird als bedeutendster literarischer Einfluss die spezielle Detektiv-Roman-Tradition der amerikanischen „hard-boiled-school“¹⁵ genannt. Gemeinsam haben film noir und hard-boiled-detective-novel beispielsweise narrative Elemente wie: Figurentypen - darunter die femme fatale und der private-eye - sowie deren Zynismus und Narzissmus, die düstere, beklemmende Atmosphäre - wie etwa die labyrinthische Großstadt, die Gefühle der allgegenwärtigen Bedrohung und des ausweglosen Fatalismus - und natürlich auch die Erzählstruktur, die

zwischen den 2 Plots der Verbrechens-Geschichte und der Ermittlungs-Geschichte unterscheidet. Hierbei wird erstere innerhalb der zweiten sukzessiv¹⁶ rekonstruiert, während die zweite allein durch erstere motiviert ist. Dieses Plot-Muster ist jedoch nicht ausschließlich für die hard-boiled-school typisch sondern für jede Detektiv-Geschichte. Auch *Laura* folgt diesem Muster: Der Film beginnt mit dem bereits vergangenen Tod Laura Hunts und somit nach Ende und Höhepunkt der Verbrechens-Geschichte als Motivation für die nun erzählte Ermittlungsgeschichte. Dabei beinhaltet *Laura* auch beide Konzepte der Spannung: der Frage nach der Identität des Täters und im weiteren Verlauf die Gefahr der Wiederholung der Tat¹⁷. Die Verwendung von voice-over im film noir wird zumeist als erzähltechnisches Äquivalent zur Verwendung der 1. Person Singular in der hard-boiled-school aufgefasst. In *Laura* wird durch das gleich zu Beginn des Filmes einsetzende voice-over die Figur Waldo Lydecker als Erzähler etabliert. Dieser erfüllt darüber hinaus jedoch keine der mentalen, physischen oder moralischen Ansprüche an eine für die hard-boiled-school oder den film noir typische Ermittlerfigur. Basierend auf dieser Feststellung, versucht diese Arbeit plausibel darzulegen, dass der multiperspektivisch erzählte Film *Laura*¹⁸ in seiner ersten Hälfte eher einer klassischen Detektivgeschichte gleicht und erst in der zweiten Hälfte die hard-boiled-school dominiert. Aus dieser Hybridität¹⁹ ergibt sich in *Laura* der Konflikt zweier konkurrierender Detektiv-Typen. Die Charakteristika dieser zwei Typen der Detektivgeschichte werden infolge der Filmlektüre näher ausgeführt, wobei allerdings die Typologie der Detektivfiguren zentral ist.

TEIL 1

2. Puzzle en miniature oder wie das Prinzip des fairplay den Hunt Murder Case in der ersten Szene löst

Wendet man die Regel des fairplay²⁰, die besagt, dass der Leser weder getäuscht werden noch minder informiert sein darf als der Ermittler, und ausnahmslos eine rein rationale Beweisführung aufgrund der der Handlung immanenten Hinweise fordert, sowie van Dines „20 Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten“²¹ uneingeschränkt auf *Laura* an, so stellt die erste Szene des Filmes eine nahezu vollständige und abgeschlossene klassische Detektiv-Geschichte dar:

Der Handlungsort ist eng begrenzt und alle unbedingt notwendigen Figuren sind darin enthalten: Waldo Lydecker und Detective Mark McPherson befinden sich in Lydeckers Domizil, das ein Paradebeispiel eines luxuriös bis pompös eingerichteten Ausschnittes aus der Oberschicht ist. Es existiert eine Leiche, die mit Laura Hunt beim Namen genannt ist und die Detektivgeschichte motiviert. Der Leser wurde noch nicht bezüglich der wahren Identität der

Leiche in die Irre geführt und durch eine komplexe Liebesgeschichte, die alle Figuren vereinnahmt, abgelenkt. Da es nur einen einzigen Detektiv geben darf, der sich jedoch nicht als Täter erweisen darf, bilden die restlichen Figuren im Raum den Kreis der Verdächtigen, in dem der Mörder enthalten sein muss. Da es aber nur noch eine zweite Figur im Raum gibt, muss es sich hierbei unfraglich um den Mörder handeln: Waldo Lydecker. Da Anzahl der Figuren und Ausmaß des Handlungsortes konstant sind, ist die logische Schlussfolgerung gewährleistet: Dass Waldo Lydecker in einer früheren Buchbesprechung den Harrington Murder Case schilderte, jedoch statt dem tatsächlichen Mordinstrument die gleiche Mordwaffe wie im Falle Laura Hunts beschrieb, überführt seine geistige Vorbereitung der jüngsten Tat [00:04:10]. Ein hinreichendes Motiv zur Tat wird mit seiner Besessenheit von Laura geliefert, die bereits in den ersten Sätzen des Filmes Ausdruck findet: „I, Waldo Lydecker, was the onlyone, who really knew her.“ Somit wäre der Hunt Murder Case streng nach den Regeln des klassischen Detektivromans gelöst, wenn der Film hier endete.

Doch dem ist nicht so.

3. *Laura* als klassische Detektivgeschichte

Noch ehe die Kamera aufblendet, ertönt Waldo Lydeckers voice-over und berichtet vom Tod Laura Hunts. Dieser einfachen Aussage können zwei Funktionen zugewiesen werden:

Erstens wird der exakte Punkt in der Diegese bestimmt: Die Verbrechensgeschichte, in der Laura Hunt ermordet wurde, ist bereits abgeschlossen und ebenso ist einige Zeit vergangen, die zwar nicht ereignislos sein muss, aber auch noch nicht der Aufklärungsgeschichte zugeordnet wird. Die Funktion dieses „zeitlichen gap“²² ist laut Porter, die durch die zeitliche und logische Trennung von Verbrechen und Aufklärung verschachtelte Erzählstruktur, in der die Vergangenheit in der Gegenwart rekonstruiert werden muss, zu bedingen.²³ Zugleich wird der Beginn der nun erfolgenden Aufklärungs-Geschichte markiert. So liefert das voice-over dem Rezipienten, der mit den Genre-Konventionen der klassischen Detektivgeschichte vertraut ist, die notwendige Orientierung und bewahrt von vornherein die Regel des fairplay.

Da der Rezipient seinen Wissensstand mit dem Sprecher des voice-over teilt, wird zweitens Waldo Lydecker als Erzähler etabliert. Die das voice-over begleitende Kamerafahrt betont dies: Während Lydecker seine Vereinsamung und Trauer über Lauras Tod schildert, fährt die Kamera gemächlich durch den Raum, in dem die kostbaren und exotischen Exponate, wie etwa Schmuckstücke, Statuen, Gemälde und dergleichen mehr, an der leblosen und freudlosen Atmosphäre nichts ändern und die Stadt New York fern und blass durch ein offenes Fenster erscheint [00:01:04]. Diese Art der Subjektivität durch voice-over und Kameraführung ist für den film noir typisch und dient auch hier der Psychologisierung: Waldo Lydecker ist offenbar

von poetischer und romantischer Rührseligkeit, besitzergreifend und eitel, da er seine Kostbarkeiten ausstellt, außerordentlich selbstbezogen –man mag sich gar fragen, wessentwegen er leidet: seiner Selbst oder Lauras wegen– und arrogant. Zudem wird er als gebildet, rhetorisch souverän und vermögend charakterisiert. Voice-over und Kamera gelangen synchron zur Figur des police-detective Mark McPherson, von dem Lydecker geradezu verächtlich spricht: „[...] another of those detectives. [...] I had him wait. [...]“ [00:01:38]. Zu beachten sind die drei Objekte, mit denen er interagiert: Zuerst betrachtet er Masken –ein Indiz des Leitmotivs der Maskierung²⁴ –, dann bemerkt er die Standuhr – ein Indiz ihrer Bedeutung in der Geschichte und ein Motiv der Zeit, auf das am Ende näher eingegangen werden soll – und zuletzt ermahnt ihn Lydecker, sich von seinem kostbaren Sammelstück zu distanzieren – ein Indiz, dass Lydecker alle seine Besitztümer, auch Frauen, vor anderen schützen will.

Dass der polizeiliche Rang McPhersons nicht identisch sein muss mit der Funktion der Figur und dessen erstes Treffen mit Lydecker der genre-typischen, legitimen Integration des Detektivs in die polizeiliche Ermittlung als Berater gleicht, soll anhand eines Beispiels skizziert werden: Ebenso wie McPherson Lydecker nackt in der Badwanne während seiner literarischen Tätigkeit antrifft, begegnet Staatsanwalt Markham dem Müßiggänger Philo Vance, um diesem vom Mord an Alvin Benson zu berichten und ein Versprechen einzulösen²⁵. Aus „Interesse an der Psychologie des menschlichen Verstandes“²⁶ begleitet Philo Vance die Ermittlungen des Staatsanwalts und begründet damit seine Literatur- und Film-Karriere als klassischer Detektiv. Auch Lydecker will den Ermittler begleiten mit der Begründung, er wisse, dass McPherson nun die anderen Verdächtigen zwecks Befragung besuche und wollte deren Verhalten studieren.

