

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 137

Artikel: Vertigo von Alfred Hitchcock : That Kind Of Dizzy Feeling
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866547>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.01.2026

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

VERTIGO von Alfred Hitchcock

That Kind Of Dizzy Feeling

Im ersten Teil, wenn Stewart ihr auf den Friedhof folgt, wirken die Einstellungen von ihr sehr geheimnisvoll. Wir haben sie durch Nebelfilter fotografiert; das strahlende Sonnenlicht bekam dadurch einen Grünstich. Später, als Stewart Judy trifft, wohnt sie im Empire Hotel in der Post Street, weil das Hotel an seiner Fassade eine grüne Neonreklame hat, die ständig aufblinkt. So konnte ich, wenn das Mädchen aus dem Bad kommt, ohne besondere Tricks denselben Schaulleffekt erzielen.

Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)



VERTIGO kommt in Chris. Markers SANS SOLEIL zum Zug, in dem der Kameramann Sandor Krasna von seinen Pilgerfahrten zu den Schauplätzen dieses Films berichtet, den er neunzehnmal gesehen hat. Dies ist wiederum nichts als verständlich, strahlt dieser Film Hitchcocks doch neben der üblichen Portion Suspense auch eine unheimliche Faszination aus, die sogartig immer wieder auf den Zuschauer einwirkt, im gleichen Sinn, wie sie auf seine Hauptfigur ihren Einfluss ausübt. James Stewart alias John Ferguson, genannt Scottie, mimt mit der Bravour seiner Durchschnittsbürger-Figur einen Friscoer Detektiv, dem eine luftige Verfolgungsjagd hoch über den Dächern der Stadt die Höhenangst einjagte. Akrophobie nennt sich seine Krankheit in Fachkreisen, und schon die Lateiner bezeichneten mit «vertigo» jenes Schwindelgefühl, das einem die Welt zum Karussell geraten lässt.

Scottie erholt sich zwar wieder, fühlt sich aber dennoch untauglich und tritt von seinem Posten zurück. Ein ehemaliger Schulfreund, der von seinem Schicksal gehört hat, bittet ihn, seine Frau Madeleine in einem Privatauftrag zu überwachen. Die Tatsache, dass Gavin Elster ausgerechnet den ausrangierten Scottie will und keinen Privatdetektiv, gründet auf sehr klaren Überlegungen. Madeleine sei krank, erfährt Ferguson, belastet vom Geist ihrer Urgrossmutter Carlotta Valdes, und müsse als selbstmordgefährdet gelten.

Der Film setzt nun in seiner ersten Hälfte zu einer eindringlichen Beschattungsfahrt durch San Francisco an, die Scottie hinter Madeleine her zum Blumengeschäft Podesta Baldochi führt, zum Friedhof der Mission Dolores über das Museum der Légion d'Honneur bis zu jenem viktorianischen Hotel, in dem sich am ersten Tag die Spuren verlieren. Unten im Golden-Gate-Park fischt Ferguson die Frau am nächsten Tag aus dem Wasser, nachdem sie sich unvermittelt in die Bay hineingestürzt hatte. Damit werden die beiden miteinander bekannt und beschliessen, ihre Wanderungen durch Zeit und Raum gemeinsam in nur einem Wagen zu unternehmen. Sie besuchen die Muir Woods, es folgt ein weiterer Selbstmordanlauf und die Fahrt nach San Juan Batista, jenem ausserhalb der Stadt gelegenen Kloster, in dem die beiden Teile dieses Wunderfilms enden. Vom Klosterturm stürzt Madeleine in den Tod, und Scottie kann sie nicht davor bewahren, da seine Höhenangst ihn im entscheidenden Moment behindert.

In der zweiten Hälfte sucht er verbissen, aus einer Frau, der er zufällig auf einem seiner Erinnerungstreifzüge durch die Stadt begegnet war, jene Madeleine

neu zu schaffen, die er unerwartet zu lieben begann. Was er noch nicht weiss, das macht Hitch dem Zuschauer gleich nach der ersten Begegnung zwischen Scottie und Judy klar: die Judy, die der Madeleine im wesentlichen ähnlich sieht, obwohl die verschiedensten äusserlichen Merkmale verändert sind, sie ist ein und dieselbe Frau, und Scottie war nichts anderes als das Opfer einer Verschwörung.

Das erscheint kurz gesagt alles ganz einfach, aber wie Hitchcock seine Geschichte aufbaut, wie der ganze Film spiralförmig auf sein Ende hineinstürzt, das sucht seinesgleichen. Wir werden Zeugen, wie ein sehr skeptischer Ferguson, der die reichlich unglaubwürdige Geschichte, dass die Vergangenheit von der Psyche einer Frau Besitz ergriffen habe, logisch aufklären will, immer tiefer in den Strudel gerät - und wir selbst können uns dem Sog genauso wenig entziehen. Scotties Höhenangst zum einen, die Auflösung der Zeit zum andern sind in eindrücklicher Konsequenz von den Titeln bis zum Turmsturz auf den verschiedensten Ebenen durchgezogen. Bildlich, indem die Spirale als Motiv vom Titel übers Haar Madeleines bis hin zur Schnittfläche des Sequoia-Stammes und dem Treppenhaus im Kloster wieder und wieder auftaucht; auf der Aktionsebene, wo eine Stadt zuerst und dann das Bild einer geliebten Frau eingekreist werden. Ja selbst in der Inszenierung der Kamera spielt das konzentrische Erfassen eine Rolle: durch optische Effekte in Strassenschlucht und Treppenhaus - durch eine fantastische Kombination von Kamerafahrt und Zoom -, aber auch im Einfangen von Earnies Restaurant.

