

Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze

Der vorliegende Text schildert ein Projekt, an dem ich seit zehn Jahren gelegentlich und eher beiläufig arbeite. Es soll demnächst systematisch in Angriff genommen werden. Diverse neue Publikationen auf dem Gebiet der kognitiven Zuschauertheorie¹ haben mich darin bestärkt, meine Befunde, bei denen ich mich selbst als eine Art Versuchskaninchen beobachtet habe, auf eine allgemeinere Basis zu stellen.

Das Projekt hat einen doppelten Fokus: Auf der einen Seite geht es darum, einen Beitrag zur Hitchcock-Forschung, insbesondere der Stilistik, zu leisten; auf der anderen darum, eine häufige, aber noch wenig beschriebene Form somatisch-motorischer Zuschauerreaktion auf bestimmte Reize hin zu untersuchen. Beides verschränkt sich in der Beobachtung, daß Alfred Hitchcocks Filme, von der stummen Frühzeit bis zum Alterswerk, fast durchwegs Stellen enthalten, bei denen die Zuschauer sich so stark in die Beobachtung physischer Verrichtungen auf der Leinwand verwickeln, daß ihre eigenen Muskeln mitzuspielen beginnen.

In der angloamerikanischen kognitiven Psychologie ist das Alltagsphänomen solchen mehr oder weniger virtuellen, mehr oder weniger automatischen körperlichen Mitvollzugs als „motor mimicry“, „motorische Nachahmung“ bekannt. „Motor mimicry“ gehört in den Formenkreis der Einfühlung² oder Empathie (weshalb mir der Begriff „somatische Empathie“ ein griffiger Ersatz erscheint) und steht neben anderen empathischen Prozessen: zum Beispiel der „affective mimicry“ – dem unwillkürlichen (aber abgeschwächten und flüchtigen) Mitempfinden von Basisgefühlen, die sich an Gesichtsausdruck und Körpersprache eines Gegenübers ablesen lassen – oder der „emotional simulation“ – dem probeweisen Sich-Hineinversetzen in die Situation anderer, um deren Befindlichkeit und

-
- 1 Allen voran das Buch von Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford U.P., New York 1995, mit zahlreichen weiteren Nachweisen; aber auch Ed. S. Tans fast gleichzeitig erschienene Arbeit: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Lawrence Erlbaum Ass., Mahwah, N.J. 1996.
 - 2 Die psychologischen Theorien zur Einfühlung – in der modernen Wissenschaft meist als „Empathie“ bezeichnet – verdanken Theodor Lipps' einflußreichem Werk: *Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig 1903 viele Anregungen. „Einfühlung“ ist nach Lipps „die Innenseite der Nachahmung“ (S. 120).

Handlungsbedarf auszuloten. Jeweils erfolgt eine Art Rückmeldung über Belange des Anderen, die nicht im Denken, sondern im eigenen Körper lokalisiert ist, aber Erkenntnisse in Gang setzen oder Handlungen vorbereiten kann. Empathische Prozesse sollten nicht mit identifikatorischen gleichgesetzt werden, denn es handelt sich nur um ein temporäres, partielles Sich-Einfühlen oder Gleichziehen mit der beobachteten Person; auch wenn ihre emotionalen und physischen Erlebnisse für einen Augenblick das eigene Empfinden, den eigenen Körper beschäftigen, bleibt sie doch ein separates Gegenüber.³

