

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 225

Artikel: Die Köchin, ihr Sohn und alle seine Freundinnen : Felicia's Journey von Atom Egoyan
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865517>

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: 12.04.2026

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

•••••

Die Köchin, ihr Sohn und alle seine Freundinnen

FELICIA'S JOURNEY von Atom Egoyan



Der freundliche alte Wolf, der sich des frisch von der Klosterschule eingetroffenen Mädchens mit väterlicher Fürsorge annimmt, heisst ironischerweise Joseph.

Ein Mädchen aus Irland, siebzehn Jahre alt, fortgelaufen von Zuhause, allein in einer fremden Stadt. Auf der Suche nach Johnny, von dem sie ein Kind erwartet und von dem sie nicht einmal die Adresse weiss. Angeblich arbeitet er im englischen Birmingham, in einer Rasenmäherfabrik; vielleicht aber auch ist er Soldat der britischen Armee. So verlässt sie das familiäre Grün der irischen Provinz, taucht ein ins industrielle Grau der englischen Grossstadt, die das Mädchen zugleich aber auch mit warmen Brauntönen umfängt. Dort begegnet sie einem freundlichen, älteren Herrn, der mehrmals ihre

Wege kreuzt und sich mit ausgesuchter Liebenswürdigkeit erbietet, ihr zu helfen. Sowenig sie sich vorstellen kann, dass Johnny etwas anderes ist, als was er sagt, sowenig misstraut sie diesem hilfsbereiten Mr. Hilditch. Der Verdacht, dass Felicias Reise eine Reise in den Tod sein könnte, beschleicht nur den Zuschauer.

In der Romanvorlage von William Trevor trägt Felicia die Farbe Rot. Ein farbdramaturgischer Effekt als Mittel der Suggestion, dass es sich hier um eine moderne Variante des Märchens vom Rotkäppchen und dem bösen Wolf handeln könnte, der gegenüber dem

naiven Mädchen auch im Märchen ganz höfliche und liebenswürdige Töne anzuschlagen weiss. Atom Egoyan gibt diesem *little girl lost* in seiner Verfilmung stattdessen die Farbe Blau und erklärt sie zu einer unschuldigen Madonna mit noch ungeborenem Kind. Der freundliche alte Wolf, der sich des frisch von der Klosterschule eingetroffenen Mädchens mit väterlicher Fürsorge annimmt und ihr eine tröstliche Unterkunft verspricht, heisst ironischerweise Joseph.

Felicias *Blau* begegnet Hilditchs *Grün*. Beide Farben führen im ausgeklügelten Design des Films einen perma-

nenten Dialog miteinander. Und Blau ist natürlich auch eine romantische Farbe.

Egoyan selber nennt denn auch seine Interpretation des Stoffes eine moderne Variante des Märchens von der Schönen und dem Tier, womit er der Geschichte auch ein romantisches Motiv und eine Erlösungsthematik zuschreibt. Erkennbar wird in diesem ganzen Bezugs-kontext auf jeden Fall, wie sehr die Erzählung mythischen Strukturen folgt. In vergleichbarer Weise hat Egoyan in seinem vorausgegangenen Film *THE SWEET HEREAFTER* den Mythos vom Rattenfänger von Hameln als Kernbezug verwendet.

Verdacht

Von noch grundlegendere Bedeutung ist aber der Bezug auf einen weiteren (neo-)mythischen Kontext. *Alfred Hitchcock* hat sein ganzes Werk hindurch ein selbstentlarvend Interesse für Frauenmörder und Serienkiller an den Tag gelegt, angefangen bei seinem ersten Thriller *THE LODGER*, auf den Punkt gebracht aber erst in seinem Massstäbe setzenden *PSYCHO*, der zum Archetyp einer ganzen Gattung wurde, in Hitchcocks eigenem Œuvre aber die Mitteltafel eines Triptychons darstellt, zu dem *SHADOW OF A DOUBT* und *FRENZY* die Seitenflügel bilden.

Hitchcocks Serienmörder sind nach aussen hin besonders höflich, zuvorkommend und ordentlich; das Monster sieht man ihnen nicht gleich an. In *SHADOW OF A DOUBT* und *FRENZY* sind es

Männer von betonter Eleganz, Perfektionisten im Walzertanzen oder im Krawattenbinden. In *PSYCHO* ist es ein sympathischer und nicht weiter auffälliger junger Mann, der dem Zuschauer glatt als Identifikationsfigur dienen kann und soll. Hitchcock interessieren die Abgründe im Normalen, die garstigen Winkel hinter den bürgerlichen Fassaden.

In *SHADOW OF A DOUBT* gibt es eine enge Verbindung zwischen dem unschuldigen Mädchen Charlie und ihrem monströsen Patenonkel, der nicht ohne Grund genauso heisst wie sie und der sie möglicherweise umbringen wird. In *FRENZY* ist der tatsächliche Frauenwürger, der seine Opfer mit der Krawatte erdrosselt, nur ein Spiegel für die Abgründe des unschuldig Verdächtigten, den man nicht umsonst in der Szene seines ersten Auftritts beim Krawattenbinden sieht und der später in einem Akt unglaublicher Brutalität mit einer Eisenstange auf ein Bett schlägt, in dem er seinen mörderischen Doppelgänger vermutet. Stattdessen muss er feststellen, dass er eine gerade ermordete Frau nur ein zweites Mal und diesmal selber totgeschlagen hat.

Diese Filme Hitchcocks sind alle drei sehr persönlich und Spiegel seiner eigenen Abgründe.

