

Nils Plath »NOTHING FRIGHTENS ME MORE THAN  
RELIGION AT MY DOOR«



3



**M i n u t e n t e x t e**

**The Night of the Hunter**

**Hg. von Michael Baute und Volker Pantenburg**

**Verlegt von Brinkmann und Bose, Berlin 2006**

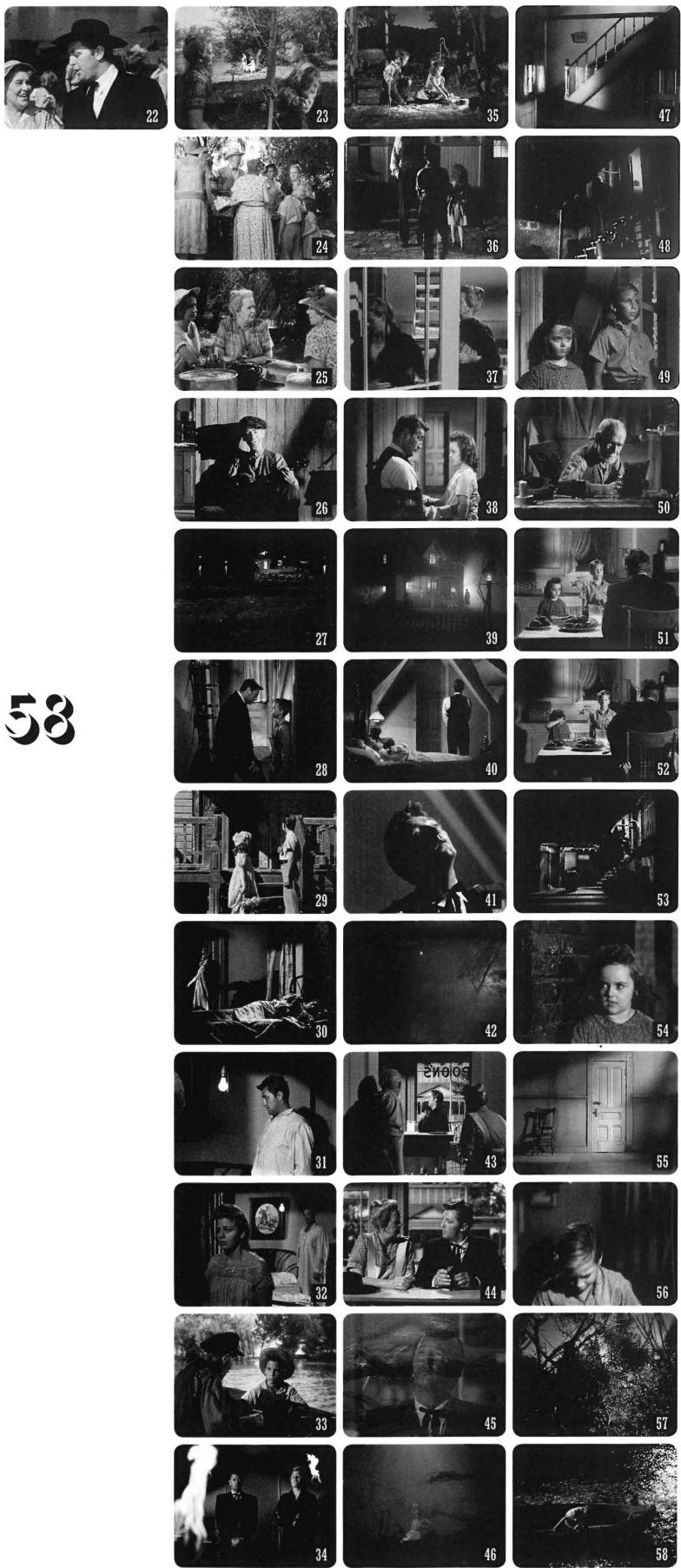
1-21



## Minutentexte

	Min.		Seite
		Vorwort	11
Rembert Hüser	01	Matching the Stars	13
Benjamin Hessler	02	»Miz Cooper Will Take Us All to a Movie Show«	71
Nils Plath	03	»Nothing Frightens Me More	
		Than Religion at My Door«	19
Hartmut Bitomsky	04	Ein neuer Typ von Horror Story	23
Reinhold Vorschneider	05	Und Macheath, der hat ein Messer	25
Marco Vogts	06	Wahnsinn im Gericht	29
Stefanie Schlüter	07	Übertragungsverhältnisse	31
Eckhard Schumacher	08	»Don't! ... Don't! ... Dad!«	35
Drehli Robnik	09	Words Said Head-Down and Rising from Graves	37
Stefanie Schulte-Strathaus	10	Der Tag, an dem ich Minuten sah	39
Manfred Bauschulte	11	Gefängniswelt(en)	
und Michael Cirke			43
Kathrin Peters	12	Abendessen ist fertig	45
Mirko Driller	13	Leben mit dem Fluch	49
Angela Schanelec	14	Hangmans Kinder	51
Klaus Theweleit	15	No Shadow of a Doubt	51
Martin Heckmanns	16	Heimsuchung	57
Stefan Ripplinger	17	Drei Boote	59
Peter Praschl	18	Unten am Fluss	61
Olaf Möller	19	Auf dem Weg zur Eröffnung des Mysteriums	63
Jörg Becker	20	There Is Still the River	65
Gertrud Koch	21	Wie sich Rührseligkeit, Skepsis, falsche Hoffnung und Falschheit auf ein Picknick vorbereiten	71

# 22 - 58



<b>Stefanie Diekmann</b>	<b>22</b>	<b>Pastorale</b>	<b>73</b>
<b>Harun Farocki</b>	<b>23</b>	<b>Schauplatz »Picknick am Fluss«</b>	<b>77</b>
<b>Wolfgang Schmidt</b>	<b>24</b>	<b>Stay Put! (Röhrt Euch nicht vom Fleck!)</b>	<b>81</b>
<b>Heinz Emigholz</b>	<b>25</b>	<b>Minute 25</b>	<b>83</b>
<b>Ludger Blanke</b>	<b>26</b>	<b>Zwischenspiel</b>	<b>85</b>
<b>Christa Blümlinger</b>	<b>27</b>	<b>Der Eindringling</b>	<b>87</b>
<b>Christoph Huber</b>	<b>28</b>	<b>Aussprache</b>	<b>89</b>
<b>Michael Freerix</b>	<b>29</b>	<b>Sex und Tod</b>	<b>91</b>
<b>Stefan Ertl</b>	<b>30</b>	<b>Die Hochzeitsnacht des Jägers</b>	<b>93</b>