Diese ausführliche Betrachtung der ersten Minuten des Filmes soll zweierlei verdeutlichen: Zum einen zeichnet sich hier bereits der Konflikt von zwei konkurrierenden Detektivtypen ab, da zum anderen der Film vom Anfang an genre-theoretisch hybrid ist. Beispielsweise wird mit Erzählkonventionen des film noir ein film-noir-untypischer Detektiv-Typ eingeführt, der einem für den film noir typischen Ermittler gegenübergestellt ist, dem diese Techniken zumindest hinsichtlich des voice-over verwährt bleiben.

3.1. Waldo Lydecker als Great Detective²⁷

Nusser beschreibt den Great Detective²⁸ der klassischen Detektivgeschichte wie folgt:

Exzentrik und Isolation (Außenseitertum) sind die typischen Merkmale der Gestalt des Detektivs [...].²⁹
Der Detektiv ist sexuell abstinent [...].²⁹ Zunächst ist zu bemerken, dass das Denken des Detektivs in der Regel methodisch verläuft. Deduktion, Kombination usw. basieren auf genauen Beobachtungen, Messungen, Zeugenaussagen und werden –womöglich durch Experimente– überprüft.³⁰

Die unbedingte Rationalität des Detektivs ergibt sich auch aus van Dines Regelwerk für den klassischen Detektivroman, in dem alle übernatürlichen, zufälligen oder unmotivierten Verfahren und Ereignisse zugunsten einer lückenlos schlüssigen Logik zur Überführung des Verbrechers ausgeschlossen werden.³¹

Lydeckers soziale Isolation findet nach Lauras Tod direkten Ausdruck im voice-over. Wenn Laura ihn nicht begleitet, so tritt er überdies tatsächlich nur allein auf. Sei dies im Restaurant, in dem Laura ihn anspricht [00:15:13], zuhause, wo McPherson ihn antrifft, oder nach Lauras Rückkehr. Dass er laut Eigenaussage der „most widely misquoted man in America“ sei [00:03:15], zeigt ebenso seine Position außerhalb der Gesellschaft. Seine Egozentrik und sein spöttischer Ton sind weitere Zeichen seiner asozialen Lebensführung. Wie sich die Exzentrik äußern kann, ergänzt Seeßlen in seinem Attribute-Katalog des Great Detective: „Daher ist der klassische Detektiv ein meist etwas arroganter, unnahbarer Mensch [...]. [...] ihre arrogante, manchmal auch manierliche Art [...]“.³² Dadurch gleiche der Great Detective einer bewundernswerten „Karikatur“³³. Dies trifft wohl auch auf Lydecker zu³⁴. Geradezu grotesk überzeichnet, findet seine Selbstverliebtheit Ausdruck in Sätzen wie:

“How singularly innocent I look this morning.” “Have you ever seen such candid eyes.” “Laura considered me the wisest, the wittiest, the most interesting man she’d ever met. I was in complete accord with her on that point.” [ab 00:05:10] “In my case self-absorption is completely justified. I have never discovered any other subject quite so worthy of my attention.” [00:17:45]

Zugleich sind es diese wohl formulierten Worte, die seinen großen Charme für den Rezipienten ausmachen, da sie vorzüglich ergänzt werden durch seine sarkastischen Bemerkungen. So kommentiert er etwas Carpenters Unschuldsbeteuerungen: “Next he’ll produce photographic evidence of his dreams.” [00:13:15] Dies geht einher mit seinem selbstbewussten Auftreten und seiner permanenten Erwartung der selbstverständlichen Bevorzugung [Bsp.: 00:18:30].

Die sexuelle Abstinenz lässt sich auch bei Lydecker trotz des Production-Codes der 40er erahnen: Seine Beschäftigungen mit Laura beschränken sich auf gemeinsame Dinners, gesellschaftliche Abendveranstaltungen [00:23:00] und Dienstagabende [00:21:03], an denen er ihr seine Artikel vorliest. Dabei fehlt jegliche subtile Andeutung von Leidenschaft oder Intimität. Sowohl vor wie nach seiner Beziehung mit Laura erscheint er stets ohne weibliche Begleitung.

Seeßlen fährt fort, dass der Great Detective zumeist in der „leisure-class“³⁵ beheimatet, aber dennoch mit den Umgangsformen aller sozialen Schichten vertraut sei.³⁶ Während letzteres auf Lydecker keinesfalls zutrifft, da er nur die höchsten sozialen Kreise mit seiner Anwesenheit beehrt, zeugt sein Auftreten, seine Garderobe und sein Domizil von seinem

luxuriösen Leben ohne finanzielle Nöte, wie sie den Privat-Detektiv der hard-boiled-school sorgen.³⁷ Diese finanzielle Unabhängigkeit ermöglicht dem Great Detective die unendgeldliche Nebenbeschäftigung der Verbrechens-Aufklärung. Deshalb stellt das Verbrechen und dessen Aufklärung für den Great Detective lediglich ein faszinierendes, kriminalistisches Rätsel dar. Sein Interesse gilt dabei der Moral, den Motiven und der Gerechtigkeit. Diese Leidenschaft teilt auch Lydecker. Auffällig ist etwa, dass er McPherson aufmerksam und respektvoll begegnet, seit er diesen als Held eines interessanten Polizeifalles identifiziert hat [00:03:30], und dass er innerhalb einer früheren Buchbesprechung lieber zur Schilderung des Harrington Murder Case überging [00:04:05]. Er selbst kommentiert: „Murder is my favorite crime. I write about it regularly.“ [00:04:44] Der Great Detective ist eine „thinking machine“³⁸. Da er das Verbrechensrätsel nur mit dem Geiste löst und der Handlungsort auf einen übersichtlichen Tatort eng begrenzt ist³⁹, ist er zumeist relativ immobil⁴⁰. Nicht allein seine intellektuelle Tätigkeit weist Lydecker als „thinking machine“ aus, sondern er beweist im flashback auch sein Interesse und Können: Als er Laura von Carpenter distanzieren will, präsentiert er ihr seine „private investigation“ [ab 00:28:15]. Auf jedes ihrer verteidigenden Worte, weiß er eine schwerwiegendere, belastende Tatsache, so dass er in einer sukzessiv dargelegten, logischen Beweisführung Laura offenbart, wie Carpenter sie hintergeht. Zu beachten ist hier, dass er dabei gelassen in einem Stuhl mit breiten Armlehnen sitzt, auf denen er seine Arme abgelegt hat. Hierbei ähnelt er bereits dem Typ des armchair-detectives, der als Extremfall des immobilen Great Detective den Fall aus seinem gemütlichen Sessel heraus löst.

Diese Beschränkung auf geistige Aktivität und minimierte Räume geht einher mit der „Diminuierung des Körperlichen zugunsten des Verstandes“⁴¹:

Er ist so sehr Verstand, dass sein Körper nur eine Art Scherz sein kann, mit dem er nicht viel anzufangen weiß.⁴²

Auch Lydeckers Physis wirkt sehr schwach und hager⁴³ [Bsp.: 00:03:49]. Während sein Verstand höchst angeregt und produktiv ist, zeugen sein Schwächeanfall, die Arznei, die er in der Tasche trägt [ab 01:02:28], und seine ängstliche Geste, als Carpenter ihn physisch bedroht [00:14:25], von seiner geringen Konstitution und Stärke.

Von der ersten Szene an begleitet Lydecker die Ermittlungen, bei denen McPherson zwar die Verhöre leitet und den Informationsfluss motiviert, doch Lydecker im Gegensatz zu etwa Carpenter immer auf Seiten der Ermittlenden steht [im metaphorischen wie wörtlichen Sinn. Bsp.: 00:08:00]. Auch diese Passivität des Detektivs zu Beginn der Aufklärungsgeschichte ist durchaus typisch für die klassische Detektivgeschichte, da der Great Detective sein Genie erst einsetzen und vor allem beweisen muss, wenn die polizeiliche Routine an ihre Grenzen der

Nützlichkeit stößt und seine Intervention unabdingbar wird, bis er zuletzt schließlich die Auflösung des Falles präsentiert.

Durch seine Präsenz in allen Szenen bis zu Lauras Wiedererscheinen, die zuvor erörterten zutreffenden Charakteristika und seine durch das voice-over bewahrte Erzählerfunktion kann Lydecker als Great Detective in der ersten Hälfte von *Laura* gelesen werden.

