

## 4. Spuren zwischen Objekt und Motiv

---

Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, dass der Autor verschwunden ist. Ebenso wenig reicht es aus, endlos zu wiederholen, dass Gott und Mensch tot sind, von einem gemeinsamen Tod ereilt wurden. Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden freigewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.<sup>1</sup>

Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«

Im Werk, das mit dem Namen Alfred Hitchcock assoziiert wird, gibt es nicht nur eine Vielzahl an signifikanten Objekten,<sup>2</sup> sondern auch an Schachteln, Kisten und Boxen. Vom magischen Kasten in *The Lady Vanishes* (1938)<sup>3</sup> über die Truhe in *Rope* (1948), in der im Zentrum einer Cocktailparty eine Leiche eingeschlossen ist, bis zu den verschiedenen Gehäusen in *Dial M for Murder* (1954).<sup>4</sup> Filme, deren Hand-

---

1 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?« [1969], übers. von Hermann Kocyba, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 1003–1041, hier S. 1012.

2 Zur Inszenierung der Objekte bei Hitchcock siehe Mladen Dolar, »Hitchcocks Objekte«, übers. von Thomas Hübel, in: Slavoj Žižek et al., *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 27–44.

3 *The Lady Vanishes* (GB 1938, R.: Alfred Hitchcock), 0:55:22–0:55:26: »In magical circles we call it ›disappearing cabinet‹. You get inside and vanish.«

4 Die Gehäuse in *Dial M for Murder* stehen im Zentrum mehrerer doppelter Spiele: Dazu zählen die Box aus der Vorgeschichte von Swann (0:13:23–0:13:53 und 0:18:37–0:18:50), der Koffer, in den die Beute des fingierten Diebstahls geladen werden soll (0:28:19–0:28:40), die Handtasche, in der sich der Wohnungsschlüssel befindet (0:37:36–0:38:09, 0:35:28–0:36:09, 0:48:06–0:48:55, 1:04:44, 1:09:40–1:09:49, 1:34:28–1:34:42, 1:35:08–1:35:26 und 1:42:17–1:44:16, vgl. 0:17:11–0:17:28), das Nähkästchen (0:37:10–0:37:28, 0:51:43–0:52:25, 1:10:35–1:10:40) und der Aktenkoffer (1:22:27–1:23:40).

lungsraum sich wie in Sidney Lumets *Twelve Angry Men* (1957) überwiegend auf ein Setting beschränken, sind gerade deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie auf einem räumlichen Modell basieren, in dem jedes kleinste Detail – wie in einer Schachtel – beobachtbar wird und das von Bedeutung für das gesamte Arrangement ist. Dabei übernehmen insbesondere Motive<sup>5</sup> eingeschlossener Räume eine konstitutive Funktion.

In diesen Filmen werden auf limitiertem Raum durch unscheinbare Objekte Ideen in Bewegung versetzt. Sie werden zum polyvalenten »Ding«, in dessen Lösung von der Einschränkung auf einen Zweck Thomas Macho den Unterschied zur »Requisite« verortet:

Requisiten sind Dinge, die eine Rolle spielen, und zwar in des Wortes doppelter Bedeutung: als unverzichtbar erforderliche Dinge und als Dinge, die auf der Bühne erscheinen, um sich zu »verstellen«. Dabei kann gerade die Notwendigkeit ein Bündnis mit der »Verstellung« eingehen; denn zumeist dienen die Requisiten nur einem einzigen Zweck. [...] Sie generieren – wie der Tisch, der bloß als Schreibtisch fungiert, nicht als Ess- oder Schminktisch – keine symbolische Polyvalenz. Gerade darin besteht die »Verstellung« der Kerzen und Tische: in der radikalen Reduktion des Möglichkeitssinns, der Vieldeutigkeit der Dinge.<sup>6</sup>

Im Film »verstellen« sich die »vieldeutigen« Dinge als Requisiten, wenn sie einen einzigen Zweck erfüllen. Wer aber legt fest, worin dieser eine Zweck besteht? Spätestens wenn es ein zweites oder ein drittes Mal in Erscheinung tritt, kann keine Sicherheit darüber bestehen, ob ein Ding nur den einen Zweck erfüllt. Wie eingangs bemerkt, werden Dinge durch die Positionierung in einem konkreten Kontext zu Objekten und schließlich durch Wiederholung und Variation zu Motiven.

