

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 198

Artikel: Hitchcock-Glossarium : Formen, Themen und Motive im Werk Alfred Hitchcocks
Autor: Redotée, Hartmut W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866619>

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

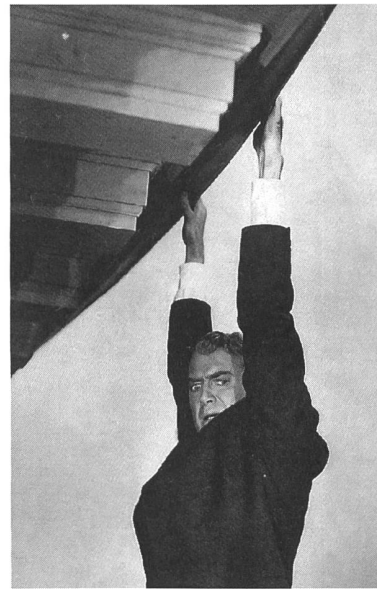
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 17.01.2026

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

Hitchcock-Glossarium

Formen, Themen und Motive
im Werk Alfred Hitchcocks



VERTIGO

Vorspann

Jedes Kunstwerk ist geprägt von der Handschrift seines Schöpfers, offenbart uns sein Weltbild, spricht von seinen Obsessionen, Ängsten, Hoffnungen und Erfahrungen. Das gilt für jeden Literaten wie für jeden Maler, für jeden Komponisten wie für Bildhauer und Architekten, für jeden Bühnenregisseur, seit es das Regietheater gibt, und natürlich auch für jeden Filmer, der den Film als Ausdrucksmittel benutzt.

«Jeder vernünftige Regisseur hat nur ein Thema, macht eigentlich immer denselben Film.»

Rainer Werner Fassbinder

«Ich drehe immer denselben Film.»
Federico Fellini

«Wäre ich ein aussenstehender Forscher, würde ich von mir selber sagen: dieser Autor scheint ein für allemal von einer Idee, einem Thema, einem Sujet besessen zu sein.»

Sergej M. Eisenstein

Dieser Beitrag ist ein Vorschlag, Hitchcocks Gesamtwerk zu betrachten unter dem Aspekt charakteristischer ästhetischer Verfahren, wiederkehrender Themen und signifikanter Leitmotive, alles dessen also, was sich in der Synopsis zu einem Weltbild zusammenfügt, das mit der Person des Künstlers untrennbar verbunden ist.

Dies ist ein Beitrag, dem Autor Hitchcock ein Stück näher zu kommen. Er erhebt keinen Anspruch auf Vollständig-

keit. Kein Lexikon ist gewollt, eher ein Anstoss, auf weitere Entdeckungsreisen durch Hitchcocks Universum zu gehen. Selten erscheinen im konkreten Werk, im einzelnen Film Themen und Motive so isoliert, wie sie hier aus methodischen Gründen dargestellt werden. Natürlich gibt es im kunstvollen Gewebe eines Films ständig Überschneidungen, Überlappungen. Motive vermischen sich, ergänzen, verstärken einander: Treppenschächte werden zu Abgründen, Schatten zu Gittern ... Ein Film von Alfred Hitchcock ist ein Organismus, und nur der Wunsch, ihn in seinen vielfältigen Verflechtungen besser zu durchschauen, rechtfertigt es, einzelne Elemente auf dem Seziertisch des Vivisektors vorübergehend isoliert zu untersuchen.

Suspense

Mit diesem Wort muss jedes Nachdenken über Hitchcock beginnen. Suspense – das ist das Schlüsselwort der Spielregeln, nach denen seine Filme funktionieren. Und ein Kern dieser Regeln ist, dass Hitchcock uns, die Zuschauer, zu Mitspielern macht, zu Mitwissern, zu Mittätern – zu Komplizen. Suspense entsteht, wenn wir mehr wissen als die Personen auf der Leinwand. Wir werden zu Besserwissern, die mit dem Wohlgefallen des Kenners die spielerischen Tricks des Meisters durchschauen. Es ist schon ein Vergnügen besonderer Art, mit dem Publikum in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* zu sitzen und das Kichern, Glucksen und Raunen der Zuschauer zu hören, die genieserisch das Jonglieren des Maestro mit Raum und Zeit in der Royal-Albert-Hall-Sequenz nachvollziehen. Wir wissen, was gespielt wird.

So wünscht man sich den aufklärten Zuschauer, auf den Brecht im "epischen Theater" setzte: den Gang des Geschehens verfolgend, statt auf den Ausgang der Handlung zu warten.

Doch Vorsicht: Der wissende Mitspieler ist natürlich nur soweit Mitspieler, wie der Dompteur hinter der Kamera und am Schneidetisch es wünscht, und allzu leicht vergisst der Mitspieler, wie sehr auch in solchen Sequenzen mit ihm gespielt wird. Hier wird schon auf der Ebene des ästhetischen Verfahrens das gleiche dialektische Spiel mit uns getrieben, das das Geschehen auf der Leinwand mit den Akteuren treibt: Wir sind Spieler und Spielball, Täter und Opfer zugleich. Und in einer vierundzwanzigstel Sekunde können die Eingeweihten im Parkett zu Überumpelten werden, die verblüfft, entsetzt und bis ins Innerste verstört, erschrocken und verunsichert werden.

Montage

Das filmische Instrument, das alte Spiel zwischen Aufklärung und Manipulation zu treiben, ist ein Instrument, das der Meister virtuos beherrscht: die Montage. Alle Montageformen hat er ausprobiert, durchexerziert und dabei bewunderte Vorbilder erreicht und zuweilen übertroffen: Er hat die Ermordung Lincolns in Griffith's *THE BIRTH OF A NATION* in der erwähnten Royal-Albert-Hall-Sequenz nachgebaut bis hin zur Grossaufnahme des Revolvers hinterm Vorhang. Er hat Eisensteins Trepensequenz im Sturzangriff der Vögel

auf die entsetzt flüchtende Schulklasse gehuldigt, bis hin zum augenzwinkernen Zitieren der zerbrochenen Brille. Und er hat Renoirs unter den Akteuren umherwandernde, sie beobachtende Kamera, die "interne Montage" durch die Kamerabewegung also, übernommen und rigoros weiterentwickelt in *ROPE* und *UNDER CAPRICORN*.

Hitchcock, das grosse Vorbild für so viele, die nach ihm kamen, hat sich nie gescheut, ein Eklektiker zu sein, sich zu seinen Lehrern zu bekennen. Er ist Vollender von Traditionen und Avantgardist zugleich.

Farbe

Da für Hitchcock Film nicht ein Medium war, Geschichten zu erzählen, Dialoge zu illustrieren, sondern immer eine Kunst, existenzielle psychische und emotionale Erfahrungen zu visualisieren, musste Farbe für ihn mehr sein als ein Mittel, bunte Wirklichkeit abzubilden.

Schon drei Jahre vor seinem ersten Farbfilm *ROPE* benutzt er – von den Viragen seiner Stummfilme einmal abgesehen – in dem Schwarz-Weiss-Film *SPELLBOUND* die Farbe, um eine besonders eindringliche Wirkung zu erzielen: Wenn Dr. Murchison, der wahre Mörder, die zunächst auf Constance gerichtete Pistole gegen sich kehrt, um Selbstmord zu begehen, ist die Waffe auf die Kamera – das heisst den Zuschauer – gerichtet und die Kader des tödlichen Schusses wurden monochrom rot eingefärbt, um den Ausnahmezustand, die letzten Sekunden im Leben Murchisons, für das Publikum erfahrbar zu machen. Diese kurze Sequenz ist zweifellos die Keimzelle der Red Flashes aus dem Blitzlicht, mit dem sich der Fotograf Jeffries gegen den ihn bedrohenden Thorwald zu wehren versucht. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu den Red Flashes, die Marnies Panik beim Anblick von Rot auf Weiss signalisieren, ein psychischer Ausnahmezustand, der sich herleitet aus dem Anblick des blutüberströmten weissen T-Shirts des Matrosen, den das Kind Marnie mit dem Feuerhaken erschlug, um ihre Mutter zu retten. Auch in *VERTIGO* hatten in der zentralen Traumsequenz monochrome Kader Johns psychische Krankheit illustriert. Und die rekonstruierte Madeleine wird, wenn sie aus dem Badezimmer tritt, von der Lichtreklame des Hotels in ein gespenstisches Grün getaucht, das – jenseits aller realistischen Motivierung – die "neue" Made-

leine zur Vision einer Geistererscheinung macht.

