

Aus dem Reich des Toten

SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über die Wiederentdeckung von fünf Hitchcock-Filmen

Schuld war ein Erbschaftsstreit. Als der Kurzgeschichten-Autor Cornell Woolrich starb, fiel seinen Erben oder irgendeinem gewitzten Advokaten ein, daß nach einer Woolrich-Shortstory Hitchcock einen seiner erfolgreichsten Filme gedreht hatte: „Das Fenster zum Hof“. So wurden weitere Aufführungen des Films bis zur endgültigen Klärung der Nachlaßrechte verboten.

„Das Fenster zum Hof“ verschwand für 21 Jahre aus den Kinos. Alfred Hitchcock, damals auf der Höhe seines Ruhms, wenn auch als Gruselspezialist abgestempelt und unterschätzt, hatte nämlich eine Idee. Er beschloß, nachdem die Rechte wieder bei ihm lagen, den Film auf die hohe Kante zu legen. Fürs Alter, für Ehefrau Alma, für Tochter Patricia. Für alle Fälle.

„Rear Window“ wurde der Grundstock für eine Art Lebensversicherung.

Da er 1954 („Bei Anruf Mord“) auch seinen Vertrag mit Warner Brothers erfüllt hatte, konnte Hitch gleichzeitig einen günstigeren Kontrakt mit der Paramount abschließen. Alle Filme, die er für diese Gesellschaft drehte, sollten acht Jahre später in seinen Besitz zurückfallen. So kamen die Filme „Der Mann, der zuviel wußte“ (1956), „Immer Ärger mit Harry“ (1956) und „Vertigo“ (1958) acht Jahre nach ihrem Start ebenfalls in die Familienschatztruhe. (Ähnlich ist übrigens Chaplin mit vielen seiner Filme verfahren. Erst bei seinem Tode öffnete sich gleichsam eine mit Schätzen gefüllte Grabkammer.)

Als letzter Film kam schließlich „Cocktail für eine Leiche“ (1948), Hitchcocks erster Farbfilm, in das Familiengrab. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) hatte den ursprünglich für die Warner Brothers produzierten Film erworben, ohne ihn jedoch in den Kinos zu nutzen. So wurde um den Film jahrelang juristisch gekämpft, bevor ihn Hitchcock als Sieger aus dem Verkehr zog und zur Seite legte.

Um diese fünf Filme, die rund zwanzig Jahre in Hitches Privatarchiv schlummernten, rankten sich bald Legenden. Sie führten ein geisterhaftes Eigenleben. So gab es Hitchcock-Fans, die Stein und Bein schworen, „Das Fenster zum Hof“ im Fernsehen gesehen zu haben – „erst kürzlich“, obwohl der Film dort nie gezeigt wurde.

Der englische Hitchcock-Interpret Robin Wood, der in einem Buch („Hitchcock's Films“) eine äußerst delikate und minutiöse Interpretation des Films lieferte, entschuldigte sich gleichzeitig bei sei-



Hitchcock bei den Dreharbeiten zu „Vertigo“ (1958)*: Ins Kostüm gezwängt

nen Lesern, daß er „aus dem Gedächtnis“ zitierte: Zur Zeit, da er das Buch geschrieben habe, sei der Film in den USA nicht greifbar gewesen, „weder öffentlich noch privat“. Jemand beschreibe einen Film, als ob er sich kostbare Augenblicke mit einem längst Verstorbenen vergegenwärtigt.

Fast noch kultischer gedieh die Verehrung für „Vertigo“ („Aus dem Reich der Toten“). Dieser nekrophile Film wurde selbst Gegenstand einer romantischen Jenseitsliebe. Jahrelang haben seine Fans Erinnerungsbilder an spanische Türme und Grabsteine in der Umgebung von San Francisco mit sich herumgetragen und ausgetauscht. Und als vor zwei Jahren in Berlin die heimliche Vorführung einer Privatkopie lief, berichtete die „Zeit“ in einer Rezension darüber, gleichsam wispernd, wie von einem Verschwörertreffen oder einer Séance.

* Oben: Kim Novak.