<b>Klaus Wyborny</b>	<b>31</b>	<b>Hochzeitsnacht II (Ken Jacobs gewidmet –</b>	
		<b>Hamburg, 24. – 28.9.2005)</b>	<b>95</b>
<b>Antje Ehmann</b>	<b>32</b>	<b>Help Me to Get Clean</b>	<b>107</b>
<b>Daniel Hermsdorf</b>	<b>33</b>	<b>Waidmanns Unheil</b>	<b>109</b>
<b>Thomas Schultz</b>	<b>34</b>	<b>Vorstellung, Einbildung, Vorstellung</b>	<b>111</b>
<b>Isabella Reicher</b>	<b>35</b>	<b>Ein Geheimnis muss bewahrt werden</b>	<b>117</b>
<b>Stephan Geene</b>	<b>36</b>	<b>Missing Kopf</b>	<b>119</b>
<b>Tom Holert</b>	<b>37</b>	<b>Abschied in die Lüge</b>	<b>121</b>
<b>Ursula Döbereiner</b>	<b>38</b>	<b>What Secret Shall I Tell?</b>	<b>123</b>
<b>Bettina Böhler</b>	<b>39</b>	<b>Zehn Schnitte in einer Minute</b>	<b>137</b>
<b>Stefan Hayn</b>	<b>40</b>	<b>Nacht / Innen</b>	<b>141</b>
<b>Bettina Klix</b>	<b>41</b>	<b>Die Lizenz</b>	<b>143</b>
<b>Jürgen Ebert</b>	<b>42</b>	<b>Abblende</b>	<b>145</b>
<b>Diedrich Diederichsen</b>	<b>43</b>	<b>Gebrochenes Eis</b>	<b>149</b>
<b>Jens Meinrenken</b>	<b>44</b>	<b>Ein dunkler Engel auf der Straße nach Damaskus</b>	<b>151</b>
<b>Johannes Beringer</b>	<b>45</b>	<b>Die Tote träumt</b>	<b>153</b>
<b>Simon Rothöhler</b>	<b>46</b>	<b>Einkreisung</b>	<b>155</b>
<b>Anna Faroqui</b>	<b>47</b>	<b>Verschworene</b>	<b>157</b>
<b>Hendrik Rost</b>	<b>48</b>	<b>Propaganda</b>	<b>159</b>
<b>Ariane Müller</b>	<b>49</b>	<b>Zwei sind zuwenig</b>	<b>161</b>
<b>Michael Baute</b>	<b>50</b>	<b>Sweet Heaven, Save Poor Old Uncle Birdie!</b>	<b>163</b>
<b>Thomas Arslan</b>	<b>51</b>	<b>Tiefes Schwarz, helles Weiß</b>	<b>167</b>
<b>Thorsten Krämer</b>	<b>52</b>	<b>Antipoden</b>	<b>169</b>
<b>Werner Dütsch</b>	<b>53</b>	<b>Äpfel</b>	<b>171</b>
<b>Matthias Rajmann</b>	<b>54</b>	<b>Verrat</b>	<b>173</b>
<b>Julia Hummer</b>	<b>55</b>	<b>Ich hab geträumt, ich wär John Harper</b>	<b>179</b>
<b>Monika Rinck</b>	<b>56</b>	<b>Bewegte Grenzen: There's Still the River</b>	<b>179</b>
<b>Preston Neal Jones</b>	<b>57</b>	<b>»Fear Is Only a Dream«</b>	<b>181</b>
<b>Constanze Ruhm</b>	<b>58</b>	<b>(My / Theme) in Parenthesen</b>	<b>185</b>

