

Schwarz-Film

Umnachtungen in THE NIGHT OF THE HUNTER (1955)

Ah, little lad, you're staring at my fingers.
Would you like me to tell you the little story
of Right-Hand-Left-Hand – the story of Good
and Evil?

— Powell in *THE NIGHT OF THE HUNTER*

L-O-V-E und H-A-T-E, Liebe und Hass, ist auf den Fingern der rechten und linken Hand des scheinheiligen Serienmörders Harry Powell tätowiert, der Hauptfigur in *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955) von Charles Laughton. In diesen Worten scheinen Himmel und Hölle durch und mit ihnen jene »immer wieder wirkungsvolle Symbolik von Licht und Schatten, weißer Reinheit und schwarzer Unheimlichkeit, der [unerschöpfliche] Kontrast des Finsteren mit dem Leuchtenden«. ¹ Die Mythopoetik ² dieses symbolischen Gegensatzes ³ ist im Kino beständig wirksam, ⁴ so zum Beispiel prominent in der Fernseh-

1 Arnheim [1932] 2002, S. 79.

2 »Mythopoetik« steht für narrative Techniken, »Mythengeschichten, Heldensagen, Götterlegenden und anderes [zu verwenden], um neue Geschichten zu erzählen«. (Christoph Gehring, »Der Mythos lebt. Tagung »Mythopoetik, Film und Roman« in Mainz«, Deutschlandfunk, 19. Juli 2007, online). Ergänzend dazu Matthias Bauer; Maren Jäger (Hg.), *Mythopoetik in Film und Literatur*, München 2011.

3 Dazu Tilman Borsche: »Das Begriffspaar Licht und Finsternis dient als Metapher in religiösen und philosophischen, in ethischen, historischen und vermutlich noch zahlreichen anderen Kontexten: Sein und Nichtsein, Gott und Materie, Wahrheit und Irrtum, Gut und Böse, die (eigene) Kultur und die Barbarei (der anderen) etc., sie alle sollen sich zueinander verhalten wie Licht und Finsternis.« (Borsche, »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«. Die logische Figur des Gegensatzes im Bild von Licht vs. Finsternis, Schatten, Nichts, Farbe«, in: ders.; Johann Kreuzer; Christian Strub (Hg.), *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*, München 1998, S. 229–243, hier S. 229).

4 Zurecht weist Jacques Aumont darauf hin, dass das »archetypische Band zwischen dem [Schatten-]Bild und dem Reich der Dämonen« (Aumont 2010a, S. 19) nie abgerissen sei. Zugleich lässt sich mit Sabine Flach und Christine Blättler ergänzen, dass der Schatten als Gegenstand zahlreicher Mythen und Legenden »unendlich viele, jeweils zeit- und kulturspezifische Ausprägungen erfahren [hat], deren Genealogien sich in unendlichen Geschichten erzählen ließen« (Flach/Blättler 2006, S. 42).

serie DARK (2017–2020, Baran bo Odar). Dort sagt die Figur Noah: »Da draußen gibt es zwei Gruppen, die um die Vorherrschaft über das Reisen durch die Zeit kämpfen, Licht und Schatten.«⁵

So sehr Licht und Schatten in diesen Zeilen symbolisch auseinanderdriften, so versucht DARK – wie schon Murnaus SUNRISE (1927) zuvor – diesen Antagonismus letztlich zu überbrücken und zu befrieden: »Unser Denken ist vom Dualismus geprägt. Schwarz, weiß. Licht und Schatten. ... Aber das ist falsch. Ohne eine dritte Dimension ist nichts vollkommen.«⁶ Diese »dritte Dimension« findet auch in Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER ihren Ausdruck. Zwar baut der Film visuell und symbolisch auf dem Kontrast von Licht und Dunkel auf, der die Ästhetik und Erzählstruktur des Films maßgeblich prägt. Zugleich aber wird dieser Kontrast bei Laughton zum Gegenstand einer bewussten Reflexion und damit bereits subtil aufgebrochen. Es ist ein Film, der die Erzählweisen des Kinos und mit ihnen die vielfältigen Traditionen kinematografischer Darstellungsformen von Licht und Schatten offenlegt.

Es mag zunächst erstaunen, dass THE NIGHT OF THE HUNTER Laughtons einzige Filmregiearbeit geblieben ist. Das hat in nicht geringem Maße mit der Ablehnung seitens Publikum und Kritik bei der Erstveröffentlichung zu tun.⁷ Erst seit den 1970er-Jahren hat die Filmforschung den Sonderstatus dieses einzigartigen Werkes herausgearbeitet und gewürdigt – ein Ausnahmefilm, »not the usual mid-fifties film, by any means«.⁸ In der Tat entzieht sich dieser Film, wenngleich als Thriller beworben, einer eindeutigen Genrezuordnung,⁹ gerade weil er geschickt mit den Traditionen und Klischees des Kinos spielt und aus deren Bruch ein ebenso eigenständiges wie unkonventionelles Werk hervorbringt. »It is a film that should not work – bursting with a conflation of styles, tones and registers. [...] the most deliriously synthetic fugues the cinema has to offer«,¹⁰ schreibt Adrian Danks im Jahr 1997 voller Bewunderung. Laughtons eklektizistische Herangehensweise, »the Arcadian paradise of D. W. Griffith, combined with all the shadows that can be thrown by German expressionist lighting«,¹¹ mündet bezeichnenderweise in einem harmonischen ästhetischen Gesamteindruck. Das »should not work« bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Laughtons Film gerade in seiner tonalen und stilistischen Komplexität überzeugt, weshalb er in diesem Buch einen bedeutenden Platz einnimmt.

5 DARK: Staffel 1, Folge 10: »Alpha und Omega«.

6 DARK: Staffel 3, Folge 8: »Das Paradies«.

7 Einen Überblick über die Rezeption bietet Preston Neal Jones, *Heaven and Hell to Play with: The Filming of The Night of the Hunter*, New York 2002, insb. S. 371ff. Vgl. hierzu die Einschätzung von Terry Sanders (Second Unit Director), zitiert in ebd.: »So, the tragic thing that happened to Laughton with *The Night of the Hunter* was the audiences not only didn't laugh at the spots where he thought they would, they didn't really go see the film, at that time. And it crushed Laughton's spirit.«

8 Jack Ravage, »The Night of the Hunter [On Videotape]«, Review, in: *Film Quarterly*, Jg. 42, 1988, Nr. 1, S. 43–46. Vgl. ferner Truffauts Aussagen über den Film: François Truffaut, »Charles Laughton: *The Night of the Hunter*«, in: ders., *The Films in My Life*, übers. von Leonard Mayhew, New York 1978, S. 119–120.

9 Zum Genreproblem von THE NIGHT OF THE HUNTER: Sigurd Enge, *The Night of the Hunter: Noirish or film noir?*, Masterarbeit, University of Oslo (DUO Research Archive) 2009, nicht mehr online.

10 Adrian Danks, »The Man in Black: *The Night of the Hunter* (1955)« [1997], *Senses of Cinema*, Jg. 19, März 2017, Nr. 82, online.

11 Richard Combs in »The Listener« (6. März 1986), zitiert nach Callow 2000, S. 61.

Dieser Film wirkt wie aus einem Guss, wozu insbesondere Kameraführung und Lichtgestaltung beitragen. Laughtons erklärtes Ziel war es dabei, dem Tonfilm die visuelle Kraft der Stummfilmära zurückzugeben,¹² ein Anspruch, der nicht nur stilistisch motiviert ist, sondern in vielerlei Hinsicht die Dramaturgie, Aussage und reflexive Dynamik des Films prägt.

Der Plot basiert auf dem gleichnamigen, 1953 erschienenen Roman von Davis Grubb und spielt zur Zeit der Großen Depression, Anfang der 1930er-Jahre, in einer Kleinstadt am Ohio River. Der verarmte Familienvater Ben Harper (Peter Graves) begeht einen Banküberfall, bei dem er 10.000 Dollar erbeutet und zwei Angestellte erschießt. Auf der Flucht versteckt er das Geld in der Lumpenpuppe seiner Tochter, die er bei seinen Kindern John und Pearl (Billy Chapin und Sally Jane Bruce) zurücklässt. Im Gefängnis trifft der zum Tode verurteilte Ben auf seinen Zellengenossen, den Wanderprediger Harry Powell (Robert Mitchum), der wegen eines Autodiebstahls festgenommen wurde und auf seine baldige Freilassung wartet. Was die Filmzuschauer bereits wissen, Ben aber nicht ahnt, ist, dass hinter der Fassade des Wanderpredigers Powell ein hinterlistiger, geldgieriger Serienmörder lauert, dem bereits zahlreiche reiche Witwen zum Opfer gefallen sind. Leichtsinnig berichtet Ben ihm von dem Banküberfall und dem erbeuteten Geld, ohne jedoch dessen Versteck zu verraten. Wieder auf freiem Fuß, macht sich Powell auf den Weg in das Dorf der Familie Harper. Dort gewinnt er mit Charme und Bibelziten das Vertrauen der Bewohner und schließlich das Herz der verwitweten Willa Harper (Shelley Winters). Im weiteren Verlauf des Films ermordet Harry Willa, woraufhin die beiden Kinder auf einem Boot vor dem Mörder ihrer Mutter fliehen. Schließlich stoßen sie auf ihre Retterin Rachel Cooper. Die Szenen der nächtlichen Flucht auf dem Ohio River gehören nicht zuletzt wegen ihrer poetischen Inszenierung und musikalischen Untermalung zu den eindrucksvollsten Sequenzen des gesamten Films. Steuerlos treibt das Boot mit den Kindern in der Strömung, bis es schließlich im Ufergestrüpp nahe dem Haus von Rachel Cooper zum Stehen kommt. Als der Verfolger sie dort aufspürt, wird er selbst zum Gejagten: Rachel verteidigt ihre neuen Schützlinge mit einer Flinte und übergibt Powell der Polizei.

Bereits diese knappe Inhaltsangabe deutet an, dass anhand der Figur des falschen Propheten Harry Powell sowie des visuellen Wechsels von Tag und Nacht wesentliche moralische Dilemmata in *THE NIGHT OF THE HUNTER* verhandelt werden. Das theologisch aufgeladene Thema der Scheinheiligkeit und Heuchelei ist dabei ebenso präsent wie die emotional mitreißende Erzählung vom Erwachsenwerden der Kinder und dem Verlust ihrer Unschuld – bis hin zum heilsamen Versprechen der Liebe in der Figur von Rachel Cooper. Ihre eigentliche Komplexität gewinnt diese allegorische Geschichte durch ihre audiovisuelle Gestaltung. Das beeindruckende Setdesign, die raffinierte Licht-Schatten-Führung und kontrastive Wirkung des Schwarz-Weiß-Bildes lassen, im Wechselspiel mit dem musikalischen Soundtrack, Traum und Wirklichkeit ineinander gleiten. Das Resultat ist ein Kino der symbolischen Bilder, in dem sich religiöses Gleichnis und die harte wirtschaftliche Realität des Amerika der 1930er-Jahre ergänzen.

12 Dazu Preston Neal Jones: »Laughton wanted to restore the power of silent films.« (Zitiert nach Issa Clubb; John Paul Rosas (Produzenten), »The Making of ›The Night of the Hunter‹«, in: *THE NIGHT OF THE HUNTER*, Criterion Collection, DVD-Edition, 2010, Min. 18).

Film über Film

Während der Vorspann einsetzt und die Namen der Hauptdarsteller, gefolgt vom Filmtitel, in weiß leuchtender Schrift vor einem schwarzen, mit blinkenden Sternen übersäten Nachthimmel eingeblendet werden (Abb. 264), erklingt die Filmmusik von Walter Schumann. Die Komposition *Preacher's Theme* wird wiederkehrend im Film mit dem dämonischen Wanderprediger Harry Powell und der bedrohlichen Seite der Nacht verknüpft. Die kraftvollen Akkorde dramatisieren den visuellen Kontrast von Schwarz und Weiß. Bild und Klang steigern sich gegenseitig zu einem gemeinsamen ästhetischen Eindruck, wodurch die Bedeutung des Vorspanns als signifikanter Teil der filmischen Struktur und Aussage eigens unterstrichen wird.

Ehe der Vorspann zu Ende ist, wechselt die Musik: Ein Kinderchorgesang setzt den Kontrapunkt zu *Preacher's theme* mit einem besinnlichen Wiegenlied:

»Dream little one, dream,
 Dream my little one, dream.
 Though the hunter in the night
 Fills your childish heart with fright,
 Fear is only a dream.
 So dream little one, dream.«

Die Liedzeilen, programmatisch an den Filmanfang gesetzt, greifen zum einen das titelgebende Motiv mit dem Jäger in der Nacht auf und forcieren zum anderen die Nähe von Film und Traum. Diese Analogie wird fortan in *THE NIGHT OF THE HUNTER* zum Gegenstand einer bewussten Reflexion. Dem Regisseur Charles Laughton gelingt es dabei nicht nur, das Publikum emotional zu involvieren, zu erschrecken oder zu besänftigen, sondern darüber hinaus im visuellen Rückgriff auf die Kinogeschichte eine einzigartige, teils märchenhafte Bilderwelt zu kreieren.

Nicht nur die stilistischen Merkmale von *THE NIGHT OF THE HUNTER* deuten auf den prägenden Einfluss des Stummfilms hin. Ein weiterer Beleg dafür ist, dass der Regisseur unmittelbar vor den Dreharbeiten gemeinsam mit seinem Filmteam in einem eigens eingerichteten Projektionsraum die Nitro-Originalkopien von D. W. Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (1915), *INTOLERANCE* (1916) und *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921) sichtete.¹³ Für die Rolle der Rachel Cooper besetzte Laughton die Leinwandlegende der Stummfilmära und Griffith-Darstellerin Lillian Gish.¹⁴ Sie eröffnet den Prolog von *THE NIGHT OF THE HUNTER* und spricht zu einer Gruppe von Kindern, deren Gesichter – mittels Doppelbelichtung vor die Folie des Sternenhimmels eingeblendet – gleichsam im Dunkel des Kinoraums auf der Leinwand zu schweben scheinen (Abb. 265–266). Gish rezitiert währenddessen aus der Bibel: »Beware of false prophets, which come to you in sheep's clothing [...]«. Aus einer im Bild nicht sichtbaren Quelle fließt Licht über ihr blondes Haar und verleiht ihrer Erscheinung, insbesondere

13 Vgl. ebd.; sowie Jones 2002, passim.

14 Lillian Gish brillierte in mehreren Schlüsselwerken von D. W. Griffith, darunter *INTOLERANCE* (1916) und *BROKEN BLOSSOMS* (1919). Kaum eine andere Schauspielerin verkörpert den US-amerikanischen Stummfilm in vergleichbarer Weise.

ihrem Antlitz, eine schimmernde Aura von sakraler Anmutung, womit ihre Rolle als Widersacherin des falschen Propheten Harry Powell gleich zu Filmbeginn visuell etabliert wird. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, dass sie ihre Ansprache frontal in die Kamera und somit direkt an das Kinopublikum richtet.

Diese Form der direkten Zuschaueradressierung ist filmhistorisch keineswegs eine Ausnahme. Schon einige Jahre zuvor findet sie sich zum Beispiel als filmische Exposition in Max Ophüls' *THE RECKLESS MOMENT* (1949). Dort erklingt zu einem eingeblendeten Schwarzbild ein Voiceover: »I'm delighted to speak to you in the dark, as if seated right beside you [...]« – Zeilen, die das Dunkel des Kinosaals selbst thematisieren, ja es sicht- und spürbar werden lassen, bevor die Filmhandlung einsetzt. Über diese reflexive Geste hinaus verweist der Kinderchor im Prolog von *THE NIGHT OF THE HUNTER* auf die kunsthistorische Tradition der singenden und musizierenden Engel, wie sie sich seit dem Spätmittelalter in der abendländischen Kunst zahlreich wiederfindet. Exemplarisch sei hier der rechte Seitenflügel der Festtagsseite des *Genter Altars* (um 1432, St.-Bavo-Kathedrale, Gent) von Hubert und Jan van Eyck mit dem Engelskonzert genannt, ebenso Stefan Lochners *Die Geburt Christi* (1445, Alte Pinakothek, München) mit den singenden Engeln und Andrés de Conchas *Hl. Cäcilia mit Engelkonzert* (um 1580, Museo Nacional de Arte, Mexiko-Stadt). Alle drei gemalten Bilder sind Beispiele einer transgressiven und andächtigen Bildsprache, die in Laughtons Film als bewusstes Durchbrechen der »vierten Wand« zum Zuschauerraum hin inszeniert wird.

