



Ein queeres Genre?

Homosexualität als generisches Element im Film Noir

Markus Spöhrer, Konstanz

Einleitung

Wenn der Film Noir im filmwissenschaftlichen Diskurs nach seinen Genre-Eigenschaften befragt wird, so ist zunächst auffällig, dass Uneinigkeit darüber herrscht, ob sich dieser *überhaupt* als Genre begreifen lassen kann. Paul Schrader beispielsweise beschreibt in seinem einschlägigen Aufsatz *Notes on Film Noir* (1972) „Noir“ als nuancierte Stimmung im Gegensatz zum Gangster- oder Westernfilm, die sich über konventionalisierte Elemente wie etwa das Setting, definieren ließen (vgl. Schrader 2003: 230). Andrew Spicer dagegen betrachtet den Film Noir als einen Produktionszyklus, den man als kulturelles Phänomen verstehen müsse (vgl. Spicer 2002: 27) und mit Referenz auf Rick Altman als einen bestimmten (ästhetischen) Ansatz, mit dem bestehende Genres angereichert würden (vgl. ebd.: 230). Michael Sellmann dagegen typologisiert den Film Noir als „neue Untergattung des Kriminalfilms“ und beschreibt, Spicer widersprechend, „die Elemente der ‚noir-Formel‘“ (vgl. Sellmann 2001: 25ff.). Richard Barrios schließlich, erklärt Film Noir zum inflationär gebrauchten Begriff, zum „most overused of 1940 film terms“ (Barrios 2002: 183) und degradiert ihn gleichzeitig zum unbrauchbaren, akademischen Sammelbegriff: „[...] almost any movie made between 1939 and 1960 that is not overt comedy or musical can qualify. All that is required it seems are some shadows, a serious or menacing tone, and perhaps a sardonic or fatalistic air“ (ebd.: 183). Ziel dieses Aufsatzes ist nicht, in dieser Debatte Position zu ergreifen. Vielmehr sollen Argumente nachgezeichnet werden, die im filmwissenschaftlichen Diskurs und in den Queer Studies in den USA entwickelt wurden, um diese dem deutschsprachigen filmwissenschaftlichen Genre-Diskurs zugänglich zu machen. Jene Ansätze problematisieren die Diskrepanz und Widersprüchlichkeit nicht, die den Film Noir offensichtlich zu charakterisieren scheinen, sondern erklären sie vielmehr zu seinem eigentlichen Charakteristikum. Diese Perspektivierung bietet die Möglichkeit, dem Film Noir ein weiteres und bislang vernachlässigtes generisches Attribut zuzuschreiben, dass vielleicht gerade aufgrund der definatorischen Schwierigkeiten deutlicher hervortritt als bei

anderen Filmgenres dieser Zeit: Homosexuell konnotierte Charaktere und filmische Räume sowie Narrative, die in Hinblick auf tiefenstrukturelle Aspekte als „homosexuelle Erzählungen“ gewertet werden können (vgl. Dyer 2005).

Die Schwierigkeit oder (Un-)Möglichkeit den Film Noir als solchen zu definieren, lässt sich vielleicht über seine grundsätzliche Tendenz zur Doppeldeutigkeit, Ambivalenz und Instabilität begreifen (vgl. Faulstich 2002: 147). Dies manifestiert sich einerseits in traumähnlichen Ästhetiken, die sich durch die Überlagerung von Darstellungsmodi des filmischen Impressionismus und des französischen Realismus nicht deutlich hinsichtlich Realität, Traum, Illusion oder Halluzination unterscheiden lassen (vgl. Spicer 2002: 11-19). Andererseits lassen sich für den Film Noir paradoxe, bisweilen inkohärente Narrative konstatieren, in denen dubiose, moralisch zwielichtige Charaktere figurieren, die nicht selten als sexuell verwirrt markiert sind oder deren sexuelle Orientierung nicht eindeutig bestimmbar ist (vgl. Sellmann 2001: 138).¹ Wenn es ein Element gibt, das den Film Noir als solchen charakterisiert, dann ist es eben jener Zwiespalt, jene Ambivalenz, die selbst den akademischen Diskurs polarisiert. Richard Dyer spricht daher von „film noir’s general uncertainty how to decipher the world“ (Dyer 2002: 90). Diese allgemeine Unklarheit manifestiert sich auch in den Charakteren als Unsicherheit gegenüber ihrer Sexualität (vgl. Dyer 2005). Dyer arbeitet jene Ambiguitäten und Ambivalenzen überzeugend anhand einer *gay iconography* heraus, wodurch der Film Noir im gegenwärtigen filmwissenschaftlichen Diskurs als fruchtbarer Nährboden für *latent* homosexuelle Charaktere beschrieben wurde. Dyer zufolge ist mittlerweile die These, „[...] that male homosexuals figure significantly in film noir“ (Dyer 2002: 90), zum filmwissenschaftlichen *common sense* geworden. Dyer (1993, 2002, 2005) und andere Autoren (Barrios 2002; Benschhoff/Griffin 2005, 2006; Russo 1987) identifizieren Homosexualität als typisches Repertoire der Struktur, der Ikonographie und der visuellen Ästhetik des Film Noir, die ich in diesem Aufsatz anhand von drei repräsentativen Noir-Filmen nachzeichnen werde.

Gay Iconography

Obwohl vielfach argumentiert wird, dass homosexuelle Charaktere ein charakteristisches Element des Film Noir seien, sind sie in den entsprechenden Filmen weder explizit dargestellt noch erwähnt. Folgt man dem zeitgenössischen Diskurs, so ist der einzige Aspekt, der Homosexuelle von Heterosexuellen unterscheidet – nämlich der gleichgeschlechtliche Geschlechtsverkehr² – überhaupt nicht (filmisch) dargestellt. Dementsprechend lässt sich

¹ Diese Eigenheit des Film Noir, vor allem in Hinblick auf die Darstellung von Sexualität, wird vor allem auf seinen film- und kulturgeschichtlichen Kontext zurückgeführt – also jenem Zeitraum, in dem der Hays Code die Bedingungen der Filmherstellung maßgeblich beeinflusste. Der Hays Code, oder Production Code, regulierte ab 1934 das Maß an Sexualität, das in Hollywood-Filmen dargestellt werden konnten. Verboten waren Darstellungen von heterosexuellem Geschlechtsverkehr sowie jedwede Form von expliziter nicht-heteronormativer Sexualität.

² Jedoch wurde auch heterosexueller Geschlechtsverkehr bis zu den 1960er Jahren im populären US-amerikanischen Film nicht gezeigt.

Homosexualität ausschließlich auf der konnotativen Ebene im Film Noir finden. Folglich sind es auch keine sexuellen Präferenzen, die in diesen Filmen suggeriert werden, sondern Gender-Aspekte, die Homosexualität über eine Ikonographie der Homosexualität – einer *gay iconography* (vgl. Dyer 1993, 2005) – implizieren. Die *gay iconography* lässt sich über das sogenannte *gender inversion model* herleiten (feminine Männer und maskuline Frauen): „[T]hey are a visible indicator of homosexuality, something which, short of showing acts, can't otherwise be seen“ (Benshoff/Griffin 2004: 94). Es ist die gleichzeitige Sichtbarmachung und Verschleierung von Homosexualität. Es gibt zweierlei Gründe, warum Homosexuelle nicht direkt als solche im Film Noir repräsentiert werden können.