3.2. McPherson als Watson-Figur

Da es laut van Dines 20 Regeln⁴⁴ ausnahmslos nur einen Detektiv geben darf, um den Rezipienten nicht zu irritieren, muss police-detective Mark McPherson eine andere Funktion in der Diegese zugewiesen werden. Da die Figur des Great Detective durch seine Exzentrik und Vergeistigung dem Rezipienten zumeist nur eingeschränkt zur Identifikation dient, wird ihm ein Mitarbeiter zu Hilfe gestellt. Nusser unterscheidet zwischen dem privaten Gefährten, der fast durchweg als „Watson“-Figur bezeichnet wird, und dem Polizisten⁴⁵. Beide erfüllen letztlich jedoch die gleichen vier primären Funktionen⁴⁶:

Erstens dient er als Vermittler zwischen Great Detective und Rezipient. Sein Unverständnis der logischen Schlussfolgerungen aus den Indizien provoziert die ausführliche Darlegung durch den Great Detective. Dass McPherson diese Aufgabe erfüllt, wird vor allem in der Flashback-Szene bewusst [ab 00:14:40]. Seine stumme und von Aufmerksamkeit gezeichnete Anwesenheit als offizieller Ermittler ist die intradiegetische Legitimation für Lydeckers Voice-Over-Erzählung. In dieser teilt er über das Medium McPherson dem Rezipienten den Hintergrund des Mordopfers mit. Auch in früheren Szenen motiviert McPhersons Unkenntnis Lydecker zu Kommentaren zu Zeugenaussagen oder Korrekturen falscher Aussagen. Ein signifikantes Beispiel stellt der Moment dar, da Carpenter McPherson seine Heiratspläne mit Laura schildert, um sich selbst vom Mordverdacht zu entlasten, Lydecker dann diese Aussage aber attackiert, da er McPherson und somit dem Rezipienten von Lauras begründeten Zweifeln berichtet [00:09:33].

Aufgrund der Asymmetrie dieser Kommunikation ist es seine zweite Aufgabe, die Leistungen und das Genie des Great Detective zu betonen. Nusser vergleicht den geistig unterlegenen Mitarbeiter hierbei mit einer „Folie, vor der sich der Glanz des Detektivs umso deutlicher abheben kann“⁴⁷. Auch diese Aufgabe erfüllt McPherson, da sich von seinen schlichten Aussagen die Lydeckers umso erhabener absetzen.

Drittens ist er für die Recherche der geringeren Details zuständig. Infolge dessen erledigt er auch die notwendige Fußarbeit, wie etwa Beschattungen, zur Komplettierung der Indizien, da der Great Detective hierzu zu immobil ist. Auch dies gilt letztlich der Herausstellung des Great Detective, der die Ergebnisse sinnvoll zu analysieren, interpretieren und kombinieren

weiß. In dieser Funktion präsentiert McPherson die Ergebnisse der polizeilichen Ermittlungen wie Tatortphotos [00:11:35], Buchungsvorgänge [00:08:30] oder Inventarlisten der polizeilichen Inspektion [00:13:50].

Die letzte Doppelfunktion des Mitarbeiters ist einerseits die Stärkung und Bestätigung des Rezipienten im selbstständigen Rätseln, wenn dieser vor dem Mitarbeiter die Indizien korrekt kombiniert hat. In Laura träfe dies zu, wenn er vor McPherson um die wahre Identität des Opfers und des Täters wüsste. Andererseits kann der Mitarbeiter durch eigene Schlüsse versuchen, zu irritieren. Dies träfe auf Laura im Zuge McPhersons intensiver Ermittlung von Carpenters Aktivitäten nach Lauras Wiederauftauchen zu, da er Lydecker währenddessen vollständig vernachlässigt.

Nusser betont jedoch zusätzlich, dass gerade der polizeiliche Mitarbeiter einerseits dem Great Detective den Zugang zu polizeilichen Mitteln, wie Tatortbegehungen oder Verhöre, ermöglicht, der Polizist selbst allerdings dem Great Detective mental noch weit mehr unterlegen ist als die Watson-Figur. Der Polizist ist zu mehr als seiner unreflektierten Routine unfähig. „Polizisten werden im Detektivroman als Menschen der Tat dargestellt, die ihren Intuitionen folgen und nichts von Theorien halten bzw unfähig sind, sie zu entwickeln.“⁴⁸ Zwar zeigt die Kamera McPherson [ab 00:41:00], nach Lydeckers Flashback-Erzählung in Totalen und Halbnahen ratlos und verloren den Tatort durchsuchend, so dass er ihre Briefe ungelesen rhythmisch gegen den Daumen klopft und schließlich, nachdem er ohne Erkenntnis ihre Privatsphäre bis hin zu ihrer Wäsche durchgesehen hat, zum Whiskey greift, und dennoch zeigt sich McPherson in der später diskutierten Rolle als Hard-Boiled-Ermittler nicht ganz so blamabel inkompetent wie seine Kollegen im klassischen Detektivroman.

3.3. The Laura Hunt Case: Abweichungen von den Konventionen der klassischen Detektivgeschichte

Im ersten Dialog Lydeckers mit McPherson verweist dieser auf den „Harrington Murder Case“ [ab 00:04:05]. Interessant daran ist, dass diese Formulierung an die Verbrechensfälle des amerikanischen Great Detective Philo Vance erinnert. Alle seiner Romane tragen im Titel die Bezeichnung „Murder Case“ in Kombination mit einem Nachnamen⁴⁹. Den aktuell zu lösenden Fall titulierte McPherson darauf jedoch: den „Laura Hunt Case“. Zum einen könnte dies als Indiz gelesen werden, dass Laura Hunt nicht ermordet wurde und somit nicht Motivation und Gegenstand der Ermittlungen ist, oder zum anderen, dass dieser Fall keine reine klassische Detektivgeschichte ist. Obwohl die Figuren sich bis zum Ende des flashbacks genre-typisch verhalten, zeigen sich bereits ab oben erwähnter Auffälligkeit der Fallbezeichnung unübersehbare Abweichungen von den Genre-Konventionen.

Die rationalen Fähigkeiten des Great Detective sind in der klassischen Detektivgeschichte notwendig, da die Verbrechen Geschichte ein außergewöhnlich komplex und kompliziert konstruiertes Puzzle darstellt, zu dessen Auflösung eine hohe Kombinationsgabe und Fachwissen vonnöten ist, um exotische Elemente richtig zu deuten.⁵⁰ Vor allem der flashback offenbart einen Großteil des Puzzles, wie Lydecker es kombiniert hat. Daraus geht hervor, dass Carpenter mit dem Motiv der nicht akzeptierten Zurückweisung Lauras nach seinen Affären mit Diane Redfern und Ann Treadwell diese vermutlich ermordet hat. Obwohl dieser Verdacht auch nach Lauras Rückkehr von McPherson weiter verfolgt wird, sind Lydeckers Darstellungen der Verbrechen Geschichte nicht überzeugend, da unvollständig. Es fehlt sowohl die Mordwaffe wie die überführenden Beweise der Schuld Carpenters. Das Puzzle ist unvollendet, doch Lydecker kann es nicht vervollständigen, ohne sich selbst als Mörder zu offenbaren. Da der Great Detective laut van Dines Regelwerk nie der Täter sein darf, endet die Ermittlung der klassischen Detektivgeschichte nach dem flashback unabgeschlossen. Der Great Detective muss sich aus der Ermittlung zurückziehen. Aber auch das tatsächliche Puzzle des Verbrechens, in dem Lydecker der Mörder ist, ist für eine klassische Detektivgeschichte zu einfach konzipiert, als dass es eines Great Detective zur Lösung benötigte. Schließlich handelt es sich um kaum mehr als tödliche Eifersucht und eine tragische Verwechslung. Auch die Schrotflinte ist eine eher triviale Tatwaffe im Vergleich zu exotischen Giften und komplexen Tötungsmechanismen.

Ebenso schwerwiegend verstößt der Liebesplot gegen alle Regeln der klassischen Detektivgeschichte. Dass der Great Detective immer mit kühler Rationalität über den Fall erhaben ist, betonen alle Autoren⁵¹. Seeßlen etwa schreibt: „Die Detektive verweisen [...] jede emotionale Anteilnahme an ihrer Umwelt und besonders an dem jeweiligen Fall entschieden von sich.“⁵² Lydeckers obsessive Leidenschaft für Laura ist mit dieser formalen Forderung nicht in Einklang zu bringen. Obwohl gerade Lauras Tod ihm ein Motiv wäre, als Great Detective ihren Mord zu erforschen, dominiert auch nach ihrem Tod seine Besessenheit für sie sein Verhalten und Denken. In logischer Konsequenz dazu wird die tote Laura nicht allein als Funktionsträger sondern als Figur dargestellt, deren Komplexität durch ihre Rückkehr noch wächst. Nusser verneint diese ausführliche Gestaltung der Opferrolle jedoch strikt und vergleicht sie mit einem „Requisit“⁵³, zu dem der Rezipient keine emotionale Bindung aufbaut: „Der Tote hinterläßt im Detektivroman keinen Eindruck, sondern lediglich ein Problem.“⁵³ Diese radikale Reduzierung der Figur auf eine notwendige Funktion erfüllt nach Lauras Rückkehr erst das tatsächliche Mordopfer Diane Redfern, da von ihr nur ein Pressephoto, ihr Kleid, ihre Anstellung durch Laura und ihre Affäre mit Carpenter bekannt werden.