Der dicke Mann

Egoyans Film und Trevors Roman lesen sich wie eine Variation über die Hitchcocksche Psyche und über Hitchcock als Archetyp seines eigenen Gen-

res (vergleichbar vielleicht mit Soderberghs Phantasien über *Kafka*). Schon der Name des sanftmütigen Mörders ist bezeichnend. *Mr. Hilditch* ist eine durch das Einfügen nur weniger Buchstaben geringfügig erweiterte Form von *Hitch*, wie sich Mr. Hitchcock seit Kindheitstagen selbst zu nennen pflegte. Und Hitchcocks zweiter Vorname war in der Tat Joseph. So wird aus Alfred Joseph Hitchcock in Trevors Roman in bewusster Abwandlung ein Joseph Ambrose Hilditch.

So wie Norman Bates in *PSYCHO* Gespräche mit seiner Mutter führt, die es gar nicht (mehr) gibt, berichtet Mr. Hilditch Felicia von Gesprächen mit seiner Frau, die es genausowenig gibt und die er Ada nennt, was wiederum eine Assoziation an Hitchcocks mütterliche Ehefrau Alma ist. Darüber hinaus führt Hilditch in Egoyans Adaption auch eine Art Scheindialog mit seiner Mutter, die nur noch als jungerhaltene Videomumie auf seinem Fernsehbildschirm lebendig ist.

Trevors Mr. Hilditch ist ein schwergewichtiger Mann mittleren Alters, mit Fettwülsten im Gesicht und von massiger Gestalt, dabei ordentlich, sauber, korrekt, mit freundlichem Lächeln und hintergründiger Melancholie. Nicht zu vergessen: «Mr. Hilditch isst für sein Leben gern.» Das Essen wird für ihn zu einem Ritual, das an die Stelle des Sexuellen tritt. Die Ermordungen junger Mädchen (Hitchcock, das *Vorbild*, "mordet" rein filmisch) sind nur ein analoges Ritual mit entsprechender Bedeutung.



FRENZY von
Alfred Hitchcock

Über den Bildschirm von Hilditchs Küchenfernseher flimmern Videokonserven, während dieser das nächste delizöse Menü anrichtet. Dabei folgt Hilditch den Anweisungen seiner Mutter, die als Fernsehköchin Delikatessen der französischen Küche offeriert.

Der wunderbare Bob Hoskins verkörpert dieses Hitchcock-Modell in Egoyans Film auf ganz bemerkenswerte Weise, ohne eine weitergehende Ähnlichkeit vorweisen zu können und ohne so fett und trüfäugig in Erscheinung zu treten wie der Mr. Hilditch des Romans. Aber er gibt der Figur eine behutsam gängelnde und schleppend langsame Sprechweise, die an den feierlich-gravitätischen Redestil Hitchcocks erinnert.

In Rückblenden zeigt Egoyan Hilditch als Kind, in Aufnahmen, die eine frappierende Ähnlichkeit mit Hitchcocks Kinderfotos besitzen. Der kleine Joey (ein Name, der sich nur bei Egoyan, nicht bei Trevor findet), der keine Miene seines pausbäckigen Gesichtes verzieht, hinter dessen Stirn aber so einiges vorzugehen scheint, strahlt schon die schwerfällige Würde des späteren Mr. Hitchcock aus. Adrett gescheitelt und pomadisiert, in kurzer Hose und zu engem Jackett, mit groben Kniestrümpfen, aber perfekt gebundener Krawatte, erscheint der vordergründige Musterknabe wie ein dressiertes Fehlprodukt der englischen Gesellschaft, das jene selber zu verantworten hat.

Natürlich ist dies nicht der *reale* Hitchcock, sowenig wie Soderberghs Kafka der *reale* Kafka ist. Beide sind sie reine Kunst- und Phantasiefiguren, destilliert aus der begründeten Annahme einer Einheit von Autor und Werk (wie das, zum Vergleich, auch bei *Edgar Allan Poe* der Fall ist, der ebenso seine Schreckvisionen aus der Tiefe seiner

eigenen Abgründe geschaffen hat). Trevor und Egoyan arbeiten deshalb betont vorsichtig, stellen nie offene Bezüge her, legen nur verdeckte Spuren, die sich leicht übersehen lassen. Nicht einmal der Name ist *direkt* (wie missverständlicher Weise bei Soderbergh), und auch die äussere Beschreibung ist bewusst verschoben, verwischt, abweichend, damit es, schon aus rechtlichen Gründen, zu keiner Verwechslung kommen kann. *Hilditch* ist eine *inspirierte* Figur. Er ist eine synthetische Konstruktion aus Elementen des Hitchcock-Kosmos. In ihm *gestaltet* sich der Phänotyp eines *Psycho*-Täters mit den Zügen von Hitchcocks Werk und seiner Person.

Einmal bekommt Hilditch in seinem Beruf als Leiter einer Werkskantine von einem Handelsvertreter eine kleine Modellfigur geschenkt, die ihn eigentümlich fasziniert und die er gerne haben möchte. Es ist das Modell eines dickbäuchigen Mannes in deutlicher *Hitchcock*-Nachbildung. Mit dieser Modellfigur tritt er später vor einen Spiegel und vergleicht sich selbst mit dem Modell in seiner Hand.

nahestehenden Stoff seinem eigenen Kosmos anverwandelt. Seine eigene Erfindung sind die Kindheitserinnerungen Hilditchs, die als Videokonserven über den Bildschirm von Hilditchs Küchenfernseher flimmern, während dieser das nächste delizöse Menü anrichtet. Dabei folgt der altjüngferliche Hilditch (immer noch) den Anweisungen seiner Mutter, die als Fernsehköchin der fünfziger Jahre mit vorgetäushtem Akzent Delikatessen der französischen Küche offeriert.