Erstens seien hier die kultur- und soziohistorischen Bedingungen genannt, die während und nach dem zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten herrschten, welche die Erkundung neuer Formen von Sexualität begünstigten. In der Zeitspanne, die als ‚Nachkriegszeit‘ bezeichnet wird, war die sozioökonomische Situation der USA einerseits durch Wohlstand charakterisiert, andererseits, resultierend aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs, durch kulturelle Grenzverschiebungen, die in tiefgreifender Verwirrung und Umorientierung resultierten: Landflucht, weibliche Emanzipation bzw. Vergemeinschaftung durch den Bedarf an weiblichen Arbeitskräften während der Kriegszeit, neue männliche Vergemeinschaftung durch die Fronterfahrung, Inflationen, Arbeitslosigkeit, die schockierende Erfahrung der Kriegsführung sowie ein generelles Gefühl der Unsicherheit (vgl. Benshoff/Griffin 2005: 308; Corber 1997, Winkler 1985: 14). Jene Umstände hatten sichtlichen Einfluss auf den Nachkriegsfilm und führten gleichzeitig zur grundlegenden Problematisierung des Film Noir: „The ‚problem‘ confronted in [...] noir films is the necessary alienation, misdirected ambition, and sexual confusion of urban life“ (Cossar 2005: 145).

Zweitens lässt sich dieser ästhetische Produktionsmodus auf den Production Code zurückführen, der vom Hays Office vertreten wurde und welcher eingeführt wurde, weil Hollywood von einer Reihe von Sex-Skandalen erschüttert wurde (vgl. Benshoff/Griffin 2005: 302). Trotz der strengen Überwachung und Zensur durch das Hays Office, war es Filmemachern dennoch möglich homosexuelle Charaktere in die Filme zu implementieren, was sich an einer Reihe von Film-Noir-Beispielen belegen lässt.³ Dies gelang über ein System von Codes, welches auf Homosexualität verwies und welches bereits in Form von *pansy characters* – Männern, die sich in komödiantischen Szenen wie Frauen verhielten bzw. kleideten – etabliert war (vgl. Benshoff/Griffin 2005: 302). Nach 1934 wurde der Hays Code jedoch derart strikt durchgeführt, dass die relativ ‚offensichtlichen‘ *pansies*, subtileren homosexuellen Charakteren weichen mussten. Gerade der Film Noir mit seinen zwielichtigen, halbdunklen und doppeldeutigen Milieus bot sich für die Implementierung solcher Charaktere an: „In the realm of a true film noir, where darkness offers both menace and comfort, homosexuals wear distinctly detectable camouflage“ (Barrios 2002: 184). Diese

³ Eine tabellarische Überblicksdarstellung findet sich bei Dyer (2005).

„detectable camouflage“ speist sich zwar aus Zeichen und Elementen, die sich auch in der Literatur, in der Homosexuellen-Subkultur sowie bei den *pansy*-Charakteren finden lassen, allerdings gewinnt diese Ikonographie Dyer zufolge erst durch ihre Implementierung und Weiterentwicklung im Film Noir ihre besondere Bedeutung (vgl. Dyer 1993: 193; vgl. auch O’Neill 1998). Dyer argumentiert, wie bereits angedeutet, dass Homosexualität im Film Noir durch das *gender inversion model* repräsentiert wird, wodurch gleichgeschlechtliche Begierde mit charakteristischen stereotypen Zeichen des anderen Geschlechts verknüpft wurde, was ermöglicht, Homosexuelle als solche identifizierbar zu machen (vgl. Dyer 2002: 96): „[T]he purpose of stereotypes is to make something invisible visible“ (Benshoff/Griffin 2006: 15). In dieser Hinsicht werden Charaktere im Film Noir mit Attributen semantisiert, die traditionell dem anderen Geschlecht zugeordnet sind, wodurch der Eindruck entsteht, sexuelles Verlangen sei mit einer stereotypen Gender-Identität verbunden. Nichtsdestotrotz weißt Dyer darauf hin, dass Homosexualität im Film Noir immer nur konnotiert bzw. ungewiss ist, denn „uncertainty is the point [of Film Noir]“ (Dyer 2002: 97). Daher muss zunächst festgehalten werden, dass jene Charaktere nicht ausschließlich als Homosexuelle gelesen werden können. Da jedwede Darstellung von Geschlechtsverkehr in diesen Filmen abwesend ist, können die Noir-Figuren auch (oder zuallererst) als Heterosexuelle interpretiert werden: „[It is the] understanding, [that] queer has something to do with not being properly masculine or feminine“ (Dyer 2002: 97), was ebenso als „gender in-betweenism“ (ebd.: 96) bezeichnet wird. Dies führt konsequenterweise zu doppel- bzw. uneindeutigen Lesarten der Charaktere. In Bezug auf die *gay iconography* beschreibt Dyer männliche homosexuelle Charaktere im Film Noir folgendermaßen: „[They are] fastidiously and just a little over-elaborately dressed, coiffed, manicured and perfumed, their speech is over-refined and their wit bitchy, and they love art, antiques, jewelry and cuisine“ (ebd.: 96). Dazu Benshoff/Griffin: „[...] makeup and hair design can also suggest the queer, as when male characters wear frilly clothing, obvious makeup or certain haircuts“ (Benshoff/Griffin 2006: 15). Bekannte Beispiele für solche Charaktere sind: Bruno in STRANGERS ON A TRAIN (vgl. Dyer 2005), Lindsay in FAREWELL MY LOVELY (vgl. Dyer 2005), Johnny und Ballin in GILDA (vgl. Benshoff / Griffin 2004: 98; O’Neill 1998), Captain Munsey in BRUTE FORCE (vgl. Dyer 2005), General Sternwood in THE BIG SLEEP (vgl. Dyer 2005), Bettini in THE BIG COMBO (vgl. Benshoff/Griffin 2005: 91; Dyer 2005), Martha in IN A LONELY PLACE (vgl. Dyer 2005), Mrs. Danvers in REBECCA (vgl. Dyer 2005). Zu jener Ikonographie werden im Folgenden drei Filmbeispiele bzw. Charaktere analysiert, die in den Filmwissenschaften und den Queer Studies besonders populär diskutiert wurden: Joel Cairo in THE MALTESE FALCON, Waldo Lydecker in LAURA sowie die Butch-Gang-Anführerin in TOUCH OF EVIL.

