

Sammelrezension: Hitchcock

Marc Raymond Strauss: Hitchcock's Objects as Subjects: The Significance of Things on Screen

Jefferson: McFarland 2016, 195 S., ISBN 0786443081, EUR 33,50

Alain Kerzoncuf, Charles Barr: Hitchcock Lost and Found: The Forgotten Films

Lexington: The University Press of Kentucky 2015 (Screen Classics), 246 S., ISBN 0813160820, EUR 43,75

Es sind bereits zahlreiche wissenschaftliche Werke zum filmischen Schaffen Alfred Hitchcocks erschienen (zentral ist bspw. Robin Woods *Hitchcock's Films Revisited* [New York: Columbia UP, 2002]), daher muss eine erneute Annäherung sehr spezifisch ausfallen, um bisher nicht beachtete Aspekte aufzuzeigen. Beide Publikationen nähern sich dem Regisseur daher von den ‚Rändern‘ her.

Der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Marc Raymond Strauss hat eine Art Wegweiser durch alle Hitchcock-Filme verfasst, in dem ausschließlich jene ‚Objekte‘ beschrieben werden, die genau genommen als ‚Subjekte‘ auftreten: Seine Studie beweist, dass ein erheblicher Teil der Faszination an Hitchcocks Œuvre darin besteht, dass viele Objekte ein animistisches Eigenleben führen. Schon Mladen Dolar arbeitete in seinem Aufsatz „Hitchcocks Objekte“ (In: Žižek, Slavoj, u.a. [Hg.]: *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, S.27-44) den spezifischen Stellenwert von Objekten psycho-

analytisch heraus. Doch dieser Lesart folgt Strauss nicht: Treppen, Lampen, Häuser, Autos oder auch Farben sind aus seiner Perspektive letztendlich nur Elemente, die dem Regisseur zur Vertiefung seiner Narration dienen. Nach Ansicht von Strauss ist ein Baum bei Hitchcock oftmals nicht unbedingt nur ein Baum – er wird so im Bild platziert, dass er bedeutungsvoll zur Handlung beiträgt (vgl. S.110). Solche Thesen stehen nur scheinbar im Widerspruch zu den berühmten Bemerkungen des Regisseurs über den MacGuffin, womit er ein sinnloses Objekt meint, das zwar die Narration benötigt und vorantreibt, letztendlich aber eine vollkommen beliebige Bedeutung haben kann (vgl. Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 2003, S.127). Dieser Widerspruch ist deshalb nur scheinbar, weil der MacGuffin zwar für den Plot des Films beliebig sein mag, er als Objekt (und sei es das einer Täuschung) aber zugleich einen wichtigen Stellenwert hat.

Strauss erklärt auch sehr präzise, wie in *Vertigo* (1958) und *Marnie* (1964) die

Frauenfiguren umgekehrt nicht nur als Subjekte auftreten, sondern selbst als Objekte in Szene gesetzt wurden (vgl. S.156ff. und S.171ff.). Er deutet solche typischen, fetischisierenden Motive des Regisseurs aber nicht weiter aus, sondern begnügt sich mit der anfänglichen Erklärung, dass Hitchcock seine Vermischung von Objekt und Subjekt vor allem als ein Mittel benutzt habe, um Massenemotionen hervorzurufen (vgl. S.4). Die gezielte Animation der Objekte, die oft Bedeutungen haben, welche sie zu Anhängseln der Protagonisten werden lassen, dient also einfach dazu, den suggestiven Grad der Fiktion zu erhöhen und damit effektiver Emotionen bei den Zuschauer_innen hervorzurufen.

Zuweilen versucht Strauss, in seiner sonst sehr fundamentalen Analyse, leider etwas zu gezwungen, aus einer Nebensache eine Hauptsache zu machen. Dies geschieht etwa dann, wenn der Autor in *Dial M for Murder* (1954) nicht nur auf die offensichtlich hohe Bedeutung von Wohnung und Telefon als Subjekten in diesem Film hinweist, sondern auch ausgiebig die Funktion von drei grünen Keramiklampen in den verschiedenen Einstellungen interpretiert (vgl. S.137ff.). Strauss findet aber viele interessante und überzeugendere Beispiele dafür, wie geschickt der Regisseur visuelle Objekte integriert hat, damit sie die Filmdramaturgie unterstützen. Ein Beispiel hierfür sind die beiden künstlichen Liebesvögel im Auto von Melanie in *The Birds* (1960), die sich fast wie Menschen verhalten und sich gemeinsam mechanisch in die Kurve legen (vgl. S.169) und