Im Folgenden wird untersucht, wie wiederkehrende Objekte den Spurencharakter von Motiven erhalten. Neben *Lifeboat* (1944), *Dial M for Murder* und *Rear*

5 Braudy merkt beispielsweise an, dass Motive nicht als »definitiv«, sondern »indikativ« und in ihrem spezifischen Kontext untersucht werden sollten. Vgl. Leo Braudy, *The World in a Frame. What We See in Films*, Garden City: Anchor 1976, S. 40. Zudem legt Braudy starkes Gewicht auf das Objekt im Film: »In films every object has four dimensions – the realities of length and height, the suggestion of depth, and the potentiality of significance.« (Ebd., S. 37) Er geht soweit zu behaupten, dass Filme ihre Welten durch Objekte kreieren: »But films create their worlds through their objects. Without necessarily resetting these objects in a new context of plot meaning, they always reset them in a new context of visual meaning and continuity.« (Ebd., S. 38).

6 Thomas Macho, »Schauspielern denn auch die Dinge?« Anmerkungen zu einer Kulturgeschichte der Requisiten, in: Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, Paderborn: Fink 2014, S. 11–27, hier S. 13.

*Window* (1954), deren Handlung sich (überwiegend) auf den Raum eines einzigen Schauplatzes beschränkt, nimmt *Rope* eine besondere Position ein. Durch die Truhe als eingeschlossener Raum auf diegetischer Ebene und die Inszenierung anderer polyvalenter Dinge auf dem begrenzten Raum dieser geschlossenen Form gerät die räumliche Konstruktion des Films in den Vordergrund.

In den Filmen von Hitchcock, die sich allesamt durch eine »geschlossenen Form«<sup>7</sup> auszeichnen, verweisen selbstreferentielle Details auf Inszenierungen der Protagonisten und reflektieren implizit Inszenierungsstrategien des jeweiligen Films. Bevor untersucht werden kann, wie Motive als Spuren aus der Relation von Objekten im Film hervorgehen, wird die Konstruktion einer Autorenpersona zu untersuchen sein, für die das Spurenlegen als Strategie und Machtgestus zum konstitutiven Markenzeichen wurde.

## 4.1 Signatur als Konstruktion

François Truffaut schrieb in seinem kontroversen Essay »Une certaine tendance du cinéma français«, erschienen 1954 in den *Cahiers du cinéma*, insbesondere Alfred Hitchcock eine herausragende Rolle zu. In einer Kritik an einer buchstäblichen Umsetzung von Drehbüchern in französischen Filmproduktionen plädierte Truffaut für eine Reevaluierung der Regisseure als »metteurs en scène«: »[...] les metteurs en scène sont et se veulent responsables des scénarios et dialogues qu'ils illustrent.«<sup>8</sup> Filmemacher sollten in seinen Augen nicht einfach literarische Vorlagen auf die Leinwand bringen, nicht länger dem »psychologischen Realismus« einer »Tradition der Qualität« verpflichtet sein, sondern Kühnheiten (»l'audace certes«<sup>9</sup>) begehen und Filme kreieren, die den Anforderungen des Kinos als eigenständiges Medium gerecht würden. Truffaut führt damit die Idee einer Filmsprache fort, die Alexandre Astruc bereits 1948 unter der Bezeichnung »Caméra-stylo« aufwarf:

Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra-stylo*. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image

7 Brady, *The World in a Frame*, S. 44.

8 François Truffaut, »Une certaine tendance du cinéma français«, *Cahiers du Cinéma* 31 (1954), S. 15–29, hier S. 25.

9 Ebd., S. 26.

pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit.<sup>10</sup>

Für Truffaut war es kein Zufall, dass Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt allesamt französische Cineasten und Autoren seien, die oftmals ihre eigenen Dialoge schrieben und zuweilen sogar die Geschichten erfanden, die sie filmten.<sup>11</sup>