Die anfänglich von Lillian Gish vorgetragene Prophezeiung der Bibel erfüllt sich in der nachfolgenden Sequenz, die mit einer Helikopteraufnahme einsetzt und zugleich aus der nächtlich-sakralen Sphäre des Prologs in die Tageshelle überleitet (Abb. 267). Die Kamera senkt sich auf die Erde hinab und erfasst ein dramatisches Szenario: Eine Gruppe von Kindern, die in der Nähe eines abgelegenen Landhauses Versteck spielt, entdeckt eine Frauenleiche. In halbnaher Aufsicht filmt die Kamera die Kinder, die im Halbkreis vor der Öffnung eines Kellerraums stehen. Ihnen gegenüber liegt auf einem Treppenabsatz vor dem abgründigen Dunkel des Kellers die Tote, von der nur die Beine im Sonnenlicht zu sehen sind (Abb. 268). Die Einstellung nimmt die Figurenkonstellation des Prologs wieder auf – erneut mit fünf Kindern, nun aber in zuschauender Haltung als Repoussoirmotiv. Die furchterregende Szene, wie man sie aus unzähligen Kriminalfilmen kennt, wird hier zum metaphorischen Entrée in den Film: eine Leiche, deren Identität verborgen bleibt; ein Keller als unheimlicher Dunkelraum – wie das Kino selbst –, eine Darstellung, die den Zuschauer »hinters Licht« führt und sich dabei sinnbildlich über die Schwarzanteile mit dem Tod verbindet.

Die anschließende Szene zeigt Harry Powell in seinem schwarzen Wagen. In der Rückprojektion ziehen Landschaften und ein Friedhof an ihm vorbei, während er am Lenkrad Zwiesprache mit Gott hält: »Well, now, what's it to be, Lord ... Another widow? [...] Not that you mind the killings. Your book is full of killings.« Aufschlussreiche Worte, die den Wanderprediger als mutmaßlichen Mörder der anonymen Leiche kennzeichnen und zugleich seine eigenwillige Auslegung der Bibel als persönliche Rechtfertigung seiner Taten offenlegen.

Wenig später macht Powell Station in einem Variété. Hier erreicht die Lichtsetzung eine neue Dimension, die das Schattenspiel in den Mittelpunkt rückt. Diese prägen nicht allein die Stimmung der Szene, sondern spiegeln auch Powells innere Verfassung und

Psyche wider. Der Kameramann von *THE NIGHT OF THE HUNTER*, Stanley Cortez, erläutert: »With the shadows in the burlesque house, we introduce the evilness, not only of the man but of the whole scene. The lighting, contrast, the whole thing has a powerful influence to set the audience, without their knowing it, into the mood of the character of Bob Mitchum.«¹⁵ Seine Gesichtszüge sind in einer Mischung aus Lust und Abscheu verzerrt, und man ahnt, dass er in der exaltierten Tänzerin im grellen Scheinwerferlicht der Bühne niemand anderen sieht als die biblische Hure Babylon (Abb. 269–270). Auffällig ist die expressive und theatralische Übersteigerung des Dargestellten ins Groteske: Mithilfe einer an den expressionistischen Stummfilm angelehnten Lichtdramaturgie wird alles auf der Leinwand Sichtbare zum Ausdruck einer inneren Obsession. Das übrige männliche Publikum des Varietés verflacht in Powells Rücken zu Silhouetten einer gesichtslosen Schattenarmee. Auf seiner geballten Faust erscheint das Wort H-A-T-E (Abb. 271).

Die Inszenierung ist hochprovokativ, da sie unübersehbar auf die Kinosituation anspielt. Eine Point-of-View-Einstellung zeigt das Bühnengeschehen durch eine Öffnung in Form eines Schlüssellochs, das mittels einer Maskenblende künstlich erzeugt wurde, und bindet damit den Filmzuschauer explizit in das voyeuristische Geschehen ein. Im Fokus steht die Verführung des Publikums, mit einem Requisit aus der »goldenen Ära« Hollywoods, dem im Scheinwerferlicht glitzernden Paillettenkleid der Tänzerin. Dieses auf die Wirkung des Lichts abgestimmte Kleidungsstück stilisierte zahlreiche Schauspielerinnen zu *Femmes fatales* und Leinwandikonen – etwa Rita Hayworth in *Gilda* (1946, Charles Vidor), deren legendärer Tanzauftritt zum Inbegriff dieser Ästhetik wurde, oder Louise Brooks in Georg Wilhelm Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1929) und *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1929) als leuchtendes Zentrum der Bildkomposition.

15 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 136.



Abb. 264-271: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Bereits in diesen frühen Szenen offenbart sich *THE NIGHT OF THE HUNTER* als ein Film, der die Konventionen des filmischen Erzählens reflektiert und dabei die suggestiv wirkende Macht des Kinos explizit ausstellt, ohne die Erzählung in den Hintergrund treten zu lassen. Die Bedeutung des Lichts wird geradezu exponiert, indem quer durch den Film diverse Beleuchtungsarten zur Anwendung kommen. Ihr kontrastiver Einsatz verstärkt die mediale Reflexion der verwendeten cinematischen Mittel. Eine Schnitt- und Szenenfolge illustriert dies besonders eindrücklich – im markanten Kontrast von High-Key- und Low-Key-Beleuchtung. Es handelt sich um eine Sequenz, die die Ankunft des Wanderpredigers im Dorf der Familie Harper ankündigt. Zunächst sieht man Willa und

Mrs. Icey Spoon (Evelyn Varden) an der Theke ihres Eisladens. Der bewusste Verzicht auf musikalische Untermalung lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf den gesprochenen Dialog. Die Szene ist in klassischem, nahezu schattenfreiem High-Key-Licht gehalten und strahlt – im Einklang mit der gängigen Intention dieser Beleuchtungsart – Normalität und Ruhe aus. Im Wissen um die Hinrichtung Bens vermittelt das Gespräch trotz der traurigen Nachricht eine lebensbejahende Botschaft: Icey rät Willa, wieder zu heiraten, damit die Kinder einen neuen Vater bekommen. Es folgt ein Schnitt von der hell ausgeleuchteten Statik des Ladens zu einem dunklen, beinahe schwarzen Bild mit einer heranfahrenden Dampflokomotive. Gleichzeitig erklingen im Kontrast zur Stille der vorherigen Szene die bedrohlichen Akkorde von Schumanns *Preacher's Theme*, die den filmischen Schnitt als dramatischen Cut inszenieren. Auch die Lichtstimmung kippt schlagartig: vom High-Key zum Low-Key. Deutlich wird dadurch nicht nur die bevorstehende Invasion des Unheils in Willas Welt und die ihrer Kinder in Gestalt des Wanderpredigers, sondern auch der visuelle und symbolische Gegensatz der beiden Beleuchtungsstile herausgestellt.¹⁶

Nach nur wenigen Sekunden wechselt das Bild zurück zu Willa und Icey Spoon, dann wieder zur Lokomotive, die nun aus der Tiefe des Bildraums auf die Kamera zurast und dicht an ihr vorbeizieht. Erneut sind die Kontraste entscheidend: Helligkeit und Dunkelheit, Ruhe und Bewegung, Stille und Klang werden als dramaturgische Mittel des filmischen Erzählens explizit markiert, so bereits in der kontrastiven Überzeichnung dieser Mittel – rasende Bewegung, der Rhythmus des Schnitts und die klangliche Überwältigung durch das *Preacher's Theme*. Die vom High-Key-Licht akzentuierte, Optimismus ausstrahlende Botschaft wird dabei von Anfang an für Willa als unerfüllbar gekennzeichnet.

Die Reflexion des Films als Film mittels nuancierter Lichtsetzung und Motivik zieht sich fort und variiert in unterschiedlichen Szenen, besonders augenfällig im nächtlichen Setting einer Kleinstadt, in der die geflüchteten Kinder bei Rachel Cooper Unterschlupf gefunden haben. Dort sucht Powell das junge Mädchen Ruby, eines von Coopers Schützlingen, auf, um sich über den Verbleib von Pearl und John zu informieren. Die Sequenz eröffnet mit einem Establishing Shot auf das Mädchen in Rückenansicht vor einer Häuserfront mit Leuchtreklamen (Abb. 272). Das Mädchen bewegt sich nur langsam, sichtlich fasziniert vom nächtlichen Lichtspiel. In den darauffolgenden Einstellungen greift sie an einem Straßenkiosk nach einer Zeitschrift mit dem Titel »Modern MOVIES«. Das Cover schmückt ein sich leidenschaftlich umarmendes Liebespaar – eine Antizipation

16 Auch wenn der Film in der beschriebenen Sequenz bewusst mit der Kontrastwirkung zwischen High-Key- und Low-Key-Beleuchtung operiert, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass beide Stile vielfältige Funktionen und Wirkungen entfalten können. Karl Prümm plädiert in diesem Zusammenhang für ein differenziertes Verständnis dieser beider Beleuchtungsarten: sie seien nicht im »normativen Sinn als ein Regelwerk« zu verstehen, da die »Zuordnung zu High-Key (maximale Ausleuchtung und Sichtbarkeit) oder Low-Key (dunklere Lichtstimmung ohne klares Führungslicht) eine nur wenig aussagekräftige Stilzuweisung [darstellt], die noch weiterer explikativer Operationen bedarf«. Vielmehr seien sie als »Parameter eines offenen und dynamischen Beschreibungsmodells« zu begreifen, das etwa die jeweilige Qualität und Wirkung des Lichts berücksichtigt. (Prümm 2020, S. 23). Ergänzend dazu vgl. Frederick Foster, »High Key versus Low Key«, in: *American Cinematographer*, Jg. 38, August 1957, Nr. 8, S. 506–507.

der aufkeimenden Leidenschaft der pubertierenden Ruby. Dem darunter ausliegenden Magazin namens »Terrific Detective Tales« schenkt das Mädchen dagegen kein Interesse, anders als der Fokus der Kamera. Ohne weiteren Kommentar wird damit auf den kriminellen Plot des Films angespielt.¹⁷ Just in diesem Moment taucht Powell am Kiosk auf und tritt realiter an die Stelle der männlichen Cover-Figur (Abb. 273). Kurzerhand kauft er dem Mädchen das Magazin und lädt es auf ein Eis ein. Nachdem er von Ruby den Aufenthaltsort der Kinder erfahren hat, entfernt er sich. Sie schaut ihm sehnsüchtig hinterher und drückt das geschenkte Magazin fest an ihren Körper. Der Hut, den sie trägt, rahmt ihr Gesicht wie ein leuchtender Nimbus, und doch glitzert sein Material im Widerschein der Leuchtreklamen wie ein Echo auf das Paillettenkleid der Varietészene (Abb. 274). Hier zeigt sich exemplarisch, wie subtil Laughton über die Lichtführung widersprüchliche Konnotationen verwebt. Die leitmotivische Nacht rückt dabei nicht nur als Handlungsraum des Jägers in den Fokus, sondern gleichsam als Resonanzkörper des Kinos selbst – in dessen imaginativer Dynamik. Im Spiegel der Nacht verschwimmt die Grenze zwischen Sehnsucht und Gefahr, Realität und Traum.

17 Die im Film gezeigten Medien sind in Titel und Gestaltung real existierenden US-Zeitschriften der 1930er-Jahre nachempfunden: »Terrific Detective Tales« verweist auf die Zeitschrift »Detective Tales«, die ab 1931 erschien und später unter dem Namen »Real Detective« bekannt wurde; »Modern Movies« ist an »Modern Screen« angelehnt, das 1930 in New York gegründet wurde. Ein weiteres Magazin auf dem Regal, »Fantastic Stories«, bezieht sich auf das »Fantastic Story Magazine«, das allerdings erst in den 1950er-Jahren erschien und später prominent in einer Szene von *BACK TO THE FUTURE* (1985, Robert Zemeckis) Verwendung fand – einer Szene, die im Jahr 1955 spielt. Durch diese präzise Auswahl der gezeigten Printmedien verknüpft Laughton die Entstehungszeit seines Films subtil mit der Zeit der erzählten Handlung.



Abb. 272-274: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Und da ist noch eine andere Grenze: die zwischen Leben und Tod, der auf der Leinwand nie ganz endgültig zu sein scheint. Diesen Schwebezustand reflektiert eine besonders eindrucksvoll ausgeleuchtete Einstellung des Films mit Willa als Wasserleiche. Das Schwarz des Wagens, an den Powell sein Opfer gebunden und im Fluss versenkt hat, hält den Leichnam am unteren Bildrand fest, während bewegte Sonnenstrahlen dem Körper der Toten eine schwerelose Leichtigkeit verleihen (Abb. 275). Laughton knüpft damit an die in der Kunstgeschichte prominente Bildtradition der Ophelia an, der tragischen Heldin aus Shakespeares *Hamlet* (1603).¹⁸ Der Fokus richtet sich hier vor allem auf das Licht im Rhythmus der Unterwasserströmung. Wenn Jeffrey Couchman *THE NIGHT OF*

18 Das Motiv der leblos im Wasser treibenden Ophelia wurde vielfach in den Künsten verbildlicht. John Everett Millais' *Ophelia* (1851–52, Tate Britain, London) sowie Paul Delaroches *Le jeune martyr* (1855, Musée du Louvre, Paris) zählen zu den prominentesten Gemälden. Letzteres ist im Zusammenhang mit *THE NIGHT OF THE HUNTER* besonders hervorzuheben – sowohl aufgrund des dominierenden Schwarzanteils im Bild als auch wegen der diabolischen Gestalt, die wie ein Scherenschnitt über der auf dem Rücken im Wasser ruhenden, traditionell schönen jungen Frau in Weiß schwebt.

THE HUNTER als einen Film über »die Schönheit und das Drama des Lichts«¹⁹ charakterisiert, ist diese Einstellung hierfür ein zentraler Beleg. In der entrückten Unterwasserwelt scheint das nunmehr stofflich wirkende Licht die Tote wie ein göttlicher Strahl zu berühren; Willas blondes Haar und die Algenmassen vibrieren im Gegenlicht, sodass das Bild selbst flimmert, atmet, zu leben scheint – und dem motivischen Tod seine Endgültigkeit entzieht.

Unter einem anderen Lichteindruck präsentieren sich die Aufnahmen des Anglers in seinem Boot oberhalb des versenkten Tatorts. Die Reflexionen der Sonne am Bootsrumpf wirken im Kontrast zu den vorhergehenden Einstellungen natürlich, geradezu nüchtern. Als die Kamera in die subjektive Perspektive des Anglers wechselt, der die Tote hinter den bildfüllenden Wassermassen erblickt, fällt ein weiterer Kontrast auf: Die Szene unter Wasser erscheint, obwohl in die Tiefe versetzt, mit bemerkenswerter Detailschärfe erfasst. Lediglich die Wellenbewegung lässt die Konturen vibrieren. Spätestens hier wird der Studiocharakter dieser Aufnahmen deutlich. Nach Angaben des Kameramanns Stanley Cortez kam ein eigens konstruierter Wassertank zum Einsatz, ausgestattet mit Baumstämmen, Algen, einer Wachspuppe und einer Menge künstlichen Lichts. Cortez schildert: »I put about ten high-powered ›brutes‹ on a huge platform suspended above the water. These big lights poured a tremendous amount of light into the water, and we had water being pumped in, which produced that current. This was how we created underneath the water the strange, spiritual feeling of light and eerie current.«²⁰ Dieses »seltsame, spirituelle Gefühl von Licht«, eingebettet in eine »unheimliche Strömung« (Cortez), spiegelt präzise den Eindruck wider, den die Szene beim Zuschauen hinterlässt. Hier oszillieren, im Sinne Couchmans, Schönheit und Drama des Lichts in besonderer Weise. Nicht zuletzt dadurch reflektiert die Sequenz, im Wechsel der Kameraperspektiven, ober- und unterhalb der Wasseroberfläche, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos, wo die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion fließend bleibt.

19 Couchman 2009, S. 136.

20 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 216.



Abb. 275-277: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Bei der anschließenden Überblendung überlappen sich das Bild mit Willas Leiche und das mit Powell vor Harpers Haus, in dessen Keller John und Pearl sich gerade vor ihrem Peiniger versteckt haben. Laughton lässt die Überblendung bewusst lange stehen, sodass sich die weißschimmernde Erscheinung der Toten wie ein Schutzschild zwischen Powell und die Kinder schiebt (Abb. 276). Umso symbolträchtiger wirkt die anschließende Irisblende: Gleichmäßig breitet sich schwarze Dunkelheit kreisförmig von den Bildrändern her aus, während Powell auf den Hauseingang zugeht, bis schließlich nur noch die Fenster des Kellerraums im Fokus stehen (Abb. 277). Dabei wird Willas lichte Erscheinung in nuce ausgelöscht. Die Irisblende erfüllt hier eine doppelte Funktion: Zum einen akzentuiert sie Powells bedrohliche Präsenz, indem sie die Kinder sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn »einkreist«²¹ – als drohendes Dunkel, symbolische Falle, potenzielles Todesschwarz. Und zum anderen fungiert sie als filmhistorische Referenz: Zur Entstehungszeit von *THE NIGHT OF THE HUNTER* war die Irisblende, einst zentrales

21 Vgl. Simon Rothöhler, »Einkreisung«, in: Michael Baute; Volker Pantenburg (Hg.), 93 *Minutentexte. The Night of the Hunter*, Berlin 2006, S. 155ff.

