

Rezension zu

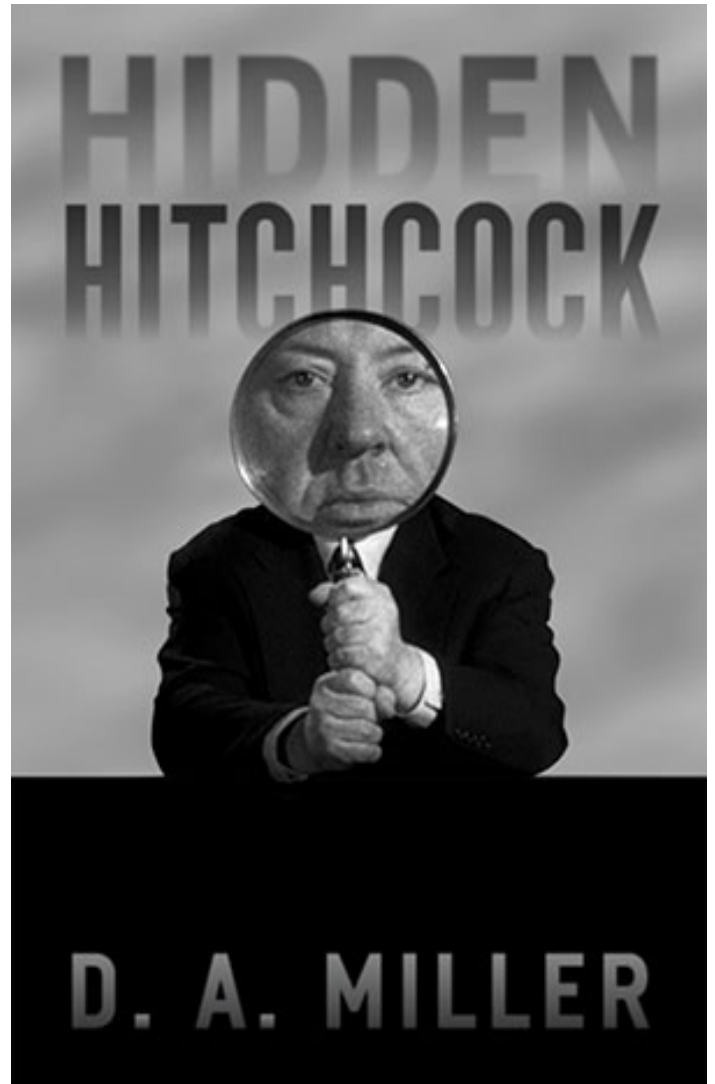
# D.A. Miller: Hidden Hitchcock

Chicago/London: The University of Chicago Press 2016. ISBN: 978-0-226-37467-3. 186 Seiten.

von **Sulgi Lie**

Es steht ja nicht gerade rosig um sie, die gute alte textuelle Analyse, sowohl in den Filmwissenschaften als auch anderswo, in denen schon der Begriff 'Close Reading' wie ein anachronistisches Relikt aus längst hinter uns liegenden strukturalistischen, oder schlimmer noch, hermeneutischen Zeiten anmutet. Von Film überhaupt als einem Text zu reden, gilt fast schon als verpönt, als Rückfall in ein Paradigma, dass dem Film von der Literaturwissenschaft aufgepfropft wurde. Vergessen wird dabei oft, dass die Gründungsphase der akademischen Filmwissenschaft von der Entwicklung der textuellen Analyse nicht zu trennen ist, die vielleicht in Raymond Bellours Filmanalysen aus den späten 1960er Jahren am klassischsten ausformuliert ist. Die mikrologische Präzision, mit der Bellour noch am analogen Schneidetisch einige Sequenzen von Hawks, Hitchcock und Minnelli als syntagmatisches System von Alternation, Differenz und Wiederholung analysierte, in der jede noch so marginale Einstellung zur Bedeutungskonstruktion der Montage beiträgt, scheint vielleicht in dem ödipalen Reduktionismus von Bellours psychoanalytischer Hermeneutik etwas betagt, nicht aber in eben der Genauigkeit des 'Close Readings' mittels der die scheinbare Insignifikanz des klassischen Hollywood-Stils als höchst signifikanter Komplex dechiffriert wird.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass es ausgerechnet ein Literaturwissenschaftler ist, der fast 50 Jahre nach der Inauguration der textuellen Analyse nicht nur dem 'Close Reading' die Treue hält, sondern auch die bekannte These noch einmal bekräftigt, dass die Geschichte der Filmwissenschaften eine Geschichte