Joel Cairo, die „Deadly Sissy“ in THE MALTESE FALCON

Die bereits erläuterte Ambiguität, die sich in den Charakteren, Settings und dem Narrativ des Film Noirs erkennen lässt, ist bereits im „Prototyp des Film Noir“ (Schirmer 2005: 85)

– THE MALTESE FALCON – zu finden. Nicht nur visualisiert fast jede Einstellung des Films „das Zwielfichtige ihres Charakters“ (Schirmer 2005: 86), auch auf der Ebene der *histoire* sind Konfusion und Undurchsichtigkeit zentrale Elemente. In THE MALTESE FALCON ist niemand, was er auf den ersten Blick zu sein scheint oder vorgibt zu sein: Der Privatdetektiv Sam Spade (Humphrey Bogart) ist mitnichten ein ‚lupenreiner‘ klassischer Held: Er liefert jene Frau an die Polizei aus, die er offensichtlich liebt. Ebenso ist seine Loyalität zu seinem Geschäftspartner Miles Archer anzuzweifeln, mit dessen Frau er, obwohl er sie lästig findet, eine Affäre hat. Desweiteren hält er sich nicht an das Gesetz, meidet und beleidigt Polizeibeamte und vereitelt darüber hinaus deren Ermittlungen. Gleichzeitig partizipiert er an dubiosen Geschäften mit dem Malteser Falken (welcher zweifelsohne gestohlen ist) und lässt sich mit jenen Kriminellen ein, vor denen er seinen wirklichen ‚Kunden‘ eigentlich beschützen sollte. Doch seine Klientin, Brigid (Mary Astor), ist ein ebenso moralisch zweifelhafter Charakter, da sie doch bereits von Anfang an ein intrigantes Spiel mit Spade führt. Selbiges ließe sich für sämtliche Charaktere des Films darlegen. Keine der Figuren scheint loyal zu sein, niemand kann dem anderen vertrauen. Letztendlich ist selbst der *MacGuffin* des Films, der namengebende Malteser Falke, nicht das, für was er zu Beginn des Films gehalten wird: Dieser entpuppt sich zum Ende des Films als Fälschung, und der Existenz eines Originals können sich Rezipient und Charaktere nicht sicher sein: Die mythische Statue ist nichts als ein weiterer ‚Akteur‘ in einem intriganten Netzwerk aus Lügen. In dieser Hinsicht ist es nicht verwunderlich, dass das generische Environment des Film Noir, und speziell das von THE MALTESE FALCON, einen Charakter hervorbringt, dessen Gender-Ikonographie ebenfalls Grund zur Konfusion gibt: Die Gangster-Figur Joel Cairo (Peter Lorre), die Vito Russo aufgrund seiner queeren Erscheinungsform als „deadly sissy“ (Russo 1987: 94) bezeichnet. Richard Barrios hält die These, dass Joel Cairo ein homosexueller Charakter ist, für eine unbestreitbare Tatsache:

[THE MALTESE FALCON] is one of the few films of its decade in which the presence of a gay character is well established and *unarguable*. Even ‚outsiders‘, the people who react with disbelief when told there were scores of gay characters in films before 1970, know about Joel Cairo. (Barrios 2002: 187; Hervorhebung M.S.)

Dieser Aussage muss jedoch, wenigstens teilweise, widersprochen werden: Viel eher kann Cairo als dubioser, widersprüchlicher Charakter beschrieben werden, der, wie oben erläutert, sowohl als homosexuell als auch als heterosexuell gelesen werden kann. Bereits die erste Szene, in der Cairo auftritt, vermittelt filmisch den Eindruck, dass an dieser Person etwas seltsam ist – und dies sogar ohne die Worte „This guy is queer“, die Sam Spade beim Anblick Cairos gegenüber seiner Sekretärin Effie in einer frühen Version des Drehbuchs hätte äußern sollen (vgl. Barrios 2002: 187). Zunächst sei hier auf den Schuss und den Gegenschuss hingewiesen, als Effie Sam Spade die Visitenkarte Cairos überreicht: Effie grinst spöttisch, mit hochgezogenen Augenbrauen, als sie Spade die Karte präsentiert (Schuss), während Spade im Gegenschuss zunächst verwirrt die Karte betrachtet, bevor er,

an ihr riechend bemerkt, dass diese stark parfümiert ist. Effie reagiert auf Sam Spades Verwirrung, indem sie ihm erklärt, dass es sich bei dem Geruch um „Gardenie“ handle – in Anbetracht stereotyper Konstruktionen von Männlichkeit ist dies keine sonderlich ‚männliche‘ Art und Weise sich vorzustellen. Als Cairo den Raum betritt zoomt die Kamera auf Spade, sein Gesicht ist nun in Großaufnahme zu sehen: Seine aufgerissenen Augen zeugen von Verwirrung und Schrecken, den Cairos Anblick bei ihm verursacht – noch *bevor* Cairo vom Zuschauer gesehen werden kann. Zudem schafft der Name Cairo nicht nur einen Bezug zum Exotismus, gleichzeitig zeugt sein, für den Zuschauer noch unsichtbarer, Auftritt von einer seltsamen Andersartigkeit, die durch die eingespielte blumig-exotische extradiegetische Musik unterstrichen wird. Bereits diese Einführung des Charakters kontextualisiert bzw. konnotiert Cairo als Homosexuellen.

Cairos Physiognomie und äußeres Erscheinungsbild verstärken diesen Eindruck: Er trägt einen eleganten Anzug mit Silberbrosche und eine extravagante Fliege. Zusätzlich trägt er einen Hut, den er jedoch in der Hand hält, so dass seine pomadisierten, gekräuselten Haare zu sehen sind. Er trägt weiße Samthandschuhe mit sich, die er auf penible Weise mit langsamer und geschmeidiger Bewegung zusammenfaltet. Als er sich der Handschuhe entledigt, wird ein silberner Ring sichtbar, den er als Accessoire am kleinen Finger trägt. Seine sorgfältig ausgewählte und zusammengestellte Kleidung lässt Cairo als extravaganten Charakter erscheinen, der seinem äußeren Erscheinungsbild besondere Aufmerksamkeit schenkt. Gepflegtes Aussehen, Eleganz und penibel ausgewählte und zusammengestellte Kleidung funktionieren grundsätzlich als kulturell bedingte Attribute von Weiblichkeit.⁴ Werden jene Attribute allerdings derart geballt einem männlichen Charakter zugeschrieben, so lässt sich dies als Hinweis auf seine Homosexualität deuten. Jene invertierten Gender-Attribute lassen sich im Fall Joel Cairo nicht nur in Hinblick auf die Kleidung ausmachen: Peter Lorre, der Cairo verkörpert, weist auch physiognomische Attribute auf, die sich mit Weiblichkeit assoziieren lassen: „Peter Lorre’s small frame and brittle neuroticism are subtle and perfect“ (Barrios 2002: 187). Im Gegensatz zu Humphrey Bogarts harten, kantigen Gesicht wirken Lorres Gesichtszüge glatt und rundlich, mit großen ausdrucksstarken Augen – die Brauen zumeist ‚angewinkelt‘ nach oben gezogen. In dieser Hinsicht ist ebenso der nahezu übertriebene Gesichtsausdruck erwähnenswert, mit dem Lorre Cairo spielt und der ihn damit in krassem Gegensatz zu Bogarts kühl-blasierter Mimik und Gestik setzt.

Cairo schildert Spade sein Anliegen zudem in überaus elaborierter Sprache – und zwar mit deutsch-österreichischem Akzent, was ihn jedoch umso mehr als seltsam, andersartig bzw. exotisch markiert⁵ – während er ihn gelegentlich freundlich zart und bisweilen lasziv

⁴ Zumindest zur Zeit der Produktion des Films.