Die empathischen Prozesse sind alltägliche und universelle Reaktionen, die auch bei Schimpansen vorkommen und wohl der Arterhaltung dienen, indem sie sicherstellen, daß ein Artgenosse die Notlage eines anderen intuitiv begreift, um sofort Hilfe zu erbringen. Doch im allgemeinen sind die Anlässe undramatisch und trivial. Jeder kennt zum Beispiel das Jucken und Zucken in den Fingerspitzen, das einen beim Zuschauen befällt, wenn jemand mit einer kniffligen Handwerksarbeit beschäftigt ist; und jedem ist vertraut, wie dieses somatische Mitgehen sich bis zum Eingreifen steigern kann, wenn der Handwerker ungeschickt ist oder ein Schraubchen sich zu verselbständigen droht. Diese Form der Empathie entwickelt sich unabhängig davon, ob der Handwerker sympathisch oder unsympathisch ist (obwohl Vertrautheit mit einer Person die Einfühlungsprozesse schneller in Gang setzt) und sie kommt vor allem dort zum Tragen, wo eine Aufgabe zu bewältigen ist, deren Absicht und Folgen, Schwierigkeitsgrad und Bewältigung die Beobachter einschätzen können. Je offenkundiger zum Beispiel die Handgriffe, die nötig wären, um zum Ziel zu kommen, je intensiver der Widerstand, den die Sache leistet, je langwieriger die Lösungsversuche, desto nervöser und handlungsbereiter wird man.⁴ Auch der sogenannte „Zeigarnik“-Effekt, der besagt, daß unvollendete Handlungen anderer beunruhigend wirken, auch wenn sie einen gar nichts angehen, spielt hier eine intensivierende Rolle; daß etwas nicht zu Ende gebracht wurde, beschäftigt uns meist noch lange. – Von Bedeutung ist schließlich, daß die Beobachter keine eigenen Angelegenheiten zu betreuen haben, sondern sich mit freiem Kopf ganz aufs Wahrnehmen und Mitvollziehen konzentrieren können.

Es liegt nahe, die Alltagssituation des Beobachtens auf die Situation des Publikums – in Zirkus und Varieté, Sportstadion, Ballett, Theater – zu

3 Vgl. Smith, Murray: *Engaging Characters*, Kapitel 3.

4 Viele Geschicklichkeitsspiele beziehen ihren Reiz aus der motorischen Empathie der Mitspieler, zum Beispiel das Stäbchenspiel Mikado.

übertragen. Der somatischen Empathie kommt im Sport zentrale Bedeutung zu, wo es darum geht, die körperliche Performanz der Athleten auszukosten oder zu antizipieren (man denke an die Kickbewegungen von Fußballfans, wenn sie einen Torschuß beschleunigen wollen); oder im Ballett (die atemberaubende Präzision des Tanzes beispielsweise oder die Überwindung der Schwerkraft, die man als beglückendes Körpergefühl miterlebt); oder im Zirkus (der viel mit Angstlust operiert und die somatischen Reaktionen des Publikums auf sadistische Weise manipuliert) und im Varieté. Anlaß *par excellence* für somatische Empathie bietet der Entfesselungskünstler à la Houdini: Alle Ingredienzien, um den Effekt auszulösen, sind versammelt, wenn sich der Artist, ostentativ und mit höchster muskulärer Geschicklichkeit, aus seiner beklemmenden Lage befreit.

In all diesen Fällen sind die beobachteten Performer real anwesend, ein Sachverhalt, der sicherlich die Erregung der Zuschauer steigert, auch wenn durch die systematische Trennung der Rollen von Publikum und Akteuren sowie der Räume – des Auditoriums und der Bühne – keine Verpflichtung besteht, in das Geschehen einzugreifen. Doch vielleicht fördert gerade dieser Umstand die somatische Empathie, weil sich die Handlungsbereitschaft aufstaut, da sie nicht in die Tat umgesetzt werden kann. Dem oben geschilderten ungeschickten Handwerker kann man notfalls beispringen; dem Zirkusartisten nicht.

Dank seiner fotografischen Repräsentation erlaubt auch der Film ein realitätshaftes Wahrnehmen und Reagieren, so daß bei den ZuschauerInnen ähnliche Prozesse wie im Falle der übrigen Schauformen in Gang kommen. Hier ist die Trennung von Zuschauerraum und Darbietung noch radikaler, da die Darsteller auf der Leinwand nur als Abbild präsent sind. Was dem Kino an realer Aktualität abgehen mag, wird wettgemacht durch die Möglichkeit, Situationen von allen Seiten zu zeigen und den körperlichen Einsatz der Schauspieler bis ins Einzelne zu verfolgen. Die Distanz, die bei anderen Schaukünsten zum Geschehen auf der Bühne besteht, kann hier durch Nah- und Großaufnahmen aus privilegierten Standpunkten überbrückt werden. Zudem bieten die Dunkelheit des Saales und die Stille im Publikum eine zusätzliche Abschirmung gegen die reale Außenwelt. Das Dispositiv Kino gestattet also ein besonders versunkenes, intensives Zuschauen, ein weitgehendes Vergessen des eigenen zugunsten der fremden Körper, die man wahrnimmt und in die man sich einfühlt. Damit sind günstige Bedingungen für die Entfaltung somatischer Empathie gegeben.