Dieses In-Bewegung-Sein ist gespickt mit zahlreichen Momenten atmosphärischer Zuspitzung - berechenbaren wie unberechenbaren. Zeit zum Nachdenken (wie etwa Scottie sich aus seiner nicht eben vorteilhaften Hanglage am Anfang des Films rettet) bleibt einem nicht, zu stark bezieht Hitchcock seinen Zuschauer ins Gesamtkonzept mit ein. Zur Preisgabe der Lösung des Rätsels schrieb der Hitchcock-Biograf John Russel Taylor: «Wenn das Publikum die Wahrheit vor dem Helden erführe, dann würde es den Kopf frei haben, seine Sympathien auf die beiden Hauptpersonen zu verteilen, könnte ihre jeweiligen Reaktionen voraussehen und begreifen, was in beiden vorgeht - denn hier und nirgendwo anders spiele sich das eigentliche Drama ab.» Das ist in der Tat natürlich eine Glanzleistung von VERTIGO. Vom Moment an, da man als Zuschauer in die wissende Erzählposition versetzt wird, gerät die Manie Scotties, aus Judy eine Madeleine zu machen, zu einem neuen Stoff; hatte er

zuvor die Einzelheiten über eine Frau langsam gesammelt, so füllt er jetzt eine scheinbar andere damit ab. Und er tut dies in einer Besessenheit, die wie alles in VERTIGO in ihr Zentrum führen, stürzen muss.

Für Hitch war dieses Einkleiden und Zurechtgestalten Judys übrigens gleichbedeutend mit einem allmählichen Ausziehen jener Frau, die Scottie gerne ganz geliebt hätte.

Die Vergangenheit ist es, die permanent über allem lastet, für Madeleine scheinbar die geisterhafte jener Carlotta Valdes, für Judy jene geisterhafte Madeleines, und Scottie selbst ist geprägt durch seine Akrophobie, die Auslöser für alles ist in diesem Film. In jenem Moment, in dem das rekonstruierte Original in der Türe des Bades erscheint, da wird es verklärt durch das im Eingangszitat beschriebene Licht, und Scottie/Judy/Madeleine küssen sich, während Hitch sie mit der Kamera (einmal mehr) einkreist.

Für die Kuss-Szenen braucht ihm kaum einer etwas vorzumachen; die beherrscht er genauso, wie er es immer wieder - hier mit einer glänzenden Kim Novak - schafft, seine Frauen nach seinem Belieben zu kostümieren. So zwängte er die Novak in ein mausgraues Schneiderkostüm und zog ihr schwarze Schuhe an, weil er das Bild der Begegnung im Museum ganz einfach so haben wollte. «Sie können alles tragen, was Sie wollen», soll er auf den Protest Kim Novaks geantwortet haben, «vorausgesetzt, es steht so im Drehbuch.» Erst im zweiten Teil des Films scheint sie ihm unterschwellig nach ihren derart definierten Möglichkeiten zurückzugeben - sie trägt unter einem bittergrünen Pullover keinen BH (auch nicht jenen vom Anfang des Films, der nach dem «Prinzip der freischwebenden Brücken» konstruiert wurde).

Walter Ruggle

Hitchcocks Unterschrift: Hitchcock geht auf der Strasse vorbei, als Scottie, der seinen Freund Gavin Elster zum ersten Mal in seiner Firma besuchen will, im Hafen durchs Firmentor schreitet.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: Alec Coppel, Sam Taylor, nach einer Geschichte von Boileau / Narcejac; Kamera: Robert Burks; Tricks: John P. Fulton; Schnitt: George Tomasini; Bauten: Hal Pereira ua.; Musik: Bernard Herrmann; Kostüme: Edith Head; Ton: Harold Lewis, W. Leverett.

Darsteller (Rollen): James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster / Judy Barton), Barbara Geddes (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), ua.

Produktion: Alfred Hitchcock für Paramount; Associate Producer: Herbert Coleman; USA 1958; Technicolor; 128 min. Verleih: UIP

Wie bewusst er auf einzelne Wirkungen hinarbeitete, sei an dem Treppenhausbeispiel erläutert. Während Jahren suchte Hitch das Problem zu lösen, das sich ihm bei REBECCA gestellt hatte: die subjektive Darstellung des Schwindelgefühls. Bei gleichem Ausgangspunkt musste die Perspektive länger werden, und dies ist nur durch eine Verbindung von Dolly und Zoom zu erreichen. Während also die Kamera vorwärtsfährt, wird im richtigen Rhythmus zurückgezoomt bis auf eine Weitwinkel-Einstellung. Dadurch bleibt der Bildausschnitt immer gleich - und dennoch findet eine Tiefenwahrnehmung statt. (Claude Chabrol hat dasselbe Verfahren in der Schlusseinstellung seines LA FEMME INFIDELE ebenfalls, wenn auch zu andern Zweck eingesetzt: Während der Mann, der aus Liebe zu seiner Frau gemordet hat, von der Polizei abgeführt wird, kommt er seiner Frau von ihren Gefühlen her immer näher.) In VERTIGO realisierte Hitchcock diese kurze Einstellung mit Hilfe eines getreuen Modells des Treppenhauses, was die Kosten von 50'000 auf 19'000 Dollar reduzierte. Der Effekt sitzt.

