

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 21 (1979)  
**Heft:** 109

**Artikel:** Aus meinen Notizbüchern  
**Autor:** Vian, Walt  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867615>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 22.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# AUS MEINEN NOTIZBÜCHERN

"Was sich nicht deutlich formulieren lässt, ist nur halb gedacht: unreife Frucht, Gedankenfötus. Erst was sich klipp und klar aussprechen lässt, verdient es, als mögliches Denkobjekt in Betracht gezogen zu werden. Umgekehrt aber – und da stehen wir vor dem Grund aller Missverständnisse um Nietzsches Philosophie – soll nicht jeder Ausspruch Nietzsches als eine Behauptung an sich aufgefasst werden. Wenn Nietzsche einen Satz niederschreibt, bedeutet es nicht unbedingt, er meine, die Sache solle so, und nicht anders, aufgefasst werden. Sein Denken ist ein ständiges Suchen und Versuchen, ein noch auf die Probe zu stellendes Probierendes. Der niedergeschriebene Satz ist nicht anders als ein Probestück zu betrachten, das bei näherer Betrachtung oder in einem andern Zusammenhang gesehen kritisch behandelt oder verworfen werden könnte." Aus Pierre Bertaux' Essay über Friedrich Nietzsche (Die Zeit No. 18 – 27. April 1979 Seiten 34 und 35). Ich habe diese Sätze, eher zufällig, bei meiner Lektüre "gefunden". Da sie aber einiges festhalten, was mir wichtig scheint, hab ich sie heraus-gepickt. Was den ersten Teil der Aussage betrifft, so möchte ich so streng nicht sein: auch halb gedachtes, hoffe ich, kann anregen, weiterführen, zum Widerspruch herausfordern. Und genau dies sollen diese Notizen auch, im Ansatz. Einiges des hier notierten könnte auch unter einem andern Titel veröffentlicht werden –, aber anderes eben nicht. Absicht – auch dieser Vorbemerkung – ist, einen Titel einzuführen, unter dem auch in künftigen FILMBULLETINS, solche Notizen ihren rechtmässigen Platz finden.

## RAYMOND CHANDLER UND DER AMERIKANISCHE FILM NOIR:

Was fällt einem so schnell ein, zu dieser Veranstaltung des Filmpodiums der Stadt Zürich? Ebenso gut und ebenso leicht wäre ein Programm "Dashiell Hammett und der amerikanische Film Noir" möglich gewesen. Raymond Chandler ist eine Wahl – und es ins EINE Möglichkeit bestes Kino zu zeigen. Kino von dem Chandler gesagt hat: *Anyonewho doesn't like Hollywood is either crazy or sober,* (Einer der Hollywood nicht mag, ist entweder verrückt oder nüchtern").

Raymond Chandler (geboren 1888 in Chicago und 1959 verstorben in La Jolla) war 50, als sein erster Roman "The Big Sleep" im Jahre 1939 erschien. Und er war über 50, als er nach Hollywood ging, um dort als Drehbuchautor zu arbeiten – aufgewachsen war er, nach der Scheidung seiner Eltern, bei seiner Mutter in London, beruflich war er dann bis zu seiner Entlassung im Oelgeschäft tätig gewesen. Sechs Drehbücher entstanden unter Chandlers Mitarbeit, aber keines davon basiert auf einem seiner eigenen Romane *DOUBLE INDEMNITY*, 1943, Regie Billy Wilder; *AND NOW TOMORROW*, 1944, Regie Leving Pichel; *THE UNSEEN*, 1945, Regie Lewis Allen; *THE BLUE DAHLIA*, 1946, Regie George Marshall; *STRANGER ON A TRAIN*, 1951, Regie Alfred Hitchcock. Das sechste Drehbuch, das nie verfilmt wurde, hat Chandler dann in einen Roman umgearbeitet, der unter

dem Titel "Playback" veröffentlicht wurde.