Allerdings sind nicht alle Zuschauer in gleicher Weise empathiebereit; und was bei manchen manifeste körperliche Reaktionen hervorruft, angenehme wie unangenehme, generiert in anderen allenfalls ein fernes Echo der beobachteten Handgriffe oder Muskelanspannungen. Ebenso scheinen die Stimuli, die empathische Reaktionen auslösen, persönlichkeitspezifisch zu variieren. Hier bedarf es noch weiterer empirischer Forschung und Klärung.⁵ Auch ist nicht jeder Regisseur/jede Regisseurin gleich sensibel für die dramaturgische Nutzung somatischer Empathie, und nicht jeder Film kostet die empathieauslösenden Möglichkeiten des Mediums voll aus. Im Gegenteil: Das Spiel mit körperlichen Reaktionen des Publikums unterbleibt oft völlig, auch wenn die Natur des dargestellten Geschehens oft beste Gelegenheit dazu gäbe.

Denn es müssen bestimmte Bedingungen der Darstellung erfüllt sein, damit der Prozeß überhaupt greift. So ist es nicht nur, wie schon beschrieben, erforderlich, daß die Situationen einsichtig und die Handlungen, die physisch bewältigt werden müssen, nachvollziehbar und voraussehbar sind. Wichtig ist auch, daß die jeweils beteiligten Muskeln der Performer zum Publikum hin ausgestellt, sozusagen profiliert werden; daß die räumliche Orientierung trotz Schnitten gewährleistet ist (Achsenstränge durchschneiden die Verbindung zum Körper der Darsteller); daß die Entfernungen zur Kamera, die Einstellungsgrößen, einigermaßen konstant bleiben; oder daß die Handlung in ihrer Dauer und Kontinuität gezeigt wird (Realzeit schafft Ungeduld und damit das Bedürfnis einzugreifen). Alle diese filmischen Mittel begünstigen eine Parallelisierung oder analoge Spiegelung des Publikums in der gezeigten Figur und fördern ein Sich-Einlassen auf den Vorgang.

Im Gefüge der Genres des klassischen Hollywoodkinos lassen sich Unterschiede, Spezialisierungen ausmachen in bezug auf Grad und Art, wie man auf empathische Prozesse rekurriert.⁶ Beispielsweise beruht ein Reiz des Musicals auf der harmonischen Synchronität tanzender Paare. Insbesondere Fred Astaire wußte mit diesem Reiz umzugehen, nicht nur in der Konzeption seiner Nummern, sondern auch in ihrer filmischen Gestaltung: Er versucht möglichst ohne Schnitte und Fragmentierungen auszukommen, um den Fluß der Bewegung als Ganzes einzufangen, so daß das Publikum in-

5 Interessant wäre es zum Beispiel zu wissen, ob die vielerorts behauptete These, Frauen seien empathiebegabter als Männer, überhaupt zutrifft. Sie wird damit begründet, daß Mütter bei der Beaufsichtigung kleiner Kinder deren Bewegungen und Gefährdungen antizipieren müßten; Frauen seien von der Natur für diese Aufgabe ausgerüstet.

6 Vgl. den verwandten, aber doch anders gelagerten Ansatz von Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In *Film Quarterly* 44,4 (1991).