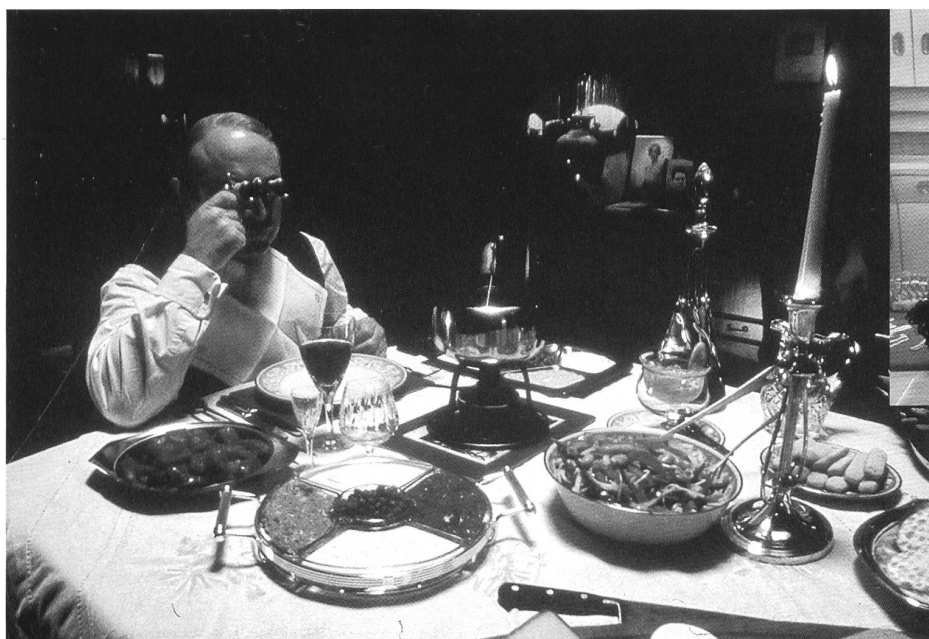
Hilditchs Mutter als falsche französische Köchin, die ihren kleinen Joey als Küchengehilfen ironisch abklassifiziert, weil es ihm nicht gelingen will, mit einer riesigen phallischen Spritztüte die sich nackt vor ihm darbietende Pute zu füllen, stopft ihm zur Strafe ein der Pute entfallenes Stück rohe Leber in den Mund. Die Mutter als Köchin ist eine Figur, die Egoyan (nicht Trevor) so konzipiert hat. Bei Trevor wurde Hilditch als Kind von seiner Mutter sexuell missbraucht; bei Egoyan formuliert sich der "Missbrauch" subtiler Weise auf der metaphorischen Ebene der Essenszubereitung.

Die Köchin und der Küchenjunge

Egoyan, der hier nach *THE SWEET* *HEREAFTER* zum zweitenmal eine literarische Vorlage adaptiert hat (auch hier mit dem vorteilhaften Effekt einer vorher nie erreichten erzählerischen Geschlossenheit), hat selber das Drehbuch verfasst und den fremden, aber ihm

Delikatessen

Das ist natürlich eine metaphorische Ebene, die Hitchcock nahesteht. In seinen Filmen und in seinem Leben spielen Rituale des Essens eine grosse Rolle. So wie Hilditchs Mutter Gala ihren kleinen Joey mit französischer Küche vergewaltigt, quält in Hitchcocks *FRENZY* die Ehefrau des vorbildlich kor-



rekten Kriminalinspektors Oxford (ein 0bezeichnender Name) ihren Ehemann mit Abarten der französischen Küche, wie «Schweinefüsse mit Sauce aus Innereien», die er mit gravitätischer Würde zu sich nimmt, um sie in unbeobachteten Momenten angewidert auszuspuken (so wie Joey die Putenleber). Dabei traktiert sein Messer bei aller scheinbaren Kontenance, die er nach aussen zu wahren vermag, die dünnen Wachteln und fetten Schweinefüsse auf seinem Teller mit einer unterschwellig mörderischen Wut.

Einer dieser Essensszenen mit dem von seiner Frau in der Küche "missbrauchten" Inspektor Oxford unmittelbar voraus geht eine Szene, in der der Frauenmörder mit seinem neusten Opfer zur nächsten Tat schreitet. Damit stellt Hitchcock zwischen beiden Ebenen einen direkten Zusammenhang her. Auch der brave Oxford könnte irgendwann zum Mörder werden, und seine Frau (auch sie: eine falsche französische Köchin) ist nicht weniger eine in obszönen Ritualen ausschweifende Sadistin als der Krawattenmörder, den er jagt.

Die Krawattenrituale des Würgers sind in gleicher Weise Ausdruck einer gestörten und perversierten Sexualität wie die Kochrituale der Inspektorenfrau. Und der Krawattenmörder hat, wie Hilditch, selbstverständlich eine Mutter, die an allem schuld ist.

So wie Oxford die «Schweinefüsse in Innereien-Sauce» spuckt auch Hilditch in der letzten Essensszene von *FELICIA'S JOURNEY* die «Würstchen im Schlafrock» wieder aus, die ihm eine

Köchin der von ihm verwalteten Fabrikantenecke zum Probieren in den Mund schiebt. Zu sehr bohrt diese Geste in seinen Komplexen. Zu sehr verweist sie auf die Sublimation seiner Sexualität im Essen und auf den ödipalen Hintergrund seiner Küchenrituale. Zu sehr führt sie ihm ins Bewusstsein, was er verdrängt.

Herz eines Kindes

Egoyan wirft mit seiner Küchen-Metaphorik und seinem Konzept von Hilditchs Kindheitsvergangenheit noch einmal ein erhellendes Licht auf die strukturellen Bedeutungen von Hitchcocks *FRENZY*. Und wie bei Hitchcock bringt seine Montage die verschiedenen Figuren- und Handlungsebenen in eine ironische Beziehung zueinander.