# 59 - 93



Claudia Lenssen	59	Am Wächterfrosch vorüber	191
Stefan Pethke	60	Depression und Paranoia	193
Peter Nau	61	Kinder der Nacht	197
Bert Rebhandl	62	Landnahme	197
Hans Fromm	63	Rest, Dearest One, Rest / Rest Here on my Breast	199
Cord Riechelmann	64	Singt uns ein liebes Lied	201
Volker Pantenburg	65	Moon Progression! Dog!	203
Dirk Schaefer	66	That Unforgettable Voice	205
Stefan Heidenreich	67	Eine Wiederholung formt eine Schlaufe, die Wende	209
Hanns Zischler	68	Es erlischt das Sternbild des Großen Jägers	209
Daniel Eschkötter	69	Mother Goose	211
Frieder Butzmann	70	Die andere Seite	215
Ute Holl	71	»Hens and Chicks«	215
Andreas Neumeister	72	Night of the Bible	219
Rudi Thiessen	73	Moses und die Barke der Rettung	219
Jakob Hesler	74	Ein Fest der Liebe	221
Annett Busch	75	Mehr als Eins	223
Vinzenz Hediger	76	Was Ruby wirklich will (und nicht bekommt)	227
Verena Mund	77	Leuchtkörper	229
David Weber	78	Modern Movie	233
Ulrich Köhler	79	Was ich erinnere	239
Heide Volkening	80	Falsche Väter und Mütter	241
Ekkehard Knörer	81	Widerstehen und Einschreiten	243
Rainer Kneppergeres	82	Die Verdopplung des heiligen Antonius	245
Rike Felka	83	Dark Side of the Moon	249
Michael Girke	84	Kann eine Minute Film das Gewicht von	
und Manfred Bauschulte		3000 Jahren haben?	251
Stephan Herczeg	85	I've Got Something Trapped in My Barn	255
Katharina Sykora	86	Déjà vu	257
Florian Koerner v. Gustorf	87	Der Staat West Virginia gegen Mortimer Klein	261
Ulrike Sprenger	88	Böse Finger und helfende Hände	265
Thomas Elsaesser	89	Fury	271
Christian Baute	90	Shoot!	271
Christian Petzold	91	A Gift	275
Eano Patalas	92	The Mothering Heart	275
Sebastian Lütgert	93	Küche, Wohnzimmer, Küche, Garten	279
		Credits	279
		Autorinnen und Autoren	283