Stilmittel des Stumm- und frühen Tonfilms, bereits überholt und im Zuge neuer ästhetischer Vorlieben und Schnitttechniken weitgehend aus dem Repertoire verschwunden.²² Umso markanter ist ihr gezielter und im gesamten Film einmaliger Einsatz an dieser Stelle: als filmhistorische und dramaturgische Setzung ebenso wie als visuelle Verdichtung von Licht und Dunkel, Letzteres als Filmfarbe, als leuchtendes Schwarz ins Bild gesetzt.

Schwarzes Licht

I wanted those blacks to go black [...] being colorful in black-and-white.
— Stanley Cortez²³

Henri Matisse formulierte in den 1940er-Jahren das Anliegen, Schwarz »ebenso lichthaft zu machen wie die anderen Farben«²⁴ – eine vehemente Absage an die gängige Auffassung von Schwarz als »Unfarbe«. Zwar lässt sich dieses Verständnis spätestens seit der Renaissance nachweisen,²⁵ doch erst in der Moderne beginnen Künstler, Schwarz nicht mehr nur zur Modulation von Schatten oder zur Konturierung im Chiaroscuro einzusetzen, sondern es zunehmend als eigenständige visuelle Kategorie zu behandeln und seine spezifische Beziehung zum Licht konsequent weiterzudenken. Für Matisse ist Schwarz ausdrücklich »nicht nur eine Farbe, sondern auch ein Licht«,²⁶ ein Gedanke, der in der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Künstlern wie Pierre Soulages zentral wird. »Über die Reflexionen der Farbe Schwarz das Licht [malen]«,²⁷ so erklärt Sou-

-
- 22 Die Irisblende findet auch im zeitgenössischen Kino weiterhin Verwendung – häufig, wie in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, als bewusste Referenz und kreative Weiterführung historischer Filmtechniken. Ein bemerkenswert reflektiertes wie innovatives Beispiel ist Ti Wests Spielfilm *PEARL* (2022). Einen weiterführenden Überblick zur Verwendung der Irisblende im modernen Film gibt Daniel Eschkötter in seinem Beitrag »Irisblende«, in: Volker Pantenburg; Friederike Horstmann; Dennis Göttel (Hg.), *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, 2. Aufl., Berlin 2017, S. 68–70.
- 23 Stanley Cortez, zitiert nach George Turner, »Creating The Night of the Hunter«, in: *American Cinematographer*, Jg. 64, Dezember 1982, Nr. 12, S. 1272–1276, 1335–1341, online (in einer modernisierten Version).
- 24 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouv. édition*, Paris 1972, S. 202f., zitiert nach Lorenz Dittmann, »Arabesque und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse«, in: Michael Berens; Claudia Maas; Franz Ronig (Hg.), *Florilegium artis: Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege*, Saarbrücken 1984, S. 28–34, hier S. 32.
- 25 Einschlägig hierzu Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, hg. von Klaus Binder, Frankfurt a.M. 1989. Diese posthum veröffentlichte Schrift widmet sich insbesondere der Porträtmalerei und verfolgt die Rolle der Farbe Schwarz von der Renaissance bis in die Moderne – darunter Werke von Frans Hals und Francisco de Goya.
- 26 Vgl. »Die Impressionisten hatten es [das Schwarz] aus ihrer Palette verbannt. Und ich nahm es wieder auf, wohl platziert. Denn Schwarz ist nicht nur eine Farbe, sondern auch ein Licht.« (Henri Matisse, zitiert nach Raphaël Millet (Regie), *MATISSE – AUF DER SUCHE NACH DEM LICHT*, Frankreich 2019).
- 27 Pierre Soulages, »Schwarz ist die Farbe des Lichtes«, im Interview mit Christoph Paul Klapproth, *Cicero – Magazin für politische Kultur*, 17.12.2008, online.

lages das Prinzip seiner Malerei, sein Verständnis von Schwarz als »die aktivste Farbe überhaupt« und seine Suche nach einem »geheimnisvollen Licht«, ²⁸ das im Schwarz verborgen liege. Er betont: »Es gibt hier ein gewisses Paradoxon, scheint mir, denn worum es bei diesen ganz schwarzen Bildern geht, ist das Licht.« ²⁹

Bei Matisse und Soulages ist das Verständnis von Schwarz als »Farbe des Lichts« eng an die Materialität des Bildträgers und des aufgetragenen Pigments gebunden, deren Interaktion mit dem Umgebungslicht insbesondere Soulages durch die Behandlung von Oberfläche und Textur seiner Gemälde zum Prinzip seiner Malerei macht. Im Film hingegen ist Schwarz kein pigmentierter Stoff, sondern projiziertes Licht – ein fundamentaler Unterschied. Dennoch spielt Schwarz im filmischen Farbsystem eine ähnlich konstitutive Rolle: nicht nur als Indikator von Dunkelheit und Atmosphäre, sondern als autonome Farbe mit ausgeprägter visueller und symbolischer Präsenz.

Ein paradigmatisches Beispiel für Schwarz als Bedeutungsträger des Bildes ist Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), angefangen mit dem einleitenden Schwarzbild (dem projizierten Licht) ³⁰ der Ouvertüre bis hin zur opaken Fläche des schwarzen Monolithen als visuellem Zeichen für Ursprung, Intelligenz und Transzendenz. Unter anderen Vorzeichen, im Rahmen einer auf Kontrastwerte angelegten Schwarz-Weiß-Ästhetik, entfaltet die Farbe Schwarz auch in THE NIGHT OF THE HUNTER eine vergleichbare bildhafte Bedeutung und suggestive Wirkung. Das diesem Abschnitt vorangestellte Motto von Kameramann Stanley Cortez reduziert Schwarz weder auf eine technische Gegebenheit des Schwarz-Weiß-Films noch auf reine Symbolik. Vielmehr überträgt seine Aussage das in der modernen Malerei entwickelte Verständnis von Schwarz als Primärfarbe und Träger des Lichts auf den Film. Wie Cortez seine Vorstellung von »being colorful in black-and-white« in THE NIGHT OF THE HUNTER konkret realisiert und welche ästhetischen wie dramaturgischen Funktionen das Schwarz dabei erfüllt, zeigt die folgende Analyse. ³¹

28 Ebd.; sowie ders., »Schwarz ist die aktivste Farbe überhaupt«, im Interview mit Nicola Kuhn, Der Tagesspiegel, 30. September 2019, online.

29 Pierre Soulages, 1980-Interview mit Michael Peppiatt, zitiert nach Hanna Weitemeier (Hg.), Schwarz, Ausst.kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1981, S. 101. Vgl. weiterführend Alain Badiou, Black. The Brilliance of a Non-Color, Cambridge, Oxford u.a. 2016; Michel Pastoureau, Black: The History of a Color, Oxford, Princeton 2009; sowie Fondation Maeght (Hg.), Le noir est une couleur, Ausst.kat. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 2006.

30 Vgl. die folgende Aussage von Hans J. Wulff: »Das Bildschwarz ist aber ein ›leuchtendes Schwarz‹. Ich erkenne den Rahmen des Projektionsbildes, ich sehe, dass ich nichts sehe. Darum darf man Dunkelheit im Kino und die Abwesenheit des Bildes nicht verwechseln.« (Ders., »Schwarzbilder – Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem«, in: Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Jg. 9, 2013, Nr. 1, S. 9–26, hier S. 19, online).

31 Ergänzend zu diesen einführenden Gedanken sei darauf hingewiesen, dass der Eindruck von Schwarz – oder auch von Weiß – im Film wesentlich von den jeweiligen Distributionsformen abhängt, was die Beurteilung der ursprünglichen Farbwerte häufig erschwert. Sean Cubitt veranschaulicht diese Problematik an einem konkreten Beispiel: »I have screened a 35 mm print of Rembrandt [Alexander Korda, 1936], worked for some years with an off-air VHS copy, checked the Internet Archive streaming version, and now work with the NTSC DVD, which I have viewed on a laptop LED screen, on a television monitor, and digitally projected. It is extremely difficult to be sure that the tonal gradations of extant prints are the same as those that would have been seen on release or that the transfers to broadcast, streaming, and DVD media preserve the original's tonal range.

Auf der motivischen und metaphorischen Ebene von *THE NIGHT OF THE HUNTER* sind Schwarz und Weiß, Licht und Schatten kontrastiv und dialektisch aufeinander bezogen. Folgerichtig trägt der todbringende Jäger Schwarz, das ihn in jeder hellen Umgebung als Fremdkörper markiert. Es wird merklich dunkler im Bild, wann immer Powell in den Kader tritt, und heller, wenn er abwesend ist. Selbst wenn es sich dabei um zwei der Kameraposition nach identische, mit kurzem Abstand eingeblendete Einstellungen handelt, vollziehen sich sichtbare Lichtwechsel, motiviert allein durch Powells An- oder Abwesenheit im Bild (Abb. 278–279).³² Die Eleganz seines immer schwarzen Kostüms wirkt dabei heuchlerisch und platt und unterstreicht zusammen mit Robert Mitchums manieristischer Schauspielführung seine groteske Erscheinung und sein pathetisches Gehabe. So manche Einstellung in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, die in direkter Verbindung mit Powell und seinen Machenschaften steht, wird nahezu vollständig vom Schwarz dominiert. Da ist zum Beispiel die Schwärze seines Wagens, die in einer Einstellung beinahe den gesamten Kader überzieht und die Kinoleinwand kurzzeitig in eine abstrakte Bildfläche transformiert. Fährt der Wagen aus dem Kader, hellt sich der Einstellungsraum im freigesetzten Sonnenlicht wieder auf. Doch die Erinnerung an das vorangegangene Schwarz bleibt haften, und man ahnt, dass es wiederkehren, vom Grund des Bildes wiederaufsteigen wird. Schwarz entspricht folglich dem Grundtenor des Films, seinem Sujet, und ist zugleich – wie das vorangestellte Motto von Stanley Cortez deutlich markiert – die primäre Farbe seiner visuellen Gestaltung.

On the rare occasions when archive prints are projected, the crispness and detail is unforgettable and the blacks are richer and deeper.» (Cubitt 2014, S. 26).

- 32 Ähnliche Dynamiken von Dunkelheit zu Helligkeit lassen sich im Film an mehreren Stellen beobachten – etwa in der Schlusspassage, wenn eine längere, ungeschnittene Kamerafahrt die allmähliche Aufhellung des Szenenbildes einfängt: Je weiter sich Rachel Cooper und ihre Schützlinge vom Gerichtshof entfernen, in dem Powell gerade verurteilt wurde, desto heller wird die Szenerie. Die Lichtdramaturgie begleitet diesen symbolträchtigen Gang vom Dunkel ins Licht – als visuelle Entsprechung der moralischen und narrativen Auflösung. Auch wenn solche subtilen Lichtwechsel und -modulationen vom Zuschauer nicht immer bewusst wahrgenommen werden, entfalten sie doch ihre Wirkung und prägen maßgeblich das Verständnis des Films.



Abb. 278-280: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Wie maßgeblich die ästhetische Präsenz und Wirkung der Farbe Schwarz in *THE NIGHT OF THE HUNTER* an die Tektonik des Bildraums, die Kameraperspektive, die Lichtführung und die dramaturgische Setzung einzelner Szenen gebunden ist, zeigt exemplarisch die Sequenz im Eisladen. Die Kamera ist außerhalb des Ladens positioniert und visiert frontal dessen Fensterfront. Dunkle Fenstergitter formen im Kontrast zum hellen Inneren des Raums eine innerbildliche Rahmung (Abb. 280). Schwarz fließt durch die Balken in direkter Korrespondenz zum Schwarz von Powells Anzug, der im rechten Bildbereich mit dem Rücken zur Kamera steht. Pearl und ihre Puppe, in der das Geld versteckt ist, sitzen ihm direkt gegenüber an der Theke, seinem Blick ebenso ausgeliefert wie dem des Kinopublikums. Im linken Bildteil isoliert ein einzelner vertikaler Fensterbalken Willa vom Rest der Gruppe – ein bemerkenswerter Kunstgriff, der ihre spätere Ermordung durch Powell sinnbildlich antizipiert. Da es sich hierbei um eine Point-of-View-Einstellung aus der Perspektive Johns auf die Fensterfront handelt, wird deutlich, dass dieses Schwarz nicht naturalistisch, sondern subjektivierend verwendet wird: Es entspringt der Empfindung Johns, der als Einziger Powell durchschaut, in ihm nicht einen Heilsbringer, sondern einen gefährlichen Bösewicht erkennt. In dieser Bildkomposition oszillieren Powells Absichten, seine »Einkreisung« der Familie Harper, der er ei-

ne Falle stellt, und Johns Einsicht – vereint in einem einzigen, hochkomplexen und ausdrucksstarken Bild, in dem Schwarz und Weiß, Licht und Schatten tragende Funktionen erfüllen. Über seine gegenständlich-attributive Funktion hinaus avanciert Schwarz hier zur prägenden Farbe des Bildes: Es definiert die ästhetische Stilisierung, narrative Spannung und emotionale Tonlage der Szene wesentlich mit.

Wird Powells bedrohliche Präsenz zu Beginn noch hauptsächlich durch das Schwarz seines Wagens oder seines Anzugs akzentuiert, so rückt er im weiteren Verlauf des Films zunehmend auch als schwarze Silhouette ins Bild. In einer exemplarischen Nachtszene erscheint er im hell erleuchteten Türrahmen des Harper-Hauses, hinter den beiden Kindern, die hastig das Geld in der Puppe verstecken. Dort steht er, im starken Gegenlicht konturiert, schwarz leuchtend – als optischer, zugleich unheimlicher Fluchtpunkt der Einstellung. Die omnipotente Gefahr, die vom Jäger ausgeht, ist hier, bei der augenfälligen Dominanz schwarzer Farbe im Kader, hell-dunkel polarisiert; die Lichtführung ist sorgfältig auf das von Hilyard M. Brown entworfene Szenenbild abgestimmt. Zwei Fenster flankieren den Türrahmen und leuchten im Dunkel der Nacht wie glühende Monsteraugen. Licht und Dunkelheit fungieren hier als Wahrnehmungsagenten, die mit den Emotionen und dem Vorwissen des Publikums spielen. Zutreffend ist in einer von Jack Ravage verfassten Filmkritik aus den 1980er-Jahren, die anlässlich der Erstveröffentlichung von *THE NIGHT OF THE HUNTER* auf Video erschienen ist, von »großen Massen schwarzen Bildraums und einem betont surrealen Setting«³³ die Rede. Ravage empfiehlt den potenziellen Käufern der Videokassette, den Film in völliger Dunkelheit zu sehen: »In such a setting [im dunklen Raum] the imagery [von *THE NIGHT OF THE HUNTER*] often seems to grow ›outside‹ of the confines of the screen edges, seeping into the room, escaping the boundaries of the frame. [...] Recommendation: See this video-tape in as dark a room as possible.«³⁴

Laughtons Entscheidung, in Schwarz-Weiß zu drehen – zu einer Zeit, als die meisten Hollywood-Produktionen bereits im Zeichen von Technicolor, Eastman- und Agfacolor standen – sowie der Ateliercharakter des Films bestimmen entscheidend die Stilistik und Bildwirkung von *THE NIGHT OF THE HUNTER*. Die Arbeit im Studio ermöglichte es Laughton und seinem Team, Licht und Schatten umso entschiedener zu stilisieren. Eine wesentliche Funktion erfüllt hierbei das artifizielle Schwarz, darunter die monochrom schwarz gestalteten, flachen Kulissenbauten, die Cut-outs der Flussfahrt-Sequenz sowie die schwarzen Hintergründe für Spezialeffekte wie den von Jack Rabin und Louis DeWitt gestalteten Sternenhimmel.³⁵ Ein weiterer entscheidender Aspekt ist die Wahl des Filmmaterials, bei der die Expertise des Kameramanns Stanley Cortez eine Schlüsselrolle spielte. Sein erklärtes Ziel (»I wanted those blacks to go black«) erforderte ein Material, das ein besonders intensives Schwarz bot. Cortez hat bereits bei den Dreharbeiten zu *BLACK TUESDAY* (1954), einem Film Noir von Hugo Fregonese, erste Erfahrungen mit

33 Ravage 1988, S. 46.

34 Ebd.

35 Die Einschätzung von Preston Neal Jones ist eindeutig: »Rabin and DeWitt emerge as unsung heroes in attaining Laughton's goal of creating a fairy-tale imagery for the river journey.« (Jones 2002, S. 251).