Dreharbeiten zu „Cocktail für eine Leiche“ (1948)*: „Der absurde Eindruck eines Topfs, der leer vor sich hin kocht“

Jetzt, endlich, vier Jahre nach Hitchcocks Tod – er starb 80jährig in Hollywood –, sind die fünf wieder nah. In Amerika laufen sie schon, wobei es, laut „New York Times“, bei „Vertigo“ zu Szenenapplaus kommt. Erstmals werden die fünf diese Woche als Highlights der Berliner Filmfestspiele präsentiert – von Tochter Patricia persönlich, die inzwischen selbst knapp sechzig Jahre alt ist. Und von Kim Novak, der Heldin von „Vertigo“, der geheimnisvollsten Blondine unter den blonden Hitchcock-Heroinen.

Als Hitchcock „Vertigo“ drehte, hat er die Novak, die mit aufwendigen Kleidervorschlägen kam, die meiste Zeit in ein schlichtes graues Kostüm gezwängt (wie es auch Doris Day in „Der Mann, der zuviel wußte“ tragen mußte), für die Schauspielerin sicher eine Folter dritten Grades. Kim Novak hat sich gerächt, indem sie im zweiten Teil der Rolle keinen BH trug. Hitchcock, von Truffaut darauf angesprochen, grimmig: „Tatsächlich, sie trägt keinen und gibt mächtig damit an.“

Ein Wiedersehen nach zwanzig Jahren, das ist heikel – als ob man eine Jugendliebe nach langen Jahren trifft und ängstlich schaut, ob zwischen den

Fältchen nur Verblendungen von damals sichtbar werden. Auch Filme wachsen in der Erinnerung.

Und es ist ja nicht so, daß Hitchcock vergessen wäre. Das Fernsehen sendet einen festen Kanon von Hitchcocks in vierter und fünfter Wiederholung. Darunter so hervorragende Werke wie „Psycho“ oder „Der unsichtbare Dritte“, darunter aber auch so schwache Filme wie „Der zerrissene Vorhang“, der zeigt, daß Hitch mit Politik und Kaltem Krieg nichts am Bowler hatte, jedenfalls nicht viel damit anzufangen wußte.

Trotzdem sind die fünf, die jetzt dem Familiengrab entsteigen, endgültig aus dem Reich des Toten wiederkehren, eine der aufregendsten Kino-Entdeckungen des Jahres.

Nicht etwa, weil sie alle makellose Meisterwerke wären – obwohl sie alle aus den fruchtbarsten Jahren Hitches stammen. Eher, weil sie die ganze Palette von Hitchcocks Neugier und Obsession, Neigung und Ablehnung zeigen: Sie sind ein Katalog der menschlichen Leidenschaften und Verstrickungen, sie zeigen Hitchcock als eine Art Shakespeare der fünfziger Jahre, einen Autor, der Menschen durch Versuchsanordnungen jagt und quält, damit sie erkennbar werden, ein verspäteter (katholischer) Viktorianer, der seine Gestalten alle

anachronistischen Höllen des Viktorianismus nacherleben läßt.

„Vertigo“ und „Das Fenster zum Hof“ zählen zu den absoluten Meisterwerken Hitchcocks. Wenn der Hitchcock-Biograph Wood „Vertigo“ zu den „vier oder fünf tiefstinnigsten und schönsten Filmen, die uns das Kino geschenkt hat“, rechnet, regt sich kein Widerspruch. „Das Fenster zum Hof“ war Hitchcocks Lieblingsfilm – obwohl (oder weil?) der Film in seiner grandiosen Grundidee Bewunderung nahe am Ekel und am Abscheu erweckt.

„Rope“ (eigentlich „Der Strick“, deutsch aber lieber als „Cocktail für eine Leiche“ serviert) ist dagegen eher ein Fall für Cineasten. Hitchcocks erster Farbfilm (eine Theaterverfilmung wie etwa „Bei Anruf Mord“) ist nämlich in einer einzigen Einstellung gedreht, jedenfalls ohne Schnitt und Gegenschnitt. Nur der französische Filmregisseur Claude Chabrol („Blutige Hochzeit“) will einen Gegenschuß der Kamera entdeckt haben, den er aber nicht verrät.

Da eine Filmrolle etwa zehn Minuten läuft, mußte Hitchcock bei dem 80-Minuten-Film siebenmal neu ansetzen. Er hat das so gemacht, daß er am Ende jeder Rolle die Kamera auf den Rücken eines Akteurs richtete, so daß er da,

* Hitchcock (S. v. I.), Stewart (M.).