⁵ Man kann durchaus auch argumentieren, dass der Screen-Persona von Peter Lorre durch den extra- bzw. intertextuellen Verweis auf seine berühmte Rolle als Kinderschänder in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* eine gewisse Neigung zur abnormen Sexualität zugewiesen werden kann.

anlächelt und sich dazu bewusst taktvoll bewegt. Beinahe mutet er wie ein Relikt der 1930-Jahre-*pansy*-Charaktere an. Lorres Art und Weise sich zu bewegen und zu sprechen reizt den Rahmen des Möglichen offensichtlich vollkommen aus, denn Regisseur John Huston war persönlich vom Produktleiter des Films (Hal Wallis) angewiesen, streng den Production Code zu befolgen: „Make sure that he [Lorre] rounds out his words and enunciates as clearly as possible...also don't try to get a nancy quality into him, because if you do we will have trouble with the picture“ (Barrios 2002: 187). Gerade aber im Kontrast zu Humphrey Bogarts Verkörperung des Sam Spade wird jene „nancy quality“ bestärkt: Spade trägt einen unscheinbaren Anzug, wenig extravagant, ohne Brosche oder ähnlichem Accessoire sowie einen standartmäßigen Hut für Männer. Während Cairo mit ihm spricht, sitzt Spade lässig, eine Zigarette rauchend, in seinem Bürostuhl. Ebenso bemüht er sich nicht, ungleich Cairo, in elaborierter Sprache zu sprechen, sondern bedient sich dem Register des *hard-boiled detective*: cool, rau, mit umgangssprachlichen bzw. Slang- und Kraftausdrücken. Dass Spade im Unterschied zu Cairo weniger um sein Äußeres bemüht ist, verdeutlicht die Szene, in der er Cairo niederschlägt. Cairo macht ihn augenblicklich darauf aufmerksam, dass seine Kleidung beschädigt sei – „Look what you did to my shirt“, worauf Spade nur mit einem spöttisch-schadenfreudigen „sorry“ antwortet.

Ein weiterer erwähnenswerter Marker für Homosexualität ist Cairos filmisch-narrativ hervorgehobene Verwendung von Parfüm – sowohl wie erwähnt auf seiner Visitenkarte, als auch auf seinem Taschentuch, welches Spade misstrauisch beschnüffelt, während er ihn durchsucht. Dyer (2002) argumentiert, dass Parfüm bei Männer mehr sei, als nur ein weibliches Attribut: „[...] it is insidious: it gets in everywhere, can't be seen or touched or, therefore, controlled, it's a typically female piece of indirection, of a piece with seduction, manipulation, deceit and the other strategies of fatality“ (Dyer 2002: 102). Neben seinem parfümierten Taschentuch trägt Cairo jedoch noch weitere ‚verdächtige‘ Objekte mit sich. Unter den Habseligkeiten, die Spade in Cairos Taschen findet, nachdem er ihn niedergeschlagen hat, findet er ein außerordentlich weibliches Objekt: eine herzförmige Pastillenschatulle, die nur wenige Sekunden eingeblendet wird, die aber dennoch perfekt Cairos seltsame weibliche Qualität unterstreicht.

Das offensichtlichste Objekt, das ebenso als Fetisch-Objekt funktioniert, ist jedoch sein „phallischer Gehstock“ (Benshoff/Griffin 2006: 35). In einer Einstellung in Spades Detektei berührt Cairo seinen Gehstock auf lasziv-obszöne Weise, während er mit Spade spricht. Darüber hinaus berührt er den Stock sogar mit seinen Lippen, was sich durchaus als „gesture of symbolic fellatio“ (Benshoff/Griffin 2006: 35) deuten lässt. In der folgenden Rückansicht Cairos ist Spade im Hintergrund zu sehen, während Cairos phallisch geformter Gehstock direkt zu Spades Mund zeigt. Nichtsdestotrotz generieren all jene Attribute keine offensichtliche Homosexualität. Auch hier werden als charakteristisch Genremerkmale „Undurchsichtigkeit, Verrätselung [und] Ambiguität“ (Faulstich 2002: 147) aufrechterhalten: Dass auch Spade versucht die Identität Cairos zu enträtseln – und dies zunächst nur

auf der denotativen Ebene –, wird in der Durchsuchungsszene deutlich: Als Spade Cairos Jackentaschen durchsucht, findet er dort mehrere Reisepässe unterschiedlichster Nationen, die allesamt auf Cairos Namen ausgestellt sind. In einer weiteren Nahaufnahme wird zudem gezeigt, dass Cairo offenbar Münzen unterschiedlichster Währungen mit sich trägt. Auf diese Weise wird jedwede nationale Verwurzelung oder Zugehörigkeit verschleiert. Cairos identitäre Ambiguität bzw. sein identitärer *in-betweenism* wird konsequenterweise in Hinblick auf seine Geschlechterattribute mit Doppel- oder Uneindeutigkeit verknüpft. Jener Parallelismus wird in einer späteren Szene durch eine sarkastische Bemerkung Brigids hervorgehoben, die sie über einen gewissen Vorfall in Istanbul macht, wo Cairo offenbar ein Problem mit „that young boy“ hatte, wodurch abermals sein Exotismus mit Homosexualität verbunden wird.

Waldo Lydecker – Der „Connaisseur“ in LAURA

Im Folgenden wird ein weiteres Beispiel für einen Film Noir angeführt, in dem ein als homosexuell konnotierter Charakter figuriert: Otto Premingers LAURA bzw. der Charakter Waldo Lydecker (Cliffon Webb). Obwohl Cliffon Webbs Darstellung von Lydecker aus verschiedenen Gründen weniger offensichtlich homosexuell ist, bezeichnet Dyer diesen dennoch als definitiv homosexuell (vgl. Dyer 2002: 98). Tatsächlich ist Lydecker ein kultivierter, sorgfältig und extravagant gekleideter und eloquenter Kolumnist mit Kunstgeschmack – erste Zeichen für konnotierte Homosexualität.

In der ursprünglichen Version des Scripts zu LAURA waren verschiedenste Anspielungen auf Lydeckers Homosexualität zu finden. Die strikte Kontrolle des Production Codes bewirkte jedoch, dass explizite Verweise auf Homosexualität noch vor dem Drehbeginn aus dem Drehbuch entfernt wurden: „In an opening scene showing Lydecker’s apartment, the script says ‚the camera pans the room‘. It’s exquisite. Too exquisite for a man“ (Russo 1987: 45). Obwohl jene Bemerkungen entfernt wurden, wurde die beschriebene Szene filmisch realisiert und in die letzte Schnittfassung eingefügt. Kerstin Luise Neumann beschreibt LAURA als „typischen Vertreter seines Genres“ (Neumann 2006: 538) und dazu als „Meisterwerk des Film noir“ (ebd.: 537), bemerkt aber gleichzeitig, dass jenes Setting für einen Noir-Film durchaus untypisch sei, da hauptsächlich „prachtvolle Interieurs der New Yorker Oberschicht statt düsterer Straßen und Hinterhöfe und schmutzelliger Bars“ (ebd.: 538) als Topographien dienen. Allerdings sind jene Interieurs nicht so untypisch, wie vermutet,⁶ und werden im Film Noir durchaus filmisch realisiert, wenn auch selten in jener Üppigkeit und Ausführlichkeit. Häufig sind luxuriöse Interieurs allerdings ikonographisch mit Homosexualität verknüpft. Lydeckers Apartment ist Dyer zufolge „the epitome of this“ (Dyer 1993: 60). Die Eröffnungseinstellung charakterisiert die Innenräume von Lydeckers Apartment als außerordentlich exquisit und luxuriös: Bereits die erste Einstel-