In den folgenden Jahren basierte die Auseinandersetzung um eine Autorentheorie in den Vereinigten Staaten allerdings auf dem öffentlichkeitswirksamen Erscheinen verschiedener Regisseure, die sich im Umfeld einer neuen Ausrichtung des Studiosystems, im Anschluss an die ›Goldenen Jahre‹ Hollywoods, als autonome Künstlerfiguren inszenieren konnten.<sup>12</sup> In den Hintergrund geriet dabei zuweilen, dass die Autorenpolitik weniger die eigentlichen Inszenierungsstrategien der Autoren beschreibt, als dass sie vielmehr die Konturierung von Kunstfiguren fördert. So sah sich André Bazin als Herausgeber der *Cahiers du cinéma* 1957 dazu genötigt, vor der Gefahr eines ästhetischen Personenkultes (»un culte esthétique de la personnalité«<sup>13</sup>) zu warnen, der im Werk der Regisseure die jeweils charakteristische Handschrift der eigentlichen Mise en Scène vorziehe:

[...] chaque acte critique doit consister à référer l'œuvre en cause à un système de valeur, mais cette référence ne relève pas de la seule intelligence, la sûreté du jugement procède aussi, ou d'abord (si l'on ne donne à l'adverbe que son sens chronologique) de l'impression globale ressentie devant le film.<sup>14</sup>

Und an anderer Stelle schreibt Bazin:

[...] sa pratique exclusive mènerait à un autre péril: la négation de l'œuvre au profit de l'exaltation de son auteur. [...] Ce n'est point nier le rôle de l'auteur, mais lui res-

10 Alexandre Astruc, »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« [1948], in: *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984)*, Paris: L'Archipel 1992, S. 324–328, hier S. 325; Vgl. ebd., S. 328: »Voilà. Il s'agit pas d'une école, ni même d'un mouvement, peut-être simplement d'une tendance. D'une prise de conscience, d'une certaine transformation du cinéma, d'un certain avenir possible et du désir que nous avons de hâter cet avenir.«

11 Vgl. Truffaut, »Une certaine tendance«, S. 26.

12 Vgl. Joe McElhaney, »Hitchcock, Metteur-en-scène: 1954–60«, in: Thomas Leitch und Leland Poague (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Oxford u. a.: Wiley-Blackwell 2011, S. 329–346, hier S. 329.

13 André Bazin, »De la politique des auteurs«, *Cahiers du Cinéma* 70 (1957), S. 2–11, hier S. 11.

14 Ebd., S. 10.

tituer la préposition sans laquelle le substantif auteur n'est qu'un concept boîteux.  
 ›Auteur‹, sans doute, mais *de* quoi?<sup>15</sup>

Ohne das vorangestellte Werk sei der ›Auteur‹ für Bazin nichts als ein wackeliges Konzept. Kritisierte Bazin die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Werk, würde Michel Foucault zwölf Jahre später in einem anderen Kontext (und in der Folge einer von Roland Barthes angestoßenen Diskussion über den »Tod des Autors«<sup>16</sup>) auf die diskursive Funktion der Autorschaft hinweisen und hervorheben, dass der Eigenname nicht mit dem verknüpften Individuum isomorph sei.<sup>17</sup> Die Rolle, die der Autorname besitzt, gehe weit über die »Bezeichnungsfunktion« hinaus.<sup>18</sup>

Manche Kritiker nahmen den Aufruf von Truffaut begeistert auf, wie auch der Amerikaner Andrew Sarris, der Truffauts Polemik 1962 in eine Autorentheorie umformulierte: »It was largely against the inadequate theoretical formulation of *la politique des auteurs* that Bazin was reacting in his friendly critique. (Henceforth, I will abbreviate *la politique des auteurs* as the *auteur* theory to avoid confusion.)«<sup>19</sup> Im Zuge dieser Theoretisierung setzte Sarris drei Prämissen, denen Autorenfilmer entsprechen sollten: Sie müssten über handwerkliche Fähigkeiten verfügen, ihre Filme müssten stilistisch konsistent sein, um eine charakteristische Signatur aufzuweisen, und in ihren Werken müsse sich eine Art immanenter Bedeutung (›interior meaning‹) entfalten, die aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Persönlichkeit des Regisseurs und seinem Material entstünde.<sup>20</sup>