Nach mehr als 20 Stories für das berühmte und nicht eben hoch angesehene (fragt sich: wieso eigentlich?) Kriminalmagazin "Black Mask", soll Chandler noch sieben Romane geschrieben haben. (Ich habe es nicht überprüft, aber wenn ich von dem was verfilmt wurde zurückgehe, kommt es hin.) Das müsste dann sein: "The Big Sleep", "Farwell My lovely", "High Window", "The Lady in the Lake", "The little Sister", "The long Goodbye" und "Playback".

Zur Verfilmung von Chandlers Romanen- in Kürze- dies: 1945 kam erstmals der von Chandler geschaffene Charakter Philip Marlowe auf die Leinwand und zwar in Edward Dmytryk's MURDER, MY SWEET (Drehbuch John Paxton nach dem Roman "Farewell My Lovely") - aber das war nicht (wie gelegentlich irrtümlich angenommen) die erste Adaption eines Chandler Romans für die Leinwand. TIME TO KILL, der letzte Film in der Michael-Shayne-Serie, den die 20th Century-Fox herausbrachte, Regie Herbert J. Leeds, Uraufführung 1942, basiert auf dem Chandler Roman "The High Window". Ebenfalls 1942, ebenfalls ohne Philip Marlowe und ebenfalls in einer populären Serie verarbeitet wurde "Farewell My Lovely" für THE FALCON TAKES OVER, Regie Irving Reis. Die RKO Radion Pictures hatte die Filmrechte am vielversprechenden Buch gekauft und die Drehbuchautoren Lynn Root und Frank Fenton machten daraus den dritten ihrer "Falcon"-Serie (13 weitere Filme der Serie mit andern Teams sollten noch folgen) - nebenbei um Kosten zu sparen, vor allem gegen den Schluss des Klein-Budget Films hin, das meist gegenüber der Vorlage verändert wurde. Es war der Darsteller Dick Powell, der die RKO zu einer authentischen Verfilmung von "Farewell My Lovely" überredete, weil er von seinem etablierten Image als singender Sonny-Boy weg wollte, wozu ihm die Verkörperung des hartgesottenen Marlowe eine gute Gelegenheit schien. Der Erfolg des Films MURDER MY SWEET gab ihm recht und beschleunigte wohl auch die Verfilmung anderer Chandler Romane. Als nächster auf dem Markt erschien THE BIG SLEEP, Regie Howard Hawks, Drehbuch William Faulkner, Leigh Brackett und Jules Furthman, in den Hauptrollen Humphrey Bogart und Lauren Bacall (1946 Warner Bros.). MGM brachte THE LADY IN THE LAKE, in der Regie ihres Stars Robert Montgomery, 1947 heraus und die 20th -Fox THE BRASHER DOUBLOON (nochmals nach "The High Window") in der Regie von John Brahm, mit George Montgomery in der Hauptrolle. Dann dauerte es mehr als 20 Jahre, bis sowas wie eine zweite Chandler Welle im Kino folgte: MGM brachte 1970 unter dem schlichten Titel MARLOWE, Philip Marlowe auf die Leinwand zurück. Paul Bogart führte Regie und Stierling Silliphant schrieb das Drehbuch nach "The Little Sister". Robert Altman's THE LONG GOODBYE, wozu Leigh Brackett das Drehbuch verfasste, folgte 1973. Noch eine Version FAREWELL, MY LOVELY, Regie Dick Richards und in der Hauptrolle Robert Mitchum, kam 1975 heraus und die bislang letzte Chandler Umsetzung stammt von Michael Winner, der 1978 in England eine Re-make von THE BIG SLEEP drehte. Von den 15 Filmen - die 5 an deren Drehbuch Chandler arbeitete und die 10 die bisher nach seinen Romanen entstanden - konnten für das Zürcher Programm nur gerade deren 7 beschaffen werden, was halb so schlimm ist, als eigent-



THE LADY IN THE LAKE

MARLOW



THE MALTESE FALCON

1931

1941





lich nur THE BLUE DAHLIA und STRANGER ON A TRAIN noch unbedingt dazu gehört hätten.