Gleichermaßen untypisch ist der subjektive Erzählstil, mit dem Lydecker als Erzähler eingeführt wird. Der klassische Detektivroman ist fast durchweg in der 3. Person Singular erzählt. Ausnahmen bilden die Funktion der erzählenden Watson-Figur, wie sie bei Doyle aber schon nicht mehr bei Sayers anzutreffen ist, und ein Sonderfall: In Agatha Christies Detektivroman „Alibi“ gibt es einen Ich-Erzähler. Dieser erweist sich jedoch später als der Mörder, der versuchte die Ermittlungen zu sabotieren.⁵⁴ Umso verblüffender stehen Lydecker als Great Detective in *Laura* mit voice-over und subjektiver Kamera Erzählmittel zur Verfügung, die für den Erzähler des film noir typisch sind, während der hard-boiled-detective McPherson ohne voice-over bei seinen Ermittlungen auskommen muss. In dieser investigativen Tätigkeit ist er schon vor dem flashback kompetenter und erfolgreicher als für die klassische Detektivgeschichte typisch. Der Great Detective Lydecker hingegen erweist sich als weitaus weniger aufschlussreich. Seine Informationen gehen über den Inhalt einer Zeugenaussage selten hinaus oder stellen sich nach Lauras Rückkehr als falsch heraus. Nachdem Carpenter beispielsweise den Schlüssel in Lauras Apartment wieder gefunden haben will und McPherson daraufhin auf dessen Fehlen in der akribisch geführten Inventarliste der Polizei verweist, merkt Lydecker zwar richtig an, dass Carpenter ihn gerade dort deponiert haben muss, doch ist aufgrund der ziel-gerichteten Bemerkung McPhersons anzunehmen, dass er längst zu diesem Schluss gekommen ist [00:13:50]. So trennt sich die Kamera auch schon in der zweiten Szene von Lydecker, um McPherson zu fokussieren. Lydecker befindet sich in den folgenden Szenen bis zum flashback vorzugsweise im Hintergrund, während McPherson im Vordergrund ermittelt. So findet der Konflikt der Detektivtypen stilistisch Ausdruck.

Barbara Steinbauer-Grötsch irrt zweifach, wenn sie schreibt, das vollkommene Verstummen von Lydeckers voice-over fiel mit dessen Schwächeanfall zusammen⁵⁵. Lydecker verliert die Erzähldominanz direkt nach dem Ende des flashbacks [00:35:03]. Der Schwächeanfall hingegen erfolgt erst später [01:02:28]. Dass das voice-over später im Film mit einer anderen Funktion in der Diegese wieder ertönt, soll jedoch erst in der conclusio näher diskutiert werden.

Nach dem flashback [ab 00:34:53] gehen McPherson und Lydecker in entgegengesetzter Richtung auseinander, ebenso wie ihre Funktionen sich entgegengesetzt neu koordinieren. McPherson dreht sich erneut um und schaut in einer düster in high-contrast ausgeleuchteten Großaufnahme als hard-boiled-detective skeptisch dem Mörder Lydecker hinterher. Nachdem ab- und wieder auf-geblendet wurde auf die erste Szene ohne Lydeckers Präsenz, hat sich der Perspektivwechsel hin zur Detektivfigur und Dominanz des film noir vollzogen.⁵⁶

TEIL 2

4. Laura als film noir

Seit bereits 1946 Nino Frank *Laura* zu dem damals noch sehr überschaubaren Kanon des film noir zählte⁵⁷, ist *Laura* in der Literatur als film noir gehandhabt worden⁵⁸. Martin hingegen weist darauf hin, dass zwar einige „conventions of film noir“⁵⁹ wie der Ermittler, die Affinität zu Wasser und vor allem die sexuelle Thematik in *Laura* enthalten sind, jedoch stilistisch das typische Chiaroscuro zugunsten einer klassischen, helleren Lichtsetzung fehlt. Dass dennoch durch low-key-lightning deutliche cast-shadows erzeugt werden, erwähnt sie nur im Kontext der gender-theoretischen Analyse⁶⁰. Im „Lexikon des Kriminalfilms“ wird ergänzt, dass die hell ausgeleuchteten Szenen ein visueller Ausdruck für Lydeckers „Überheblichkeit“ seien⁶¹. Es fällt auf, dass die hell ausgeleuchteten Szenen die für den film noir untypischen Szenen mit Lydecker sind, während die film-noir-typischen Szenen wie der flashback, der Perspektivwechsel [00:34:53], Lauras Rückkehr [ab 00:40:40], ihr Verhör auf der Polizeistation [01:10:00] und natürlich das Filmende [01:21:24] sehr dunkel und mit hohem Kontrast ausgeleuchtet sind. Gerade dieser subjektive Stil, der noch durch voice-over und subjektive Kamera ergänzt wird, ist eindeutig eine Konvention des film noir. Aber auch die für die beklemmende Atmosphäre so bedeutenden Schatten-Muster, die oftmals mit Spinnennetzen und Gittern verglichen werden, finden sich teilweise in *Laura* –hauptsächlich am Tatort [Bsp.: 00:11:35, 00:57:34]. Insgesamt wirkt *Laura* als film noir aber auch durch die ins Extrem gesteigerten zentralen Themen „obsession“ und „alienation“¹⁴, die komplexen Figuren und allem voran die Figur des hard-boiled-detectives, der emotional in den Fall involviert ist.

4.1. McPherson als hard-boiled-detective⁶²

In mehrfacher Hinsicht bildet der hard-boiled-detective ein Pendant zum Great Detective. Im Gegensatz zur rein rationalen Ermittlung „zelebriert der Noir-Roman [...] »den Bankrott des Denkens«.“⁶³ Wo der Great Detective allein Deduktion, Kombination etc nutzt, vertraut der hard-boiled-detective auf seine Intuition und Menschenkenntnis. Im besonderen Maße zeigt sich dies nach Lauras Rückkehr, wenn er beschließt, Carpenter zur Hütte zu folgen statt *Laura* zu beschatten oder Lydeckers Apartment erneut aufzusuchen [00:53:23]. Zugleich zeigt dies, dass er wesentlich mobiler ist als der Great Detective. Nusser betont, dass das aktionistische Element der hard-boiled-school in dieser allgemeinen Bewegung Spannung aufbaut. Der Detektiv lädt nicht mehr zu Verhören, sondern ermittelt in der Bewegung. Auch die anderen Figuren sind in Bewegung und verraten sich schließlich in den Überschneidungen dieser konkurrierenden Bewegungen⁶⁴. In dieser Bewegung erweist sich nicht selten der Zufall als hilfreich. Erst als *Laura* McPherson Diane Redferns Kleid zeigt [00:48:50], kann er die

Identität des Opfers erschließen. Auch den Verbleib der Tatwaffe erschließt er erst, als zufällig in Lydeckers Wohnung dessen Standuhr schlägt [01:14:10]. Die Gewalt, mit der er die Uhr näher erforscht und sich unzulässig Zutritt ins Apartment verschafft, ist ebenso typisch für diesen Detektivtyp und bewährt sich zudem auf der Party zu Lauras Rückkehr, da er den einzigen ernsthaften Nebenbuhler Carpenter brutal niederschlägt [01:09:44]. Diese einseitige Auseinandersetzung ist einerseits ein treffendes Beispiel für die brutalen Konkurrenzkämpfe des Individuums in der *hard-boiled-school*⁶⁵, wie Nyman sie als typisches Motiv diskutiert, und andererseits ein Ausdruck der moralischen Ambivalenz des Protagonisten⁶⁶. Seine Ermittlungen verfolgen zwar pflichtbewusst das Ziel, den Mörder zu überführen, aber er missbraucht seine Autorität auch zusehends für seine eigenen emotionalen Interessen. Besonders Laura gegenüber entlockt er unter dem Vorwand der Ermittlungen direkt nach ihrer Rückkehr und später im Verhör Aussagen über ihre emotionale Situation [00:52:00, 01:11:23]. Innerhalb der Ermittlungen ist er es auch, der im Film zum ersten Mal von Liebe spricht, worauf Lydecker auf die diesbezügliche Frage ausweicht [00:05:35]. Seeßlen fasst diese Ambivalenz in zwei prägnanten, für alle *Hard-Boiled-Protagonisten* allgemeingültigen Sätzen über den *private-eye* zusammen: „[...] ein Mann ohne eigentliche emotionale Souveränität über den Fall [...]. Er sorgt für Gerechtigkeit [...] auf seine eigene Weise.“⁶⁷ Diese individuelle Verfahrensmethode bedeutet hinsichtlich McPhersons vor allem Konfrontationen, die er immer wieder bewusst provoziert und initiiert, um den Fall voran zu treiben. So lässt er Lydecker und Bettie unvorbereitet durch Lauras Rückkehr schockieren [01:02:28, 01:00:08], platziert eine Whiskey-Flasche [ab 00:37:00], die er dann servieren lässt, um Carpenter eine ehrliche Aussage über seinen Abend mit dem Mordopfer am Tatort zu entlocken, und provoziert schließlich Lydeckers Tod, da er die Waffe nicht konfisziert [01:20:45].