der Hitchcock-Interpretation ist. D.A. Miller, der als emeritierter Professor Komparatistik an der UC Berkeley lehrt, gehört mit Leo Bersani und Lee Edelman zu den Eminenzen der amerikanischen Queer Theory und ist vor allem mit Büchern über Jane Austen bekannt geworden. Als extravaganter Hitchcock-Exeget ist er in den frühen 90er Jahren mit seinem Text *Anal Rope* hervorgetreten, der den homosexuellen Subtext von Hitchcocks *Rope* vor allem anhand jener Vorwärtsfahrten der Kamera herausarbeitet, die den Schnitt in diesem simulierten Long-Take-Film kassieren sollen. In *Hidden Hitchcock* kehrt Miller zu *Rope* als dem vielleicht für ihn essenziellsten Hitchcock-Film zurück, umrahmt von Lektüren von *Strangers on a Train* und *The Wrong Man*, auch beides Filme, die bislang von der Hitchcock-Forschung eher vernachlässigt worden sind.

Explizit bezieht sich Miller auf die obsessiven Frame-by-Frame-Analysen von Bellour aber auch von William Rothman, aber seine Version des 'Close Readings' ist zugleich eine Perversion, eine gleichzeitige Unterbreitung als auch Übertreibung der Nah-Lektüre, die hier zu einem 'Too-Close-Reading' bzw. 'Too-Close-Viewing' geworden ist. 'Too-Close-Viewing' klingt wie ein adaptierbares und anwendbares methodologisches Verfahren, ist aber keines, weil es vielleicht nur D.A. Miller selbst praktizieren kann, obwohl es technisch gesehen im DVD und Bluray-Zeitalter jedem Zuschauer zugänglich ist: Damit ist erstmal gemeint, den Film digital anhalten zu können und jedes Detail, quasi jedes Korn und jeden Pixel mit einem Lupen-Blick inspizieren zu können, ohne dafür wie Bellour wie einst in den Schnittraum zu müssen oder wie noch zu VHS-Zeiten von flackernden Standbildern gestört zu werden.

*Novel Police* hieß ein früheres Buch, das Miller dem viktorianischen Polizeiroman gewidmet hat, und in diesem Sinne leistet auch *Hidden Hitchcock* detektivisch-forensische Analysearbeit in der Zerdehnung und Stillstellung des Bewegungsbildes zu Zwecken der Einzelbild-Sezierung. Aber was enthüllt nun diese detektivische Anstrengung des Zu-Nah-Schauens als das bislang Versteckte bei Hitchcock, das bisher kein Interpret zu entdecken vermochte? Die Antwort ist so banal wie raffiniert: Fehler, Mängel und Makel aller Art, sowohl technische Continuity-Fehler als auch (un)kaschierte Irreführungen des Zuschauers, z.B. die Tatsache, dass es gar nicht Hitchcock ist, der als dunkle Silhouette zu Beginn von *The Wrong Man* verkündet, dass der Film, der nun folgt, so völlig anders als alle vorherigen Hitchcock-Filme sei. Miller entbirgt in *Hidden Hitchcock* kein hermeneutisches Geheimnis, sondern ein Kompendium von Ungeschicklichkeiten und Ungereimtheiten, die das Bild des 'Masters of Suspense' als perfektionistischen Stilisten ins Wanken bringen. Im Too-Close-Viewing wird jedes Staubkorn buchstäblich sichtbar, als Detail und Schmutz. Hitchcock, der superbe Stilist, erscheint nun plötzlich als minderere Stilist, "style" wird zum "understyle": "Structurally, the hidden pictures resists being integrated into the narrative or

any ostensible intentionality; and whatever we might say about any one of them as a species of *content* falls markedly short of accounting for their enigma as a recurring *form* of Hitchcock's film-writing. It is as though, at the heart of the manifest style, there pulsed an irregular extra beat, the surreptitious 'murmur' of its undoing that only the Too-Close-Viewer could apprehend." (S. 5)

Dieser anti-narrativen, anti-intentionalen, anti-sozialen Abweichung des versteckten Bildes geht Miller zunächst in dem augenscheinlich fehlenden Hitchcock-Cameo in *Strangers on a Train* nach. Hitchcocks eigene Kurzauftritte in seinen Filmen zeichnen sich meist durch eine gar nicht so vorteilhafte Inszenierung seiner Körperfülle aus, die oft zu Unpässlichkeiten und Entschleunigungen führt: Man denke nur an *North by Northwest*, in dem Hitchcock zu Beginn den gerade abfahrenden Bus verpasst. Wenn Hitchcock im späteren Film nicht in den eigenen Bus kommt, so quält er sich in dem früheren Film nur mühsam mit einem Kontrabass in den Zug. Allerdings kann die Rückansicht des korpulenten Mannes nur im Too-Close-Viewing-Modus als Hitchcock identifiziert werden, ein Latentwerden des Manifesten sozusagen, während Miller komplementär in dem winzigen Cover-Foto von Hitchcock, dessen Edition von *Suspense-Stories* einer der Protagonisten als Zuglektüre liest, ein Manifestwerden des Latenten erkennt. Dieser "secret style" der Enunziation ist aber im Gegensatz zu Bellour für Miller merkwürdig geheimnislos, anonym und profan, gewissermaßen unter-signifikant, "understyle", so wie Hitchcock in seinen Cameos so gar nicht als Regiestar erscheint, sondern als Jedermann, der allegorisch gesehen seinen eigenen Film verpasst oder Mühe hat, ihn überhaupt zu betreten. Als ob Hitchcocks Korpulenz der formalen Eleganz seiner eigenen Filme entgegenstrebt, liest Miller die 'versteckte' Rückansicht des dicken Mannes mit dem Kontrabass als solche eine Verdickung, Verformung und Verlangsamung des Sinns zu einer "hermeneutic tristesse:" (S. 42) 'Hitchcock' bedeutet nichts, er streckt den "Too-Close-Viewer" nur den Hintern entgegen, was wiederum gar nicht so trist wäre, sondern ziemlich lus-