Die neue Tankgeneration

Ob Sie einen kleinen oder großen Heizöltank benötigen – Sie brauchen Platz für ihn – müssen ihn irgendwo aufstellen. Wenn Sie ihn draußen eingraben, im Garten z.B. oder unter der Garageneinfahrt, gewinnen Sie im Haus einen Raum mehr. Um diesen zusätzlichen Nutzraum steigt der Wert Ihres Hauses!



Der PFISTERER Sicherheitstank ist mit seiner technisch ideal konstruierten Form speziell dafür geeignet, außerhalb des Hauses eingearbeitet zu werden, dort, wo der benötigte Raum nichts kostet, und lästiger Ölgeruch erst gar nicht ins Haus dringen kann.

Die Umwelt stellt immer höhere Ansprüche. Mit einem einzigartigen System konstruktiver Maßnahmen ist es der Firma Pfisterer gelungen, mit dem Sicherheitstank Typ TPM dem Heizöltank eine neue Dimension zu geben.

Die neue Tankgeneration von PFISTERER ist problemlos sicher, wartungsfrei und wirtschaftlich.

Von der Beratung über Angebot und Baugesuch bis zum Einbau – alles in einer Hand. Wir von PFISTERER kümmern uns um alles.

Sie sollten wirklich mit uns sprechen. Rufen Sie uns an oder schreiben Sie uns, und wir schicken Ihnen sofort den großen PFISTERER Informationsprospekt.

PFISTERER

Tankbau Pfisterer
Betonia GmbH & Co. KG

Beihinger Straße 150
7141 Benningen a.N.
Telefon (0 71 44) 103-1
Telex 7 264 528 plis d

Wir haben das Heizöl im Griff.

ohne daß es der Zuschauer später merkte, wieder mit der nächsten Rolle anfangen konnte.

Für diese Art des Filmens mußten die Schauspieler den ganzen Text auswendig lernen und den Gesamtplan proben – wie auf dem Theater. James Stewart soll gespottet haben: „Hitch, warum lassen Sie nicht gleich Sitzreihen aufstellen und verkaufen den Film als Theatervorstellung?“

Der Theatereffekt, der sich einstellt: erlebte und gefilmte Zeit scheinen gleich lang. Die grausige Party erlebt man ohne Schnitte und Zeitsprünge. Damit das klappen konnte, mußte der Regisseur sich kunstvolle Systeme von rollenden Wohnungswänden erfinden lassen, die geräuschlos verschoben werden konn-

nungslosen Mörder zu haben. Die mitwissende Kamera wird zur sadistischen Nötigerin. Wir sind im Zwielfelt des Hitchcockschen Systems, das in unseren Normen deren geheime Widersprüche und Gegennormen entdeckt.

Sonst ist „Rope“ eher ein Konstruktionsfall vom perfekten Mord, dem „acte gratuit“, der Tat ohne Motiv, die ein beliebtes Gedankenspiel im Existentialismus der fünfziger Jahre war. Die beiden (homosexuellen) Dandys, Studenten ohne Existenzsorgen, bringen einen Kommilitonen um, „bloß so“ und um eine Art verschwommene Übermenschen-These ihres Professors (James Stewart) zu beweisen.

Hitchcock durchsäuert dieses abstrakte Gedankenkonstrukt mit uneingestann-



Hitchcock mit Frau und Tochter*: Rechte im Familiengrab

ten, während die Kamera durch die Wohnung spionierte.

Denn das ist der entscheidende Unterschied zum Theater: Der Zuschauer fährt mit einer lautlosen Kamera spähend und bedrohlich durch die plaudernde Cocktail-Gesellschaft. Er weiß ein furchtbares Geheimnis, daß nämlich eine Leiche in einer Truhe versteckt ist.

Es gibt Augenblicke von ungeheurem Hitchcockschen „suspense“: wenn nämlich die Haushälterin alles Geschirr von der Truhe räumt, außer der Kamera scheinbar niemand auf sie achtet und man erwartet – gleich muß sie die Truhe öffnen. Hier gerät man in ein typisches Zwangssystem der Hitchcockschen Filmsuggestion. Obwohl es sich in „Rope“ um zwei kaltblütige, arrogante Mörder handelt, die feige und blasiert auftreten, „zwingt“ Hitchcock den Zuschauer hier, Angst vor der Entdeckung für die ah-

denen Eifersuchs- und Schwäche-Motiven, vor allem aber macht er aus dem nietzscheanischen Professor jenseits von Gut und Böse einen eher biedereren College-Lehrer, der von der Amoral der Herrenmenschen nur schwadroniert, weil man so, mit Ironie im Mundwinkel, eine Fünfziger-Jahre-Party etwas auflockern kann.