⁶ Zum Beispiel in Form des Nachtclubs in GILDA, des Treibhauses in THE BIG SLEEP oder des Penthouse Apartments in ROPE.

lung positioniert eine wertvoll anmutende Statue im Zentrum des Bildes, umgeben von einem antiken Kerzenhalter und unbezahlbarem⁷ Glasgeschirr in einer Vitrine, welche auf Lydeckers ausgewählten Geschmack hindeuten. Als die Kamera durch den Raum schwenkt, wird dieser Eindruck bekräftigt. Weitere kostbare Gegenstände und Kunstobjekte – von Rokoko bis hin zu orientalistischer Kunst – füllen Lydeckers Apartment: eine komplizierte ornamentierte Standuhr, von der nur zwei Exemplare existieren (und die im weiteren Verlauf der Handlung narrative Bedeutung erlangen wird), ein altmodischer, aber zweifellos wertvoller Schrank mit Porzellan, ein komplexer Kerzenhalter, der an der Decke befestigt ist, ein gut sortiertes Bücherregal sowie Kunstwerke verschiedenster Epochen und Stilrichtungen, Zeremonienmasken und luxuriöse Möbel. Dass es sich hierbei um „neatly arranged over-fussy objects d’art“ (Dyer 1993: 60) handelt, ist nicht nur für den Zuschauer sichtbar. Auch Detective Mark McPherson, der Lydecker zum Mordfall befragt, beäugt dessen Sammlung mit einem gleichzeitig spöttischen und faszinierten Grinsen. Lydecker selbst beschreibt seine Behausung im Gegenzug als „lavish, but I feel at home“. Richard Dyers Analyse der Ikonographie der Homosexualität zufolge ist luxuriöses Dekor bzw. Luxus generell mit Homosexualität verbunden. Allerdings gilt dies nur für männliche Homosexualität. Das *gender inversion model* verknüpft Luxus, welcher kulturell bedingt eher mit Weiblichkeit assoziiert wird, mit männlichen Homosexuellen. Dementsprechend ist das Gegenteil für lesbische Charaktere der Fall: „The association of gayness and luxury milieu works differently for the lesbian characters. In most cases they are shown *working* in this setting [...]“ (Dyer 1993: 60; Hervorhebung M.S.).

Die Art und Weise, wie Lydecker in Verbindung mit dem Setting eingeführt wird, versieht ihn zusätzlich mit homosexuellen Attributen. Ebenso wie im Fall von Joel Cairo sind die Begegnungen und Interaktionen mit anderen Charakteren und deren Reaktionen hierfür ausschlaggebend. Zunächst ist hier als narrative Strategie das *voice over* zu nennen, das von Lydecker gesprochen wird und nahelegt, dass dieser McPherson durch die geöffnete Tür beobachtet. Dieser Umstand alleine ist nicht notwendigerweise unüblich oder verdächtig. Richard Barrios argumentiert jedoch, dass Lydeckers „way with the dialogue and preternatural sophistication bore all before it. The voice alone would have carried the performance: the tone a courtly buzz saw, the razor diction dining on consonants as if they were truffled squab“ (Barrios 2002: 202). Nachdem McPherson schließlich die Wohnung betreten hat und, Lydecker suchend, das Badezimmer betritt, wird durch die Kameraführung homoerotische Spannung erzeugt: McPherson betritt langsam, sich am rechten Rand des Bildausschnitts bzw. Raumes aufhaltend, das Badezimmer und sieht, den für den Zuschauer noch nicht sichtbaren, Lydecker, den er ebenso wie die Masken zuvor mit fasziniert-überraschtem Lächeln betrachtet. Folgend auf diese recht langsame Einstellung schwenkt die Kamera schockierend rapide zur linken Seite des Raumes, in dem nun Lydecker, in

⁷ Waldo Lydecker kommentiert McPhersons Interesse an der Vitrine mit den Worten: „Careful there, that stuff is priceless“.

einer Badewanne liegend, zu sehen ist. Interessanterweise ist diese Art der Kameraführung typisch für das Genre des Horrorfilms, wobei hiermit zunächst Spannung aufgebaut wird, um letztendlich effektiv in einer schockierenden Einstellung zu gipfeln. Es gibt Grund zur Annahme, dass diese Technik hier angewandt wurde, um einen vergleichbaren Effekt hervorzurufen, wobei der schockierende Sachverhalt hierbei allerdings Lydeckers vermeintliche Homosexualität bzw. die homoerotische Situation ist. Weitere homoerotische Spannung wird durch Lydeckers „by-play with detective McPherson“ (Dyer 2002: 98) hervorgehoben, einem neckischen, homoerotischen Spiel mit McPherson, das als Nebenhandlung des Films betrachtet werden kann: „standing up out of the bath naked before him [McPherson] or saying ‚I’ve always liked a detective...with a sliver shinbone‘ and pausing as indicated to give a slight innuendo to this appreciation of McPherson’s prowess (he was shot in the leg in a raid)“ (Dyer 2002: 98). Auch hier seien die Reaktionen McPhersons auf jene Anspielungen im Detail betrachtet: Nachdem er sich in einen Stuhl neben der Badewanne gesetzt hat, fragt ihn Lydecker ob er ihm einen Waschlappen reichen könne. McPherson geht dieser intimen Aufforderung mit verwirrtem und beschämten Gesichtsausdruck nach, steht dazu aber vom Stuhl auf und kehrt Lydecker den Rücken zu – eine Geste, die Lydecker suggerieren soll, dass er seinen homoerotischen Anspielungen mit Abweisung entgegentritt. Aufgrund McPhersons Reaktionen auf Lydeckers Wohnraum und dessen ‚seltsamen‘ Verhalten, kann darauf geschlossen werden, dass er Lydeckers sexuelle Identität bereits erraten hat. Darüber hinaus versucht Lydecker, als er bemerkt, dass McPherson ihm den Rücken zugewandt hat, seine Aufmerksamkeit wieder zu erlangen, anstatt den Waschlappen zu benutzen. Als er dies tut, wird McPherson in halbnaher Einstellung gezeigt: Seine Mimik wirkt perplex und beinahe angewidert, was implizieren könnte, dass Lydecker ihn gewissermaßen dazu zwingt, diesen intimen Moment mit dem Waschlappen mit ihm zu teilen. In einer weiteren Einstellung, als Lydecker von McPhersons heldenhaften Taten erfährt, steht er aus der Badewanne auf. Im Gegenschuss wird McPherson gezeigt, wie er auf und ab schaut – was suggeriert, dass er Lydeckers nackten Körper betrachtet. Die Reaktion auf diesen Anblick ist abermals spöttisches Grinsen.