kindgerechten Sonntagsexegese der Bergpredigt. Nun ist ihr Publikum zu sehen, die gebannt lauschende *crèche*, fünf brückenförmig angeordnete Kinderköpfe in outer space. Selig sind die, die reinen Herzens sind, ihr erinnert euch, und denkt an die Lilien auf dem Felde, die sogar dem König Salomon und all seiner Herrlichkeit den Rang ablaufen – und richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet, nicht zu vergessen. □ Mit Willa Harper und dem schwarzen Mann hat das alles nichts zu tun. Zelebriert, im ganz wörtlichen Sinn, wird hier nicht der Anfang der Geschichte, sondern das Anfangen einer Geschichte, das Anheben zum Sprechen, das Seid-ihr-auch-alle-da und Wo-waren-wir-stehengeblieben. Beim ersten Ansehen erinnert man sich später womöglich nicht einmal an diesen Anfang, der bereits lange zurückliegt, wenn einem eine ähnliche Situation in der Binnenhandlung wieder begegnet. Miss Cooper trägt dann denselben Schulterschal, aber ein anderes Holzfällerhemd, und die Szene dient hauptsächlich der Annäherung zwischen John und ihr. Auch die fünf Kinder wird man sich beim ersten Mal kaum genauer ansehen können. Das Mädchen mit den ausgeprägten Augenringen links und das hübsche Mädchen in der Mitte sehen wir später kurz auf Miss Coopers Farm wieder. Rechts außen ist Pearl, an ihrem runden Christina Ricci-Gesicht gut zu erkennen. Die Bibelstunde am Firmament findet also nach der Handlung statt, die folgen wird, Pearl ist bereits in Sicherheit, Harry Powell hängt. Aber wo ist John? Der Junge unter Miss Coopers Zuhörern sieht ihm nur ähnlich, er wird im Film nicht mehr auftauchen. ■ Bevor *The Night of the Hunter* noch richtig anfängt, hat uns der Film schon zweimal zu Bett geschickt. Einmal liebevoll, durch Miss Cooper und ihre Geschichte vom »good Lord«, und einmal perfide, durch das Wiegenlied beim Vorspann. Es kann nicht Miss Cooper sein, die da singt, dazu ist das Lied zu grausam. Es fordert jemanden auf, zu träumen, auch wenn er Angst davor hat, was ihm im Traum zustoßen könnte. Angst, beschwichtigt die Stimme, ist nicht real, ist selbst nur ein Traum, also träum doch. Eine Rationalisierung, die schön und gut ist, wenn man auf dem Bettrand sitzt und singt. Ein perfider Zirkelschluss und intellektueller Verrat für den, der daliegt und allein mit seinem »childish heart« durch die Nacht muss, durch die Nacht des Jägers. 3. Min. Die Warnung ist bekannt, sprichwörtlich und ein Zitat: »An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen. So bringt jeder gute Baum schöne Früchte, aber der schlechte Baum böse Früchte. Ein guter Baum kann nicht böse Früchte tragen, noch [kann] ein schlechter Baum schöne Früchte tragen. Jeder Baum, der nicht schöne Früchte bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen. Also: an ihren Früchten werdet ihr sie erkennen.« Mit jenen berühmten Schlussentzenzen aus der neutestamentarischen Bergpredigt, Matthäus 7, Vers 15-20, werden Aussage und Form der sich anschließenden Bildfolgen ausdrücklich in Szene gesetzt. Was die dritte Minute von *The Night of the Hunter* zeigt, ist ein Stück klassischer Prolog, eine Vorrede, um dann in die Exposition der *eigentlichen* Geschichte überzublenden. Sie will dem Zuschauer etwas sagen: Was folgen wird, will als eine in Bildfolgen erzählte Gleichnisgeschichte gelesen werden. Ohne so recht zu sagen, wofür. So realistisch das Erzählte im Weiteren auch erscheinen mag und so sehr man es für eine *true crime story* halten kann, zu deren Nacherzählung sich düsterer und kalter, kontrastreicher Bilder aus dem Repertoire des filmischen Expressionismus und der *straight photography* gleichermaßen bedient wird. Im vertrauenserweckenden Ton einer Sonntagsschullehrerin, der Lillian Gish ihr Gesicht gibt, findet sich das Kinopublikum angesprochen. Angesprochen von einem Filmgesicht, das nicht erst seit D. W. Griffiths *Birth of a Nation* dem Kinopublikum als die Personifikation des Guten bekannt ist und so auch hier als Garant für die eindringliche Glaubwürdigkeit des von ihr Rezipierten betrachtet werden kann. Indirekt wird der Zuschauer angesprochen, indem die Stimme im Film