„Das Fenster zum Hof“ von 1954, wie gesagt Hitchcocks Lieblingsfilm, hat ebenfalls einen einzigen, durch die Stoffwahl bestimmten Schauplatz: Da ein Pressephotograph (James Stewart) sich ein Bein gebrochen hat, ist er in seiner Greenwich-Village-Wohnung an den Rollstuhl gefesselt. Aus Langeweile schaut er in den Hof und nimmt als Voyeur am Leben der Nachbarn teil, denen er ins Fenster guckt, während sie saufen, sich ausziehen, sich lieben, einsam sind – und ihre Frau umbringen.

Der Photograph wird jedenfalls zum Zeugen eines vermeintlichen Mordes,

* Beim Münchner Fasching.



Hitchcock-Film „Cocktail für eine Leiche“ (1948)*: Mord ohne Motiv

das heißt, er schließt aus gewissen Indizien, daß ein Mann von gegenüber seine bettlägerige, ewig quengelnde Frau umgebracht hat.

Das ist, schon als Grundfall, der Film schlechthin, denn ist nicht der Held ähnlich an seinen Platz gefesselt und zur Ohnmacht verurteilt wie der Zuschauer im Kino? Und ist seine Teilnahme am fremden Leben mittels Beobachtung, von der die Beobachteten nichts zu wissen scheinen, die genaue Entsprechung zum alles sehenden Zuschauer?

Vor dem Photographen zieht ein Ehepaar, das sich zur Kopulation anschickt, die Jalousie runter. Vor dem Kinobesucher tut es Hitchcock, das war Pflicht in

den Fünzigern. (Erst 1972, in „Frenzy“, ließ er uns, unter verändertem Zeitgeist, als ohnmächtige Voyeure an einem breit und grausam ausgemalten Sexualverbrechen teilnehmen.)

Aus der ohnmächtigen Handlungsfähigkeit seines Helden zieht Hitchcock zweimal sadistischen Nutzen. Einmal erlebt der Photograph, wie seine Freundin, die er in die Wohnung des Mörders geschickt hat, dort von ihm überrascht wird – er sieht es voraus und kann ihr doch nicht helfen. Dann kommt der Mörder zu ihm – und er kann sich nur „optisch“ wehren; mit den Blitzlichtern seiner Kamera versucht er, seinen Bedroher zu blenden.



Hitchcock-Film „Fenster zum Hof“ (1954)*: Voyeur im Rollstuhl

„Das Fenster zum Hof“ ist ein hinreißend zweideutiger Film, der wiederum alle moralischen Kategorien durcheinanderwirbelt. Der Voyeur, der Spanner als Kinoheld – Hitchcock hat diesen unguuten Eindruck noch vertieft, indem er dem Mörder viel Sympathie zukommen läßt; er wird wirklich von einer kranken Frau bis aufs Blut gereizt.

Aber darf jemand, der seine Gattin zerstückelt, frei ausgehen, auch wenn er noch so sympathisch ist? Und darf jemand, der in den Angelegenheiten der Nachbarn herumschnüffelt, triumphieren?

Der Film überführt den Zuschauer so stark als schadenfrohen Voyeur, daß er es ihn mit dem Filmhelden bedauern läßt, als es so aussieht, als sei gar kein Mord passiert. Nur ein Hitchcock-Einfall? Oder doch die peinigende Kinoformel dafür, daß sich in uns ein uneingestandenes Bedauern regt, wenn wir als Zuschauer erwarten, etwas Schreckliches sei passiert und dann doch nichts geschehen ist. Jeder Auflauf bei Verkehrsunfällen oder Schlägereien bestätigt diese Erfahrung.

Die Irritationen verstärken sich noch, indem Hitchcock die betörend blonde Grace Kelly dem Photographen dauernd liebeshungrig auf die Bude rücken läßt – und der schaut lieber in fremde Fenster.