dem hochempfindlichen Tri-X-Film von Eastman gesammelt. Dieses seit 1954 verfügbare Material mit deutlich erhöhter Lichtempfindlichkeit³⁶ ermöglichte es ihm, mit minimaler Beleuchtung zu arbeiten. Lange vor Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (1975) dreht er auf Tri-X eine Szene in *BLACK TUESDAY* im Schein einer einzigen Kerze. In *THE NIGHT OF THE HUNTER* fällt die Wahl auf Tri-X jedoch nicht primär aufgrund der Möglichkeit, mit natürlichen, im szenischen Raum verorteten Lichtquellen zu drehen, sondern aufgrund seiner Farb- und Kontrastwerte im Schwarz-Weiß-Bereich. Das Ergebnis ist ein klarer Low-Key-Effekt³⁷ mit tiefen Dunkeltönen und gestochen scharfen Bildern, die in den hellen Bereichen eine aktive, vibrierende Körnigkeit aufweisen, während das Dunkel zu einer opaken, »glatten« Schwarze tendiert: nicht abgestufte Helligkeit, sondern leuchtendes Schwarz, das dank der Materialeigenschaften besonders intensiv zur Geltung kommt.³⁸

Die Wirkung der Farbe Schwarz als zentrales Element der visuellen und dramaturgischen Struktur von *THE NIGHT OF THE HUNTER* lässt sich exemplarisch an zwei weiteren Szenen verdeutlichen, die sich inhaltlich um Willas Schicksal in den Fängen des Jägers und ihren gewaltsamen Tod drehen. Die erste handelt von ihrer unmittelbar bevorstehenden Hochzeitsnacht mit Powell: Zu Beginn sieht man Willa in einer nahen Einstellung im Badezimmer sich im Spiegel betrachten (Abb. 281). Sie trägt ein weißes Schlafgewand. Ihr Antlitz strahlt Freude aus, offenbar gefällt sie sich selbst. Das Licht lässt feine Filmkorn-Partikel auf ihrem Gesicht schimmern. Sie wendet sich der Schlafzimmertür zu. An der hinteren Wand zeichnet sich die Fensterarchitektur als perspektivische Schattenprojektion ab, deren feine, jedoch markante Linienführung Willas Blick zur Tür hin räumlich akzentuiert (Abb. 282). Anschließend schaltet Willa das Raumlicht aus und berührt zögernd die Türklinke. Mit dem Öffnen der Tür erscheint Powells schwarzes Jackett im Bild, das auf einem Kleiderhaken an der Tür hängt – nahezu vom Eindruck einer aufrechtstehenden kopflosen Gestalt. Aus dem Zimmer strömt Dunkelheit Willa entgegen und legt sich über ihr Gesicht. In den Taschen des Jacketts findet sie ein Taschenmesser, mit dem Powell sie später töten wird. Die Klinge ist eingeklappt, das Messer wirkt harmlos. Nichtsahnend betrachtet sie es und kommentiert lächelnd: »Männer!« (Abb. 283).

Mit dem nächsten Schnitt wechselt die Kamera ihre Position und filmt Willa frontal aus dem Schlafzimmer – ein Perspektivwechsel, durch den im Bildhintergrund ein weiteres wichtiges Detail sichtbar wird. Der Badezimmerspiegel, in dem Willa sich zuvor

36 Vgl. dazu Emery Huse, »Tri-X – New Eastman High-Speed Negative Motion Picture Film«, in: *American Cinematographer*, Jg. 35, Juli 1954, Nr. 7, S. 335.

37 Dazu Stanley Cortez: »I would consider that [THE NIGHT OF THE HUNTER] as a contrast picture [...]. Because it was shot in a very high-key, but the impression is low-key. [...] Well, I can use a great amount of light and still have a low-key effect.« (*Stanley Cortez ASC Interview* [1984], YouTube, 18. Mai 2013, online).

38 Ergänzend hierzu ist anzumerken, dass Stanley Cortez bereits vor seiner Zusammenarbeit mit Charles Laughton ein ausgewiesener Meister der Low-Key-Beleuchtung und der kontrastreichen Schwarz-Weiß-Ästhetik war. Seine Materialwahl, sein ausgeprägtes Farbverständnis und sein Streben nach intensiven Schwarzttönen kommen auch in Filmen wie *THE BLACK CAT* (1941, Albert S. Rogell), *SECRET BEYOND THE DOOR* (1948, Fritz Lang) und *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942, Orson Welles) zur Geltung. Zu Beginn seiner Laufbahn arbeitete Cortez als Assistent von Karl Struss und Charles Rosher, den beiden Kameramännern von *SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS* (1927).

wohlwollend betrachtet hat, zeigt nun nur noch ein opakes, undurchdringliches Schwarz (Abb. 284). Eingefasst von dem weißen Holzrahmen wirkt dieses Schwarz wie ein abstraktes Bild im Bild: Ausdruck einer Bildfarbe, die sich hier zugleich zu einem metaphorischen Entrée in den Tod verdichtet, der Willa im weiteren Verlauf ihrer Ehe mit Powell bevorsteht. Die konzeptuelle Dringlichkeit dieser Bildkonstellation erinnert an die Szene im Eisladen und an die oben analysierte Einstellung, in der schwarze Fensterbalken – gleich einer abstrahierten, rechteckigen Sargform – Willa einrahmen und isolieren.



Abb. 281-286: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Nachdem die Tür ins Schloss gefallen ist, kommt es anstelle körperlicher Nähe zu einem Dialog zwischen den beiden. Willa steht eingeeengt vor dem Bett, bevor sie schließlich davor niederkniet, während Powell – den vorderen Bildraum fast bis zum oberen Rand ausfüllend – ihr eine rigide Moralpredigt hält. Über Willa hängt eine nackte Glühbirne, grell konturiert, jedoch kaum die Dunkelheit im Zimmer erhellend: Ihr Schein betont vielmehr das Halbdunkel, das dem Raum in dieser Szene förmlich die Luft nimmt (Abb. 285). Das harte, ungefilterte Licht der Lampe korrespondiert mit Powells Worten, die Willas naive Erwartungen an diese Hochzeitsnacht zerschlagen. Statt Zärtlichkeit

erfährt sie Ablehnung und eine demütigende Lektion über die vermeintliche Sündhaftigkeit ihres weiblichen Wesens. Man sieht sie nun in naher Einstellung, mit dem Gesicht zur Kamera, zurückgewiesen. Das Licht ist ausgeschaltet, Powell hat sich ins Bett gelegt. Willa, nur leicht von vorne aufgehellt, ist weiterhin sichtbar, doch dunkle Schatten haben sich über ihr Antlitz, Haar und Schultern gelegt (Abb. 286). Diese Verschattung markiert ein verändertes Selbstbild. »Help me to get clean ...«, spricht sie zu Gott. Die folgende Abblende auf Schwarz ist mehr als nur eine formale Überleitung: Sie wirkt wie ein visuelles Menetekel und beschließt eine Szene, in der sich die leitmotivischen Kräfte von Good und Evil bildräumlich verdichtet haben – und Letzteres fortan über Willas Schicksal verfügt.

Die zweite Szene, in der es schließlich zu Willas Ermordung durch Powell kommt, erhöht – der dramatischen Steigerung entsprechend – die suggestive Bildpräsenz und symbolische Wirkung der Farbe Schwarz deutlich. Schauplatz ist eine kapellenartige Dachkammer: das betont künstliche, A-förmig aufgebaute Szenenbild mit spitz zulaufenden Giebeln, deren Form an eine Messerklinge erinnert. Diese räumliche Stilisierung verweist nochmals augenfällig auf den Einfluss der betont expressiven, antinaturalistischen Architekturgestaltung des expressionistischen Stummfilms, paradigmatisch in Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920). Die Tötung selbst bietet sich dem Auge wie ein groteskes Opferungsritual dar, visuell eingebettet in scharfkantige Zonen aus Licht und Schatten. Am unteren Bildrand liegt Willa auf dem Bett wie eine aufgebahrte Leiche, betend zu Gott, bereit, in dessen Namen geopfert zu werden (Abb. 287–288). Die dramatische Intensität der Szene kulminiert, als die Kamera in die Totale wechselt: Das spitz zulaufende architektonische Dreieck zieht sich in die Bildtiefe zurück und erscheint nun isoliert im umliegenden Bildschwarz – die Klingenanalogie nun unübersehbar akzentuiert (Abb. 289). Sodann sticht Powell mit dem Messer auf Willa ein.

Diese Totale besticht durch die suggestive Wirkung des Schwarz, das nun einen Großteil der Leinwand einnimmt und sich imaginär über ihre Ränder ausbreitet. Im Einklang mit der dramatischen Zuspitzung der Szene, dem Aufblitzen der Messerklinge und Willas Tod scheint das Dunkel des Kinoraums selbst die opake, materielle Präsenz dieses Schwarz anzunehmen. Auch bildimmanent, als Filmfarbe, entfaltet Schwarz hier in seiner nahezu abstrakten Qualität einen enormen visuellen Sog, ganz im Sinne von Laughtons Absicht und Cortez' intuitiver Beziehung zu dieser Farbe: »I wanted those deep blacks, because I felt that it would give me an added dramatic punch in there when a sequence called for it. I'm a firm believer in black. I don't want to use the word ›startle,‹ but it holds you, like a diamond and its reflections, it magnetizes you.«³⁹

39 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 117f. Hilyard M. Brown betont rückblickend, wie maßgeblich Cortez' Verständnis von Farbe im Schwarz-Weiß-Film und von Kontrast die visuelle Stilistik von *THE NIGHT OF THE HUNTER* prägte: »Stanley's contribution to the whole thing was that extreme black and extreme white with very few intermediate tones. It was a little bit shocking.« (Ebd., S. 116f.).



Abb. 287-289: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

»Mir kommt häufig so vor, als wäre das Kino, insbesondere in seiner Schwarz-Weiß-Ästhetik, von einer Sehnsucht nach den tiefsten Tönen des Schwarz getragen«, schreibt Harald Haarmann in *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte* (2005).⁴⁰ Tatsächlich erscheint gerade der Schwarz-Weiß-Film dazu prädestiniert, dieser »Sehnsucht« bildlichen Ausdruck zu verleihen. Allerdings setzen auch zahlreiche Farbfilme auf den Ausdruckswert der Farbe Schwarz. Stan Brakhages *BLACK ICE* (1994), Alejandro Amenábar's *THE OTHERS* (2001), Hélène Cattets und Bruno Forzanis *AMER* (2009) und Jonathan Glazers *UNDER THE SKIN* (2013) sind Beispiele für eine Farbfilmästhetik, in der ein stark ausgeprägtes Schwarz die Inszenierung visuell und inhaltlich trägt. Dabei wurde über die Bedeutung dieser Farbe im Film bislang wenig publiziert – ebenso über ihre kunsthistorische Tragweite, die bis in die altsteinzeitlichen Anfänge visueller Bildkultur zurückreicht. Dazu Pierre Soulages: »Über viele Jahrhunderte sind die Menschen an die dunkelsten Orte gegangen, unter die Erde, in Grotten, um dort mit der Farbe Schwarz zu malen. Es gab

40 Harald Haarmann, *Schwarz: eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2005, S. 48; siehe ergänzend Tom Fröhlichs Dokumentarfilm *DAS PERFEKTE SCHWARZ* (2019).

zwar auch ein wenig Weiß und etwas Rot, aber vor allem Schwarz. Ich finde das sehr bewegend.«⁴¹

Die Bedeutung der Farbe Schwarz in den Künsten lässt sich zeitspezifisch untersuchen. Der Kunsthistoriker Michael Diers hat die »programmatische Hinwendung zum Spektrum der Unfarben [Schwarz, Weiß, Grau]« in der Nachkriegsmoderne kontextbezogen auf mehreren Ebenen gedeutet: als Reaktion auf die Erfahrung der beiden Weltkriege ebenso wie auf die bunten Werbewelten der aufsteigenden Konsumgesellschaft, vor allem aber als »Erprobung, Überprüfung und Reflexion der traditionellen und neuen Möglichkeiten der eigenen Künste«.⁴² Diese Einschätzung lässt sich in zentralen Punkten auf *THE NIGHT OF THE HUNTER* übertragen: Gerade der bildbewusste wie reflektierte Einsatz des Schwarz im filmischen Medium bestätigt Diers' Diagnose exemplarisch. Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Laughtons Film einerseits im Dialog mit den künstlerischen Strömungen der Moderne sowie der Filmgeschichte steht und andererseits innerhalb der klassischen Filmtradition der 1950er-Jahre eine Sonderrolle einnimmt, die erst im filmkritischen Diskurs der 1970er-Jahre in ihrer vollen Tragweite erkannt und gewürdigt wurde. Die Innovationskraft dieses Werks manifestiert sich wesentlich im Umgang mit Schwarz: in seiner markanten Stilisierung und seiner visuellen wie dramaturgischen Gewichtung. Diese Ästhetik ist essenzieller Bestandteil der Lichtdramaturgie des Films; die nachfolgende Analyse vertieft dies im Hinblick auf die Bildmacht der Schatten.

Die Bildmacht der Schatten

Perhaps it is not our duty to shed light into every shadow for shadow shelters a life of its own.

— David Park⁴³

In *THE NIGHT OF THE HUNTER* ragt eine Szene im Hinblick auf die Schattenästhetik des Films besonders heraus. Bezeichnenderweise spielt sie im Kinderzimmer, jenem Raum, in dem sich in der kindlichen Wahrnehmung Wirklichkeit und Fantasie durchdringen. Ein Rückzugsort, an dem man sich ungestört dem Spiel der (optischen) Imagination hingeben kann, wie es Marcel Proust zum Auftakt seines weltberühmten Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) beschreibt. Dort ist es die Figur des jungen Marcel, der abends fasziniert die Projektionen einer Laterna magica betrachtet, die ihm seine Mutter geschenkt hat.⁴⁴ Eine andere prominente Passage findet sich in John Williams'

41 Soulages 2019, online.

42 Michael Diers, *FotografieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 57.

43 David Park, *The Fire Within the Eye: A Historical Essay on the Nature and Meaning of Light*, Princeton, N.J. 1997, S. 337.

44 Eine Reminiszenz an Prousts Szene findet sich in Ingmar Bergmans Spielfilm *FANNY OCH ALEXANDER* (1982): Gleich zu Beginn erhält der junge Alexander eine Laterna magica geschenkt und projiziert im abgedunkelten Kinderzimmer Lichtbilder für seine Geschwister – ein Moment kontemplativer Stille und kindlicher Imagination, der Bergmans Nähe zu literarischen Vorbildern wie Proust besonders deutlich werden lässt.

Roman *Stoner* (1965), die sich auf die ersten Studienjahre der Hauptfigur William Stoner bezieht: »Manchmal sah er abends in seiner Dachkammer von dem Buch auf, in dem er las, und blickte in die dunklen Winkel des Zimmers, dorthin, wo Lampenlicht mit Schatten spielte. Starrte er nur lange und intensiv genug, verdichtete sich das Dunkel zu einem Licht, das die flüchtigen Konturen dessen annahm, was er gerade gelesen hatte.«⁴⁵ Obwohl in dieser Szene – anders als bei Proust – nicht die Projektionen einer *Laterna magica*, sondern allein die (durch das Lesen angeregte) Fantasie das natürliche Spiel von Licht und Schatten im Raum zu mentalen Bildern formt, zeigen beide Episoden eine bemerkenswerte Nähe zu jener Sequenz in Laughtons Film auf, die im Fokus dieses Abschnitts der Analyse steht.

Die Sequenz wird eingeleitet mit einer Totalen auf Harpers Haus. Die Bildkomposition ist tiefenräumlich abgestuft: Im Vordergrund flackert das Licht einer Gaslaterne, dahinter erscheint die hell angestrahlte Fassade des Hauses, im Hintergrund wird ein weiteres Gebäude sichtbar. Über alle Bildebenen hinweg verteilen sich markante Schatten der umliegenden Baumkronen. Das kontrastreiche Helldunkel verleiht bereits diesem Establishing Shot eine suggestive, dramatische Spannung, die auf Harry Powells Eindringen in die Welt der Kinder einstimmt. Je dunkler die Nacht des Jägers, desto augenfälliger das Spiel der Schatten.