Wenn Hilditch in der Küche zur Bearbeitung der vor ihm liegenden Rippchen sein langes Messer schleift, das die Ausmasse der Spritztüte hat, mit der er als Kind versagt hat, montiert Egoyan das an die langen Wege, die Felicia geht, als hätte ihre Reise nur das Ziel, in Hilditchs Küche und unter seinem Messer zu landen (zu sentimentaler Schlagerdudelei vom Plattenspieler). Die Küche inszeniert Egoyan als den grössten, den zentralen Raum im Hilditch-Haus, der obendrein auch der intimste ist bei all den sexuellen Konnotationen der dort zelebrierten Kochkunst und angesichts der Damenwäsche, die Hilditch daselbst zwischendurch auf ein herablassbares Hängegerüst an der Decke spannt.

Das Haus des Mr. Hilditch ist natürlich das kaum veränderte, in seinem ganzen Ambiente museale Haus von Hilditchs Mutter, in dem ihr Geist (als Videokonserven) immer noch gegenwärtig ist und in dem das nur körperlich, nicht seelisch gross gewordene Kind Hilditch nach wie vor gefangen bleibt: so wie Norman Bates im mausoleumhaften Psycho-Haus der Mutter, die als Keller-Mumie im Untergrund seiner Seele immer noch über ihn herrscht. Nur dass das Hilditch-Haus im Unterschied zum Bates-Haus nichts vordergründig Schreckerregendes hat, sondern in seiner Atmosphäre eine trügerische Wärme und Geborgenheit ausstrahlt.

Hitchcocks eigene Abhängigkeit von seiner Mutter, der gegenüber er noch als junger Erwachsener Rechenschaft ablegen musste über alles, was er am Tage angestellt hatte, und seine spätere Abhängigkeit von der Kochkunst seiner Ehefrau Alma, in der sich die Sexualität ihrer Ehe sublimierte, liefern den Hintergrund für seine eigenen und auch für Egoyans daraus hier wiederum abgeleiteten Phantasien.

Das Haus des Mr. Hilditch

Mit einer Einführung in das Hilditch-Haus beginnt Egoyan seinen Film. Die Kamera schwenkt hoch über eine merkwürdige Eier-Sammlung, an der Spielzeugsammlung des kleinen Joey vorbei, um Ecken und Winkel, von Raum zu Raum, an dem riesengrossen Foto der übermächtigen Mutter vorbei,



Die Korrelativität der Beziehung zwischen Hilditch und Felicia wird auch durch die Kameraführung bestätigt: ein Schwenk nach oben, mit dem die Hilditch-Sequenz beginnt; ein Schwenk nach unten, mit dem Felicias Reise startet.

das eine Wand und damit den Raum (und in *pars pro toto*-Symbolik: das ganze Haus und den Sohn) dominiert. Der Weg der Kamera führt durch ein permanentes Halbdunkel bis in die voll-erleuchtete Küche als Endstation, wo sie überraschend auf etwas Lebendiges stösst und den dort hantierenden Hilditch beim Kochen entdeckt. Es ist eine seltsam schwebende, fließende Kamerabewegung, ungewöhnlich langsam, gleichmässig, getragen, die das Haus Raum für Raum erfasst und Zeit und Ort etwas Unwirkliches und Traumatisches verleiht. *Getragen* wird sie von einem englischen Schlager der fünfziger Jahre: Malcolm Vaughans «*The Heart of a Child*» (Egoyan verwendet im Film noch zwei weitere Titel Vaughans).

Die Eröffnung erinnert in Stil und Atmosphäre an die zwischen Trauma und Idylle oszillierenden Familien- und Kindheits-Reminiszenzen von *Terence Davies*, im besonderen an *THE LONG DAY CLOSES*. Diese Besichtigung von Innenräumen dient nicht nur der Einführung in Psyche und Bewusstseinszustand des Mr. Hilditch. Genauso ist sie ein Gleiten durch die Scheinidylle eines *haunted house*.

Vor allem aber ist sie eine Gleitbewegung durch den "Körper" einer Mutter, die mit diesem Haus identisch ist und die ein kleines Kind in sich trägt, das nie wirklich "geboren" worden ist, nie "erwachsen" werden konnte. Nach wie vor im Haus der Mutter, befindet sich Hilditch noch in ihrem Bauch, in einem embryonalen Zustand,

ohne Abnabelung in ein erwachsenes Leben. Das Eier-Bild, mit dem der Film beginnt, ist so emblematisch wie das "Kinderherz" im Liedtext. Wenn Hilditch später Felicia drängt, *ihr Kind* (nicht zufällig: ein Junge) abzutreiben, wird das *seinen eigenen* Tod zur Folge haben.

Alles über seine Mutter

Da Hilditch-Haus und Hilditch-Mutter eine allegorische Identität eingehen, ist es nicht schwer nachzuvollziehen, warum ihr überdimensionales Foto den Wohnraum des Sohnes überblickt, ihr Videobild ihn in der Küche überwacht und ihm im beunruhigenden Lagerraum des Hauses ihr Konterfei in dutzendifacher Ausfertigung von sorgsam über- und nebeneinander gestapelten Kartons entgegenstarrt (ein Multiplikationseffekt, der an die *Pop Art*-Reproduktionskunst eines Andy Warhol erinnert). Die unverhältnismässige Grösse des Fotos an der Wand entspricht dabei der unverhältnismässigen Grösse der Küche.