Ganz nebenbei führt Hitchcock noch eine weitere Kino-Suggestion vor: die Nötigung des Zuschauers durch die Willkür des Regisseurs. Er läßt James Stewart lächelnd aus dem Fenster blicken und kontert das eine gleiche Bild einmal mit einer wohlgeformten Ballett-Tänzerin, die sich auszieht, und einmal mit einer Frau, die sich liebevoll mit ihrem Hündchen beschäftigt.

Der gleiche Gesichtsausdruck James Stewarts suggeriert im ersten Fall Lüsternheit und Geilheit und im zweiten Rührung und Anteilnahme. Hitchcock hat hier, ganz nebenbei, die Experimente der sowjetischen Film-Futuristen neu überprüft.

Im Rückblick werden die fünfziger Jahre gern als Epoche gedeutet, die sich als heil und mit sich selbst im reinen empfand. „Der Mann, der zuviel wußte“, 1956 (das einzige Remake, das Hitchcock drehte), demonstriert dieses Grundgefühl schon mit der Besetzung.

Doris Day, so schrecklich normal amerikanisch, wie sie es immer war, und James Stewart, ein tüchtiger Arzt und vertrauensseliger Provinz-Amerikaner, sind auf Urlaub in Marokko. Mit dem kleinen Sohn, dem Mama auch noch, so sehr sind sie ein Herz und eine Seele, ein besonders gräßliches Doris-Day-Lied vor dem Einschlafen vorsingt: „Que será, será...“, den abscheulichen Ohrwurm jener Jahre.

Doch Hitchcock wäre nicht Hitchcock, wenn nicht alles anders wäre (und anders käme). Das Lied singt sie nur, damit sie

* Oben: Farley Granger, James Stewart, John Dall; unten: Grace Kelly und James Stewart.

dem Kind später das Leben retten kann. Und so durchschnittlich glücklich ist das Paar nur, damit es, durch einen winzigen Zufall, durch Mitwisserschaft, in Panik und Angst gerät.

Die Allmacht der Geheimdienste, die totale Kontrolle, die verletzte Privatsphäre, die Angst vor 1984, das alles war noch nicht allgegenwärtig – da drehte Hitchcock zwei Filme, „Der unsichtbare Dritte“ und eben „Der Mann, der zuviel wußte“, in denen Normalmenschen durch einen winzigen Zufall ins Fadenkreuz unkontrollierter Kontrolleure geraten.

Der grandiose Gag des Films ist der musikalische Mord oder der heimlichste Mordplan in der größtmöglichen Öffentlichkeit. Ein hoher Diplomat soll mitten während eines Gala-Konzerts in der Royal Albert Hall erschossen werden: in dem Augenblick, wo der Beckenspieler mit einem Beckenschlag den Schuß unhörbar macht.

Man braucht nicht auszuführen, welchen „suspense“ Hitchcock aus einem Orchesterkonzert gewinnt – wie er in der Figur des Beckenspielers ganz nebenbei ein scharfsinnig philosophisches Problem vom unwissenden, ahnungslosen Werkzeug in der Hand eines höheren Planers aufwirft.

Aber der „Mann, der zuviel wußte“ gehört zu den Hitchcock-Reißern, die durch den unglaublichen Sog die Geschichte über die Abgründe, die sich da auf-tun, wegrißen. Es waren diese Filme, die zu den Fehlurteilen der fünfziger Jahre führten, etwa zu dem des französischen Film-Theoretikers Bazin, der meinte: „Hitchcock macht den absurden Eindruck eines Topfs, der leer vor sich hin kocht.“ Ach Gott, wie wenig die Leute merk-

ten, wie tief sie selbst in der Hitchcock-schen Suppe steckten!

Unter den amerikanischen Filmen gilt „Immer Ärger mit Harry“ als der britischste – nicht nur, weil er von dem Briten Hitchcock in Amerika gedreht wurde, dort, wo es am englischsten ist: in Neuengland, genauer: in Vermont. Er gilt auch als britisch, weil er jenen Humor enthält, der als typisch britisch gilt und in den fünfziger Jahren als schwarzer Humor weltweit in Mode kam.

Eine Lady sieht einen Kapitän im Ruhestand, wie er eine Leiche hinter sich herschleppt: „Käpt'n, haben Sie irgendwelche Probleme?“ Na, und so weiter, Understatement, nie das Benehmen und die Beherrschung verlieren, man kennt das.

