



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„An adult world. Much more complicated to a child.“  
Das Kind im *Film Noir* mit besonderem Fokus auf *child-witness*-Dramen.

verfasst von / submitted by

Mag.a Anna Wiesinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Deutsch  
UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern



# Inhaltsverzeichnis

1. Einführung: Wo sind die Kinder im <i>Film Noir</i> ?	1
2. Zur Situation der Familien und Kinder in den USA der 1940/1950er	6
3. Kinder im Film	10
3.1. KinderschauspielerInnen und das <i>Hollywood star system</i>	11
4. Ted Tetzlaffs <i>The Window</i> (RKO 1949)	14
4.1. Wie <i>noir</i> ist <i>The Window</i> ?	16
4.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise	20
4.3. Eine psychoanalytische Leseweise	24
4.3.1. Der kindliche Blick	24
4.3.2. Der Blick der ZuseherInnen	29
5. Pat Jacksons <i>Shadow on the Wall</i> (MGM 1950)	32
5.1. Wie <i>noir</i> ist <i>Shadow on the Wall</i> ?	34
5.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise	38
5.3. Eine psychoanalytische Leseweise	42
5.3.1. Der kindliche Blick	44
5.3.2. Der Blick der ZuseherInnen	47
6. Charles Laughton <i>The Night of the Hunter</i> (United Artists 1955)	52
6.1. Wie <i>noir</i> ist <i>The Night of the Hunter</i> ?	55
6.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise	59
6.3. Eine psychoanalytische Leseweise	63
6.3.1. Der kindliche Blick	63
6.3.2. Der Blick der ZuseherInnen	71
7. Conclusio	74
8. Ausblick	77
9. Fachdidaktischer Teil	78
10. Literaturverzeichnis	81
11. Abbildungsverzeichnis	89
12. Anhang	92



## 1. Einführung: Wo sind die Kinder im *Film Noir*?

„There are no children in film noir. Married couples have no children. Children represent hope, and there is no hope in any relationship or in the future.“<sup>1</sup>

*Film Noir* – ein Name als Programm. Von den französischen FilmkritikerInnen Nino Frank, Raymond Borde und Etienne Chaumeton als ein Zyklus von Filmen, gedreht zwischen 1941 und 1958<sup>2</sup>, definiert, kann die *schwarze Serie* – so die Bezeichnung von *Film Noir* im deutschsprachigen Raum – grundsätzlich als eine pessimistische und zynische Antwort auf das Nachkriegsamerika der 1940er und 1950er verstanden werden. Dabei werden die zentralen Konflikte zwar auch thematisch, vor allem aber auf der visuellen Ebene ausgetragen. Gleichzeitig Filmzyklus und Stil ist *Film Noir* ein schwarzer Spiegel, der das amerikanische *age of anxiety* auf der Leinwand reflektiert, indem die sich wandelnden sozioökonomischen und gesellschaftlichen Konditionen auch filmisch abgebildet werden. Gleichwohl derartige thematische und v.a. visuelle Methoden nicht neu waren und bereits im europäischen Kino der Weimarer Republik sowie im Expressionismus zum Einsatz kamen, so waren sie in Amerika vor 1940 eher eine Ausnahme. Mit dem Wechsel des Fokus auf derartige Elemente wurde die Filmrealität zum Abbild der Welt außerhalb des Kinos und der damit verbundenen Veränderungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>3</sup>

Intakte Beziehungen, Familien und der damit verbundene Nachwuchs hatten hier, so die weitläufige wissenschaftliche Meinung, keinen Platz. Sylvia Harvey schreibt vor diesem Hintergrund: „[T]he point about film noir ... is that it is structured around the destruction or absence of romantic love and the family.“<sup>4</sup> Die Tatsache, dass Familienbeziehungen im *Film*

---

<sup>1</sup> Ken Dancyger, Jeff Rush: *Alternative Scriptwriting Beyond the Hollywood Formula*. New York/London: Focal Press<sup>5</sup> 2013, 110.

<sup>2</sup> *Film Noir* ist nicht nur inhaltlich, sondern auch im Kontext seiner Definition *dunkel*. So ist sich die Literatur uneinig darüber, welcher Film als der erste *Film Noir* bezeichnet werden kann. Grundsätzlich wird *The Maltese Falcon* (1941) als der Beginn des Zyklus beschrieben. Andere Stimmen sehen allerdings in *Double Indemnity* (1944), *Stranger on The Third Floor* (1940) oder *Citizen Kane* (1941) den ersten *Film Noir*. Die Filmauswahl, die das Ende des Zyklus definiert ist im Gegensatz dazu präziser. Der populärste Kandidat ist Orson Welles *Touch of Evil*. Somit gibt Welles sowohl Start als auch Zielschuss des *Noir*-Filmzyklus vor.

Vgl. Andrew Spicer: *Film Noir*. Edinburgh/Harlow/Essex: Pearson Education Limited 2002; Raymond Borde, Etienne Chaumeton: *A Panorama of American Film Noir 1941 – 1953*. Translated by Paul Hammond. San Francisco: City Lights Book 2002; Sheri Chinen Biesen: *Blackout: World War II and the Origin of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005; William Park: *What is Film Noir?* Plymouth: Bucknell University Press 2011; Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGrawHill 1981; William Luhr: *Film Noir*. West Sussex: Wiley-Blackwell 2012.

<sup>3</sup> Vgl. Paul Schrader: *Notes on Film Noir*. In: *Noir Film Reader*. Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions 1998; Park, *What is Film Noir?*

<sup>4</sup> Sylvia Harvey: *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*. In: *Women in Film Noir*. Hrsg. v. Ann Kaplan. London: British Film Institute 1978,15.

*Noir* zum Teil als „broken, perverted, peripheral or impossible“<sup>5</sup> dargestellt werden oder völlig fehlen, ist dabei ein Beispiel des erwähnten schwarzen Spiegels der sozialen und ökonomischen Veränderungen in der amerikanischen Gesellschaft, die in weiterer Folge die Vormachtstellung der ideologischen Hegemonie der Familie in Frage stellten.<sup>6</sup> Laut William Luhr ist das Fehlen der nuklearen Familie „a structured absence“<sup>7</sup>, wobei hier erwähnt werden muss, dass der Begriff der nuklearen Familie erst 1949 definiert wurde: „The first and most basic, called herewith the nuclear family, consists typically of a married man and woman with their offspring.“<sup>8</sup>

Aber auch die Darstellung der *normalen*, funktionierenden Familie ist, laut Harvey, in „so-called `non-political` American films“<sup>9</sup> durchaus politisch motiviert, da dadurch „the established values of [...] repressive and hierarchial relationships [...] with the father as the head, the mother as subservient, and the children as totally dependant“<sup>10</sup> forciert werden. „It embodies a range of traditional values: love of family, love of father [...], love of country.“<sup>11</sup>

Frauen werden vor diesem Hintergrund im *Film Noir* entweder als „exciting, childless whores, or [...] boring, potentially childbearing sweethearts“<sup>12</sup> dargestellt. Sexuelle Befriedigung wird bei beiden Parteien meist außerhalb der Ehe gesucht, während diese als solche als langweilige Routine empfunden wird und oftmals keinen Nachwuchs hervorbringt. Das Haus, in dem man lebt, ist Wohnort, aber kein Zuhause. Stattdessen verkehrt man in Bars, Nachtclubs, Hotels. Die Stadt wird zum „moral and sexual cesspool“<sup>13</sup>. *Film Noir* legt den Schwerpunkt auf Bereiche, die subtil Frustration porträtieren und zu denen die Kinder des klassischen Hollywoods scheinbar keinen Zutritt haben.

Die vorliegende Arbeit versucht diese immer noch vorherrschende Meinung hinsichtlich der Kinder im *Film Noir* – veranschaulicht durch das zuvor erwähnte und durchaus plakative Zitat- zu widerlegen, indem sie die Auffassung vertritt, dass Kinder durchaus Eingang in die *Noir* Welt erhalten. Mehr noch, indem sie als Medium für gesellschaftliche Befindlichkeiten,

---

<sup>5</sup> Ebenda, 37-38.

<sup>6</sup> Vgl. Christine Gledhill: Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. In: Women in Film Noir. Hrsg. v. Ann Kaplan. London: British Film Institute 1978.

<sup>7</sup> Luhr, Film Noir, 61.

<sup>8</sup> George Peter Murdock: Social Structure. New York: Macmillan 1949, 5.

<sup>9</sup> Harvey, The Absent Family of Film Noir, 36.

<sup>10</sup> Ebenda, 36-37.

<sup>11</sup> Ebenda, 36.

<sup>12</sup> Harvey, Woman's Place, 38.

<sup>13</sup> Foster Hirsch: The Dark Side of the Screen. New York: Da Capo Press 1981, 79.

Ängste, aber auch Hoffnungen fungieren und somit einen ambivalenten Charakter aufweisen, reihen sie sich nahtlos in den soziokulturellen Zugang, der der *Noir* Stimmung zugrunde liegt, ein.

Ausgehend davon versucht diese Arbeit anhand von drei ausgewählten Filmen eine grobe Skizze des Kindes im *Film Noir* – des *Kindes Noir* – zu zeichnen, da jene auch die von der Gesellschaft und von Hollywood festgelegten Kategorien von Kindheit und Erwachsensein herausfordern und aufzubrechen versuchen. Sie entziehen sich den Erwachsenen und somit auch „the way Hollywood cinema as a whole constructs images of childhood designed to socialize children into the dominant mores of patriarchal [...] democracies“<sup>14</sup>. Dabei sollen auch soziale Rollen und bestehende Machtstrukturen innerhalb dieser Kategorien kritisch hinterfragt werden:

[C]hildhood cannot be contained, the boundaries will not hold. The relationship between childhood and adulthood is not a dichotomy but a variety of fluctuating states, constantly under negotiations. The presence of a child – with its potential for blurring boundaries and confusing meanings – can all too easily upset an adult search for stability.<sup>15</sup>

Diese künstliche Grenzziehung kann besonders gut in den sogenannten *Child-Witness* Filmen beobachtet werden, indem die Kinder in die Welt der Erwachsenen allein durch ihren Blick eindringen und durch einen damit verbundenen Zuwachs an Wissen Macht über erwachsene Personen erhalten, gleichzeitig aber auch beginnen, selbst erwachsen zu werden.

Folglich liegt das Hauptaugenmerk in den Analysen auf die Darstellung des kindlichen Blickes als gesellschaftlicher Initiationsritus in erwachsene Sphären und die damit verbundene Wirkung auf die KinouzuseherInnen, denen ebenfalls ein erwachsener und ein kindlicher Blick zugeschrieben werden kann.

Ausgehend von diesen Überlegungen werden folgende drei Filme untersucht:

*The Window*<sup>16</sup>: Eine RKO Pictures Produktion aus dem Jahr 1949, in der Regisseur Ted Tetzlaff den neunjährigen Tommy ein Verbrechen beobachten lässt, das ihm aber aufgrund seiner blühenden Fantasie nicht geglaubt wird.

---

<sup>14</sup> Ian Wojcik-Andrews: *Children films. History, ideology, pedagogy, theory*. New York: Garland 2000, 46.

<sup>15</sup> Patricia Holland: *Picturing childhood. The myth of the child in popular imagery*. London/New York: I.B.Tauris 2004, 16.

<sup>16</sup> Ted Tetzlaff: *The Window*. RKO 1949.

*Shadow on the Wall*<sup>17</sup>: MGM legt in seiner im Jahr 1950 veröffentlichten Produktion den Fokus auf das Mädchen Susan, das den Mord an ihrer Stiefmutter beobachtet. Überfordert mit dem Gesehenen unterdrückt sie die Erinnerung, wird dabei aber nicht nur im übertragenen Sinne, sondern auch buchstäblich von dem Schatten der wirklichen Mörderin verfolgt.

*The Night of the Hunter*<sup>18</sup>: Die United Artists Produktion floppte 1955, *The Night of the Hunter* mittlerweile aber von vielen als einer der besten Filme aller Zeiten bezeichnet. Die Handlung spielt in der *Great Depression* und handelt von einem Geschwisterpaar, das vor ihrem psychopathischen Stiefvater flieht, der wiederum die Diebesbeute ihres leiblichen Vaters ausfindig machen möchte.

Aufgrund der wissenschaftlichen Uneinigkeit hinsichtlich der Definition von *Film Noir* sollen in einem ersten Analysepunkt die in den drei Filmen vorherrschenden *Noir* Kriterien, sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene, herausgearbeitet werden. Zudem wird der Frage nachgegangen, inwiefern diese Produktionen als sogenannte *child-witness*-Dramen bezeichnet werden können. (Es sei hier zudem erwähnt, dass sich auch in weitaus berühmteren *Noir*-Produktionen, wie beispielweise *Experiment Perilous* oder *The Two Mrs. Carrolls*, Kinder in wichtigen Rollen finden lassen. Allerdings können diese Filme nicht als *child-witness*-Dramen definiert werden)

In einem weiteren Schritt werden die drei Filme historisch kontextualisiert, wobei sowohl die gesellschaftspolitischen Tendenzen als auch die ambivalenten Einflüsse der 1940er und 1950er hinsichtlich der Familie herausgezeichnet werden sollen. Ausgehend davon stellt sich diese Arbeit die Frage, inwiefern die gesellschaftlichen Umbrüche der damaligen Zeit die Lebensumstände des *Kindes Noir* beeinflussen.

Das Hauptaugenmerk liegt aber bei allen drei Filmen auf einer psychoanalytischen Leseweise, indem vor allem dem kindlichen Blick und seiner Deutung eine besondere Bedeutung zukommt. Darauf aufbauend soll dieser Blick von der Leinwand auf den Kinositz übertragen werden, indem diese Arbeit außerdem den damit verbundenen ZuschauerInnenblick ins Zentrum rückt und diesen wieder auf gesellschaftspolitische Tendenzen umlegt.

---

<sup>17</sup> Pat Jackson: *Shadow on the Wall*. MGM 1950.

<sup>18</sup> Charles Laughton: *The Night of the Hunter*. United Artists 1955.

Ein abschließendes Kapitel soll alle drei Ergebnisse zusammenführen und dabei die Frage nach einer möglichen Dekonstruktion der filmtheoretischen sowie soziokulturellen Kategorien der Kindheit und des Erwachsenseins durch das *Kind Noir* beantworten.

## 2. Zur Situation der Familien und Kinder in den USA der 1940/1950er

Gleichwohl Richard Maltby davor gewarnt hat, *Film Noir* ausschließlich als eine Reflexion des Zeitgeistes der 1940er und 1950er zu sehen, kann dieser dunkle, zerrissene und fragmentierte narrative und visuelle Stil durchaus als eine Reaktion auf die Nachwehen der Kriegs- und Nachkriegszeit verstanden werden.<sup>19</sup>

Die 1940er und 50er waren nicht nur für Europa stürmische Zeiten. Der Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg wirkte sich trotz Sieg gegen die Nazis auf profunde Art und Weise auf die Alliierten aus, die im Anschluss als Veteranen Probleme mit der Reintegration in die Gesellschaft hatten. Das Gefühl von Entfremdung und gesellschaftlicher Dysfunktionalität sowie die dadurch entstandene Ambivalenz zu einer äußerlich stabilen Gesellschaft ist dabei auch ein großes Thema im *Film Noir*. Nichts ist so wie es scheint und „the postwar world [...] brought not a return to the idealized ‚normality‘ of prewar years but rather a defamiliarized society that has changed in profound ways.“<sup>20</sup> Nicht nur änderten sich bestehende Geschlechterverhältnisse – Frauen ersetzten im Zweiten Weltkrieg vermehrt Männer als Arbeitskräfte und strebten nach Ende des Krieges nach der Beibehaltung dessen – auch die durch die Kriegspropaganda versprochene Freiheit trat nicht ein. Der Zweite Weltkrieg ging beinahe nahtlos in den Kalten Krieg mit der Sowjetunion über und zog den *red scare* und den damit verbundenen McCarthyism mit sich. (Der Begriff McCarthyism bezeichnet die Antikommunismus-Kampagne der amerikanischen Regierung, die sich nach dem Krieg entwickelte und von dem republikanischen Senator Joseph McCarthy forciert wurde, der den Feind innerhalb der eigenen Reihen zu sehen glaubte.<sup>21</sup>) Alain Silver und Elizabeth Ward – der Filmhistoriker und die Filmhistorikerin sind für *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*<sup>22</sup> bekannt - glaubten in diesem Kontext, „McCarthyism and the specter of the Bomb became the unspoken inspirations for a leitmotif of fear or [...] paranoia that resounded through the noir cycle after the war“<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Vgl. Richard Maltby: *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. New Jersey: Scarecrow Press 1983, 39-48.

<sup>20</sup> Luhr, *Film Noir*, 33.

<sup>21</sup> Vgl. Spicer, *Film Noir*, 21.

<sup>22</sup> Alain Silver, Elizabeth M. Ward: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press 1980.

<sup>23</sup> Ebenda, 2.

Neben diesem soziopolitischen Zugang, der von einem Historiker aufgrund seines ambivalenten Charakters „triumphalist despair“<sup>24</sup> genannt wurde, wandte sich Warren Sussman im Gegensatz dazu den apolitischen, ambivalenten gesellschaftlichen Faktoren zu, die die *Noir* Stimmung ebenfalls hervorgebracht haben könnten. Er spricht nicht von den, wie William Luhr es nennt, drei historischen Traumata – die große Depression, der Zweite Weltkrieg und der Kalte Krieg<sup>25</sup> - sondern von den unerfüllten Wünschen der Vorkriegsgeneration – höherer Lebensstandard, Vorstadtleben und eine bemühte Regierung. „The government became too powerful [...], suburbs produced juvenile delinquency; and affluence created a drug problem.“<sup>26</sup>

Die erwähnte Jugendkriminalität ging in diesem Kontext mit einem Kollaps der bis dahin prototypischen Familie einher. Der 1943 veröffentlichte Artikel *Marriage and the Family After the War*, erschienen in den *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, sah dieses Dilemma bereits voraus:

The family is in for a hard time ahead. ... Individual families will be so broken that they can never be mended, but new ones will spring up to replace them. Divorce will increase after the war. Juvenile delinquency will remain high for a time, and in many homes family discipline and parental authority will not be re-established. Sex standards, already lowered, will be extremely hard to raise.<sup>27</sup>

Die Tatsachen, dass vor Antritt des Kriegsdienstes noch voreilig Ehen geschlossen wurden bzw. Familien aufgrund des Militäreinsatzes der Ehemänner für längere Zeit getrennt waren, führten durchaus zu einer höheren Scheidungsrate nach Ende des Krieges. Dass 1946 noch immer ungefähr zwei Millionen Ehepartner getrennt lebten, mag wohl einer der Gründe sein, wieso die Scheidungsrate in diesem Jahr einen damaligen Höhepunkt erreichte.<sup>28</sup>

Darüber hinaus kann auch der im Durchschnitt um 41,1 Prozent gestiegene Anteil der Frauen in sogenannten „white-collar jobs“<sup>29</sup> zwischen 1940 und 1947 als Beleg für einen veränderten Zugang zur Familie gesehen werden. Da Frauen bereits in den 30er Jahren ins Berufsleben

---

<sup>24</sup> Tom Engelhart: *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. New York: Basic Books 1995, 9.

<sup>25</sup> Vgl. Luhr, *Film Noir*, 70.

<sup>26</sup> Sussmann Warren: „Did Success spoil the United States?“ *Dual Representations in Postwar America*. In: *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*. Edited by Larry May. Chicago: University of Chicago Press 1989, 19.

<sup>27</sup> Ray E. Barber: *Marriage and the Family After the War*. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* (1943), 175.

<sup>28</sup> Vgl. Reuben Hill: *Families Under Stress, Adjustment to the Crises of War Separation and Reunion*. New York: Harper and Row 1949, 337; Frank Olito: *How the divorce rate has changed over the last 150 years*. In: *Insider*. <https://www.insider.com/divorce-rate-changes-over-time-2019-1> (Letzter Zugriff: 27.08.2019)

<sup>29</sup> Helen Hanson: *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York: I.B. Tauris 2007, 15.

drängten, beschleunigte der Zweite Weltkrieg allerdings lediglich einen bereits stattfindenden Prozess. Viele junge Frauen konnten auch nach der Rückkehr der Kriegsveteranen ihre Bürojobs, meist waren sie Sekretärinnen, behalten. Die Sozialhistorikerin Ann Campell sah in diesen Faktoren eine Veränderung der privaten und öffentlichen Rollen von Frauen:

[T]he meaning of marriage and motherhood were changing for younger woman. Many women still espoused the traditional view [...]; but the younger generation wanted to adapt the old roles to new aspirations. They sought to transform the roles of wife and mother.<sup>30</sup>

Auf der anderen Seite war die nukleare Familie in der soziogesellschaftlichen Wirklichkeit der späten 1940er und 50er aber auch ein „catalyst for redemption in an anxious and uncertain world [...] a cure for angst and alienation“<sup>31</sup>. Aus diesem Grund versuchte man den zuvor erwähnten Aspekten entgegenzuwirken, indem man die Wichtigkeit der Familie, die klare Trennung der Geschlechter und die Vormachtstellung der Vororte betonte. Diesen fast schon dialektischen Zugang zur Familie umschrieb James Gilbert als „double vision“<sup>32</sup>, mit der die amerikanische Gesellschaft die Familie betrachtete: Zum einen mit Verzweiflung, zum anderen aber auch mit Optimismus. Präsident Eisenhower beispielsweise „instituted a commission on the family, looking to the 1950s as the decade of the family“<sup>33</sup>. Das *Redbook Magazin*, eine amerikanische Frauenzeitschrift, behauptete zudem etwa „few women would want to thumb their noses at husbands, children, and community and go off on their own“<sup>34</sup>.

Frauen und ihr Streben nach mehr Unabhängigkeit wurden dabei als die Ursachen allen Übels gesehen, entweder weil sie als Mütter versagten oder von vornherein die Arbeit der Familie vorzogen. Der Begriff *momism*, postuliert in dem 1942 von Autor Philip Wylie verfassten misogynen Bestseller *Generation of Vipers*, verband vor diesem Hintergrund psychische Probleme bzw. eine „infantilization“<sup>35</sup> vieler Soldaten mit „bad mothering“<sup>36</sup> oder „maternal overprotection“<sup>37</sup>.

---

<sup>30</sup> D’Ann Campell: *Women at War with America: Private Lives in a Patriotic Era*. Cambridge/Mass/London: Harvard University Press 1984, 5.

<sup>31</sup> Nina C. Leibman: *The Family Spree of Film Noir*. In: *Journal of Popular Film & Television* VI. 16 (1989), Nr. 4, 182-183.

<sup>32</sup> James Gilbert: *Another Chance: Postwar America, 1945-1968*. Philadelphia: Temple University Press 1981, 55.

<sup>33</sup> Ebenda, 173.

<sup>34</sup> Brandon French: *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. New York: Frederick Ungar 1978, 73.

<sup>35</sup> Mike Chopra-Grant: *Absent fathers and ,moms’, delinquent daughters and mummy’s boys: Envisioning the postwar American family in Hitchcock’s Notorious*. In: *Comparative American Studies. An International Journal* Vol.3 (2005), Nr.3, 368.

<sup>36</sup> Deborah Weinstein: *The Pathological Family. Postwar America and the Rise of Family Therapy*. Ithaca/London: Cornell University Press 2013, 14.

<sup>37</sup> Ebenda, 15.

Nina Leibman zufolge reichte es außerdem nicht, bloß verheiratet zu sein. „The family was not considered ‚normal‘ unless there were offspring, providing both the husband with the impetus toward outside productive work and the wife with ‚constructive activity‘“.<sup>38</sup>

Allerdings musste die Frau auch im eigenen Heim kontrolliert werden. Wie Peter Biskind es formulierte, waren Frauen nicht nur am Arbeitsplatz, sondern auch zuhause schwierig. „Hysterical, emotional, irrational, they were ... potential extremists.“<sup>39</sup>

Die Psychoanalyse, postuliert vom Wiener Psychiater Sigmund Freud, traf vor diesem Hintergrund den sprichwörtlichen Nerv der Zeit und gewann vor und während des Krieges massiv an Bedeutung. Die Historikerin Deborah Weinstein formulierte dies folgendermaßen:

The Second World War created a need for psychiatrists who could understand and treat war neuroses and psychosomatic disorders. Because psychoanalytic psychiatrists had long focused on neurotic behavior, they were better able to deal with this challenge.<sup>40</sup>

Allerdings suchten nicht nur Kriegsveteranen, sondern auch Familien Orientierungshilfe im Kontext von sozialen, demographischen und ökonomischen Veränderungen. „In the postwar culture imaginary, the family itself was seen as a means of repairing the social fabric torn by war.“<sup>41</sup> Um darauf zu reagieren, entstanden in den 1950ern erste Familientherapeutische Zugänge unter EheberaterInnen, PädagogInnen und PsychoanalytikerInnen, die auf die Problematiken von „marital stability, child rearing, motherhood, deviancy, and mental distress“<sup>42</sup> einzugehen versuchten. Dabei definierten die TherapeutInnen nicht die individuellen Mitglieder einer Familie, sondern die Familie selbst als „a unit of disease“<sup>43</sup>.

Neben der Behandlung der *pathologischen, krankhaften* Familie durch PsychoanalytikerInnen, waren Filme, Cartoons sowie der Kinderarzt und Psychiater Benjamin Spock – er legte die Psychoanalyse in seinen Ratgebern auf die Kindererziehung um - Gründe dafür, dass Freuds Theorien einem breiten amerikanischen Publikum zugänglich wurden.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Leibman, *The Family Spree of Film Noir*, 175.

<sup>39</sup> Peter Biskind: *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon 1983, 205.

<sup>40</sup> Weinstein, *The Pathological Family*, 24.

<sup>41</sup> Ebenda, 4.

<sup>42</sup> Ebenda, 15.

<sup>43</sup> Ebenda

<sup>44</sup> Vgl. Ebenda, 24.

### 3. Kinder im Film

Von einer nahezu spezifischen Affinität des Kinos zur Kindheit sprach André Bazin, der wohl bedeutendste französische Filmkritiker nach dem Zweiten Weltkrieg, schon 1949.<sup>45</sup> Die Tatsache, dass Kinder bereits seit Anbeginn der Filmgeschichte eine wesentliche Rolle darin einnahmen, spricht für diese symbiotische Beziehung. „Schon das erste Filmprogramm, das die Brüder Lumière 1895 im Grand Café in Paris zeigten, enthielt drei (von zehn) Szenen mit Kindern.“<sup>46</sup> Durch die Darstellung eines Babys mit einem Goldfischglas, einer Familie beim Frühstück und Kinder beim Baden wurden darüber hinaus auch bereits die wesentlichen Motive und Themen abgedeckt, die sich bis heute in Produktionen mit und/oder für Kinder wiederfinden. Familienszenen, die Kinder aus der erwachsenen Perspektive betrachten und dabei einerseits „der Selbstdarstellung der bürgerlichen Familie“<sup>47</sup>, als auch der Porträtierung des Kindes als „innocent who needs to be protected“<sup>48</sup> dienen sowie Szenen bzw. Filme, die Kinder unter sich zeigen, jenseits des erwachsenen Blickes „for their own enjoyment“<sup>49</sup>. Das Bild des unschuldigen Kindes wird dabei durch die Darstellung des Kindes als „the wild one[], who need[s] to be tamed“<sup>50</sup> ergänzt.

Neben dieser Dichotomie des filmischen Kindes als einerseits unschuldig, andererseits wild und unkontrolliert, muss beim Zugang zum Kind im Film zudem zwischen zwei weiteren Kategorien unterschieden werden: „Those [films] that are made expressly for a child audience whether or not they are about children, and those that are made about children whether or not they are made for a child audience.“<sup>51</sup>

*Film Noir* reiht sich hier in die zweite Kategorie ein, da die vorherrschenden Themen – Sexualität, Gewalt, Verbrechen – auch für das damalige erwachsene Publikum laut dem *Production Code* nicht geeignet waren. Anfang der 1930er von der Filmindustrie selbst eingeführt, um nachträgliche Zensur von außerhalb zu vermeiden, umfasste der Code drei prinzipielle Regeln: Das Verbot von ungestraftem Verbrechen, Verbot von Nacktheit und

---

<sup>45</sup> Vgl. André Bazin: L'enfant et le cinéma. In: L'écran français (1940), 13.

<sup>46</sup> Bettina Henzler: Kino, Kindheit, Filmästhetik. Ein Forschungsfeld, 11-12. In:

<https://www.filmundkindheit.de/forschung/positionen/kino-kindheit-filmasthetik/> (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

<sup>47</sup> Ebenda, 12.

<sup>48</sup> Timothy Shary: Oppositions of Aging: Stories About Children in Movies. In: Interdisciplinary Humanities. Special Issue on children's media. Edited by Michael Howarth and Wynn Yarbrough. Vol. 29 (2012), Nr. 1, 9.

<sup>49</sup> Ebenda, 7.

<sup>50</sup> Ebenda, 9.

<sup>51</sup> Ebenda, 7.

offensichtlichen Szenen sowie der detaillierten Darstellung krimineller Methoden.<sup>52</sup> Mithilfe von elliptischen Szenen (wie etwa bei *Shadow on the Wall*) oder der Praxis der *mise-en-scène* konnte *Film Noir* dieses Reglement z.T. umgehen.<sup>53</sup>

Das zentrale Zielpublikum von *Film Noirs* waren außerdem primär männliche und junge Erwachsene, „who, unlike their parents, no longer wanted opulent settings, ‚an exotic and make believe world‘, but films which allowed them to understand themselves and society“<sup>54</sup>.

### 3.1. KinderschauspielerInnen und das *Hollywood star system*

Vielen KinderschauspielerInnen war es gezwungenermaßen vorbehalten, nur als Kind vor die Kamera treten zu dürfen. Das Glück auch als Teenager oder in weiterer Folge als erwachsene Person in Filmen aufzutreten und dabei erfolgreich zu sein, gelang nur Ausnahmefällen. Die meisten KinderschauspielerInnen beendeten ihre Karriere relativ früh aufgrund fehlender Angebote oder privater Probleme, die die frühe Arbeit im Filmbusiness mit sich brachte. Der amerikanische Filmwissenschaftler Timothy Shary ist der Meinung, „that the public enjoys performers who portray children before they are adults, and adults after they are children, but not children who age into adulthood“<sup>55</sup>. Dies mag vielleicht auch an der Manifestation des unschuldigen, reinen Kindes liegen, das aus der Sicht der Erwachsenen in diesem Zustand verharren sollte. Teenager, die ihre Sexualität entdecken und Erwachsene, die ihre Sexualität (in geschlossenen Räumen) ausleben, könnten nicht in diese gesellschaftliche und filmtheoretische festgelegte Kategorie der Kindheit passen.

Mit Beginn des *Hollywood star systems* im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurden aus diesem Grund viele kindliche Rollen mit erwachsenen SchauspielerInnen besetzt. Die 24-jährige Mary Pickford spielte beispielsweise 1917 die Rolle eines zehnjährigen Mädchens in *The Poor Little Rich Girl*.<sup>56</sup> Auch heute noch ist diese Strategie in Filmen und Serien gegenwärtig, wenn auch nicht mehr mit einem derartig signifikanten Altersunterschied.

---

<sup>52</sup> 1952 wurden Filme als *a significant medium for the communication of ideas* in das 1. Amendment der Verfassung aufgenommen und erhielten somit künstlerische Freiheit. Dadurch wurde der *Production Code* obsolet. Vgl. Spicer, *Film Noir*, 36-39.

<sup>53</sup> Vgl. Ebenda, 36-37.

<sup>54</sup> Robert Sklar: „The Lost Audience“: 1950s Spectatorship and Historical Reception Studies‘. In: *Identifying Hollywood’s Audiences: Cultural Identity and The Movies*. Hrsg. v. Richard Maltby und Melvyn Stokes. London: British Film Institute 1999, 82.

<sup>55</sup> Shary, *Oppositions of Aging*, 8.