Identitätsverlust

Stellen Sie sich das einmal vor:

a) Eines schönen Tages – von einem Augenblick zum anderen – glaubt Ihnen niemand mehr, dass Sie sind, wer Sie sind. Ich ist ein anderer. Ein anderer wird zum Ich. Und was immer Sie auch tun, Ihre Identität zu beweisen: Niemand glaubt Ihnen ...

b) Plötzlich – eines ganz gewöhnlichen Tages – ist die Basis des Vertrauens zum Ihnen Nächststehenden in die Brüche gegangen. Der Ihnen vertraut erschien, traut Ihnen nicht mehr. Misstrauen, ja Feindseligkeit schlägt Ihnen entgegen. Was immer Sie auch tun mögen, es wird missverstanden.

c) Durch einen lächerlichen Zufall werden Sie – ganz unvorhersehbar – eines Mordes verdächtigt. Alle Beteuerungen Ihrer Unschuld fruchten nichts: niemand glaubt Ihnen. Was immer Sie tun: Es wurde Ihnen zum Beweis einer Schuld missdeutet.

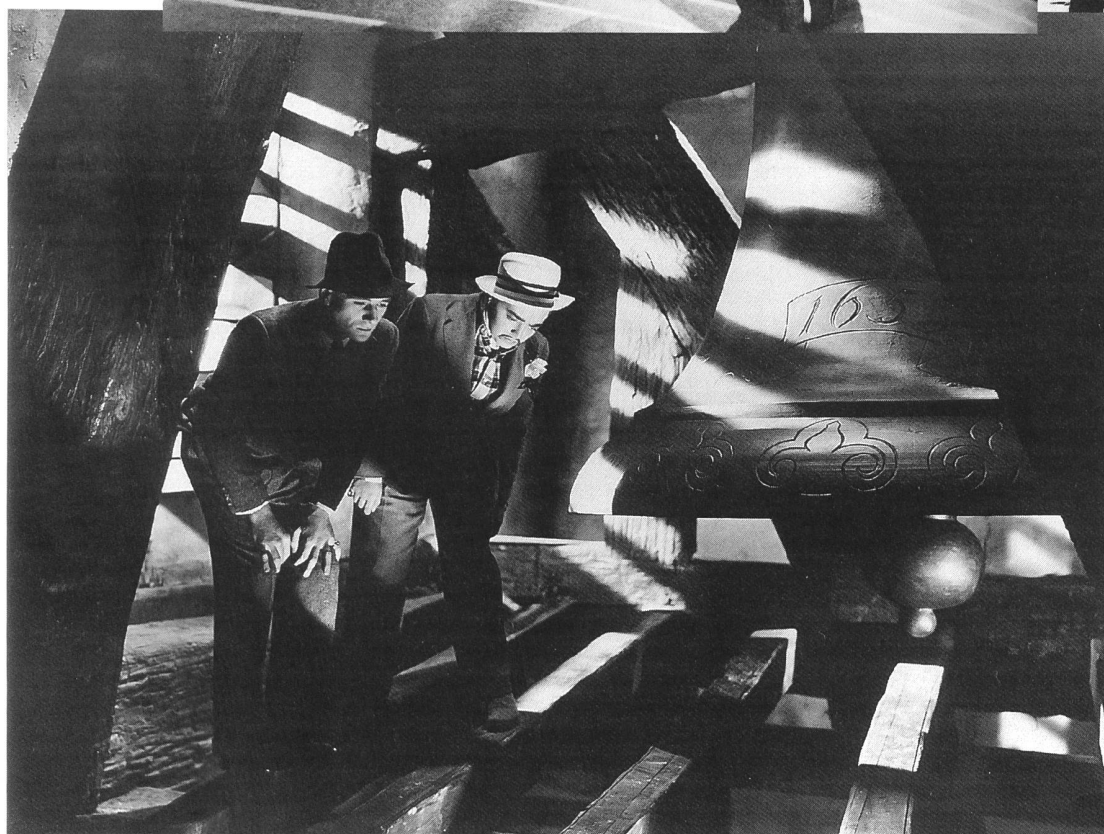
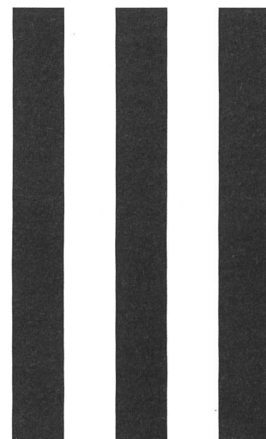
Drei Grundsituationen, die in Hitchcocks Werk immer wieder auftauchen.

THE WRONG MAN: Der falsche Mann ist Christopher Balestrero, Musiker in einem Nachtclub, der Mühe hat, seine Familie zu ernähren. Er wird eines Nachts auf dem Heimweg vor seinem Haus verhaftet, weil er eines bewaffneten Raubüberfalls verdächtigt wird. Alle Indizien sprechen gegen ihn, alle Zeugen identifizieren ihn als den Täter. Als schliesslich durch einen Zufall der wahre Mann gefasst wird, ist Christopher entlastet. Doch der Verdacht hat seine Frau in den Wahnsinn getrieben, ihre Persönlichkeit zerstört.

Roger O. Thornhill wird in *NORTH BY NORTHWEST* eines Tages in einer Hotelhalle als George Kaplan gekidnappt. Niemand glaubt ihm seine Identität. Und um das Komplott gegen ihn aufzudecken, übernimmt er schliesslich die Rolle des ominösen George Kaplan und gerät von einer lebensbedrohlichen Situation in die andere auf seiner Jagd nach seinen Gegnern – quer durch die Vereinigten Staaten von Ost nach West.

In umgekehrter Richtung jagte Rogers Vorgänger Barry Kane in *SABOTEUR* von West nach Ost durch die USA, um den wahren Täter eines Sabotageaktes zu entlarven, dessen er beschuldigt wird. Eine Hitchcock-Formel: Der Gejagte muss selbst den Schuldigen jagen, um sich zu entlasten.

SUSPICION
REBECCA
THE SECRET AGENT



Der sich einschleichende Verdacht, von ihrem charmanten, leichtfertigen Mann ihres Geldes wegen langsam vergiftet zu werden, zerstört die Beziehung Linas zu Johnnie in *SUSPICION*, bis sich schliesslich der falsche Verdacht als Missverständnis enthüllt.

Das schwindende Vertrauen vergiftet jede menschliche Beziehung und stürzt den Betroffenen in hoffnungslose Einsamkeit. Nirgends wird das deutlicher als in *TORN CURTAIN*, wenn Sarah, in die Gründe für Michaels befremdliches Verhalten nicht eingeweiht, im gelben Kleid allein im grauen Hotelzimmer in Leipzig steht: verloren in fremder Umgebung.

Der Boden wird dem seiner Identität und damit seines Selbstbewusstseins Beraubten unter den Füßen weggezogen: Ein Abgrund tut sich unter seinen Füßen auf.

Ein besonders raffiniertes Spiel mit Identitäten treibt Hitchcock in *VERTIGO*. John Ferguson, ehemaliger Polizeibeamter, soll Madeleine beobachten, die sich mehr und mehr mit ihrer Urgrossmutter identifiziert. Da diese seinerzeit Selbstmord beging, fürchtet ihr Mann, dass sie das gleiche Schicksal erwartet. Im Verfolg seiner Beobachtungen verliebt sich John in Madeleine, doch im entscheidenden Augenblick kann er durch eine Schwäche den – scheinbaren – Selbstmord nicht verhindern.

Nach einiger Zeit trifft er Judy, bei der er eine gewisse Ähnlichkeit mit Madeleine zu entdecken meint. Er verwandelt sie in Madeleine. Doch am Ziel seiner Wünsche angekommen, erkennt er, dass Madeleine nie mit der echten Madeleine identisch war. Sie war vielmehr die "Imitation", die am Schluss – wie Madeleine – in den Tod stürzt. Nirgends hat Hitchcock das Thema der wechselnden Identitäten virtuoser durchgespielt.