sich an Kinder wendet, während das Gesicht dabei den Zuschauer fixierend anblickt. Die Warnung vor der Falschheit des Ansichtigen findet sich eindringlich wiederholt, obgleich den Kindern wohlbekannt, wie es heißt. Die Wiederholung der Warnung, gemäß eines protestantischen Exegesekommentars, erweist sich als unumgänglich: »Wenn Echtes und Falsches nicht oft zum Verwechseln ähnlich wären, so bedürfte es der immer wiederkehrenden Warnungen nicht.« In diesem Moment des Prologs kündigt sich der Film als die Erzählung einer Gleichnisgeschichte an, in der es um Vertrauen und Sicherheit, Determination, um Prädestination und die Suggestivkraft des Ansichtigen geht, um Zweifel und Verführung durch die Performanz von Glaubwürdigkeit, die in der Rhetorik der Selbstdarstellung auf vertrauensbildende Maßnahmen baut. An dieser Stelle des nicht trennscharfen Übergangs von Vorwort und Einleitung macht der Film die eigene Konstruiertheit und Narrativität erkennbar zum Gegenstand und zur Aussage. Hier fordert er vom Zuschauer, nicht zuvörderst der Handlung seinen Blick zuzuwenden, sondern den in Bildern untergebrachten Konstellationen Aufmerksamkeit zu schenken, um das Gleichnishaft im Handlungsverlauf nicht aus den Augen zu verlieren. Die Stimme und das dazugehörige Gesicht, ausgeschnitten wie ein Heiligenbild vor sternfunkelndem Nachthimmel, versprechen Glaubenstärke, Gewissheit und Halt, sind auch Reminiszenz an eine Vergangenheit, konstruiert in einer Filmfigur, die aus anderen Filmen ihre Charaktereigenschaften in das gegenwärtige Bild mitnimmt; jenes *picture*, in dem sie dann erst viel später als handelnde Figur auftauchen wird. Glauben ist, so kann man diese Figuration verstehen, auch im Film nur ein Versprechen, das man anzunehmen bereit sein muss. Das ist die hier vermittelte Suggestion. Denn was lässt einen derjenigen Glauben schenken, die von der Gewissheit des Glaubens spricht? Was lässt einen dieser Darstellung von Glaubwürdigkeit trauen? Der Zweifel gehört zum Glauben, macht ihn erst möglich. ■ Während man noch Gishs Worte hört, die sie aus der mit beiden Händen erhobenen Bibel abliest, dem Buch der Bücher als Halt, sieht man bereits das Bild einer Flusslandschaft. Eine Überblendung von Narrativen auf der Ton- und Bildspur. Eine Geschichte beginnt in der Exposition. Eine Aufsicht, ein Landschaftsbild, ein Fluss, gesäumt von Bäumen, an dem auf beiden Seiten Straßenbänder entlanglaufen, daran anschließend Felder und Wald, ein Aufblick auf eine unbestimmte Landschaft, in deren Topographie die Insignien von Nutzung und Aneignung eingeschrieben sind: kultiviertes Land. Die Kamera folgt in ihrer Bewegung nach links für einen Moment dem Flusslauf – auch ein Hinweis darauf, dass von nun an Zeit vergehen wird, und ein Vorgriff auf später, wenn dem hier noch unbezeichneten Fluss seine symbolische Bedeutung zuteil wird –, um dann einem nächsten Bild Platz einzuräumen. Abermals ist dies ein Aufblick aus gleicher Höhe: Mittig durch das Bild finden sich weiße Häuser gestellt, einzeln stehend, eingerahmt von Bäumen und Buschwerk, eine Kirche. Wie dieser Ort ohne Eigenschaften, der in seiner lokalen Unbestimmtheit dem Zuschauer als Projektionsfläche angeboten wird, so liegt auch der Zeitraum der Handlung unbestimmt in einer Vergangenheit, auf die ein kollektives Bewusstsein des US-amerikanischen Kinopublikums hätte ansprechen können, wenn es nicht andere Dinge im Kopf gehabt hätte. In dem Moment, da den Bewohnern des Landes Mitte der Fünfziger regierungsmäßig die Zukunft versprochen und staatliche Bauprogramme gepaart mit den Gewinnmaximierungsbestrebungen privater Großinvestoren die urbanen amerikanischen Räume nachhaltig in Vorstadtlandschaften zu verwandeln begannen, müssen solche Bilder einer Kleinstadtidylle, in der nur die Turnschuhe und Jeans der Jungen einen Hinweis auf Modernität abgeben, als fremd und vertraut zugleich betrachtet worden sein: als Bilder aus einer bereits fern erscheinenden Vergangenheit, die doch ihre Spuren im verordne-