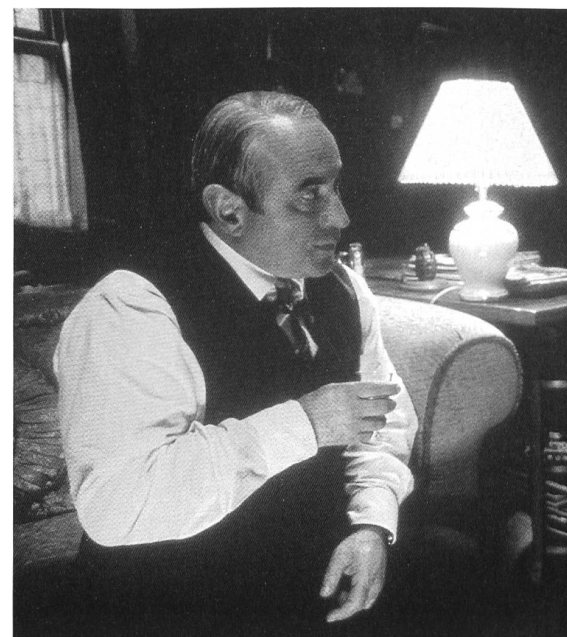
Die langsame Gleitbewegung der Kamera wiederum entspricht dem Zeitgefühl eines Kindes, für das die Zeit still steht – stehen geblieben ist in einer Vergangenheit, die ihm zur ewigen Gegenwart wird. Sie entspricht auch der gedehnten Sprechweise, die Hilditch charakterisiert, seiner Retardation auf eine kindliche Wahrnehmung und Artikulation.

In einer der Video-Visionen seiner eigenen Kindheitsvergangenheit, die ihm die Traumata seines Unterbewusstseins permanent *vorspiegeln*, dreht er sich als Rückenfigur zur Mutter, die ihn nie annehmen wollte, bewegt er sich ins Bild hinein und in die unerwartete Umarmung der Mutter, kehrt in ihren Schoss zurück. Es ist eine Vision seines Todes. Die gleichen Bilder gehen ihm noch einmal durch den Kopf, wenn er sich später die Schlinge so selbstverständlich um den Hals legt, als würde er sich eine Krawatte binden.

In dem Moment, in dem sich der *little boy lost* selber "abtreibt", wird er von seiner Mutter "angenommen". Das Umlegen der Schlinge ist vielleicht auch wie ein Umlegen der Nabelschnur, von der er sich nie freimachen konnte. Anstelle des Gerüsts, an das er vorher die angebliche Wäsche der Herrin des Hauses (nach aussen hin Ada, tatsächlich Gala) gehängt hatte, erwartet ihn dort jetzt ein Galgen, an den er sich selber hängt (ein wahres Küchen-Drama). Auch in der Musik schliesst sich der Rahmen, indem Egoyan Hilditchs Abtritt wie seinen ersten Auftritt wieder mit Malcolm Vaughans «*The Heart of a Child*» unterlegt.

Szenen einer Geburt

So wie in der ersten Szene Hilditch, "gebürt" der Film in seiner zweiten Szene Felicia, beginnend mit dem Meer als Keimzelle des Lebens. Felicia nabelt sich ab von ihrer Kindheit, verlässt das Haus ihres Vaters, fährt übers



Meer, als Rückenfigur (aufgenommen aus der Obersicht), noch gesichts- und identitätslos, klein in der Weite des Raumes, auf einer Reise ins Erwachsenwerden. FELICIA'S JOURNEY ist eine Initiationsgeschichte.

Klein in der Weite des Raumes wird auch Hilditch eingeführt (auch wenn die eigentlichen Dimensionen der Küche erst viel später erkennbar werden). Aber es stehen sich hier eine Innen- und eine Aussenräumlichkeit gegenüber. Während Felicia flügge wird, ist Hilditch ein Nesthocker.

Mit derart emblematischen Geburts-Bildern (das Ei und das Meer als Keimzellen des Lebens) werden Hilditch und Felicia von Anfang an aufeinander bezogen, als korrelatives Paar eingeführt. Die Korrelativität ihrer Beziehung wird auch durch die Kameraführung bestätigt: ein Schwenk nach oben, mit dem die Hilditch-Sequenz beginnt; ein Schwenk nach unten, mit dem Felicias Reise startet.

Hitchcock, zum Vergleich, setzt in SHADOW OF A DOUBT die beiden Charlies, das unschuldige Mädchen und den monströsen Mörder, in ihren Einführungsszenen durch eine Gleichheit der Räume, der Positionen und der Kamerabewegungen, also durch konsequente Parallelisierung zueinander in Beziehung. Auch Hitchcock versteht sein "Rotkäppchen" und seinen "Wolf" (oder auch seine "Schöne" und sein "Tier") als korrelatives Paar, als Teilpersonifikationen einer ambivalenten menschlichen Psyche.

So sehr Hitchcock sich in diesem Film zugleich mit der männlichen wie der weiblichen Figur, mit dem Monströsen wie dem Unschuldigen (als Teile seiner selbst) identifiziert, verkörpert auch bei Egoyan und bei Trevor nicht nur Hilditch, sondern genauso sehr Felicia einen Teilaspekt der Hitchcock-Persönlichkeit. In Felicia personifiziert sich auch Hitchcocks Katholizismus.

Im Roman entwirft Trevor Felicia als Klosterschülerin, deren Lehrerinnen Schwester Ignatius und Franziska Xavera heissen. Das sind keine Namen ohne Belang, sondern bewusste Verweise auf die Hitchcock-Biographie. Der heilige Ignatius und der heilige Franziskus Xavier waren die Schutzheiligen der Jesuitenschule, die Hitchcock besucht hat und an deren Säulenfiguren er jeden Tag vorbei musste. Der biographische Bezug liesse sich im übrigen auch dahingehend ausdehnen, dass Hitchcocks Grossvater Joseph hiess und ein irisches Mädchen heiratete und auch Hitchcocks Mutter irisch war.