Nicht nur Personen werden in den wirbelnden Strudel von Sein und Schein hineingerissen, sondern auch Objekte: Nichts ist, was es scheint. Nichts scheint, was es ist. Und das Genre des Agentenfilms kommt dem natürlich entgegen.

THE SECRET AGENT zum Beispiel: Im Sarg liegt kein Toter, er ist leer. Der "Tote" lebt noch. Richard Ashenden ist nicht Richard Ashenden, sondern Edgar Brodie. Der Verheiratete ist noch ledig, also ist seine Frau nicht seine Frau. Der mexikanische General ist weder Mexikaner noch General, der "Kahlkopf" Genannte hat schwarze Locken. An der

dröhnenden Orgel sitzt ein Toter, dessen leblose Hände die Tasten bedienen. Die Schokoladenfabrik ist die Spionagezentrale. Und der falsche Mann wird, irrtümlich als Agent verdächtigt, vom Felsen gestossen.

Abgründe

Der Abgrund ist das sinnfälligste Bild für den aller Sicherheit und Selbstgewissheit Beraubten. Wenn Roger O. Thornhill volltrunken in seinem Auto über dem Abgrund der felsigen Steilküste hängt, ist ein erster Tiefpunkt in der Demontage seiner Persönlichkeit erreicht.

Der Blick den steilen Felsen hinab in die brodelnde Brandung scheint für Lina der endgültige Beweis zu sein, dass ihr Verdacht sich nun bestätigt, Mordopfer ihres Mannes zu sein.

Ungewisse Ängste peinigen Rebecas Nachfolgerin im Bannkreis von Manderley, und für die ohnehin Namenlose ist jeder Blick von der Steilküste hinab das Menetekel einer Bedrohung.

In keinem Film hat Hitchcock auch den Abgrund virtuoser inszeniert als in *VERTIGO*, in dem das Schwindelgefühl beim Blick in die Tiefe sogar zum Filmtitel geworden ist. Der Vorspann ist bereits ein Programm: Aus den Tiefen eines Auges in Grossaufnahme winden sich Lichtspiralen auf uns zu und saugen unseren Blick in die Tiefe.

In der ersten Sequenz muss John, an der Dachrinne über der Strassenschlucht hängend, den Sturz seines Kollegen in den Tod bei seinem vergeblichen Rettungsversuch erleben. Die traumatische Erfahrung löst bei ihm die Akrophobie, gekoppelt mit einem Schuldkomplex, aus, die in einen teuflischen Plan einkalkuliert wird, der ihn zum Komplizen eines Mordes macht.

Der Sog des Abgrunds wird uns durch eine Kombination von Zoom und Kamerafahrt physisch vermittelt und kehrt als Leitmotiv im Film immer wieder. Er kulminiert in dem schier endlosen Sturz ins Nichts, endend im Schwarz eines offenen Grabes, in seinem Angsttraum nach dem "ersten" Tod Madeleines.

Zwei Momente gibt es – in *NORTH BY NORTHWEST* und in *VERTIGO* –, da schaut nicht der Held in den Abgrund unter sich, vielmehr sehen wir ihn in einem Top-Shot aus grosser Höhe am Boden des Abgrunds, gleichsam zu einem winzigen Insekt geschrumpft:

Roger auf dem Vorplatz des UN-Gebäudes, nachdem er den Verdacht eines Mordes auf sich gezogen hat – er wird später von einem Insektenbekämpfungs-Flugzeug attackiert werden! – und John Ferguson beim Verlassen des Kirchleins der spanischen Mission nach dem Todessturz Madeleines.

"Abhängigkeiten" der Personen voneinander werden besonders evident in einer eigenen Spielart der Abgründe: Immer dann, wenn jemand einen anderen über einem Abgrund festzuhalten, zu retten versucht. Barry Kane braucht Fry, dessen Überleben auf der Spitze der Freiheitsstatue von Barry und der Naht seines Ärmels abhängt, um seine Unschuld beweisen zu können. Ähnlich geht es Robie mit der "neuen Katze" Danielle. Auch er braucht ihr Zeugnis, um sich zu entlasten, aber zugleich trägt er auch Verantwortung für sie: Schliesslich ist er ihr Vorbild und Lehrmeister für ihre Raubzüge. Hier werden "Abhängigkeiten" so deutlich wie in *NORTH BY NORTHWEST*. Nachdem die verwickelte Beziehung zwischen Eve Kendall und Roger O. Thornhill sich endlich – in der Szene im Wald – geklärt hat, kommt die letzte Versuchung auf sie zu: Auf Gedeih und Verderb versuchen sie die Flucht über die Präsidentenköpfe des Mount Rushmore. Roger rettet Eve vor dem Sturz in die Tiefe und damit, wie die Schlusseinstellungen beweisen, ihre Beziehung.

Treppenhäuser

Dunkel wie das Labyrinth der Seele sind die düsteren Treppenhäuser und Korridore bei Hitchcock. Sie sind vertikale und horizontale Achsen, gesäumt von Türen, die zu Räumen führen, deren jeder ein Geheimnis bergen kann. Keller erscheinen wie Kammern des Unbewussten, aber auch Dachkammern sind voll von Geheimnissen, die zu enthüllen gefährlich sein kann.

Geländer werfen irritierende Schatten auf Wände und Benutzer. Sie leiten uns hinab in den Keller, in dem Mutter Bates' Mumie wohnt, oder hinauf in rätselhaftes Zimmer, in denen Bücher ohne Titel stehen, Beethovens «Eroica» auf dem Plattenteller liegt oder ein Stofftier mit abgerissenem Ohr wartet, oder in Zimmer mit verwirrenden Spiegeln, dem Abguss übereinandergelegter Hände auf dem Toilettentisch und einem rätselhaften Körperabdruck auf der Bettdecke.

Im schwankenden Licht der Taschenlampe steigen wir mit Melanie die Treppe hinauf zur Bodenkammer, aus der bedrohliche Geräusche dringen und hinter deren Tür das Chaos aggressiver Krähen und Möven lauert. Wir steigen mit Guy vorsichtig die unbeleuchtete Treppe zum Schlafzimmer von Brunos Vater hinauf, die von einem misstrauischen Hund bewacht wird. Wir sehen mit Johns Augen die Stiege des Kirchturms hinab, die wie ein atmender Raumstrudel den Akrophobiker hinabzuziehen droht. Und wir sehen aus grosser Höhe in die Treppenschlucht hinab, wenn "Mrs. Bates" sich mit dem Messer in der Hand zum Kreischen des Streichorchesters auf Arbogast stürzt, der, zu Tode verwundet, die Stufen hinunter ins Bodenlose fällt: Ein Sturz in eine Rückprojektion übrigens, die uns mit anderen Mitteln schon das Schwindelgefühl aus *VERTIGO* erfahren lässt.

Wenn John das Hotel betritt, hinter dessen Fenster im ersten Stock er soeben Madeleine gesehen hat, scheint das Treppenhaus in düsterem Blutrot und das Zimmer, zu dem es führt, Madeleine verschlungen zu haben, während ihm an der Rezeption beteuert wird, dass weder Madeleine noch sonst jemand das Hotel in der letzten Stunde betreten hat.

Schon im *LODGER* wird das Treppenhaus auffallend oft ins Bild gebracht, weil anscheinend das Unheil sich in Gestalt eines verdächtigen Mieters über der Kleinbürgerwohnung eingenistet hat. Und ein Top-Shot zeigt die Treppenwindungen wie ein Schneckenhaus, wenn der Verdächtige Dienstag nacht die Wohnung verlässt.

Das unbeleuchtete Treppenhaus von *NUMBER SEVENTEEN* ist mit seinen im Kerzenlicht flackernden Schatten, dem morschen, verrotteten Geländer und den Spinnweben einer der Hauptschauplätze des Films. Man assoziiert unwillkürlich das Schattengespinst im Treppenhaus von *SUSPICION*.