\*

Chandler gilt allgemein als bedeutender Repräsentant des "Film Noir" (gelegentlich auch als "Schwarze Serie" bezeichnet) und wird zu dessen geistigen Wegbereitem gerechnet. Es war demnach sinnvoll, ein Begleitprogramm zu den "Chandler-Filmen" zusammenzustellen, das andere berühmte Filme der "Schwarzen Serie" enthielt, die einen Vergleich zu "Chandler" erlaubten.

THE MALTESE FALCON, 1941, Regie John Huston, mit Humphrey Bogart als Privat Detektiv Sam Spade, der dieses Beiprogramm eröffnete, gilt weiterhin als erster Film Noir. "Am Beginn der Serie stand J. Hustons THE MALTESE FALCON..." Gregor Patals "Geschichte des Films" (Seite 315). Ohne den Film Noir als Genre hier abgrenzen und definieren zu wollen und demnach auch die Frage offenlassend, ob diese Festlegung stimmt, sei lediglich angemerkt: Hustons Erstling von 1941 war bereits die dritte Version von Dashiell Hammetts "The Maltese Falcon". Die erste Version ist genau 10 Jahre älter. Roy Del Ruth führte die Regie, Ricardo Cortez verkörperte Sam Spade, Warner Bros. produzierte und der Titel lautet auch THE MALTESE FALCON. William Dieterle realisierte ebenfalls für Warner 1936 die zweite Version unter dem Titel SATAN MET A LADY mit Warren William und Bette Davis in den Hauptrollen. (Diese Filme haben übrigens nichts mit der bereits erwähnten "Falcon-Serie" zu tun.) Dieterle, der immer in weissen Handschuhen Regie führte und einst Schauspieler bei Max Reinhardt war, realisierte übrigens auch den bemerkenswerten FOG OVER FRISCO (Warner Bros. 1934) den W.K. Everson in "The Detective in Film" als einen der komplexesten Mystery-Filme bis zu THE BIG SLEEP bezeichnet. Und Dashiell Hammett gilt, neben James M. Caine und Chandler, als dritter im Bunde der Wegbereiter für den Film Noir. Auch er hatte: "Black Mask" seine ersten Detektiv-Geschichten veröffentlicht - war aber gerade dabei, sich zur Ruhe zu setzen, als Chandler eben erst anfang. Detail: Hammett war Detektiv bevor er Detektiv-Geschichten zu schreiben begann und Marlowe erzählt zu Beginn von THE LADY IN THE LAKE, dass er beschlossen habe, lieber über Fälle zu schreiben, als solche zu lösen. Hammetts wichtigste Figur neben Sam Spade dürfte Nick Charles, der pensionierte Detektiv aus der "Thin Man-Serie" sein, die es mit William Powell und Myrna Loy in den Hauptrollen auf sechs Folgen brachte. Die ersten drei davon nach Hammett und in der Regie von W.S. Van Dyke II. Als Schwarze Filme sind sie wohl kaum mehr zu bezeichnen, aber die Grenzen Detektiv-Filme, Film Noir, Mystery-Filme sind eh fließend. (Zu den Detektiv-Filmen, aber nicht zum Film Noir, wären auch die "Charlie Chan-Filme" zu rechnen, eine Serie, die es zwischen 1929 und 1949 auf 45 Folgen brachte, von denen das dritte Deutsche und das Schweizer Fernsehen gegenwärtig eine Auswahl zeigt.)