Korrelationen

Die Korrelativität ist bei Egoyan grundlegend und strukturbestimmend und schon in den Einführungsszenen ganz nuanciert ausgearbeitet. Hilditch steht frontal zur Kamera, Felicia mit ihrem Rücken. Hilditch versteckt sich in einem Innen, Felicia bewegt sich durch ein Aussen. Felicia ist ohne Haus und Heim, Hilditch dagegen ohne Aussenwelt (selbst sein Beruf ist nur eine Verlängerung seiner Küchen-Existenz).

Auch in dem Hilditch zugeordneten Lied («*The Heart of a Child*») verengt sich der Blick nach innen; in dem leitmotivischen Lied Felicias («*Sensual World*») öffnet er sich nach aussen.

FELICIA'S JOURNEY erzählt die Geschichte einer gescheiterten und einer gelingenden Initiation. Hilditch ist ein Kind, das Kind geblieben ist. Felicia ist ein Kind, das erwachsen wird.

Später, als es Hilditch zunächst nicht gelingt, Felicia ins Haus zu locken, blickt er ihr nach, wie sie davonläuft. Die Kamera schwenkt über ihn hoch und er geht als Rückenfigur aus dem Bild verloren, während die immer weiter laufende Felicia noch lange zu sehen ist und nie verlorengeht. Als Rückenfigur beginnt Felicia ihre Reise, und als Rückenfigur beendet Hilditch seine Existenz: in seiner endgültigen Regression zum Kind und seiner Hinwendung zur Mutter.

Nach dem Sündenfall

Am Ende pflanzt Felicia Blumenzwiebeln in die Erde: als Keimzellen neuen Lebens ein Rückverweis auf die Eier-Emblematik am Anfang. Sie pflanzt Leben in die Erde einer kleinen, öffentlichen Gartenparzelle, so wie Hilditch Felicia selber unter die Erde seines eigenen Gartens zu bringen hoffte.

Der Garten, der für seine Mutter früher auch ein Drehort ihrer Koch-Shows war, ist für Hilditch das verlorene Paradies seiner Kindheit, aus dem er vertrieben wurde. Es ist auch der Ort seiner Ursünde (der Diebstahl eines



Egoyan ist in allen seinen Filmen als Geschichtenerzähler immer auch ein Psychoanalytiker. Auf Freud beruft er sich ganz explizit, und Jung hat er sicher genauso viel zu verdanken.

Portemonnaies, das er im Garten verscharrt wie einen Kadaver). Später wiederholt sich seine Ursünde wie ein *déjà-vu*, indem er auch Felicias Geld stiehlt. Die Wiederholung weckt seine Erinnerung an die Ursprungstat, funktioniert damit auch im Sinne einer *Epiphanie*. Dass er im Garten noch ganz andere Kadaver verscharrt, ist auch ein (nun aber um einiges pervertierterer) Wiederholungsakt der Ursünde. Als er für Felicia ein Grab aushebt, bringt er damit nur das Anfangsdelikt seines ganzen Sündenfalls wieder an die Oberfläche.

Felicia selbst wiederum hat das Geld, das ihr Hilditch stiehlt, zumindest nur geborgt. Jetzt ist es weg, kann nicht mehr zurückgegeben werden. Eine kleine "Sünde", die Felicia unschuldig ins Fegefeuer des Hilditch-Hauses bringt, so wie Marion Crane in *PSYCHO* für ihr verhältnismässig geringfügiges und längst bereutes Diebstahldelikt in die Hölle des Bates-Motels befördert wird. Dazu kommt als weiteres "Vergehen" Felicias ihre verbotene Beziehung und die uneheliche Schwangerschaft als ihr eigener Sündenfall, für den sie ihr Vater explizit aus ihrem Kindheits-Paradies verstösst: «Damn you to hell!»

Himmel und Hölle, Paradies und weniger süßes Jenseits liegen auf dem Hilditch-Anwesen dicht beieinander. Der Garten Eden war bekanntlich der Ort, an dem sich auch der Teufel aufzuhalten pflegte. Und er ist hier weit weniger ein Paradies als ein Totenacker. Das ist eine Dichotomie, die sich ohne

weiteres einfügt in die Struktur der Korrelationen.

Familienpsychologie

Egoyan ist in allen seinen Filmen als Geschichtenerzähler immer auch ein Psychoanalytiker. Auf *Freud* beruft er sich ganz explizit, und *Jung* hat er sicher genauso viel zu verdanken. Seine Geschichten kreisen meist um Kindheitskatastrophen und Familien in Auflösung, Verdrängungen und Rollenspiele. Auch Egoyans Vater heisst im übrigen Joseph, und mit zwiespältigen Vaterfiguren und Erfahrungen aus seiner eigenen Familienbiographie setzt er sich in seinen Filmen zum bereits öffentlich vorgetragenen Leidwesen seiner Eltern immer wieder auseinander.

Bei Hitchcock findet er eine Begründung für die Disfunktionalität einer Familie in deren Unvollständigkeit – mit einer daraus abgeleiteten Entwicklung zum Psychotischen. So ist auch der gegenüber Felicia "väterlich" auftretende Hilditch, der alle seine Opfer als verlorene "Kinder" betrachtet (und als Videokonserven mumifiziert wie seine Mutter), selber ein Opfer seiner ödipalen Mutterfixierung und seiner eigenen Vaterlosigkeit. Das verbindet ihn mit Norman Bates und eingeschränkt mit Alfred Hitchcock, der in der Pubertät steckte, als er seinen wenig geliebten Vater verlor.