Hitchcocks perfides Verfahren, uns oft nicht nur zu Mitwissern, sondern zuweilen fast zu Mittätern des Verbrechens zu machen, wird unter anderem deutlich in *FRENZY*. Unser Blick wandert mit der Kamera treppauf zur Tür des Zimmers von Bob Rusk, hinter der er mit Babs verschwindet, während wir uns wieder diskret die Treppe hinab entfernen, wohl wissend, welches Schicksal Babs hinter der Tür erwartet.



FAMILY PLOT

THE BIRDS

Unheimliche Häuser

Häuser sind bei Hitchcock selten Schutz bietende Gehäuse. Vielmehr nistet in ihnen das Rätsel, das Grauen, das Geheimnis, sind sie oft Gefängnisse, die – analog zu den Kabinen – eher Gefahr, Verderben, Isolation bringen.

Ein unheimliches Haus ist Manderley, beherrscht vom Geist der toten Rebecca, eifersüchtig bewacht von der feindseligen Mrs. Danvers. Unberührt und unverändert sind die Räume Rebeccas, in denen ihre Seele zu spuken scheint. Auch Anthony Keane fährt ins Landhaus in Cumberland, um der Vergangenheit näherzukommen und die rätselhaften Vorgänge in *THE PARADINE CASE* zu erhellen. Auch hier verwaltet eine Haushälterin in blinder Ergebenheit gegenüber ihrer des Mordes angeklagten Herrin das neugotische, von Erinnerungen durchtränkte Haus.

Nirgendwo anders wird Hitchcocks britische Herkunft, der Einfluss britischer Traditionen so deutlich wie im Topos dieser Häuser, die eindeutig ihre Herkunft aus dem "gothic horror" verraten. Hinter jeder der Türen dieser verwunschenen Häuser scheint Unheil zu nisten.

Noch einmal kehren wir in *UNDER CAPRICORN* – einer englischen Produktion! – in ein solches Landhaus zurück, in dem abermals eine eifersüchtige, gehässige Haushälterin das Regiment führt und die Hausherrin in den Alkoholismus, den Wahnsinn und schliesslich in den Tod treiben will.

Die stärkste Ausformung dieses Topos finden wir natürlich in Bates' Wohnhaus wieder, und auch in *THE BIRDS* gleicht das Haus der Brenners, beherrscht von der dominierenden, weil die Einsamkeit fürchtenden Mutter einem Schreckenshaus, in dem die Familie sich vergeblich abzuschotten versucht und dennoch – oder gerade deswegen? – dem grausamen Terror der Vögel ausgesetzt ist.

Die *JAMAICA INN*, in der die mörderische Räuberbande der Riff-Piraten ihre Zentrale hat, und das Haus der Sebastians in *NOTORIOUS*, in dem Alicia langsam vergiftet wird, sind weitere Varianten dieser unheimlichen Behausungen.

Streifen – Gitter – Schatten

Viel verheerender noch als das Infragestellen der Identität von aussen her wirken die Verwüstungen, die der Ver-

lust der Identität im Innern ausrichtet: Persönlichkeitsspaltungen, Schuldübertragungen, traumatische Kindheits-erfahrungen ...

Streifen sind bei Hitchcock immer ein Signal solcher Zerrissenheit: Schwarz-Weiss als Zeichen der Zwi-lichtigkeit, Zweideutigkeit.

Wie ein Programm prägen sie den unvergesslichen Vorspann von Saul Bass zu *PSYCHO*: Weisse Streifen jagen über die schwarze Leinwand und zer- fetzen Buchstaben, Namen. Schwarze Streifen auf weissem Grund sind das Leitmotiv in *SPELLBOUND*, lösen durch die Assoziation an Spuren im Schnee die Krisen des psychisch Kranken aus: Gabelspuren auf der weissen Tisch- decke, die Streifen der Bettdecke, die gestreifte Kleidung Constances.

Gestreifte Anzüge sind die Kenn- zeichen Bruno Anthonys, des "alter ego" von Guy Haines, das für den Tennisstar "seinen" Mord an der Ehe- frau begeht. Wenn auf den ersten Blick Bruno Guy den "Mord-Tausch" anbie- tet, ergibt sich bei genauem Hinsehen schon in den Anfangssequenzen von *STRANGERS ON A TRAIN* ein ganz anderes Bild: Es sind Brunos gestreifte Hosen- beine und die auffallend schwarz-weiss gemusterten Schuhe, die zuerst am Bahnhof aus dem Taxi steigen – Guy folgt ihnen. Es ist Guy, der sich zu Bru- no an den Tisch im Zug setzt, und es ist Guys Schuh, der Brunos Fuss anstösst: Guy ist es, der Bruno, die Inkarnation seines Unbewussten, verfolgt und den Kontakt schliesst.

Bruno ist zudem ständig von den schwarzen Streifen der Jalousieschatten gezeichnet, ins Zwi-licht getaucht. Auch das ein von Hitchcock geliebtes Element der Bildgestaltung: Schatten- streifen, die ein Gittermuster über die Szenerie weben. Der Schatten eines Fen- sterkreuzes liegt schon auf dem Gesicht des "Lodgers", das den Verdächtigen dem Zuschauer gegenüber noch mehr ins Zwi-licht setzt. Es scheint zudem ein Vorbote des Martyriums zu sein, das die Pogromstimmung ankündigt, in der "das Volk" den Verdächtigen be- strafen will. Gitterschatten auch wie ein Menetekel an der Wand des Zimmers der Vermieterin, wenn sie den näch- tlichen Ausgang des Mieters belauscht.

Wie ein Spinnennetz umfängt ein diagonales Schattengitter John Aysgarth im Treppenhaus, wenn er Lina die leuchtende Milch nach oben bringt: Ist er die Spinne im Netz, die das Gift dem

Opfer bringt, oder ist er das Insekt, das Opfer eines teuflischen Verdachts ist?

Streifenmuster einer Schilfmatte verschatten noch den turnenden Beob- achter, der Robie mit den Blicken ver- folgt; ein Kriminalbeamter, wie sich bald herausstellen wird.

Unheimliches Dunkel, drohende Schatten, Schatten als Doppelgänger, Prager Studenten, die mit ihrem Spie- gelbild ihre Seele verkaufen, Irrenärzte, deren anderes Ich als Schausteller auf dem Jahrmarkt Somnambule als hypno- tisch ferngesteuerte Gespensterwesen morden lassen, Untote, die des nachts als Blutsauger ausziehen, Rotwang, ein Nachfahr Frankensteins, der einen bö- sen Maschinenmenschen ausschickt, um als Double der guten Maria Unheil zu verbreiten – das war die Welt, der Hitchcock in deutschen Kinos begeg- nete, als er in den zwanziger Jahren in Deutschland arbeitete. Und diese Welt ergänzte aufs vollkommenste den romantisch-gothischen Horror, der dem Engländer vertraut war. Dieser Welt be- gegnen wir in Hitchcocks Filmen wie- der. Denken wir zum Beispiel nur an den Mord in *STRANGERS ON A TRAIN*: Mit dem Boot «Pluto» verfolgt Bruno den Kahn mit Miriam und ihren Vereh- rern. Im «Tunnel of Love» legt sich sein Riesenschatten über den Schatten Miriams, und wir hören ihre spitzen Schreie: Schreie der Lust oder Schreie der Angst? Es ist die Vorwegnahme des Todes, der sie auf der «Liebesinsel» er- wartet, wenn sie sich lustvoll den Wür- gehänden des Mörders ausliefert. Ihren Tod reflektiert das gesprungene Glas ihrer Brille.

Kabinen

Jeder kennt sie – die Geschichte von dem kleinen Alfred, den der Vater mit einem Zettel zur Polizei schickte, die ihn daraufhin in eine Zelle einsper- rte, ohne dass das Kind ahnte, warum und wie lange. «So machen wir es mit bösen Buben», war des Polizisten Kom- mentar. Hitchcock versicherte, die Anekdote sei «wahr». Und wenn sie nicht auf Tatsachen beruhte, so war sie so wahr und so gut wie alle seine Wahr- heiten in seinen Geschichten.