Neben der Statur und physischen Kraft unterscheidet sich McPherson als *hard-boiled-detective* am auffälligsten durch seine Figurenrede vom egozentrisch eloquenten Lydecker. Wie für die *hard-boiled-school* typisch sind seine Formulierungen knapp, direkt und zumeist mit einem unmaskierten zynischen Unterton. Lauras Portrait kommentiert er mit einem lakonischen „not bad“ [00:12:17] und seine Verachtung für Carpenter wird in einem „It’s too bad you didn’t open that door Friday night.“ [01:09:44] diesem unvermittelt von Angesicht zu Angesicht gesagt. Seine schlechten Erfahrungen mit Frauen sind verdichtet auf die abwertende Bezeichnung „a dame“ und werden im Dialog darüber mit Lydecker näher von ihm ausgeführt [ab 00:12:00].

McPherson erfüllt in all diesen Aspekten die Konventionen des *hard-boiled-detective*. Die negativen Charakteristika, wie die Gewalt, zeigen sich jedoch erst in der zweiten Filmhälfte, in der er statt Lydeckers die Diegese dominiert.

4.2. The Hunt Murder Case: Abweichungen von den Konventionen des film noir

Auch als film noir ist *Laura* nicht vollständig lesbar, da es einige auffällige Brüche mit den Konventionen der hard-boiled-school gibt:

Zwar spielt *Laura* in der Großstadt New York, doch ist dieser Schauplatz für die hard-boiled-school ungewöhnlich räumlich und sozial beschränkt auf wenige Handlungsorte in der Oberschicht. Ohne ein urbanes Abbild des abgelegenen Landguts des klassischen englischen Detektivromans zu sein, fehlt es *Laura* doch an den „Straßen“, auf die die hard-boiled-school das Verbrechen zurückgeholt haben soll⁶⁸. Des Weiteren ermangelt der Film die typischen unübersichtlichen, labyrinthischen Gassen und finsternen Hinterzimmer, die die noir Atmosphäre des Chaos und Fatalismus kreieren. Nicht einmal ein Nachtclub oder die meistens karge Unterkunft des hard-boiled-detective sind Bestandteile der Diegese.

Ebenso lässt der Verbrechenkatalog im film noir für gewöhnlich von Mord über Schmuggel bis Erpressung kaum ein Verbrechen aus. *Laura* hingegen beschränkt sich mit der Ermittlung auf lediglich einen Mord. Dieser Fakt erinnert vielmehr an van Dines siebte Regel, dass alles andere als der Mord ein zu geringes Verbrechen sei, als dass die Detektivgeschichte sich damit beschäftigte⁶⁹. Paul Werner führt zum film noir aus:

Immer beginnt es damit, dass der Detektiv (oder eine Figur in dieser Funktion) einen offenbar einfachen, nicht selten sogar ausgesprochen harmlosen Auftrag erhält, der ein langweiliger Routinefall zu werden verspricht. Im Lauf der Untersuchungen nimmt der Fall dann überraschend größere Dimensionen an.⁷⁰

Doch abgesehen vom story-twist der Identität der Toten operiert *Laura* mit konstanten Faktoren. Gleichmaßen ist das Verbrechen in der hard-boiled-school laut Nusser ein gesellschafts-immanentes Phänomen⁷¹. An diesen chaotischen und gewalttätigen Verhältnissen kann auch der Ermittlungserfolg des hard-boiled-detective nichts ändern, da nach Seeßlen die Schuldigen, falls diese überhaupt noch von den scheinbar Unschuldigen unterschieden werden können, im Hintergrund unantastbar bleiben und gilt: „[Die] Krankheit hatte alle angesteckt.“⁷² Doch mit der Reduzierung des Verbrechens auf Lydeckers Mordakt geht einher, dass nach dessen Tötung die Ordnung wiederhergestellt ist. In *Laura* ist mit seinem Tod die einzige kriminelle Bedrohung ausgelöscht.

In dieser genre-untypischen, relativ zahmen Umwelt fällt auch der hard-boiled-detective in *Laura* etwas zivilisierter aus als seine regelmäßig bis unablässig prügelnden und verprügelten Ermittler-Kollegen.⁷³

4.3. Exkurs: Laura: eine femme fatale?

„She wants independence, and sets off a chain of murders (Laura).“⁷⁴ Lauras beharrliches Streben nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung ist für Place ein Kriterium, Laura Hunt als Spider Woman zu kategorisieren. Unverständlicherweise hat sie im gleichen Text zuvor richtig festgestellt, dass eigentlich nicht Laura sondern ihr Portrait die fatale Macht über die männlichen Figuren besitzt. Diese projizieren auf das erhöht montierte Abbild ihre idealisierten Frauenbilder.⁷⁵ Obwohl Laura sich selbst für den Tod Diane Redferns als schuldig erklärt, als habe sie zu verantworten [01:20:00], dass Lydecker die beiden Frauen verwechselte, wirkt sie neben den intriganten und infernalisch skrupellosen femme fatales außerordentlich sittsam und unschuldig. Nie spielt sie die Verführerin oder nutzt erotische Reize. Zwar wählt sie ihre männlichen Partner selbst, doch ohne finstere oder unmoralische Hintergedanken. Sogar wenn sie Männer anspricht, wie etwa Lydecker im Restaurant, wirkt sie wohlgezogen höflich, zwar beharrlich, doch eigentlich prude und machtlos [ab 00:15:13]. Die reale Laura ist selbstbewusst, ehrgeizig und erfolgreich, doch nicht fatal.⁷⁶ Dass das Abbild statt des Originals das filmische Bild dominiert, zeigt sich vor allem in der Szene, in der die tot geglaubte Laura in ihr Apartment zurückkehrt. Als sie McPherson gegenübersteht, ist das filmische Bild vom Portrait im Hintergrund bestimmt [00:46:54].

Ergänzend soll hier nur noch kurz aufgezeigt sein, wie sich Laura als idealisierte Vorstellung Lydeckers in das Puzzle der klassischen Detektivgeschichte einfügt: Obwohl, wie zuvor erörtert, van Dines Regelwerk jegliche Liebesbeziehung des Great Detectives verbietet, gibt es in klassischen Detektivgeschichten akzeptierte Ausnahmen. Diese Ausnahmen stellen einen Frauentyp⁷⁷ dar, der der Wunschvorstellung Lydeckers sehr ähnelt: Sie sind ehrgeizig, gebildet, etwas eigensinnig und widerspenstig. In ihren Liebesbeziehungen jedoch sind sie keine gleichwertigen Partner, sondern in der Funktion der Watson-Figur treue Gefährten, die sich dem Great Detective unterordnen und dessen kriminologisches Genie verehren. Auch die idealisierte Laura ist eigenständig, doch Lydecker ergeben, wenn sie ihm in Superlativen schmeichelt [00:05:35] oder seine geistige Arbeit bewundert, indem sie dienstags aufmerksam seinen Artikeln lauscht [00:21:03] und amüsiert oder fassungslos seine entlarvenden Ausführungen über die Unfähigkeit seines attraktiven Nebenbuhlers Jacoby [00:21:55] oder über die geheimen Umtriebe Carpenters vernimmt [00:30:16]. Wäre die reale Laura tatsächlich zu Tode gekommen, so wäre die idealisierte Laura das elementare Puzzlestück in Lydeckers beinahe perfektem Verbrechensrätsel.

5. Conclusio: der Great Detective, das Opfer des film noir

Bisher habe ich versucht, darzustellen, mit welchen Argumenten eine Lektüre von *Laura* als ein film noir möglich ist, in dem die Hard-Boiled-Elemente zwar permanent vorhanden aber erst in der zweiten Hälfte (nach dem flashback) dominant sind. Der ganze Film lässt sich nur als Hybrid aus hard-boiled-school und klassischer Detektivgeschichte lückenlos erschließen. Diejenigen Filminhalte, die dem einen Detektivgeschichtstyp nicht zugeordnet werden können oder im Widerspruch dazu stehen, lassen sich ausnahmslos dem anderen Typ zurechnen. Außerdem galt meine Aufmerksamkeit der Identifikation der Figur Waldo Lydeckers mit dem Detektivtyp des Great Detectives. Abschließend will ich also darlegen, warum dieser zu Beginn mit den erzähltechnischen Mitteln des film noir als Erzähler etabliert wird und welche Rolle er in der filmischen Realität des film noirs spielt.

Während der film noir durch seine beklemmende Atmosphäre, seine komplexen Figuren und ungekünstelten Verbrechen um unbedingte Authentizität⁷⁸ bemüht ist, ist die streng durchkonstruierte klassische Detektivgeschichte fern jeder realistischen Darstellung.⁷⁹ Sie gleicht eher einer kunstvollen doch künstlichen und perfekten Traumwelt. Aus Sicht der bodenständigen hard-boiled-school entspricht der Great Detective dem romantischen Literaten mit Faszination für das gewaltsame Verbrechen: Waldo Lydecker. Auch Lydecker lebt in einer perfekt geordneten Traumwelt, die allerdings durch die Konfrontation mit dem realitätstreuen film noir zum Scheitern verurteilt ist. Die Dominanz der Film-Noir-Motive ist so immens, dass der verträumte Intellektuelle nicht der Liebe sondern fanatisch der Obsession erliegt.