<sup>56</sup> Vgl. Ebenda

Jackie Coogan war wohl der Kinderschauspieler, der mit seiner Rolle in *The Kid* 1921 - er spielte eine Waise an der Seite von Charlie Chaplin - zum ersten Kinderstar aufstieg und auch erstmals dementsprechend honoriert wurde. Die finanzielle Ausbeutung seiner Person durch seine Familie war auch der Grund, wieso 1939 der *Coogan Act* in Kraft trat, der das Eigentum und die finanziellen Mittel von Kinderstars sichern sollte. Kathy Merlock Jackson führt in *Images of Children in American Films* zudem aus, dass Coogan auch den Pfad für weitere Kinderstars in Hollywood ebnete.<sup>57</sup>

Dabei war in den 1930ern wohl kein Kinderstar so erfolgreich wie Shirley Temple, die in den sogenannten „Depression-era movies“<sup>58</sup> mit ihrer Rolle als engelhafter und gleichzeitig energetischer Problemlöser in Familienkrisen eine Antithese zu den dunkleren Erwachsenenfilmen – es sei hier auf die Einflüsse und Vorgänger des Film Noir verwiesen<sup>59</sup> – darstellte. Doch obwohl die Kinder vor dem Hintergrund der *Great Depression* als resilient und tapfer dargestellt wurden und trotz Armut und Not dem amerikanischen *pursuit of happiness* entgegenstreben, war es ihnen nicht möglich ohne Familie und somit selbstständig zu überleben. „Jackson argues, however, that [...] they remained innocents deeply in need of the love and affection of adults around them. In that way, Hollywood preserved the dominant notion of the nuclear family.“<sup>60</sup>

Diese Unschuld verlor sich während und nach dem Zweiten Weltkrieg und den damit einhergehenden soziokulturellen Veränderungen. *The age of anxiety* griff dabei auch auf die filmische Darstellung von Kindern über, welche als „less carefree and more conflicted“<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Ebenda, 9. Zit. nach. Kathy Merlock Jackson: *Images of Children in American Films: A Sociocultural Analysis*. Metuchen/New York: Scarecrow 1986.

<sup>58</sup> Ebenda, 10.

<sup>59</sup> Eine wichtige Quelle für *Noir* war *Hard-Boiled Crime Fiction*. Fast 20 Prozent der *Noir*-Thriller zwischen 1941 und 1949 hatten *hard-boiled* Romane oder Kurzgeschichten als Vorlage. Daher auch die Bezeichnung des *Film Noir* als *Red meat Crime*. Neben dem Gangster Film der 1930er, von dem sich der Gangster-Held im *Noir* jedoch durch seine Passivität unterscheidet, wird auch *Gothic Romance* als eine weitere literarische Gattung genannt, die sowohl in der Thematik als auch im Stil einige Parallelen zu *Noir* ausweist.

Der von der Forschung geheimhin akzeptierte und wohl wichtigste Einfluss auf den *Film Noir* ist jedoch der deutsche Expressionismus, als eine transkulturelle Bewegung mit dem Versuch, die Irrationalitäten des modernen Lebens und subjektive Erfahrungen durch Verstand, Traum und Visionen darzustellen.

Andrew Spicer sieht jedoch nicht nur den Expressionismus als schlagend, sondern das ganze Weimarer Kino im Zeitraum von 1919 bis 1933. So zeichnete bereits der sogenannte *Straßenfilm* als Teil der *Neuen Sachlichkeit* ein prototypisches *Noir*-Milieu. Darüber hinaus trugen die in den 1930er aus Österreich und Deutschland emigrierten Regisseure, beispielsweise Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, Robert Siodmak und Edgar Ulmer, nicht nur das Gedankengut des Expressionismus, sondern vereinzelt auch ihre Erfahrungen als Juden im faschistischen Deutschland bzw. Österreich mit sich und demnach auch Gefühle von Entfremdung.

Mit einem weiteren europäischen Einfluss, dem des *French Poetic Realism*, schließt Spicer, dass *Noir* eine Synthese von amerikanischer und europäischer Kultur darstellt. Vgl. Spicer, *Film Noir*, 5-16.

<sup>60</sup> Ebenda, 10. Zit. nach Kathy Merlock Jackson, *Images of Children in American Films*.

<sup>61</sup> Ebenda, 12.

gezeichnet wurden. „[P]ostwar films slowly began to dispel the idea of a continuously happy childhood; instead, children were portrayed as lonely, searching, and often deeply troubled.“<sup>62</sup> Einige der erfolgreichsten Verfilmungen der 1940er mit Kindern in zentralen Rollen bestätigten diese Theorie: *Journey for Margaret* zeigt Margarte O’Brien als fünfjähriges Waisenkind in England, welches von einem Journalisten, der selbst unter Kriegsbedingungen das ungeborene Kind seiner Frau verlor, auf- und mit nach Amerika genommen wird. Natalie Wood spielt ein zynisches kleines Mädchen, das an der Echtheit von Santa Claus in dem 1947 erschienenen Film *Miracle on 34th Street* zweifelt und dabei eines Besseren belehrt wird.<sup>63</sup>

Als mit dem *Paramount Decree* 1948 der langsame Fall des *Studio Systems* eingeleitet wurde, verschwanden auch zunehmend Kinderstars, da die großen Produktionsfirmen weniger Filme und demnach auch weniger Filme mit Kindern finanzierten.<sup>64</sup> „Production by the majors declined from 477 films released in 1940, to 187 in 1959, a fall of over 60 per cent.“<sup>65</sup> Des Weiteren verlagerte sich der kulturelle und filmische Fokus in den 1950ern mehr auf rebellische Nachkriegsteenager.

Eine der wenigen Kinderstars, die auch als Teenager und später als Erwachsene Erfolg hatte, war wohl Elizabeth Taylor, die neben Hits wie *National Velvet* 1944 auch 1950 und 1951 in *Father of the Bride* und der Fortsetzung *Father’s Little Dividend* als verheiratete und schwangere junge Frau vom Publikum angenommen wurde.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Jackson, *Images of children in American film*, 184.

<sup>63</sup> Vgl. Shary, *Oppositions of Aging*, 12-13.

<sup>64</sup> Bis zu dem Gerichtsspruch des *Supreme Courts* 1948, bekannt unter dem sogenannten *Paramount Decree*, und daraus folgend einem Eingriff der Regierung in filmische Belange, wurde die Produktion aller Hollywood Filme nach dem sogenannten *Studio System* abgewickelt, zum Vorteil der acht Hauptproduktionsfirmen, die dadurch eine Oligopol führten. Die acht Majors lassen sich unterteilen in *the Big Five: Paramount, MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros. und RKO* sowie *the Little Three: Columbia, United Artist und Universal*. Sie teilten sich den Filmmarkt, wobei die großen Firmen neben eigenen Produktionsfirmen auch Verteilernetzwerke und Kinoketten besaßen. Aufgrund dieser vertikal integrierten großen Firmen konnten im Durchschnitt 500 Filme pro Jahr produziert werden. Das *Paramount Decree* sorgte für ein immer stärker bröckelndes Studiosystem, da dieser Beschluss mit einem Verbot des *block booking* und vertikaler Integration die *Majors* dazu zwang, Produktion, Verteilung und Rezeption aufzuteilen. Daraufhin konzentrierten sich diese nur noch auf wenige *Superproduktionen*. Vgl. Spicer, *Film Noir*, 29-39.

<sup>65</sup> Spicer, 32-33.

<sup>66</sup> Vgl. Shary, *Oppositions of Aging*, 12-13.

#### 4. Ted Tetzlaffs *The Window* (RKO 1949)

Eddie Muller, Gründer und Präsident der amerikanischen *Film Noir Foundation*, bezeichnete *The Window* in TCM (Turner Classic Movies) *Noir Alley* als Großvater aller *Noir* Filme mit Kindern in zentralen Rollen.<sup>67</sup> Der Streifen wurde sowohl von Silver und Ward in ihre Enzyklopädie aufgenommen<sup>68</sup> als auch von William Park unter der Rubrik „Crime Films often associated or identified as Film Noir“<sup>69</sup> eingereiht. Für die Produktionsfirma RKO – die kleinste der sogenannten *Big Five* – war *The Window* ein wichtiger Erfolg und „the highest-grossing thriller of its year“<sup>70</sup>.

Adaptiert von Mel Dinelli, basiert das Drehbuch auf dem Roman *The Boy Cried Murder* von Cornell Woolrich, der seine Geschichte wiederum an Äsops Fabel *Der Hirtenjunge und der Wolf* (*The Boy Who Cried Wolf*) anlehnte. Arthur Lyons zufolge ist Woolrich jener Autor, der seiner Meinung nach der *noir mood* am nächsten kommt.

Woolrich's work dealt with amnesiacs (often because of drug or alcohol abuse, with which Woolrich was intimately familiar) trying to determine whether they were guilty or innocent of murder, obsessive love, voyeurism and greed. His world was one of dark dreams where reality and nightmare became interchangeable.<sup>71</sup>

Viele seiner Romane schienen für die Leinwand gemacht und waren in weitere Folge auch die Quelle unzähliger *Noir* Filme. Gegen Ende der 1940er wurden Eddie Muller zufolge die meisten seiner Romane adaptiert, unmittelbar vor dem Höhepunkt des *Film Noir* Zyklus 1950. In diesem Jahr waren zwischen 8 und 14,8 Prozent aller veröffentlichter Filme *Noir*, produziert v.a. von RKO, Columbia und Warner Bros.<sup>72</sup> (Dies zeigt aber auch, dass *Noir*-Streifen selten Kassenschlager waren. Von den 298 erfolgreichsten Filmen zwischen 1944 und 1956 waren lediglich neun davon *Noir*, d.h. rund drei Prozent. Die beliebtesten Filme blieben Musicals, Melodramen und epische Bibelverfilmungen.)

RKO produzierte laut den *Noir* Filmografien von Silver und Ward, Jon Tuska sowie Spencer Selby die wohl meisten *Noirs* zwischen 1940 und 1959, je nach Quelle zwischen 42 und 64 Filmen.<sup>73</sup> Andrew Spicer zufolge war Kosteneffizienz wohl einer der Gründe hierfür.

---

<sup>67</sup> Vgl. Eddie Muller: Eddie Muller's Intro to „The Window“ (1949) on TCM Noir Alley. In: <https://www.youtube.com/watch?v=16gGYpSI4Xw> (Letzter Zugriff: 18.11.2019), TC 00:48.

<sup>68</sup> Vgl. Silver, Ward, *Film Noir*, 312-313.

<sup>69</sup> Park, *What is Film Noir*, 179,182.

<sup>70</sup> Paul Arthur: *film noir als primal scene*. In: *Film Comment*. 32 (1996), Nr. 5, 78.

<sup>71</sup> Lyons, *Death on the Cheap*, 16.

<sup>72</sup> Vgl. Muller, *TCM Noir Alley*; Spicer, *Film Noir*, 28.

<sup>73</sup> Vgl. Spicer, *Film Noir*, 29. Zit. nach Alain Silver, Elizabeth M. Ward: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press 1980; Jon Tuska: *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural*

Dieselbe Produktionsfirma war außerdem für *Stranger on The Third Floor* verantwortlich, einer der ersten *Noir* Filme. (Vgl. dazu Fußnote in Kapitel 1)

Der *Noir*-Einfluss, v.a. auf bildlicher Ebene, rührt neben der Produktionsstätte auch daher, dass Regisseur Ted Tetzlaff hauptsächlich als Kameramann tätig war und zuvor an Alfred Hitchcock's *Notorious* arbeitete. Dies wurde auch von Kritiken berücksichtigt:

Director and onetime cameraman Tetzlaff adroitly injects a maximum of suspense into the film [...]. Having photographed Hitchcock's NOTORIOUS just three years before Tetzlaff had, without a shadow of a doubt, learned something of his suspense-building craft from the master of that art (as did just about every working director).<sup>74</sup>

*The Window* war außerdem der erste Hollywood-Film, der vollständig in Manhattan, New York, gedreht wurde. Dass allerdings Jules Dassin's *The Naked City* gemeinhin als der erste Film *on location* bezeichnet wird, liegt daran, dass *The Window* nach Abschluss der Dreharbeiten zwei Jahre auf Eis lag. Gedreht im Winter 1947 sah der Unternehmer Howard Hughes, der 1948 die Aktienmehrheit von RKO erworben hatte, „zero box office potential in a movie about a boy with a hyperactive imagination“<sup>75</sup>. Allerdings war der Film nach seiner Ausstrahlung 1949 so erfolgreich, dass er dem Darsteller von Tommy Woodry, Bobby Driscoll, der bei Walt Disney unter Vertrag stand und von RKO für die Dreharbeiten ausgeliehen wurde, nicht nur zu einem Comeback, sondern zu einem Spezial-Oscar für *Best Performance By a juvenile Actor* verhalf. Nach Abschluss der Dreharbeiten war er zehn Jahre alt, den Oscar erhielt er mit zwölf.

Bobby Driscoll ereilte allerdings in weiterer Folge das bereits erwähnte Schicksal vieler KinderschauspielerInnen vor ihm. Er konnte als Teenager bzw. Erwachsener nicht mehr an seinen Erfolg im Kindesalter anknüpfen und starb 20 Jahre später an einer Heroinüberdosis. „His body was found in a derelict New York building that echoed the site if not the outcome of *The Window*'s climatic scene.“<sup>76</sup>

---

Perspective. Westport: Greenwood Press 1984; Spencer Selby: *Dark City: The Film Noir*. Jefferson: McFarland 1997.

<sup>74</sup> *The Window*. Review. In: TV Guide. CBS Interactive 2019. In: <https://www.tvguide.com/movies/the-window/review/122954/> (Letzter Zugriff: 01.12.2019)

<sup>75</sup> Vgl. Muller, TCM Noir Valley, 02:59-03:05.

<sup>76</sup> Arthur, *film noir als primal scene*, 78.

#### 4.1. Wie *noir* ist *The Window*?

„If you see a thing with your own eyes, it can't be a dream, can it?“<sup>77</sup>

Der deutsche Film- und Medienwissenschaftler Norbert Grob schreibt in seiner Übersicht über *Film Noir*, dass die Wahrheit im *Noir* von den Bildern ausgeht.<sup>78</sup> Von den drei ausgewählten Filmen in dieser Arbeit trifft diese Aussage wohl am meisten auf Ted Tetzlaffs *The Window* zu. Hierbei wird bereits zu Beginn des Films auf eindrückliche Weise die Wahrheit ins Bild gerückt, die Tommy aufgrund seines Hangs zum Geschichtenerzählen im weiteren Verlauf des Films aber nicht geglaubt wird.

Nachdem sich Tommy aufgrund der sengenden Hitze der Stadt auf die Feuerleiter zum Schlafen gelegt hatte und von einem Lichtstrahl inmitten der Nacht geweckt wurde, beobachtet er einen Mord, den seine Nachbarn, die Kellersons, an einem Mann begehen. Die Szene verläuft ganz ohne Hintergrundmusik und beinahe völlig ohne Gespräche. Einzig das Stöhnen der Männer, die um Leben und Tod kämpfen, und die dabei ausgeführten Bewegungen sind zu vernehmen. Dabei wechselt die Kamera zwischen einer sogenannten subjektiven Kamera (*Point of View Shot*), bei der das Geschehen mit den Augen Tommys gezeigt und das Publikum somit unmittelbar in das Geschehen miteinbezogen wird, einer Detailaufnahme von Tommys Augen, die sich im Laufe seiner Beobachtungen immer mehr weiten und einer seitlichen Großaufnahme, die Tommy am Rand des Bildes zeigt, während er die Mordszene beobachtet.<sup>79</sup>



Abb. 1: Tommys subjektive Kamera der Mordszene.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 21:22.

<sup>78</sup> Vgl. *Film Noir*. Hrsg. v. Norbert Grob. Stuttgart: Reclam 2008, 23.

<sup>79</sup> Vgl. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Hrsg. v. Helmut Korte. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010, 35, 50.

<sup>80</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 12:21.



Abb. 2: Detailaufnahme von Tommy Woodry.<sup>81</sup>



Abb. 3: Großaufnahme der Mordszene.<sup>82</sup>

Hier wird der Grundstein für die weiteren visuellen und narrativen Tendenzen des Films gelegt, die durchaus einem typischen *Film Noir* entsprechen.

Dabei ist vor allem auf bildlicher Ebene die Verbindung zu *Noir* mehr als deutlich. Neben vielen nächtlichen Einstellungen kreieren die Verstecke, in die Tommy gegen Ende des Films flieht, eine Abwandlung des klassischen „Venetian blind effect“<sup>83</sup>. Typische Chiaroscuro- und Schatten-Elemente finden sich genauso wie klassische *loci*, spezifische Orte, als visuelle Motive:

Noir lighting is characteristically low-key where the use of fill lights is deliberately restricted, creating stark contrasts between the narrow areas that are harshly illuminated by the unsoftened key light, and surrounding areas obscured in deep black shadows. The fill lights were sometimes eliminated altogether, producing large areas of total darkness. [...]

Their iconography (repeated visual patterning) consists of images of the dark, night-time city [...]. Its sleazy milieu of claustrophobic alleyways and deserted docklands alternates with gaudy nightclubs and swank apartments.<sup>84</sup>

Allerdings kann der *Noir*-Stil durchaus auch durch konventionellere Techniken herbeigeführt werden kann. So kann eine Lampe als einzige Lichtquelle, nasse Gehsteige, die Lichtquellen reflektieren, Neon-Schilder, eine Straßenlaterne, das Öffnen und Schließen eines Kühlschranks oder das Abbild der Autoscheinwerfer an der Zimmerdecke für denselben Effekt sorgen.<sup>85</sup> Während hartes und ungefiltertes Sonnenlicht eine deutliche Ordnung herstellt, „suggeriert die Dominanz des Dunklen [...] als müsse das, was eigentlich im

<sup>81</sup> Ebenda, TC 12:03.

<sup>82</sup> Ebenda, TC 12:04.

<sup>83</sup> Park, *What is Film Noir*, 55. Zit. nach Janey Place, Lowell Peterson: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*, Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions<sup>6</sup> 1996, 65-76.

<sup>84</sup> Spicer, *Film Noir*, 4, 47.

<sup>85</sup> Vgl. John Alton: *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press 1995, 47-48.

Zentrum steht, erst mühsam dem Schwarz entrissen und ins Licht gezerrt werden. Dabei spielt im Hellen nur das Offensichtliche.“<sup>86</sup>

Wirkt Tommys Entscheidung auf der Feuerleiter zu schlafen für die ZuseherInnen auf der narrativen Ebene durchaus legitim, so ist diese Entscheidung bei Nacht allerdings umso trügerischer, da sie zu Konsequenzen führt, die tiefer wirken als geplant. Der Junge wird zu einem passiven *Noir*-Helden im Räderwerk fremder Interessen<sup>87</sup> und zu einem „architect of his own difficulties“<sup>88</sup>. Dabei ist Tommy aber auch ein ambivalenter Charakter, dem aufgrund seiner blühenden Fantasie nicht mehr geglaubt wird. Diese „contradictions in the representation of the hero“<sup>89</sup> werden besonders in der Einstellung deutlich, in der Tommy mehrere Gespräche mit seinen Eltern führt und sie vergeblich von der Tatsächlichkeit der Geschehnisse überzeugen will:

Tommy: „Mum, pop doesn't want me to lie, does he?“

Mother: „Of course not.“

Tommy: „Well, if I'd say it wasn't true 'bout the Kellersons, that it was all a lie, then I'd be doing what pop doesn't want me to do. I'd be lying.“<sup>90</sup>

Neben dieser moralischen Zerrissenheit und beinahe Tragik des passiven kindlichen Helden zeigt sich auch die onirische, traumgleiche Seite des *Film Noir* in *The Window*. Nicht nur meinen seine Eltern immer wieder, dass er schlecht geträumt habe - „With all the stories you tell us, no wonder you have nightmares.“<sup>91</sup> - auch er schwankt anfänglich zwischen Sein und Schein. „This aura of confusion is central to the representation of dream states.“<sup>92</sup> Das einzige Beweisstück, das gegen einen (Alp)traum spricht, ist das Kissen, das er in der Eile auf der Feuerleiter vergessen hatte.

Die für *Noir* typische Dominanz des Schicksalhaften, die Tommy hilflos ausgeliefert zu sein scheint, bewirkt in weitere Folge, dass seine eigenen Eltern den Kellersons seine Mitwissenschaft am Mord verraten. Das dadurch entstehende Katz und Maus Spiel im verlassenen Nachbargebäude, in dem Tommys anfängliche Spielerein nun einer erwachsenen Verfolgungsjagd weichen, verläuft über die Fenster, die Feuerleiter auf das Dach. Die für *Film Noir* typische „concentration on transient spaces [...] or one that are precarious:

---

<sup>86</sup> Grob, *Film Noir*, 35.

<sup>87</sup> Vgl. Grob, *Film Noir*, 25, 30-31.

<sup>88</sup> Raymond Borde, Etienne Chaumeton: *Toward the Definition of Film Noir 1941-1953*. Translated by Paul Hammond. San Francisco: City Lights Book 2002, 62.

<sup>89</sup> Ebenda

<sup>90</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 23:35-23:49.

<sup>91</sup> Ebenda, TC 13:17.

<sup>92</sup> Borde, Chaumeton: *Toward the Definition of Film Noir*, 64.

rooftops, high window ledges“<sup>93</sup> und die dadurch erzeugte klaustrophobische Stimmung wird dadurch mehr als deutlich. Es wird ein klares Bild der urbanen Angst mit der Stadt als „moral and sexual cesspool“<sup>94</sup> gezeichnet, in der die große, dunkle Stadt zum Alptraum geworden ist. „Die Noir-Stadt mit ihren harten Licht/Schatten-Kontrasten unterstreicht [dabei] unentwegt, wie sehr der Protagonist in Zusammenhänge verstrickt ist, die er weder beherrscht noch durchschaut.“<sup>95</sup> Dabei ist die Stadt nicht nur konkreter Schauplatz, sondern auch Metapher für einen architektonischen Raum und Ort der Fantasie. Zudem scheint das verlassene Gebäude wie „a dreamlike mirror of the inhabited tenement“<sup>96</sup>. Abermals verschwimmen die Grenzen zwischen Traum, Vorstellbarem und Wirklichkeit und Tommy wirkt wie ein Gefangener seiner eigenen Erzählungen.



Abb. 4: Venetian blind effect.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Spicer, Film Noir, 67.

<sup>94</sup> Hirsch, The Dark Side of the Screen, 79.

<sup>95</sup> Grob, Film Noir, 27.

<sup>96</sup> Arthur, film noir as primal scene, 78.

<sup>97</sup> Tetzlaff, The Window, TC 01:06:00.

## 4.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise

Die tragische Seite als ein bestimmendes Merkmal des *Noir* generalisiert laut Norbert Grob „das Konkret-Politische/Soziale eines Landes zu einer bestimmten Zeit in existentielle Befindlichkeiten“<sup>98</sup>. Daraus folgernd wirkt *the age of anxiety* auch in *The Window* und v.a. in seinem Portrait der modernen Stadt nach. Das Wachsen der Vororte - „middle-class suburbia“<sup>99</sup> - und die damit verbundene schwindende Bedeutung des *New Deals* nahmen der amerikanischen Stadt den Ruf des Ortes der Hoffnung und ersetzten es mit Motiven einer „criminalized, sexualized infernal zone“<sup>100</sup>. Dabei wirken auch die Weltkriege und der Kalte Krieg nach, indem *The Window* von unzähligen Kriegsdokumentationen und v.a. den Bildern der Zerstörung durch die Atombomben in Hiroshima und Nagasaki beeinflusst zu sein scheint

In this light the deserted, decrepit, and blasted locations of the noir city (of which Tommy's condemned playground is a perfect example) appear as psychially compensatory projections proffered by a nation very much complicit in the recent physical destruction, but itself untouched by bombs or atomic radiation. Fittingly, the [...] desperate protagonists who wander through this landscape have at time the bearing of *hibakusha*, Hiroshima's nuclear survivors.<sup>101</sup>

Die im *Film Noir* oft gezogene Parallele zum McCarthyismus und dem sogenannten *red scare* wird hier besonders deutlich. Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, sehen Silver und Ward diese politische Tendenz sowie den nachwirkenden Schrecken der Atombombe als die wichtigsten unausgesprochenen Inspirationsquellen für die für *Noir* typischen Leitmotive der Angst und Paranoia.<sup>102</sup>



Abb. 5: Tommy „Spielplatz“ 1.<sup>103</sup>



Abb. 6: Tommys „Spielplatz“ 2.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> Grob, Film Noir, 9.

<sup>99</sup> Arthur, film noir as primal scene, 79.

<sup>100</sup> Ebenda

<sup>101</sup> Ebenda

<sup>102</sup> Vgl. Silver, Ward, Film Noir, 2.

<sup>103</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 01:41.

<sup>104</sup> Ebenda, TC 02:51.

Gleichwohl sich die Stadt in *The Window* wie ein perfektes Exempel der *Noir*-Stadt präsentiert, schwingen bei der Darstellung der Familie bereits die späten 1940er und 50er mit und damit verbunden ein *vermeintliches* Heilmittel gegen die omniprésente Angst der Nachkriegsjahre.

Die sogenannte *nuclear family* ist in *The Window* gegeben und transportiert die von Sylvia Harvey bereits in Kapitel 1 festgelegten Werte repressiver und hierarchischer Beziehungen: Ed Woodry als Oberhaupt der Familie und einziger *breadwinner* im Haus, Mary Woodry als unterwürfige Hausfrau und Mutter sowie Tommy Woodry als Kind ohne Rechte, den ein Unglück befällt, da er gegen die Regeln der Familie verstößt und die Grenzen seiner Rolle überschreitet. Wortwörtlich, indem er sich dem Verbot der Eltern widersetzt und durch sein Fenster aus seinem Kinderzimmer klettert, aber auch, da er mit seiner blühenden Fantasie seine Eltern in die Bredouille bringt und eine verhängnisvolle, nächtliche Entscheidung trifft, als er beschließt auf der Feuerleiter zu schlafen. Gleich zu Beginn werden diese festgelegten Rollen innerhalb der Familie auch visuell unterstrichen, indem das Gitter der Feuerleiter, das ihm später zum Ausbruch aus dem familiären Umfeld verhelfen sollte, in einer Einstellung einem Gefängnisgitter gleicht:

Nina Leibmann argumentiert in ihrem Text *The Family Spree of Film Noir* ähnlich, indem sie schreibt: „The nuclear family is reinforced as ideal by the film’s visual preference of the [suburban] home as well as the negative repercussions that befall those who express unhappiness with or neglect the nuclear unit.“<sup>105</sup>



Abb. 7: Tommy als „Gefangener“ seines Kinderzimmers.<sup>106</sup>



Abb. 8: Tommy wird bewusstlos geschlagen.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Leibmann, *The Family Spree of Film Noir*, 173.

<sup>106</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 08:20.

<sup>107</sup> Ebenda, TC 56:43.

Trotz der zahlreichen Geschichten und anschließenden Ausbruchsversuche wirken beide Elternteile Arthur Paul zufolge auf den ersten Blick „as Dr. Spockian models of forbearance and rational discussion“<sup>108</sup>. (Wie bereits erwähnt war Benjamin Spock ein Kinderarzt und Psychiater, der Freuds Psychoanalyse anwandte, indem er sie auf die Kindererziehung umlegte.<sup>109</sup>) Auf den zweiten Blick offenbarten sich Tommys Eltern allerdings als solche, die ihr Kind allein Zuhause lassen, dabei Türen zusperren und Fenster vernageln bzw. ihren Sohn mit Essensverweigerung bestrafen - „like the grim obverse of *Home Alone*“<sup>110</sup>. Diese ablehnende Haltung der Erwachsenen gegenüber Kindern wird auch in den Einstellungen deutlich, in denen Tommy PassantInnen um Hilfe ruft, nachdem er von den Kellersons gekidnappt wurde, diese jedoch nicht auf das Kind, sondern die vermeintlichen Eltern achten und sie in ihren Beziehungsmaßnahmen bestätigen. Die abwertende Haltung gegenüber Tommy gipfelt schlussendlich in einem zur Bewusstlosigkeit führenden Schlag ins Gesicht, den er hinter dem Rücken der Frau von Mr. Kellerson erhält. (Die Tatsache, dass der Schlag nicht zu sehen ist, hat wahrscheinlich mit dem immer noch gültigen *Production Code* zu tun, der gewalttätige und kriminelle Methoden explizit verbietet.) Das Auto bzw. das Taxi fungiert laut Christian Stewen dabei „als verdichteter Verhandlungsort der Machtbeziehungen zwischen Kindern und Erwachsenen“<sup>111</sup>. Das Kind ist vor diesem Hintergrund hilf- und machtlos.

Liest man diese Szene nun mit einem anderen soziogesellschaftlichen Filter, könnten die Kellersons und Tommys verzweifelter Schrei – „They are not my mum and dad!“<sup>112</sup> – auch auf die erschwerten Familienumstände nach dem Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen hohen Scheidungsrate verweisen:

In 1946 alone, 628 760 American divorces cases were filed and one out of every fifty-five couples saw their wedding knots unravel. [...] Indeed, by 1957 – thus during the ‚boom‘ years of 1950s affluence – over twelve million out of forty-five million kids, one quarter of the nation’s children, had first-hand experience with divorce.<sup>113</sup>

Die damit verbundene fehlende elterliche Supervision legte den Grundstein für „juvenile maladjustment“<sup>114</sup>. Darüber hinaus mussten sich Kinder nach Scheidungen oftmals auch an

---

<sup>108</sup> Arthur, film noir as primal scene, 78.

<sup>109</sup> Vgl. Weinstein, *The Pathological Family*, 24.

<sup>110</sup> Arthur, film noir as primal scene, 78.

<sup>111</sup> Christian Stewen: *The Cinematic Child. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen*. Marburg: Schüren 2011, 91.

<sup>112</sup> Ted Tetzlaff, *The Window*, 56:34.

<sup>113</sup> Peter W. Lee: *From Depression Kids To Cold Warriors: Constructing American Boyhood through Hollywood Films In The Postwar Years, 1946-1951*. Dissertation. Drew University 2017, 72,74.

<sup>114</sup> Ebenda, 10.

neue Stiefeltern gewöhnen. Vor diesem Kontext könnten die Kellersons böse Ersatzeltern symbolisieren, wobei es Tommy am Ende des Films gelingt, den „bad father“<sup>115</sup> zu töten.

Freuds Einfluss ist hier unverkennbar, da der Psychoanalytiker den sogenannten *primal father* definiert, indem er sich in seiner Abhandlung *Totem und Tabu* diesem Mythos widmet und postuliert, dass die Söhne nach dem Mord ihres Vaters die Identifikation mit diesem anstreben. „The son’s hatred is transmuted into admiration.“<sup>116</sup>

An dieser Stelle kann aber auch die berechtigte Frage gestellt werden, ob die Kellersons nicht einfach nur Tommys innere Dämonen darstellen, das *Es*, um es gemäß des Freud’schen Strukturmodells der Psyche zu bezeichnen<sup>117</sup>, und ob die filmische Realität mit ihrer traumähnlichen Architektur nicht vielmehr ein Abbild Tommys innerer Konflikte darstellt?

---

<sup>115</sup> Arthur, film noir as primal scene, 78.

<sup>116</sup> Stella Bruzzi: *Bringing Up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. London: BFI 2005, 21.

<sup>117</sup> Der psychische Apparat kann entweder entsprechend eines Eisbergs in das Bewusstsein, das Vorbewusstsein und das Unterbewusstsein geteilt werden, wobei das Vorbewusstsein als Zensur dient, damit nur jene Inhalte bewusst werden, die den moralischen Ansprüchen der Person gerecht werden. Freuds zweites topisches Modell wird durch die drei psychischen Instanzen Es, Ich und Über-Ich charakterisiert, wobei Es im weitesten Sinne dem Unterbewusstsein, das Ich dem Vorbewusstsein und das Über-Ich dem Bewusstsein zugeordnet werden kann. Vgl. Peter Schuster, Marianne Springer-Kremser: *Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie*. Wien: WUV-Universitätsverlag<sup>4</sup> 1997, 34-45.