Eine existentielle Grundsituation, die sich durch sein Werk zieht, ist das Eingesperrtsein von Menschen in Zellen und Kabinen, zu denen natürlich auch Autos gehören oder Telefonhäuschen. Es sind Momente stärkster Isolation,

totaler Einsamkeit, Verlorenheit. Es ist der absolute Tiefpunkt in Christopher Balestreros Erniedrigung durch den falschen Verdacht, wenn er in die Gefängniszelle gesperrt wird und wir im Top-Shot ihn ins Geviert der Zellenwände eingepfercht sehen. Eine fast identische Einstellung gibt es in *FRENZY* auf den unschuldigen Verdächtigten, Richard Blaney. Und die Kleptomanin Marnie wird in ihrer "Zelle", der Toilettenkabine, in gleicher Einstellung gezeigt, wenn sie den Diebstahl vorbereitet. Tippi Hedren wird sich in *THE BIRDS* in eine Telefonzelle flüchten, deren Scheiben den wütenden Schnabelhieben der Möven kaum standzuhalten vermögen. Zuvor hat sie sich mit Cathy vor den angreifenden Vögeln in die Kabine ihres Autos geflüchtet und sinnlos gegen das hereingebrochene Chaos angehupt.

In vergleichbarer Panik war schon Marion Crane – in der Kabine ihres Auto eingesperrt – von der Polizei verfolgt worden und hatte mit den Scheibenwischern verzweifelt gegen das nächtliche Chaos um sie herum angekämpft. Nachdem die Diebin in der Kabine eines Toilettenraumes ihre Geldbeute überprüft hatte, wurde schliesslich die berühmt-berüchtigte Duschkabine mit ihren glatten Kachelwänden ihr endgültig zum Verhängnis. Der Duschvorhang wird ihr Leichentuch, das sie umhüllt, wenn sie in der Kabine ihres Kofferraums im Schlamm versinkt.

Wie Marion ziellos in ihren Autos umherirrt und dabei immer tiefer in eine Welt des Chaos und der Finsternis hinübergleitet, führen auch John Fergusons Fahrten durch San Francisco in der Kabine seines Autos bei der Verfolgung Madeleines ihn in eine Welt des Mysteries, eine Welt voller Geheimnisse. Wir haben mit John das Gefühl, dass die Welt hinter den Glasscheiben immer mehr ins Schwimmen gerät.

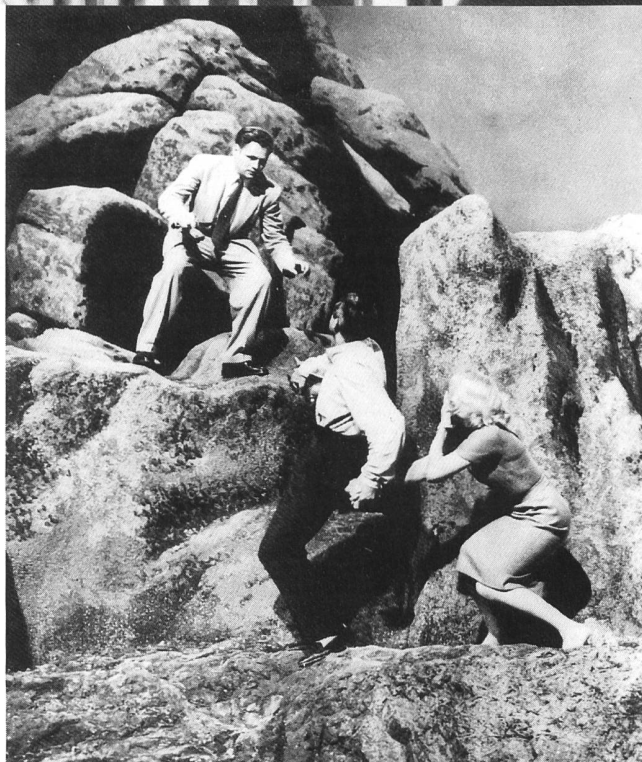
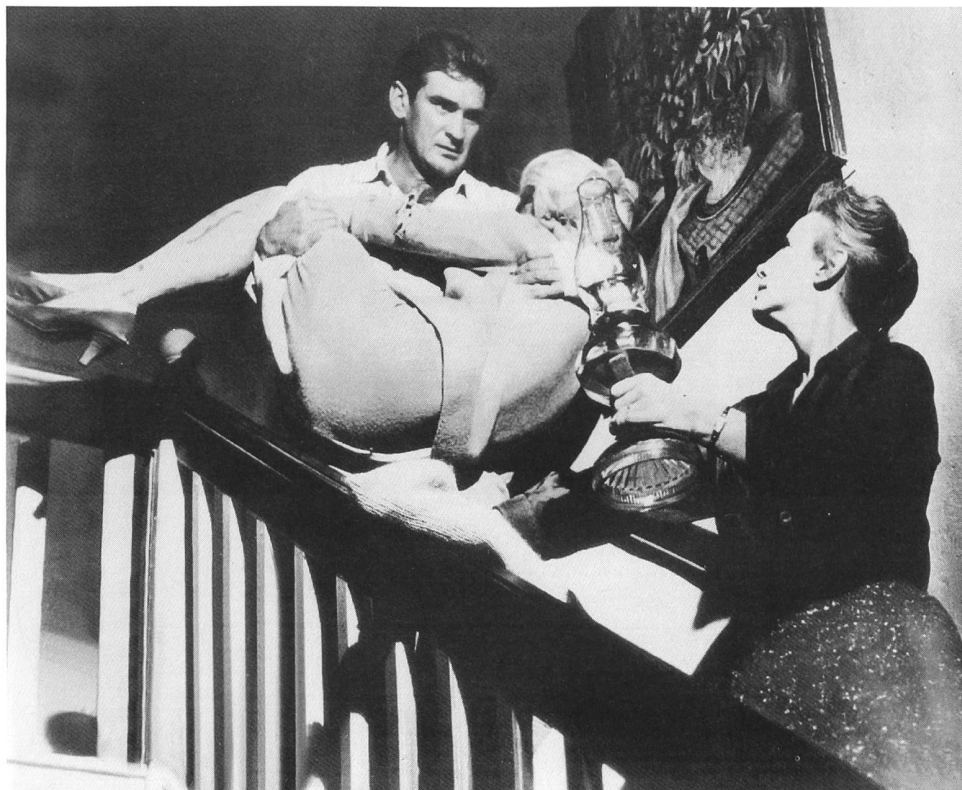
Auch Fahrstühle sind Kabinen, die uns zeitweilig einsperren, uns unserer Freiheit berauben. Roger O. Thornhill ist zusammen mit seinen Verfolgern in eine solche Kabine eingesperrt. Und als er seine Mutter auf das Heikle seiner Situation aufmerksam macht, verschlimmert sie seine Zwangslage noch, indem sie ihn der Lächerlichkeit preisgibt.



REAR WINDOW

THE BIRDS

NORTH BY NORTHWEST





ROPE
NOTORIOUS
THE BIRDS

Rückprojektionen

Immer wieder mokiert sich der auf platten Naturalismus getrimmte Zuschauer über die deutlich sichtbaren Rückprojektionen in Hitchcocks Filmen, als habe es Hitch – immerhin einer der besten Techniker der Welt – nicht geschafft, einen Schwindel zu verbergen. Warum kommt man so schwer auf das Nächstliegende: dass er es vielleicht gar nicht gewollt habe? In der Tat ist die Rückprojektion in vielen Szenen Hitchcocks kein technischer Trick, sondern ein Ausdrucksmittel. Die Irritation des Zuschauers ist gewollt. Hitchcock behandelt die Rückprojektion – wenn es ihm dienlich ist – als das, was sie ihrem Wesen nach eigentlich ist: eine interne Montage. In eine stehende Einstellung wird eine Einstellung mit extremer Bewegung hineinprojiziert. Ein starrer Vordergrund wird kontrastiert durch einen rasch bewegten Hintergrund, die unbewegten Darsteller werden rigoros mit einer bewegten Landschaft gekoppelt. Die Wirkung, die dadurch entsteht, ist eine Isolierung der Personen gegenüber dem Umfeld. Eine "hervorgehobene" Situation findet ihren adäquaten Ausdruck.