Ebenso wie diese Obsession wird auch die Entfremdung ins Extrem gesteigert: Der Intellektuelle entfremdet sich von sich selbst und erfährt schließlich eine Persönlichkeits-Spaltung.⁸⁰ Während in der ersten Filmhälfte voice-over und visuelle Präsenz der Figur eine Einheit bilden, um das realitätsfremde Puzzle zu konstruieren, und das voice-over mit dem ungelösten und unlösbaren Rätsel nach dem flashback verstummt, ist Lydeckers Radio-Sendung nicht als Alibi sondern intra-diegetisches voice-over zu lesen. Der Intellektuelle Literat hat sich zurückgezogen aus der Realität des film noir in eine ferne Traumwelt der poetischen Liebe, die ewig währt, während ein geistloser Lydecker zum psychopathischen Mörder wird. Dieser Mörder erschrickt geradezu, als er das fremde voice-over vernimmt. Seine Augen sind geweitet und starrend, seine Körperhaltung –mit schlaff herabhängenden Armen– kraftlos und ohne die aufrechte Grazie seiner vorigen Auftritte. So fährt er darauf ungerührt fort, die Mordwaffe zu präparieren. Hierbei wäre einem allgegenwärtig aufmerksamen Great Detective ohne Frage aufgefallen, dass McPherson zuvor die leeren Patronenhülsen aus den Läufen entfernt hat, doch Lydecker als psychopathischer Mörder scheint dies nicht zu bemerken. Auch seine Worte an Laura zeugen von einer Direktheit und

Schlichtheit, wie sie für den redegewandten Great Detective der ersten Filmhälfte untypisch sind. Stilistisch ist Lydecker nicht mehr wie zuvor klassisch ausgeleuchtet, sondern bewegt sich in dem düsteren low-key-lightning des film noir. Dass der dem Great Detective ähnliche Intellektuelle am Ende des Filmes in das Radio verbannt wird –ein relativ zum Film veraltetes Medium, durch das das voice-over erzähltechnisch dem filmischen Bild untergeordnet ist–, aber vielmehr noch die endgültige Fixierung des Bildes auf die Standuhr⁸¹, die Lydecker mit seinem letzten Schuss selbst zerstört, symbolisieren die Aussage des film noir über den vergeistigten Detektiv: Seine Zeit ist abgelaufen. Im chaotischen Realismus des film noir ist er dessen zerstörerischen Kräften und dem hard-boiled-detective im zentralen Kampf um die Frau nicht gewachsen, erliegt diesen vollends und zerstört darüber letzten Endes sich selbst.

Anhang:

6. Endnoten:

1. Vgl. Rudy Behlmers Audiokommentar der DVD. Zu näheren Angaben zur verwandten Filmfassung auf DVD siehe, bitte, das Literaturverzeichnis. Auch alle Time-Code-Angaben beziehen sich auf diese PAL-DVD. Wenn zukünftig als Quelle nur „Audiokommentar der DVD“ genannt ist, so bezieht sich dies auf den Filmkommentar von Filmhistoriker Rudy Behlmer. Dieser ist insofern interessant, da man nach einigen Minuten zumindest noch eine Filmanalyse im Geiste der Auteur-Theorie vermuten könnte, doch er sich schnell als lediglich eine Ansammlung aus Hintergrundinformationen zu Produktions-Bedingungen und beteiligten Personen aufgrund von Interviews, Biographien und Produktionsnotizen offenbart.
2. Vgl. ebd. sowie Gerald Pratley: *The Cinema of Otto Preminger*. Zwemmer. London 1971. S.55-63.
3. Vgl. Angela Martin: 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Loosing Sleep Over!': The Central Women of 40s Film Noirs. S.211f. In : Kaplan, E. Ann [Hg.]: *Women in film noir*. BFI Publ. London 1996. S. 202-228.
4. Vera Caspary: *The Secrets of Grown-Ups*. McGraw-Hill. New York 1979. S.208f. zitiert nach Martin, *Central Women of 40s Film Noir*, S. 211f.
5. Vgl. Andrew Spicer: *Film Noir*. Longman. 2002. S. 52f.
6. Vgl. ebd. S.90.
7. Vgl. Meinholf Zurhorst: *Lexikon des Kriminalfilms*. Heyne. München 1985. S. 193f und Jürgen Müller: *Die Besten Filme der 40er*. Taschen. Köln 2005. S. 234-241.
8. Vgl. Janey Place: *Women in film noir*. S. 58. In: E. Ann Kaplan: *Women in film noir*. BFI Publ. S.47-67.
9. Vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch: *Der Schatten Caligaris*. Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss. 1993. S.60-63.
10. Vgl. Karen Hollinger: *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale*. S.248f. In: Alain Silver/James Ursini [Hg.]: *Film Noir Reader*. Limelight Editions. New York 1996. S. 243-259.
11. Vgl. Richard Dyer: *Postscript: Queers and Women in Film Noir*. S.123f. In: E. Ann Kaplan [Hg.]: *Women in film noir*. BFI Publ. London 1996. S.123-129.
12. Vgl. James Naremore: *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. University of California Press. Berkeley 1998. S.221.
13. Vgl. Spencer Selby: *Dark City*. St. James. Chicago 1984. [exakte Seitenangabe wird nachgereicht]
14. Vgl. Alain Silver/Elizabeth Ward: *Film Noir: An Encyclopedic Reference Guide*. Bloomsbury. London 1980. Zitiert nach: Elizabeth Cowie: *Film Noir and Women*. S.132. In: Joan Copjec: *Shades of Noir*. Verso. London 1993. S. 121-165.
15. Vgl. Spicer, *Film Noir*, S.5-8. sowie Marc Vernet: *film noir on the edge of doom*. In: Copjec, *Shades of Noir*, S.1-37. sowie Paul Schrader: *notes on film noir*. S. 56. In: Silver/Ursini [Hg.], *Film Noir Reader*, S. 53-64. sowie als Übersicht Steve Neale: *Genre and Hollywood*. Routledge. London 2000. S.164-166.
16. Siehe hierzu auch Uwe Lindemann: *Narrativik des Detektivromans. Zwei Geschehen – zwei Geschichten – ein Text*. In: M. Nøjgaard/L.O. Sauerberg/B.A. Sørensen [Hg.]: *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*. Blackwell. Volume 57. Oxford 2002. S. 31-51.
17. Vgl. ebd. S. 33
18. Die Funktion des voice-over als Einführung in die filmische Narration durch einen extra-diegetischen, auktorialen Erzähler in Literaturverfilmungen trifft auf dieses voice-over in *Laura* nicht zu aus zwei Gründen: (1) Lydeckers voice-over begleitet später einen flashback, wie es für den film noir typisch ist. (2) Zwar ist die Romanvorlage von Vera Caspary ebenfalls multiperspektivisch erzählt, aber als Erzähler, der alle fünf einzelnen Erzählungen recherchierte und editierte, wird in der letzten Erzählung ausgerechnet