### 4.3. Eine psychoanalytische Leseweise

Die Psychoanalyse nach Sigmund Freud gewann in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika wesentlich an Bedeutung. Die Krise der Kultur wurde zur Krise der Familie und damit auch zur Krise der Psyche. Freuds Theorien wurde von FamilientherapeutInnen, (Kinder)ärztInnen, aber auch Filmschaffenden aufgenommen. Dana Polan bemerkte hierzu, dass die Anwendung freud'scher Theorien im Film zwei wesentliche Bedeutungen hatte. „On the one hand it was a rational, positive science that provided a solution, a ‚cure‘, to an array of social and psychic ills. On the other it was a discourse that could be appropriated for the dramatic depiction, often through dreams.“<sup>118</sup> Demnach bot die Psychoanalyse nicht nur eine *wissenschaftliche* Lösung für das sogenannte *age of anxiety* und die „postwar angst“<sup>119</sup>, sondern war zugleich auch Plattform für einen filmtheoretischen Zugang, der es ermöglichte, normalerweise unzugängliche Bereiche des menschlichen Bewusstseins filmisch darzustellen.

#### 4.3.1. Der kindliche Blick

Wie bereits in Kapitel 4 erwähnt und in 4.2. hervorgehoben, kann *The Window* als „a wonderful and effective example of noir style [gesehen werden, wobei Tommy als der typische] „noir-like fallible protagonist“<sup>120</sup> gilt. William Park hält hier allerdings entgegen, dass Tommy mit seinen kindlichen neun Jahren dafür einfach zu unschuldig sei. Aus diesem Zustand der Unschuld bricht Tommy jedoch im weiteren Verlauf des Filmes recht bald aus. Zum einen, als er den familiären Schutzraum – sein Kinderzimmer – verlässt und auf die Feuerleiter klettert, zum anderen aber auch durch seine Flucht in Fantasiegeschichten.

Tommys anfängliche Unschuld wird in den ersten Einstellungen mehr als deutlich. Christian Stewen fasst in seiner Abhandlung *The Cinematic Child* die filmische Inszenierung von kindlicher Unschuld folgendermaßen zusammen:

Der kindliche Zustand der Unschuld wird gekennzeichnet durch scheinbar freien, ungezwungenen Zeitvertreib des Kindes, durch Spiele als Simulation erwachsener Handlungen, die Geborgenheit einer vornehmlich weiblich konnotierten, mütterlichen Häuslichkeit wie einer intakten, sich liebevoll sorgenden Kleinfamilie [...]. Des Weiteren verbinden die Inszenierungen [...] mit Vorstellungen von kindlicher Unschuld eine unbekümmerte Ahnungslosigkeit, die das Wissen um erwachsene Wirklichkeit durch Imaginationen, Erfindungen und ‚Lügen‘ ersetzt.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press 1986, 14-15.

<sup>119</sup> Spicer, *Film Noir*, 23.

<sup>120</sup> Park, *What is Film Noir*, 39.

<sup>121</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 76.

All dies trifft auf Tommy zu, der mit einer Spielpistole bewaffnet einen Sterbenden mimit – an eben jener Stelle, an der er an einem späteren Punkt des Filmes tatsächlich einen Toten vorfindet – und auf seine Spielkameraden schießt. Auch er tendiert zu fantasievollen Erzählungen und wird aus diesem Grund von seinen Eltern sowie der Polizei nicht ernst genommen. Als Kind ist Tommy noch nicht mündig und demnach nicht glaubwürdig. Seine Erzählungen sind somit unzuverlässig und ungefährlich. Exemplarisch dafür ist das Gespräch zwischen seiner Mutter und einem Polizisten, nachdem dieser ihn wieder nach Hause gebracht hatte:

Polizist: „He had quite a wild story to tell us.“

Mutter: „Please don't pay any attention to him. He's always making up stories. If it isn't Indians and if it isn't Gangsters, it's something else. Someone's always getting killed.“

Polizist: „Boy's a storyteller.“<sup>122</sup>



Abb. 9: *Mise-en-scène* Darstellung der Kategorien Kind und Erwachsene.<sup>123</sup>

Auch in den räumlichen Zuordnungen wird diese scharfe Trennung zwischen *unmündigem* Kind und *mündigem* Erwachsenen deutlich. So darf Tommy als Strafe für seine Geschichte über eine Ranch in Texas sein Zimmer nicht verlassen, weder über die Tür noch über das Fenster. Dieser räumliche Gegensatz zwischen Tommy und seinen Eltern wird durch eine *mise-en-scène* noch zusätzlich unterstrichen. Zudem muss hier auch auf den ernsten Blick des Vaters in Abb. 9 verwiesen werden, der dadurch Macht über seinen Sohn behält.

Tommy aber überschreitet diesen von den Eltern gezogenen Grenzbereich, indem er zum einen sein Zimmer – den familiären Schutzraum – verlässt, um auf der Feuerleiter zu schlafen und zum anderen mit seinem Blick in die Wohnung der Kellersons und somit in erwachsene Handlungsräume eintritt. „In diversen Filmen dient die Treppe als Nicht-Raum, der die [...]

<sup>122</sup> Ted Tetzlaff, *The Window*, TC 30:50.

<sup>123</sup> Ebenda, TC 21:23.

Spielzimmer des Kindes mit den erwachsenen Gesellschaftsräumen [...] verbindet. [...] [A]llein sein Blick überschreitet hierbei die Grenzen.“<sup>124</sup>

Die Parallele zu Sigmund Freuds psychoanalytischer Theorie der Urszene, die die kindliche Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs als traumatische Erfahrung, aber auch zentrales Moment der psychosexuellen Entwicklung thematisiert, ist hier offensichtlich. Allerdings tritt die Sexualität hier „als Merkmal von Unschuld hinter einer moralischen Schuld am Zustandekommen von Gewalttaten zurück, die wiederum über die Kategorie des Wissens verhandelt wird“<sup>125</sup>. Gleichwohl der Blick ebenfalls als traumatisches Erlebnis bezeichnet werden kann, so ist das Beobachten der Mordszene vielmehr ein Initiationsritus, in dem das Kind an Wissen und Eigenständigkeit gewinnt und somit die soziogesellschaftlichen Kreise der Erwachsenen zu betreten wagt. Die psychoanalytisch geprägt Neugierde bzw. Schaulust – nach Freud *Skopophilie* und *Fetischismus* – weicht beim Kind einem machtneutralen Wissensdurst.

Die britische feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey beschreibt diesen Zugang zum (kindlichen) Blick im Film folgendermaßen:

In ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ Laura Mulvey describes two possible gazes for the film spectator and, by extension, for characters. [...] Both gazes, she argues, are gendered masculine in classic Hollywood film: ‚The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.‘ But Mulvey’s description sidesteps a third kind of looking, which partakes of these two, but is neither exhausted by them nor necessarily gendered like them. [...] That third gaze, characteristic of children but not exclusive to them, can best be described as a *gathering gaze*, an attempt to acquire data and through data, knowledge and [...] understanding. This gathering gaze is different from the investigating, demystifying gaze common to film noir in that its primary goal is not to objectify, but to defend against objectification.<sup>126</sup>

Allerdings verliert das Kind in dem Moment, in dem es sich dem erwachsenen Blick und somit seiner Kontrolle entzieht, seine Unschuld und schreibt sich gleichzeitig Schuld „im Bruch der elterlichen Gesetze“<sup>127</sup> zu. (Gleichwohl es sich hier um keine narrative, sondern um eine filmische Konstruktion von Schuld handelt.)

---

<sup>124</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 78-79.

<sup>125</sup> Ebenda, 73.

<sup>126</sup> Janet Wondra: *A gaze unbecoming. Schooling the child for femininity in Days of Heaven*. In: *Wide Angle* Band 16 (2004), Nr.4, 6.

<sup>127</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 83.

Laut Stewen ergibt sich darüber hinaus eine zweite, weitere Form der Schuld „aus dem Verdacht der Erwachsenen, bei den kindlichen Berichten der beobachteten Gewalttaten handele es sich lediglich um Einbildungen, Fantasien, Lügen. [...] Schuldig ist das Kind hier der übermäßigen Fantasie.“<sup>128</sup>

Die dritte Form der Schuld manifestiert sich schlussendlich über den zurückgeworfenen Blick des Täters auf das Kind, sobald dieser von der Mitwissenschaft des Kindes erfährt. Dabei wird durch den Täterblick auch die damit verbundene Schuld auf das Kind übertragen. Die Tatsache, dass sich das Kind dabei unbeabsichtigt – im Falle von *The Window* durch die eigene Mutter – als Zeuge erkenntlich macht, führt das Kind noch mehr in die erwachsenen Handlungsräume ein, lässt es dabei aber machtlos und ohne Kontrolle. Besonders eindringlich zeigt sich dies in *The Window*, als Mrs. Kellerson von Mrs. Woodry, Tommys Mutter, über dessen vermeintliche Fantasiegeschichten informiert wird. Die Froschperspektive, mit der Tommy und dabei auch die Zuseher auf Mrs. Kellerson blicken, suggerieren dabei jene Macht, die von den Erwachsenen ausgeht, aber durch den Wissenszuwachs der Kinder herausgefordert wird. Sie wirkt bedrohlich, als sie Tommy fragt „Stories? What kind of stories, Tommy?“<sup>129</sup> Tommy, der in dieser Einstellung aus der Vogelperspektive gezeigt wird, senkt zu Beginn seinen Blick – sein Blick wird durch die elterliche Macht zu Boden gezwungen - erlaubt es Mrs. Kellerson aber nicht, an seinem Wissen teilzuhaben, indem er ihre Frage nicht beantwortet und dem Blick standhält.



Abb. 10: Täterin wirft Blick zurück.<sup>130</sup>



Abb. 11: Tommy erwidert den Blick.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Ebenda, 84.

<sup>129</sup> Ted Tetzlaff, *The Window*, TC 35:20

<sup>130</sup> Ebenda, TC 35:30

<sup>131</sup> Ebenda, TC 35:32.

Im Verlauf des Filmes ist es nun Aufgabe des Kindes seine Unschuld bzw. Glaubwürdigkeit im Sinne einer (Re)Konstruktion der Wahrheit wiederherzustellen und dabei seine kindliche Unschuld zugunsten des Eintritts in erwachsene Gesellschaftsräume aufzugeben. Hierzu zählt aber nicht nur die Auffindung des schuldigen Erwachsenen, sondern auch eine „Entschuldigung [des Kindes]. [...] Wichtiger Bestandteil ist in diesem Sinne auch die Überwindung der Fiktion und das Erkennen von Realität“<sup>132</sup>.

Der Eintritt Tommys in die Erwachsenenwelt und somit das Ende seiner Kindheit zeigt sich vor diesem Hintergrund vor allem im Dialog. So wird das Gespräch, das Vater und Sohn unmittelbar nach der gewonnenen Zeugenschaft Tommys führten, am Ende wieder aufgegriffen:

Tommy: „If you see a thing with your own eyes, it can't be a dream, can it?“

Father: „You don't want me ever to be ashamed of you, do ya?“ [...] People are gonna say that Ed Woodry's son doesn't know the difference between what's real and what isn't. They might even say that you're a liar. [...] I have a lot of nice things planned for you when you grow up and I want you to live up to them by being decent and honest. Now, a father wants to be proud of his son, Tommy. Why there's nothing that would give me more pleasure than to be pointed out someday as 'Tommy Woodry's father' but if you're going to get all mixed up like you're doing now, well, I just don't know what we're going to do about it.“<sup>133</sup>

---

Tommy: „And that's the truth.“

Father: „I'm proud of you son. And from now on, I promise, I'll believe you.“

Tommy: „I'm glad pup. And from now on, I promise, I'll never make up another story.“ [...]

Father: „I bet when we'll go down at the station, a lot of guys are gonna point at me and say – There goes Tommy Woodry's father.“<sup>134</sup>

Die zwei Vater-Sohn-Konversationen zu Beginn und am Ende des Filmes greifen dabei die Kategorien der Realität und Fiktion auf und erteilen der Fiktion zugunsten des Erwachsenwerdens eine Absage. Das Gesagte wird dabei auch räumlich inszeniert, indem die zuvor erwähnte *mise-en-scène* zwischen Kinderzimmer und Eltern einem gemeinsamen Raum – dem Auto – weicht, welches zuvor schon „als filmischer Grenzraum“ ausgewiesen wurde und demnach „als Erfahrungsraum Erwachsene und Kinder auf engem Raum zusammenführt“<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 88.

<sup>133</sup> Ted Tetzlaff, *The Window*, TC 21:50-22:28.

<sup>134</sup> Ebenda, TC 01:12:25–01:12:57.

<sup>135</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 91.

#### 4.3.2. Der Blick der ZuseherInnen

Das Kind muss sich allerdings nicht nur den eigenen sowie den Blicken der Erwachsenen im Film stellen, sondern auch den Blicken der KinobesucherInnen bzw. ZuseherInnen, die wiederum zwischen einem kindlichen und einem erwachsenen Betrachten der filmischen Geschehnisse stehen. Dabei erinnern sich die ZuseherInnen nicht nur an ihre eigene Kindheit, sondern erfahren diese im Zuge des Kinobesuches ein weiteres Mal. Der Philosoph George Lukács meint, dass im Kino „das Kind, das in jedem Zuschauer lebendig ist, freigelassen und zum Herrn über die Psyche des Zuschauers“<sup>136</sup> wird.

Um diese Theorie der dualen ZuseherInnen untermauern zu können, muss zuvor zwischen den ursprünglich genrespezifischen Kategorien *surprise* und *suspense* unterschieden werden, wobei ersteres eine Überraschung für die ZuschauerInnen meint und zweiteres einen Wissensvorsprung gegenüber den erwachsenen, filmischen AkteurInnen beinhaltet.

Obwohl *The Window* durchaus mit *surprise* Momenten aufwarten kann- wie etwa der überraschende Kontrollbesuch von Tommys Vater, bei dem durch bewusste filmische Inszenierung eigentlich der Nachbar Joe Kellerson vermutet worden wäre oder der gescheiterte Fluchtversuch, der in den Armen desselben Nachbarn endet – überwiegt die Kategorie der *suspense*. Besonders deutlich zeigt sich dies in der heimlich beobachteten Mordszene oder in der vorgetäuschten Ohnmacht, bei denen sich Tommy zwar den Blicken der erwachsenen Bezugspersonen, nicht aber den Blicken der ZuseherInnen entziehen kann. „Der Zuschauer wird hier in die Position der erweiterten, kontrollierenden Aufsichtsperson versetzt“<sup>137</sup> und besitzt dabei teilweise mehr Wissen als das Kind selbst. Ein gelungenes Beispiel hierfür ist etwa die Szene, in der Tommy verzweifelt versucht seine versperrte Kinderzimmertür aufzuschließen, während Mr. Kellerson auf der anderen Seite auf ihn wartet.



Abb.12: *Suspense-Moment für ZuseherInnen.*<sup>138</sup>

<sup>136</sup> George Lukács. Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1919. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: dtv 1978, 116.

<sup>137</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 93.

<sup>138</sup> Tetzlaff, *The Window*, TC 50:41.

Durch die Tatsache, dass „der Zuschauer [...] mit dem Wissen der erwachsenen Protagonisten über einen Wissensvorsprung gegenüber dem Kind [und] in der entscheidenden Situation der Zeugenschaft als Komplize des Kindes auch über mehr Wissen als die entsprechenden Erwachsenen“<sup>139</sup> verfügt, lassen ihn unterschiedliche Sichtweisen gleichzeitig erfahrbar machen.

Ausgehend von der *Heterotopie* nach Michel Foucault, der sogenannte Gegenräume, wie den Dachboden oder das Ehebett der Eltern, als Grenzzräume der kindlichen Lebens- und Erfahrungsräume definiert, versucht Phil Powrie - Vorsitzender der *British Association of Film, Television and Screen Studies* (BAFTSS) - den Begriff der *Heterospektion* zu etablieren, wobei unterschiedliche Wahrnehmungen in eben diesen Räumen zusammengeführt werden können. Ein solcher zentraler Übergangsraum ist die Feuertreppe, auf der sich Tommy während der Mordszene befindet. Hier wird nicht nur Tommys Blick, sondern auch der Blick der ZuseherInnen fragmentarisch und demnach kindlich inszeniert. Gleichzeitig will der erwachsene Blick der ZuseherInnen den Jungen aber auch vor dem Gesehenen schützen. Vor diesem Hintergrund kann demnach der gesamte Kinosaal als heterotopischer Grenzraum gesehen werden, indem dort das wahrnehmende Ich zu einem Experimentierfeld avanciert.<sup>140</sup>

[H]eterospection is being-adult while also being-child inhabiting two different but complementary space-times. The effect is to allow us simultaneously to experience innocence not just to view it, and to escape from the inevitable pain of innocence experienced, but also lost.<sup>141</sup>

Die dadurch entstehende perspektive Mehrstimmigkeit, die es den ZuseherInnen erlaubt sowohl die Kinder- als auch die Erwachsenenperspektive einzunehmen, stößt in diesem Kontext allerdings auch auf Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen. So wollen die erwachsenen ZuseherInnen zwar das Verbrechen sehen, aber nicht, dass das Kind es sieht. In gleicher Weise versucht die erwachsene Blickstruktur das Kind vor Gewalt und gesellschaftlicher Macht zu schützen, indem sie erst recht Gewalt und gesellschaftliche Macht am Kind anwendet. In der Einstellung, in der Tommys Vater das Fenster seines Kinderzimmers vernagelt und ihm damit wortwörtlich die Sicht nimmt, wird diese Methode

---

<sup>139</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 95.

<sup>140</sup> Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 10; Phil Powrie: *Unfamiliar places. ‚Heterospektion‘ and recent French films on children*. In: *Screen* 46 (2005) Nr.3, 341-352.; Jean Louis Schefer: *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*. München: Wilhelm Fink 2013, 15-18.

<sup>141</sup> Powrie, *Unfamiliar places*, 350.

„des Schutzes als Misshandlung, wird die Bewahrung der Unschuld als gewaltsamer Akt erkennbar“<sup>142</sup>.

„Der Schutzraum, den die Erwachsenen um das Kind errichten, erweist sich als überwachter Raum. Und die Überwachung dient nicht nur dem Schutz des Kindes, sondern auch dem eigenen.“<sup>143</sup>, stellt auch Universitätsprofessor Gerold Scholz fest. Gleichzeitig ist es aber auch wesentlich und unvermeidlich das Kind in erwachsene Gesellschaftsräume eindringen zu lassen, um die moralische und gesellschaftliche Gerechtigkeit wiederherzustellen. Kinder fungieren demnach einerseits als Medium der Angst im Sinne einer Bedrohung der bestehenden Ordnung, andererseits aber auch als ein Medium der Hoffnung im Sinne einer Verheißung *gerechterer* Lebensbedingungen. „The child is not fitted to survive in our world, but sometimes its incompetent innocence reminds us how corrupt is our own fitness for this world.“<sup>144</sup>

Diese Interpretation des Kindes lässt sich auch oftmals im Zugang der RegisseurInnen finden, indem das Kind „für eine rebellische oder spielerische, noch nicht in den Ordnungen der Kultur und Gesellschaft unterworfenen Haltung [steht], aber auch für einen anderen Blick, eine besondere Sensibilität und Imaginationskraft“<sup>145</sup>. Dieser Blick kann rückwirkend als ein Versuch der Regie gesehen werden, jene Weltwahrnehmung wiederzufinden, die verloren zu sein scheint.

Ausgehend davon kann wieder ein Bogen zur historischen Kontextualisierung des Filmes gezogen werden, indem man den Initiationsritus von Tommy und den damit verbundenen Verlust der Unschuld auf Amerika umlegt. Kathy Merlock Jackson merkt dazu Folgendes an:

[C]hildhood innocence functioned on a symbolic level [...]. In a new land, innocence had become a national trait, and the child – an embodiment of innocence – became an appropriate symbol of the American frontier spirit, one which focused on the future [and] [t]his idea became further solidified by America's image as a virgin land.<sup>146</sup>

Nicht nur Tommy hat im Laufe des Films seine Unschuld verloren, sondern auch Amerika:

Die Nation wird hier mit der Unschuld, der Unwissenheit und der politischen Unbedachtheit assoziiert, die wiederum Teil spezifischer Vorstellungen von Kindheit sind. [Die beobachtete Mordszene] wird als politischer Initiationsritus gedeutet. [Sie] weckt das schlafende politische Bewusstsein und lässt die Nation zu eigener Stärke und einem international verantwortlich handelndem[sic!] Akteur ‚wachsen‘.<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 98.

<sup>143</sup> Gerold Scholz: *Die Konstruktion des Kindes. Über Kinder und Kindheit*. Opladen: Westdt. Verlag 1994, 20.

<sup>144</sup> David Archard: *Children. Rights and childhood*. London/New York: Routledge 1993, 40.

<sup>145</sup> Henzler, *Kino, Kindheit, Filmästhetik*, 22.

<sup>146</sup> Jackson, *Images of Children in American Films*, 16-17.

<sup>147</sup> Christian Stewen: *Reconstructing America. Nationale Geschichtsinzenierung im US-amerikanischen Kriegsfilm der Jahrtausendwende*. Saarbrücken: VDM 2008, 150.

## 5. Pat Jacksons *Shadow on the Wall* (MGM 1950)

Folgt man Eddie Mullers Auffassung, es handle sich bei Ted Tetzlaffs *The Window* um den Großvater aller *Kid Noir* – Filme (siehe Kapitel 4) und demnach bei *Shadow on the Wall* um einen Versuch „to cotail on the success of *The Window*“<sup>148</sup>, so muss dem entgegengehalten werden, dass es die Produktion aus dem Hause MGM nicht schaffte, an den Erfolg der RKO Produktion anzuknüpfen. Allerdings wurde die Vorlage *Death in the Doll's house* bereits 1943 von Lawrence P. Bachmann und Hannah Lees geschrieben und kann somit möglicherweise als richtungsweisend für spätere Filme, die den Schwerpunkt auf die Freud'sche Psychoanalyse legen, gesehen werden. „This movie is about repressed memory which became a big thing in Hollywood movies in the late 1940s. [...] The novel really predated all of that.“<sup>149</sup> Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, wieso William Park *Shadow on the Wall* aufgrund seiner narrativen Strukturen als *Noir* auflistet.<sup>150</sup>

Die Produktionsfirma MGM produzierte neben Paramount und Twentieth Century Fox die wenigsten *Film Noirs*, da der Studiochef Louis B. Mayer „excessive stylization of any kind“<sup>151</sup> ablehnte. Demnach veröffentlichte Metro-Goldwyn-Mayer den Filmografien von Silver und Ward, Tuska sowie Selby zufolge zwischen 24 und 36 Filme<sup>152</sup>, wobei die meisten *Film Noirs* A Produktionen<sup>153</sup>, wie beispielsweise *The Asphalt Jungle* waren, welcher im selben Jahr wie *Shadow on the Wall* in den Kinos zu sehen und anschließend für insgesamt vier Oscars nominiert war.

*Shadow on the Wall* wurde weder vom zeitgenössischen Publikum noch von Kritikern allzu gut angenommen. In einer im Mai 1950 veröffentlichten *The New York Times* Filmrezension wurde dem Film ein „general lack of suspense“<sup>154</sup> zugeschrieben:

Nancy Davis is beautiful and convincing as the serious psychiatrist [...]. Gigi Perreau is excellent as the mentally tortured moppet, and Zachary Scott does a realistic job as her architect father and wrongly convicted

---

<sup>148</sup> Eddie Muller: Eddie Mullers intro to „Shadow on the Wall“ (1950) on TCM Noir Alley. In: <https://www.youtube.com/watch?v=488u8raMRI8> (Letzter Zugriff: 29.12.2019), TC 01:03.

<sup>149</sup> Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 2. In: <https://www.youtube.com/watch?v=AezZQTfXwMc> (Letzter Zugriff: 29.12.2019), TC ab 02:00.

<sup>150</sup> Vgl. Park, *What is Film noir*, 164.

<sup>151</sup> Spicer, *Film Noir*, 28-29.

<sup>152</sup> Vgl. Spicer, *Film Noir*, 29. Zit. nach Silver, Ward, *Film Noir*; Tuska, *Dark Cinema*; Selby, *Dark City*

<sup>153</sup> „B-Movies were the result of the double feature, which became popularized in the 1930s [...] The result was a double bill based on the package of one high-budget A film and a low-budget B feature.“ Arthur Lyons: *Death on the Cheap. The Lost B Movies of Film Noir*. Boston: Da Capop Press 2000, 29-30.

<sup>154</sup> The New York Times: Another View of Psychiatrist's Task. (1950) In: <https://www.nytimes.com/1950/05/19/archives/another-view-of-psychiatrists-task.html> (Letzter Zugriff: 29.12.2019)

murderer [...], but Ann Sothern, who turns in a polished portrayal, seems out of character as the worried villainess of the piece. List "Shadow on the Wall" as obvious but interesting fare.<sup>155</sup>

Die, laut Kritik, nicht überzeugende Darstellung von Ann Sothern mag möglicherweise auch daran liegen, dass sie bis dahin als „the good natured working girl of the Maisies series“<sup>156</sup> bekannt war, „one of America’s sweethearts [...] in MGM“<sup>157</sup>.

Gigi Perreau, die während der Dreharbeiten zu *Shadow on the Wall* acht Jahre alt war und bereits 20 Filme gedreht hatte - eigenen Angaben zufolge wurde sie „the veteran child actor“<sup>158</sup> genannt - verlor mit zunehmendem Alter an Popularität, blieb aber der Schauspielkunst durch TV-Serien treu und arbeitete später als Bühnenregisseurin und Schauspiellehrerin. Ihr Leinwandvater Zachary Scott war bekannt durch seine Darstellung in Warner Bros. Produktion *Mildred Pierce*, welche 1945 veröffentlicht wurde, rückwirkend einer der erfolgreichsten *Film Noir*. Die Rolle der Kinderpsychiaterin übernahm Nancy Davis, die spätere Ehefrau Ronald Regans und somit *First Lady* der Vereinigten Staaten von Amerika.

Für den Briten Pat Jackson, „who was a highly regarded documentarian in his native country“<sup>159</sup> sollte dies der einzige Feature-Film bleiben.

---

<sup>155</sup> Ebenda

<sup>156</sup> Park, What is Film Noir, 78.

<sup>157</sup> Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 1. In: [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_SCqIq6IAE](https://www.youtube.com/watch?v=I_SCqIq6IAE) (Letzter Zugriff: 29.12.2019), TC 07:07.

<sup>158</sup> Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 1. In: Ebenda, TC 01:15.

<sup>159</sup> Muller, TCM Noir Alley, TC 03:20.

### 5.1. Wie *noir* ist *Shadow on the Wall*?

*Film Noir* ist „der Schatten, der mächtiger ist als der, der ihn wirft.“<sup>160</sup>

Da MGMs Studiochef Louis B. Mayer, wie bereits erwähnt, „expressionist set distortions“<sup>161</sup> ablehnte, war die *Noir*-Beleuchtung dieses Studios wesentlich heller.<sup>162</sup> Dies spiegelt sich auch in *The Shadow on the Wall* wider, bei dem weniger die visuellen Aspekte, sondern vielmehr die narrativen Strukturen für eine Verortung im *Noir* Spektrum sorgen. Obwohl der Titel einen Verweis auf die typischen *Noir* Schatten-Elemente beinhaltet, spart der Film an Chiaroscuro und somit starken Kontrasten. Wird ein *Noir*-Stil verwendet, fungiert dieser in *The Shadow on the Wall* hauptsächlich als Bindeglied der Narration

So bildet der Schatten das zentrale Moment der Rahmenhandlung. Nachdem Dell Faring ihre Schwester Celia erschoss, welche wiederum eine Affäre mit Dells Verlobtem eingegangen war, zeigt sich der Schatten der Mörderin an der Schlafzimmerwand. Derselbe Schatten wird auch am Ende des Films an die Hausfassade geworfen, hilft der kleinen Susan dabei sich zu erinnern und überführt Dell schlussendlich als Täterin. Wie überwältigend das dunkle Abbild sein kann, wird besonders in der darauffolgenden Einstellung deutlich, in der sich der Anwalt des zu Unrecht des Mordes beschuldigten Schwagers von Dell und Vater von Susan, David Starrling, langsam der Mörderin nähert, die unter der durch ihn zurückgeworfenen eigenen Schuld zusammenbricht. (siehe Abbildung 17)



Abb. 13: Dells „*Shadow on the Wall*“ nach der Tat.<sup>163</sup>



Abb.14: Dell verrät sich durch ihren Schatten.<sup>164</sup>

<sup>160</sup> Grob, *Film Noir*, 22.

<sup>161</sup> Spicer, *Film Noir*, 28.

<sup>162</sup> Vgl. Roland Schwartz: *Houses of Noir. Dark Visions from Thirteen Film Studios*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2014, 52.

<sup>163</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC 22:14.

<sup>164</sup> Ebenda, TC 01:21:25.

Schuld ist William Park zufolge auch das zentrale Sujet eines *Film Noir*. Eine gefallene *Noir* Protagonistin „who takes a false step, attempted a cover up [...] or in some way fallen into crime [...] [and] in [...] his (or her) attempt to clear himself of crime provides the clues which lead the investigators back to himself“<sup>165</sup>. Der Fokus auf „but how does this protagonist act“<sup>166</sup> im Gegensatz zum typischen Whodoneit stellt die moralische Ambiguität der Täterin ins Zentrum. Neben dem typischen „dynamism of violent death“<sup>167</sup> bietet *Film Noir* die Möglichkeit ein Verbrechen aus der Sicht des Täters bzw. der Täterin zu erleben und demnach „a psychological perspective on crime“<sup>168</sup> zu ermöglichen. Obwohl der Leitsatz des *Production Codes – Crime does not pay!* – aufrechtgehalten wird, ermöglicht es die Narration an gewissen Stellen Sympathie für die schuldhaften ProtagonistInnen zu empfinden. Eddie Muller statierte in diesem Kontext „what characterizes genuine noir is not the depth of depravity [...] but rather the depth of empathy he or she brings to characters who, through a twist of fate or their own destructive nature, face dire life and death situations“<sup>169</sup>.

Diese Beschreibung trifft auch auf Dell zu, die ihre Schwester im Affekt erschießt und im Anschluss daran ein Geständnis ablegen möchte, sich jedoch aus Angst vor der Todesstrafe dagegen entscheidet. Sowohl ihre Aussagen kurz vor der Tat als auch ihre Reaktion im Gerichtssaal, als David zu Unrecht verurteilt wird, zeugen von ihrer moralischen Ambiguität und erlauben es bis zu einem gewissen Grad Mitgefühl für die Mörderin zu empfinden.

Dell: „It’s unpleasant for you, so hide it away. [...] Do you also want me to forget about Crane and you and me? Everything has to be your way, doesn’t it, Celia? [...] You’ve taken everything I ever wanted. [...] But not anymore, you’ve had enough more than anyone has a right to have. Now it’s my time to live, it’s my time to life.“<sup>170</sup>



Abb. 15: Dell bei Davids Gerichtsverhandlung.<sup>171</sup>

<sup>165</sup> Park, *What is Film Noir*, 23, 122.

<sup>166</sup> Frank Nino: *A New Type of Detective Story*. Translated by Connor Hartnett. In: *The Maltese Falcon: John Huston, Director*. Edited by William Luhr. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press 1995, 132. (First appearing in *L’Écran Français*, 1946)

<sup>167</sup> Borde, Chaumeton, *Toward a Definition of Film Noir*, 5.

<sup>168</sup> Ebenda

<sup>169</sup> Eddie Muller: *Noir for a New Century*. In: *Noir City Sentinel* 4 (2009), Nr. 2, 2.

<sup>170</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC ab 19:17.

<sup>171</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC 24:30.

Nichtsdestotrotz sind die Charaktere „doubtful [...], ambivalent [...], disturbed or mentally incompetent“<sup>172</sup>. Louis Markos vergleicht den passiven Helden sogar mit Dante und seinem Abstieg in die Unterwelt „by physically and emotionally entering into the morally ambiguous realm of the criminal“<sup>173</sup>. Es ist dabei nicht mehr möglich klar zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.