Marnie ist in einer solchen Situation, in einem "anderen Zustand", wenn sie durch die Landschaft reitet. Sie ist zunächst ganz bei sich selbst, Momente der grösstmöglichen Identität, des Eins-Seins mit sich und ihren Gefühlen, der scheinbaren Freiheit von aller Entfremdung, von allem Gespaltensein, die sonst ihre Existenz kennzeichnen. Dann – nach dem blutigen Überfall der Meute auf den gejagten Fuchs – ist es die Extremsituation äusserster psychischer Panik, die in dem fluchtartigen Ritt ihren Ausdruck durch die Rückprojektion findet. Das Desaster endet im Sturz Forios und in dem "erlösenden" Schuss auf das Pferd.

Zwei extreme Rückprojektionen enthält TO CATCH A THIEF: die Bootsahrt Robies mit Danielle vor der «Côte» und die Autofahrt Robies mit Frances über die Corniche. In beiden Fahrten werben die Frauen um den Mann, manövrieren sie ihn aus der Rolle des Täters in die des Opfers. Robie ahnt nicht, dass er in Danielle die neue "Katze", sein Double, seine Meisterschülerin neben sich hat, die durch ihre Raubzüge, Imitationen seiner Methode, ihn erneut in Verdacht bringt. Und Robie ahnt nicht, dass Frances ihn einfängt, ihn längst beherrscht, wo er sich immer noch als der aktive

Partner sieht. «Ich habe Sie geküsst», korrigiert sie ihn, als er behauptet, beim ersten Kuss die Initiative ergriffen zu haben.

Eine extreme Rückprojektion nach dem gleichen Prinzip findet sich in SPELLBOUND beim gemeinsamen Skilauf von Constance und John, dem vermeintlichen Dr. Edwardes: Constance glaubt, dem Geheimnis des (falschen) Dr. Edwardes "auf der Spur" zu sein, den wahren Mörder entdeckt zu haben, was sich als verhängnisvoller Irrtum erweisen wird.

Essen

Wir sind alle Kannibalen: Wir leben von Leichen. Fressen und Gefressenwerden – das ist das Gesetz. Der Sohn eines Lebensmittelhändlers konnte ein Lied davon singen. In bitterböser Ironie tauchen immer wieder "Lebens"-Mittel in Hitchcocks Filmen auf, werden demoliert, zerstückelt, mit Morden assoziiert.

Akribisch zerlegt in SUSPICION der Experte ein Brathähnchen, wenn er vom Gift berichtet, das bei der Exhumierung einer Leiche kaum nachzuweisen ist. Auf der Truhe, in der die Leiche des Ermordeten liegt, wird in ROPE das attraktive kalte Buffet arrangiert – mit Kerzen im Silberleuchter als luxuriösem "Sarg"-Dekor. Ausgerechnet im Dotter eines Spiegeleis drückt Mrs. Stevens in TO CATCH A THIEF brutal ihre Zigarette aus (in REBECCA war's noch ein Cremetöpfchen, das als Gluttöter fungierte), und auf Robie, die "Katze", wird ein "Attentat" mit einem rohen Ei verübt.

Den Gipfel des Makaberen erreicht Hitchcock in FRENZY: Zentrum der Geschichte um einen Massenmörder ist der Londoner Grossmarkt. Und Mrs. Oxford, die Frau des Inspektors, ist passionierte Hobbyköchin französischer Gerichte. Zu seinem Bericht von der Frauenleiche im Kartoffelsack überrascht sie ihn beim Lüften der Wärmehaube mit glasierten Schweinefüsschen, die sich ihm auf der Platte entgegenstrecken, und seine Erzählung von den aufgebrochenen Fingern der Leiche wird vom dezenten Knacken der Grissinstäbchen untermalt.

«Das ist besser als alles, was wir in Paris gegessen haben», schwärmt in RICH AND STRANGE Emily, wenn die beiden Schiffbrüchigen auf der chinesischen Dschunke das Reisgericht gierig verschlingen – bis sie das frisch abgezo-

gene Katzenfell sehen, das gerade an die Wand genagelt wird.

In CHAMPAGNE verfolgen wir den Weg eines Gerichtes von der Zubereitung in der Küche bis an den Platz des Gastes, der zugleich ein Weg von den ekelhaft schmutzigen Fingern des Küchenpersonals bis zum raffinierten Arrangement auf der Tafel ist.

Küsse

Die menschlichen Beziehungen sind das Kernthema in allen Filmen Hitchcocks: Vertrauen, das in Misstrauen sich verkehren kann, Verdächtigungen, Ungewissheit, das Verlangen nach Liebe und die Angst vor dem Liebesentzug, Bedrohung und Befreiung – alles das kehrt in seinen Filmen in mannigfachen Variationen und Kombinationen immer wieder, verbunden mit dem Verlust der Identität und der Suche danach. Küsse sind der Versuch, sich des anderen zu vergewissern, einen der seltenen Glücksmomente zu erleben, oft aber zugleich von der Angst durchtränkt, das Glück könne eine Illusion sein, der Abgrund darunter könne sich jederzeit wieder auftun. Keiner hat je Küsse so rauschhaft und zugleich so verzweifelt inszeniert wie Hitchcock.

Zwei der grandiossten Küsse finden sich in VERTIGO. Einmal in der Sequenz-Sequenz, wenn John plötzlich "Madeleine" vermisst, sich und seine Mission, sie zu retten, gescheitert glaubt und die Verschwundene an den Felsen über dem Meer wiederfindet. Die aufrauschende Brandung der aufgewühlten See als Folie für den Kuss spricht von den Emotionen der beiden.

Der andere Kuss ist die Krönung der Rückverwandlung von Judy in "Madeleine": Die Kamera umkreist beide Partner, während im Hintergrund das Hotelzimmer sich in die Remise der spanischen Mission verwandelt, wo John "Madeleine" ein erstes Mal verlor. Glücksgefühl und die Möglichkeit einer sich ankündigenden neuen Katastrophe sind unauflosbar miteinander verknüpft.

TO CATCH A THIEF: Frances ist eine "Schwester im Geiste" von Mark Rutland. Wie sie einen Dieb begehrt, liebt er eine Diebin. TO CATCH A THIEF – das könnte auch ein Titel für MARNIE sein. Der Kuss in TO CATCH A THIEF ist ein Test: Wen liebt Frances; den Dieb, die "Katze" – oder Robie, den Mann? Und was liebt er: ihre Juwelen oder die Frau?



THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

BLACKMAIL

NORTH BY NORTHWEST

THE SECRET AGENT



Sie zeigt ihm ihr Collier, und er urteilt mit Kennerblick: eine Imitation. «Ich bin keine», antwortet sie. Und die funkeln- den Garben des Feuerwerks sprühen auf und illuminieren den Kuss.

Marnie wird beim Gewitter in Marks Haus für einen Moment ihre Distanz gegenüber dem Mann verlieren und sich instinktiv in seine Arme flüchten: Ein Kuss, den sie angstvoll über sich ergehen lässt, und zugleich eine Geste wie ein Hilferuf.

Eine vollkommene Bildmetapher für den Kuss als Befreiung formuliert Hitchcock in *SPELLBOUND*, wenn sich beim ersten Kuss zwischen Constance und John sieben hintereinanderliegende Türen öffnen.

Als «längster Kuss der Filmgeschichte» galt seinerzeit – laut François Truffaut – der Kuss zwischen Alicia und Devlin am Telefon: Beide bewegen sich im Raum, indem sie, sich umeinander drehend, nicht voneinanderlassen. Und eine ganz ähnliche Szene hat Cary Grant noch einmal in der Rolle des Roger O. Thornhill mit Eva Marie Saint als Eve Kendall im Schlafwagenabteil in *NORTH BY NORTHWEST*. Beide Male handelt es sich um Frauen, die – ihrem Auftrag entsprechend – sich einem anderen Mann hingeben und zunächst auf ihre Liebe zu der von Grant verkörperten Person verzichten müssen. Beide Szenen werden bestimmt durch die Geste des Nicht-Loslassen-Könnens.