„Harry“ lebt von zwei frappanten Widersprüchen, die nur einen Nachteil haben: es sind statische, keine filmisch-dramatischen Widersprüche. Einmal ist da der Widerspruch zwischen der wunderschönen, friedlichen, farbenprächtigen Landschaft des Indian Summer in Vermont und dem häßlichen Anblick einer Leiche. Und es ist der Widerspruch zwischen der häßlichen Leiche und den netten, schrulligen, harmlosen Leuten, die niemandem auch nur ein Haar krüm-

men können und doch alle im Mordverdacht stehen.

Hitchcock wollte zeigen, daß alle sich gegenseitig, so nett sie auch sind, den vermeintlichen Mord zutrauen. Der Jammer ist nur, der Zuschauer traut diesen liebenswerten Narren nichts zu. Nicht einmal einen Mord.

So hat der Film den „Humor“, den damals die idyllisch gezeichneten Titelbilder des Malers Norman Rockwell in der „Saturday Evening Post“ (deutsche Entsprechung: „Hörzu“) hatten. Und er hat Shirley MacLaine für den Film entdeckt, immerhin.

Während doch in „Immer Ärger mit Harry“ eine Leiche dauernd ein- und ausgebuddelt wird, ist in Wahrheit „Vertigo“ („Aus dem Reich der Toten“) das große nekrophile Werk Hitchcocks – das schönste Zeugnis einer schwarzen Romantik mitten im 20. Jahrhundert.

Hitchcock, der seine Frau Alma wie eine Mutter brauchte, in London, während der Arbeiten an „Frenzy“ nur noch Daiquiris trank, als sie im Krankenhaus lag, hat sich nach seinen Blondinen gewiß auch in Haßliebe verzehrt.

Der fette alte Mann, der so tat, als wäre er ein Feinschmecker, vielleicht auch nur, damit man nicht merkte, daß er ein Trinker war (so stellt es sich jetzt, vereinfacht, dar) – hätte er seine Sexualobsessionen nicht im Kino ausgelebt, weiß Gott, wo er geendet wäre –, das ist eine tröstlich spießige Einsicht.

Besagt sie doch, daß alle Nichtgenies nicht traurig zu sein brauchen, denn Genialität hat schon ihren Preis. Van Gogh schnippelte sich das Ohr weg, Beethoven war gleich ganz taub, Nietzsche umarmte ein Pferd und Hitchcock –, ja Hitchcock wollte 30 Jahre nicht mit seiner Frau geschlafen haben. Sagte er jedenfalls.

Nun aber zu „Vertigo“, das auf den ersten Blick eine (fast zu) gut ausgeklü-



Hitchcock-Film „Der Mann, der zuviel wußte“
Mord im Konzertsaal



Hitchcock-Filme „Immer Ärger mit Harry“, „Vertigo“
Liebe zu den Toten



* Oben: Doris Day, James Stewart, 1956; u. l.: Jerry Mathers, 1956; u. r.: James Stewart.



hen, wie sie sich zu Tode stürzt. Er verfällt in Melancholie.

Der ohnmächtige Zuschauer, als Identifikation des ohnmächtigen Kinozuschauers – hier ist er wieder, nur daß er jetzt, im Unterschied zu „Rear Window“, schuldig wird. Denn in Wahrheit war die Hilflosigkeit des Helden in ein raffiniertes Mordkomplott eingeplant. Die todessüchtige Blondine war eine Täuschung, die echte Ehefrau wurde, ihr äußerlich ähnelnd, mörderisch zu Tode gestürzt. Der Detektiv wurde als Zeuge gebraucht. Einzig wegen seiner Akrophobie wurde er engagiert.



Das weiß der Zuschauer (Hitchcock änderte die Vorlage, indem er das Rätsel mitten im Film löste, damit eine geheimere stärkere Spannung schaffend), der Held weiß es nicht. Daß Hitchcock es mitten im Film wagt, nicht nur die Heldin scheinbar sterben zu lassen, sondern auch alle seine Geheimnisse preiszugeben, ist ein Coup,

der den Zuschauer zunächst in Frustration stürzt. Ähnlich wie in „Psycho“, wo der Mord unter der Dusche in der Mitte des Films auch den Eindruck erweckt, der Film könne eigentlich nicht weitergehen.