damit die Situation des menschlichen Liebespaares verdoppeln. Ein anderes interessantes Beispiel ist das Feuerzeug des Stasimitarbeiter Gromek in *Torn Curtain* (1966). In drei Szenen versucht Gromek, sich eine Zigarette anzuzünden, und jedes Mal versagt das Feuerzeug. Nachdem der gefährliche Gromek von Professor Armstrong und einer Bäuerin brutal ermordet worden ist – sie vergasen ihn in einem Herd – testet Armstrong das Gasfeuerzeug erneut, und dieses Mal spendet es auf Antrieb Feuer (vgl. S.177). Die Verweigerung des Feuerzeugs bei Gromek könnte gelesen werden als Zeichen für dessen Unfähigkeit, Armstrong unter Kontrolle zu halten; außerdem ist es ein möglicher Hinweis auf seinen späteren Tod durch Vergasung. Hitchcock spielt damit zugleich auf die Gaskammern im Holocaust an (vgl. ebd.).

Die Beschäftigung des Regisseurs mit dem Holocaust ist auch in der Studie des französischen Journalisten Alain Kerzoncuf und des englischen Filmwissenschaftlers Charles Barr ein wichtiges Thema. Hitchcock war 1945 an der Montage des niemals fertiggestellten Dokumentarfilms *Memory of the Camps* beteiligt, der den Horror der Konzentrationslager zeigen sollte. Eine seiner dramaturgischen Strategien bestand darin, alltägliche Landschaftsbilder, beispielsweise Bilder vom Gebirge Ebeneuse, verstörenden Aufnahmen aus Konzentrationslagern gegenüberzustellen (vgl. S.187). Da der Film unvollendet blieb, fand er leider bisher kaum Beachtung in der Hitchcock-Rezeption. Kerzoncuf und Barr erklären aber, dass der Einfluss von *Memory of the Camps*

bis zu *Psycho* (1960) reicht und erklären, dass die Bedrohung durch die Nazis in Hitchcocks Filmen immer wieder thematisiert werde (vgl. S.188ff.).

Der Anlass für ihre filmhistorisch orientierte Studie über vergessene und wieder gefundene Arbeiten von Hitchcock war die sensationelle Wiederentdeckung von Teilen des verlorenen geglaubten Stummfilms *The White Shadow* (1924) in Neuseeland 2011. Hitchcock hat bei diesem Film lediglich das Drehbuch geschrieben und ihn geschnitten. Anders als in der Studie von Strauss legen die Autoren von *Hitchcock Lost and Found* den Akzent nicht rein intrinsisch auf den bisher in der Interpretationsgeschichte nicht kohärent gedeuteten Zusammenhang von lebendigen Objekten und vergegenständlichten Subjekten in allen Filmen, sondern extrinsisch auf Entstehungsbedingungen und Inhalte von bisher unberücksichtigt gebliebenen Produktionen, da Hitchcock an ihnen oftmals nur beteiligt war, ohne selbst Regie zu führen. Diese Studie ist dabei viel umfangreicher als das Buch von Dan Auiler (*Hitchcock Lost: Hitchcock's Lost Silent Film and Frenzy 1967*. Amazon, 2013), das lediglich einen einzigen, verlorenen Stummfilm und ein nicht realisiertes Projekt von 1967 behandelt.

Kerzuncuf und Barr setzen vier Schwerpunkte, in denen es Neues zu entdecken gibt: Der wichtigste Bereich sind die frühen Stummfilme, wobei es vor allem um die allerersten Arbeiten geht, bei denen Hitchcock zunächst die Zwischentitel einfügte, dann bei späteren Werken die Drehbücher schrieb und Dekorationen baute, bevor er die