- Detective Mark McPherson offenbart. Siehe hierzu Beatrix Finke: Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Verlag B.R. Grüner. Amsterdam 1983. S. 368-378.
19. Bereits Nino Frank stellt 1946 fest, dass im Film-Noir-Kanon *Laura* am meisten der alten Formel des klassischen Detektivfilms verschrieben ist. Vgl. hierzu R. Barton Palmer: *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. Twayne Publishers 1994. Auch in der Buchvorlage zu *Laura* kann eine Genre-Hybridität vermutet werden: (1) Caspary selbst beschrieb den deutlichen Kontrast zwischen Lydeckers Geschichte und der „direct prose“ McPhersons. (2) Intertextuell soll darauf verwiesen sein, dass auch Langs *The Blue Gardenia* als Hybrid in film noir und women's film gespalten ist, was ebenfalls bereits in Casparys Buchvorlage immanent war, wobei sogar die Noir-Elemente stärker gewesen sein sollen als im Film. Siehe hierzu: (1) Martin, *Central Women of 40s Film Noir*, S.211. (2) Janet Bergstrom: *The Mystery of the Blue Gardenia*. 108-112 in Copjec, *Shades of noir*, Seite 97-120.
 20. Georg Seeßlen: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Rowohlt 1981. S.30. Manchmal auch „equal-opportunity-Regel“ genannt wie in Finke, *Erzählsituationen*, S. 30.
 21. Vgl. Seeßlen, *Mord im Kino*, S.18ff.
 22. Lindemann, *Narrativik*, S.33.
 23. Vgl. ebd.
 24. Zum Motiv der Maskierung als typisches Element des film noir siehe auch Steinbauer-Grötsch, *Schatten Caligaris*.
 25. S.S. van Dine: *Der Mordfall Benson*. DuMont. Köln 2000. S.18.
 26. Ebd.
 27. Seeßlen, *Mord im Kino*, S.27.
 28. Mancher Autor unterscheidet den Typ des Great Detective noch in mehrere Subtypen. Grella beispielsweise differenziert zwischen „elf“, „wizard“ und „gentleman amateur“. Zu letzterem wird unter anderen Sayers Lord Peter Wimsey und van Dines Philo Vance gerechnet und auch Waldo Lydecker müsste am ehesten dieser Kategorie zugeordnet werden. Vgl. Rainer Burkhardt: *Die „hartgesottene“ amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion*. Peter Lang. Frankfurt aM 1978. S61.
 29. Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. Metzler. Stuttgart 1980. S.45.
 30. Ebd. S.47.
 31. Vgl. Seeßlen, *Mord im Kino*, S.18-21. Seeßlen räumt zwar ein, dass die meisten klassischen Detektivromane gegen mindestens eine der Regeln verstoßen, es fällt jedoch im Vergleich auf, dass die gesamte hard-boiled-school gegen die meisten Regeln verstößt.
 32. Ebd. S.27.
 33. Ebd.
 34. Die Arroganz ist eine Eigenschaft, die die Figur übrigens durchaus mit ihrem Darsteller teilt. Man siehe dazu Premingers Bericht über seine strapaziösen Bemühen um Probeaufnahmen mit Clifton Webb in *Pratley*, *Cinema of Otto Preminger*, S.58.
 35. Seeßlen, *Mord im Kino*, S.27.
 36. Vgl. ebd.
 37. So teilt Lydecker mit Philo Vance die Leidenschaft für das Sammeln von Kunstobjekten und Luxusapartments samt Bibliothek, während Sayers Lord Peter Wimsey von Geburt an bereits adlig und vermögend ist. Nick Charles, eine Parodie der hier besprochenen Detektivtypen, hat ungewöhnlicherweise durch Heirat ein Vermögen erlangt. In der Literatur wird der Reichtum deshalb nie thematisiert. Siehe hierzu auch Heiko Postma/Rainer Wagner [Hg.]: *Galerie der Detektive. 123 Portraits von Sherlock Holmes bis Nero Wolfe*. Revonnah Verlag. Hamburg 1997.

38. Seeßlen, Mord im Kino, S.27.
39. Im Extremfall ist der Handlungsort auf das „locked-room“-Rätsel beschränkt, in dem der Mord in einem einzigen, verschlossenen Raum stattgefunden hat, der alle zur Auflösung des Falles nötigen Indizien enthält. Vgl. Nusser, Detektivroman, S.51.
40. In der Dünnen-Mann-Filmreihe ist dies parodiert, da Nick Charles die „undurchsichtigen Fälle gewissermaßen vom Barhocker aus“ klärt. Postman/Wagner, Galerie der Detektive, S.64.
41. Seeßlen, Mord im Kino, S.27.
42. Ebd.
43. Diese Vernachlässigung körperlicher Fitness erklärt vielleicht auch McPhersons amüsierte Reaktion, als Lydecker aus der Wanne steigt. Schließlich beweist der Detektiv in der hard-boiled-school seine Männlichkeit oftmals in körperlichen Aktivitäten –wie dem unbewaffneten Nahkampf. Hiervon ausgehend und dabei Lydeckers Schwäche-Anfall, seine Vorliebe für den Aufenthalt in der Wanne und den Fakt, dass er stets einen Gehstock oder einen Schirm bei sich trägt und mit einer verkürzten Schrotflinte seine männliche Dominanz durchsetzen will, bemerkend, würde eine psychoanalytische Lektüre wohl jeden Laien erfreuen.
44. Seeßlen, Mord im Kino, S.19, Regel 9.
45. Vgl. Nusser, Kriminalroman, S.48-50. Um einige berühmte Beispiele zu nennen, sind hier den Great Detectives ihre Mitarbeiter zugeordnet: Holmes – Watson. Poirot – Hauptmann Hastings. Vance – van Dine. Lord Peter Wimsey – Harriet Vane. Ms Marple – Mr. Stringer. Nick Charles – Nora Charles + Asta.
46. Vgl. Nusser, Kriminalroman, S.48f.
47. Ebd. S.48.
48. Ebd. S.49f. Diese Feststellung ist auch auf den Film übertragbar: Besonders in der Dünnen-Mann-Filmreihe ist der polizeiliche Ermittler so gänzlich inkompetent und geradezu verzweifelt vor Unkenntnis, dass er lieber von vornherein Nick Charles die gesamte Verbrechensaufklärung überlässt oder ihm durch flehentliche Gesten versucht, widerwillig die richtigen Schlussfolgerungen zu entlocken. Auch in den Miss-Marple-Filmen sagt der Polizist am Ende schließlich einen Satz ähnlich wie: „Aber sagen sie, Ms Marple, woher wussten sie denn ...?“, und zeigt sich damit dem Great Detective geistig unterlegen.
49. Ein intertextueller Verweis ist durchaus denkbar, da alle 12 sehr erfolgreiche Detektivromane in den Jahren 1926 bis 1939 und somit vor dem Film *Laura* erschienen. Vgl. Jochen Schmidt: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typen-Geschichte des Kriminalromans. Ullstein Sachbuch. Frankfurt aM 1989. S106.
50. Die Exotik schlug sich vor allem in dem kompliziert konstruierten Mordakt nieder. So erfolgen die Morde in „Der Mordfall Bischof“ als detailgetreue Realisierung eines Kinderreimes. Gleich am ersten Tatort sind Pfeil und Bogen als falsche Tatwaffen arrangiert.
51. In den wenigen Ausnahmen, wie Dorothy L. Sayers Liebesgeschichte zwischen Lord Peter Wimsey und Harriet Vane, sind diese jedoch immer der Bedeutung der Verbrechensaufklärung untergeordnet. Burkhardt begründet das Fehlen jeglicher Nebenhandlungen und Liebesmotive anhand der Erzählstruktur, die vom Schluss, also von der Verbrechensaufklärung her streng konzipiert ist. Vgl. Burkhardt, Die hartgesottene amerikanische Detektivgeschichte, S.48.
52. Seeßlen, Mord im Kino, S.27.
53. beide: Nusser, Kriminalroman, S.40f.
54. Vgl. Schmidt, Gangster, Opfer, Detektive, S.52.
55. Vgl. Steinbauer-Grötsch, Schatten Caligaris, S.63.
56. Da sich die Erzähler-Perspektive geändert hat und danach die streng rationale Ermittlung durch die Hard-Boiled-Motive ersetzt wird, handelt es sich bei dieser Szene nicht um das filmische Äquivalent zur Stelle im

- Detektivroman, da „die Tür zu den Gedanken“ des Detektivs geschlossen und dessen Mitteilbarkeit zum Leser unterbunden wird, damit der Leser zum eigenständigen Rätseln motiviert ist. Siehe hierzu: Seeßlen, Mord im Kino, S.25f.
57. Vgl. Barton Palmer, Hollywood's Dark Cinema, S.8.
 58. Der Film findet sich in jedem aktualisierten und erweiterten Film-Noir-Kanon. Beispielsweise in Spicer, Film Noir, S.228 unter der Kategorie „classical noir“.
 59. Martin, Central Women of 40s Film Noir, S.214.
 60. Vgl. ebd.
 61. Vgl. Zurhorst, Lexikon des Kriminalfilms, S.194.
 62. Aus dem Audiokommentar der DVD geht hervor, dass Zanuck bereits bei der Lektüre des ersten Drehbuch-Entwurfs die Figur McPhersons primär mit „The Maltese Falcon“ und sekundär mit „The Thin Man“ assoziierte. Ein Interview mit Dana Andrews als Quelle zitierend, berichtet Behlmer überdies, dass Andrews die Rolle zuerst als intellektuellen Kriminologen angelegt hatte, doch Zanuck dann bestimmte, dass er als Kontrast zur „high-class Laura“ einen einfachen Polizisten darstellen sollte.
 63. Martin Compart: Paint it Black. Eine multimediale Betrachtung zu einer Noir-Theorie. S.13. In: Martin Compart [Hg.]: Noir 2000 – Ein Reader. DuMont. Köln 2000. S.10-27.
 64. Vgl. Nusser, Kriminalroman, S.132.
 65. Jopi Nyman: Men Alone. Masculinity, Individualism, and Hard-Boiled Fiction. Rodopi. Amsterdam 1997. S.33.
 66. Ebd. S.32.
 67. Seeßlen, Mord im Kino, S.218.
 68. Vgl. Schmidt, Gangster, Opfer, Detektive, S.118.
 69. Seeßlen, Mord im Kino, S.19. Nummer 7.
 70. Paul Werner: Film noir. Schattenspiele der »schwarzen Serie«. Fischer Taschenbuch. Frankfurt aM 1985. S.64.
 71. Vgl. Nusser, Kriminalroman, S.131.
 72. Seeßlen, Mord im Kino, S.195.
 73. Man vergleiche ihn hierzu etwa mit den privaten Kollegen Philip Marlowe und Mickey Spillane.
 74. Place, Women in Film Noir, S.56.
 75. Vgl. ebd. S.53. sowie Steinbauer-Grötsch, Schatten Caligaris, S.60-63. Steinbauer-Grötsch nennt das Laura-Portrait pointiert ein „Heiligenbild“.
 76. Eine Figurenzeichnung, die ähnlich schon in Capsarys Roman vorzufinden ist. Caspary, die Kommunistin und Feministin war, beschrieb stets Frauen als emanzipiert und stark doch nie so negativ wie die für den film noir typische femme fatale. Vgl. Martin, Central Women of 40s Film Noir, S.211. sowie Bergstrom, The Mystery of the Blue Gardenia, S.110.
 77. Zum Vergleich wurden im Besonderen Dorothy Sayers Harriet Vane als literarisches Beispiel und Nora Charles als filmisches Beispiel verwandt.
 78. Laut Behlmers Audiokommentar ließ Preminger sogar Lauras Gemälde the hard-boiled-way fertigen: Es handelt sich dabei um eine Photographie von Gene Tierney, die lediglich übermalt wurde, um wie ein Gemälde zu wirken. Drei Jahre nach van Dines Regelwerk veröffentlichte Raymond Chandler sein eigenes Regelwerk. Darin fordert er vom Kriminalroman vor allem Glaubwürdigkeit, die hauptsächlich durch einen realistischen Stil und den Verzicht auf die phantastischen Rätsel-Konstrukte des klassischen Detektivromans erzielt wird. Siehe hierzu: Seeßlen, Mord im Kino, S.21-26.