Er sieht bald Gespenster, von der Ferne ähneln viele Frauen der verlorenen Geliebten, in der Nähe verlieren sie auf erschreckende Weise ihre Ähnlichkeit, wie Vexierbilder einer überanstrengten Phantasie. Als er die echte Geliebte noch einmal trifft, ähnelt sie sich natürlich überhaupt nicht. Oder nur irgendwie. Sie ist vulgär, betont ihre Kurven, ist nicht mehr blond.

Hitchcocks Held gewinnt sie (in Wahrheit war die Tatsache, daß sie ihn ohnehin liebte, der einzige Fehler im Mordplan) und versucht das scheinbar andere Mädchen der Toten anzuverwandeln. Mit der gleichen Leidenschaft, mit der Männer sonst Frauen auszuziehen trachten, zieht er sie an, ganz wie die Tote. Schließlich muß sie auch noch ihr Haar blond färben. Die Produktion einer Hitchcock-Blondine wird selbst zum Sujet des Films. Es ist ein Abrichtungsvorgang ohne gleichen, eine sadistische Zwangsverwandlung, die dem Zuschauer nur dadurch erträglich wird, daß er ein

Hitchcock-Film „Vertigo“, Dreharbeiten*: Flucht aus der schönen, neuen Welt

gelte Kriminalgeschichte ist. James Stewart spielt einen Polizisten, der unter Höhenangst leidet, weil seinetwegen ein anderer Polizist in die Tiefe gestürzt ist, als der ihn retten wollte. Er quittiert wegen seines Leidens den Dienst.

Ein Schulfreund, Ehemann einer reichen Frau, heuert ihn an, diese Frau zu beschatten. Die nämlich besucht immer Friedhöfe und geheimnisvolle Plätze und ist selbstmordgefährdet. Weil, so stellt sich heraus, sie einer unglücklichen Ur-

ahnin ähnelt und der nachsterben möchte im sanften Todeswahn.

Natürlich folgt der Polizist a. D. der Frau, und natürlich verliebt er sich in sie. Mehr noch in ihre Todessehnsucht als in ihre abweisende blonde Schönheit, die wie eingefroren wirkt, Sexualität im Dornröschen-Schlaf. Sie lockt ihn, nachdem er sie schon einmal aus dem Wasser gerettet hat, auf den Turm einer spanischen Kirche in der Nähe von San Francisco. Dort muß er, von seiner Höhenangst ohnmächtig gebannt, zuse-

* Kim Novak und James Stewart.

doppeltes Doppelspiel dabei erlebt: Der Zuschauer weiß, daß sich die Frau danach sehnt, sich wieder ins Liebesobjekt des Mannes verwandeln zu lassen; sie möchte falsch wieder echt sein. Und der Zuschauer weiß auch, daß nur durch die Verwandlung die kriminalistische Enthüllung der Wahrheit erfolgen kann.

Zwei einander ausschließende Motivenketten bewegen also die eine Figur. Das kann in dieser düsteren, romantischen Fiktion nur tragisch gelöst werden. Der Mann zerrt die Frau in einer Wiederholungstat auf den gleichen Turm. Als sie ihm alles gestanden hat, stürzt sie ab. Diesmal wirklich. Nur ihr Tod löst alle Widersprüche. Es mag für den Kinobesucher wie ein sarkastischer Hohn wirken, daß er mit der Tatsache, der Held sei nun von der Höhenangst geheilt, wie mit einem Happy-End-Surrogat abgespeist wird.

Es ist dies ein vernünftiges, ein amerikanisches, ein pragmatisches Ende in einem Film, der ohne Mühe aus der modernen, hygienischen, praktischen, hellen Welt der fünfziger Jahre zurückfindet, ja – flüchtet, in eine Welt kolonialspanischer Friedhöfe, in die Abgeschiedenheit von Museen und verfallener Häuser, in die Vergangenheit eines Klosters – kurz in eine romantische Welt katholischer Provenienz.