The moral ambiguity, the criminal violence, and the contradictory complexity of events and motives work together to give the spectator the same feeling of anxiety and insecurity [...]. All the films from the series achieve the same kind of emotional effect [...] by the disappearance of his normal points of psychological orientation. Film noir strives to create a quite specific feeling of uneasiness.<sup>174</sup>



Abb. 16: Dell gesteht vor Anwalt Pike.<sup>175</sup>

Dells moralische Gewissensbisse werden neben offensichtlichen schauspielerischen Gesten wie in Abbildung 15 und visuellen Stützen, wie der Schatten in Abbildung 16, auch durch akustische Strategien hervorgehoben. Die Gedankengänge der Täterin, die durch *voice-over* hörbar werden, dienen als „vessels of consciousness“<sup>176</sup> zur Vertiefung des durch Schuld gespaltenen Charakters. „The voiceover provides a double perspective, a kind of moral overlay.“<sup>177</sup>

Neben einem Verbrechen und fehlbaren ProtagonistInnen gehört für William Park auch eine Untersuchung zum thematischen *Noir* Repertoire. „In addition [...] one is likely to find a femme fatale, a conventional girlfriend or wife, a psychopath, numerous police (good and bad) corrupt politicians, gangster or criminals [...] returning G.I.s, and a psychiatrist.“<sup>178</sup> Der

---

<sup>172</sup> Borde, Chaumeton, *Toward a Definition of Film Noir*, 61-62.

<sup>173</sup> Louis Markos: *In the Mind of a Madman: How Film Noir got its look*. *American Arts Quarterly* (2007), 32.

<sup>174</sup> Ebenda, 65.

<sup>175</sup> Ebenda, TC 01:22:20.

<sup>176</sup> Park, *What is Film Noir*, 59.

<sup>177</sup> Ebenda

<sup>178</sup> Ebenda, 26.

Versuch Susans verdrängte Erinnerungen mithilfe der Psychiaterin Dr. Canford in ihr Bewusstsein zu holen, ist dabei nur eine besonders eindeutige Verwendung der freud'schen Psychoanalyse - im Besonderen des Eisbergmodells<sup>179</sup> - in *Shadow on the Wall*. Susans Erinnerungen gleichen zudem der von Freud postulierten Verdichtung als Zensur im Traum, wobei der Schatten als *Es* – vor dem Hintergrund des Instanzenmodells nach Freud<sup>180</sup> - nicht nur Susan, sondern auch Dell verfolgt. Frank Krutnik fasst in diesem Kontext zusammen: „Noir's preoccupation with fantasies, dream states [...] unconscious and repressed desires [...] its whole concern with psychological states is [...] part of the fabric from which noir is woven.“<sup>181</sup> Dabei fungieren die visuellen Elemente der Traumszenen ebenfalls als Mittel zum narrativen Zweck.

Und auch die *Noir* Stadt ist weniger visuell als vielmehr thematisch und motivisch von Bedeutung, indem sie in einer Totalen kurz dargestellt wird, um den Erzählstrang voranzutreiben. Als Dell ihre Kleidung aus der Mordnacht verschwinden lassen möchte, lässt sie sie von einer Fähre ins Wasser des Hafens der Stadt fallen. Dies geschieht, wie die meisten verhängnisvollen Handlungen in *Film Noir* bei Nacht.

---

<sup>179</sup> Siehe Fußnote in Kapitel 4.3., Seite 23. Vgl. Schuster, Springer-Kremser, Bausteine der Psychoanalyse, 34-45.

<sup>180</sup> Siehe Fußnote in Kapitel 4.3., Seite 23. Vgl. Ebenda

<sup>181</sup> Frank Krutnik: *Something More Than Night: Tales of the Noir City*. In: *The Cinematic City*. Hrsg. v. David B. Clarke. Routledge: London 1997, 45-55.

## 5.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise

Im Gegensatz zu *The Window* dominieren in *Shadow on the Wall* Frauen in zentralen Rollen. Die typische *noir* „world of action defined in male terms“<sup>182</sup> weicht einer weiblichen Sichtweise. Nicht nur ist die Zeugin weiblich, sondern auch die Mörderin, die Ermordete sowie die Ärztin, die den Fall untersucht. Der gutmütige und liebenswürdige Vater spielt eine marginalisierte Rolle. „It would make no difference to the course of events if the father were eliminated from the story. His is a non-essential background figure.“<sup>183</sup>

Dies kann zum einen am sogenannten *muscle gap*– wobei der Begriff erst 1961 geprägt wurde - und den damit gemeinten im 20. Jahrhundert stattfindenden Veränderungen der Geschlechterrollen, dem damit verbundenen Wandel am Arbeitsplatz und somit auch der Furcht einer geschwächten Maskulinität liegen.<sup>184</sup> In einer 1949 durchgeführten Studie konnten sowohl Familien als auch ForscherInnen Veränderungen „in family authority, in attitudes towards children, and in what is properly ‚man´s work‘ and ‚women´s work‘“<sup>185</sup> beobachten. Der von Reuben Hill verwendete Begriff „semi-patriachal“<sup>186</sup> ergänzt Susan Faludis Auffassung einer „gentler masculinity“<sup>187</sup> der Veteranen des Zweiten Weltkriegs, die allerdings nicht mit den gesellschaftlichen Erwartungen korrelierte:

The men might have been eager to embrace a masculine ideal that revolved around providing rather than dominating, but American society as a whole came out of the war with a sense of itself as a masculine nation, our „boys“ ready to assume the mantle of national authority and international leadership.<sup>188</sup>



Abb. 17: Der liebenswürdige Kriegsveteran.<sup>189</sup>

<sup>182</sup> Christine Gledhill, Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, 28.

<sup>183</sup> Movies: A Psychological Study. Hrsg. v. Martha Wolfenstein and Nathan Leites. Glencoe/Illinois: The Free Press 1950, 110.

<sup>184</sup> Vgl. Clifford Putney: Muscular Christianity: Manhood and Sports in Protestant America. Cambridge: Harvard University Press 2001, 124.

<sup>185</sup> Hill, Families Under Stress, 313.

<sup>186</sup> Ebenda

<sup>187</sup> Bruzzi, Bringing Up Daddy, 2.

<sup>188</sup> Ebenda, Zit. nach Susan Faludi: Stiffed: The Betrayal of the Modern Man. New York: William Morrow 1999, 16-23.

<sup>189</sup> Jackson, Shadow on the Wall, TC 05:35.

Die Tatsache, dass Hollywood in den 1940er und 1950ern vermehrt auf starke Patriarchen und weniger auf sanfte, junge und gutmütige Väter setzte, zeigt außerdem „that Hollywood certainly does not always reflect the dominant thinking of the times“<sup>190</sup>.

Zum anderen könnte die Marginalisierung des Vaters aber auch daran liegen, dass die Vorlage *Death in the Doll's House* zum Teil von einer Frau, Hannah Lees, verfasst wurde. Esther Sonnet zufolge erlaubt eine weibliche Autorschaft der Vorlagen späterer *Film Noirs* eine Infragestellung der normativen Rollen. „It is domestic life that is put in trial through dissection of patriarchal marriage and its family structures.“<sup>191</sup>

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass die klassischen weiblichen Archetypen, die in *Film Noirs* oftmals verwendet werden, in *Shadow on the Wall* nicht eindeutig auszumachen sind. Es lässt sich weder eine eindeutige sexualisierte *Femme fatale* noch ein mütterliches, meist unschuldiges *Frauchen* ausmachen.

Obwohl Dell als „the dark woman“<sup>192</sup> gezeichnet wird, die sich in der Welt der „shadowy doorways and mysterious settings“<sup>193</sup> wohlfühlt (siehe Abbildung 19, wo sie auf der Feuerleiter des Krankenhauses auf den zweiten Mordversuch an Susan wartet) und durch den von ihr abgegebenen Schuss „unnatural phallic power“<sup>194</sup> zu haben scheint - der Abdruck der Pistole durch ihre Jackentasche gleicht einem erigierten Penis (siehe Abbildung 18) -, fehlt ihr der Zugang zu ihrer eigenen Sexualität und damit auch der Zugang zur Macht über den Mann. Denn nicht sie ist es, die begehrt wird, sondern ihre Schwester.

Demnach gegenüber könnte vielmehr Celia als klassische *Femme fatale* bezeichnet werden, da ihre Affäre mit Dells Verlobten Crane der Auslöser für die weitere unglückliche Verkettung von Ereignissen ist. Auch visuell wird Celia als narzisstische, durchtriebene Frau gezeichnet, indem der Spiegel, durch den sie bei ihrem Streitgespräch auf David blickt, auf ihre eigene Selbstfixierung schließen lässt.

---

<sup>190</sup> Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, 20.

<sup>191</sup> Esther Sonnet: *Why Film Noir? Hollywood, Adaption, and Women's Writing in the 1940s and 1950s*. Oxford University Press 2010, 10.

<sup>192</sup> Janey Place: *Women in Film Noir*. In: *Women in Film Noir*. New Edition. Hrsg. v. E. Ann Kaplan. London: BFI 1998, 52.

<sup>193</sup> Ebenda

<sup>194</sup> Ebenda, 65.



Abb. 18: Vermeintliche phallische Macht.<sup>195</sup>



Abb. 19: Dell als dark woman.<sup>196</sup>

Im Gegensatz dazu kann aber auch Dr. Caroline Canford nicht als die passive und statische *Erlöserin* gesehen werden. Zwar zeigt sie Verständnis und „offers the possibility of integration for the alienated“<sup>197</sup>, allerdings nicht für den erwachsenen Mann, sondern für das kleine Mädchen Susan, das ihr im Verlauf des Films den Beinamen der *Tante* gibt.

Inwieweit Frauen in *Shadow on the Wall* das Zentrum der Macht bilden, wird auch an der Kameraführung deutlich. In lediglich zwei Einstellungen wird eine sogenannte subjektive Kamera (*Point of View Shot*) verwendet, bei der das Geschehen durch die Augen der SchauspielerInnen gezeigt und das Publikum somit unmittelbar miteinbezogen wird. In einer Einstellung übernimmt die *gute* Dr. Canford, die Sicht, indem sie langsam auf Susan zugeht. In einer anderen Einstellung wartet die *böse* Dell Faring, im Schatten darauf, Susan aus dem Weg zu räumen. (siehe Abbildung 19)

Ausgehen von dieser weiblichen Dominanz werden die sozialen Rollen den jeweils gegenteiligen Geschlechtern zugeordnet. Susans Vater David wirkt wie ein Mutterersatz, während Dr. Canford als vermeintlicher Stiefvater gesehen werden kann:

These men who [...] form deep attachments to children, bear a greater resemblance to conventional cinematic mothers than to traditionally masculine fathers. [...] The substitute father being classically the finder of lost souls who, through friendship, helps the (usually male) child to develop and flourish so that he can be restored to the biological family happier and better than he was before.<sup>198</sup>

<sup>195</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, 21:50.

<sup>196</sup> Ebenda, TC 01:04:52.

<sup>197</sup> Place, *Women in Film Noir*, 60.

<sup>198</sup> Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, 27,30.

Zwar wird in der letzten Einstellung mit der vermeintlich romantischen Verwicklung von David und Canford keine biologische, nukleare Familie angedeutet, allerdings eine, die auf ein *Happy End* für Susan schließen lässt.

Neben dem Fokus auf den Wandel der Geschlechter wird in *Shadow on the Wall* auch die Nachkriegszeit und die damit verbundene Angst mehr als deutlich. Laut William Park präsentiert *Film Noir* „a whole world drenched in anxiety, a kind of war induced post-war trauma that has as many implicit causes as there were changes in the American way of life“<sup>199</sup>. Während David Susan zu Beginn des Films noch erklären muss, dass es sich bei der Pistole, die er als ein Kriegssouvenir mitgebracht hat, um eine echte Schusswaffe handelt (siehe auch Abbildung 18), vergleicht Canford Susans mentalen Zustand später in einem Gespräch mit Davids Anwalt Pike mit dem sogenannten *shell shock*<sup>200</sup>, unter dem viele Soldaten des Ersten Weltkrieges zu leiden hatten.

Canford: „You’re familiar with shell shock in adults? [...] Well, children can be that badly upset too. [...] From what I gather, David was all Susan had. Suddenly he’s gone, her home is gone, her friends, everything. She’s alone, afraid. [...] The most important thing for a child is a sense of security, as sense of belonging.“<sup>201</sup>

Die Suche nach Stabilität in einem von Wandel durchzogenen Zeitalter lässt sich demnach auch bei Susan finden, wobei die Suche nach ihren Erinnerungen auch als Metapher dafür gesehen werden kann.

---

<sup>199</sup> Park, *What is Film Noir*, 125.

<sup>200</sup> *Shell Shock* definiert den psychosomatischen Zustand vieler traumatisierter Soldaten im Ersten Weltkrieg, der mit Erschöpfung, Tremor, Verwirrung und Alpträumen verbunden war. Man glaubte, dass die Symptome Manifestationen unterdrückter Traumata darstellten. Der Zustand konnte nur geheilt werden, wenn die Erinnerungen wieder ins Bewusstsein der Soldaten integriert wurden. Vgl. Dr. Edgar Jones. *Shell Shocked*. 2012. In: American Psychological Association. <https://www.apa.org/monitor/2012/06/shell-shocked> (Letzter Zugriff: 30.12.2019)

<sup>201</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC ab 32:55.

### 5.3 Eine psychoanalytische Leseweise

Die Verortung des Großteils der Handlung in eine Kinderklinik und die Behandlung Susans durch eine Psychiaterin bestätigt nicht nur die Bedürfnisse dieser Zeit, sondern macht auch eine psychoanalytische Leseweise unumgänglich. Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, trifft die Psychoanalyse vor dem Hintergrund der Weltkriege und der damit verbundenen Kriegsneurosen aber auch durch die sozioökonomischen Nachwehen in der Gesellschaft den Zahn der Zeit.

In *Shadow on the Wall* wird allerdings nicht nur – wie in etwa *The Window* – primär die psychosexuelle Entwicklung angesprochen. Durch die Verdrängung der Zeugenschaft ins Unterbewusstsein, der Verdichtung der Indianerfigur mit Dell Schattens in Traum und Erinnerung und der gezielten Spieltherapie berührt Susan gleich mehrere von Freud postulierte Theorien:

Zu Beginn des Films geht die Psychiaterin von einem mentalen Schock infolge des Hörens der Mordszene aus. In einem Gespräch mit Anwalt Pike zieht sie aus diesem Grund eine Parallele zu den sogenannten Kriegszitterern des Ersten Weltkrieges, die aufgrund des Dauerbeschusses an der Front unter psychosomatischen Symptomen litten. Allerdings erfährt Canford bereits im zweiten Spielinterview mit Susan, dass diese den Mord an Celia nicht nur gehört, sondern auch gesehen hatte. Ausgehend davon zieht die Ärztin den Schluss, dass Susan das Gesehene in Form eines *psychic block* verdrängt.

Canford: „The little girl looked in? And then what did she do?“

Susan: „She hears a big noise. She sees the mama doll fall, she sees the papa doll fall and she screams and nobody comes. She doesn't know what to do.“

Canford: „The little girl wasn't in the bed all the time, was she?“

Susan: „She said she was but she told a lie. She's very bad.“<sup>202</sup>

---

Canford: „Bad dreams are a wonderful way to pretend things didn't happen. [...] She hasn't consciously admitted it to herself. [...] Susan saw something which frightened her so she's determined to forget it. [...] She locked it away in her subconscious. My job is to bring it back into the open.“<sup>203</sup>

Mit den Verweisen auf Susans Unterbewusstsein und den dort verdrängten Erinnerungen spielt *Shadow on the Wall* auf Freuds Topographisches Modell bzw. das Instanzenmodell des psychischen Apparates<sup>204</sup> an, wobei der Traum als möglicher Zugang zu den verdrängten

---

<sup>202</sup> Ebenda, TC ab 35:13.

<sup>203</sup> Ebenda, TC ab 38:54, ab 42:23.

<sup>204</sup> Siehe Fußnote in Kapitel 4.3., Seite 23. Vgl. Schuster, Springer-Kremser, Bausteine der Psychoanalyse, 34-45.

Inhalten in zwei Einstellungen szenisch dargestellt wird. Dabei wird auch Rücksicht auf Freuds Traumdeutung genommen, indem *Cupid* und Dells Schatten zu einer Person verdichtet werden.



Abb. 20: Verdichtung von Schatten und Puppe.<sup>205</sup>

Auffallend ist hier auch der Name der *Cupid*, den die Puppe von Susan erhalten hat, da sie – wie auch der römische Liebesengel – Pfeil und Bogen besitzt. Die darauffolgende Übertragung der vom Mädchen geliebten Puppe auf den gesehenen und gefürchteten Schatten kann im übertragenen Sinne auch auf Freuds Liebes- und Todestrieb, Eros und Thanatos - um bei den mythologischen (hier griechischen) Verweisen zu bleiben - übertragen werden. Eine Aussage des slowenischen Philosophen Slavoj Žižek in seinem Essay *Parallaxe* zieht dabei wieder den Bogen zu den narrativen Strukturen des *Film Noir*:

Die eigentliche Lehre der Psychoanalyse ist, daß das menschliche Leben nie einfach ‚nur Leben‘ ist: Menschen sind nicht einfach lebendig, sie sind besessen von dem seltsamen Trieb, das Leben exzessiv zu genießen, und hängen leidenschaftlich an einem Überschuß, der hervorsticht und den normalen Gang der Dinge zum Scheitern bringt.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC 28:35.

<sup>206</sup> Slavoj Žižek: *Parallaxe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 61.

### 5.3.1. Der kindliche Blick

Gleichwohl *The Window* und *Shadow on the Wall* auf den ersten Blick viele Parallelen aufzuweisen scheinen, differieren sie vor dem Hintergrund der kindlichen und erwachsenen Blickstrukturen doch in einigen wichtigen Punkten:

Obwohl sowohl Tommy als auch Susan zu Beginn des Filmes durch den Akt des Spiels ihre Unschuld determinieren, weichen bereits die Arten der Spiele enorm voneinander ab.

Während Tommy Gewalt imitiert, spielt Susan mit einem Puppenhaus. Beide reihen sich demnach perfekt in die von der Gesellschaft vorgegebenen Geschlechterrollen ein. Dabei wirkt Susan in den ersten Einstellungen wie ein gut erzogenes Mädchen – „That’s a good girl.“<sup>207</sup> – während Tommy gleich zu Beginn mit Regelverstößen und Fantasiegeschichten die erwachsenen Handlungsräume und -grenzen durch Neugierde herausfordert.

Susan wirkt nicht wie ein Mädchen, das eine Grenzüberschreitung bewusst provoziert. Aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, dass die erwachsenen Handlungsketten in *Shadow on the Wall* zu Beginn nur geringen Bezug zu dem kindlichen Erlebnis- und Wahrnehmungsraum aufweisen. Die Zeugenschaft scheint – sowohl für das Kind als auch die ZuseherInnen – „in die häusliche, beschützte Umgebung des Kindes“<sup>208</sup> einzubrechen, denn im Gegensatz zu Tommy zeichnet sich Susans Blick nicht durch eine angsterfüllte, aber ruhige Weitung der Augen aus, sondern durch kreischende Hysterie. Zudem wird erst am Ende der Mordszene ersichtlich, dass Susan mit einem grenzüberschreitenden Blick - sie bleibt beim Türrahmen stehen und betritt das elterliche Schlafzimmer nicht - einen Teil des Verbrechens beobachtet hatte. Im Gegensatz zu *The Window*, bei dem die ZuseherInnen die ganze Tat mithilfe der subjektiven Kamera mitverfolgen können, wird hier für diese niemals ganz klar, was Susan wirklich gesehen hat.

---

<sup>207</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC ab 4:00.

<sup>208</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 79.



Abb. 21: Susan wird Zeugin eines Verbrechens.<sup>209</sup>



Abb. 22: Nur der Blick überschreitet die Grenzen.<sup>210</sup>

Die kindliche Unschuld, die sich bei dem Mädchen durch Unwissenheit auszeichnet, weicht – gemäß dem Vergleich zur psychoanalytischen Urszene nach Freud – einem Wissen, das das Kind nicht zu verarbeiten vermag. Der Film nimmt die von Freud als traumatisch beschriebene Erfahrung, gewonnen durch den Einblick in die Verbindungen zwischen Sexualität und Gewalt, besonders genau, indem dieses Schlüsselerlebnis im elterlichen Schlafzimmer „das Verständnis des Kindes [übersteigt], dem keine Möglichkeiten der Integration, des Begreifens zur Verfügung stehen.“<sup>211</sup> Der damit verbundene Kontrollverlust äußert sich bei Susan allerdings – wie Stewen anführt – nicht in einem unbeabsichtigten Geständnis der Zeugenschaft, sondern in völliger Resignation. Das sechsjährige Mädchen verweigert den Initiationsritus der erwachsenen Gesellschaft und verdrängt das Gesehene.

Die ihr dabei einverlebte Schuld setzt sich – wie auch bei Tommy – aus dem Bruch der elterlichen Gesetze - „She said she was [in bed] but she told a lie. She’s very bad.“<sup>212</sup> - und dem zurückgeworfenen Blick durch die erwachsene Täterin zusammen, da „die Tatsache, dass das Kind im Moment der Zeugenschaft mehr [...] weiß als die beobachteten Erwachsenen, [...] filmisch mit Schuld belegt<sup>213</sup>“ wird. Allerdings ist es nicht nur der Blick von Dell, der auf Susan zurückgeworfen wird, sondern ein „klinische[r], kontrollierende[r] Blick[] von erwachsenen, medizinischen Autoritäten“<sup>214</sup>. Das Kind wird dabei zu einem passiven Objekt

<sup>209</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC 22:46.

<sup>210</sup> Ebenda, TC 22:43.

<sup>211</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 82.

<sup>212</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC ab 35:13.

<sup>213</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 83.

<sup>214</sup> Ebenda, 87.

und Ort eines psychologischen Konflikts, an dem Untersuchungen zu dessen Glaubwürdigkeit hergestellt werden müssen.<sup>215</sup>

„Die erwachsene Kontrolle über das Kind schreibt sich [hier] auch [...] in die räumlichen Arrangements des Blicks ein“<sup>216</sup>, welche besonders bei den Spielinterviews zur Geltung kommen. Dabei wird v.a. in diesen Einstellungen die räumliche und narrative Trennung zwischen Kind und Erwachsenen deutlich, indem das Mädchen durch einen Einwegspiegel von erwachsenen Ärztinnen untersucht und ihr Verhalten aufgezeichnet wird. Das Kind wird dabei wortwörtlich nie aus den Augen gelassen und auch Dell kann es „als Bedrohung [ihrer] erwachsenen Existenzbedingungen“<sup>217</sup> im Zaum halten, indem sie von Canford zu einem dieser Spielinterviews geladen wird und Susan durch eine bewusste Ablenkung davon abhält, sich zu erinnern.

Dass nun derartige erwachsene Untersuchungen paradoxerweise in kindlichen Handlungsräumen stattfinden, zeugt einerseits von der Funktion des Kindes als Mittler zwischen den Möglichkeitsräumen von Fantasie und Wirklichkeit. Andererseits ist das Spiel psychoanalytisch gesehen auch eine Möglichkeit zur Angstbewältigung, um „traumatisch erlebte Situationen nachträglich durcharbeiten“<sup>218</sup>.



Abb. 23: Ein klinischer Blick auf das Kind.<sup>219</sup>



Abb. 24: Spielinterviews vor einem Einwegspiegel.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> Vgl. Ebenda

<sup>216</sup> Ebenda, 87.

<sup>217</sup> Ebenda, 85.

<sup>218</sup> Gerd E. Schäfer: Spiel. Vorlesung. Uni Köln 2006. In: [https://www.hf.uni-koeln.de/data/eso/File/Schaefer/Vorlesung\\_Spiel.pdf](https://www.hf.uni-koeln.de/data/eso/File/Schaefer/Vorlesung_Spiel.pdf) (Letzter Zugriff: 31.12.2019)

<sup>219</sup> Jackson, Shadow on the Wall, TC 30:32.

<sup>220</sup> Ebenda, TC 30:23.

Ein ambivalenter Zugang zu Susans Blick lässt sich auch in besonderer Weise bei der Ärztin Dr. Carolin Canford finden, die zum einen darauf bedacht ist, dass „Kind vor den Konsequenzen seines Blickes und der damit verbundenen Macht, derer sich das Kind zu Beginn noch nicht bewusst ist“<sup>221</sup>, zu schützen, andererseits aber auch versucht durch Spieltherapie das Gesehene zu erschließen und demnach Susans Blick zu öffnen. Besonders deutlich wird dies auch in der an Freud angelehnten freien Assoziation in Susans und Davids alter Wohnung, in der der Anwalt Pike und Canford die Mordszene und auch Susans Beteiligung nachstellen, um die Blickrichtung des Kindes und demnach ihre Zeugenschaft bestätigen zu können. Indem sie dem Mädchen helfen wollen, bringen sie es gleichzeitig zum Weinen.

Canford kann dabei - wie bereits bei der gesellschaftspolitischen Leseweise in Kapitel 5.2 - als Ersatzvater angesehen werden, der ihr als erster Glauben schenkt. Gleichzeitig wirkt dieser umgekehrte Ersatzvater auch „als Identifikationsfigur für das Kind auf der Suche nach Wertvorstellungen und Orientierungspunkten“<sup>222</sup>, welche es für ein kindliches Erwachsenwerden braucht. Das Wissen um die juristischen und moralischen Regeln der Gesellschaft und das damit verbundene richtige Einschätzen des eigenen Wissens würde den Initiationsritus in erwachsene Gesellschaftsräume abschließen. Dieser Aspekt wird auch filmisch in Szene gesetzt, als Dell durch eine telefonische Auskunft erfährt, dass die Aussage eines Kindes durchaus vor Gericht standhalten kann und daraufhin beschließt, Susan und ihre Zeugenschaft zu beseitigen:

Librarian: „Yes, you can convict a man on the testimony of a child. The judge generally decides whether the child is competent, whether he knows the difference between right and wrong.“<sup>223</sup>

### 5.3.2. Der Blick der ZuseherInnen

Auch in *Shadow on the Wall* sind gemäß der bereits in Kapitel 4.3.2. vorgestellten *Heterospektion*, ausgehend von Foucaults Theorie der *Heterotopie*, unterschiedliche Sichtweisen der AkteurInnen und der ZuseherInnen erfahrbar. Die Resignation und Verdrängung Susans lässt allerdings darauf schließen, dass der Blick auf die Mordszene

---

<sup>221</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 88.

<sup>222</sup> Ebenda, 88-89.

<sup>223</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC ab 40:05.

weniger ein Schritt zur Reifung - wie bei *The Window* -, sondern vielmehr zu einer statierten Hilflosigkeit ist.

Dies wird bereit bei dem Versuch deutlich, dass beobachtete Verbrechen in die bereits vorgestellten genrespezifischen Kategorien *surprise* und *suspense* einzuordnen. (Definitionen siehe Kapitel 4.3.2.) Während in *The Window* nicht nur Tommy, sondern auch die ZuseherInnen mit einem sogenannten *Point of View shot* auf die Mordszene blicken können, erfahren diese in *Shadow on the Wall* erst am Ende der Einstellung, dass Susan das Verbrechen beobachtet hat. Im weiteren Verlauf des Films überwiegt allerdings der Wissensvorsprung der ZuseherInnen und somit die *suspense*.

Diese werden dabei - wie auch in *The Window* - zu einer zusätzlichen, außerfilmischen Aufsichtsperson, wobei in *Shadow on the Wall* auf den ersten Blick und mithilfe der filmischen Inszenierung die Macht erwachsener Instanzen zu überwiegen scheint. Im Gegensatz zu Regisseur Tetzlaff verwendet Jackson die sogenannte subjektive Kamera zwei Mal. Allerdings nicht, um die kindliche Perspektive herauszuarbeiten, sondern den kontrollierenden und somit erwachsenen Blick.

Nachdem Susan ein Bild ihrer Erinnerung angefertigt und Dell diese Zeichnung als *Cupid* identifiziert hatte, versucht Canford mithilfe der Puppe das Gedächtnis des Mädchens zu aktivieren. Als die Psychiaterin auf das Mädchen zugeht, nehmen auch die ZuseherInnen die Augen der Ärztin und somit einen medizinischen Blick auf den Fall an. Zudem wird in der darauffolgenden Einstellung mithilfe der Kameraposition die Übermacht des erwachsenen, klinischen Blickes auf das Kind deutlich, indem Canford in der Froschperspektive abgebildet wird. Die zweite subjektive Kamera zeigt Dell bei ihrem zweiten geplanten Mordversuch, indem nicht nur sie, sondern auch die ZuseherInnen auf der Feuerleiter darauf warten, dass Canford Susans Zimmer verlässt, um es selbst betreten zu können.



Abb. 25: Dr. Canfords subjektive Kamera.<sup>224</sup>



Abb. 26: Dells subjektive Kamera.<sup>225</sup>

Was genau hinter jener Tür passiert, wird als zweiter indirekter *surprise*-Moment allerdings nicht ersichtlich. Zum einen mag dies wohl eine elliptische Lösung sein, um den *Production Code* zu umgehen. Die hinter der Tür stattfindende Gewalt wird angedacht, aber nicht gezeigt. Zum anderen entzieht sich das Kind hier aber auch ganz bewusst den ZuseherInnen. „Die Figur des Kindes ist hier *off-screen*, allerdings gerade in seiner Abwesenheit sichtbar.“<sup>226</sup>

Trotzdem schafft es das Kind nicht, sich dem außenstehenden Blick zu entziehen. Denn gleichwohl den erwachsenen ZuseherInnen der Einblick in das Behandlungszimmer verwehrt wird, verfügen sie „mit dem Wissen der erwachsenen Protagonisten über einen Wissensvorsprung gegenüber dem Kind [und] in der entscheidenden Situation der Zeugenschaft als Komplize des Kindes auch über mehr Wissen als die entsprechenden Erwachsenen“<sup>227</sup>. Da Susan ihre Zeugenschaft allerdings den Großteil des Films unterdrückt, sind es lediglich das Filmpublikum und Dell, die wissen, was sich in der Mordnacht wirklich ereignet hat.

Diese perspektivische Mehrstimmigkeit und die ihr eingeschriebenen Ambivalenzen lassen sich am besten anhand der bereits beschriebenen subjektiven Kameras bei Dell und Canford erklären, da der „Zuschauerblick, der [bereits] als schützend bestimmt worden ist, mit dem bedrohenden Blick des Täters in eins fallen“<sup>228</sup>.

Neben der Inszenierung des erwachsenen Blickes durch *Point of View Shots* wird diese Ambivalenz auch an dem Blick der Psychiaterin selbst deutlich (siehe auch Kapitel 5.3.2.). Einerseits versucht sie dem Mädchen zu helfen, andererseits erscheinen die „erwachsene[n],

<sup>224</sup> Jackson, *Shadow on the Wall*, TC 59:22.

<sup>225</sup> Ebenda, TC 01:04:40.

<sup>226</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 94.

<sup>227</sup> Ebenda, 95.

<sup>228</sup> Ebenda, 97.

pädagogische[n] Methoden der Wahrheitsfindung, die darauf abzielen, das Kind wieder ‚zu Verstand‘ zu bringen, [...] als gewaltsame Misshandlung[ ]“<sup>229</sup>. Diese Widersprüchlichkeit - „not only to *protect* children but also to *socialise* them“<sup>230</sup> - wird besonders in den Spielinterviews und der damit verbundenen Rauminszenierung deutlich. Neben den ZuschauerInnen ist Canford die einzige erwachsene filmische Akteurin, die sowohl Susans ärztliches Kinderzimmer als auch den Kontrollraum, der sich hinter einem einseitigen Spiegel befindet und dazu dient, das Mädchen zu beobachten, betreten kann.