Regieassistenten übernahm. Erst bei *The Pleasure Garden* (1925) führte er auch Regie. Anhand von zahlreichen Beispielen des Frühwerks spüren die Autoren Hitchcocks Handschrift auf: Schauspieler_innen, Motive, Kameramänner und -einstellungen, die später wiederkehren, lassen sich bereits hier finden. Das zweite, weniger innovative Kapitel thematisiert die Werke der frühen 1930er Jahre. Hier wird beispielsweise die bekannte Tonversion von *Blackmail* (1929) mit der unbekannteren Stummfilmversion verglichen (vgl. S.75ff.) und das alternative Ende von *Secret Agent* (1936) mit dem der Originalversion (vgl. S.116). Hitchcock konzipierte später für seinen Agentenfilm *Topaz* (1969) nochmals drei verschiedene Filmenden, ließ sie drehen und wiederholte damit seine frühere Unentschiedenheit (vgl. S.120). Das dritte Kapitel widmet sich Hitchcocks Arbeiten während der Kriegsjahre. Hier wird beispielsweise akribisch aufgelistet, was Hitchcock verändert hat, als er den nicht von ihm gedrehten Dokumentarfilm *Men of Lightship* (1940) für den US-amerikanischen Markt umgeschnitten hat (vgl. S.130f.). Im letzten Kapitel werden einige seltene, späte Filmauftritte des Regisseurs beschrieben, in denen er seine Arbeit dargestellt oder kommentiert hat. So wurde Hitchcock beispielsweise 1959 in einer TV-Kampagne der American Cancer Society gefilmt, wie er ein Gespräch zwischen einem Arzt und einem Model, welches an Brustkrebs erkrankt ist, in Szene setzt. Obwohl dies vermutlich das einzige Filmmaterial ist, welches den Regisseur bei seiner Arbeit zeigt, handelt es sich wohl kaum

um eine realistische Darstellung seiner Arbeitsweise – wie Kerzoncuf und Barr selbst zugeben (vgl. S.195). Damit wird eine Frage aufgeworfen, die sich bei der Lektüre ihrer gesamten Studie immer wieder stellt: Wie wichtig sind die hier in den Fokus gerückten Neben- oder Vorarbeiten Hitchcocks für sein Hauptwerk? Zudem enthalten sich Kerzoncuf und Barr jeder negativen Wertung. Sie verzichten beispielweise im Zusammenhang mit Hitchcocks Beitrag für die American Cancer Society darauf, den sexistischen Zusammenhang der hier inszenierten Szene auch nur zu erwähnen, dabei zeigt sie ausgerechnet ein attraktives, blondes Model, dem erklärt wird, dass es an Brustkrebs erkrankt ist und daher nur durch eine Brustamputation geheilt werden kann. Hitchcock will die ängstliche Reaktion der Frau in einer Großaufnahme festhalten, und der Arzt soll in der Szene mit einem Brieföffner spielen, der recht deutlich das Chirurgenmesser symbolisiert, mit welchem er am nächsten Tag in das Fleisch der Frau schneiden wird. Er erklärt der verängstigten Patientin, dass ihr möglicher zukünftiger Ehemann sie schließlich nicht nur aufgrund ihrer körperlichen Attraktivität begehren werde, die sie ohnehin durch das Altern verliere (vgl. S.199). Die präzise Ausleuchtung des Brieföffners wird aber von Kerzoncuf und Barr nicht mit

sadistischen Tendenzen, sondern lediglich mit der optischen Hervorhebung der Schere verglichen, mit der Grace Kelly den Mordversuch in *Dial M for Murder* abwehrt.

Die Autoren beider Bücher zeigen sich meistens so fasziniert von Hitchcocks Werk, dass sie es zu wenig kritisch lesen, dennoch sind beide Publikationen insbesondere Hitchcock-Expert_innen sehr zu empfehlen. Zur Perspektivierung der Obsessionen des Regisseurs sind aber dennoch die feministischen Lesarten von Laura Mulvey („Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009 [S.14-27]) und Tania Modleski (*The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. London: Routledge, 1989) unentbehrlich. Wen dieser Aspekt weniger interessiert, findet aber in *Hitchcock's Objects as Subjects* und *Hitchcock Lost and Found* hochgradig interessantes Material und viele Querverbindungen zwischen den Filmen. Vor allem durch die bisher unbeachteten Werke fächert gerade die zweite Studie mit ihrem umfassenden Ansatz einen auch für weitere Forschungen anschlussfähigen Reichtum an neuen Aspekten auf.

Andreas Jacke (Berlin)