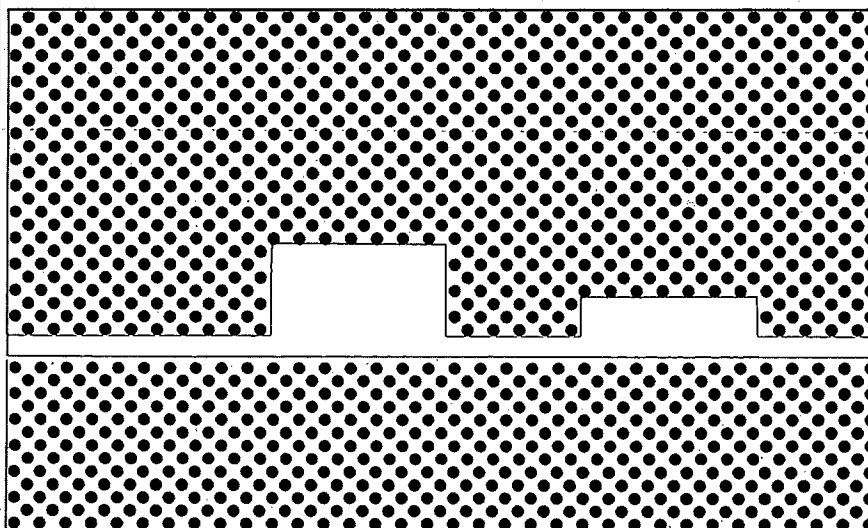
Die moderne Welt, mit lautlos gleitenden Autos, mit hellen Luxusapartments, mit praktischen Büstenhaltern, den obligaten Eiswürfeln im Glas, ist freundlich, optimistisch, unkompliziert – so wie die fünfziger Jahre sich sahen.

Die andere, alte, vergangene Welt ist rätselhaft, voller Schatten, todessüchtig. Ja, sie ist zweideutig, voller Lüge, Geheimnis und Verstellung. Trotzdem gilt ihr die ganze hoffnungslose Sehnsucht des Hitchcockschen Films. Nekrophilie, das ist auch die Absage an die „brave new world“ von 1958. Nekrophilie, das ist die Liebe zu einer Frau, die ziellos durch die Stadt streift, sich in verdunkelte Zimmer flüchtet, sich ins Wasser wirft.

Als James Stewart Kim Novak aus dem Pazifik bei der Golden Gate Bridge gerettet hat, bringt er sie in sein Apartment. Sie liegt in seinem Bett, ihre Kleider hängen zum Trocknen am Kamin. Als sie erwacht, gibt es zwischen den beiden einen kurzen, scheuen Blickwechsel, der die Tatsache der Entkleidung der Ohnmächtigen abfragt, verschweigt, verzeiht und in die Beziehung einbettet (Die Szene erinnert an Kleists „Marquise von O. . .“). So erotisch, so sexuell aufreizend, so geheimnisvoll konnte die Kinogeschichte eines Paares nur von einem so „Verklemmten“ wie Hitchcock gesehen werden.

Der damals fast Sechzigjährige war ein zarter Liebender, ein Mann voller sexueller Allmachtsphantasien. Ein schüchterner Erotomane. Auch ein großer Pornograph. Nur kam er dabei ganz ohne Pornographie aus. ♦

TOWNSEND THORESEN



Preisnachlässe ziehen sich wie ein roter Faden durch unsere England-Tarife. Fordern Sie deshalb unseren Fahrplan mit den Tarifen an. Es gibt kaum ein besseres Angebot:

Die Preise liegen für Passagiere nach England noch unter denen des Vorjahres. Wo gibt es das sonst noch? Selbst für Autos liegen sie in der Saison zum Teil unter den 83er Tarifen. Eine starke Leistung.

Die Nachlässe für Wohnwagen und Anhänger machen oft mit 50% Ermäßigung das Angebot noch schmackhafter. Und gar nicht zu reden vom 60-Stunden-Tarif (2 1/2 Tage) für die Hälfte des Preises oder für die 5-Tage-Minitour mit bis zu 30%.

Die Vorteile sprechen für Townsend Thoresen, das ist klar. Viel Gegenwert für Ihr Geld, viel Service an Bord, Urlaub von Anfang an.

An Townsend Thoresen Car Ferries,

Graf-Adolf-Straße 41, 4000 Düsseldorf 1, Telefon 0211/38 70 60.

Ja, ich möchte Ihren neuen Fahrplan und die farbige England-Karte.

Name _____

Straße _____

PLZ/Ort _____

Täglich Fährverbindungen von Zeebrugge nach Felixstowe oder Dover, von Calais nach Dover und auch weiter nach Irland.

Sp II/I