nerlich mitschwingen kann. Während solche Tanzszenen an empathiebegabte, empfindsame ZuschauerInnen appellieren, setzt die Slapstick-Komödie Betrachter voraus, die sich stärker distanzieren und sadistische Zumutungen als Späße wahrnehmen können; zuviel Empathie wirkt sich hier kontraproduktiv aus, der Slapstick wird schnell unerträglich, wenn jedes Mißgeschick im eigenen Körper mitvollzogen werden muß. Der Actionfilm vermittelt vor allem physische Omnipotenzserlebnisse, dynamische Beschleunigung, Geschwindigkeitsrausch, während Gangsterfilm oder Western das Publikum somatisch involvieren, wenn sich das Geschehen auf hautnahen Feindkontakt zuspitzt oder zum Beispiel, im Cowboyfilm, ein Pferd zugeritten werden muß. Das Melodrama spricht dagegen die Erotik an, wenn Zärtlichkeiten ausgetauscht oder verweigert werden, geht darin jedoch nicht so weit wie der Sonderfall Pornografie. Der Thriller schließlich, und hier kommt Hitchcock wieder ins Bild, bevorzugt angstbesetzte physische Ratlosigkeit, Begegnungen im Dunkeln, nicht klar verortbare Angriffe, zwangshafte Zeugenschaft aus Positionen der Fesselung oder Aussperrung, die eher lähmen als aktivieren und eine diffuse muskuläre Nervosität oder eine blockierende Verhärtung zur Folge haben können.

Doch nicht alle Filme Alfred Hitchcocks sind ausgemachte Thriller, vielmehr ist eine Mischung aus spannungsgeladenen, kriminalistischen, melodramatischen und komödienhaften Elementen typisch, die eine Vielzahl von Möglichkeiten einschließen, mit dem Publikum umzugehen und Reaktionen auf allen Ebenen zu stimulieren. So der Film *Secret Agent* von 1936, dessen grimmige, beklemmende Handlung mit komischen und erotischen Momenten verwoben ist und in dem folkloristische Skurrilitäten oder gewitzte Dialoge als Entlastung fungieren.

Secret Agent beginnt mit einer Sequenz, die nur in schwacher Verbindung zur eigentlichen Haupthandlung steht. Umso pointierter ist sie gebaut. Wir sehen eine – zunächst unerklärte – Trauerfeier, in der eine Reihe ernster Gäste sich um den Katafalk versammelt haben. Die Gäste verabschieden sich vom Diener des Verstorbenen, als sei er der einzige Hinterbliebene. Er ist einseitig armamputiert, ein dekoriertes Veteran. Sobald er sich allein weiß, läßt er die Maske des Trauernden fallen und schreitet zu neuem Tun – zu einer Aktion, die sich zu einer makabren, pietätlosen kleinen Farce verselbstständigt. Zunächst nimmt er mit bewundernswerter, einhändiger Geschicklichkeit eine Zigarette aus der Packung und entzündet sie an einer der hohen Kerzen, die den Sarg umstehen. Schon hier schaut das Publikum fasziniert und leicht nervös zu. Doch es kommt noch schlimmer, als der Diener sich

am Sarg zu schaffen macht und beginnt, ihn anzuheben. Unerfreuliche Vorahnungen beschleichen das Publikum, empathische Empfindungen, die sowohl vom Amputierten wie der mutmaßlich langsam verrutschenden Leiche ausgelöst sind. Man fühlt vor allem den zweiten, dem Diener fehlenden Arm, der mit zugreifen müßte, um den Sarg im Lot zu halten und die Störung der Totenruhe zu verhindern. Trotz der eigenen Handlungsbereitschaft ist man verdammt mitanzusehen, wie der Amputierte mehrere brennende Kerzen umstößt, und sein ungeschicktes Manipulieren und Zerren untätig mitzuverfolgen. Doch das erwartete Feuer bricht nicht aus, und die Szene endet mit einem Überraschungseffekt: Der Deckel öffnet sich, der Sarg ist leer und leicht genug, um mit einem Arm weggeräumt zu werden. Die innere Anspannung des Publikums weicht der Neugier, was es mit dieser Geschichte auf sich hat.

Ein zweites, elaboriertes und sehr viel längeres Beispiel entstammt Hitchcocks *Frenzy* von 1972. Ein Sexualmörder hat eine junge Frau erwürgt, und es ist ihm gelungen, sie unbemerkt in einem Kartoffelsack auf einem Lastwagen zu deponieren. Doch er hat übersehen, daß sie seine Krawattennadel in der Faust hält. Beim verzweifelten Versuch, die Leiche wieder freizulegen, startet der Laster, und der Mörder muß nun bei voller Fahrt, im Dunkeln und zwischen den Kartoffeln, sein Vorhaben zu Ende bringen. Außerdem blieb die Rückklappe des Wagens unverschlossen, die Ladefläche öffnet sich ungeschützt nach hinten.