\*

Leigh Brackett figuriert als Drehbuchautorin in den Vorspannaten zu THE BIG SLEEP (Howard Hawks, 1946) und auch in denen zu Robert Altman's THE LONG GOODBYE (1973). In einem Beitrag in "Take One" (Volume 4,

Number 1) erzählt sie von beiden Arbeiten und macht sich ihre Gedanken dazu. Die Arbeit an BIG SLEEP war ihr zweiter Job als Drehbuchautorin – als grosser Chandler Fan und als grosser Bogart Fan konnte sie es kaum glauben, dass sie diesen Job gekriegt hatte. Ausserdem sollte sie mit William Faulkner zusammenarbeiten – THE William Faulkner, wie sie schreibt. Allerdings hatte dann Faulkner die Kapitel angestrichen, die sie bearbeiten sollte und beide arbeiteten allein in ihren Büros. "Das Schreiben am Drehbuch machte sogar mir wenig Schwierigkeiten, das Buch war gut und es war zeitgemäss", schreibt sie.

Detail: Jules Furthman (der auch "Credit" als Drehbuchautor von THE BIG SLEEP hat) schreibt Brackett, wurde erst zum Ueberarbeiten des Drehbuches herbeigeholt, als die Dreharbeiten bereits im Gang waren. Und dies mag dann auch erklären, weshalb THE BIG SLEEP weniger von Furthman's Handschrift geprägt ist/scheint, als andere Filme, an denen er für Hawks geschrieben hat. (ONLY ANGELS HAVE WINGS, TO HAVE AND HAVE NOT und RIO BRAVO sind da typischer und ziehen auch die Fäden zu Filmen an denen er für Josef von Sternberg gearbeitet hat, etwa MOROCO und SHANGHAI EXPRESS, deutlicher.)

Als Leigh Brackett 25 Jahre später gefragt wurde, ob sie noch einmal ein Chandler-Buch bearbeiten wolle, sagte sie zu. Sie las das Buch, das sie seit Jahren nicht mehr gelesen hatte und stellte fest, das es nicht noch einmal eine leichte Arbeit werden würde. Ohne Kürzung, meint sie, würde dies einen Film von mindestens 4 Stunden Laufzeit ergeben, in dem fast nur geredet wird. In "The Big Sleep" habe Chandler eine Geschichte erzählt zur Unterhaltung, er habe nicht verlangt, dass sie geglaubt würde – ganz im Gegensatz zu "The Long Goodbye".

\*

LADY IN THE LAKE ist insofern ein besonderer Film, als er ganz konsequent eine subjektive Kamera einsetzt. Der Erzähler und Hauptdarsteller Robert Montgomery als Philip Marlowe, ist abgesehen von einem kurzen Prolog, nur dann auf der Leinwand sichtbar, wenn er sich irgendwo spiegelt – sonst sind im besten Fall seine Hände zu sehen, die Türen öffnen oder nach irgendwelchen Gegenständen greifen. Höhepunkt: die Kamera blendet aus, als Marlowe daran geht, Adrienne Fromset, die Hauptdarstellerin Audrey Trotter, zu küssen und ihre Stimme (nur aus dem off kommend) bemerkt: "Du schliesst die Augen also auch dazu", denn schliesslich hat er sie einige Sequenzen zuvor, mit geschlossenen Augen im Raum stehen gelassen und ist davon gegangen.

Die subjektive Kamera, in dieser Konsequenz eingesetzt, letztlich, "bewundernswert", funktioniert aber einfach nicht. Es verlangt den Film bis zur gähnenden Langeweile bei der 10. Türe die da geöffnet wird und es irritiert mehr – in dieser Länge eingesetzt – als dass es fasziniert. Meiner Meinung nach funktioniert schon die subjektive Kamera zu Beginn von HALLOWEEN (John Carpenter, 1978) nicht mehr, weil die Szene einfach zu lang ist. Einmal funktioniert die subjektive Kamera selbst bei Hitchcock nicht, auch wenn das technische Gründe hat – in SPELLBOUND, wenn zum Schluss der Arzt den Revolver in der Bildachse auf Ingrid Bachmann gerichtet hält, bevor er ihn gegen sich selber dreht (die verwendete künstli-

che Hand ist viermal so gross, wie eine normale; nicht das, aber die Künstlichkeit ist störend). Murnaus subjektive Kamera etwa, kurz und funktional im LETZTEN MANN, wo der Jannings so besoffen ist und die Kamera entsprechend schwankt, überzeugt da schon mehr.