Ein Schnitt führt ins Kinderzimmer: John erzählt seiner Schwester gerade eine Gutenachtgeschichte von einem reichen König, den böse Männer aus seinem Reich vertreiben wollen. Beide Kinder sind gleichzeitig im Bild zu sehen, optisch eingebettet in ein dichtes Schattennetz, das sich im Faltenwurf der Bettdecke und an der Wand hinter John markant abzeichnet. Die folgende Nahaufnahme porträtiert Johns verträumten, wie in die Ferne gerichteten Blick – dem Schattenspiel an der Wand zugewandt, als sehe er dort die Helden seiner Geschichte als lebende Gestalten, wie auf eine Leinwand projiziert. Die Kamera wechselt in die subjektive Perspektive Johns und fokussiert ihrerseits das lichte Rechteck des Fensterkreuzes samt den Schattenprojektionen der gefalteten Vorhänge und der im Wind bewegten Baumkrone. John steht vom Bettrand auf und tritt näher an die Wand heran, bis sein eigener Schlagschatten darauf erscheint (Abb. 290). Mit dem nächsten Schnitt wechselt die Kamera ihre Position und filmt das Zimmer mit Fokus auf John und Pearl hinter ihm (Abb. 291). Durch den Wechsel der Kameraperspektive entsteht der Eindruck, als filme die Kamera durch die Wand hindurch. Bewegte Schattenprojektionen, die zuvor die Wand bespielt haben, bleiben dabei sichtbar und verteilen sich als unscharfe Flecken über das Bild. Laughton kommentierte die Einstellung:

»I don't remember whether it was Charles's idea or mine, but we did something very unusual in the scene where the two children are up in their bedroom at night and the little boy is looking at the shadows of leaves on his wall. In one shot, we reversed the angle and shot the boy through a scrim so that the wall was invisible but the shadows were not, we were photographing the little boy through the shadows. That was done with a dimmer and, actually, a series of scrims, to get a kind of depth in the shadow itself.«⁴⁶

45 John Williams, *Stoner* [1965], aus dem Amerik. von Bernhard Robben, 8. Aufl., München 2017, S. 23f.

46 Charles Laughton, zitiert nach Jones 2002, S. 157.

Deutlich wird hier die Absicht, dem Schatten, der die vorderste Bildebene bespielt, Volumen und eine eigene räumliche Präsenz zu verleihen. Nicht länger fungiert der Schatten in dieser hochgradig unkonventionellen Einstellung als bloßes Nebenprodukt des Lichts, sondern rückt als bildprägender Akteur in den Fokus.

Es folgt ein Bild von Pearl in ihrem Bett, der in dieser Sequenz die Rolle einer (immobilen) ZuhörerIn und ZuschauerIn zukommt, gefolgt von einer Halbnahen auf John, in etwa aus der Perspektive des Bettes aufgenommen. Seine Brust durchkreuzt der halbtransparente Schatten eines horizontal verlaufenden Fensterbalkens. Plötzlich erscheint im hellen Segment der Wand – begleitet von den unheilvollen Akkorden von Schumanns *Preacher's Theme* – der riesige Schlagschatten eines Mannes, der sich in Richtung John bewegt, ihn überschattet und optisch verschluckt. Die schwere Musik und der markante Hut lassen keinen Zweifel an der Identität des Mannes. Die Bedrohung konkretisiert sich, als der Film auf Pearl zurückschneidet. Sie liegt wie versteinert im Bett. Ihr Mund formt sich vor Verwunderung und Angst zu einem lautlosen Schrei. Instinktiv hebt sie den Zeigefinger, um John auf die unheilvolle Gestalt hinter seinem Rücken aufmerksam zu machen (Abb. 292). Schnitt zurück auf John, der sich nun umdreht und den Schattenmann unerschrocken ansieht (Abb. 293). Er selbst ist nur noch als Silhouette sichtbar, die sich mit den Schattenprojektionen an der Wand zu einer gemeinsamen Szene verdichtet: eine Begegnung zweier Rivalen, David gegen Goliath, deren ungleiches Verhältnis sich schon allein in den unterschiedlichen Größen der beiden Körperschatten zeigt.

In der anschließenden Einstellung sind alle drei Protagonisten der Szene – Pearl, John und der Schattenmann – gleichzeitig im Bild zu sehen (Abb. 294). Die Kamera ist hinter Pearl positioniert und nimmt ihren ausgestreckten Zeigefinger bildzentriert ins Visier: eine Geste, die gleichermaßen den Blick des Zuschauers auf die Schattenprojektion lenkt und zugleich dessen inneren Impuls spiegelt, ein »Siehe!«. Auch hier bezieht Laughton den Kinoraum bewusst mit ein, lässt Kinderzimmer und Zuschauerraum ineinander übergehen und spielt dabei gezielt mit den Reaktionen und Emotionen seines Publikums. Johns Blick aus dem Fenster offenbart wenig später, dass Powell sich in Wirklichkeit weiter entfernt hinter der Umzäunung des Hauses befindet, unterhalb einer Straßenlaterne, deren Gasflamme seine dunkle Gestalt wirkungsvoll akzentuiert. Sein Gesicht, zur Hälfte grell erleuchtet, tritt maskenhaft aus der Dunkelheit der Nacht hervor; sein Blick ist starr auf das Haus respektive das Kinopublikum gerichtet.

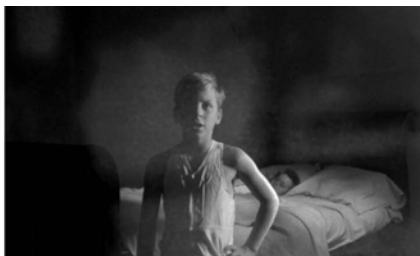


Abb. 290-294: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Die »Figuration des Schattens« (Jacques Aumont),⁴⁷ wie sie in der hier analysierten Sequenz die Bilddramaturgie bestimmt und dabei Powells dämonisches Wesen sowohl für die Kinder als auch für das Kinopublikum sichtbar macht, verwandelt das Kino selbst in eine suggestive *Laterna magica* – mit dem Stumm- und frühen Tonfilm als zentraler Bezugsgröße. Filme wie James Whales *FRANKENSTEIN* (1931)⁴⁸ und D. W. Griffiths *THE SORROWS OF SATAN* (1926) stilisieren die Auftritte ihrer titelgebenden Figuren in ähnlicher Weise: als markante Schattenbilder und Silhouetten. Auch das Weimarer Kino liefert paradigmatische Vorbilder, allen voran Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) und die Szene, in der der Somnambule Cesare die Figur Alan in dessen Bett überfällt: nicht leibhaftig, sondern als Schattenmann an der Wand, samt erhobenem Schattenmesser. In F. W. Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922) folgt auf die Texttafel »Das gespenstische Licht des Schlosses schien die Schatten wiederum zu beleben« jene Einstellung, in der sich der Schatten des Vampirs über den unruhig Schlafenden beugt. Rayd Khouloki kommentiert: »Mit ihm [dem Schatten] hat er [der Vampir] jedoch schon in gewisser Weise Besitz von seinen Opfern ergriffen. [...] Für das Opfer, auf das der Schatten fällt und dem damit das Licht, oder präziser: die Beleuchtung, entzogen wird, bedeutet dies, in den tödlichen Bannkreis dieser Existenz zu geraten.«⁴⁹ Und in *SCHATTEN – EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION* (1923) treibt Arthur Robison das Spiel lebender Schatten auf die Spitze: In »mehr als vierzig Einstellungen [bestimmen] nicht reale Personen, sondern allein ihre Schatten«⁵⁰ die Handlung. Ein wandernder Schattenspieler hypnotisiert die Gäste eines Festes und setzt sie einer beklemmenden Halluzination aus. Unterdrückte Leidenschaften, erotische Fantasien, Missverständnisse und Eifersucht nehmen als Schattenprojektionen Gestalt an und führen zu einem tödlichen Konflikt. Erst mit dem Erwachen aus der Hypnose wird die Illusion durchbrochen. Wie Laughton und die genannten Regisseure spielt auch Robison unmissverständlich auf das Kino als magische Dunkelkammer an – einen Raum, in dem Bildprojektionen die Wirklichkeit affizieren, mit dem Regisseur als »Schattenspieler«.

47 Vgl. hierzu meine Ausführungen in der Kapiteleinführung »Verschattung«.

48 In einer zentralen Szene sieht man Frankenstein, wie er des Nachts durch ein geöffnetes Fenster in das Schlafgemach seines weiblichen Opfers eindringt. Die bewegten Schatten der Baumkronen, die sich über die Wand hinter dem Bett verteilen, untermalen wirkungsvoll die vom Eindringling ausgehende Bedrohung. Das Dunkel selbst wirkt wie ein Windstoß, der ins Zimmer dringt, während die auf dem Bett liegende Frau – im weißen Schlafgewand grell leuchtend – bereits von alpträumenhaften Visionen heimgesucht zu sein scheint. Diese Inszenierung erinnert auffällig an Johann Heinrich Füsslis Gemälde *Der Nachtmahr* (1790–91, Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift): eine auf dem Bett ausgestreckte Frau, bedrängt von gespenstischen Nachtgestalten – einem Alb, der schwer auf ihrer Brust sitzt, und dem Kopf eines blind starrenden Pferdes, das unvermittelt aus dem Hintergrund hervortritt. Ein motivisches Echo dieser Bildkonstellation findet sich in Murnaus *SUNRISE*, als der Mann in Vorbereitung auf seine geplante Mordtat das Astbündel in einem dunklen Viehunterstand versteckt. Just in diesem Moment erscheint von links ein schwarzer Pferdekopf als stumme Manifestation seines schlechten Gewissens. Das Tierhafte tritt aus dem Dunkel hervor und fixiert den Täter mit einem unheimlich leeren (weil im Schatten verborgenen) Blick – als dämonischer Zeuge der Tat.

49 Rayd Khouloki, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2007, S. 44.

50 Steinbauer-Grötsch 1997, S. 148.

Die zuvor erwähnte *Laterna magica* erweist sich in diesem Zusammenhang als mehr als nur lose Assoziation: Sie verweist auf eine medienhistorische Tiefenschicht des Kinos, das in seiner Projektionstechnik und Bildlogik bereits in dieser vorfilmischen Apparatur vorgebildet ist.⁵¹ Lange vor der Erfindung des Films diente die »Zauberlaterne« als Instrument zur Projektion des Unheimlichen und Monströsen – und kann zugleich als Gegenbild zur lichtfixierten Aufklärung gelesen werden.⁵² Ursprünglich durch Kerzen- oder Öllampenlicht im Innern betrieben, wurde sie früh genutzt, um Geister- und Teufelsbilder an die Wand zu werfen. Der bis heute gebräuchliche Ausdruck »den Teufel an die Wand malen« entstammt unmittelbar dieser Tradition, eindringlich illustriert in Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae*, in der erweiterten zweiten Ausgabe von 1671.⁵³ Auch Lotte H. Eisner scheint mit dem Titel ihres 1952 erschienenen Buches über den deutschen expressionistischen Stummfilm, *Die dämonische Leinwand*, darauf anzudeuten, eine treffende Umschreibung für ein Kino, das in der gespenstischen Aufladung seiner Bilder unter anderem auf die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs reagiert. Laughtons Inszenierung steht in dieser Tradition, darf jedoch nicht als bloße Reminiscenz oder Hommage verstanden werden. Wie in jedem großen Werk wird die Tradition auch in *THE NIGHT OF THE HUNTER* zum Impulsgeber einer Neuschöpfung, einer eigenwilligen Dramaturgie des Unheimlichen, die gleichwohl die Bildmacht der Schatten als eine Konstante filmischer Sprache eindrucksvoll vor Augen führt.

Die filmische *Laterna magica* in *THE NIGHT OF THE HUNTER* findet in Davis Grubbs Romanvorlage ihre literarische Entsprechung. Das Schattenspiel im Kinderzimmer wird dort ausführlich beschrieben, und der Film orientiert sich eng an diesen Details. So ist von einer Straßenlaterne die Rede, deren flackerndes Gaslicht die im Wind bewegten Zweige einer Eiche als tanzende »Licht- und Schattenphantome«⁵⁴ an die Zimmerwand

-
- 51 Die Vorstellungen mit der *Laterna magica* zählten vom 17. bis ins 19. Jahrhundert zu den populärsten Unterhaltungsformen und blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein gebräuchlich. (Vgl. dazu Mervyn Heard, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, Hastings 2006).
- 52 Zum Zusammenhang und Spannungsverhältnis von Schatten und Aufklärung vgl. insbesondere Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, London 1997. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die folgende Beobachtung von Sean Cubitt: »[...] the pixies, ghosts, and demons that populate early optically animated images; an entire belief system trampled underfoot by the Enlightenment, but endlessly recurring in new metamorphoses: flames that walk and punish the guileless, devils and succubi to frighten and fascinate. The metamorphoses that crowd the precinematic history of animation seem to be the revenge of a repressed paganism, a magic of perpetual change, danger, and risk opposed to the dominance of right reason and a unified common sense.« (Cubitt 2014, S. 66).
- 53 Hierzu vgl. Mark Grosser, »Kircher and the *Laterna Magica* – A Re-examination«, in: *Journal of S.M.P.T.E.*, H. 90, 1981, S. 972–978. Weiterführend Detlev Hoffmann; Almut Junker, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982; Ernst Hrabalek, *Laterna magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*, München 1985; Dennis Crompton; Richard Franklin; Stephen Herbert (Hg.), *Servants of Light. The Book of the Lantern*, London 1997; David Robinson; Steven Herbert; Richard Crangle (Hg.), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, London 2001; Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002; Jens Ruchatz, *Licht und Projektion. Eine Mediumsgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003. Siehe auch den Film *LA LANTERNE MAGIQUE* (1903) von Georges Méliès.
- 54 Davis Grubb, *Die Nacht des Jägers*, aus dem Amerik. von Susanna Rademacher, Berlin 1954, S. 62. Wenige Seiten später heißt es: »Ja, zweifellos: ein menschlicher Schatten stand in dem gelben

projiziert. Diese suggestiven, bildhaften Passagen dürften ein wesentlicher Anlass gewesen sein, weshalb Laughton den künstlerisch begabten Grubb eng in die Produktion des Films einbezog und ihn mit zeichnerischen Entwürfen zentraler Szenen beauftragte. Grubb fertigte daraufhin circa 130 Zeichnungen an.⁵⁵ Laut Jeffrey Couchman trugen diese Entwürfe maßgeblich zur expressiven Bildsprache von *THE NIGHT OF THE HUNTER* bei.⁵⁶ Eine erhaltene Zeichnung der Kinderzimmerszene akzentuiert den Schattenmann an der Wand in kräftigen schwarzen Linien.⁵⁷ Insgesamt bleibt sie jedoch skizzenhaft und zielt in erster Linie darauf ab, die räumliche Logik einer solchen Schattenprojektion visuell nachvollziehbar zu machen, eine Logik, die der Film letztlich bewusst durchbricht und in der expressiven Übersteigerung seiner Schattenbilder eindrucksvoll transzendiert.⁵⁸

Unter Laughtons Regie und der Kameraarbeit von Stanley Cortez wurde *THE NIGHT OF THE HUNTER* zu einer der prägnantesten und innovativsten Ausprägungen filmischer Schattenästhetik im klassischen Hollywoodkino. Die Schattenführung strukturiert den räumlichen Eindruck, vermittelt Subtext und reflektiert das Kino selbst als Licht- und Schattenspiel. Ihr Einsatz erschöpft sich dabei keineswegs in der Darstellung des Dämonischen im Kontext von Powells Machenschaften. Selbst Alltagsobjekte oder positiv konnotierte Figuren werfen in *THE NIGHT OF THE HUNTER* markante Schlagschatten oder werden zu Silhouetten stilisiert und prägen so die Stilistik des gesamten Films.⁵⁹ Dort jedoch, wo Harry Powell das Bildgeschehen bestimmt, sind Licht und Dunkel stets auf seine Präsenz und sein Wesen abgestimmt, in den nächtlichen Szenen ebenso wie bei Tageslicht. Letzteres trifft exemplarisch auf die Picknickszene zu: Während eines kurzen Tête-à-tête am Fluss rückt Powell John die Krawatte zurecht. Aus Johns subjektiver Perspektive sieht man Powell in Großaufnahme, sein Gesicht zur Hälfte vom Sonnenlicht erhellt und zur Hälfte überschattet – ein *split face* und Spiegelbild der sprichwörtlichen Antipoden L-O-V-E und H-A-T-E. Cortez kommentiert diese Einstellung:

Lichtviereck der Hoflaterne, ganz still und unbeweglich – der Mann mit einem schmalkrempigen Hut [...].« (Ebd., S. 66).