Die exponierte Bedeutung der Küsse spiegelt sich oft im exponierten Ort, an dem sie sich ereignen. In *SUSPICION* erweckt der Kuss auf der Anhöhe unter den Bäumen das Mauerblümchen Lina wie der Kuss des Prinzen das Dornröschen. John löst ihr festgestecktes Haar, und es ist, als sei das der Beginn einer Befreiung, die allerdings erst noch die Talsohle abgründigen Verdachtes überwinden muss.

In *TORN CURTAIN* ist der Kuss auf dem Hügel unter dem Blütenbaum die Erlösung aus der Vertrauenskrise, in die Michaels Spionageauftrag die nicht informierte Sarah stürzen musste.

Mütter

Eine zentrale Rolle in Hitchcocks poetischen Horror-Visionen spielen die Mütter. Eifersüchtig sind sie auf ihre Kinder – meistens die Söhne – fixiert, dominieren deren Gefühlswelten, versuchen misstrauisch deren Beziehungen zu Partnern zu kontrollieren, zu sabotieren, zu verhindern. Zuweilen haben

sie recht, wenn sie das Verhängnis ahnen, das ihren Kindern droht, wie Mrs. Sebastian, die in der Bindung ihres Sohnes an Alicia von Anbeginn das Unheil erkennt, das Alexander erwartet. Oder sie sprechen schamlos aus, was ihre Kinder noch mit Diskretion behandeln, wie Mrs. Stevens, der die Tochter mit ihrem ewigen «Oh Mutter» auf die Nerven geht, wenn sie in Robie sofort die attraktive und lohnende Partie anspricht. Mrs. Thornhill behandelt ihren Sohn sein Leben lang als kleinen, unmündigen Jungen und stellt ihn gnadenlos bloss, wenn er in Lebensgefahr schwebt. Ist er so, weil sie ihn so behandelt, oder behandelt sie ihn so, weil er so ist?

Noch dominierender beherrscht die mit ihrem Mann heillos zerstrittene Mrs. Anthony ihren Sohn Bruno, der seine Deformationen mit schreiender Vulgarität zu überspielen, sie im auffälligen Outfit zu ersticken versucht.

Für Mrs. Brenner in *THE BIRDS* ist Mitch der Ersatz für den zu früh verstorbenen Mann. Sie lebt in ständiger Furcht vor der Einsamkeit und beobachtet eifersüchtig jede sich anbahnende Beziehung zu einer anderen Frau. Das bezahlt ihrerseits die Lehrerin Annie Hayworth mit ihrer Einsamkeit und schliesslich mit ihrem Leben. Und auch Melanies verkorkste Beziehung zu ihrer Mutter ist die Quelle ihrer inneren Kälte und ihrer Angst vor verantwortlicher Bindung, die sie mit Ironie zu überspielen versucht. Alle diese Einsamen sind prädestinierte Ziele für die Angriffe der Vögel.

Marnie hat die als Kind für ihre Mutter begangene Tat verdrängt und versucht, die aus der Schuld geborene Hassliebe der Mutter durch ihren Hass auf die Männer und durch das ihnen geraubte Geld zu sublimieren. Sie ist eine Schwester Melanies in ihrer Abschottung gegen bindende Gefühle.

Schärfsten Ausdruck findet die Thematik der Mutter-Kind-Beziehung zweifelsfrei in *PSYCHO*. Norman hat seine Mutter vor Jahren ermordet, mumifiziert wie seine ausgestopften Vögel und sie in den Keller verbannt. Seitdem schlüpft der Schizophrene immer dann, wenn er eine Frau kennenlernt und als lüsterner Voyeur beobachtet, in die Rolle der Mutter, um in ihrer Gestalt die mögliche Konkurrentin zu ermorden und die Leiche im Sumpf zu versenken. Mutter und Sohn sind eine Person geworden, oder – vice versa – der Sohn ist zugleich seine Mutter geworden, um an

ihrer Stelle zu töten, wenn er sie mit anderen Frauen «betrügt». Kein anderer Film hat damit zugleich die Verwüstungen durch das Chaos der Persönlichkeitspaltung, der Auflösung des Individuums so erschreckend und verstörend erfahrbar gemacht.

Familienbilder

Zu Beginn von *PSYCHO* sprechen Marion und Sam in ihrem Liebesnest während der Mittagspause, einer billigen Absteige, davon, wie schön es wäre, könnte man sich am Abend in Marions Wohnung treffen. Allerdings müsste man dann die Schwester ins Kino schicken und das Bild der Eltern zur Wand drehen. Das Bild der Eltern als beobachtendes Über-Ich, als Kontrollinstanz, als Ausdruck von Schuldgefühlen und anderer psychischer Geheimnisse im Innern.

Solche Bilder als Mahnmale sind ein weiteres Lei(d)tmotiv im Werk Hitchcocks. Schon im *LODGER* mussten im Zimmer des Mieters alle Bilder blondgelockter Mädchen, die den Raum beherrschten, entfernt werden, weil sie düstere Assoziationen im Kopf des Lodgers auslösten – was ihn natürlich als möglichen Täter verdächtig machte.

In *BLACKMAIL* ist der Vergewaltiger, den Alice in ihrer Not tötet, ein Maler, und man wird den Verdacht nicht los, dass der Ermordete nur deshalb ein Maler ist, weil das Hitchcock Gelegenheit gibt, das Gemälde eines Clowns zum zynischen Zeugen der Gewalttaten zu machen.

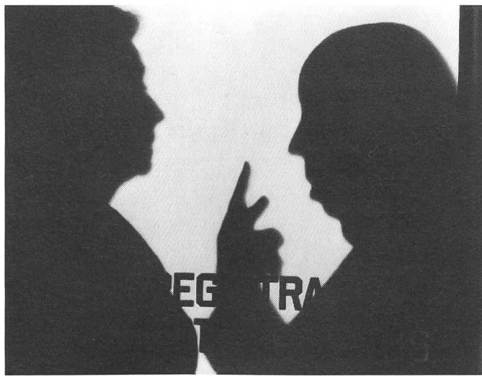
Die Empfangshalle in *Manderley* wird beherrscht von einem Bild einer Ahnfrau der de Winters in grosser Ballrobe. Dieses Gemälde diente einst als Vorbild für ein Festkostüm Rebeccas. Schlecht beraten von ihrer Feindin, Mrs. Danver, will die neue Herrin in die Rolle der Vorgängerin schlüpfen, um die vermeintliche Liebe Maxims zu seiner ersten Frau auf sich zu übertragen. Sie zieht noch einmal das gleiche Kleid für einen festlichen Ball an. Der Versuch der Verwandlung mündet in eine Katastrophe. Hier ist das Motiv des Gemäldes als Vorbild für eine Imitation, das wir aus *VERTIGO* kennen, schon vorformuliert.

In *SUSPICION* ist es wieder Joan Fontaine, die als verklemmtes Geschöpf Lina vom Bild des Vaters eingeschüchtert wird. Umso leichter muss ihr der Leichtfuss John als Mordverdächtiger erscheinen.

FAMILY PLOT

PSYCHO

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH



Ein Porträt von Maddalena Parlane im Betthaupt ihrer opulenten Schlafstatt beherrscht ihr riesiges neugotisches Zimmer im Landhaus in Cumberland. Der ironische Blick des Gemäldes verfolgt jeden, der das Zimmer betritt. Gleich zu Beginn des Films schaut das Porträt des von ihr ermordeten blinden Gatten auf ihren Flügel und ihre Verhaftung herab.

Stolz führt Mutter Bruno vor das Bild, das sie ihrer Absicht nach vom Heiligen Franziskus gemalt hat. Zu ihrer Verwunderung wird die gemalte Schreckensfratze mit den verkrampften Würgerhänden vom Sohn spontan als Bildnis des Vaters interpretiert.

Das Bild des Vaters dominiert auch das Wohnzimmer der Familie Brenner, von der Mutter als Warnung vor der ihr drohenden Vereinsamung wahrgenommen. Der grosse Vogelangriff auf das Haus bringt auch das Bild ins Wanken.