\*

Wie schwarz ist der Film Noir eigentlich? Eine Beobachtung: in den meisten Filmen der Schwarzen Serie gibt es ein Happy End, und sei es ein verstecktes, nur Nebenfiguren betreffendes. OUT OF THE PAST, Jacques Tourneur, 1947, ein ganz schwarzes Ding, das mit dem Tod der beiden Hauptfiguren endet, als ihr Wagen auf eine Polizeisperre prallt - aber das macht nur den Weg "zum kleineren Glück" frei für den spiessigen Sheriff und seine Freundin, die ihm Jeff Bailey vorübergehend ausgespannt hatte. Wenigstens vergleichbares, um nicht zu sagen dasselbe, spielt sich in DOUBLE INDEMNITY ab.

THE BIG SLEEP folgt dem klassischen Ablauf einer Erzählung: Problem - Krise - Lösung. Wobei am Ende immer genau das "gelöst" wird, was zu Beginn der Erzählung als Problem gestellt wurde. (Krimis nach dem Muster wer-ist-der-Mörder gefertigt, sind das einleuchtenste Beispiel für diesen Sachverhalt, der aber auch für andere Erzählungen gilt.) Die Lösung, die von THE BIG SLEEP dem Zuschauer angeboten wird, ist die Beziehung Marlowe Vivien - was auch von den nichtgelösten Fragen ablenkt. Eine strukturelle Betrachtung von THE BIG SLEEP weist darauf hin, dass das ursprüngliche Problem/Verbrechen die Bedrohung der Familie Sternwood (als Familie) ist, was durch die Schaffung einer neuen Familie Marlow - Vivien endgültig behoben wird. Solch eine strukturelle Betrachtung, die Details der Handlung vernachlässigt, die nicht nach der Entwicklung fragt, sondern die veränderten Zustände ins Auge fasst, ergibt auch für DOUBLE INDEMNITY: Familie in Auflösung begriffen und von weiterer Zerstörung bedroht (die Frau, die ins Haus kam, hat die Mutter auf dem Gewissen und geht nun daran auch den Vater aus dem Weg zu schaffen) zu Beginn des Films, während an seinem Ende der Weg zur Gründung einer neuen Familie für die Tochter mit ihrem Freund frei ist. OUT OF THE PAST signalisiert als erstes, in der Imbiss-Stube Sequenz, die Probleme, die der Sheriff mit seiner Freundin hat, seit sie eine Zuneigung für den Fremden aus der Stadt entwickelt. Auch in FORCE OF EVIL (Abraham Polonsky, 1948) ist unter der Vordergrundigen Handlung und Thematik auf einer weiteren Ebene die "Entwicklung" einer Familie zu beobachten: der Verlust der Familie durch den frühen Tod der Eltern hat die Beziehung der beiden Brüder so gestaltet, dass sie nun den Motor für den Film überhaupt abgibt. In diesem Fall endet die Geschichte mit dem Tod des älteren Bruders und der Aussicht auf einen Neubeginn in der Verbindung des jüngeren mit Doris.

Die Frage sei einstweilen nur aufgeworfen: ist die Weste der meisten schwarzen Filme ("unter dem schwarzen Frack") etwa weiss?

(Filme der Schwarzen Serie aus den 40er Jahren, die mir im Augenblick einfallen und denen die "Familie"-Struktur nicht ohne weiteres überzustülpen ist: THE MALTESE FALCON, THE LADY FROM SHANGHAI.)

Walt Vian