Gemäß der Foucault’schen *Heterotopie* und der darauf aufbauenden *Heterospektion* wirkt dieser doppelte Raum wie jene kindlichen Grenträume, die Foucault im Garten, am Dachboden oder im Ehebett der Eltern ausfindig macht. Für Susan mag dieser Grenzraum aufgrund der unterdrückten Erinnerungen (noch) nicht vollständig begehbar sein. Für die ZuseherInnen allerdings evozieren diese „räumliche[n] [...] Qualitäten transitorische Prozesse [...] und dadurch auf einzigartige Weise, als kämen sie aus unserem Inneren, den Gefühlston und die psychischen Investitionen von Schlüsselprozessen [...] der Kindheit“<sup>231</sup>.

Obwohl auch Susan wie Tommy am Ende des Films die Fiktion überwindet und die Realität im Sinne eines abschließenden Initiationsschrittes in die erwachsenen Räume erkennt, wirkt Susans Reifung nicht abgeschlossen:

In dieser Logik scheint das Ziel der kindlichen Initiation nicht die klare Kategorisierung moralischer Positionen und die eindeutige Unterscheidbarkeit [...] von Kind und Erwachsenem zu sein, sondern vielmehr die Einsicht in die Unzulänglichkeiten ausschließender Begrifflichkeiten und Werturteile.<sup>232</sup>

Auf diese wörtlich zu nehmende Einsicht – als eine begriffliche Verbindung von Sehen und Wissen – kann gefolgert werden, dass auch der Initiationsritus der kindlichen ZuseherInnen als niemals vollständig abgeschlossen gesehen werden kann. „In the constant renewal of childhood, the lost harmonious past can remain forever present and promise a future in which innocence is regained.“<sup>233</sup>

Der in *The Window* beschriebene starke Akteur, der aus Tommy und im übertragenen Sinne aus Amerika erwachsen ist, kann nicht auf Susan umgelegt werden. Im Gegensatz dazu wirkt *Shadow on the Wall* als ein Versuch, die Kindheit bzw. die Unschuld, die durch traumatische

---

<sup>229</sup> Ebenda, 96.

<sup>230</sup> Allisan James, Adrian L. James: *Constructing childhood. Theory, policy, and social practice*. Hampshire/New York: Palgrave MacMillan 2004, 6.

<sup>231</sup> Henzler, Kino, Kindheit, Filmästhetik, 20. Übersetzt aus Annette Kuhn: *Cinematic Experience, Film Space, and the Child’s World*. In: *Canadian Journal of Film Studies*. Herbst 2010, 96.

<sup>232</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 100.

<sup>233</sup> Patricia Holland: *What is a child? Popular images of childhood*. London: Virago 1992, 14.

Kriegserfahrungen verloren scheint, wiederherzustellen. Allerdings wird dies gleichzeitig durch die im Film und in weiterer Folge im *Film Noir* eingeschriebenen ambivalenten Narrationen negiert.

[W]hat is lost tends to be constructed as that which could never possibly serve the adult in an adult world. If childhood has virtues they are such only because of their very inappropriateness to adult life. They show up not what is lacking in the adult but what, unfortunately, is bad about the real world. [...] It is good to be an innocent in an innocent world; it is a matter for regret but not self-condemnation that one cannot be an innocent in our world.<sup>234</sup>

Das Kind fungiert hierbei als Träger der Ambivalenzen und der Zweifel „bezüglich der Möglichkeit einer unschuldigen, gesellschaftlichen Daseinsform“<sup>235</sup>, nach der sich das Publikum insgeheim sehnt, die aber nicht (mehr) möglich ist.

---

<sup>234</sup> Archard, *Children*, 30ff.

<sup>235</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 117.

## 6. Charles Laughton *The Night of the Hunter* (United Artists 1955)

Die einzige Filmregie Laughtons, das letzte Drehbuch James Agees, die vielleicht schönste Kameraarbeit Stanley Cortez', die Lieblingsrolle Robert Mitchums, und überhaupt: eins der schreckenerregendsten und schrägsten Meisterwerke der klassischen Hollywoodära.<sup>236</sup>

Retrospektiv wird *The Night of the Hunter* als einer der besten *Film Noirs* überhaupt gefeiert, weshalb er 1992 vom amerikanischen *National Film Preservation Board* in die *National Film Registry at the Library of Congress* und 2016 in die *OFTA Film Hall of Fame*<sup>237</sup> aufgenommen wurde. Das französische Filmmagazin *Cahiers du cinéma* reiht *The Night of the Hunter* gar hinter *Citizen Kane* auf den zweiten Platz der besten Filme aller Zeiten ein.<sup>238</sup> Allerdings war der Film „a disaster when it was made. [...] [Pauline] Kael [eine Filmkritikerin des *The New Yorker*] recalls only a dozen or so seats filled in a theatre made for 2000“<sup>239</sup>. Die Ursachen für diese schlechte Aufnahme der Zuseherschaft lagen zum einen an der miserablen Marketingstrategie des Studios United Artists – es wurde stattdessen eine andere Mitchum-Produktion, *Not a Stranger*, beworben – sowie den überwiegend schlechten Kritiken.<sup>240</sup>

*Chicago Daily Tribune*'s Rezension trägt beispielsweise den Titel „Horror! They laugh at Film Full of Terror!“<sup>241</sup> Die Zeitung schreibt, dass „seldom has so much ugliness been put into one movie [und dass] the audience is inclined to laugh about lines that are intended to represent spine chilling thrills“<sup>242</sup>. Weiters sei der Film „overacted, over directed and overly laden with clammy atmosphere“<sup>243</sup>. Auch *The New York Times* sah den Film als „a weird and intriguing endeavor“<sup>244</sup>, der das zugrundeliegende Thema – „being a child in the midst of sordid adults is a terrible experience“<sup>245</sup> - nur schwer umsetzen konnte. Darüber hinaus unterlag *The Night of the Hunter* auch der Zensur und wurde in Memphis, im Bundesstaat

---

<sup>236</sup> Die Utopie Film (Kapitel 97): *The Night of the Hunter*. In: Falter. Kino. In:

<https://www.falter.at/kino/205035/the-night-of-the-hunter> (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

<sup>237</sup> *The Night of the Hunter*. In: IMDB. In: [https://www.imdb.com/title/tt0048424/awards?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0048424/awards?ref=tt_awd) (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

<sup>238</sup> Vgl. *The Night of the Hunter*. Die Bibel im Film. In: FilmArchivAustria. In:

<https://www.filmarchiv.at/program/film/the-night-of-the-hunter/> (Letzter Zugriff: 26.01.2020)

<sup>239</sup> Ronald Grant: A child's demon. In: *Sight and Sound*. BFI 2012, 20. In:

<https://www.filmarchiv.at/program/film/the-night-of-the-hunter/> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

<sup>240</sup> Vgl. Preston Neal Jones: *Heaven & Hell to Play with: The Filming of The Night of the Hunter*. New York: Limelight Editions 2002, 350.

<sup>241</sup> Sigurd Enge: *The Night of the Hunter*. *Noirish or film noir?* Master thesis. Oslo 2009, 14. Zit. nach Will Leonard: „Horrors! The Laugh at Film Full of Terror!“ In: *Washington Post and Times Herald*. 1955, 10F.

<sup>242</sup> Ebenda

<sup>243</sup> Ebenda

<sup>244</sup> Bosley Crowther: *Bogeyman Plus*. In: *The New York Times* 1955. In:

<https://www.nytimes.com/1955/09/30/archives/bogeyman-plus.html> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

<sup>245</sup> Ebenda

Tennessee, sogar verboten.<sup>246</sup> Dies mögen wahrscheinlich auch die Gründe sein, wieso Regisseur Charles Laughton – ursprünglich ein Schauspieler, der in den 1930ern die Leinwände dominierte – daraufhin ein weiteres Project verwarf und *The Night of the Hunter* seine einzige Regietätigkeit bleiben sollte.

Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Davis Grubb, welcher wiederum den wahren Fall eines Serienmörders aus West Virginia, „the Bluebeard of Quiet Dell“, zur Vorlage hatte.<sup>247</sup> Als „a strong seller in 1953“<sup>248</sup> wurde der Roman von Laughton aufgegriffen, von Drehbuchautor James Agee umgeschrieben und vom Regisseur selbst finalisiert. Agee starb bevor der Film veröffentlicht wurde.<sup>249</sup>

Für eine indirekte Hommage an den Stummfilm und den Expressionismus wurde Kameramann Stanley Cortez darüber hinaus von Laughton instruiert, einen Film zu drehen, der in Teilen wie ein alter Stummfilm bzw. ein Kinderbuch aussehen sollte.<sup>250</sup> Der Regisseur wurde hierbei von *the Father of Film*, D. W. Griffith, inspiriert, der etwa für den *iris shot*, welcher auch in *The Night of the Hunter* Verwendung findet, berühmt wurde. Auch die Wahl der SchauspielerInnen war eine Lobrede auf den *The Birth of a Nation* Regisseur: „Laughton fell in love with [Lillian] Gish [Rachel Cooper], he said, as he studied Griffith’s films in preparing.“<sup>251</sup> Die Chiaroscuro-Elemente erreichte Cortez mit einem neuen Tri-X-Film, der es aufgrund seiner starken Kontraste ermöglichte, Szenen fast ohne zusätzliche Beleuchtung zu drehen. Die berühmte Kellerszene ist demnach „the first scene in a Hollywood film that was illuminated by just a candle“<sup>252</sup>. Allerdings war es Mitte der 1950er bereits recht ungewöhnlich Filme ausschließlich in Schwarzweiß zu drehen.

Robert Mitchum - „the coolest cat in film noir“<sup>253</sup> - und bekannt für „his facade of cool, sleepy-eyed indifference“<sup>254</sup> war als *bad boy* Hollywoods bekannt, u.a. aufgrund einer Verhaftung wegen Marijuana-Besitzes. Die Rolle des Harry Powell profitierte von dieser

---

<sup>246</sup> Vgl. Jones, *Heaven & Hell to Play with*, 354.

<sup>247</sup> Vgl. Jeffrey Couchmann: *The Night of the Hunter: a Biography of a Film*. Illinois: Northwestern University Press 2009, 45.

<sup>248</sup> Grant, *A child’s demon*, 21.

<sup>249</sup> Vgl. Steve-O: „Beware of false prophets that come to you in sheep’s clothing.“ *The Night of the Hunter*. In: *Film Noir of the Week*. In: <http://www.noiroftheweek.com/2009/06/night-of-hunter-1955.html> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

<sup>250</sup> Ebenda

<sup>251</sup> Grant, *A child’s demon*, 22.

<sup>252</sup> Jones, *Heaven & Hell to Play with*, 117.

<sup>253</sup> Steve-O, *Beware of false prophets that come to you in sheep’s clothing*. Robert Mitchum spielte Hauptrollen in *Crossfire* und *Out of the Past* (beide 1947). Die zwei RKO Produktionen sind prototypische *Film Noir*.

<sup>254</sup> Jim Beaver: *IMDb Mini Biography*. Robert Mitchum. In: [https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm_ov_bio_sm) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

„rebellious star persona“<sup>255</sup> und Powell war „more than the regular Mitchum – given to lengthy, theatrical speeches [...] and generally being extravagant“<sup>256</sup>. Mitchum bezeichnete Laughton später auch als den besten Regisseur, mit dem er jemals arbeiten durfte und meinte, dass die Rolle des Harry Powells seine Lieblingsrolle war.<sup>257</sup>

Billy Chapin, der Schauspieler, der John Harper verkörperte, war wie auch Gigi Perreau ein sogenannter „veteran child actor“<sup>258</sup> und bereits mit einem Jahr auf der Leinwand zu sehen. 1951 erhielt er den *N.Y. Drama Critics Award* als „the most promising young actor of the year“<sup>259</sup> am Broadway. Allerdings sollte er bereits 1956 seinen letzten Film drehen und sich mit 15 aus dem Schauspielgeschäft zurückziehen.<sup>260</sup> Sally Jane Bruce – Pearl Harper – war ebenfalls schon Jahre vor *The Night of the Hunter* im Radio, Fernsehen und Film tätig. Jones zufolge soll Regisseur Laughton David Grubb, dem Autor der Romanvorlage, mitgeteilt haben, dass Sally „a repulsive, little insensitive pie-faced ,`teacher’s pet“<sup>261</sup> und aus diesem Grund perfekt für die Rolle der Pearl sei.

Die Produktionsstätte United Artists war im Vergleich zu den *Big Five* (Paramount, MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros und RKO) eine kleinere Produktionsfirma und neben Columbia und Universal Teil der *Little Three*. Die allerdings doch recht hohe Zahl der gedrehten *Film Noirs* – je nach Literatur zwischen 35 und 76 Filmen<sup>262</sup> – war zum einen ein Indiz „that noir was particularly attractive to cost-conscious production companies“<sup>263</sup>. (*The Night of the Hunter* kostete lediglich 425.000 Dollar.) Andererseits reflektiert die überdurchschnittlich hohe Zahl an Noir auch „United Artists [...] role as a distribution agency for independant productions“<sup>264</sup>.

---

<sup>255</sup> Lee Server: Robert Mitchum: Baby, I Don't Care. London: Faber and Faber. Limited 2001, 202.

<sup>256</sup> Grant, A Child's demon, 22.

<sup>257</sup> Vgl. Simon Callow: *The Night of the Hunter*: London: the British Film Institute 2000, 40; Robert Mitchum. Trivia. In: [https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm\\_q1\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm_q1_1) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

<sup>258</sup> Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 1, TC 01:15.

<sup>259</sup> Billy Chapin. Biography. In: [https://www.imdb.com/name/nm0152159/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0152159/bio?ref=nm_ov_bio_sm) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

<sup>260</sup> Vgl. Ebenda

<sup>261</sup> Jones, Heaven & Hell to Play With, 92-93.

<sup>262</sup> Vgl. Spicer, *Film Noir*, 29. Zit. nach. Silver, Ward, *Film Noir*; Tuska, *Dark Cinema*; Selby, *Dark City*.

<sup>263</sup> Ebenda, 28.

<sup>264</sup> Ebenda, 29.

## 6.1. Wie *noir* ist *The Night of the Hunter*?

Die französischen FilmkritikerInnen Borde und Chaumeton beschrieben *Film Noir* als „a group of nationally identifiable films sharing certain common features (style, atmosphere, subject)“<sup>265</sup> und wiesen diesen Filmen folgende fünf Adjektive zu: „oneiric, weird, erotic, ambivalent, and cruel“<sup>266</sup>. Im Gegensatz zu *The Window* – welcher v.a. vor einem stilistischen Hintergrund als *Film Noir* gilt - und *Shadow on the Wall* - der weniger auf der visuellen, vielmehr auf der thematischen Seite im *Noir* verortet werden kann – berührt *The Night of the Hunter* beide Bereiche. Gemäß einer Auflistung von Norbert Grub, der die *Noir* Merkmale in vier Kategorien unterteilt, ist die Produktion in allen vier Bereichen zu finden:

*Im Atmosphärischen:* in der Stimmung der Vergeblichkeit [...]; in der Kontradiktion zwischen Sein und Schein; in der Ambiguität der Situationen [...]

*Im Stilistischen:* in der Betonung von expressiven, oft ungewöhnlichen Bildkompositionen (von schrägen und vertikalen Linien und Mustern) im Spiel mit Hell/Dunkel-Effekten; in der Neigung zur räumlichen und zeitlichen Diskontinuität [...]

*Im Motivischen:* [...] im Hang zum Geschehen bei Nacht; und in der Neigung zur Verwischung [...] der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Wahn.

*Im Thematischen:* in der Dominanz des Schicksalhaften (oder andererseits des Traumhaften [...]); [...]; in der allumfassenden Wirksamkeit von Gewalt.<sup>267</sup>

Vor allem auf der visuellen Ebene wird der Einfluss des deutschen Expressionismus mehr als deutlich, wobei diese Strömung von Andrew Spicer als „an attempt to express the distortions, alienation [...] the ‚irrationality‘ of modern life [...]. [...] the subjective experience[s]: states of minds [...] dreams and visions, often paranoid states“<sup>268</sup> bezeichnet wird. Diese surreale Entfremdung wird durch bestimmte Chiaroscuro Effekte, übertrieben Gesten und einer damit verbundenen melancholische Stimmung forciert. Als atmosphärisches Dekor dienen (Wendel)-treppe, Stufen und Korridore.<sup>269</sup> Foster Hirsch nennt *The Night of the Hunter* vor diesem Hintergrund sogar „one of the most ‚overtly Germanic‘ American films in terms of set design, the use of non-realistic space and chiaroscuro“<sup>270</sup>.

Diese filmische Verzerrung, die durch Gestik, Set und Kontraste erzeugt wird, wird besonders in der Mordszene von Wilma deutlich, in der auch sie schlussendlich erkennt, dass Harry

---

<sup>265</sup> Borde, Chaumeton, A Panorama of American Film Noir 1941-1953,1.

<sup>266</sup> Ebenda,19.

<sup>267</sup> Grub, Film Noir, 15-16.

<sup>268</sup> Spicer, Film Noir, 11.

<sup>269</sup> Vgl. Robert G. Profirio: German Expressionism and Film Noir. In: Film Noir Prototypes. Origins of the Movement. Hrsg. v. Alain Silver, James Ursini. Milwaukee: Applause Theatre and Cinema Books 2018, 12-17.

<sup>270</sup> Hirsch, The Dark Side of the Screen, 58.

Powell sie nur des versteckten Geldes wegen geheiratet hatte. Trotzdem hält sie an ihrem Glauben und an ihrer verzerrten Wahrnehmung des vermeintlichen Priesters fest.



Abb. 27: Willas Mordszene.<sup>271</sup>



Abb. 28: Ruby als mögliches nächstes Opfer.<sup>272</sup>

Mithilfe von Licht und Schatten wirkt das Schlafzimmer von Willa und Harry wie eine Kirche. Dies entbehrt sich laut Jeffrey Couchman nicht einer gewissen Ironie „because the holy location is associated with the unholy act of killing another human being“<sup>273</sup> durch die Hand eines vermeintlichen Priesters. Es ist Place und Peterson zufolge diese „constant opposition of light and dark that characterizes film noir cinematography“. Derselbe *A-Frame* wird zudem auch in der Szene angewandt, in der Powell John und Pearl nach ihrer Flucht bei Mrs. Cooper ausfindig machen konnte und nun in der Nacht vor ihrem Haus auf sie wartet. Allerdings sind es nicht die Kinder, sondern es ist Ruby, Coopers ältestes Findelkind, die von seinem Gesang geweckt wird. „We are reminded of what happened in the last ‚church‘ in the film and Laughton is thus suggesting that Ruby may be Powell’s next victim.“<sup>274</sup> Dies passt insofern, als dass er das Mädchen im Film benutzt, um Informationen hinsichtlich der Geschwister zu erhalten.

Neben diesen typischen Chiaroscuro- und Schatten-Elementen fallen außerdem auch „night scenes, wide angle photography, depth of focus, [...] dream montages [und] strange camera angles“<sup>275</sup> unter den *Noir*-Stil. Eine exemplarisch abweichende Kameraposition, die meist auch eine emotionale Schiefelage der ProtagonistInnen suggeriert<sup>276</sup>, wird den ZuseherInnen eindrücklich vorgeführt, als Willa den Spoons, ihren Vorgesetzten, ihre Rolle als Vermittlerin zwischen ihrem Sohn John und ihrem zweiten Ehemann Harry erklärt und anschließend im

<sup>271</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 39:50.

<sup>272</sup> Ebenda, TC 01:21:00.

<sup>273</sup> Vgl. Couchmann, *The Night of the Hunter*, 117.

<sup>274</sup> Ebenda, 167.

<sup>275</sup> Park, *What is Film Noir*, 55. Zitiert nach Vgl. Janey Place, Lowell Peterson: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*, Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions<sup>6</sup> 1996, 65-76.

<sup>276</sup> Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, 50.

Nebel nach Hause geht. Die verklärte Sicht der Frau wird somit nicht nur durch Dialog, sondern auch durch Kameraposition erkenntlich:

„I’m needed to keep peace and harmony between them. It’s my burden and I’m proud of it.“<sup>277</sup>



Abb. 29: Willa in einer emotionalen und filmischen Schiefelage.<sup>278</sup>

Vielmehr wirkt *The Night of the Hunter* mithilfe der bereits erwähnten Techniken wie ein Alptraum oder ein Grimm’sches Märchen. Auch der Regisseur sprach von einer „nightmarish sort of Mother Goose tale“<sup>279</sup>. Neben der berühmten Bootsszene von John und Pearl – die beiden retten sich vor Powell, indem sie auf einem Boot meist schlafend einen Fluss entlangtreiben - scheint beispielsweise die Farm, in der sie in einer Nacht Unterschlupf finden, „like it is cut out of cardboard and the crudeness of the form seem to be almost like a child’s drawing“<sup>280</sup>.



Abb. 30: Eine Farm als nächtliche Zuflucht.<sup>281</sup>

Eine noch offensichtlichere Parallele zu einem Alptraum wird gezogen, als John kurz nach der Ermordung ihres leiblichen Vaters Pearl ein Gute-Nacht-Märchen erzählt. Während John die Worte „The bad man came back.“<sup>282</sup> ausspricht, erscheint der überdimensionale Schatten Powells an der Kinderzimmerwand, der symbolisch dafürsteht, wie groß und bedrohlich Erwachsene auf Kinder wirken können. Diese visuelle Verzerrung wird durch „sound

<sup>277</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC ab 36:15.

<sup>278</sup> Ebenda, TC 36:24.

<sup>279</sup> Callow, *The Night of the Hunter*, 26.

<sup>280</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 26.

<sup>281</sup> Ebenda, TC 01:01:50.

<sup>282</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 15:20.

distortion“ bei Powell zusätzlich verstärkt. Sein Gesang ist „quite artificially loud, as if in the room, or in John´s head“<sup>283</sup>.

Die Tatsache, dass viele der thematisch bedeutsamen Szenen in der Nacht spielen, spricht umso mehr für diese Sichtweise. „Es ist ein Moment des Onirischen, diese halluzinatorische Welt [...], halb Alptraum, halb Phantasmagorie.“<sup>284</sup>



Abb. 31: Die erste „Begegnung“ zwischen Harry und John.

Vor diesem Hintergrund ist auch das Leben am Land, zu dem die Kinder fliehen, nicht mehr sicher:

Although much of film noir is set in sinister, decaying cities, [it] generated the sense that, even beyond the boundaries of the city, such corruption never really disappeared. [...] Revitalizing rural safe havens no longer existed, [...] the rural environment does not ameliorate the savage robberies, mutilations, and murders committed.<sup>285</sup>

Dabei ist in *The Night of the Hunter* klar ein Einfluss der korrupten Stadt auf das Land sichtbar, da Powell durch Ruby den Wohn- und Zufluchtsort von John und Pearl - das Landhaus von Miss Cooper – erfährt. Dieses Gespräch wird in der Stadt geführt, indem Ruby nicht nur Powells Charme, sondern auch seinen Bestechungsversuchen erliegt. „The city is seen as a corruptor in Hunter [...] everything seems to be for sale.“<sup>286</sup>

Und auch Harry Powell selbst fällt in die Motivik des *Film Noir*, indem Raymond Durnat beispielsweise auch Psychopathen in seiner Abhandlung *Paint it Black: The Family Tree of Film Noir* als einen Zweig des *Noir* anführt. Aufgrund seiner ausufernden Gestik und den überinszenierten Einstellungen steht der selbsternannte Priester allerdings zwischen der Definition eines modernen Psychopathen und den expressionistischen Monstern à la F.W. Murnau´s *Nosferatu* oder James Wahle´s *Frankenstein*.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> Callow, *The Night of the Hunter*, 66.

<sup>284</sup> Grob, *Film Noir*, 29.

<sup>285</sup> Luhr, *Film Noir*, 21.

<sup>286</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 42.

<sup>287</sup> Vgl. Ebenda, 21. Vgl. Raymond Durnat: *Paint it Black. The Family Tree of Film Noir*. In: *Perspectives on film noir*. Hrsg. v. R. Barton Palmer. Boston: Hall 1995, 49.

## 6.2. Eine gesellschaftspolitische Leseweise

Da *Film Noir* durch seine visuellen und thematischen Zugänge die Fähigkeit gegeben wurde, eine gegensätzliche Meinung im Kino zu äußern, ist es in *The Night of the Hunter* möglich, die Todesstrafe sowie die amerikanische Interpretation des Christentums nahezu offen zu kritisieren.

Ersteres wird besonders durch die filmische Umsetzung des Gefängniswärters deutlich, der - nachdem er John und Pearls Vater im Namen des Staates getötet hatte – zu seiner Familie heimkehrt, seine Hände (rein) wäscht und seine Kinder im Schlaf beobachtet „in parallel to the two children he has just minutes ago made fatherless“<sup>288</sup>. Jones zufolge basieren John und Pearl vermutlich auf den Rosenberg Waisen Julius und Ether, welche 1953 aufgrund vermeintlicher (Rüstungs)Spionage für die Sowjetunion auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurden. Der Fall erregte in den 1950ern großes mediales Aufsehen und kann mit der Hexenjagd auf Kommunisten – dem *Red Scare* – verbunden werden. (siehe Kapitel 2)<sup>289</sup>

In diesem Kontext wurde auch das Christentum verwendet, um die atheistische Sowjetunion sowie die Kommunisten in Amerika zu dämonisieren. Religion war in den konformistischen 1950ern in den USA essenziell, um eine mögliche Isolation in den Kriegsjahren zu umgehen, aber auch um sich von den Sowjets zu kontrastieren. „Church membership increased dramatically from 1940 to 1960.“<sup>290</sup> Allerdings glaubten viele Amerikaner der Studie *Protestant-Catholic-Jew* von Will Herberg zufolge weniger an Christentum, sondern vielmehr an Demokratie, Individualismus, Optimismus, Idealismus, Humanismus, Nationalismus und Toleranz. Folglich war *the American Way of Life* die wichtigste Religion in den 1950ern.<sup>291</sup> Auch Präsident Eisenhower statierte: „Our government makes no sense, unless it it founded in a deeply religious faith – and I don’t care what it is.“<sup>292</sup>

Wie scheinheilig solch ein Zugang zum Glauben sein kann, wird bei Harry Powell, dem vermeintlichen Priester, mehr als deutlich. „The preacher who by normal standards should

---

<sup>288</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 34.

<sup>289</sup> Vgl. Jones, *Heaven & Hell to Play With*, 54.

<sup>290</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 37. Zit. nach Paul S. Boyer: *Promises to keep: the United States since World War II*. Boston: Houghton Mifflin 1999, 125.

<sup>291</sup> Ebenda. Zit. nach Vgl. Will Herberg: *Protestant – Catholic – Jew: An Essay in American Religious Sociology*. New York: Double Day 1960.

<sup>292</sup> George M. Marsden: *Religion and American culture*. Forth Worth/Texas: Harcourt Brace Jovanovich 1990, 214.

protect ‚little lambs‘, has instead turned into a ‚wolf‘.<sup>293</sup> Vor allem Powells Hände, auf denen die Begriffe *Love* und *Hate* tätowiert sind und deren Geschichte er zweimal im Film erzählt, können als ein starker, motivischer Zugang zur christlichen Doppelmoral verstanden werden, „a religion driven by hatred and a religion rooted in love“<sup>294</sup>.

Harry Powell: „The little story of right hand, left hand. The story of good and evil.  
H A T E – it was with this hand that old brother Kane stroke the blow that laid his brother low.  
L O V E – you see these fingers, dear hearts, these fingers has veins that run straight to the soul of men. The right hand, friends, the hand of love.  
Now watch and I show you the story of life. These fingers, dear hearts, are always intervoven and stuck.“<sup>295</sup>

Neben diesen allgemeinen gesellschaftlichen Kritikpunkten lässt außerdem das Fehlen des leiblichen Vaters, das patriarchale Auftreten des Stiefvaters Powell sowie die strenge mütterliche Disziplin von Mrs. Cooper auf die damalige prekäre Situation von Familienverhältnissen schließen.

Stella Bruzzi kommentiert vor diesem Hintergrund in ihrer Abhandlung *Bringing up Daddy*, „the most significant event of the 1940s – the war – heightend the desire for a return to a more traditional patriarchal image. One compelling reason for this was the Depression of the 1930, when many fathers found themselves unempolyed“<sup>296</sup>. Elizabeth und Joseph Pleck stiierten zudem, „the central lesson of the Depression was that paternal involvement was never the main goal of fathers of their children: money was“<sup>297</sup>.

Diese Sichtweise kann nahezu eins zu eins auf *The Night of the Hunter* übertragen werden. Neben der Tatsache, dass der Film in der Zeit der *Great Depression* spielt und damit zugleich zeitliche Ursache und Wirkung porträtiert, versucht der leibliche Vater von John und Pearl, Ben Harper, seinen Kindern mithilfe eines Banküberfalls finanzielle Sicherheit zu garantieren, nimmt ihnen damit aber emotionale und familiäre Stabilität. Gleichwohl Ben nicht durch einen Militäreinsatz ums Leben kommt, sondern durch sein eigenes Zutun, ist die Lücke in der Familie der Harpers vergleichbar mit der in vielen Familien während und nach Kriegszeiten. „The absence of fathers [...] destabilized the family“<sup>298</sup>. Die damalige Wichtigkeit dieser Thematik wird auch daran sichtbar, dass Kinderarzt und Psychiater Benjamin Spock (Vgl. Kapitel 2) in seinem Bestseller *Baby and Child Care* „The Fatherless

---

<sup>293</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 27.

<sup>294</sup> Couchmann, *The Night of the Hunter*, 203.

<sup>295</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC ab 19:16.

<sup>296</sup> Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, 1.

<sup>297</sup> Elisabeth H. Pleck, Joseph E. Pleck: *Fatherhood ideals in the United States: Historical dimensions*. In: *The role of the father in child development*. Hrsg. v. M. E. Lamb. New York: John Wiley & Sons 1997, 43.

<sup>298</sup> Chopra-Gant, *Absent fathers and ‚moms‘, delinquent daughters and mummy’s boys*, 364.

Child<sup>299</sup> ein eigenes Kapitel widmete. Spock betonte dabei v.a., dass sich väterlose Kinder „substitute fathers“<sup>300</sup> suchen sollten, wie etwa „a friendly grocer or milkman“<sup>301</sup>, denn diese Männer „will influence his conception of his father, will make his father mean more to him“<sup>302</sup>.

Ähnlich wie in *Shadow on the Wall* und in Kapitel 5.2. kurz angemerkt, reflektiert Hollywood jedoch nicht immer die tatsächlichen Gegebenheiten, sondern inszeniert vielmehr Wunschvorstellungen – so auch bei der Darstellung der Stief/Ersatz/ oder biologischen Väter.

Hollywood is here reflecting the desire identified by Faludi to repress caring, sensitive masculinity in favour of hyper-masculine toughness. [...] Hollywood fathers of the 1950s are extreme – either obscenely dominant or awkwardly weak, the compromise father figures [...] proving isolated examples.<sup>303</sup>

Da Ben Harper es nicht schaffte, seiner Familie eine Lebensgrundlage zu garantieren, übernimmt der dominante, furchteinflößende „nightmarish sinful father“<sup>304</sup> das Ruder. In der Einstellung, in der Harry Powell John die Krawatte richtet, wird dieser Übergang sowohl thematisch als auch visuell deutlich. Nachdem Willa Harry nach dem gestohlenen Geld gefragt und eine Lüge als Antwort akzeptiert hatte, lässt sie Harry und John beruhigt allein. Daraufhin beginnt Powell John die schiefe Krawatte zu richten und ein Einstellungswechsel bewirkt, dass mithilfe der subjektiven Kamera die Szene durch die Augen Johns betrachtet wird. Durch einen low angle shot wirkt Powell besonders groß und bedrohlich. „With the excuse of straightening John’s tie, Powell establishes his power over John by looming over him. It is a paternal action as Powell allegedly takes on the quality of being John’s new father.“ Zusätzlich dazu erhält der Akt einen ambivalenten Charakter. Einerseits ist es eine männliche Handlung, bei der der Junge Hilfe bedarf, andererseits wird man dadurch aber auch an die Strangulierung von Johns eigentlichem Vater erinnert.