- 55 Davis Grubb erinnerte sich: »I began to be subjected to [...] phone calls from Hollywood and letters asking me for sketches, more sketches, and yet more sketches of what this or the other scene looked like in my mind. [Laughton] would even ask me to draw the expression on a character's face during certain scenes.« (Zitiert nach Couchman 2009, S. 56).
- 56 Vgl. ebd.
- 57 Abbildung in Jones 2002.
- 58 Laughton und sein Team dürften auch mit den Illustrationen von Louis Glanzman vertraut gewesen sein, die die 1954 erschienene Kurzfassung von Davis Grubbs Roman begleiteten (*The Night of the Hunter: A Condensation of the Book by Davis Grubb*, in: *Reader's Digest Condensed Books: Spring 1954 Selections*, Vol. 17). Besonders das Coverbild von Glanzman fasst die Essenz der Erzählung prägnant zusammen: Anstelle der leiblichen Präsenz Harry Powells zeigt es lediglich seine Schattenprojektion auf einer Mauer, den beiden Kindern gegenübergestellt.
- 59 Hierin manifestiert sich die Handschrift von Stanley Cortez' Kameraführung, wie sie in zahlreichen seiner Arbeiten ähnlich zum Ausdruck kommt, besonders eindrucksvoll in Albert S. Rogells *THE BLACK CAT* (1941) und Orson Welles' *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942). In beiden Filmen taucht Cortez ganze Szenen in suggestive Dunkelheit, lässt tiefe Schatten über die Gesichter der Darsteller gleiten und nutzt Wände – wie das gesamte Setting – als Projektionsflächen elaborierter Licht- und Schattenkompositionen.

»The little boy is looking up at Mitchum and half of Mitchum's face is in darkest shadow, even though he's standing there in brightest sunlight. Very few in the audience would notice that shadow on a conscious level, or recognize it as an evil something, but those blacks and shadows impress themselves onto an audience's subconscious mind. Subconsciously, they're infected as well as affected by it – the shadow is with this evil man all the time.«⁶⁰

Die Aussage markiert explizit die Ebene der Rezeption: Der filmische Schatten entfaltet seine Wirkung unabhängig davon, ob die Zuschauer die dahinterliegenden Mechanismen bewusst wahrnehmen oder nicht. Wenngleich auf eine bestimmte Filmszene und ihre dramaturgische Intention hin formuliert, verweist Cortez' Beschreibung auf die hier zentrale Bildmacht der Schatten, ihre unablässig suggestive, die Sinne affizierende Wirkung auf das visuelle Erleben des Publikums, und benennt damit eine wesentliche Qualität der Lichtgestaltung in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, wie sie sich auch am zentralen Motiv der Nacht eindrucksvoll manifestiert.

Die Magie der Nacht

Abwärts wend' ich mich zu der heiligen,
unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.
— Novalis⁶¹

Mit der poetischen Zeile von Novalis verlagert sich der Fokus der Analyse vom Schattenmotiv auf die titelgebende Nacht, ihre symbolische, wahrnehmungsästhetische und narrative Dynamik in *THE NIGHT OF THE HUNTER*. Sie strukturiert die Handlung, vereint zentrale Konfliktlinien und affiziert im Sinne der oben zitierten Aussage von Cortez den Kinoraum und das Publikum auf sinnlicher Ebene.

Wie kaum etwas anderes beflügelt die Nacht die Fantasie, so bereits durch den Ausblick in den Kosmos, zu den Sternen und ihren Konstellationen, den sie freilegt. Entsprechend lässt sich feststellen: »Kaum eine Kunstform, die sich nicht produktiv mit diesem dunklen Teil eines Tages auseinandersetzt [...].«⁶² Dies zeigt sich in literarischen und

60 Stanley Cortez, zitiert nach Jones 2002, S. 172.

61 Novalis, *Hymnen an die Nacht* [1797–1800], Projekt Gutenberg-DE, online.

62 Dominik Orth, »Editorial: Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip«, in: ders. (Hg.), *Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip*, Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Jg. 5, 2015, Nr. 7, S. 1–90, hier S. 1, online.

musikalischen »Nachtstücken«⁶³ ebenso wie in Werken der bildenden Kunst.⁶⁴ Auch als filmisches Motiv ist die Nacht durchgehend präsent und prägt ganze Genres sowie archetypische Charaktere: Vampire, Serienmörder, Einzelgänger, Ausgegrenzte, Träumer und Romantiker. Von Beginn an schreibt der Film die Kunst- und Kulturgeschichte der Nacht fort – zwischen mystischer Schönheit, bedrohlicher Dunkelheit und introspektiver Tiefe. Mehr noch als andere Medien lässt er uns die Nacht nicht nur als äußere Zeitspanne, sondern als Dimension einer inneren Reise erkunden.

Eine der wohl ältesten Verfilmungen einer realen Nacht stammt von Edwin S. Porter, Regisseur der Edison Filmstudios. Sein *CONEY ISLAND AT NIGHT* (1905) von insgesamt 43 Sekunden Länge besteht aus Aufnahmen nächtlicher Illuminationen im Luna-Vergnügungspark in New York. In einer animierten Zwischensequenz geraten Sterne in Bewegung und setzen sich zu einem leuchtenden Schriftzug zusammen: *DREAMLAND* – die Nacht als magische Welt der Träume, ja als Sinnbild für die Verheißung des Kinos selbst. In Porters nur ein Jahr später entstandenem *DREAM OF A RAREBIT FIEND* (1906), eine Adaption des gleichnamigen Comicstrips von Winsor McCay, ist die Symbiose von Nacht und Albtraum das zentrale Motiv. Ein in seinem Bett schlafender Mann (hinter einem Fenster ist der gemalte nächtliche Himmel mit dem Mond zu sehen) wird nach dem Verzehr von *Welsh rarebit* von surrealen Träumen geplagt. Möbel bewegen sich selbstständig. Kleine Teufelchen, die Porter mittels Splitscreen, einem für die damalige Zeit innovativen und spektakulären Filmtrick, auf die Kinoleinwand hervorgezaubert hat, erscheinen im Bild und quälen ihn. Schließlich hebt sein Bett ab, fliegt über die Stadt, bis es mit einem Knall ins Schlafzimmer stürzt. Die Nacht ist hier der Austragungsort des menschlichen Unbewussten, und sie gebietet Ungeheuer, die je nach Sujet unterschiedlich Gestalt annehmen, oft in faszinierend-verstörender Form.⁶⁵

Beides zugleich, märchenhaft verzaubert und melancholisch grundiert, ist die Nacht in Xaver Böhms Spielfilmdebüt *O BEAUTIFUL NIGHT* (2019). Die Hauptfigur Juri begibt

63 Dies zeigt sich exemplarisch in E. T. A. Hoffmanns Erzählzyklus *Nachtstücke* (1816–17) ebenso wie in Frédéric Chopins *Nocturnes* für Klavier (1827–46) – Werke, die am Motiv der Nacht eine poetische und emotionale Vorstellungs- und Klangwelt entfalten. Der Begriff des »Nachtstücks« geht ursprünglich auf die Malerei zurück und bezeichnet insbesondere in der Kunst des 17. Jahrhunderts Bildmotive, die nächtliche Szenarien mit ausgeprägter Helldunkel-Dramaturgie inszenieren. Zu den ikonischen Darstellungen der Nacht in der Malerei zählt Adam Elsheimers *Die Flucht nach Ägypten* (1609, Alte Pinakothek, München). Zu diesem Gemälde vgl. Reinhold Baumstark (Hg.), *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten*, Ausst.kat. Alte Pinakothek, München, Köln 2005. Dass sich insbesondere die Druckgrafik als »Gestaltungsmittel par excellence« für die bildkünstlerische Umsetzung dunkler und nächtlicher Szenen eignet, betont Stephan Brakensiek im Vorwort zu ders. (Hg.), *Die Farben der Nacht – Die Nacht als Thema der Druckgraphik*, Trier 2011, S. 5.

64 Vgl. hierzu Erika Billeter; Hubertus Gaßner; Christoph Vitali (Hg.), *Die Nacht*, Ausst.kat. Haus der Kunst München, Wabern-Bern 1998; Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien 2003; sowie Marion Schmidt (Regie), *DIE MAGIE DER NACHT IN DER MALEREI*, Dokumentarfilm, Telekult Film- und Medienproduktion, Deutschland 2018.

65 Beispielhaft hierfür steht eine Szene in Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979), in der Captain Willard in einem abgedunkelten Hotelzimmer einen brennenden Dschungel imaginiert – die Nacht rahmt hier eine Wahnvision, in der sich die Phantasmagorie des Vietnamkriegs bildmächtig verdichtet.

sich auf einen nächtlichen »Roadtrip« durch das neonlichtgetränkte Berlin, begleitet vom Tod in Gestalt eines mysteriösen Mannes. Die nächtliche Beleuchtung, meisterhaft von Jieun Yis Kamera eingefangen, ist hier von seltenem ästhetischem Reiz und reflektiert zugleich die »Sehnsucht der Menschen, eine Finsternis mit Buntlichtern zu füllen«, ⁶⁶ so die Intention des Regisseurs.

Wie O BEAUTIFUL NIGHT spielen zahlreiche Filme überwiegend oder vollständig in der Nacht, so etwa Édouard Molinaros UN TÉMOIN DANS LA VILLE (1959), Martin Scorseses AFTER HOURS (1985) und Jim Jarmuschs NIGHT ON EARTH (1991). Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie die Nacht nicht nur als zentralen Schauplatz der Handlung, sondern auch als die Erzählung strukturierende Instanz einsetzen – im weiteren Sinn als Erfahrungsraum, in dem Isolation, unerwartete Begegnungen und existenzielle Fragen in den Vordergrund treten. ⁶⁷ Damit eröffnen sie Perspektiven auf eine tiefgreifende Transformation der Wahrnehmung im Medium Film. Gerade in der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität offenbart die Nacht ihre zutiefst anthropologische Dimension. ⁶⁸

Das suggestive und schöpferische Potenzial der Nacht als Medium und filmisches Motiv entfaltet sich nicht nur in genretypischen Kontexten, sondern immer wieder auch in Filmen, die bewusst die Bedingungen und Grenzen visueller Darstellung und Wahrnehmung ausloten und dabei das Verhältnis von Bild, Sichtbarkeit und Erkenntnis reflektieren. Nicht zuletzt in diesem Sinne ist der Übergang von Tag zu Nacht in Michelangelo Antonionis BLOW-UP (1966) konstitutiv – eine signifikante Verschiebung, die die Reste einer ohnehin zweifelhaften, im Tageslicht jedoch noch scheinbar stabilen Ordnung der Dinge endgültig ins Wanken bringt und sowohl beim Protagonisten als auch beim Zuschauer eine regelrechte Krise der Wahrnehmung auslöst. ⁶⁹ Die oben analysier-

66 Xaver Böhm in: »O Beautiful Night – Dem Tod begegnen, um seine Ängste zu überwinden!«, Videobeitrag zum Film auf arte.tv vom 19. Februar 2019. Neben der farbigen Fassung erstellte Böhm auch eine Schwarz-Weiß-Version (*Black Neon Edition*), die in ausgewählten Kinos gezeigt wurde.

67 In UN TÉMOIN DANS LA VILLE (DER MÖRDER KAM UM MITTERNACHT) wird die nächtliche Großstadt zum bedrohlichen Labyrinth, zur Falle, in der sich die Spannungen von Schuld und Verfolgung visuell wie narrativ verdichten. AFTER HOURS nutzt die Nacht als Resonanzraum für das Surreale und Absurde: Ein junger Mann gerät in eine Kette bizarrer, kaum fassbarer Begegnungen auf den Straßen des nächtlichen New York. NIGHT ON EARTH verbindet mehrere eigenständige Episoden, die jeweils in einer anderen Stadt verortet sind, und entfaltet dabei ein filmisches Mosaik menschlicher Erfahrungen, das gleichermaßen kulturelle Vielfalt wie existenzielle Gemeinsamkeiten zeigt.

68 In diesem Zusammenhang fungiert die Nacht in Michelangelo Antonionis LA NOTTE (1961) als komplexer Resonanzraum, der das innere Unbehagen der Figuren spiegelt. Der Film begleitet das Ehepaar Giovanni und Lidia, wie es durch die nächtliche Großstadt streift und dabei mit der Entfremdung und Leere seiner Beziehung konfrontiert wird. Die Nacht erscheint hier als metaphorischer Raum einer existenziellen Krise und damit als erzählerisches Prinzip, das LA NOTTE zu einem der Schlüsselwerke des Nacht-Kinos macht. Vor dem Hintergrund des titelgebenden Motivs verhandelt der Film den schleichenden Verfall innerer Orientierung und psychischer Stabilität in einer zunehmend entmenslichten Welt.

69 Stichwort Krise: François Truffaut interpretiert in LA NUIT AMÉRICAINE (1973) – einem Klassiker, auf den unter anderem Julian Rosefeldt in seiner fünfkanaligen Filminstallation AMERICAN NIGHT (2009) verweist – den Imaginationsraum der Nacht auf selbst- und medienreflexive Weise, zugleich aber als Krisenraum menschlicher Leidenschaften. Thematisiert werden sowohl die spezifische Day-for-Night-Aufnahmetechnik als auch die Herausforderungen einer Spielfilmproduktion und die sozialen Dynamiken am Drehort. Letztlich jedoch ist der Film eine Hommage an das

ten Spannungen an den Schnittstellen von Bild und Blick, Abbild und Trugbild verdichten sich im nächtlichen Setting des Parks zu einem Moment tiefgreifender Irritation. Im Diffusen der Nacht kristallisiert sich eine produktive Mehrdeutigkeit des Sichtbaren heraus – nicht als Auslöschung von Sinn, sondern als Möglichkeitsraum eines neuen Sehens; in diesem Sinne wird die Nacht gerade auch im Experimentalfilm zum Ausgangspunkt bildmaterieller und wahrnehmungsästhetischer Experimente. In Stan Brakhages *ANTICIPATION OF THE NIGHT* (1958), *NIGHT MUSIC* (1986) und *FIRST HYMN TO THE NIGHT – NOVALIS* (1994) erscheint die Nacht als »instabile«, gleichsam fluide Projektionsfläche eines subjektivierten, lyrischen Filmsehens. In letzterem Film schimmern direkt auf Zelluloid gekratzte Strophen aus Novalis' *Hymnen an die Nacht*, darunter: »Night opens in us ... infinite eyes ...«. Diese artikulierte Entgrenzung der Sinne führt der Film im Kinoraum realiter fort: Nacht und Kino rücken zusammen in ihrem gemeinsamen imaginativen Sog. Paradoxerweise eröffnet das Dunkel der Nacht durch den Entzug des Sichtbaren ein Mehr-Sehen, da Sichtbares und Verborgenes nicht länger voneinander zu trennen sind, sondern als Einklang im und als Bild poetisch verschmelzen.

In seiner *GESCHICHTE DER NACHT* (1978), einer Collage aus Fragmenten von 150 Nächten, aufgenommen in 15 Ländern, nähert sich Clemens Klopfenstein dem Motiv in dokumentarisch-experimenteller Weise. Die gezielte Unterbelichtung des 16mm-Materials intensiviert den besagten imaginativen Sog des Nachtbilds. Durch die Einschränkung des Sehsinns erscheint die Dunkelheit zudem als große Gleichmacherin: Unter ihrem gemeinsamen Deckmantel verschwimmen die äußeren Merkmale der Orte ebenso wie »nationale Abgrenzungen«, ⁷⁰ während andere Wahrnehmungsdimensionen in den Vordergrund treten. Die suggestive Kraft dieser Bilder fasst Michael Kienzl treffend zusammen:

»Oft sehen wir nur leere Straßen, bedrohliche Schatten von Gebäuden, diffuse Lichtquellen und ihre Reflexionen auf dem Beton. Und obwohl in solchen Aufnahmen kaum etwas passiert, ist viel los in den Einstellungen – vor allem, weil es in den groben Körnern des meist unterbelichteten Materials so heftig pulsiert, weil ausgerechnet die Dunkelheit, die ein filmisches Bild sonst unmöglich macht, es hier erst belebt.«⁷¹

Je nach verwendetem Material und künstlerischer Intention variieren filmische Darstellungen der Nacht erheblich in Ästhetik und Ausdruck. David Ziegenhagen zeigt am Beispiel von Michael Manns *COLLATERAL* (2004) und *MIAMI VICE* (2006), wie die digitale

Kino – jenes Medium, das für den Regisseur im Film, Truffauts Alter Ego, zum Fluchtpunkt einer Obsession wird. Nicht kleine Teufelchen wie in Porters *DREAM OF A RAREBIT FIEND* rauben ihm den Schlaf, sondern die Dreharbeiten selbst lassen ihn nicht zur Ruhe kommen: In einer Überblendung erscheint ein Schriftzug, der an blinkende Leuchtreklamen erinnert; in großen weißen Buchstaben schiebt sich das Wort *CINEMA* über die Figur des unruhig Schlafenden in seinem Bett.

70 Michael Kienzl, »Wie ein schlafendes Monstrum«, Die Filmkolumne von Lukas Foerster, Michael Kienzl, Perlentaucher – Das Kulturmagazin, 23. November 2016, online.