Blicke

Das Auge ist das Instrument des Sehens. Die Kamera ist der Stellvertreter des Auges. Wir sehen, was die Kamera uns zeigt. «Kino-Glas» – das Kino-Auge – nannte Dsiga Wertow das. Vom Camera-Eye spricht Stan Brakhage. Jeder Film, der das Medium reflektiert, spricht vom Sehen. Wer je einen Hitchcock-Film sah, wird die Blicke nicht vergessen. Wer je einen Hitchcock-Film sah, fühlt sich als Voyeur ertappt. Ein Schwindel ergreift uns, wenn wir mit der Kamera stellvertretend für die Akteure in die Abgründe schauen. Und die Kälte erschreckt uns, wenn wir die sehenden, prüfenden, fragenden Blicke sehen, die uns auf der Leinwand begegnen oder unseren Blicken ausweichen. Wir fühlen uns ertappt, wenn die dunklen Augen-Gläser des verfolgenden Polizisten in Marions Auto schauen. Wir sehen in den Blicken von Mrs. Brenner das eisige Grauen voraus, das sie befürchtet. Wir sehen Marions Blicke und versuchen mit ihren Augen das Wasser und das Dunkel zu durchdringen, dem sie entgegenfährt. Wir sehen Norman Bates das Bild zur Seite schieben und sehen, wie er für uns in Marions Apartment späht. Und wir sind es, die mit sensationslüsternen Blicken durch Jeffries' Teleobjektiv in fremde Wohnungen starren. Wir sind alle Voyeure, wenn wir ins Kino gehen, und fühlen uns erwischt, wenn wir Menschen sehen sehen. Es sind die Augen der Darsteller, die uns die Welt verdächtig scheinen lassen.

Im Vorspann von VERTIGO wandern die Blicke des Auges, in dessen Tiefen uns die Spiralen saugen, unruhig hin und her: Angst und Misstrauen befallen auch uns, werden sofort als Leit-motive des Films suggeriert.

Zeichen

Eine Bildsprache wie die Alfred Hitchcocks, die nach dem sinnfälligsten Bildkürzel sucht, nach der möglichst eindeutigen visuellen Metapher – auch für Vieldeutiges –, nach dem knappsten Ausdruck einer Grundsituation strebt, tendiert zum Piktogramm, zum Logo, zum Signet. Seine Top-Shots werden zum abstrakten Muster. Ortsangaben werden auf ein Symbol reduziert: das Capitol steht für Washington, das British Museum oder die Tower Bridge für London, die Freiheitsstatue für New York, die Golden Gate Bridge für San Francisco, die Präsidentenköpfe charakterisieren den Mount Rushmore, Windmühlen signalisieren Holland, die Nationalgalerie (Ost-)Berlin, die Schokoladenfabrik die Schweiz und die königliche Porzellan-Manufaktur Kopenhagen.

Hitchcocks Vorliebe für Karten, Pläne, zeichnerhafte Kürzel verbindet ihn mit Fritz Lang: Ein Dreieck mit dem Begriff «The Avenger» ist die Signatur des Mörders in THE LODGER, ein Stadtplan verzeichnet seinen Aktionsradius, Landkarten und der fehlende Finger einer Hand sind «Wegweiser» in 39 STEPS.

Und an Langs Kreidemarkierung «M» als Stempel für den Verbrecher denkt man unweigerlich bei Hitches Vorliebe für diesen Buchstaben: «Dial M for Murder»! Es ist bemerkenswert, wieviele Namen seit diesem Film mit M beginnen: Margot und Mark, Manny – Rufname für Christopher Emmanuel Balestrero in THE WRONG MAN –, Madeleine und Midge, Marion und Milton, Mitch und Melanie, Michael, Mark und Marnie, deren andere Pseudonyme im Vornamen alle mit M beginnen: Marion, Mary, Margaret und Martha.

Das Spiel mit Namen und Initialen ist natürlich auch ein Spiel mit Identitäten: Christopher Emmanuel Balestrero wird «Manny» genannt, John Ferguson beharrlich von Midge «Scottie» gerufen, so dass seine Initialen zu S. F. werden, die als Kürzel für San Francisco auch auf dem Nummernschild seines Autos auftauchen. A propos Nummernschild: Beim Autotausch wechselt Marion Crane auf ihrer Fahrt in den Tod natürlich

mit den Wagen auch das Nummernschild: aus dem weissen mit schwarzen Ziffern wird ein schwarzes mit weissen Buchstaben und Zahlen.

Das O. zwischen Roger Thornhills Vor- und Nachnamen weist auf seine schwache Persönlichkeit hin, die erst durch die totalen Erniedrigungen, die er erleiden muss, in der verantwortlichen Beziehung zu einem anderen Menschen sich festigen kann.

Und Zeichencharakter hat auch die «Über-Kreuz»-Metapher in STRANGERS ON A TRAIN: Dem Cross-Cutting der ersten Sequenz folgen die Einstellungen auf die Weichen der sich kreuzenden Eisenbahngleise. Und die gekreuzten Tennisschläger auf Guy Haines' Feuer-zeug inspirieren Bruno zu den Morden «überkreuz».

Tiere

(und andere Mitspieler)

Das kinematographische Universum Alfred Hitchcocks ist radikal subjektiv. Er zeigt uns nicht *die* Welt, er zeigt uns nicht *eine* Welt – er zeigt uns *seine* Welt.

Und alles, was er für diese Welt brauchte, aus verschiedenen Gründen jedoch nicht vorfand, liess er sich bauen: Vom UN-Gebäude bis zur Nationalgalerie in Ost-Berlin, vom British Museum bis zum Mount Rushmore, von Albert Whitlocks gemaltem Turm der spanischen Mission und dem Modell seiner Treppe im Innern bis zum Gerichtssaal des Old Bailey.

Und mit den Mitteln der Montage schaffte Hitchcock es sogar, den «echten» Fidel Castro zum Mitspieler von Karin Dor zu machen. Alles unterwarf er seinem Willen. Die schnöde Realität hatte keine Chance, ihr gemeines Haupt zu erheben.

Ein Gradmesser für den Umgang mit Realität im Film sind immer Tiere, die so unberechenbar sind. Wieviel Raum lässt ihnen die Inszenierung, sie selbst zu sein? Hitchcock unterwirft sie rigoros seinem Gestaltungswillen. Sie werden getrimmt, dressiert, manipuliert und haben den Vorteil, nicht widersprechen zu können. Immer wieder begegnen wir Tieren in seinen Filmen, und er macht sie zu idealen Film-Darstellern. Truffaut zeigt uns in LA NUIT AMÉRICAINE, wie schwierig es sein kann, die Szene einer frühstückenden Katze in LA PEAU DOUCE zu inszenieren. Hat ihn Hitchcocks Katze aus MR. AND MRS. SMITH dazu inspiriert, die durch ihr

Desinteresse am Mahl der beiden den Verdacht weckt, die Suppe könnte vergiftet sein? Eine schwarze Katze schleicht sich lautlos aus ihrem Sessel davon, wenn Robie auf seine Rolle als Katze angesprochen wird. Und ein Dackel kündigt in SECRET AGENT durch sein unruhiges Kratzen an der Tür an, dass irgendwo weit draussen im Gebirge ein Mord vorbereitet wird. Als die Tat vollbracht ist, gibt der Dackel Ruhe: Die Menschen haben seine Warnung nicht verstanden.

Sein Meisterstück in der Inszenierung von Tieren vollbrachte Hitchcock natürlich in THE BIRDS. Hier liess er Krähen dressieren, nähte Tippi Hedren lebende Möven ans Kleid, kopierte Vögel über Masken ein, liess sie zwischen Glasscheiben flattern, mischte ausgestopfte mit lebendigen Tieren, liess Vogelgeflatter und -kreischen elektronisch wie Musik komponieren, und er brachte zwei Love-Birds dazu, im Rhythmus der Kurven im Auto hin und her zu schaukeln, wie er es zuvor mit Grace Kelly und Cary Grant und ihren zwei Verfolgern in TO CATCH A THIEF getan hatte.

Ob Carol Lombard sich des vollen Ausmasses ihrer Anspielungen bewusst war, als sie Hitch als Antwort auf seine Meinung, Schauspieler seien Vieh, Kühe als die idealen Stars ins Studio stellen liess?

Alles und jeder waren für Hitchcock Material, geschaffen nur zu dem einen Zweck, seine total synthetische Welt auf die Leinwand zu projizieren.

Hartmut W. Redotté