79. Vgl. Volker Neuhaus' Nachwort auf S.284 in van Dine: Der Mordfall Bischof. DuMont. Köln 1987. Burkhardt weist darauf hin, dass durch den „Rückzug der Detektivgeschichte aus der Realität“ nach dem 1. Weltkrieg sogar bedeutende historische Ereignisse keinen Eingang in die Fiktion fanden. Vgl. Burkhardt, Die hartgesottne amerikanische Detektivgeschichte, S.59.
80. Steinbauer-Grötsch zeigt in „Der Schatten Caligaris“, dass die Persönlichkeitsspaltung eine Sonderform des für den film noir typischen Doppelgängermotivs ist. Vgl. Steinbauer-Grötsch, Schatten Caligaris, S.96-109.
81. Womöglich eine in diesem Kontext symbolträchtigere Variante der „venezianischen Vase“, in der laut Chandler der Mord im klassischen Detektivroman gedieh. Vgl. Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordes. Diogenes Verlag. Zürich 1975. S.318ff. zitiert nach Schmidt, Gangster, Opfer, Detektive, S.118.

7. Literaturverzeichnis:

Monographien:

Barton Palmer, R.: Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir. Twayne Publishers. New York 1994.

Burkhardt, Rainer: Die „hartgesottene“ amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion. Peter Lang. Frankfurt aM 1978.

Dietze, Gebrielle: Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman. Europäische Verlagsanstalt. Hamburg 1997.

Finke, Beatrix: Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Verlag B.R. Grüner. Amsterdam 1983.

Hamilton, Cynthia S.: Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America. From High Noon to Midnight. Macmillan Press. London 1987.

Horsley, Lee: The Noir Thriller. Palgrave. 2001.

Müller, Jürgen: Die Besten Filme der 40er. Taschen. Köln 2005.

Naremore, James: More Than Night. Film Noir in Its Contexts. University of California Press. Berkeley 1998.

Neale, Steve: Genre and Hollywood. Routledge. London 2000.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Metzler. Stuttgart 1980.

Nyman, Jopi: Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism. Peter Lang. Frankfurt aM 1998.

Nyman, Jopi: Men Alone. Masculinity, Individualism, and Hard-Boiled Fiction. Rodopi. Amsterdam 1997.

Postma, Heiko / Wagner, Rainer [Hg.]: Galerie der Detektive. 123 Portraits von Sherlock Holmes bis Nero Wolfe. Revonnah Verlag. Hamburg 1997.

Pratley, Gerald: The Cinema of Otto Preminger. Zwemmer. London 1971.

Seeßlen, Georg: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Rowohlt. 1981.

Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Ullstein Sachbuch. Frankfurt aM 1989.

Selby, Spencer: Dark City. St. James. Chicago 1984.

Spicer, Andrew: Film Noir. Longman. 2002.

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

Werner, Paul: Film noir. Die Schattenspiele der »schwarzen Serie«. Fischer Taschenbuch. Frankfurt aM 1985.

Willet, Ralph: The naked city: urban crime fiction in the USA. Manchester University Press. Manchester 1996.

Woeller, Waltraud: Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur. Insel. Frankfurt aM 1985.

Zurhorst, Meinhold: Lexikon des Kriminalfilms. Heyne. München 1985.

Aufsätze:

Bergstrom, Janet: The mystery of the *Blue Gardenia*. In: Copjec, Joan [Hg.]: Shades of noir. Verso. London 1993. S.97-120.

Chernaik, Warren: Mean Streets and English Gardens. In Chernaik, Warren / Swales, Martin / Vilain, Robert [Hg.]: The Art of Detective Fiction. MacMillanPress. London 2000. S.104-123.

Compart, Martin: Paint it Black. Eine multimediale Betrachtung zu einer Noir-Theorie. In: Compart, Martin [Hg.]: Noir 2000 – Ein Reader. DuMont. Köln 2000. S.10-27.

Copjec, Joan: The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in Film Noir. In: Copjec, Joan [Hg.]: Shades of noir. Verso. London 1993. S167-197.

Cowie, Elizabeth: Film Noir And Women. In: Copjec, Joan [Hg.]: Shades of noir. Verso. London 1993. S.121-165.

Dyer, Richard: Postscript: Queers and Women in Film Noir. In: Kaplan, E. Ann [Hg.]: Women in film noir. BFI Publ. London 1996. S.123-129.

Glover, David: The Writers Who Knew Too Much: Populism and Paradox in Detective Fiction's Golden Age. In: Chernaik, Warren / Swales, Martin / Vilain, Robert [Hg.]: The Art of Detective Fiction. MacMillanPress. London 2000. S.36-49.

Hollinger, Karen: Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale. In: Silver, Alain / Ursini, James [Hg.]: Film Noir Reader. Limelight Editions. New York 1996. S.243-259.

Lindemann, Uwe: Narrativik des Detektivromans. Zwei Geschehen – zwei Geschichten – ein Text. In: Nøjgaard, M. / Sauerberg, L. O. / Sørensen, B.A. [Hg.]: Orbis litterarum. International Review of Literary Studies. Blackwell. Volume 57. Oxford 2002. S. 31-51.

Martin, Angela: 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Loosing Sleep Over!': The Central Women of 40s Film Noirs. In : Kaplan, E. Ann [Hg.]: Women in film noir. BFI Publ. London 1996. S.202-228.

Place, Janey: Women in Film Noir. In: Kaplan, E. Ann [Hg.]: Women in film noir. BFI Publ. London 1996. S.47-67.

Schrader, Paul: notes on film noir. In: Silver, Alain / Ursini, James [Hg.]: Film Noir Reader. Limelight Editions. New York 1996. S.53-64.

Trotter, David: Fascination and Nausea: Finding Out the Hard-Boiled Way. In: Chernaik, Warren / Swales, Martin / Vilain, Robert [Hg.]: The Art of Detective Fiction. MacMillanPress. London 2000. S.21-35.

Vernet, Marc: film noir on the edge of doom. In: Copjec, Joan [Hg.]: Shades of noir. Verso. London 1993. S.1-37.

Romane:

Chandler, Raymond: Lebwohl, mein Liebling. Diogenes. Zürich 1976. Neuauflage 2005.

Chandler, Raymond: Der große Schlaf. Diogenes. Zürich 1974. Neuauflage 2005.

van Dine, S.S. und Neuhaus, Volker [Hg.]: Der Mordfall Benson. DuMont. Köln 2000.

van Dine, S.S. und Neuhaus, Volker [Hg.]: Der Mordfall Bischof. DuMont. Köln 1987.

van Dine, S.S. und Neuhaus, Volker [Hg.]: Der Mordfall Drache. DuMont. Köln 2003.

Sayers, Dorothy L.: Aufruhr in Oxford. Rowohlt. Hamburg 2001 (Neuausgabe).

Filme:

Dünne Mann kehrt heim, Der. Richard Thorpe. USA 1944. TV-Ausstrahlung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. 1.Quartal 2006.

Laura. Otto Preminger. USA 1944. DVD: Twentieth Century Fox. 2-Disc Cinema Premium Edition. BRD 2005. <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=11780&vid=156220>

Lied vom Dünnen Mann, Das. Edward Buzzell. USA 1947. TV-Ausstrahlung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. 1.Quartal 2006.

Nach dem Dünnen Mann. W. S. van Dyke. USA 1936. TV-Ausstrahlung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. 1.Quartal 2006.

Noch ein Dünner Mann. W. S. van Dyke. USA 1939. TV-Ausstrahlung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. 1.Quartal 2006.

Schatten des Dünnen Mannes, Der. W. S. van Dyke. USA 1941. TV-Ausstrahlung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. 1.Quartal 2006.