4

Hartmut Bitomsky EIN NEUER TYP VON HORROR STORY



ten Progressivitätsdenken des US-amerikanischen Kinopublikums Mitte der fünfziger Jahre nicht gänzlich ausradieren konnte. Wenig verwunderlich, dass das Gleichnis beim Publikum nicht ankam. Kaum ist das ins Bild Gesetzte als ein Städtchen identifiziert, folgt mit dem nächsten Bild ein Ausschnitt, eine weitere Annäherung. Die Kamera bewegt sich von oben auf eine Spielszene zu: Jungen spielen Verstecken im Schatten eines Baumes. Jemand zählt, die übrigen stieben auseinander. Eine Wiese, ein Baum, ein zweistöckiges schmuckloses Holzhaus füllen das Bild. Die Kamerafahrt wird unruhig. Einer der Jungen sucht in der offenen Kellerluke des Hauses sein Versteck. Er schreckt zurück, erstarrt, während die Stimme des anderen Jungen ankündigt, jetzt zu suchen, um dann verunsichert zu fragen, was denn nicht stimme. Irgend etwas, noch unbenannt, stimmt nicht. Wir sind als Zuschauer längst von der Handlung gefangen, denken nicht mehr an Gleichnisse. Im Treppenaufgang sieht man Frauenbeine, unnatürlich angewinkelt, horizontal das Bild teilen. Die Kamera sucht ihren Weg zwischen den anderen herbeigelaufenen Jungen, fährt auf die Beine zu: das klassische Tatorbild des Polizeifotografen. In die Idylle und den Alltag des kindlichen Spiels ist – musikalisch entsprechend untermauert – der Schrecken eingefahren. Der Schrecken, der ein klassischer Schrecken ist, noch keiner, der tiefer gehendes Unbehagen bereitet, Gut gegen Böse stellt, hier eben noch nicht mehr als die Unterbrechung des Gewöhnlichen, an deren Fortsetzung man glauben muss, damit die konstruierte Idylle keinen Zeitwandel erfährt. Statt aber eine klassische Fortsetzung zu suchen – zusammenströmende Bewohner zu zeigen, Polizisten auf die Szene zu rufen – folgt der nächste Schnitt, folgerichtig für ein elliptisches Erzählen, auf das diese eine Minute den Zuschauer vorbereitet: Da sieht man dann jemanden am Steuer eines Autos, der mit dem Vater im Himmel spricht, während er am Fluss entlangfährt. Damit wäre dann aber schon eine weitere Geschichte im Verlauf der Geschichte angesprochen, für die in dieser einen Minute einfach keine Zeit mehr ist.

4. Min.

»A new type of horror story.« II Not the above, but the horror that can come of objects and of their relationships, of tones of voice, etc. etc. Non-supernatural, non-exaggerative. II Stories whose whole intention is the communication of common experience. II Concentration on what the senses receive and the memory and context does with it, and such incidents, done in full length, as a family supper, a marital bedfight, an auto trip.<sup>1</sup> ■ 1. Die bewusste vierte Minute besteht aus sechs Einstellungen, in denen ein Auto, ein Ford T Model, mit Robert Mitchum als Fahrer, durch eine leicht hügelige, leicht bewaldete Landschaft im Süden der USA fährt. II Die Gegend ist ärmlich und schwach besiedelt. Hin und wieder gleiten *clapboard* Häuser vorbei, dicht an der Straße, mit *porches* und Treppen an der Vorderfront. Da kommt auf der linken Seite eine dunkle Kirche mit einem gedrungenen Turm. Und man sieht ein andermal eine einsame Farm, ein größeres Anwesen mit Gebäuden, wie sie eher untypisch für den Süden sind. ■ Die Szene in dieser Minute erscheint als eine kontinuierliche Autofahrt auf einer Landstraße. Indessen gibt es zwei Zeitsprünge, von kurzen Überblendungen abgemildert und kaum bemerkbar gemacht. Der durchgehende, gleichwohl von Pausen akzentuierte Dialog stützt den Anschein von Kontinuität: Mitchum, als gleichsam vagabundierender Prediger, unterhält sich mit Gott. Das höchste Wesen spricht zwar nicht zurück, aber was er dem Prediger zu verstehen gibt, ist in dessen verschmitzten Repliken aufgehoben. II Es geht in dem Gespräch den beiden um die göttliche Sendung des Predigers: Wird es wieder eine Witwe sein, wird er wieder Geld erhalten, wird er wieder dafür töten müssen? ■ Dies sind die drei Motive, die im Film wirksam werden – die Versessenheit aufs Geld; die Lust, sündige Frauen zu töten; die Religiosität, die den Schatten einer abgrundbösen und Schrecken erregenden Scheinheiligkeit auf die Welt wirft. Das geht durch