71 Ebd.

Bildaufzeichnung genuin andere Bilder der Nacht erzeugt als der analoge Film, so insbesondere hinsichtlich Licht- und Farbwiedergabe, Schärfe, Helligkeit und Atmosphäre.⁷²

Von Beginn an stellt die filmische Inszenierung der Nacht eine Herausforderung dar, denn »Dunkelheit muss filmtechnisch erst einmal sichtbar gemacht werden«.⁷³ Mit dem Einsatz moderner Nachtsichttechnologien, Infrarotkameras und Wärmebildtechnik gelingt es der Netflix-Dokumentationsserie *NIGHT ON EARTH* (2020), das nächtliche Leben von Tieren in ihrem natürlichen Habitat in bislang nie dagewesener Weise sichtbar zu machen. Die Serie verbindet wissenschaftliche Präzision mit künstlerischer Intention in der Darstellung und feiert die dunklen Stunden des Planeten als lebendige, faszinierende Welt von visueller Schönheit und atmosphärischer Tiefe. Zugleich bekräftigt sie die einzigartige Fähigkeit des Kinos, die zeitlose Magie der Nacht immer wieder neu auf der Leinwand zu beschwören.

Dieser Exkurs bildet den kontextuellen Rahmen für die Analyse von *THE NIGHT OF THE HUNTER* als exemplarischem Nachtfilm, der – trotz zahlreicher Vorbilder – ein einzigartiges Bild der Nacht entwirft, leitmotivisch und als Projektionsraum von Angst und Verführung vornehmlich verknüpft mit der Figur des falschen Propheten und seiner kriminellen Energie. »Ich komme, wenn es dunkel ist« – mit diesen Worten kündigt Powell seine nächtliche Wiederkehr an, nachdem sein Versuch am Tag, Rachel Cooper zu täuschen und die Kinder aus ihrem Haus zu locken, gescheitert ist. In den dunklen Stunden bedroht, verführt und tötet der Jäger seine Opfer und stilisiert so die Nacht zu einer Sphäre der Gewalt, des Triebs und der Manipulation. Eine gänzlich andere Bedeutung und Wirkung entfaltet die Nacht hingegen, wenngleich sie dabei grundsätzlich im Bereich des Irrationalen verbleibt, in den Szenen der Flussfahrt der Kinder auf ihrer Flucht: eine Sequenz, die zweifellos zu den schönsten »Nachtstücken« der Kinogeschichte zählt. Hier wird das nächtliche Setting zu einer apotropäischen Traumlandschaft stilisiert, in der die Kinder vorübergehend Schlaf und Schutz finden – obschon ihr Verfolger unablässig einen Kontrapunkt setzt.

Bezeichnenderweise ist die nächtliche Flucht der Kinder auf dem Ohio River in Davis Grubbs Romanvorlage eher knapp gehalten. In Laughtons Verfilmung hingegen erstreckt sich diese Passage über ganze fünfzehn Minuten und gewinnt dadurch erheblich an Bedeutung. Allein schon die einzigartige audiovisuelle Gestaltung zieht den Zuschauer in ihren Bann. Ihre besondere Wirkung beruht dabei wesentlich auf dem im Studio aufgebauten Szenenbild und der künstlichen Beleuchtung. Letztere visualisiert die nächtlichen Lichteffekte der Natur überzeugend, ohne in bloßen Naturalismus zu verfallen. Das gesamte (Studio-)Setting ist betont künstlich-stilisiert und erweitert den Kinoraum in eine Sphäre jenseits von Realität und Traum, hin zu einem Schwebezustand der Wahrnehmung. Die Nacht offenbart sich hierbei als genuin mythisch aufgeladener Ort, wirkungsvoll in dieser Qualität akzentuiert durch tänzelnde Lichter auf den Wellen, hell leuchtende Sterne und den Mond, während das kleine Boot mit den Kindern nach der anfänglichen Hektik der Flucht ruhig auf dem Wasser treibt. Kosmisches und Irdisches ergänzen sich in diesen Bildern zu einem filmisch-poetischen Universum und gleiten

72 Vgl. David Ziegenhagen, »Bright Nights. Atmosphäre der Nacht in Michael Manns *Collateral* und *Miami Vice*«, in: Orth 2015, S. 45–62.

73 Orth 2015, S. 2.

ineinander, als gäbe es keine Entfernung von Innen und Außen, Oben und Unten, Hier und Dort – eine das Auge ebenso betörende wie besänftigende Imagination der Nacht durch die symbolische Linse der Kinematografie.

Die von Charles Laughton beabsichtigte »fairy tale quality« der Bilder war wohl der entscheidende Grund, weshalb die Sequenz nicht *on location*, sondern größtenteils im Studio realisiert wurde.⁷⁴ Dabei konnte Laughton auf die Erfahrung von Stanley Cortez zurückgreifen, der bereits als Kameramann an der Seite von Hal Mohr in *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (1935, Max Reinhardt, Wilhelm Dieterle) gearbeitet hatte, einem Studiofilm, der die Nacht in suggestiven Bildern zu einer märchenhaft verklärten Kulisse stilisiert. In *THE NIGHT OF THE HUNTER* unterstützt neben der visuellen Gestaltung auch der musikalische Soundtrack maßgeblich diesen Eindruck einer Magie der Nacht. Gleich zu Beginn (John ist erschöpft eingeschlafen) singt Pearl im Boot zum Klang der Streichinstrumente und Holzbläser zu ihrer Strohuppe ein Wiegenlied, das mit den Zeilen endet: »into the sky – into the moon ...«. ⁷⁵ Um ihre Gestalt flimmern Lichtreflexe wie flüssiges Kristall (Abb. 295). Das Gefühl des Ephemerens, das in Pearls Stimme und Gesang mitschwingt, überträgt sich unmittelbar auf die Zuschauer im Kino – als treibe man gemeinsam mit den Kindern im Lichtstrahl der Filmprojektion schwerelos dahin.

Die Inszenierung ruft unweigerlich archetypische Bilder der Märchenliteratur in Erinnerung. Man denke insbesondere an Gerdt von Bassewitz' *Peterchens Mondfahrt* (1912) und an *Hänsel und Gretel* (1812) der Brüder Grimm. Der Bezug ist weit mehr als eine lose Assoziation, schon deshalb, weil in *THE NIGHT OF THE HUNTER* die Perspektive der Kinder zum zentralen Blickwinkel und zur leitenden Instanz der filmischen Wahrnehmung wird. Der Fluss fungiert hierbei als Schauplatz und Sinnbild einer Reise ins Unbekannte, ein Motiv, das sowohl das fantastische Abenteuer in *Peterchens Mondfahrt* als auch die existenzielle Notlage in *Hänsel und Gretel* widerspiegelt. Zu Beginn der Sequenz sieht man Pearl und John, wie sie Hand in Hand am Ufer entlangrennen, ehe sie das rettende Boot erreichen. Im Widerschein des Mondes – tatsächlich im Licht präzise gesetzter Studio-Spotlights – leuchten ihre Körper, als wären sie von einem zarten Lichtmantel umhüllt (Abb. 296). Die Reflexe des Mondlichts auf dem Fluss verhalten sich gewissermaßen analog zu den glänzenden Kieselsteinen in *Hänsel und Gretel*, die Hänsel im Wald ausstreut, um im Dunkel der Nacht den Weg nach Hause zu finden.⁷⁶ Hier leuchten die Lichtrefle-

-
- 74 Ursprünglich war vorgesehen, die Szene der nächtlichen Flussfahrt unter freiem Himmel am Ohio River zu realisieren. Der Film bewahrt jedoch zwei Day-for-Night-Aufnahmen des Second-Unit-Kameramanns Terry Sanders, die im Verlauf der Sequenz kurz eingeblendet werden. Eine dieser Einstellungen zeigt ein Boot, das aus der Ferne über das Wasser gleitet – und vermittelt eine Vorstellung davon, wie die gesamte Passage hätte wirken können, wenn sie vollständig *on location* entstanden wäre. Gleichzeitig eröffnet sie Einblicke in die ästhetischen Entscheidungsprozesse während der Produktion.
- 75 Es handelt sich um das Lied *Pretty Fly*, das Walter Schumann eigens für den Film komponierte. Der vollständige Text lautet: »Once upon a time, there was a pretty fly. He had a pretty wife, this pretty fly. But one day she flew away, flew away. She had two pretty children. But one night these two pretty children flew away, flew away – into the sky – into the moon ...«.
- 76 Die entsprechende Stelle lautet: »Und als der volle Mond aufgestiegen war, so nahm Hänsel sein Schwesterchen an der Hand und ging den Kieselsteinen nach; die schimmerten wie neugeschlagene Batzen und zeigten ihnen den Weg.« (Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Berlin 1812, S. 49–58, hier S. 51).

xionen des Mondes den Weg zum Boot. In diesem Zusammenhang markiert die Landschaft, hier insbesondere die Strömung des Flusses, in *THE NIGHT OF THE HUNTER* einen transitorischen Raum des Übergangs: von Angst zu Mut, von Bedrohung zu Hoffnung. Dabei gelingt es Laughton, sein Publikum zu verzaubern, ohne jedoch die latente Bedrohung und den historischen Hintergrund der Handlung⁷⁷ auszublenden.

Die Flora und Fauna der Uferlandschaft, separat aufgenommen und im Compositing-Verfahren hinzugefügt, vervollständigen die Szenerie und intensivieren den Eindruck eines Gleitens zwischen Wachen und Träumen. Eine der bemerkenswertesten Einstellungen der Sequenz zeigt ein im Mondlicht schimmerndes Spinnennetz, das den gesamten Kader ausfüllt (Abb. 297).⁷⁸ Auf den ersten Blick könnte das Netz sinnbildlich für die Gefahr stehen, die von Powells Verfolgung ausgeht, denn direkt dahinter sieht man das winzig kleine Boot mit den Kindern, gleichsam eine Beute im Gewebe.⁷⁹ Doch das Boot gleitet im Mittelgrund ungehindert dahin. Allein der Blick der Zuschauer verfängt sich im schimmernden Netz, angelockt vom visuellen Zauber seiner filigranen Ausleuchtung. Hier zeigt sich, wie ambivalent Laughton seine Bildräume gestaltet: Sie rufen traditionelle Symbolik auf, nur um sie im nächsten Moment zu unterlaufen – ein raffiniertes Spiel mit den Erwartungen des Publikums.

In der Flussfahrt-Sequenz offenbart sich der Film in seiner Materialität als Lichtspiel. Im Gegenlicht tanzen Pollenpartikel der vom Wind bewegten Gräser (Abb. 298). Auf der luziden Oberfläche des Mondes, der näher in den Fokus rückt, als das bloße Auge ihn von der Erde aus je sehen könnte, werden an den Helldunkelübergängen unebene Schattenmuster plastisch sichtbar (Abb. 299). Wie schon bei Méliès und seinem eingangs analysierten *L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE* (1907) nähert sich die Kamera dem Fernen gleichsam teleskopisch an. Und wie bei Méliès verweben sich Licht und Schatten zu Bildern, die das Kino als offenen, ins Unendliche weisenden Wahrnehmungsraum erfahrbar machen, einen Raum der Begegnung von Realität und Imagination, die sich im Spiel von Blick und Bild berühren und ertasten. Wie es treffend heißt: »Nur was real ist,

77 Hier der Großen Depression – jener globalen Wirtschaftskrise, die in den 1930er-Jahren nicht nur ökonomische Not, sondern auch gesellschaftliche Desillusionierung und politische Radikalisierung mit sich brachte.

78 Die Einstellung wurde mit erheblichem technischem und gestalterischem Aufwand realisiert, wie Szenenbildner Hilyard M. Brown erläutert: »For the shot of the kids drifting past a spider's web, I made a web out of nylon thread. I couldn't work at spider web size, so I made it greatly oversized, about three feet in diameter. Stanley [Cortez] just backed up and photographed it so that it looked like what it was supposed to be, while I was up there holding a little stick and dripping honey on the web so that the ›dew‹ was dripping on it.« (Zitiert nach Jones 2002, S. 255). Preston Neal Jones ergänzt (ebd.): »The white web was photographed against a plain black background, so that it could be combined optically with the shot of the boat in the background.«

79 Zur kulturellen Symbolik des Spinnennetzes vgl. etwa die vielfach belegte Verbindung zu Gefahr, List oder Verstrickung (etwa in mythologischen und literarischen Kontexten – von Arachne bis Kafka). Laughtons Bildsprache bricht diese Konnotation jedoch bewusst, indem sie das Netz nicht als Falle, sondern als Projektionsfläche visueller Schönheit und Ambivalenz einsetzt.

kann zu einem Traum werden – und nur aus einem Traum kann man im Licht erwachen.«⁸⁰



Abb. 295-302: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

80 Die zitierten Zeilen stellen eine freie Adaption zentraler Lehren aus dem *Bardo Thödol* (dem sogenannten »Tibetischen Buch der Toten«) dar. Sie stammen aus der US-amerikanischen Fernsehserie *MAD MEN* (2007–2015), Staffel 5, Folge 6: »Far Away Places«.

Eine weitere stilistische Besonderheit der Flussfahrt-Sequenz ist die flache Bauweise der Kulissen, die besonders deutlich sichtbar wird, als die Kinder an Land gehen, um in der Scheune einer Farm zu nächtigen. Dunkel hebt sich die Silhouette von Haus, Scheune und Umzäunung vom helleren Himmelsgrund ab, der vom silbrigen Widerschein der gerade untergegangenen Sonne erhellt ist (Abb. 300). Es ist eine Scherenschnitt-Architektur, bestehend aus Cut-outs ohne Tiefe und Raum. Unverkennbar orientieren sich Szenografie und Beleuchtung hier an der Ästhetik des Silhouettenanimationsfilms, bei dem Scherenschnitte auf einer von unten beleuchteten Glasplatte animiert werden. Eine unübertroffene Meisterin dieser Filmgattung ist Lotte Reiniger, eine schillernde Figur der deutschen Filmavantgarde der 1920er-Jahre. In ihren Kurz- und Langfilmen wie *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS* (1919), *ASCHENPUTTEL* (1922) und *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (1926), allesamt Meilensteine der Animationsfilmkunst, verfilmte Reiniger Märchenliteratur, darunter Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, Werke von Hans Christian Andersen und der Brüder Grimm.⁸¹ Sie erschuf hierbei erstaunlich komplexe, mehrschichtige Kompositionen mit überzeugender Tiefenwirkung. Mit der Technik und Ästhetik ihrer Filme bewegte sich Reiniger in einer langen Tradition und verarbeitete unter anderem Einflüsse aus dem asiatischen Schattentheater, das Werner Nekes als »wesentlichen Strang in der komplexen Entwicklungsgeschichte des Films«⁸² herausstellt. Vergleicht man die Einstellungen, in denen Pearl und John vor dem hell erleuchteten Fenster des Farmhauses die Silhouette eines Kanarienvogels im Käfig betrachten (Abb. 301–302) mit einem Standbild aus Reinigers *ASCHENPUTTEL* (Abb. 303), so treten auffällige Parallelen in der Scherenschnittästhetik hervor.⁸³

-
- 81 Es sei in diesem Zusammenhang angemerkt, dass Hans Christian Andersen selbst – der von Reiniger mehrfach adaptierte Autor – laut Überlieferung Scherenschnitte anfertigte. Wie Marion Ackermann in ihrem Aufsatz »Des Märchendichters Schere«: Die Scherenschnitte Hans Christian Andersens« ausführt, war diese Praxis eng mit seinem literarischen Schaffen verbunden (in: Marion Ackermann; Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse: Silhouetten und Cutouts*, Ausst.kat. Lenbachhaus München, Ostfildern-Ruit 2001, S. 115–120). Weiterführend zum Scherenschnitt im Kontext von Literatur und Buchillustration vgl. Judith Steinheider, *Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie*, Baden-Baden 2013.
- 82 Werner Nekes, »Die große Kunst des Lichtes und der Schatten«, in: Schnitt – Das Filmmagazin, Jg. 9, 2004, Nr. 34, S. 12–15, hier S. 13. Offenkundig orientiert sich Lotte Reiniger dabei nicht nur am asiatischen Schattentheater, sondern auch an Silhouettendarstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die wesentlich von Johann Caspar Lavater geprägt wurden, sowie an der sogenannten schwarzfigurigen Vasenmalerei der griechischen Antike. Zu Lavater vgl. Claudia Schmolders, »Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse«, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 37–53. Weitere Beiträge in diesem Katalog widmen sich den Schattenrissen und Scherenschnitten von Philipp Otto Runge, Adolph von Menzel und Henri Matisse sowie deren Nachwirkungen in der zeitgenössischen Kunst. Zur Vasenmalerei vgl. John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch*, Mainz 1977.
- 83 Weitere Abbildungen finden sich in: Evamarie Blattner; Bernd Desinger; Matthias Knop; Wiebke Ratzeburg (Hg.), *Lotte Reiniger: Filmstills*, Ausst.kat. anlässlich der Ausstellung *Animation und Avantgarde. Lotte Reiniger und der absolute Film*, Stadtmuseum Tübingen; Filmmuseum Düsseldorf, Berlin 2015. Ergänzend dazu bietet der Sammelband von Rada Bieberstein (Hg.), *Beyond Prince Achmed. New Perspectives on Animation Pioneer Lotte Reiniger*, Marburg 2022, vertiefende medienwissenschaftliche Perspektiven. Siehe ferner Susanne Marschall (Regie), *LOTTE REINIGER – TANZ DER SCHATTEN: PORTRÄT DER PIONIERIN DES KÜNSTLERISCHEN TRICKFILMS*, Deutschland 2012.