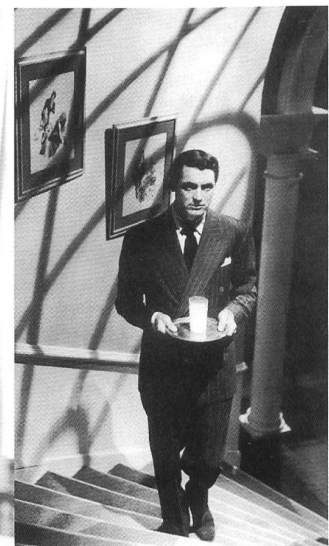
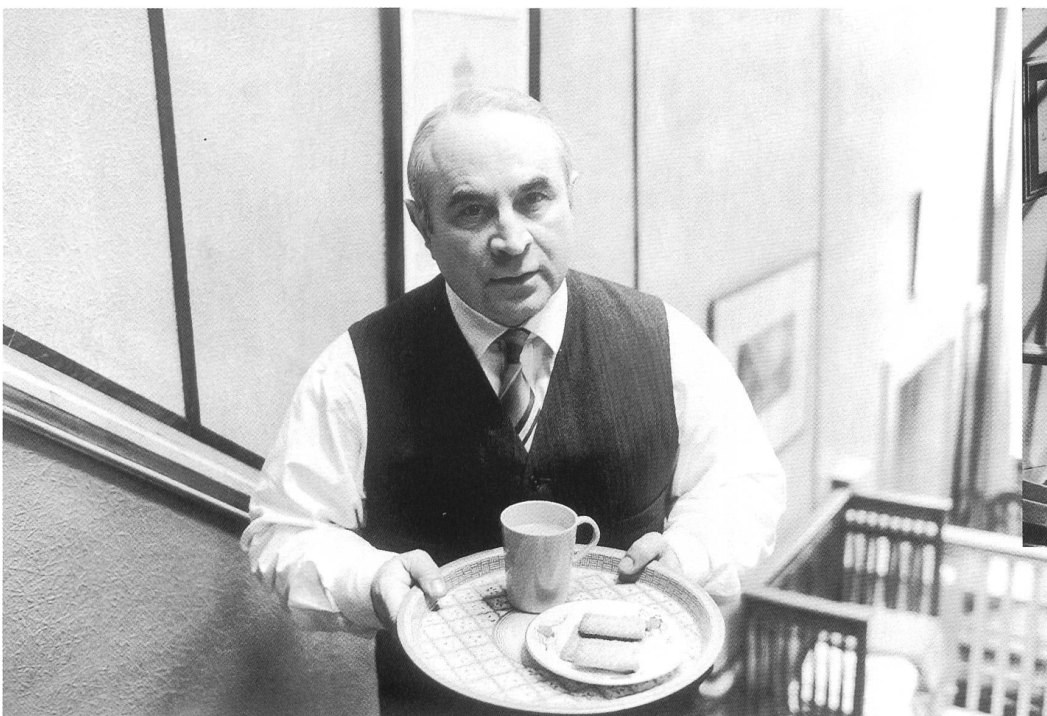
Felicias unerfreulicher "Freund" Johnny ist ebenfalls ein vaterloser Geselle mit einer dominanten Mutter, die finster über ihr Haus wacht und

Felicia nicht zu ihrem Sohn lässt. Auch Felicias Junge würde keinen Vater haben, und sie selber ist ohne Mutter aufgewachsen, so wie offenbar ihr Vater und ihre Grossmutter wiederum ohne Vater: eine Endloskette. Das Haus ihres Vaters ist dabei in Wirklichkeit das Haus ihrer Urgrossmutter (einer lebenden Mumie).

Die mutterlose Felicia und der vaterlose Hilditch sind auch in dieser Hinsicht ein korrelatives Paar, das herausfinden muss, wer von beiden in dieser merkwürdigen Beziehung, die sie miteinander haben, *Kind* und wer *erwachsen* ist. Denn nicht nur tritt Hilditch Felicia gegenüber wie ein Vater auf, sondern auch Felicia gibt sich gegenüber Hilditch als werdende Mutter zu erkennen, sich auch hierin zu Hilditch korrelativ verhaltend.

Aufwärts

In der Eröffnungsszene von Hitchcocks *SUSPICION* begegnet die unschuldige Lina dem leichtfüssigen Schürzenjäger Johnny, den sie später heiraten wird, in einem Zugabteil. Beide Figuren werden "geboren", indem der Zug aus einem Tunnelloch herausfährt (worauf im übrigen die Tunneleinfahrt des Protagonistenpaars am Ende von *NORTH BY NORTHWEST* eine symmetrische Replik ist, wieder mit Cary Grant). Lina liest in einem Buch mit dem Titel «*Child Psychology*» und blickt Johnny über den Rand ihrer Brille scharf an. Die Frage wird sein, auf wen sich das Buch bezieht, wer in der unpassenden Bezie-



Cary Grant
in *SUSPICION*
von Alfred Hitchcock

hung, die beide miteinander eingehen werden, das "Kind" ist und wer der "Therapeut" und "Psychologe". Das ist die Geschichte, die Hitchcock in *SUSPICION* erzählt.

In der berühmtesten Szene des Films trägt Johnny ein Glas Milch die Treppe hoch ins Zimmer seiner Frau, die befürchtet, von ihrem Ehemann vergiftet zu werden, was dann (ein *anticlimax*) doch nicht der Fall sein wird. In Umkehrung dazu trägt Hilditch Felicia einen Kakao hinauf, der allerdings vergiftet ist, nur dass Felicia keinen Verdacht hegt.