Darüber hinaus wird mit der freudigen Reaktion Willas im Hintergrund auch die Diskrepanz zwischen Gut und Böse verdeutlicht. Im Großteil des Films spiegeln allerdings nicht Willa und Powell diese zwei Positionen wider, sondern Powell und Mrs. Cooper. Neben einer klaren narrativen Zuordnung erkennt das Publikum die Dichotomie zwischen Gut und Böse auch filmisch: Mit der Bootsszene als Zäsur dominiert in der ersten Hälfte von *The Night of the Hunter* Powell und somit das Böse. Die zweite Hälfte rückt im Gegensatz dazu Mrs.

---

<sup>299</sup> Benjamin Spock: *The Pocket Book of Baby and Child Care*. New York: Pocket Books 1946, 481-484.

<sup>300</sup> Ebenda, 483.

<sup>301</sup> Ebenda

<sup>302</sup> Ebenda

<sup>303</sup> Bruzzi, *Bringing Up Daddy*, 3,39. Zit. nach Faludi, *Stiffed: The Betrayal of the Modern Man*.

<sup>304</sup> Ebenda, 39.

Cooper und somit das Gute in den Mittelpunkt. (Es sei hier noch gesagt, dass diese eindeutige Unterscheidung zwischen den beiden Positionen für einige Filmwissenschaftler ein Argumentationsgrund sein mag, *The Night of the Hunter* nicht als *Film Noir* zu kennzeichnen, da die moralische Ambiguität fehle.)



Abb. 32: Harry übernimmt die Rolle des Stiefvaters.<sup>305</sup>



Abb. 33: Mrs. Cooper als überfürsorgliche Mutter.

Aufgrund ihrer narrativen Auslegung als *gute Fee* der Handlung wirkt Mrs. Cooper wie die Ersatzmutter der Verzweifelten, streng und stark, die keinen Mann benötigt. „I’m a strong tree with branches from many birds.“<sup>306</sup> Hier könnte möglicherweise eine Parallele zu dem bereits in Kapitel 2 postulieren Begriff des *momism* gezogen werden, der das Erstarken der Frau mit „bad mothering [und] maternal overprotection“<sup>307</sup> und mit daraus folgenden psychischen Problemen verband. Neben der Frau fungierten aber auch Kriegserlebnisse als Ursache dafür, dass Männer nicht (mehr) erwachsen werden konnten. Der Autor von *Generation of Vipers*, Philip Wylie, meinte etwa: „There is no other way to look at war as the final proof of the infantilism of man – the revelation of ... his failure to achieve adulthood.“<sup>308</sup> Edward A. Strecker ging in seiner 1946 erschienenen Abhandlung *Their Mother’s Sons: The Psychiatrist Examines an American Problem* sogar so weit, dass er die Dynamiken zwischen Offizier und Soldat mit der Mutter-Sohn-Beziehung verglich:

The army is so structured that it could become a mom surrogate. Necessarily there must be regimentation and discipline. Soldiers must be told what to do and what not to do [...]. ... In a good army, there is a close dependence-relationship between soldiers and officers. The right kind of officer feels responsible for his men and in some sense regards them affectionately and protectingly as his children. ... The stage would seem to be set for ‚child-soldier‘ ‚mom-officer‘ relationships, dangerously promoting immaturity.<sup>309</sup>

<sup>305</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 25:04.

<sup>306</sup> Ebenda, TC 01:11:26.

<sup>307</sup> Weinstein, *The Pathological Family*, 14-15.

<sup>308</sup> Philip Wylie: *Generation of Vipers*. New York: Farrar and Rinehart 1943, 256.

<sup>309</sup> Edward E. Strecker: *Their Mother’s Sons: The Psychiatrist Examines an American Problem*. Philadelphia/New York: J.B.Lippincott Co. 1946, 117-118.

### 6.3. Eine psychoanalytische Leseweise

Freud was accepted so quickly and completely at the end of the forties that for over a decade no one even questioned [him] [...]. After the Depression, after the war, Freudian psychology became much more than a science of human behaviour, a therapy for the suffering. It became an all-embracing American ideology, a new religion.<sup>310</sup>

In Verbindung mit der „fascination with the domineering father who is frequently out of control“<sup>311</sup> und dem Verlangen nach einem starken Patriarchen, ist es nicht verwunderlich, dass der sogenannte Ödipus-Komplex ein vielfach benutztes, filmisches Motiv innerhalb der Vater-Sohn-Beziehung darstellt. Gleichwohl dieser Komplex in der klassischen Psychoanalyse in einem viel früheren Alter auftritt, wird er in Filmen vor allem zur Inszenierung des transitorischen Übergangs vom Kind zum Erwachsenen verwendet, da das *Über-Ich*<sup>312</sup> als das Ergebnis des Komplexes angesehen wird. Eine moralische Instanz, die filmtechnisch oftmals eher Erwachsenen als Kindern zugeschrieben wird. Zudem beinhaltet der Ödipuskomplex meist einen innerpsychischen Kampf des Kindes zwischen Nachahmung und Abweisung des Vaters, der als Rivale um die Gunst der Mutter gesehen wird. In diesem Kontext ist „the dual need for the ‚real‘ father and the symbolic father [...] contained, the ‚real‘ father being the present, domestic father [...] and his symbolic counterpart being the unrealistic ‚bigger than life‘ father[]“<sup>313</sup> Die Tatsache, dass John im Laufe des Films zwei Väter *erhält* und bei deren Verhaftungen ähnlich schmerzvoll reagiert (siehe Abb. 42 und 43), spricht für diesen Zugang. Folglich wäre Ben der leibliche, *wirkliche* und Harry Powell der überdimensional große, *symbolische* Vater. (Hier lässt sich auch eine Parallele zu Powells überdimensionalen Schatten ziehen, siehe Abb. 31.)

#### 6.3.1. Der kindliche Blick

Edwin Schaller würdigte in seiner Filmrezension in der *Los Angeles Times* Billy Chapin und Sally Jane Bruce als die wahren Stars von *The Night of the Hunter*, indem er meinte „there was never during most of the pictures such a hunted and haunting pair of children as these“<sup>314</sup>. Diese Zusammenziehung von *hunted* und *haunted* ist insofern passend, da der Film über zwei Kinder auf der Flucht sowohl Elemente von *The Window* – von Erwachsenen *gejagt* - als auch von *Shadow on the Wall* – *heimgesucht* von der Erinnerung an erwachsene Taten – beinhaltet,

---

<sup>310</sup> Betty Friedan: *The Feminine Mystique*. Chapter 5. The Sexual Solipsism of Sigmund Freud. In: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/friedan.htm> (Letzter Zugriff: 18.01.2020)

<sup>311</sup> Bruzzi, *Bringing up Daddy*, 38.

<sup>312</sup> Siehe Fußnote in Kapitel 4.3., Seite 23. Vgl. Schuster, Springer-Kremser, *Bausteine der Psychoanalyse*, 34-45.

<sup>313</sup> Ebenda, 50.

<sup>314</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 15. Zit. nach Edwin Schallert: *Night of Hunter* 'eerie, powerful'. In: *Los Angeles Times*. 1955, 12.

allerdings auch teilweise mit deren Darstellung von Kindern bricht bzw. gegensätzliche Darstellungsweisen ineinander aufnimmt.

Auf den ersten Blick scheint die Inszenierung der Kinder in *The Night of the Hunter* im Vergleich zu den anderen beiden Filmen recht *typisch*. John und Pearl Harper werden vorgestellt, wie sie in einem Blumenfeld mit einer Puppe spielen. Hier wird auch gleich die Rollenaufteilung der Geschwister erkenntlich: John, als der Ältere, hilft seiner kleinen Schwester beim Spielen, indem er ihr bestimmte Handlungsweisen vorzeigt. Durch einen schnellen Cut bricht in der nächsten Einstellung allerdings die „harte Realität“ der väterlichen, männlich konnotierten Berufswelt [über sie herein], die von Machtverhandlungen, Gewalt und Tod geprägt ist<sup>315</sup>. Die harte Wirklichkeit überlappt die fantasievolle Szenerie des Spielens, indem sich in der Einstellung deutlich macht, dass der leibliche Vater der beiden, Ben Harper, aufgrund eines Banküberfalls auf der Flucht vor der Polizei ist. In einer letzten väterlichen Handlung versteckt er gemeinsam mit John und Pearl das gestohlene Geld und legt John damit die Verantwortung für seine kleine Schwester und die Diebesbeute in die Hände. Dies wird auch in der Kameraeinstellung und den damit verbundenen Blickstrukturen deutlich, indem John regelrecht zu seinem Vater aufschaut und sich vor Schmerzen krümmt als ihn die Polizisten abführen.

Folgt man nun den Analyseschritten der vorherigen Filme, scheint es offensichtlich, dass John - gemäß der Urszene nach Freud - durch seinen Vater in erwachsene Gesellschaftsräume eingeführt wurde. „The money comes to him with the force of a paternal inheritance.“<sup>316</sup> Es kann hier zwar nicht von einem *child-witness* Drama im klassischen Sinne gesprochen werden, da das Verbrechen nicht beobachtet wurde. John wird aber zum Zeugen und Mitwisser, indem er das Versteck des väterlichen Raubes kennt. Mit diesem von Mulvey postulierten „gathering gaze“<sup>317</sup> auf den geheimen Ort erhält er „Eigenständigkeit und Zuwachs an Wissen“<sup>318</sup>. Die (psychosexuelle) Entwicklung beginnt durch ein symbolisches Versprechen.

---

<sup>315</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 77.

<sup>316</sup> Terry Caesar: *The night of the hunter: children & adults in the secret*. In: *Revista Espaco Academico*, Nr. 107 (2010), 7.

<sup>317</sup> Wondra, *A gaze unbecoming*, 6.

<sup>318</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 80.



Abb. 34: Das Spiel als Motiv der Unschuld.<sup>319</sup>



Abb. 35: Der Initiationsritus in Form eines Versprechens.<sup>320</sup>

Auf den zweiten Blick lassen sich aber auch andere Interpretationsansätze erkennen bzw. widersprechen sich die in den vorherigen Kapiteln angeführten klassischen Narrationen.

Nachdem Ben Harper für sein Verbrechen gehängt wurde, scheint es beispielsweise so, als hätte nicht nur John, sondern auch die anderen Kinder im Film ihre Unschuld verloren. Terry Caesar stellt sich hierbei die Frage: „In fact, can it be that innocence itself is not so innocent in *Night?*“<sup>321</sup>

Shaken, the hangman returns home and looks in on his own two children sleeping. There they lie, seemingly oblivious to such things as robbery and death. [...] However, already in the security of the bedroom we hear the voices of children singing a nonsensical song. „Hing, Hang, Hung,“ and then we see a cut to one of these children who scrawls a chalk sketch of the figure of a hangman on a brick wall. [...] How are we to reconcile these children with the ones so sweetly sleeping?<sup>322</sup>

Außerdem werden die Harper Geschwister in *The Night of the Hunter* nicht nur von einem, sondern zwei Vätern beeinflusst. Während John durch seinen leiblichen Vater und das Versprechen, das er ihm gibt, sowohl visuell als auch auditiv den Grenzbereich zwischen Kind und Erwachsen-sein überschreitet, versucht er bei seinem Ersatzvater genau das Gegenteil. „John protects the secret – and, in the process, effectively protects childhood itself as a state beyond the monitoring of adults.“<sup>323</sup> Es sei hier nochmals auf den Ödipuskomplex und das duale Bedürfnis nach zwei Vätern – einem leiblichen und einem symbolischen – verwiesen.

<sup>319</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 06:02.

<sup>320</sup> Ebenda, TC 07:11.

<sup>321</sup> Caesar, *The night of the hunter*, 7.

<sup>322</sup> Ebenda

<sup>323</sup> Ebenda

Denn es ist der symbolische Vater, Harry Powell, der dem Jungen die Schuld einverleibt, indem er - nachdem dieser gemeinsam mit Ben Harper in einer Zelle gesessen hatte - versucht, dem Jungen das Versteck des Geldes zu entlocken. Noch bevor Powell Johns und Pearls Mutter Willa heiratet, erkennt dieser, dass John mehr weiß, als er zugibt. Bei einem gemeinsamen Picknick meint Harry etwa, dass ihm Ben im Gefängnis erzählt habe, dass das Geld am Grunde des Flusses liege. (Tatsächlich hat sich Harper den Mund mit einer Socke gestopft, um nicht mehr im Schlaf zu sprechen.) Nach dieser Aussage beginnt John leicht zu lächeln. Dieses angedeutete Lächeln des Kindes wird wiederum aus dem Augenwinkel von Powell beobachtet. Allein durch die Blickstrukturen wird hierbei klar, dass Powell von dem Geheimnis zwischen Vater und Sohn ahnt.



Abb. 36: John lächelt wissend.<sup>324</sup>



Abb. 37: Powell ahnt von Johns Zeugenschaft.<sup>325</sup>



Abb. 38: John verrät seine Zeugenschaft.<sup>326</sup>



Abb. 39: Harry wirft Johns Blick zurück.<sup>327</sup>

Diese Ahnung bestätigt sich, indem sich John nach der Verlobung seiner Mutter mit Powell indirekt als Mitwisser und somit Zeuge verrät.

<sup>324</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 24:38.

<sup>325</sup> Ebenda, TC 24:40.

<sup>326</sup> Ebenda, TC 27:40.

<sup>327</sup> Ebenda, TC 27:45.

John: You ain't my dad. You'll never be my dad. [...] You think you can make me tell but I won't. I won't, I won't.“

Powell: „Tell me what, boy?“

John: „Nothing.“

Powell: We are not keeping secrets from each other, are we little lad?<sup>328</sup>

„In diesem Moment durchbricht das Kind in einem zweiten Schritt die Grenzen auch körperlich und wird Teil des kriminellen Handlungsraumes.“<sup>329</sup> Zudem wird diese Einstellung auch mit der Machtlosigkeit des Kindes in erwachsenen Sphären – John senkt danach den Blick zu Boden – und einer Belegung filmischer Schuld verbunden. „Diese wird dem Kind in dem Moment zugewiesen, in dem es als unerlaubter Zeuge von den beteiligten Erwachsenen entdeckt wird.“<sup>330</sup>

Neben dem Akt des zurückgeworfenen Blickes - der auch in *The Window* (Vgl. Kapitel 4.3.1.) und *Shadow on the Wall* (Vgl. Kapitel 5.3.1.) beobachtet werden kann - ist John von Seiten der Erwachsenen auch „des Realitätsverlustes sowie der bewussten Irreführung“<sup>331</sup> schuldig. Der Junge versucht mehrere Male seine Mutter über die wahren Absichten ihres zweiten Mannes zu informieren, allerdings wird ihm nicht geglaubt. „He asked me about the money again, mum.“ – „John, you'll always make up that lie. There is no money.“<sup>332</sup>

Diesen Verdacht auf Realitätsverlust und „egoistisch motivierte Manipulation“<sup>333</sup> - die auf ihn projizierte Formen der Schuld<sup>334</sup> - muss John nun in weiterer Folge abwenden. *The Night of the Hunter* inszeniert diesen nächsten Schritt zur vollwertigen gesellschaftlichen Integration allerdings mittels eines ambivalenten Zugangs, indem sich John und Pearl erst recht in realitätsferne Fantasie bzw. Träume flüchten. Die Reise in die Fantasie/Traumwelt gestaltet sich dabei als Ausbruch aus erwachsenen Gesellschaftsstrukturen. „Fantasie wird hier eingeschrieben als Kraft, [...] die im Widerspruch zu den Bedingungen einer erwachsenen Realität ganz den Bedürfnissen und Empfindungen des Kindes zugeschrieben wird.“<sup>335</sup>

---

<sup>328</sup> Ebenda, TC ab 27:24.

<sup>329</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 82.

<sup>330</sup> Ebenda, 83.

<sup>331</sup> Ebenda, 84.

<sup>332</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 35:40.

<sup>333</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 86.

<sup>334</sup> Vgl. Ebenda

<sup>335</sup> Ebenda, 31.

Dabei wird dieser Übergang in die Fantasie/Traumwelt sowohl narrativ als auch filmisch inszeniert, indem der Fluss und das Boot unzugänglich für Powell und somit das Land als den Erwachsenen und der Fluss als den Kindern zu eigen erscheint. Darüber hinaus wirken die Einstellungen wie mehrere *mise-en-scènes* mit dem Fokus auf vereinzelte Tiere als kindliche Helfer, welche entsprechend der kindlichen Sicht größer als der Realität angemessen dargestellt werden. „The animals in the river sequence seem to be guarding the little children and are in fact guardians of humans in Native American mythology.“<sup>336</sup> Das Spinnennetz, das die Kinder erfolgreich umschiffen und das sich an Land befindet, kann darüber hinaus symbolisch für Powell stehen und seine erfolglosen Versuche, John zu umgarnen. (siehe Abbildung 40)



Abb. 40: Die Kinder umschiffen Powells „Netz“.<sup>337</sup>



Abb. 41: Der Käfig als Symbol für Gefangenschaft.<sup>338</sup>

Allerdings stehen auch die „Inszenierungen von Fantasie [...] im Dienste der Realität“<sup>339</sup>. So ist beispielsweise das Transportmittel der Kinder ein *reales*, welches u.a. auch von Erwachsenen verwendet wird. Und die Tatsache, dass sich die Kinder, als sie wieder an Land gehen, sofort erwachsenen Regeln - denen von Mrs. Cooper - unterwerfen, deutet darauf hin, dass „die Illusionen von Grenzenlosigkeit und Freiheit [...] die Entscheidungen für die bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen als freie Entscheidungen des Kindes erscheinen“<sup>340</sup> lassen.

Ein Symbol für dieses Unvermögen der Kinder, die Dichotomie zwischen Fantasie und Realität oder auch Kinder und Erwachsene aufzuheben, ist dabei der Vogel im Käfig, den die beiden in ihrer Fantasie/Traumreise durch die subjektive Kamera beobachten. (siehe Abbildung 41) „In diesem Sinne dienen die Darstellungen von Fantasie der Entmachtung der träumenden Kinder; ihre Reise führt nicht, wie zu Beginn angenommen, aus der Wirklichkeit heraus, sondern im

<sup>336</sup> Enge, *The Night of the Hunter*, 55.

<sup>337</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 57:54.

<sup>338</sup> Ebenda, TC 01:02:33.

<sup>339</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 50.

<sup>340</sup> Ebenda, 51.

Gegensatz tiefer in sie hinein.“<sup>341</sup> Genauso wie der Vogel im Käfig, ist es den Kindern nicht möglich der Realität zu entfliehen, da selbst ihre Fantasie bzw. ihre Träume durch erwachsene Parameter definiert werden.

„Die Lösung, die sich in dem scheinbaren Konflikt zwischen kindlichen und erwachsenen Inszenierungsmodi schließlich ergibt, [...] besteht in der Repositionierung des Kindes in der erwachsenen Realität.“<sup>342</sup> Allerdings lassen sich auch hier zwei mögliche Sichtweisen erkennen: Zum einen kann der Prozess der Initiation in erwachsene Gesellschaftsräume am Ende des Filmes durch eine abschließende Konfliktsituation erkannt werden, welche inszenatorische Parallelen zur anfänglichen Zeugenschaft aufweist, sich jedoch bei der Handlung des Kindes erheblich von den ersten Einstellungen unterscheidet.

Wieder handelt es sich um eine Gewalttat, wieder sind das Kind und sein (Ersatz-)Vater zentrale Personen [...]. Das Kind ist jedoch nicht mehr passiver, unwissender Beobachter, sondern wird im Verlauf des Konflikts zu einem aktiven Teilnehmer. Hier ist die Handlungsachse der Erwachsenen nicht von der Blickachse des beobachtenden Kindes durch räumliche Konstruktionen getrennt, vielmehr erweitert sich die Handlungsachse des erwachsenen Konflikts um die Person des Kindes, die nun einen dritten Knotenpunkt in der Figurenkonstellation besetzt und seine Schuld durch die Positionierung von Waffe und Schuld an den Täter zurück gibt.<sup>343</sup>

Während John seinem Vater zu Beginn von *The Night of the Hunter* lediglich ein Versprechen durch Blick und Stimme gibt, greift er am Ende des Films aktiv ein, als die Polizei Harry Powell festnimmt. Er stürzt sich auf seinen Stiefvater und wird somit ein aktiver, handelnder Teil in erwachsenen Konstellationen. Diese Rahmenerzählung von Johns Erwachsenwerdung wird zudem auch daran ersichtlich, dass John in den jeweiligen Sequenzen in einer fast identischen Einstellung gezeigt wird.



Abb. 42: John sieht die Verhaftung Bens.<sup>344</sup>



Abb. 43: John sieht die Verhaftung Powells.<sup>345</sup>

---

<sup>341</sup> Ebenda, 50.

<sup>342</sup> Ebenda 47.

<sup>343</sup> Ebenda 89.

<sup>344</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 07:33.

<sup>345</sup> Ebenda, TC 01:25:49.

Ein weiteres filmisches Indiz, welches für Johns Abschluss des gesellschaftlichen Initiationsritus spricht, ist die Tatsache, dass er Pearls Puppe – jene Puppe, mit der die Kinder zu Beginn gespielt hatten und die im Anschluss als Versteck für den Raub zum Tatwerkzeug wird – verzweifelt auf Harry wirft, als dieser von der Polizei festgenommen wird. „John has learned that money can never justify human suffering, of which he has experienced more than any child should.“<sup>346</sup> Terry Ceasar formuliert dies folgendermaßen: „In other words, the money is enlisted as a moral example. It was always under the sign of adulthood, by which John was always comprehended and now into which he will proceed to live.“<sup>347</sup>

Zum anderen könnte aber die Tatsache, dass in Abbildung 43 der rechte Teil der Kameraeinstellung von Mrs. Cooper eingenommen wird, darauf verweisen, dass John den Schutz der Mutter der Entwicklung zu einem unabhängigen Mann vorgezogen hat. Für diese Sichtweise spricht auch, dass er von Mrs. Cooper weggetragen wird, nachdem er sich als zuvor aktive, handelnde Person in das Geschehen eingebracht hatte. „This last statement, however, locates the boy back among women, and suspiciously still dependant upon women for his identity.“<sup>348</sup>



Abb. 44: John gibt sich der nächsten Mutter hin.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Callow, *The Night of the Hunter*, 76.

<sup>347</sup> Ceasar, *The night of the hunter*, 9.

<sup>348</sup> Ebenda

<sup>349</sup> Laughton, *The Night of the Hunter*, TC 01:26:11.

### 6.3.2. Der Blick der ZuseherInnen

In *The Night of the Hunter* dreht sich alles um ein Geheimnis, welches Vater und Sohn teilen. Dieses zentrale Motiv versuchen die erwachsenen AkteurInnen im Film sowie die ZuschauerInnen gleichermaßen zu lüften. Dabei ergeben sich – wie auch in *The Window* und *Shadow on the Wall* – gemäß der bereits mehrfach erwähnten *Heterospektion* (siehe Kapitel 4.3.2. und 5.3.2.) unterschiedliche Sichtweisen auf das Kind sowie auf ihre Funktion „als mediale Figur des Übergangs [...] anhand derer Welten durchlässig und Vorstellungen ambivalent werden“<sup>350</sup>. Die Tatsache, dass nicht eindeutig herausgelesen werden kann, ob es sich bei dem Film um einen Alptraum Johns oder *reale* filmische Ereignisse handelt, ermöglichen es dem Kind als Mittler zwischen Fantasie und Wirklichkeit Ordnungen auseinanderzubrechen und in weiterer Folge auch die vorherrschenden Kategorien zwischen Gut und Böse, Schuld und Unschuld sowie Kind- und Erwachsensein in Frage zu stellen.

Diese Dekonstruktion etablierter Begriffe wird bereits an dem Versuch erkennbar, den Film in die in Kapitel 4.3.2. vorgestellten genrespezifischen Kategorien *surprise* und *suspense* einzuordnen. Im Gegensatz zu den klassischen *child-witness*-Dramen wird den ZuseherInnen nämlich der Blick auf das Verbrechen und auch auf das Versteck zu Beginn verwehrt. Zudem besitzen diese kein Wissen über Harry Powells Hintergrund und sie werden in weiterer Folge genauso von Powells Auftreten in der Stadt überrascht wie von Johns Reaktion während seiner Verhaftung. (John wirft sich verzweifelt auf Powell und lässt das Geld aus der Puppe auf ihn regnen.) Es scheint fast so, als wüssten die ZuseherInnen nicht recht viel mehr als das, was John ohnehin ahnt: Dass Powell auf das Geld aus ist, dass er seine Mutter getötet hat, dass er Mrs. Cooper vertrauen kann.

Demnach fungieren die ZuseherInnen kaum als zusätzliche, außerfilmische Aufsichtspersonen, wie dies etwa bei den anderen beiden Filmen der Fall ist, da sich das Kind bereits von Anfang an der Kontrolle des ZuschauerInnenblickes entzieht. Mehr noch, „in den dramaturgischen Schlusssequenzen überrascht das Kind die handelnden Personen sowie den Filmbetrachter mit einer unerwarteten Aktion“<sup>351</sup>. John und seine ihm zugeschriebene Kindheit wirken dabei selbst wie ein Geheimnis, welches gelöst werden will.

Dabei kommen den bereits erwähnten foucault'schen Gegenräumen und den damit verbundenen vielschichtigen Blicken in eben diesen Räumen eine ganz besondere Bedeutung

---

<sup>350</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 72.

<sup>351</sup> Ebenda, 94.

zu. „Die Kinder kennen solche Gegenräume, solche lokalisierten Utopien, sehr genau.“<sup>352</sup> Neben dem von Foucault erwähnten Garten, in dem sich die Geschwister zu Beginn des Filmes befinden und mit Pearls Puppe spielen, ist der Fluss bzw. das Boot ein solcher „liminal space“<sup>353</sup>. Ein filmischer und gesellschaftlicher Grenzraum „dem die Möglichkeit zukommt, d[ie] Konstruktionen der erwachsen konnotierten Regeln der sozialen Gemeinschaft [...] bewusst zu machen“<sup>354</sup>. Vor diesem Hintergrund kann auch Pearls Puppe als ein solcher Übergangsraum gesehen werden. Obwohl die Kinder den Wert des gestohlenen Geldes ahnen, sind sie sich dessen nur zum Teil bewusst. „To the children, the ten thousand dollars has only at most an abstract value – something of value to adults, not them. The bills themselves are merely paper – a medium of play rather than of exchange.“<sup>355</sup> Diese Einsicht fällt für die ZuseherInnen mit der Erkenntnis über den Ort des Versteckes zusammen. In derselben Einstellung, in der diese erfahren, wo John und sein Vater die Diebesbeute verwahrt haben, schneidet Pearl vereinzelte Geldstücke zu Spielfiguren. Gleichzeitig wirkt das Geld dabei wie eine Metapher für eine schwindende und fast gänzlich verlorene Kindheit. Denn für die erwachsenen ZuseherInnen „ten thousand dollars can no more be recreated as paper than adulthood can be recreated as childhood“<sup>356</sup>.



Abb. 45: Surprise Moment für ZuseherInnen.<sup>357</sup>



Abb. 46: Pearl spielt mit dem Geld.<sup>358</sup>

Die perspektivische Mehrstimmigkeit ergibt sich demnach aus der erwachsenen Sicht der ZuseherInnen auf das Geld als auch auf die Einsicht derselben, dass die Kindheit „unzugänglich für unsere Analyse [ist], die verdorben ist durch unsere Begriffe von Erwachsenen, unzugänglich für unsere Erinnerung, die unfähig ist zu unserer eigenen

<sup>352</sup> Foucault, Die Heterotopien, 10.

<sup>353</sup> Stewen, The Cinematic Child, 49.

<sup>354</sup> Ebenda

<sup>355</sup> Caesar, The night of the hunter, 8.

<sup>356</sup> Ebenda

<sup>357</sup> Laughton, The Night of the Hunter, TC 33:35.

<sup>358</sup> Ebenda, TC 33:48.

Kindheit zurückzugehen“<sup>359</sup>. Ausgehend davon liegt die Annahme nahe, dass Powell nicht nach dem Geld, sondern möglicherweise nach (s)einer verlorenen Kindheit trachtete. Aus diesem Grund schenkte er diesem, dass er bei seiner Festnahme freiwillig von John bekommen hätte, möglicherweise auch keine Beachtung mehr. Folgt man dem ersten Interpretationsansatz des vorherigen Kapitels, wäre dies Johns letzter Schritt in die erwachsenen Sphären gewesen. Er hätte Powell sein Geheimnis mitgeteilt und dabei gleichzeitig seine Macht über ihn verloren. „The secret retains the character of childhood, which is revealed to be inconsequential to adults – hence, their curious lack of interest in the money, as soon as it is made visible.“<sup>360</sup>

Folglich scheint John weder erwachsen zu werden noch seine vermeintliche Unschuld behalten zu können. Er verharrt in einem Grenzraum zwischen Kind und Erwachsensein, Gut und Böse, Schuld und Unschuld. Die bereits in *Shadow on the Wall* erwähnte Unzulänglichkeit ausschließender Begrifflichkeiten wird in *The Night of the Hunter* somit noch offensichtlicher.

In einer historischen Kontextualisierung negiert *The Night of the Hunter*, im Besonderen die Bootsszene, in weiterer Folge auch das Kind als „an appropriate symbol of the American frontier spirit“<sup>361</sup>, da dieser weder für John noch Pearl und demnach für die Kindheit einen sicheren Ort darstellt. „There is no longer an abundance of space and the frontier can only for a short while provide safety for the little children as the restrictions of society [...] catches up with them“<sup>362</sup>. Individualismus wird zugunsten von Sicherheit aufgegeben.

Die Kindheit scheint vor diesem Hintergrund als ein von den Erwachsenen errichtetes Konstrukt, das eine romantische Projektion all der Dinge darstellt, die verloren zu sein scheinen. Dies hat auch schon Foucault im Anschluss an die Definition der Heterotopie ergänzt:

Diese Gegenräume haben eigentlich nicht allein die Kinder erfunden, denn ich glaube, Kinder erfinden nie etwas. Vielmehr haben die Erwachsenen die Kinder erfunden und ihnen ihre wunderbaren Geheimnisse ins Ohr geflüstert.<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> Bazin, L'enfance et le cinéma, 13.

<sup>360</sup> Caesar, The night of the hunter, 9.

<sup>361</sup> Jackson, Images of Children in American Film, 16.

<sup>362</sup> Enge, The Night of The Hunter, 35.

<sup>363</sup> Foucault, Die Heterotopien, 10.

## 7. Conclusio

*Film Noir* sei J. P. Telotte zufolge „about the problems of seeing and speaking truth“<sup>364</sup>. In allen drei ausgewählten Filmen wird diese Aufgabe bzw. dieses Problem dem *Kind Noir* als Träger der Wahrheit zuteil.

In *The Window* wird diese Tommy aufgrund zahlreicher vorangegangener Fantasiegeschichten nicht mehr geglaubt. In *Shadow on the Wall* wiederum versuchen die erwachsenen Akteure Susan erst recht zum Aussprechen der Wahrheit zu bewegen. Dies ist ebenso in *The Night of the Hunter* der Fall, obwohl die Erwachsenen auch hier einen Teil der kindlichen Wahrheit nicht glauben und sich somit die Zugänge zur Wahrheit aus den ersten beiden Filmen im dritten verbinden.

Allen drei bzw. vier Kindern wird dabei zu Beginn der Filme Unschuld einverleibt, indem sie in den ersten Einstellungen beim Akt des Spielens gezeigt werden. Sie imitieren mittels Puppen oder Simulationen erwachsener Handlungen eine Sphäre, zu der sie scheinbar keinen Zutritt haben – die Welt der Erwachsenen. Dies ist auch, wie im einführenden Kapitel erwähnt, die weitläufige Meinung im *Film Noir* - Diskurs. William Park schreibt sogar: „Everyone, except children, appreciates film noir.“<sup>365</sup> Gegen diese Ansicht spricht allerdings der weitere Verlauf der Filme, in denen dem *Kind Noir* unwissentlich Wahrheit und Wissen durch die Erwachsenen und somit Macht über sie gegeben wird. In *The Window* und *Shadow on the Wall* durch die Zeugenschaft eines Verbrechens und in *The Night of the Hunter* durch ein Versprechen, welches ein Geheimnis impliziert.