Auch bei Lydecker ist eine Kleidungsobsession zu erkennen (vgl. Dyer 1993: 60). In der Szene, die auf das Intermezzo im Badezimmer folgt, kann der Zuschauer beobachten mit welcher Sorgfältigkeit sich Lydecker vor dem Spiegel ankleidet, während er mit McPherson redet: Er trägt eine elegante Anzughose mit Hosenträgern und ein weißes Hemd, welches er gewissenhaft zuknöpfet. Ebenso bindet er sich eine Krawatte um, die von der Kamera besondere Aufmerksamkeit erhält, da ihre Reflektion im Spiegel zu erkennen ist. Später zieht er das passende Jackett dazu an, während er vor einem Tisch steht, auf dem eine große Flasche Parfüm positioniert ist (wie bereits erwähnt, ist starker Parfümgebrauch bei männlichen Charakteren eine Markierung für Homosexualität; beachtenswert ist hierbei die überdimensionale Größe der Parfümflasche und deren auffällige Positionierung im Bildausschnitt). Ebenso wie Joel Cairo trägt er einen Ring am Finger, und ebenso sind seine Haare mit Pomade zurückgekämmt. Zu seinen Accessoires gehört außerdem ein weißes,

seidenes Taschentuch, welches er vorsichtig in seiner Brusttasche verstaut. Danach befestigt er eine weiße Nelke am Kragen seines Anzugs, woraufhin McPherson ein weiteres Mal höhnisch grinst. Zusätzlich trägt Lydecker einen Gehstock bei sich, der allerdings im Gegensatz zu Cairos Stock, keine sichtbare phallische Implikation aufweist. Nichtsdestotrotz weist Lydecker daraufhin, dass Stock und Nelke Gegenstände sind, die ihn charakterisieren: „[Laura] became as well known as Waldo Lydecker’s walking stick and his white carnation“. Ähnlich wie Cairo bewegt auch Lydecker sich recht geschmeidig und vorsichtig.

Interessanterweise ist Lydecker die einzige Person, die während des Ankleidens im Film gezeigt wird. In Anbetracht der Tatsache, dass die Szene zwei Minuten des Films ausmacht, kann behauptet werden, dass eine Betonung der Sorgfältigkeit, mit welcher er sich kleidet, und der Bedachtsamkeit auf sein Äußeres erzielt werden soll. Dies wird außerdem, ähnlich wie bei *THE MALTESE FALCON*, dadurch bekräftigt, dass McPherson offensichtlich unbeeindruckt von Lydeckers aufwändigem Kleidungsstil zu sein scheint: Er schaut diesem beim Ankleiden nicht zu, sondern beschäftigt sich mit einem Taschen-Baseball-Spiel. Sogar als Waldo ihn dazu auffordert ihn anzuschauen, starrt McPherson provokativ weiterhin auf sein Spiel. Wenn man in Betracht zieht, dass Baseball ein traditionell männliches Spiel ist, kann Lydeckers Missbilligung des Spiels als weiblicher Zug dechiffriert werden, welcher auf seine Homosexualität hindeutet.

Ein weiterer Indikator für Waldos Homosexualität ist die Tatsache, dass er außergewöhnlich narzisstisch ist. Richard Barrios gibt Hinweise darauf, dass das Original-Skript umgeschrieben werden musste, weil Lydecker zu offensichtlich homosexuell dargestellt wurde, was dazu führte, dass „[the] character’s bouts of hetero-jealousy sat oddly upon Clifton Webb’s epicene deportment“ (Barrios 2002: 202). In dieser Hinsicht wird, da Lydeckers Sexualität (auch auf der Ebene der *histoire*) verborgen bleiben musste, die Bewunderung anderer Männer auf ihn selbst umgeleitet. In der Szene, in der er sich vor dem Spiegel ankleidet, kann seine rhetorische Frage als Narzissmus gewertet werden: „Have you ever seen such candid eyes?“ Ebenso wie Narziss betrachtet er seine Erscheinung im Spiegel und bewundert diese. Ebenso ist er wenig bescheiden, als er referiert, wie Laura von ihm dachte: „Laura considered me the wisest, the wittiest, and the most interesting man she ever met“. Sein Egozentrismus ist noch überspitzter als er erklärt, dass es eine Beleidigung sei, wenn er nicht unter den Mordverdächtigen wäre. Lydecker ist ein hochnäsiger, arroganter Intellektueller, der ohne Unterlass seinen Luxus, seinen Intellekt und seine Eloquenz zelebriert und ständig auf seine Überlegenheit verweist: „In my case, self-absorption is completely justified. I have never discovered any other subject quite so worthy of my attention“. Im dritten Kapitel von *Zur Einführung des Narzissmus* (1914) diskutiert Sigmund Freud die Beziehung zwischen Narzissmus und Homosexualität. Freud argumentiert, dass vermeintliche Homosexuelle in ihrer Kindheit durch eine intensive Phase der Fixierung auf die Mutter gehen. Um jene Fixierung zu überwinden, unterdrückt das männliche Kind seine Liebe zur Mutter, indem er sie durch sich selbst ersetzt. Dementsprechend identifi-

ziert sich der Junge mit seiner Mutter und betrachtet die eigene Person als Ideal seines sexuellen Verlangens, wodurch der Junge zu einem Homosexuellen und zum eigenen Objekt der Begierde geworden ist (vgl. Ostendorf 2006: 1). Waldos narzisstisches Verhalten könnte daher ebenfalls als Hinweis auf seine sexuelle Identität gedeutet werden. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Ikonographie der Homosexualität sich nicht nur aus populären Diskursen der *gay culture* speist, sondern auch aus anderen populären Diskursen jener Zeit. Besonders für die 1930er und 1940er Jahre kann ein steigendes populäres Interesse an psychoanalytischen Themen in Hollywood-Filmen verzeichnet werden. Richard Barrios merkt an, dass „some of the more serious American films began to offer a minor primer on Freudianisms: the symbols and archetypes started to become more prominent and clichéd“ (Barrios 2002: 184), und: „the connection between psychiatry and film noir becomes even more tightly focused when gays and lesbians are taken into consideration“ (ebd.: 184). Dennoch gibt es Grund zu argumentieren, dass Waldo eine Obsession für Laura hegt und dass er vielmehr als eifersüchtig auf seine männlichen Rivalen bezeichnet werden kann (Shelby und McPherson). Dyer jedoch argumentiert, dass Waldos Beziehung zu Laura nicht von sexueller Natur ist. Lydecker sehe sie vielmehr als Rohdiamant, der unter seiner Aufsicht ebenfalls zu einem wertvollen Kunstgegenstand für seine Kunstsammlung werden könne:

[Waldo] moulded Laura into the ideal woman, elegant, gracious, cultivated and above all beautiful. Much of his flashback is his account to McPherson of the process by which he effected the transformation of a rather ordinary, if pushy young woman into the epitome of high class glamour, a woman worthy to be seen on his arm and to sit among his antiques [...]. (Dyer 2002: 98)

Daher kann Lydeckers Versuch, Laura zu töten nicht nur als Rache gelesen werden bzw. als Eifersuchtsmord, sondern ebenso als Versuch, sein wertvollstes Kunstobjekt davor zu bewahren, den Besitzer zu wechseln (vgl. ebd.: 100).