tig. Und so setzt sich Miller sein trist-fröhliches 'Too-Close-Viewing' von beabsichtigten und unbeabsichtigten Fehlern von der symptomatischen Lektüre der Psychoanalyse ab, ob nun in der Freudschen Variante als der Suche nach der unbewussten Bedeutung einer 'Fehlleistung' oder in der die Hitchcock-Forschung von Bonitzer bis Žižek prägenden Lacanischen Variante eines anamorphotischen 'Flecks.' Der verlangsamte Lupenblick Millers verdickt die Körnung des Textes, um die Totalität des 'Werks' zu zerstreuen:

"Too-close reading no longer aims at offering a 'reading,' the interpretation of the 'work as a whole' that was close reading's rationale and telos. Instead it is drawn to details that, while undeniably intricate, are not noticeably important – little particulars that, though demonstrably *meant*, never strike us as deeply *meaningful*." (S. 51)

In Passagen wie diesen wird deutlich, dass Millers anti-hermeneutische Lupenlektüre vielleicht nicht so neu ist, wie er sie ausgibt, denn wenn es einen versteckten Text hinter Hidden Hitchcock gibt, dann ist es Roland Barthes' berühmte Too-close-Lektüre eines Photogramms aus Eisensteins *Iwan, der Schreckliche* in seinem Text *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Hier rückt Barthes von seinem früheren semiotischen Strukturalismus ab und fetischisiert in idiosynkratischer Manier die Goldlocke eines jungen Dieners und den Spitzbart von Iwan als Signifikanz ohne Signifikat, das eben nur derjenige sieht, dessen Sehen so elitär geschult ist, dass er das

banalste Detail als bedeutsam wahrnimmt. Barthes, der queere Dandy, feiert nun die anti-soziale, privatistische Devianz des Sinns, was hier der "stumpfe Sinn" genannt wird, später auch die "Lust am Text" oder auch "Punctum." D.A. Miller ist hier ganz der 'dekadenten' Geste Barthes verpflichtet, über den er auch ein kleines Buch geschrieben hat, aber dessen Loblied des stumpfen Sinns er dabei dezent verschweigt.

Vor dem Hintergrund von Barthes lässt sich aber auch die hyper-elegante Queerness von D.A. Millers Prosa theoriehistorisch besser einordnen, als auch die dezidierte Fotogrammatik des Too-Close-Viewings, das von Barthes bekanntlich gegen die Flüchtigkeit des Bewegungsbildes ausgespielt wurde. Das nun digitale gewendete Fotogramm dient D.A. Miller zur Detektion dessen, was man vielleicht Hitchcocks 'verdickten' oder 'verschmutzten' Sinn nennen könnte, sei es in den Cameos in *Strangers on a Train* oder in den offensichtlichen Continuity-Fehler der imperfekt schiefen Kerzen in *Rope* und den dauernd verstellten und verschwindenden Accessoires in *The Wrong Man*, "disclosing a essentially faulty, clumsy, untidy Hitchcock, a Hitchcock who is endlessly making and cleaning up messes, and who seems to enjoy doing just that." (S. 73)

Es ist D.A. Millers Verdienst in diesem kleinem Buch, das gute alte Close Reading unter digitalen High-Definition-Bedingungen nicht nur zu retten, sondern zu verschmutzen, bis das Staubkorn buchstäblich ins Auge des Too-Close-Viewers tritt, touched by hidden Hitchcock.

## Autor/innen-Biografie

### Sulgi Lie

ist Vertretungsprofessor für Medienästhetik am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Er ist Autor von *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik* (Zürich/Berlin 2012) und Mitherausgeber von Jacques Rancières filmkritischen Schriften. Momentan arbeitet er an einem Habilitationsprojekt zur Slapstick-Komödie.