Ausgehend von diesem ersten Schritt in erwachsene Gesellschaftsräume gilt es für das *Kind Noir* sich zu behaupten, um einerseits einen permanenten Platz in jene Kreise einzunehmen, andererseits aber auch, um die „Wiederherstellung einer moralischen, gesellschaftlichen Gerechtigkeit“<sup>366</sup> zu ermöglichen. Dies gelingt dem Kind durch den Blick, wobei Anleihen an Sigmunds Freud psychoanalytischer Urszene genommen werden:

Zu Beginn der Dramaturgien ist das Kind innerhalb der erwachsenen Gesellschaftsstrukturen ohne Blick und ohne Stimme machtlos. Durch die Situation der Zeugenschaft wird der kindliche Blick als gesellschaftliche Handlung erkennbar, was schließlich dazu führt, dass die Handlungen des Kindes als gesellschaftlich bedeutsam inszeniert werden. Die Rolle des Kindes wandelt sich von der passiven Nebenrolle über den aktiven Zuschauer zum aktiven Handlungsträger.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Mark T. Conard: Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir. In: The Philosophy of Film Noir. Hrsg. v. Mark T. Conard. Lexington/Kentucky: University Press of Kentucky 2007, 13.

<sup>365</sup> Park, What is Film Noir, 118.

<sup>366</sup> Stewen, The Cinematic Child, 99.

<sup>367</sup> Ebenda, 89.

Auffallend ist vor diesem Hintergrund auch die Abhängigkeit der Blickstrukturen vom jeweiligen Geschlecht. Das Kind übernimmt meist den typisch männlichen Blick des *Film Noir* und wird demnach nicht nur in gesellschaftliche, sondern auch in patriarchal strukturierte Blickpositionen eingeführt. Sowohl Tommy als auch John können eher mit der ihnen auferlegten Wahrheit umgehen und diese entsprechend nutzen als Susan und Pearl. Während die männlichen Zeugen am Ende des Filmes entweder gleichberechtigt neben der Vaterfigur stehen (Tommy) oder sogar deren Platz eingenommen haben (John), ist das Ziel der Initiation von Susan und Pearl „den weiblichen Blick dem männlichen gefügig zu machen“<sup>368</sup>. Gleichwohl Susan ebenso Wissen und somit Macht besitzt, kann sie das Gesehene nicht kontrollieren und reiht sich am Ende des Filmes wieder ihrem Vater unter. Pearl ist Harry Powell im Gegensatz dazu ganz und gar verfallen und sieht in ihm auch bereits einen vollwertigen Ersatzvater, dem sie das Geheimnis ohne Johns Zutun sofort anvertrauen würde:

Pearl: „Now, can I tell?“

John: You swore Pearl. You promised dad you wouldn't tell.“

Pearl: „I love Mr. Powell lots and lots. [...] „Won't daddy Powell take care of us?“<sup>369</sup>

Auch die Bezugspersonen sind in allen drei Filmen die Väter. Die leiblichen Mütter werden – sollten sie im Film überhaupt vorkommen – als ungläubig und unwissend gezeichnet.

Just as society cannot come to justice without the boy's transformative witnessing and corrective vision, a boy seems unable to come to completeness without keeping normative femininity in the background.<sup>370</sup>

Der Zuwachs an Wissen wird neben dem Genderaspekt zudem zunächst nicht von den Erwachsenen gewünscht. Das *Kind Noir* fungiert deshalb „als Bedrohung der erwachsenen Existenzbedingungen“<sup>371</sup>, indem es als aktiver Handlungsträger für Instabilität festgefahrener Ordnungen sorgen könnte. Aus dem Grund wird dem *Kind Noir* die anfänglich zugeschriebene Unschuld weiter gewaltsam auferlegt:

So wie Gesetzmäßigkeiten einer erwachsenen Realität unbemerkt Bestandteile kindlicher Fantasie sind, wird Gewalt beschreibbar als ein Strukturprinzip, das nicht im Gegensatz zu einer kindlichen Unschuld steht, sondern geradezu fundamentale, notwendige Voraussetzung seiner Konstruktion ist.<sup>372</sup>

In jedem der drei Filme versuchen die Erwachsenen die kindlichen ZeugInnen vermeintlich zu *schützen*, indem sie das Kinderzimmer versperren, klinische Befragungen durchführen oder eine Gewalttat im Namen des Kindes begehen und sie dabei erst recht Gewalt ausliefern.

---

<sup>368</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 90.

<sup>369</sup> Laughton, *The Night of The Hunter*, TC ab 37:30; 46:20.

<sup>370</sup> Wondra, *A gaze unbecoming*, 17.

<sup>371</sup> Stewen, *The Cinematic Child*, 85.

<sup>372</sup> Ebenda, 98.

Es ist unverkennbar, dass dabei nicht das Kind geschützt werden soll, sondern die erwachsenen AkteurInnen sich selbst einen Schutzraum erstellen, um das Aufbrechen der Ordnungen durch das *Kind Noir* zu verhindern. Wie bereits im einleitenden Kapitel vorweggenommen: „The presence of a child – with its potential for blurring boundaries and confusing meanings – can all too easily upset an adult search for stability.“<sup>373</sup> Kindheit scheint dabei wie ein vieldeutiges Vexierbild, das die Unsicherheit der erwachsenen filmischen AkteurInnen als auch der ZuseherInnen auf das Kind überträgt. Das Eintreten des vermeintlich unschuldigen Kindes in für Erwachsene vorgesehen Räume lässt die gesellschaftlichen Strukturen bröckeln und legt die hohlen Begrifflichkeiten als solche offen.

[T]he adult gaze seeks to put children in their place and to conform their image to expected patterns. The look is a dual one of power and pleasure: the power which comes from adult's superior knowledge of their subject, the pleasure of the beauty and secutiveness of childhood. Subject to an adult gaze, children must accept that power and grant that pleasure. They must allow their ‚innocence‘ to shine through. But [...] the innocence of the child and that of the photographic image have proved equally deceptive.<sup>374</sup>

Diese Aspekte der romantisch konstruierten unschuldigen Kindheit müssen geschützt werden, um den kulturellen Diskurs der Nation Amerikas aufrechtzuerhalten. Dies gelingt allerdings in keinem der drei Filme und zeigt umso mehr die soziokulturelle Krise der Nation in den 1940er und 1950ern. Das *Kind Noir* hält den schwarzen Spiegel, indem es mit der ihm zugeschriebenen Unschuld bricht und scheinbar unvereinbare Gegensätze vereint. Es offenbart die konstruierten Begrifflichkeiten der Kindheit und des Erwachsenseins und zeigt in seinen ambivalenten Darstellungen die Umbrüche der amerikanischen Nation, die es zu durchlaufen und zu überwinden gilt.

Aus der Kritik an der Sinnsetzung des Erwachsenen, der auf Eindeutigkeit aus ist, ergibt sich die Überlegung, ob nicht der Verzicht auf Eindeutigkeit auch eine Chance enthält; ob sich nicht im Widerstreit zwischen Kind und Erwachsenem eine Beziehung aufrechterhalten lässt, die darauf gründet, dass der ‚andere‘ nicht umfassend zu verstehen und zu bestimmen ist.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Holland, *Picturing Childhood*, 16.

<sup>374</sup> Ebenda, 9ff.

<sup>375</sup> Scholz, *Die Konstruktion des Kindes*, 13.

## 8. Ausblick

Im weiteren Verlauf wäre eine umfassendere (Film)analyse des *Kind Noir* von Nöten, um die aufgestellten Thesen dieser Diplomarbeit weiter zu stützen beziehungsweise fallweise in Frage zu stellen. Die weitläufige Meinung, es gäbe keine Kinder im *Film Noir*, kann durch die vorliegende Arbeit allerdings ganz klar widerlegt werden.

Bei einer noch intensiveren Beschäftigung mit dem Thema würde sich etwa der Zugang anbieten, der das *Kind Noir* vor einem expliziteren zeithistorischen Kontext innerhalb des *Film Noir* -Stils untersucht. Inwiefern verändert sich das *Kind Noir* und seine gesellschaftlichen Ausbruchstendenzen im Laufe der zwei Jahrzehnte? Kann eine Veränderung der filmischen Inszenierung des Kindes zwischen den 1940ern und 1950ern herausgelesen werden?

Auch der Genderaspekt könnte vor diesem Hintergrund genauer untersucht werden. In der vorliegenden Arbeit wird postuliert, dass hauptsächlich Jungen als kindliche Zeugen agieren. Demnach würde sich ein detaillierter Fokus auf die weibliche kindliche Zeugenschaft und ihre Funktion im *Film Noir* anbieten.

Des Weiteren liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf einer psychoanalytisch fundierten Blickanalyse. Kurz angeschnitten, jedoch aus Platzgründen nicht näher ausformuliert, sollte auch der freud'sche Ödipuskomplex einen zusätzlichen Blick auf das *Kind Noir* ermöglichen. Da, wie in der Conclusio erwähnt, vorwiegend Väter als Bezugspersonen fungieren und die männlichen Zeugen am Ende der Filme oftmals einen Platz neben ihrem Vater bzw. statt ihrem Vater einnehmen, könnten Vater-Sohn-(Tochter)-Beziehungen und die Dichotomie des leiblichen und symbolischen Vaters in weiterführenden Arbeiten genauer analysiert werden.

## 9. Fachdidaktischer Teil

Thema: *Film Noir* als gesellschaftspolitisches Abbild des Nachkriegsamerikas

Übergreifendes Projekt mit dem Unterrichtsfach Deutsch (Fokus auf (literarische) Filmanalyse) und dem Unterrichtsfach Psychologie (Fokus auf die Psychoanalyse nach Sigmund Freud) möglich.

Schulstufe: Gymnasium/Realgymnasium, Sekundarstufe II

Lehr/Lernziele:

Die SchülerInnen sollen zeithistorische Werbeplakate deuten, interpretieren und historisch kontextualisieren können.

Die SchülerInnen sollen selbstständig Informationen recherchieren und logisch aufbereitet präsentieren können.

Die SchülerInnen sollen den Filmstil *Film Noir* kennenlernen.

Die SchülerInnen sollen mit Grundelementen der Filmanalyse vertraut gemacht werden.

Die SchülerInnen sollen die Wechselwirkungen zwischen Film – Gesellschaft - Politik verstehen und interpretieren können.

Zeit: 100-150min

Zeit	Inhalt	Methode	Materialien	Sonstiges
1. Einheit (50min)				
5'	Einführung/ Allfälliges	L-S-Gespräch	Klassenbuch	
5-10'	Vier (Propaganda)-Werbungen werden an die Tafel geheftet. Im Klassenverband muss die richtige Reihung anhand eines bereits an die Tafel gezeichneten Zeitstrahls erfolgen.	L-S-Gespräch	Tafel Vier laminierte Werbungen  1) <i>Rosie the Riveter</i> 2) Frauen im Zweiten Weltkrieg 3) <i>Red Scare</i> 4) Das Frauenbild in den 1950ern	Magnete, Bilder der Werbungen im Anhang (Abb. 47-50)
15-20'	Anschließend werden vier Gruppen gebildet, die den historischen Hintergrund von jeweils einer Werbung kurz im Internet recherchieren sollen.	Gruppenarbeit	Internet, PCs/Laptops, Materialien	Eventuell Recherche in Bibliothek
15'	Kurze Präsentation der recherchierten Inhalte im Plenum.	Präsentation	Tafel, Laptop, evntl. Beamer	
2. Einheit (50min)				
10'	Kurze Wdhg. und Nachbesprechung der einzelnen Präsentationen und der damit verbundenen zeitlichen Entwicklungen.	Lehrervortrag, L-S-Gespräch	Tafel, Werbungen	

10‘	Anschließend werden Werbungen mit Kindern ergänzt, die ebenfalls richtig eingeordnet werden sollen. Die Einordnung soll begründet und historisch kontextualisiert werden.	L-S-Gespräch	Tafel, laminierte Werbungen  1) Die Darstellung von Kindern im Zweiten Weltkrieg 2) Die Darstellung von Familien in den 1950ern	Magnete, Bilder der Werbungen im Anhang (Abb. 51-53)
15‘	Kurze Einführung der wichtigsten Mittel der Filmanalyse und der historischen Bedeutung von Filmen.	Lehrervortrag	Evtntl. Arbeitsblatt	
5‘‘	Kurze Einführung in den Stil <i>Film Noir</i> mithilfe des YouTube-Clips „Defining Film Noir“ <sup>376</sup>	YouTube	Beamer, Laptop, Internet	
10‘- Folge- stunde	In denselben Gruppen: Kurze Analyse von ausgeteilten <i>Film-Noir</i> Ausschnitten mit Kindern. Versuchsweise Verbindung mit dem damaligen gesellschaftspolitischen Hintergrund			Ausgewählte Bilder (The Window: Abb. 6/7/9; Shadow on the Wall: Abb. 19/21/24; Night of the Hunter Abb. 42/43)

<sup>376</sup> Jack’s Movie Reviews. Defining Film Noir. In: <https://www.youtube.com/watch?v=K77aPil7btM> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

## 10. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Jackson, Pat: *Shadow on the Wall*. MGM 1950.

Laughton, Charles: *The Night of the Hunter*. United Artist 1955.

Tetzlaff, Ted: *The Window*. RKO Pictures 1949.

### Sekundärliteratur

Alton, John: *Painting with Light*. Berkley: University of California Press 1995

Archard, David: *Children. Rights and childhood*. London/New York: Routledge 1993

Arthur, Paul: film noir as primal scene. In: *Film Comment*. 32 (1996) Nr.5

Barber, Ray E.: *Marriage and the Family After the War*. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* (1943)

Bazin, André: *L'enfant et le cinéma*. In: *L'écran français* (1940)

Biskind, Peter: *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon 1983

Borde, Raymond, Chaumeton, Etienne: *A Panorama of American Film Noir 1941 – 1953*. Translated by Paul Hammond. San Francisco: City Lights Book 2002

Borde, Raymond, Chaumeton, Etienne: *Toward the Definition of Film Noir 1941-1953*. Translated by Paul Hammond. San Francisco: City Lights Book 2002

Bruzzi, Stella: *Bringing Up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. London: BFI 2005

Caesar, Terry: *The night of the hunter: children & adults in the secret*. In: *Revista Espaco Academico*, Nr. 107 (2010)

Callow, Simon: *The Night of the Hunter*: London: the British Film Institute 2000

Campell, D'Ann: *Women at War with America: Private Lives in a Patriotic Era*. Cambridge/Mass/London: Harvard University Press 1984

Chinen Biesen, Sheri: *Blackout: World War II and the Origin of Film Noir*. Baltimore: John Hopkins University Press 2005

Chopra-Grant, Mike: *Absent fathers and ‚moms‘, delinquent daughters and mummy's boys: Envisioning the postwar American family in Hitchcock's Notorious*. In: *Comparative American Studies. An International Journal* Vol.3 (2005), Nr.3

Conard, Mark T.: *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. In: *The Philosophy of Film Noir*. Hrsg. v. Mark T. Conard. Lexington/Kentucky: University Press of Kentucky 2007

Couchmann, Jeffrey: *The Night of the Hunter: A Biography of a Film*. Illinois: Northwestern University Press 2009

Dancyger, Ken, Rush, Jeff: *Alternative Scriptwriting Beyond the Hollywood Formula*. New York/London: Focal Press<sup>5</sup> 2013

Durgnat, Raymond: *Paint it Black. The Family Tree of Film Noir*. In: *Perspectives on film noir*. Hrsg. v. R. Barton Palmer. Boston: Hall 1995

*Einführung in die systematische Filmanalyse*. Hrsg. v. Helmut Korte. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010

Enge, Sigurd: *The Night of the Hunter. Noirish or film noir?* Master thesis. Oslo 2009

*Film Noir*. Hrsg. v. Norbert Grob. Stuttgart: Reclam 2008

Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005

French, Brandon: *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. New York: Frederick Ungar 1978

Gilbert, James: *Another Chance: Postwar America, 1945-1968*. Philadelphia: Temple University Press 1981

Gledhill, Christine: *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*. In: *Women in Film Noir*. Hrsg. v. Ann Kaplan. London: British Film Institute 1978

Hanson, Helen: *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York: I.B. Tauris 2007

Harvey, Sylvia: *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*. In: *Women in Film Noir*. Hrsg. v. Ann Kaplan. London: British Film Institute 1978

Hirsch, Foster: *The Dark Side of the Screen*. New York: Da Capo Press 1981

Hill, Reuben: *Families Under Stress, Adjustment to the Crises of War Separation and Reunion*. New York: Harper and Row 1949

Holland, Patricia: *Picturing childhood. The myth of the child in popular imagery*. London/New York: I.B.Tauris 2004

Holland, Patricia: *What is a child? Popular images of childhood*. London: Virago 1992

James, Allisan, James, L. Adrian: *Constructing childhood. Theory, policy, and social practice*. Hampshire/New York: Palgrave MacMillan 2004

Jones, Preston Neal: *Heaven & Hell to Play with: The Filming of The Night of the Hunter*. New York: Limelight Editions 2002

- Krutnik, Frank: *Something More Than Night: Tales of the Noir City*. In: *The Cinematic City*. Hrsg. v. David B. Clarke. Routledge: London 1997
- Lee, Peter W.: *From Depression Kids To Cold Warriors: Constructing American Boyhood through Hollywood Films In The Postwar Years, 1946-1951*. Dissertation. Drew University 2017
- Leibman, Nina C.: *The Family Spree of Film Noir*. In: *Journal of Popular Film & Television* VI. 16 (1989), Nr. 4
- Luhr, William: *Film Noir*. West Susses: Wiley-Blackwill 2012
- Lukács, George: *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*. In: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1919*. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: dtv 1978
- Lyons, Arthur: *Death on the Cheap. The Lost B Movies of Film Noir*. Boston: Da Capo Press 2000
- Maltby, Richard: *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. New Jersey: Scarecrow Press 1983
- Markos, Louis: *In the Mind of a Madman: How Film Noir got its look*. *American Arts Quarterly* (2007)
- Marsden, George M.: *Religion and American culture*. Forth Worth/Texas: Harcourt Brace Jovanovich 1990
- Movies: A Psychological Study*. Hrsg. v. Martha Wolfenstein and Nathan Leites. Glencoe/Illinois: The Free Press 1950
- Muller, Eddie: *Noir for a New Century*. In: *Noir City Sentinel* 4 (2009), Nr. 2
- Murdock, George Peter: *Social Structure*. New York: Macmillan 1949
- Nino, Frank: *A New Type of Detective Story*. Translated by Connor Hartnett. In: *The Maltese Falcon: John Huston, Director*. Edited by William Luhr. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press 1995
- Park, William: *What is Film Noir?* Plymouth: Bucknell University Press 2011
- Place, Janey: *Women in Film Noir*. In: *Women in Film Noir. New Edition*. Hrsg. v. E. Ann Kaplan. London: BFI 1998
- Pleck, Elisabeth H., Pleck, Joseph E.: *Fatherhood ideals in the United States: Historical dimensions*. In: *The role of the father in child development*. Hrsg. v. M. E. Lamb. New York: John Wiley & Sons 1997
- Polan, Dana: *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press 1986

- Powrie Phil: Unfamiliar places. ‚Heterospektion‘ and recent French films on children. In: Screen 46 (2005), Nr. 3
- Profirio, Robert G.: German Expressionism and Film Noir. In: Film Noir Prototypes. Origins of the Movement. Hrsg. v. Alain Silver, James Ursini. Milwaukee: Applause Theatre and Cinema Books 2018
- Putney, Clifford: Muscular Christianity: Manhood and Sports in Protestant America. Cambridge: Harvard University Press 2001
- Schatz, Thomas: Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Boston: McGrawHill 1981
- Schefer, Jean Louis: Der gewöhnliche Mensch des Kinos. München: Wilhelm Fink 2013
- Scholz, Gerold: Die Konstruktion des Kindes. Über Kinder und Kindheit. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In: Noir Film Reader. Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions 1998
- Schuster, Peter, Springer-Kremser, Marianne: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. Wien: WUV-Universitätsverlag 1997
- Schwartz, Roland: Houses of Noir. Dark Visions from Thirteen Film Studios. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2014
- Server, Lee: Robert Mitchum: Baby, I Don't Care. London: Faber and Faber. Limited 2001
- Shary, Timothy: Oppositions of Aging: Stories About Children in Movies. In: Interdisciplinary Humanities. Special Issue on children's media. Edited by Michael Howarth and Wynn Yarbrough. Vol. 29 (2012), Nr. 1
- Silver, Alain, Ward, Elizabeth M.: Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style. New York: Overlook Press 1980
- Sklar, Robert: ‚The Lost Audience‘: 1950s Spectatorship and Historical Reception Studies. In: Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and The Movies. Hrsg. v. Richard Maltby und Melvyn Stokes. London: British Film Institute 1999
- Sonnet, Esther: Why Film Noir? Hollywood, Adaption, and Women's Writing in the 1940s and 1950s. Oxford University Press 2010
- Spicer, Andrew: Film Noir. Edinburgh/Harlow/Essex: Pearson Educated Limited 2002
- Spock, Benjamin: The Pocket Book of Baby and Child Care. New York: Pocket Books 1946
- Stewen, Christian: Reconstructing America. Nationale Geschichtsinzenierung im US-amerikanischen Kriegsfilm der Jahrtausendwende. Saarbrücken: VDM 2008

Stewen, Christian: The Cinematic Child. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen. Marburg: Schüren 2011

Strecker, Edward E.: Their Mother's Sons: The Psychiatrist Examines an American Problem. Philadelphia/New York: J. B. Lippincott Co. 1946

Warren, Sussmann: „Did Success spoil the United States?“ Dual Representations in Postwar America. In: Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War. Edited by Larry May. Chicago: University of Chicago Press 1989

Weinstein, Deborah: The Pathological Family. Postwar America and the Rise of Family Therapy. Ithaca/London: Cornell University Press 2013

Wojcik-Andrews, Ian: Children films. History, ideology, pedagogy, theory. New York: Garland 2000

Wondra, Janet: A gaze unbecoming. Schooling the child for femininity in Days of Heaven. In: Wide Angle Band 16 (2004), Nr.4

Wylie, Philip: Generation of Vipers. New York: Farrar and Rinehart 1943

Žižek, Slavoj: Parallaxe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

#### Internetquellen

Beaver, Jim: IMDb Mini Biography. Robert Mitchum. In:  
[https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref_=nm_ov_bio_sm) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

Chapin, Billy: Biography. In:  
[https://www.imdb.com/name/nm0152159/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0152159/bio?ref_=nm_ov_bio_sm) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

Crowther, Bosley: Bogeyman Plus. In: The New York Times 1955. In:  
<https://www.nytimes.com/1955/09/30/archives/bogeyman-plus.html> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

Die Utopie Film (Kapitel 97): The Night of the Hunter. In: Falter. Kino. In:  
<https://www.falter.at/kino/205035/the-night-of-the-hunter> (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

Eddie Muller: Eddie Mullers intro to „Shadow on the Wall“ (1950) on TCM Noir Alley. In:  
<https://www.youtube.com/watch?v=488u8raMR18> (Letzter Zugriff: 29.12.2019)

Jack's Movie Reviews. Defining Film Noir. In:  
<https://www.youtube.com/watch?v=K77aPil7btM> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Sally Edelstein. Selling the Nuclear Family. In: Envisioning the American Dream. In:  
<https://envisioningtheamericandream.com/2014/05/22/selling-the-nuclear-family/> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Friedan, Betty: The Feminine Mystique. Chapter 5. The Sexual Solipsism of Sigmund Freud. In: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/friedan.htm> (Letzter Zugriff: 18.01.2020)

Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 1. In: [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_SCqlg6lAE](https://www.youtube.com/watch?v=I_SCqlg6lAE) (Letzter Zugriff: 29.12.2019)

Gigi Perreau Interview with Eddie Muller Pt 2. In: <https://www.youtube.com/watch?v=AezZQTfXwMc> (Letzter Zugriff: 29.12.2019)

Grant, Ronald: A child's demon. In: Sight and Sound. BFI 2012. In: <https://www.filmarchiv.at/program/film/the-night-of-the-hunter/> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

Henzler, Bettina: Kino, Kindheit, Filmästhetik. Ein Forschungsfeld. In: <https://www.filmundkindheit.de/forschung/positionen/kino-kindheit-filmasthetik/> (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

a, Horne, Madison: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories: In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=poster-by-j-howard-miller-4> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

b, Horne, Madison: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories. In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=world-war-ii-poster-by-john-newton-hewitt> (Letzter Zugriff: 29.01 2020)

c, Madison Horne: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories. In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=wwii-poster-gettyimages-515568222> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Jones, Dr. Edgar: Shell Shocked. 2012. In: American Psychological Association. In: <https://www.apa.org/monitor/2012/06/shell-shocked> (Letzter Zugriff: 30.12.2019)

Muller, Eddie: Eddie Muller's Intro to „The Window“ (1949) on TCM Noir Alley. In: <https://www.youtube.com/watch?v=16gGYpSI4Xw> (Letzter Zugriff: 18.11.2019)

Olito, Frank: How the divorce rate has changed over the last 150 years. In: Insider. In: <https://www.insider.com/divorce-rate-changes-over-time-2019-1> (Letzter Zugriff: 27.08.2019)

Robert Mitchum. Trivia. In: [https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref\\_=nm\\_ql\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref_=nm_ql_1) (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

Schäfer, Gerd E.: Spiel. Vorlesung. Uni Köln 2006. In: [https://www.hf.uni-koeln.de/data/eso/File/Schaefer/Vorlesung\\_Spiel.pdf](https://www.hf.uni-koeln.de/data/eso/File/Schaefer/Vorlesung_Spiel.pdf) (Letzter Zugriff: 31.12.2019)

Steve-O: „Beware of false prophets that come to you in sheep’s clothing.“ The Night of the Hunter. In: Film Noir of the Week. In: <http://www.niroftheweek.com/2009/06/night-of-hunter-1955.html> (Letzter Zugriff: 12.01.2020)

The Nifty Fifties. A celebration of fashion and popular culture to the atomic age. In: tumblr. In: <https://theniftyfifties.tumblr.com/post/67486664752/fashion-books-music-computers-jewelry-skincare-shopping> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

The New York Times: Another View of Psychiatrist’s Task. (1950) In: <https://www.nytimes.com/1950/05/19/archives/another-view-of-psychiatrists-task.html> (Letzter Zugriff: 29.12.2019)

The New York Times. The Girl he Left Behind! War Bonds are Family Bonds. In: Duke University Libraries. Repository Collections & Archives. In: <https://repository.duke.edu/dc/adaccess/W0193> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

The Night of the Hunter. Die Bibel im Film. In: FilmArchivAustria. In: <https://www.filmarchiv.at/program/film/the-night-of-the-hunter/> (Letzter Zugriff: 26.01.2020)

The Night of the Hunter. In: IMDb. In: [https://www.imdb.com/title/tt0048424/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0048424/awards?ref_=tt_awd) (Letzter Zugriff: 11.01.2020)

The Window. Review. In: TV Guide. CBS Interactive 2019. In: <https://www.tvguide.com/movies/the-window/review/122954/> (Letzter Zugriff: 01.12.2019)

Time Magazine: He knows why this Christmas all of us should Give War Bonds. In: Duke University Libraries. Repository Collections & Archives. In: <https://repository.duke.edu/dc/adaccess/W0106> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

### Zitate aus zweiter Hand

Boyer, Paul S.: Promises to keep: The United States since World War II. Boston: Houghton Mifflin 1999

Faludi, Susan: Stiffed: The Betrayal of the Modern Man. New York: William Morrow 1999

Herberg, Will: Protestant – Catholic – Jew: An Essay in American Religious Sociology. New York: Double Day 1960

Kuhn, Annette: Cinematic Experience, Film Space, and the Child's World. In: Canadian Journal of Film Studies (2010)

Leonard, Will: „Horrors! The Laugh at Film Full of Terror!“ In: Washington Post and Times Herald (1955)

Merlock Jackson, Kathy: Images of Children in American Films: A Sociocultural Analysis. Metuchen/New York: Scarecrow 1986

Place, Janey, Peterson, Lowell: Some Visual Motifs of Film Noir. In: Film Noir Reader, Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions<sup>6</sup> 1996

Schallert, Edwin: Night of Hunter'erie, powerful. In: Los Angeles Times (1955)

Selby, Spencer: Dark City: The Film Noir. Jefferson: McFarland 1997

Tuska, Jon: Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective. Westport: Greenwood Press 1984

## 11. Abbildungsverzeichnis

The Window		
Abb. 1	Tommys subjektive Kamera der Mordszene.	16
Abb. 2	Detailaufnahme von Tommy Woodry.	17
Abb. 3	Großaufnahme der Mordszene.	17
Abb. 4	Venetian blind effect.	19
Abb. 5	Tommys „Spielplatz“ 1.	20
Abb. 6	Tommys „Spielplatz“, 2.	20
Abb. 7	Tommy als „Gefangener“ seines Kinderzimmers.	21
Abb. 8	Tommy wird bewusstlos geschlagen.	21
Abb. 9	<i>Mise-en-scène</i> Darstellung der Kategorien Kind und Erwachsene.	25
Abb. 10	Täterin wirft Blick zurück.	27
Abb. 11	Tommy erwidert den Blick.	27
Abb. 12	<i>Suspense</i> -Moment für ZuseherInnen.	29
Shadow on the Wall		
Abb. 13	Dells „Shadow on the Wall“ nach der Tat.	34
Abb. 14	Dell verrät sich durch ihren Schatten.	34
Abb. 15	Dell bei Davids Gerichtsverhandlung.	35
Abb. 16	Dell gesteht vor Anwalt Pike.	36
Abb. 17	Der liebenswürdige Kriegsveteran.	38
Abb. 18	Vermeintliche phallische Macht.	40
Abb. 19	Dell als <i>dark woman</i> .	40
Abb. 20	Verdichtung von Schatten und Puppe.	43
Abb. 21	Susan wird Zeugnis eines Verbrechens.	45
Abb. 22	Nur der Blick überschreitet die Grenzen.	45
Abb. 23	Ein klinischer Blick auf das Kind.	46

Abb. 24	Spielinterviews vor einem Einwegspiegel.	46
Abb. 25	Dr. Canfords subjektive Kamera.	49
Abb. 26	Dells subjektive Kamera.	49
The Night of the Hunter		
Abb. 27	Willas Mordszene.	56
Abb. 28	Ruby als mögliches nächstes Opfer.	56
Abb. 29	Willa in einer emotionalen und filmischen Schiefelage.	57
Abb. 30	Eine Farm als nächtliche Zuflucht.	57
Abb. 31	Die erste „Begegnung“ zwischen Harry und John.	58
Abb. 32	Harry übernimmt die Rolle des Stiefvaters.	62
Abb. 33	Mrs. Cooper als überfürsorgliche Mutter.	62
Abb. 34	Das Spiel als Motiv der Unschuld.	65
Abb. 35	Der Initiationsritus in Form eines Versprechens.	65
Abb. 36	John lächelt wissend.	66
Abb. 37	Powell ahnt von Johns Zeugenschaft.	66
Abb. 38	John verrät seine Zeugenschaft.	66
Abb. 39	Harry wirft Johns Blick zurück.	66
Abb. 40	Die Kinder umschiffen Powells „Netz“.	68
Abb. 41	Der Käfig als Symbol für Gefangenschaft.	68
Abb. 42	John sieht die Verhaftung Bens.	69
Abb. 43	John sieht die Verhaftung Powells	69
Abb. 44	John gibt sich der nächsten Mutter hin.	70
Abb. 45	<i>Surprise-Moment</i> für ZuseherInnen.	72
Abb. 46	Pearl spielt mit dem Geld.	72
Anhang		
Abb. 47	<i>Rosie the Riveter</i>	93

Abb. 48	Frauen im Zweiten Weltkrieg	94
Abb. 49.	<i>Red Scare</i>	95
Abb. 50	Das Frauenbild in den 1950ern.	96
Abb. 51	Die Darstellung von Kindern im Zweiten Weltkrieg 1	97
Abb. 52	Die Darstellung von Kindern im Zweiten Weltkrieg 2	98
Abb. 53	Die Darstellung von Familien in den 1950ern.	99

## 12. Anhang

### **Abstract**

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das sogenannte *Kind Noir*, indem ihre cineastische Position und Bedeutung in den *child-witness* Dramen „The Window“ (1949), „Shadow on the Wall“ (1950) und „The Night of the Hunter“ (1955) untersucht wird. Neben einer Eingliederung der vorgelegten Filme in den *Noir*-Stil und in den historischen Kontext des Nachkriegsamerikas, liegt der Fokus der Arbeit auf einer psychoanalytischen Leseweise, indem der kindliche Blick als filmisches Narrativ aber auch als Träger des ZuschauerInnenblickes herausgearbeitet wird. Dabei fungiert das *Kind Noir* als Medium für Ängste aber auch für Hoffnungen und bricht mit den eingeschriebenen Kategorien von Kindheit und Erwachsensein bzw. legt die hohlen Begrifflichkeiten als solche offen.