Lesbian Noir – Die Butch-Gang-Anführerin in TOUCH OF EVIL

Wie bereits beschrieben wurde, lassen sich männliche Homosexuelle in einer Reihe von Noir- Filmen finden; lesbische Charaktere hingegen sind weniger häufig präsent. In diesem Kapitel wird eines der bekanntesten und offensichtlichsten Beispiele für konnotierte weibliche Homosexualität im Film Noir untersucht: Die Butch-Gang-Anführerin in TOUCH OF EVIL (Orson Welles, 1958). Dies ist insofern auch sinnvoll, als hiermit die Ikonographie der männlichen homosexuellen Charaktere kontrastiert werden kann, da lesbische Charaktere maskuline Gender-Attribute besitzen und somit die andere Seite des *gender inversion model* repräsentieren. Was zunächst an Darstellungen lesbischer Charaktere im Film Noir auffällt, ist die Tatsache, dass diese als „mostly brief and far less troublesome“ (Barrios 2002: 257) als die Darstellungen männlicher Homosexueller bezeichnet werden können. Offensichtlich betrachteten die Zensoren des Hays Office weibliche Homosexuelle als weit weniger gefährlich als ihre männlichen Pendants. Dies lässt sich

vielleicht auf den kulturhistorischen Umstand zurückführen, dass lesbische Frauen in der Populärkultur jener Zeit weitaus weniger präsent waren als männliche Homosexuelle. Die Butch-Gang-Anführerin in *TOUCH OF EVIL* jedoch, dargestellt von Mercedes McCambridge, wurde als derart offenkundig homosexuell konnotiert, dass das Hays Office sichtliche Probleme mit diesem Charakter hatte (vgl. Barrios 2002: 257). Die Kleidung dieses Charakters ist mit maskulinen Attributen verknüpft, die an rebellische männliche Jugendliche aus Filmen wie *REBEL WITHOUT A CAUSE* oder *THE WILD ONE* erinnern: Sie trägt eine schwarze Lederjacke, Männerhosen und hat kurze, pomadierte Haare. Luz Calvo beschreibt ihren dramatischen Auftritt in diesem Film als „queer moment, as the spectator must scramble to decipher her gender: is he a pretty boy or a rough girl?“ (Calvo 2002: 78). In ihrem ersten Auftritt im Film erscheint sie mit zwei weiteren, männlich aussehenden Frauen, die enge Sweater tragen:

The bull-dagger and her femmes intensify both the ‚mixed‘ nature and rebel status of this border gang: not only is the gang racially mixed, but it seems sexually mixed as well. (Perhaps ‚ambiguous‘ would be a more apt description, as neither the sexuality nor the race of this gang is easy to read. (Calvo 2002: 78)

Auch hier ist es nicht verwunderlich, dass *queere* Charaktere in einem hochgradig doppel- bzw. uneindeutigen Setting auftreten. In *TOUCH OF EVIL* ist das wohl der Typ Setting, auf den der Begriff Ambiguität von allen Noir-Settings am besten zutrifft: Eine Stadt an der Grenze zwischen den USA und Mexiko. Die *Borderland*-Theoretikerin Gloria Anzaldúa fasst die Bewohner solcher Grenzbereiche wie folgt zusammen: „the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mulatto, the half-breed, the half-dead; in short those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‚normal““ (Anzaldúa zitiert nach Calvo 2002: 79). Obwohl auch in diesem Beispiel Homosexualität konnotiert ist, wurde nach dem Hays Code McCambridges bekanntes Zitat entweder als zu offensichtlich homosexuell oder zumindest als Repräsentation perverser Sexualität eingestuft: „Lemme stay, I want to watch“. Der Satz spielt, für sich selbst stehend, im Grunde nicht auf ihre Sexualität an. Der Kontext jedoch, in dem der Satz gesprochen wird, produziert unweigerlich eine homoerotische Spannung: Die Motel-Szene mit der mexikanischen Gang und Susan (Janet Leigh) wurde im akademischen Diskurs häufig als „rape of a white woman by a man of color“ (Calvo 2002: 77) diskutiert. Genau in jener Szene, in der die Männer mit Susan alleine gelassen werden, also kurz vor der vermeintlichen Vergewaltigung, insistiert die Butch-Gang-Anführerin lasziv grinsend, darauf zuzuschauen. Die Zeile „I want to watch“ verblieb, trotz zahlreicher Ermahnungen des Hays Office, in der Endfassung des Drehbuchs (vgl. Barrios 2002: 257).

Schluss

Seitdem um 1946 der Film Noir durch französische Filmkritiker zunächst als Stimmung oder neue Richtung im amerikanischen Film in den Blickpunkt filmwissenschaftlicher Diskussionen gerückt wurde, ist ein anhaltender Diskurs um die Frage nach den Eigenhei-

ten oder generischen Elementen jenes Labels zu verzeichnen (vgl. Schrader 1972: 53). Die Mehrzahl an Autoren bescheinigen diesem Filmtypus eine gewisse Tendenz zu wiederkehrenden ästhetischen und narrativen Elementen, die sich derart vermehrt bzw. inflationär nur in jenen Filmen finden lässt, die erst in der Nachkriegszeit als ‚Film Noir‘ bezeichnet wurden, allerdings bereits Anfang der 1940er Jahre in den USA produziert wurden (vgl. Corber 1997: XV). Ein gewisses Set an Charaktertypen (*femme fatale*, *hard-boiled detective*), filmischen Gestaltungsmitteln (*low-key*-Beleuchtung, Rückblenden, *voice-over*-Narration) und gewisse Settings (insbesondere die Großstadt) – und vor allem deren gemeinsame Implementierung in solchen Filmen – sind durchgängig in gegenwärtigen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Film Noir als typische Elemente zu finden (z.B. Grob 2008; Mayer/McDonnell 2007; Smith 2011; Spicer 2002). Einigkeit herrscht ebenso grundsätzlich darüber, dass die Noir-Filme die vielfältigen soziokulturellen Veränderungen der Kriegs- und Nachkriegszeit auf spezifische Weise verarbeiteten und dass der Produktionsmodus dieser Filme maßgeblich durch die Vorgaben des Production Code bedingt war (vgl. Benschhoff/Griffin 2005; Corber 1997). Einerseits produzierte der Zweite Weltkrieg ein neues Verständnis von und Verhältnis zu anderen Sexualitäten (vgl. Benschhoff/Griffin), andererseits regulierten produktionsästhetische sowie gesetzliche, juristische und moralische Begrenzungen die explizite Darstellung von Homosexualität. Der Film Noir bewegt sich, Robert Corber zufolge, genau in jenem Spannungsfeld und kann insofern in Hinblick auf die filmische Verarbeitung von und Auseinandersetzung mit Homosexualität als „emancipatory form of mass culture“ (1997: 9) verstanden werden – als neue filmische Art der Wahrnehmung und Politisierung von Homosexualität. Tatsächlich werden andere Filmgenres, die im soziokulturellen Kontext der Kriegs- und Nachkriegszeit produziert wurden, bislang nicht in Hinblick auf Homosexualität als generisches Element jener Filmtypen analysiert. Richard Dyer (2005) zufolge lassen sich homosexuelle Charaktere ohnehin dergestalt im Wirkungszeitraum des Production Codes nur im Film Noir finden: „[...] yet their absence from all other types of film and the caution with which even film noir had to introduce them suggests that they do nonetheless constitute a defining feature of film noir taken as a whole“ (2005: o.S.). Edward O’Neill hat herausgestellt, dass homosexuelle Charaktere im Film Noir nur in Wechselseitigkeit zu anderen dort auftauchenden Genre-Elementen funktionieren: als Kontrast zum *hard-boiled detective* oder als männliches Pendant zur *femme fatale* (vgl. O’Neill 1998). Jene Erkenntnisse sind aber ebenso sozial- und kulturhistorisch bzw. wissenschaftshistorisch bedingt. Denn die von O’Neill geforderte „Fag-Perspektive“ (vgl. O’Neill 1998: XV) ist ein Paradigma, das erst mit dem Aufkommen der Queer Studies gegen Ende der 1980er Jahre überhaupt denkbar ist. Neue wissenschaftliche Paradigmen generieren neue Erkenntnisse bzw. beleuchten neue Aspekte bestimmter Kulturproduktionen, die bislang *blind-spots* der Forschung waren. Im Fall des Film Noir trifft dies, wie dieser Beitrag zeigen konnte, ebenfalls auf die Genre-Forschung zu. Daher erscheint eine Genre-Bestimmung des Film Noir über homosexuell konnotierte Gangster-Figuren als generisches Element legitim.