The three premises of the auteur theory may be visualized as three concentric circles: the outer circle as technique; the middle circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an *auteur*.<sup>21</sup>

Insbesondere die äußerst vage formulierte dritte Voraussetzung für einen »Auteur«, die darüber hinaus den Entwurf einer Persona der Beurteilung eines spe-

15 Ebd., S. 11 (Hervorhebung im Original).

16 Roland Barthes, »Der Tod des Autors« [1968], übers. von Matias Martinez, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

17 Vgl. Foucault, »Was ist ein Autor?«, S. 1013.

18 Vgl. ebd., S. 1012 f.

19 Andrew Sarris, »Notes on the Auteur Theory in 1962«, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, Malden und Oxford: Blackwell 2008, S. 35–45, hier S. 37.

20 Vgl. ebd., S. 43: »The third and ultimate premise of the *auteur* theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art.« (Hervorhebung im Original).

21 Ebd., S. 43.

zifischen Werkes vorzieht, lässt sich nur schwer rechtfertigen.<sup>22</sup> Was könnte der von Sarris beschriebene »innere Kreis« anderes definieren als die Iteration der bekannten Charakteristika einer Autorenfigur? Trotz alledem hat sich die Rede vom Autorenfilmer, die mit der Projektion vielfältiger und komplexer Produktionsprozesse auf eine ikonische Persönlichkeit einhergeht, bis heute in der einen oder anderen Gestalt bewahrt, sei es als ökonomische Strategie, als Ausweis für einen charakteristischen Stil oder als biographisches Instrument.

Geoffrey Nowell-Smith gibt in der Einleitung seiner Monographie zu Luchino Visconti folgende Definition der Autorentheorie, die er als Produkt ihrer praktischen Anwendung sieht:

One essential corollary of the theory as it has been developed is the discovery that the defining characteristics of an author's work are not necessarily those which are most readily apparent. The purpose of criticism thus becomes to uncover behind superficial contrast of subject and treatment a hard core of basic and often recon-dite motifs. The pattern formed by these motifs ... is what gives an author's work its peculiar structure, both defining it internally and distinguishing one body of work from another.<sup>23</sup>

Nowell-Smith sieht in dieser werkorientierten Herangehensweise den Vorteil, dass sie die interne Analyse des Werkkörpers als Ganzes zum einzig validen Objekt der Kritik macht.<sup>24</sup> Allerdings gesteht er ein, dass dieser »strukturelle Ansatz«, wie er ihn bezeichnet, etwaige Variationen im Werk außer Acht lässt sowie Aspekte, die nicht in derlei schematischen Rastern aufgehen.<sup>25</sup>

Bemerkenswert bleibt an der Wendung von Nowell-Smith die Fokussierung auf Motive, in deren Wiederholung sich Muster abzeichnen sollen. Versteht sich Truffauts »politique des auteurs« noch als Appell für ein Autorenkino, das die medialen Charakteristika des Films auszuspielen weiß, wird das »Autorenkino« insbesondere von britischen und amerikanischen Filmkritikern als Prädikat aufgegriffen. Nowell-Smith kehrt schließlich das Verhältnis zwischen Auteur und Werk endgültig um. Ausgangspunkt seiner Analyse ist nicht mehr die vermeintliche Schlüsselfigur für die Organisation einer Filmproduktion (die in den meisten Fällen, ganz im Gegenteil, von einem Ensemble an Beteiligten abhängt). Stattdessen untersucht er Strukturelemente im Werkkorpus. Die Verwendung des Adjektivs »recondite« lässt das Motiv auf etwas hinweisen, das dem Blick verborgen

22 Vgl. die unnachgiebige Polemik von Pauline Kael, »Circles and Squares«, *Film Quarterly* 16.3 (1963), S. 12–26.

23 Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti* [1967], London: BFI 2003, S. 10 f.