Die Aufgabe des Mörders ist klar umrissen und sehr physisch. Für die ZuschauerInnen ergeben sich zahlreiche prekäre Augenblicke, um empathisch mitzuvollziehen, was getan wird oder getan werden müßte, und diverse physische Stimuli veranlassen sie, sich auch taktil in die Situation einzufühlen. Schon der Kontrast zwischen hartem, kühlem Metall, staubig-sandigen Kartoffeln und grober Sackstruktur stimuliert den Tastsinn – insbesondere, da das Bild ziemlich dunkel gehalten ist, so daß die ZuschauerInnen (ähnlich dem Mörder) eher zu fühlen als zu sehen glauben. Auch die Muskeln werden schon sehr früh angesprochen, als man versteht, wie aussichtslos es ist, die schwere Rückklappe von der Ladefläche aus hochzuziehen. Doch die eigentliche Härteprobe steht noch aus: Inzwischen ist Leichenstarre eingetreten und macht es fast unmöglich, die Tote aus dem Kartoffelsack zu ziehen, weil ihre steifen Glieder – die Füße voran – sich immer wieder sperrig verhaken. Zwischen den Kartoffeln fühlen sich die nackten, trockenen, glatten, inzwischen staubigen Zehen fast selbst wie Kartoffeln an – ein irgendwie tröstlicher Sachverhalt. Überhaupt haftet dem

Körper der jungen Frau nichts Scheußliches an, der Horror, das Scheusal, ist der Mörder, auch wenn er seinerseits Horror vor ihr empfindet, den man wiederum nachfühlen kann.

Schließlich gelingt das beinahe Unmögliche, er stößt zur Hand des Opfers vor; doch sie hält die goldene Nadel eisern umschlossen. Auch das Taschenmesser, das der Mörder einsetzt, um ihre Hand aufzuzwingen, versagt, die Klinge bricht ab. Er arbeitet verbissen weiter und bricht – Finger für Finger – die Faust der Toten auf, bis sie die inkriminierende Nadel freigibt. Das gewaltsame Zerstören, das spröde Knacken und Nachgeben der Knochen, die harte Starre der Frauenhand, die dem Metall der Klinge standhält, die übermenschliche Kraft, die es kostet, die Aufgabe zu vollenden, all dies bildet sich im Körper der ZuschauerInnen als parallele Erfahrung und innere Aktivität ab, als seien sie Täter und Opfer zugleich. Dabei tut die Tatsache, daß Hitchcock diese lange Szene in viele kurze Aufnahmen fragmentiert, der Intensität keinen Abbruch. Denn das Geschehen ist stark genug und nah genug, um die Fühlung zum Publikum aufrecht zu erhalten.

Flankierende Momente tragen zur Spannungssteigerung und Verstärkung der physischen Unbehaglichkeit bei. Blicke auf den unbeschwert lenkenden Fahrer oder andere, frei bewegliche Autos wirken kurzfristig entlastend, nur um die Lage des Mörders kontrastiv umso unerträglicher wirken zu lassen. Der Laster schleudert beim Überholen, Kartoffelsäcke rutschen nach hinten, wenn er bremst, stürzen auf die Straße und platzen auf, so daß wir antizipieren können, wie es sich anfühlen würde, wenn auch die Leiche auf die Straße fiel. Doch dies geschieht erst viel später, in der nächsten Sequenz. Vor ihr stürzt der Mörder, als der Lastwagen eine Raststätte erreicht hat, mit voller Breitseite von der Ladefläche. Schließlich ist alles überstanden. Entnervt, verschwitzt und staubverkrustet, am Rande seiner Kräfte, flüchtet er in die Herrentoilette, um sich frischzumachen.