Gruppe 1:



Abbildung 47: Rosie the Riveter <sup>377</sup>

<sup>377</sup> a, Madison Horne: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories: In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=poster-by-j-howard-miller-4> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Gruppe 2:



Abbildung 48:Frauen im Zweiten Weltkrieg <sup>378</sup>

<sup>378</sup> b, Madison Horne: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories. In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=world-war-ii-poster-by-john-newton-hewitt> (Letzter Zugriff: 29.01 2020)

Gruppe 3:



Abbildung 49: Red Scare <sup>379</sup>

<sup>379</sup> c, Madison Horne: These World War II Propaganda Posters Rallied the Home Front. In: History Stories. In: <https://www.history.com/news/world-war-ii-propaganda-posters-photos-united-states-home-front#&gid=ci0230e630c06326df&pid=wwii-poster-gettyimages-515568222> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Gruppe 4:



Abbildung 50: Das Frauenbild in den 1950ern. <sup>380</sup>

<sup>380</sup> The Nifty Fifties. A celebration of fashion and popular culture to the atomic age. In: tumblr. In: <https://theniftyfifties.tumblr.com/post/67486664752/fashion-books-music-computers-jewelry-skincare-shopping> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)



**The girl he left behind him!**

**"I come from fighting stock...**  
You should see my father. Fighter's jaw, steady eyes, handsome uniform. I like to look at his picture. Mother looks at it a lot too, at night when she listens to the radio news. My Dad helps make the news.

Nobody's going to push him around, him or his family. He's independent and going to stay that way. So we're buying War Bonds. War Bonds are Family Bonds, promises of happy family futures, Mom says.

We're going to have a house all to ourselves, just us together and no more worrying for anybody.

Mother's right I know, but can't we hurry up a bit? I want my real father back soon. Not just a picture on top of the radio, I want him home, rushing in, grabbing me hard. He'll come quicker if we buy more Bonds. Couldn't you, maybe, buy another Bond right now today, lady? mister?"



**Beech-Nut Packing Company, Canajoharie, N. Y.**

**WAR BONDS ARE FAMILY BONDS**

War Bond booths in hotel lobbies are the only places where Bond subscriptions, or sales, are made 24 hours a day. If your bank is closed for the day go to the most convenient hotel for your War Bond purchases.

Abbildung 51: Die Darstellung von Kindern im Zweiten Weltkrieg 1<sup>381</sup>

<sup>381</sup> The New York Times: The Girl he Left Behind! War Bonds are Family Bonds. In: Duke University Libraries. Repository Collections & Archives. In: <https://repository.duke.edu/dc/adaccess/W0193> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Gruppe 2:



Abbildung 52: Die Darstellung von Kindern im Zweiten Weltkrieg <sup>2382</sup>

<sup>382</sup> Time Magazine: He knows why this Christmas all of us should Give War Bonds. In: Duke University Libraries. Repository Collections & Archives. In: <https://repository.duke.edu/dc/adaccess/W0106> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

Gruppe 4:

**SHARE THE FAMILY FUN**

# "fresh up" with Seven-Up!

**BE A "FRESH UP" FAMILY!**

Dad's like a kid again when Bill and Bobby bring out their construction set. And Mom and Betty can't resist a little "experting" on the sidelines. At all-family affairs 7-Up is a welcome part of everybody's fun. For 7-Up—the all-family drink—is a good friend of youngest and oldest alike.

Be a "fresh up" family . . . every member can be a "7-Up Steady." Enjoy good times together as you all "fresh up" with 7-Up. Notice the clean taste of 7-Up as its lively sparkle rolls over your tongue. Don't gulp your 7-Up. Sip it slowly! Order a case today wherever you see those famous 7-Up signs—and "fresh up" with 7-Up as often as you like!



*You like it... it likes you!*

envisioningtheamericandream.com

COMBINED 195 BY THE SEVEN-UP COMPANY

Abbildung 53: Die Darstellung von Familien in den 1950ern.<sup>383</sup>

<sup>383</sup> Sally Edelstein. Selling the Nuclear Family. In: Envisioning the American Dream. In: <https://envisioningtheamericandream.com/2014/05/22/selling-the-nuclear-family/> (Letzter Zugriff: 29.01.2020)

1949	<b>The Window (RKO)</b>
01:02	Titelvorspann. Zitat aus einer Fabel von Äsop.
	<b>Sequenz 1: Exposition</b>
01:16	<i>Subsequenz 1:</i> New York Stadtpanorama, Kamera zoomt in Fenster eines verlassenen Gebäudes. KF durch verfallenes labyrinthisches Gebäude in einen Oberstock zu Tommy, der sich zu einem Loch in der Wand robbt. Eine Gruppe von Jungen spielen im Erdgeschoss. Er zielt mit Pistole auf sie. „Peng.“
03:09	<i>Subsequenz 2:</i> Jungen reagieren nicht. Tommy läuft durch Labyrinth auf Dach in eigenes Zimmer und Wohnung, hinunter zum Erdgeschoss des alten Gebäudes. Mehrere kurze Schnitte durch viele Treppen, Türen und Fenster.
04:31	<i>Subsequenz 3:</i> Tommy gewinnt Wette mit anderen Jungen um die derzeitige Temperatur. Erzählt Geschichte von einem Pferd auf einer Ranch in Texas. Ziehen in wenigen Tagen um.
06:03	<i>Subsequenz 4:</i> Abendessen mit Eltern bevor Vater zur Arbeit geht. Vermieter klopft an Tür, um die Wohnung Interessenten zu zeigen. Eltern stellen ihn zur Rede.
	<b>Sequenz 2: Mord und Einführung des zentralen Konflikts</b>
08:47	<i>Subsequenz 5:</i> Tommy kann wegen der Hitze nicht schlafen. Legt sich auf die Feuertreppe vor dem Fenster der Kellersons.
11:32	<i>Subsequenz 6:</i> Wird durch Licht aus der Wohnung geweckt. Sieht durch einen Spalt der Blende ein Gerangel zwischen zwei Männern und die Füße einer Frau. Mann fällt verwundet zu Boden. Detail: Schere, die zu Boden fällt. Tommy wird nicht entdeckt. Er klettert zurück und vergisst Kopfpolster. <i>Point of View shot.</i>
13:17	<i>Subsequenz 7:</i> Tommy läuft in das Schlafzimmer seiner Mutter und erzählt von dem gesehenen Mord. Sie glaubt, dass er einen Alptraum hatte und schickt ihn wieder ins Bett.
14:37	<i>Subsequenz 8:</i> Die Kellersons transportieren die Leiche in das verlassene Gebäude, merken dabei das Kissen nicht. Tommy wacht auf, weil sein Kopfpolster fehlt. Holt Kissen und blickt nochmals in die Wohnung, die jetzt

	leer ist. Montage zwischen den immer näherkommenden Kellersons und dem sich zurückziehenden Tommy.
	<b>Sequenz 3: Tommy wird nicht geglaubt</b>
18:13	<i>Subsequenz 9:</i> Mehrere Gespräche zwischen Tommy und Mutter sowie zwischen Tommy und Vater. Vater erzählt von einem eigenen kindlichen Alptraum. Mutter gibt ihm Hausarrest und verweist auf die Polizei, die für solche Dinge zuständig ist.
24:50	<i>Subsequenz 10:</i> Tommy steigt verbotenerweise aus dem Fenster und läuft zur Polizei. Schildert den <i>Detectives</i> die Situation. Einer von den beiden geht mit ihm nachhause.
30:50	<i>Subsequenz 11:</i> Ein Polizist bringt ihn nach Hause zu seiner Mutter. Gibt sich als Handwerker aus und sieht auch bei den Kellersons nach dem Rechten. Sieht den Fleck am Boden, glaubt aber dem Paar.
34:42	<i>Subsequenz 12:</i> Mutter zwingt Tommy dazu, sich bei den Kellersons zu entschuldigen und verrät ihn dabei unabsichtlich.
36:44	<i>Subsequenz 13:</i> Gespräch zwischen den Kellersons. Sie beschließen genauer herauszufinden, was der Junge weiß, sobald er allein ist.
37:31	<i>Subsequenz 14:</i> Gespräch zwischen den Polizisten über den <i>false alarm</i> .
	<b>Sequenz 4: Tommy wird allein gelassen</b>
38:10	<i>Subsequenz 15:</i> Bei Abendessen gesteht Tommy, dass er sich zur Polizei geschlichen hat. Mrs. Kellerson bringt Telegramm über verschlechterten Gesundheitszustand von Tommys Tante. Tommy glaubt an einen Trick, um Mutter von ihm wegzulocken.
40:50	<i>Subsequenz 16:</i> Rufen in Drogerie den Onkel von Tommy an, um ihn von der Echtheit des Telegramms zu überzeugen. Am Weg zurück bekommt er Instruktionen für die Nacht allein zuhause. Mrs. Kellerson hört mit.
43:20	<i>Subsequenz 17:</i> Tommy schreibt einen Abschiedsbrief und will Wohnung verlassen. Läuft in die Arme seines Vaters, der nochmals nachsehen wollte. Nagelt Fenster zu und versperrt Türen.
	<b>Sequenz 5: Entführung und Flucht Tommys</b>
46:53	<i>Subsequenz 18:</i> Mrs. Kellerson beobachtet Tommys Zimmer von der Feuerleiter aus. Mr. Kellerson betritt Wohnung, verändert Abschiedsbrief und hilft ihm, die verschlossene Zimmertür aufzusperren. Gespräch zwischen

	Tommy und Mr. Kellerson. Mr. Kellerson meint, er möchte mit Tommy zur Polizei gehen.
53:16	<i>Subsequenz 19:</i> Gehen gemeinsam aus dem Haus und zerren ihn in eine Seitengasse. Tommy versucht vergeblich mit einer Schnellbahn zu fliehen, läuft wieder in Mr. Kellersons Arme. Fahren mit einem Taxi zurück zur Wohnung.
55:18	<i>Subsequenz 20:</i> Tommy ruft bei Ampel einen Straßenpolizisten um Hilfe. Die Kellersons geben sich als seine Eltern aus und der Polizist glaubt ihnen. Mr. Kellerson schlägt ihn anschließend bewusstlos.
56:55	<i>Subsequenz 21:</i> Montage zwischen dem Vater, der früher nachhause kommt und den Kellersons, die den sich bewusstlos stellenden Tommy in die Wohnung bringen. Vater entdeckt Tommys Brief.
59:09	<i>Subsequenz 22:</i> Vater bittet einen Straßenpolizisten um Hilfe bei der Suche nach seinem Sohn, der ihn anschließend in die Wohnung begleitet. Montage zwischen den Kellersons, die einen Unfall Tommys auf der Feuerleiter inszenieren wollen und die Suche des Vaters und des Polizisten. Tommy kann aufs Dach fliehen, als Mrs. Kellersons Gewissensbissen bekommt. Die beiden folgen ihm in das alte Gebäude.
	<b>Sequenz 6: Verfolgungsjagd und Abschluss</b>
01:02:56	<i>Subsequenz 24:</i> Katz-und-Maus-Spiel zwischen den Kellersons und Tommy in dem labyrinthischen, alten Gebäude. Tommy sieht Polizist und Vater wegfahren. Er versteckt sich mehrmals und sieht in einem Versteck die Leiche, deren Mord er beobachtet hat. Tommy läuft eine Treppe hinauf, die zusammenstürzt, als Mr. Kellerson ihm folgt. Als Kellerson Tommy auf einen kleinen, freistehenden Balken folgt, stürzt er ab.
01:09:00	<i>Subsequenz 25:</i> Tommys Hilferufe werden gehört und die Polizei informiert. Eltern sehen Tommy auf Balken. Tommy muss in ein Auffangnetz der Feuerwehr springen, da der Balken einzustürzen droht.
01:12:25	<i>Subsequenz 26:</i> Tommy fährt mit Eltern im Taxi weg. Vater sagt, dass er stolz auf ihn sei und Tommy verspricht, nie wieder Geschichten zu erfinden.

<b>1950</b>	<b>Shadow on the Wall (MGM)</b>
00:13	Titelvorspann: Blick auf ein Einfamilienhaus in der Vorstadt; kindliche und furchteinflößende Musik wechseln sich ab.
	<b>Sequenz 1: Exposition</b>
00:58	<i>Subsequenz 1:</i> Kamerazoom zum Einfamilienhaus, das das Puppenhaus der sechsjährigen Susan Starrling ist. Spielt damit, als ihr Vater nachhause kommt. Begrüßt ihn überschwänglich und bekommt Indianerpuppe als Geschenk, die sie <i>Cupid</i> tauft. Spricht auch negativ über ihre Stiefmutter. Ihre leibliche Mutter ist gestorben.
04:31	<i>Subsequenz 2:</i> Überblendung zu Celia, die nicht zuhause ist, sondern in der Zwischenzeit einen anderen Mann, Crane, küsst. Sagt, dass sie sich am Abend wiedersehen würden, da er bei ihnen zum Dinner eingeladen sei.
05:16	<i>Subsequenz 3:</i> Susan hilft ihrem Vater David beim Koffer auspacken. Er zeigt ihr Nazi-Souvenirs aus dem Krieg. Hat auch eine Pistole dabei.
06:44	<i>Subsequenz 4:</i> David zeigt Susans Freund Bobby, wie man sich rasiert und amüsiert die beiden. Liebevoller Beziehung zu seiner Tochter. Als er Bobby hinausbringt, sieht er Celia im Auto Crane küssen.
	<b>Sequenz 2: Die zentralen Konflikte; Beziehungen, Affären und Mord</b>
08:54	<i>Subsequenz 5:</i> Überschwängliche Begrüßung zwischen David und Celia. Als er fragt, was sie am Nachmittag getan habe, ertappt er sie bei einer Lüge.
11:55	<i>Subsequenz 6:</i> Als die Dinner-Gäste eintreffen, werden die Verwandtschaftsverhältnisse sichtbar. Die Affäre von Celia, Crane, ist der Verlobte ihrer Schwester Dell.
13:32	<i>Subsequenz 7:</i> Überblendung vom Beginn der Dinnerparty zum Ende. David lässt Crane und Celia mit gezielten Fragen auflaufen. Dell erkennt nun auch die Wahrheit und verabschiedet sich überstürzt.
15:55	<i>Subsequenz 8:</i> Streit zwischen Celia und David. Sie streitet alles ab. Als er ein Stofftaschentuch von Crane in seinem Bademantel findet, geht er mit der Pistole auf sie zu. Sie schlägt ihn mit einem Handspiegel bewusstlos.
18:50	<i>Subsequenz 9:</i> Celia läuft zur Tür, da es klingelt. Dell möchte mit ihr sprechen. Celia erzählt von dem Vorfall mit David und dass sie glaubt, dass er tot sei. Dell begleitet sie nach oben und meint, dass er nur bewusstlos sei. Celia bittet sie auch, die Pistole mitzunehmen. Die beiden beginnen zu streiten

	und Dell erschießt Celia mit der eingesteckten Pistole. Als Dell aus der Tür läuft, erwacht David kurz. KF zu Susan, die in der anderen Tür steht und hysterisch kreischt.
	<b>Sequenz 3: Die Gefühlslage von Täterin und Zeugin</b>
22:55	<i>Subsequenz 10:</i> David wird zum Tode verurteilt; Dell plagen Gewissensbisse.
25:15	<i>Subsequenz 11:</i> Dell verfasst ein Geständnis. Denkt aber an die Todesstrafe und schafft es nicht, ihn abzuschicken. Sie zerreißt den Brief.
27:41	<i>Subsequenz 12:</i> Susan wird von schwammigen Erinnerungen an die Nacht verfolgt. Verbindet den gesehenen Schatten mit der Puppe <i>Cupid</i> . Ihr Arzt und die von ihm bestellte Kinderpsychiaterin Dr. Carolin Canford sprechen über den Fall.
30:20	<i>Subsequenz 13:</i> Erstes <i>play interview</i> . Susan spielt vor Spiegel und wird dahinter beobachtet. Sowohl Aussagen als auch Verhalten werden aufgezeichnet.
32:11	<i>Subsequenz 14:</i> Gespräch zwischen Davids Anwalt Pike Ludwell und Dr. Canford. Sie erklärt ihm, dass Susan einen schweren mentalen Schock habe, aber dass man ihr helfen könne. Vergleicht es mit der Kriegsverletzung <i>shell shock</i> .
	<b>Sequenz 4: Die Täterin erfährt von der Zeugenschaft Susans</b>
34:04	<i>Subsequenz 15:</i> Zweites <i>play interview</i> . Susan gesteht, dass sie die Mordszene nicht nur gehört, sondern auch gesehen hat.
36:30	<i>Subsequenz 16:</i> Dell wird darüber informiert, dass Susan eine Zeugin ist. Sobald sie alles erzählt habe, werde sie geheilt sein, so Canford. Dell informiert sich anschließend, ob man durch die Aussage eines Kindes rechtskräftig verurteilt werden könne.
42:23	<i>Subsequenz 17:</i> Überblendung zu Gefängnis. Canford bittet David um einen Besuch Susans, um eventuelle Erinnerungen zu aktivieren. Als David auf Susan trifft, ist diese distanziert und emotionslos.
	<b>Sequenz 5: Sabotage und 1. Mordversuch</b>
47:17	<i>Subsequenz 18:</i> Dell lässt die Kleidung, die sie in der Mordnacht getragen hatte, verschwinden. Ruft anschließend Canford an und erkundigt sich nach Gefängnisbesuch. Wird zum dritten <i>play interview</i> eingeladen.

49:32	<i>Subsequenz 19:</i> Dell sabotiert das Interview, da Susan ihre Kleidung beschreibt. Canford kommt in den Beobachtungsraum und äußert gegenüber Dell den Verdacht, dass noch jemand den Mord hätte sehen können.
51:53	<i>Subsequenz 20:</i> Dell plant den ersten Mordversuch an Susan. Sie schüttet Gift in Susans Schokoladenmilch, als sie sie besucht. Will sie mit einer Vorlesegeschichte überreden, die Milch zu trinken. Ein Schluck ist bitter. Susan versucht mit geschlossenen Augen und zugehaltener Nase zu trinken und kippt das Glas dabei um.
	<b>Sequenz 6: Cupid und 2. Mordversuch</b>
56:26	<i>Subsequenz 21:</i> Dell hat einen Termin bei Pike, Canford stößt dazu. Zeigt ihnen ein Bild, das Susan vom angeblich Gesehenen angefertigt hat. Dell erkennt darin die Puppe <i>Cupid</i> .
59:02	<i>Subsequenz 22:</i> Die subjektive Kamera begleitet Canford zu Susan. Die Psychiaterin hat Susan die Puppe mitgebracht. Susan sagt, sie fürchte sich vor <i>Cupid</i> . Das Gespräch wird abermals unterbrochen.
01:01:38	<i>Subsequenz 23:</i> Susan träumt ein zweites Mal vom Schatten und der Ähnlichkeit mit <i>Cupid</i> .
01:02:21	<i>Subsequenz 24:</i> Dell will Susan am Abend besuchen. Sie erfährt, dass sie in ein Wasserbad gelegt wurde, um besser schlafen zu können. Cut zu Canford, die Susan in der Badewanne zubettet. Cut zu Dells subjektiver Kamera, die Canfords Verlassen des Badezimmers von der Feuerleiter aus beobachtet. Die Kamera filmt nur die Tür zum Zimmer. Dell verlässt das Zimmer – keine Musik. Ein Pfleger sucht Canford, öffnet die Tür und schlägt kurz darauf Alarm. Schnelle Schnitte zeigen die Reanimationsversuche der Krankenschwestern und Pfleger.
	<b>Sequenz 7: Die Fahrt aufs Land und Abschluss</b>
01:09:10	<i>Subsequenz 25:</i> Dell erkundigt sich nach Susan und erfährt, dass auch der 2.Mordversuch misslungen ist.
01:11:31	<i>Subsequenz 26:</i> Gespräch zwischen David und Dell. Dell bietet ihm an, Susans dauerhafter Vormund zu sein.
01:12:38	<i>Subsequenz 27:</i> Hitzige Diskussion zwischen Pike und Canford, da Dell Susan sofort mit in ihr Landhaus nehmen möchte.

	Überblendung zu Auto, das vor der ehemaligen Wohnung der Starrlings hält. Pike und Canford bringen Susan mit dem Vorwand ein Spiel zu spielen dazu, die Mordnacht nachzustellen. Susan schaut dabei nur auf die Tür, wo der Schatten zu sehen war. Dies bestätigt Canfords Theorie einer dritten Person.
01:18:12	<i>Subsequenz 28:</i> Überblendung zu der Autofahrt, die Susan zu Dell bringen soll. Als Pike und Canford wieder Richtung Auto gehen, läuft ihnen Susan nach. In dem Moment sieht sie auch Dells Schatten an der Wand und erkennt die Täterin. Dell gesteht vor Pike.
01:22:28	<i>Subsequenz 29:</i> Die Rahmenhandlung schließt sich, indem Susan ihren Vater wie zu Beginn des Films überschwänglich in die Arme fällt, als er sie aus dem KH abholt.

<b>1955</b>	<b>The Night of the Hunter (United Artists)</b>
00:40	Titelvorspann, bedrohliche Musik vermischt mit Kindergesang.
02:00	Kopf von Mrs. Cooper vor Sternenhimmel belehrt die Köpfe der im Film vorkommenden Kinder, erinnert an eine Sonntagsschule
	<b>Sequenz 1: Exposition und Einführung des zentralen Konflikts</b>
02:30	<i>Subsequenz 1:</i> Totale vom Himmel auf fünf spielende Buben, die eine Frauenleiche entdecken (Blick auf die Beine), Cut zu Harry Powell, der zu Gott spricht und sich sowohl als vermeintlicher Priester, aber auch als Frauenmörder zu erkennen gibt.
04:30	<i>Subsequenz 2:</i> Cut zu Burlesque-show, in der sich Powells Hass auf sexuelle Freizügigkeit zeigt, in der er aber auch wegen Autodiebstahls festgenommen und zu 30 Tagen Haft verurteilt wird.
05:50	<i>Subsequenz 3:</i> John und Pearl werden spielend in einer Blumenwiese vorgestellt, Cut zu dem herankommenden Vater, der John das Versprechen abnimmt, auf Pearl und das gestohlene Geld aufzupassen. Schnelle Cuts zwischen Vater und Sohn, als Ben Harper festgenommen wird.
08:02	<i>Subsequenz 4:</i> Überblendung zur Gerichtsverhandlung, bei der Ben zum Tod durch Hängen verurteilt wird. Überblendung zur Gefängniszelle, in der Harry Powell versucht, Ben das Versteck des Geldes zu entlocken.
11:15	<i>Subsequenz 5:</i> Überblendung zu einem Gespräch zwischen Wärtern nach der Vollstreckung des Urteils. Einen der beiden Wärter scheinen Gewissensbisse zu plagen, da er seine Kinder im Anschluss beim Schlafen beobachtet. Im Hintergrund singt ein Kinderchor <i>Hing-Hang-Hung</i> .
12:39	<i>Subsequenz 6:</i> Überblendung zu Kindergruppe, die <i>Hangman</i> spielen und dabei von John und Pearl beobachtet werden. Das Geschwisterpaar geht anschließend zu dem Eisgeschäft der Spoons, wo deren Mutter arbeitet. Cut zu Gespräch zwischen Mrs. Spoon und Willa Harper, die auf einen – nun - fehlenden Ehemann angesprochen wird. Schnelle Montage zwischen dem Gespräch der beiden und einem bedrohlich wirkenden, herannahenden Zug.
14:40	<i>Subsequenz 7:</i> Überblendung zu dem Haus der Harpers. John erzählt Pearl eine Gute-Nacht-Geschichte und erblickt dabei den Schatten Powells, der von außen auf das Haus blickt.

16:05	<i>Subsequenz 8:</i> Neuer Tag, Harry besucht seinen Onkel Birdie. Als er zu den Spoons geht, sieht er bereits Powell im Laden stehen. Dieser erzählt die Geschichte der linken und rechten Hand. Wird von Mrs. Spoon zu einem Picknick eingeladen.
	<b>Sequenz 2: Willa verfällt Powell</b>
21:10	<i>Subsequenz 9:</i> Willa ist sich nicht sicher, ob Harry des Geldes wegen hier ist, akzeptiert allerdings die Lüge Powells, das Geld liege am Grund des Flusses. Powell ahnt allerdings von der Zeugenschaft des Jungen John.
25:08	<i>Subsequenz 10:</i> John erfährt von der Verlobung zwischen seiner Mutter und Powell und verrät unabsichtlich seine Mitwisserschaft.
28:28	<i>Subsequenz 11:</i> Überblendung zur Hochzeitsnacht von Willa und Powell, in der die Frau harsch und im Namen Gottes vom vermeintlichen Priester zurückgewiesen wird. Sie gibt sich in einer nächsten Einstellung dem religiösen Wahn völlig hin.
33:35	<i>Subsequenz 12:</i> Der Ort des versteckten Geldes wird enthüllt, als Pearl aus den Geldscheinen in ihrer Puppe Figuren schneidet. John entdeckt sie dabei. Als sie das Geld wieder in die Puppe geben, werden sie beinahe von Powell erwischt. Beim zurück-ins-Haus-gehen offenbart Powell sein wahres Gesicht gegenüber John. „It’s your word against mine.“ (TC 35:18)
35:40	<i>Subsequenz 13:</i> Die emotionale Schieflage Willas wird daran deutlich, dass sie nicht ihrem Sohn glaubt und sich als Vermittlerin zwischen den beiden sieht.
36:30	<i>Subsequenz 14:</i> Kontinuierliche Befragung von John und Pearl. Als Powell Pearl hinsichtlich des Geldes fragt und dabei aggressiv wird, hört dies Willa von draußen mit. Cut zu Mr. Spoon, der sich Sorgen um Willa macht.
39:00	<i>Subsequenz 15:</i> das elterliche Schlafzimmer; Willa erkennt die Wahrheit, hält aber trotzdem an ihren Gefühlen für Harry fest. Als sich Powell mit seinem Klappmesser über Willa beugt, wechselt die Kamera zu den schlafenden Kindern.
	<b>Sequenz 3: Die Flucht der Kinder</b>
41:25	<i>Subsequenz 16:</i> Langer Cut zu den Spoons, denen Harry erzählt, Willa sei fortgelaufen. Überblendung auf den Grund des Flusses, wo Willa

	angekettet an ihrem Auto im Wasser treibt. Cut zu einem fischenden Birdie, der sie entdeckt.
45:16	<i>Subsequenz 17:</i> Überblendung zu den Kindern, die sich vor Powell verstecken, sich allerdings zeigen, als Mrs. Spoon nach dem Rechten sehen will.
49:42	<i>Subsequenz 18:</i> Powell versucht die Kinder zu bestechen, bedroht Pearl und bringt sie zum Weinen. John erzählt daraufhin die Lüge, dass das Geld im Keller vergraben sei. Als Powell die Lüge entdeckt, bedroht er John und Pearl sagt ihm schlussendlich die Wahrheit. John nutzt die kurzzeitige Ablenkung Powells und flieht mit Pearl zum Fluss.
	<b>Sequenz 4: Traumsequenz</b>
57:16	<i>Subsequenz 19:</i> Das Boot der Kinder treibt unter dem Sternenhimmel. Pearl beginnt zu singen.
58:20	<i>Subsequenz 20:</i> Überblendung zu den Spoons, die eine vermeintliche Postkarte von Willa lesen. Cut zu Harry auf einem Pferd, der die Kinder sucht. Cut zu den Kindern, die um Essen betteln. Cut zu Harry als <i>peach picker</i> .
1:00:17	<i>Subsequenz 21:</i> Cut zurück zum Boot. Die Kinder übernachten in einer Scheune und werden durch den vorbeireitenden und singenden Powell geweckt. Daraufhin laufen sie zum Fluss zurück und fahren weiter.
	<b>Sequenz 5: Die Kinder treffen Mrs. Cooper</b>
1:07:36	<i>Subsequenz 22:</i> Sonnenaufgang, John und Pearl werden von Mrs. Cooper geweckt und zu ihrem Haus getrieben, dort gewaschen und von ihr aufgenommen. Es leben bereits drei Mädchen bei ihr.
01:09:06	<i>Subsequenz 23:</i> Überblendung zu einem Ausflug der Findelkinder Coopers in die Stadt, um Obst zu verkaufen. Die älteste, Ruby, trifft sich in der Zwischenzeit mit einem Jungen.
01:11:31	<i>Subsequenz 24:</i> Mrs. Cooper liest den Kindern die Geschichte von Moses aus dem AT vor. Fragt John anschließend, wo seine Eltern sind.
01:14:24	<i>Subsequenz 25:</i> Überblendung zu Ruby, die sich wieder mit demselben Jungen treffen will, aber Powell kommt ihm zuvor. Besticht Ruby mit Eis und Magazinen und fragt sie bezüglich Pearl und John.

01:16:37	<i>Subsequenz 26:</i> Ruby gesteht Mrs. Coopers, dass sie sich mit Männern getroffen hat. Sie erzählt auch von Harry Powell und sein Interesse für John und Pearl.
	<b>Sequenz 6: Mrs. Cooper und Powell, Abschluss</b>
01:17:30	<i>Subsequenz 27:</i> Als Harry am nächsten Tag das Haus von Mrs. Cooper aufsucht, tritt sie ihm misstrauisch gegenüber und verscheucht ihn mit einer Schrotflinte.
01:20:31	<i>Subsequenz 28:</i> Am Abend bewacht Mrs. Cooper mit einer Schrotflinte das Haus, während Harry draußen wartet. Mrs. Cooper und Powell beginnen gemeinsam zu singen, allerdings unterschiedliche Liedzeilen. Ruby wird dadurch munter und verdeckt die Sicht auf Powell durch den Schein ihrer Kerze.
01:22:39	<i>Subsequenz 29:</i> Mrs. Cooper holt die Kinder zu sich und schießt auf Harry, der sich mittlerweile ins Haus geschlichen hatte und anschließend in die Scheune flieht. Cooper ruft daraufhin die Polizei.
01:24:46	<i>Subsequenz 30:</i> Die Polizei führt Harry ab. John schmeißt sich allerdings zuvor verzweifelt auf ihn, wird anschließend von Mrs. Cooper weggetragen.
01:26:15	<i>Subsequenz 31:</i> Überblendung zu den Spoon im Gerichtssaal, die Powell lynchen wollen. Cut zu John, der als Zeuge vorgeladen wurde und Harry nicht ansehen kann. Überblendung zur Flucht von Mrs. Cooper und den Kindern vor dem wütenden Mob.
01:29:09	<i>Subsequenz 32:</i> Weihnachtsmorgen bei Mrs. Cooper.