Abb. 303: *ASCHENPUTTEL* (1922). Lotte Reiniger. Film Still (*Aschenputtel geht zur Stiefmutter*)

Diese Cut-outs fungieren darüber hinaus als eine weitere Ausdrucksfläche der Farbe Schwarz: Farbe als Abbild und als Artefakt,⁸⁴ Bestandteil der fiktionalen Welt und Zeichen ihrer artifiziellen Gestaltung. Nicht Imitation, sondern die bewusst exponierte Stilisierung bestimmt die besondere Atmosphäre dieser Sequenzen. Eine derartige Stilisierung prägt auch spätere filmische Beispiele, etwa Woody Allens *MANHATTAN* (1979), in dem die Silhouettenästhetik jene Szenen bestimmt, in denen die Protagonisten, ob bei einer Cocktailparty im Museum of Modern Art oder beim Sonnenaufgang hinter der Brooklyn Bridge, in entrückter Zweisamkeit erscheinen. Im Einklang mit den Gefühlsbewegungen der Figuren wird die Stadtkulisse von Manhattan poetisch – und zugleich genuin filmisch – überhöht, insofern Allen Wirklichkeit und Kunst auf der Leinwand ineinander übergehen lässt.⁸⁵

Als die Kinder schließlich die Scheune betreten, wechselt die Bildgestaltung zugunsten eines tiefenräumlich fein differenzierten Helldunkels im Stil der »Alten Meister« (Abb. 304). Cortez könnte sich dabei an Michelangelo Merisi da Caravaggios *Conversione*

84 Vgl. Christine N. Brinckmann, »Filmische Farbe als Abbild und Artefakt« [2001], in: Brinckmann 2014, S. 21–46.

85 Die Gattung des Scherenschnitt-Animationsfilms ist zwar eine Seltenheit geblieben, doch ihre stilistischen Elemente wirken – wie Woody Allens *MANHATTAN* zeigt – bis in die Gegenwart nach, sowohl im Spiel- als auch im Animationsfilm. Ein prominentes Beispiel ist *SIN CITY* (2005, Robert Rodriguez, Frank Miller). Wie bereits die *Hardboiled-Comic*vorlage von Frank Miller operiert auch die Verfilmung mit einem extrem kontrastreichen Schwarz-Weiß, das weitgehend auf Zwischentöne verzichtet und nur vereinzelt durch monochrome Farbakzente gebrochen wird. In einzelnen Einstellungen nähert sich *SIN CITY* visuell deutlich dem Scherenschnitt-Stil an – eine bewusste ästhetische Entscheidung, die die Tradition des Silhouettenanimationsfilms mit der Lichtdramaturgie und Bildstilistik des Film Noir kombiniert.

di San Paolo (*Die Bekehrung des Heiligen Paulus*, 1600–01; Abb. 305) orientiert haben,⁸⁶ worauf auch die ungewöhnliche Kameraperspektive hindeutet. Der Second-Unit-Kameramann Terry Sanders urteilt über diese Einstellung:

»Charles talked about shooting past the cow's udder. That was an important image to him. But I think that it was not lit right. I mean, they blasted the light on the udder so you can see all the bumps. They should have had it more in silhouette, I think, for my taste. I understand what he was going for, the concept of nurturing nature, symbolized by the milk... (*Smiles*) But for me, those udders are kind of a little bit frightening.«⁸⁷

Sanders hebt die Symbolik der Szene hervor, stößt sich aber an der Hervorhebung der Euter. Der Kamerablick und die fleckige Beleuchtung der Tierkörper entwerfen in der Tat eine ungeheuerliche Perspektive, weniger als Nachahmung von Caravaggios Bildkomposition denn als ihre Umkehrung: Wo das Pferd auf dem Gemälde im Hintergrund die Bildfläche dominiert, rücken hier die Kühe in den Vordergrund der Darstellung. Die Wirkung bleibt vergleichbar monströs, weil das Licht Textur und Volumen der Körper grotesk überzeichnet. Wie bei Caravaggio verbleibt ein großer Teil der Umgebung im Dunkeln; schräg von oben fällt Licht auf das Heu und zeichnet den Weg über die Leiter zum Dachboden vor. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass es sich – wie bei der Bekehrung des Paulus – um eine göttliche Lichtquelle handelt: Hier empfängt das Licht die Kinder wie eine schützende Hand, während in *Conversione di San Paolo* der Lichtstrahl den Körper des Paulus niederstreckt. Dieser Kontrast in der Darstellung des Lichts als Medium göttlicher Intervention wird wesentlich durch das Schlaflied *Lullaby* von Walter Schumann gestützt, das die Handlung musikalisch begleitet:

»Hush, little one, hush, hush my little one, hush.
Morning soon will light your pillow,
birds will sing in yonder willow,
hush my little one hush.
Rest, dearest one, rest, rest here on my breast.
Little child with heart so brave,
angel close will keep you safe,
rest my dearest one rest, rest, little one, rest.«

Nicht nur die sanfte Stimme der Sängerin Kitty White, sondern auch die Liedzeile »angel close will keep you safe« rufen den Prolog des Films in Erinnerung und stilisieren das Geschehen zu einem Moment spiritueller Erhebung, wenn die Kinder, dem gleichsam himmlischen Ruf des Lichts folgend, die Leiter zum Dachboden emporsteigen.

86 Vgl. dazu Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Hells und Dunkels*, Stuttgart 1992; sowie Daniela Hammer-Tugendhat, »Gott im Schatten? Zur Bedeutung des Lichtes bei Caravaggio und Rembrandt«, in: Christina Lechtermann; Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Berlin 2006, S. 177–189.

87 Terry Sanders, zitiert nach Jones 2002, S. 269.



Abb. 304: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton,
K: Stanley Cortez



Abb. 305: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, 1600–01. Öl auf Leinwand,
230 × 175 cm. Santa Maria del Popolo, Rom

Nachfolgend kombiniert Laughton tiefenräumliches Helldunkel mit der flächigen Scherenschnitt-Ästhetik. Eine rechteckige Öffnung in der Holzwand der Scheune rahmt den Ausblick auf die dahinterliegende Landschaft. Die Kinder sind eingeschlafen. Die Statik der vordergründigen Szene nutzt Laughton, um mittels zweifacher Überblendung die Nacht im Zeitraffer vergehen zu lassen. Dreimal verändert die Mondsichel ihre Position am Himmel. In der Morgendämmerung erscheint Powells schwarze Silhouette am Horizont: hoch zu Pferd, klar konturiert vor dem sich aufhellenden Himmel (Abb. 306).⁸⁸ Johns erschöpft-ungläubige Frage »Don't he never sleep?« akzentuiert diesen Moment. Doch die sanfte Lichtstimmung des anbrechenden Tages konterkariert die Bedrohung.



Abb. 306-307: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton, K: Stanley Cortez

Gänzlich andere Stimmungsbilder der Nacht evoziert die Sequenz, in der Powell auf seiner Verfolgungsjagd am Flussufer an einem Lagerfeuer rastet und einer Gruppe von Bauern die nahende Apokalypse predigt (Abb. 307). Einige der versammelten Figuren treten im Schatten des Feuers zurück und werden zu anonymen Scherenschnitten, während andere grell vom Licht erfasst erscheinen. Alle lauschen gebannt Powells Worten. Das Feuer mag Wärme spenden, doch in seiner grellen Überzeichnung kündigt es von der finsternen Vorahnung jenes Großbrands, den Powell in seiner Endzeitvision heraufbeschwört. Eindrucksvoll treten hier die beiden fundamentalen Kräfte der Filmkunst, Licht und Schatten, als religiöse Gegenspieler hervor und bestimmen den symbolischen Gehalt des Bildes.

Resümee

Anstelle eines zusammenfassenden Rückblicks auf die Ergebnisse der vorangegangenen Analyse soll in diesem Resümee eine Sequenz das letzte Wort haben, in der sich viele der zuvor herausgearbeiteten Themen und Aspekte der Licht- und Schattenästhetik von *THE NIGHT OF THE HUNTER* verdichten. Dramaturgisch markiert sie die Auflösung der zermürbenden Verfolgungsjagd; visuell belegt sie ein weiteres Mal die Raffinesse der künst-

88 Zur Erzeugung einer tiefenräumlichen Illusion griff Laughton – ähnlich wie zuvor Murnau in *SUNRISE* (1927) – auf einen bewährten Trick zurück: ein Pony und ein kleinwüchsiger Darsteller kamen zum Einsatz.

lerischen Lichtregie und vertieft das Verständnis der Bildsprache dieses außergewöhnlichen Films – beginnend mit einer Totale auf das Haus Rachel Coopers. Innerhalb des umzäunten Grundstücks tritt Powells Silhouette ins Seitenlicht. Dazu ertönt sein Gesang, ein Kirchenlied: »Leaning, leaning, safe and secure from all alarms; leaning, leaning, leaning on the everlasting arms.«⁸⁹

Im Dachzimmer des Hauses geht das zitternde Licht einer Kerze an, ein flackernder Gegenpol zu Powells dunkler Präsenz vor dem Haus. Im erleuchteten Fenster erscheint Rubys Silhouette, bevor der Raum wieder ins Dunkel gehüllt wird. Die Kamera wechselt die Position und zeigt Rachel Cooper in ihrem Schaukelstuhl, während sich Powell im Hintergrund der Veranda nähert – optisch treten die beiden Gegenspieler so in direkte Konfrontation (Abb. 308). Die Lichtsetzung markiert eine Umkehrung der Machtverhältnisse: Ausgerechnet Rachel, die »Lichtgestalt«, erscheint hier als pechschwarze Silhouette, nahezu ein Cut-out mit einem zum Abschuss bereiten Gewehr auf den Knien. Wie ein warnender Zeigefinger deutet der Gewehrlauf in Richtung Powell, dessen Gesicht, zu einem markanten *split face* stilisiert, maskenhaft aus dem Dunkel hervorschaut. In diesem Moment stimmt Rachel in Powells Gesang ein und ergänzt die Strophen des Lieds mit den Worten: »Leaning on Jesus ...«. Da der Name Jesus im Originaltext nicht vorkommt, verleiht Cooper dem Lied so eine klare, persönliche Bindung an den christlichen Glauben. Während Powell die biblische Symbolik pervertiert, um seine finstere Agenda zu verschleiern, stellt Rachels Gesang die ursprüngliche Bedeutung wieder her: ein Lied des Vertrauens, der Geborgenheit und des Glaubens, Güte vermöge der Bosheit standzuhalten. Rachels grafisch kraftvolle Silhouette leuchtet im Bild, klar konturiert und von einer Lichtaureole umflossen.

Kaum entströmt Coopers Mund das »Lichtwort« Jesus, erscheint Ruby mit einer Kerze in der Hand auf der Veranda. Deren Schein erfüllt den Raum augenblicklich mit Helligkeit, reflektiert sich im feingewebten Fliegendraht und verwandelt das zuvor unsichtbare Netz in eine opak leuchtende Fläche, hinter der Powells Gestalt optisch (und symbolisch) verblasst (Abb. 309). Es wirkt, als materialisiere sich die schützende Präsenz Gottes, heraufbeschworen durch Coopers Gesang, in diesem Licht: auf der Projektionsfläche des Fliegendrahts, mit der Laughton zugleich auf die Kinoleinwand anzuspielen scheint und das Filmlicht – in dessen eigener Fähigkeit, Erleuchtung im Kinoraum zu spenden. Gleichwohl nutzt Powell die Gunst des Augenblicks, um sich unbemerkt näher an das Haus heranzuschleichen, wodurch die reale Bedrohung bestehen bleibt.

In der folgenden Szene hat Rachel Cooper die Kinder beisammen und wartet, die Flinte im Arm, an Ort und Stelle auf Powells Übergriff. Wie schon im Prolog wird sie zur Erzählerin, zur »Stimme« des Films. Thema ihrer Erzählung ist in diesem Fall der Kindermord von Bethlehem. Eine Halbnaher hält dem Kinopublikum einen Spiegel vor: Wir blicken auf verträumte Gesichter der Kinder, die Rachel lauschen, als liefe vor ihrem inneren Auge ein Film. Pearls Blick verlässt den Bildraum und trifft – im stummen Dialog – den Blick des Publikums (Abb. 310). Für einen Moment scheint uns dieser Blick die eigene Kindheit zurückzuschenken. Auch darin zeigt sich die Magie des Kinos.

89 »Leaning on the Everlasting Arms« (1887), Musik: Anthony J. Showalter, Text: Anthony J. Showalter und Elisha A. Hoffman, gilt als klassisches Beispiel der amerikanischen Gospelmusik des späten 19. Jahrhunderts.



Abb. 308-310: *THE NIGHT OF THE HUNTER* (1955). Charles Laughton,
K: Stanley Cortez

Mit der Kraft dieser Bilder vor Augen wird verständlich, weshalb *THE NIGHT OF THE HUNTER* trotz seiner anfänglich verhaltenen Rezeption zu einem der einflussreichsten Filme avancieren konnte. Ungebrochen bleibt die Nachwirkung dieses Werks, wie zahlreiche Referenzen und Hommagen belegen – von *RAISING ARIZONA* (1987) und *THE BIG*

LEBOWSKI (1998) der Coen-Brüder über Spike Lees DO THE RIGHT THING (1989) bis hin zu Martin Scorseses CAPE FEAR (1991).⁹⁰ Eine weniger popkulturell orientierte als vielmehr ästhetische Hommage an Laughtons Film stammt vom portugiesischen Regisseur Pedro Costa mit seinem Spielfilmdebüt O SANGUE (1989), dessen »schwarz-weiße, traumartige Erzählung zweier Geschwister auf der Flucht«⁹¹ nicht nur filmgeschichtlich auf Motivik und Stilistik von THE NIGHT OF THE HUNTER verweist, sondern insbesondere auch die beiden Kräfte des Filmbildes, Licht und Schatten, eindrucksvoll nah an Laughtons Vorbild herausstellt (Abb. 311–312). Deutliche Anklänge finden sich in A FIELD IN ENGLAND (2013) von Ben Wheatley, einem Historiendrama mit Horrorelementen – »a psychedelic trip into magic and madness«.⁹² Wheatley greift gezielt Bildmotive der Flussfahrt-Sequenz auf, löst sich dabei jedoch von der kontrastreichen Helldunkel-Dramaturgie des Originals. Stattdessen überführt er die Motive in eine filmische Grisaillemalerei, die einer Laughtons Vision vergleichbaren, traumartig entrückten Welt auf der Leinwand Gestalt gibt (Abb. 313–314). Diese Ästhetik interpretiert THE NIGHT OF THE HUNTER nicht nur neu, sondern führt gleichzeitig dessen innere Dimension fort, als bildgewordene Liebeserklärung an das Kino, artikuliert in feinfühligster Bildsprache und einer suggestiven Licht- und Schattenchoreografie.

90 Zur Nachwirkungsgeschichte von THE NIGHT OF THE HUNTER vgl. Abby Olcese, »Everlasting Arms: The Sustained Power of *The Night of the Hunter*«, RogerEbert.com – Features, 21. Oktober 2020, online.

91 Volker Pantenburg, »Digitaler Realismus. Pedro Costas dokumentarische Fiktionen«, in: Dirck Linck; Michael Lüthy; Brigitte Obermayr; Martin Vöhler (Hg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin, Zürich 2010, S. 107–120, hier S. 112. Pantenburg verweist in Fußnote 14 unter Bezugnahme auf Mark Peranson darauf, dass Pedro Costa plante, Stanley Cortez – den Kameramann von THE NIGHT OF THE HUNTER – für O SANGUE zu engagieren: »Costa schickte ihm einen Brief, ohne zu wissen, dass Cortez zu diesem Zeitpunkt bereits tot war.« (Ebd.).

92 Adam Dawtrey, »Wheatley to direct ›A Field in England‹«, Variety, 04. September 2012, online.



Abb. 311-312: *O SANGUE* (1989). Pedro Costa, K: Martin Schäfer



Abb. 313-314: *A FIELD IN ENGLAND* (2013). Ben Wheatley, K: Laurie Rose