Wie bei Hitchcock (so auch in *PSYCHO*, in *FRENZY*, in *NOTORIOUS*) wird es gefährlich ernst, sobald es die Treppe hoch in die oberen Gemächer geht. Dort liegt Felicia allem Anschein nach im Bett von Hilditchs Mutter Gala (beziehungsweise seiner pünktlich "verstorbenen" Ehefrau Ada) und wird den vergifteten Kakao trinken. An einer Wand des "Totenzimmers" hängt ein kleines Vogelbild von der Art jener Bilder, die das Motelzimmer Marion Cranes in *PSYCHO* schmücken.

So wie Hilditch Felicia daran hindert, Mutter zu werden, will er sie zwingen, Kind zu bleiben. Zunächst bettet er sie aufs Sofa, unter den Grabeschmuck seiner "Ehefrau" (blumengewundene Buchstaben, die den Namen ADA bilden), dann legt er sie ins Bett seiner eigenen Mutter, wo sie als ein weiteres seiner "verlorenen Kinder" sanft entschlummern soll. Nachdem sie ihr Kind abgetrieben hat, beginnt er damit, sie selber "abzutreiben".

Abwärts

Der Mumienkeller des Psycho-Hauses hat seine Entsprechung in Hilditchs unheimlichem Lagerraum, einer diskreten Kammer hinter dem vordergründigen Charme der gutbürgerlichen Dekoration. Dahinein sind dem Zuschauer nur spärliche Blicke erlaubt. In diesem Raum bewahrt Hilditch seine videokonservierte Mutter und all die anderen in gleicher Weise "lebendig" gehaltenen Konservenfrauen wie eine erlesene Delikatessen-Sammlung auf. Die Schachtel, die seine Erinnerungen an Felicia enthalten soll, etikettiert er schon einmal vorsorglich mit der Aufschrift *Irish Eyes*, als handle es sich dabei um eine kulinarische Spezialität.

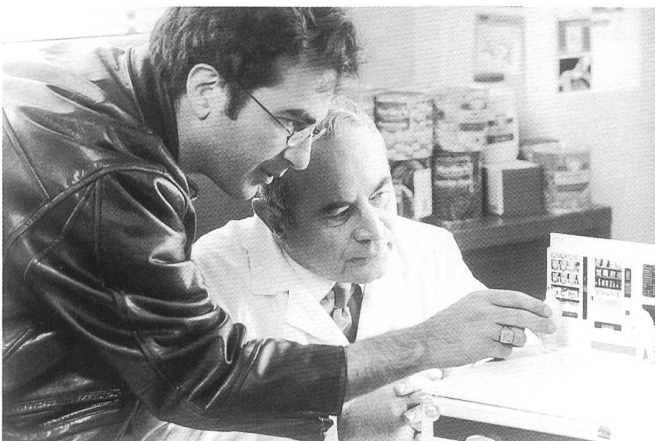
Aber auch der Abstieg in den Garten, das Graben in der Erde und das Ausheben der Grube sind Bilder für die Geheimnisse einer Seele und für ein Hinabsteigen und Graben in den Abgründen des Unterbewusstseins. Auch in diesem Ort findet sich eine Korrespondenz mit dem Mumienkeller, mehr aber noch mit dem hinter dem Haus gelegenen Moor, in dem Norman Bates seine Leichen versenkt. Wenn das von Bates versenkte Auto mit Marion Cranes Leiche zum Schluss an einem Seil wieder aus dem Schlamm herausgezogen wird, assoziiert das auch eine "Geburt" und eine "Nabelschnur", während Bates zur gleichen Zeit in seine Mutter einkehrt.

«The healing will commence», sind die letzten Worte Hilditchs, mit denen auch er wieder «in seine Mutter einkehrt». Was die «*Child Psychology*»

und die Frage angeht, wer hier wen therapiert, so ist die Therapie, die Hilditch in seiner Begegnung mit Felicia erfährt, auf jeden Fall ziemlich endgültig. Psychoanalyse und Märchendeutung treffen in diesem finalen Moment zusammen. Denn das auf diese Weise therapierte *Tier* ist endlich erlöst.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu FELICIA'S JOURNEY: Regie: Atom Egoyan; Buch: Atom Egoyan nach dem gleichnamigen Roman von William Trevor; Kamera: Paul Sarossy, C.S.C.; Schnitt: Susan Shipton; Produktionsdesign: Jim Clay; Kostüme: Sandy Powell; Make-up: Morag Ross; Musik: Mychael Danna; Songs: «The Heart of a Child», «My Special Angel», «More Than Ever» von Malcolm Vaughan, «The Sensual World» von Kate Bush; Ton-Design: Steve Munro; Tonmischung: Brian Simmons. Darsteller (Rolle): Bob Hoskins (Hilditch), Elaine Cassidy (Felicia), Arsinée Khanjian (Gala), Danny Turner (Joey), Peter McDonald (Johnny Lysaght), Claire Benedict (Miss Calligary), Julia Cox (Marcia Tibbits), Brid Brennan (Mrs. Lysaght), Gerard McSorley (Felicias Vater), Maire Stafford (Felicias Urgrossmutter), Sheila Reid (Iris). Produktion: Icon Productions (London), Allied Atlantis Pictures (Toronto); Produzent: Bruce Davey; Co-Produzent: Robert Lantos; assoziierte Produzentin: Karen Glasser; ausführende Produzenten: Paul Tucker, Ralph Kamp. Grossbritannien, Kanada 1998-99. Farbe, 35mm, Scope; Dolby SRD. Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Universal Pictures Switzerland, Zürich; D-Verleih: Arthaus, München.



Atom Egoyan und
Bob Hoskins
bei den Dreharbeiten
zu *FELICIA'S JOURNEY*



PSYCHO
von Alfred Hitchcock