Letztendlich bleibt zu konstatieren, dass die Anerkennung homosexueller Charaktere und teilweise auch homoerotischer Narrative als Eigenheiten des Film Noir (vgl. Cossar 2005) in neueren US-amerikanischen filmwissenschaftlichen Arbeiten zu jenem seltsam-doppeldeutigen Filmtypus mittlerweile Eingang gefunden hat und eine fruchtbare Perspektive zur Genre-Forschung liefert.

Über den Autor

Markus Spöhrer, M.A., Studium der Amerikanistik, Germanistik und Anglistik in Tübingen und Media Studies und Film Production in Miami. Er ist Doktorand in der Medienwissenschaft der Universität Konstanz mit dem Dissertationsthema „Film als epistemisches Ding: Zur Herstellung von Hip Hop-Kultur“ und arbeitet momentan im Rahmen des Projekts „Mediale Teilhabe“ (Konstanz) im Teilprojekt „Recht auf Mitsprache: Das CI und die Zumutungen des Hörens“. Forschungsinteressen und Lehrschwerpunkte: Filmtheorie, Production Studies, Deutscher Gegenwartsfilm, Medien und Ethik, Wissenschafts- und Techniksoziologie.

Filme

BRUTE FORCE (ZELLE R 17, USA 1947, Jules Rassin)

FAREWELL MY LOVELY (MORD MEIN LIEBLING, USA 1944, Edward Dmytryk)

GILDA (GILDA, USA 1946, Charles Vidor)

IN A LONELY PLACE (EIN EINSAMER ORT, USA 1950, Nicholas Ray)

LAURA (LAURA, USA 1944, Otto Preminger)

M – EINE STADT SUCH EINEN MÖRDER (Deutschland 1931, Fritz Lang)

REBECCA (REBECCA, USA 1940, Alfred Hitchcock)

REBEL WITHOUT A CAUSE (...DENN SIE WISSEN NICHT WAS SIE TUN, USA 1955, Nicholas Ray)

ROPE (COCKTAIL FÜR EINE LEICHE, USA 1948, Alfred Hitchcock)

STRANGERS ON A TRAIN (DER FREMDE IM ZUG, USA 1951, Alfred Hitchcock)

THE BIG COMBO (GEHEIMRING 99, USA 1955, Joseph H. Lewis)

THE BIG SLEEP (TOTE SCHLAFEN FEST, USA 1946, Howard Hawks)

THE MALTESE FALCON (DIE SPUR DES FALKEN, USA 1941, John Huston)

THE WILD ONE (DER WILDE, USA 1953, Laslo Benedek)

TOUCH OF EVIL (IM ZEICHEN DES BÖSEN, USA 1959, Orson Welles)

Literatur

- Barrios, Richard (2002): *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York: Routledge.
- Benshoff, Harry M./Griffin, Sean (2004): *Queer Cinema: The Film Reader*. New York u.a.: Routledge.
- Benshoff, Harry M./Griffin, Sean (2005): *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality in the Movies*. Malden: Blackwell.
- Benshoff, Harry M./Griffin, Sean (2006): *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, MD.: Rowman & Littlefield.
- Calvo, Luz (2002): „Lemme Stay, I Want to Watch‘: Ambivalence in Borderlands Cinema.“ In: Michelle Habell-Pallán/Mary Romero (Hg.): *Latino/a Popular Culture* New York: New York University Press, S. 73-81.
- Corber, Robert (1997): *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Durham u.a.: Duke University Press.
- Cossar, Harper (2005): „The Revenge of the Repressed: Homosexuality as the Other in The Killing.“ In: *Quarterly Review of Film and Video*, 22, S. 145-154.
- Dyer, Richard (1993): *The Matter of Images: Essays on Representations*. London, New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002): *The Culture of Queers*. London, New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2005): „Homosexuality in Film Noir.“ In: *Jumpcut: A Review of Contemporary Media*, 16, URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/HomosexFilmNoir.html>, Zugriff: 24.2.2014.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- Grob, Norbert (Hg., 2008): *Filmgenres: Film Noir*. Stuttgart: Reclam.
- McDonnell, Brian/Mayer, Geoff (2007): *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Conn. u.a.: Greenwood Press.
- Neumann, Kerstin-Luise (2006): „Laura.“ In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclam Filmklassiker: 1913-1945*. Stuttgart: Reclam, S. 536-538.
- O’Neill, Edward R. (1998): *Of Fags and Femmes Fatales: The Sense and Significance of Male Homosexuality for Camp and Film Noir*. Ann Arbor, MI: UMI.
- Ostendorf, Ursula (2006): „Zur Einführung in den Narzissmus.“, veröffentlicht: 02.11.2006, URL: <http://www.mbi-hh.de/PDF/Nar-ost.pdf>, Zugriff: 24.2.2014.
- Russo, Vito (1987): *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row.
- Schirmer, Sven (2005): „Die Spur des Falken.“ In: Knut Hickethier (Hg.) *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 83-87.
- Schrader, Paul (1972): „Notes on Film Noir.“ In: Alain Silver/James Ursini (Hg.): *Film Noir Reader*. New York: Random House, S. 53-63.
- Sellmann, Michael (2001): *Hollywoods moderner Film Noir: Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Smith, Imogen Sara (2011): *In Lonely Places: Film Noir Beyond the City*. Jefferson, NC: McFarland.
- Spicer, Andrew (2002): *Film Noir*. Harlow u.a.: Longman.
- Winkler, Willi (1985): *Humphrey Bogart und Hollywoods schwarze Serie*. München: Heyne.