Trotz allen Abscheus kann man seine Erleichterung, seine wiedergewonnene Bewegungsfreiheit mitempfinden.⁷

Hitchcock weiß zu diesem Zeitpunkt genau, was er mit den ZuschauerInnen angestellt, in welche Körperwahrnehmungen er sie verstrickt hat. Zum Beweis greift er die schlimmste Stelle wieder auf. Als der verantwortliche Kriminalbeamte den Fall mit seiner Frau beim Abendessen diskutiert, hält sie soeben eine trockene dünne Brotstange in der Hand. Gedankenver-

7 Zum Unterschied von Sympathie und Empathie vgl. Chismar, Douglas: Empathy and Sympathy: The Important Difference. In: *Journal of Value Inquiry*, 22 (1988).

loren, ihrerseits ein Beispiel für somatische Empathie, bricht sie diese Stange in fingerlange Stücke – ein makabrer, gewagter Echoeffekt, der die empathischen Empfindungen der Zuschauer aufs Neue mobilisiert und zugleich die Mechanismen der Dramaturgie bloßlegt.

Teils auf ähnliche, teils auf verschiedene Weise dokumentieren die beiden Beispiele, welchen Stellenwert die physische Aktivierung des Publikums bei Hitchcock hat, wie bewußt und virtuos er sie für seine Zwecke einsetzt. In beiden Fällen hat er die ZuschauerInnen mit allen Aspekten der Situation vertraut gemacht, bevor er das eigentliche Geschütz auffährt; alle Ingredienzien sind bekannt, somatische Aspekte der Taktilität oder der Tücke des Objekts und der Art der Behinderung bereits installiert, ebenso eine gewisse Unbeirrbarkeit der Akteure; Transparenz des Geschehens und seiner Folgen, hinreichende Dauer oder Kontinuität ähnlicher Einstellungen, förderliche Kameraperspektiven auf das Geschehen (vor allem auf Arme und Hände) tragen das Ihre zur Intensivierung bei. In beiden Fällen geht es um – tatsächliche oder vermeintliche – Leichen, in beiden ist die Grundstimmung ein Gruseln und Grauen, das mit tiefen Ängsten um die Unversehrtheit des Körpers zu tun hat, die mit schwarzem Humor erträglich gemacht werden. Jeweils wird Unbehaglichkeit sadomasochistisch ausgekostet, aber elegant überzogen. Beide Male hat man keine Sympathie in die Personen investiert, mißbilligt ihr Tun und hofft dennoch, daß es gelingen möge.

In dramaturgischer Hinsicht sind jedoch Unterschiede zu verzeichnen. Während das Beispiel aus *Secret Agent* eher kurz ist und als Auftakt an der Peripherie des Films steht (auch wenn sich die Aktion für einen Augenblick verselbständigt), bildet die Sequenz in *Frenzy* einen lang gehaltenen Höhepunkt. Während *Secret Agent* im folgenden neu und anders einsetzt, die Stelle auf sich beruhen und nur unterschwellig, als Stimmung, weiterwirken läßt, geht Hitchcock bei *Frenzy* bis zum Exzeß und darüber hinaus, indem er sich ironisch wieder zitiert. Pointierte dramaturgische Plazierung, Exzessivität, Ironie, Selbstreflexion sind Indizien dafür, daß der Regisseur sich der Wirkung seines Effekts und dessen stilbildender Kraft bewußt ist.

Bleibt noch nachzuweisen, wie durchgängig die somatische Empathie im Werk von Alfred Hitchcock genutzt wird und welche unterschiedlichen Facetten ihres Einsatzes zu verzeichnen sind.⁸ Ich möchte daher zum

8 Der gegenteilige Nachweis, daß andere Regisseure weniger bewußt oder geschickt mit somatischer Empathie operieren, kann an dieser Stelle nicht erbracht werden. Ich möchte nur kurz auf Mel Brooks' *High Anxiety* von 1977 verweisen, der viele Hitchcock-Stellen parodierend zitiert, ohne im geringsten mit somatischen Effekten zu arbeiten.

Schluß eine Auswahl von weiteren prägnanten Beispielen in chronologischer Reihenfolge auflisten:

The Lodger (1926): Das Handschellenmotiv, als behindernde Fesselung, am Ende des Films.

Murder! (1930): Die vielen ungezogenen, motorisch aktiven Kleinkinder, die an Herbert Marshalls Bett herumwippen, während er seinen Frühstückstee trinken will (Störung in prekärer Situation).

Rich and Strange (1932): Gedränge zu Beginn und ein Regenschirm, der sich nicht öffnen will (Einschränkung der Bewegungsfreiheit und Tücke des Objekts).

The 39 Steps (1935): Das Handschellenmotiv als behindernde Fesselung, fast während des ganzen Films.

Young and Innocent (1937): Versuch, eine junge Frau aus einem abgestürzten und im Schlamm versinkenden Auto zu ziehen; hochgereckte, verzweifelte Hände, Rettung mit letzter Kraft (höchste Anstrengung durch muskuläre Dehnung).

Saboteur (1942): Schlußsequenz, als der Verbrecher nur noch mit dem Ärmel an der Statue of Liberty hängt.⁹

Shadow of a Doubt (1943): Wiederum ein Frühstück im Bett, mit entsprechendem Zwang stillzuhalten; und das lange Ringen zwischen Onkel und Nichte zum Schluß, bei dem sich beide verkeilen und anklammern, um nicht aus dem Zug zu stürzen.

Notorious (1946): Die lange Liebesszene zwischen Ingrid Bergman und Cary Grant, die in einer einzigen Einstellung gedreht ist und in ihrer Intensität sehr beklemmend wirkt; und die Flasche im feindlichen Keller, die langsam ins Wanken gerät und schließlich stürzt (somatischer Impuls, sie zu halten oder aufzufangen)

Strangers on a Train (1950): Die verzweifelten Versuche des Mörders, ein falsches *corpus delicti* in Gestalt eines Feuerzeugs, das ihm in den Gulli gerutscht ist, durch das enge Abdeckgitter zu ergreifen (höchste Anstrengung durch muskuläre Dehnung).

Rear Window (1954): Erzwangene Unbeweglichkeit durch Gipsbein bei äußerster Notwendigkeit einzugreifen respektive zu fliehen; auch der Protagonist entwickelt in kritischen Augenblicken eine ohnmächtige somatische Empathie.

9 Diese Stelle wird auch bei Murray Smith diskutiert, allerdings nicht als Beispiel für „motor mimicry“.

Vertigo (1958): Anfangssituation, bei der ein Polizist sich mit letzter Kraft an der Dachkante eines Wolkenkratzers hält.

North by Northwest (1959): Cary Grants betrunkene Tour-de-Force auf einer Gebirgsstraße; seine Anstrengung, die vom Fels abstürzende Eve-Marie Saint mit einer Hand zu halten (ähnlich YOUNG AND INNOCENT).

Psycho (1960): Neben der Duschszene auch die Stelle, bei der ein Sterbender rückwärts die Treppe hinunterfällt (prekärer Sturz nach hinten, ohne Möglichkeit, sich anzuklammern).

The Birds (1963): Hartnäckiges Sich-Festkrallen der Vögel auf den Köpfen der Schulkinder, Unmöglichkeit, sie abzuschütteln oder wegzustreifen.

Torn Curtain (1966): Das quälend lange, mehr oder weniger in Realzeit gefilmte Ringen auf Leben und Tod zwischen dem Amerikaner, der Bäuerin und dem Stasibeamten.

Family Plot (1976): Rasende Autofahrt bei versagenden Bremsen, während der die Beifahrerin den Fahrer panisch behindert.

Die Beispiele bestätigen nicht nur, daß Hitchcock immer wieder den Effekt der somatischen Empathie einkalkulierte, sondern auch, daß er gern auf frühere Momente zurückkam, um sie zu variieren oder auszubauen. Interessant ist darüber hinaus die inhaltliche Ausrichtung der Stellen, bei denen es ziemlich durchgehend um sadistische Behinderungen und Mißgeschicke, um scheinbar unmögliche, aber äußerst dringliche Kraftakte oder um das verzweifelte Ringen gleichstarker Kontrahenten geht. Klaustrophobische Situationen, das Spiel mit der Höhenangst oder der Angst, bei rasender Fahrt die Kontrolle zu verlieren, haben Vorrang und werden visuell ausgekostet. Doch zu Hitchcocks Sadismus ist schon viel geschrieben worden.

Für Anregungen und Korrekturen danke ich Till Brockmann und Mariann Lewinsky.