24 Vgl. ebd., S. 11.

25 Vgl. ebd., S. 11.

bleibt. In ihrer Wiederholung zeichnen sich derlei tiefgründige Motive als wahrnehmbare Muster ab, die sich als Spuren verfolgen lassen.

Mit der Suche nach Elementen, an deren Wiederholung sich die Charakteristika der Handschrift eines Autorenfilmers erkennen lassen, verfolgen Nowell-Smith und Sarris eine Methode, die der Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg 1979 als »Indizienparadigma« beschrieben hatte.<sup>26</sup> Ginzburg diagnostiziert ein neues »epistemologisches Modell«, das sich »im Verlauf des späten neunzehnten Jahrhunderts fast unbemerkt« herausbildet und das vermeintlich nebensächliche Detail zum Hauptgegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung erhebt.<sup>27</sup> Insbesondere in der Methodik des Kunsthistorikers Giovanni Morelli, der fiktiven Figur Sherlock Holmes und der Psychoanalyse von Sigmund Freud bemerkt Ginzburg eine Suche nach Indizien als Spurensuche: Morelli fand eine »neue Methode der korrekten Zuschreibung alter Meister«<sup>28</sup>, indem er den Fokus auf »sekundäre Details« lenkte, welche die Eigenart einer charakteristischen Handschrift offenbarten. Während die Ermittlerfigur aus der Feder von Conan Doyle besondere Aufmerksamkeit auf Physiognomik und Details legte, die von den übrigen ProtagonistInnen kaum oder nur mit geringem Interesse beachtet wurden,<sup>29</sup> wurde die Arbeit Freuds, so Ginzburg, grundlegend von den Schriften Morellis beeinflusst:

Welche Bedeutung aber konnten Morellis Essays für Freud haben, der damals noch jung und relativ weit von der Psychoanalyse entfernt war? Freud selbst gibt darüber Auskunft: Sie boten eine Interpretationsmethode an, die aus nebensächlichen und unerheblichen Details aufschlußreiche Indizien gewann. Einzelheiten, die allgemein als trivial und unwesentlich gelten, als »nicht beachtenswert«, liefern den Schlüssel zu den höchsten Errungenschaften des menschlichen Geistes.<sup>30</sup>

Das Indizienparadigma konzentriert sich also nicht allein auf die Spur als methodisches Charakteristikum, sondern ebenfalls auf Zusammenhänge, die einer oberflächlichen Betrachtung entgehen.

26 Carlo Ginzburg, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, übers. von Gisela Bonz, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach 1995, S. 7–44; die ursprüngliche Fassung des Aufsatzes erschien unter dem Titel »Spie. Radici di un paradigma indiziario«, in: Aldo G. Gargani (Hg.), *Crisi della ragione*, Turin: Einaudi 1979, S. 57–106.

27 Vgl. Ginzburg, »Spurensicherung«, S. 7.

28 Carlo Ginzburg, »Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes« [1979], in: Umberto Eco und Thomas A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, übers. von Christiane Spelsberg und Roger Willemssen, München: Wilhelm Fink 1985, S. 125–179, hier S. 125.

29 Es ließe sich anmerken, dass Edgar Allan Poes Dupin-Serie, die der Figur von Doyle vorausgeht, von mindestens ebenso großem Interesse wäre.

30 Ginzburg, »Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes«, S. 132 f.

Im Werk von Alfred Hitchcock lässt sich eine große Faszination für alle Arten von Spuren ablesen. Allerdings finden sich in seinen Filmen ebenso viele »falsche Fährten«, für die insbesondere professionelle Ermittler anfällig zu sein scheinen. Es gibt zahlreiche Objekte, die als Indizien fungieren und sich letztendlich als »MacGuffin«, als »Vorwand« oder »Finte«<sup>31</sup> herausstellen, die nur in den Film eingeführt werden, um den Plot zu konstruieren, deren Bedeutung also vollkommen arbiträr ist. Im berühmten Interview mit François Truffaut exemplifiziert Hitchcock die Funktion des MacGuffins bezeichnender Weise am Beispiel eines Pakets:

F. T. Isn't the MacGuffin the pretext for the plot?

A. H. Well, it's the device, the gimmick, if you will, or the papers the spies are after. I'll tell you about it. Most of Kipling's stories, as you know, were set in India, and they dealt with the fighting between the natives and the British forces on the Afghanistan border. Many of them were spy stories, and they were concerned with the efforts to steal the secret plans out of a fortress. The theft of secret documents was the original MacGuffin. So the »MacGuffin« is the term we use to cover all that sort of thing: to steal plans or documents, or discover a secret, it doesn't matter what it is. And the logicians are wrong in trying to figure out the truth of a MacGuffin, since it's beside the point. The only thing that really matters is that in the picture the plans, documents, or secrets must seem to be of vital importance to the characters. To me, the narrator, they're of no importance whatever. You may be wondering where the term originated. It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says, »What's that package up there in the baggage rack?« And the other answers, »Oh, that's a MacGuffin.« The first one asks, »What's a MacGuffin?« »Well,« the other man says, »it's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands.« The first man says, »But there are no lions in the Scottish Highlands,« and the other one answers, »Well then, that's no MacGuffin!« So you see that a MacGuffin is actually nothing at all.<sup>32</sup>

Für die Geschichte, die Hitchcock als Beispiel dient, mag der tatsächliche Inhalt der Box oder was sich hinter dem Apparat verbirgt, willkürlich sein. Zur Erklärung des Begriffs ist das eingeschobene Gleichnis jedoch elementar. Hitchcock, der das Gespräch selbst auf die Theorie des MacGuffins lenkt,<sup>33</sup> führt eine

31 François Truffaut, *Truffaut, Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München und Zürich: Diana 1999, S. 111 und 113.

32 François Truffaut, *Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, New York: Simon and Schuster 1967, S. 98 f.

33 Vgl. die Audioaufnahmen des Gesprächs von Alfred Hitchcock und François Truffaut, »Discussion about Hollywood through to »Notorious«...«, *The Hitchcock/Truffaut Tapes* (08/1962), <https://www.bfi.org.uk/soundtrack/hitchcock-truffaut>



Binnenerzählung ein, in der sich, mit Rücksicht auf das Gespräch mit Truffaut, die Bedeutung gerade der Denkfigur erschließt, die im Rahmen der Erzählung »überhaupt nichts ist«<sup>34</sup>. Auf inhaltlicher Ebene ist es selbstverständlich gleichgültig, ob es sich bei dem Gegenstand im Gepäcknetz um ein Paket handelt. Ein Paket würde in diesem Sinne ebenso seinen logischen Zweck erfüllen wie eine Tasche oder ein Koffer.<sup>35</sup> Für den Scherz, der in diesen Zeilen liegt, mag es zudem vollkommen irrelevant sein, ob sich letztendlich überhaupt etwas in diesem Paket befindet. Und trotzdem: Die Situation, in der sich dieser Scherz ereignet, formuliert das Versprechen, dass der Apparat in diesem Zugabteil, sobald er nur seinem Zweck zugeführt würde, tatsächlich Löwen in die Highlands versetzen könnte. Der Konjunktiv, das »schon möglich«, mit dem Hitchcock zur Erklärung des Namens »MacGuffin« ansetzt, offenbart den Mechanismus, in welchem die imaginäre Funktion größeres Gewicht erhält als die faktische Gewissheit.<sup>36</sup> In pragmatischer Hinsicht mag der MacGuffin vielleicht nichtig sein. Um Truffaut sein Konzept des MacGuffins darzustellen, benötigt Hitchcock jedoch diese Leerstelle, die in und durch seine Ausführungen unabdingbar wird. Der Scherz über den unbekannten Inhalt basiert auf der mysteriösen Gestalt des Pakets, das gerade durch seine Intransparenz zur perfekten Projektionsfläche wird.

In Hitchcocks Erklärung zum MacGuffin offenbart sich eine Diskrepanz zwischen der Stilisierung des MacGuffin als redundantes Hilfsmittel und seiner tatsächlichen Funktion im Film, zwischen dem *was* Hitchcock als Strategie vorgibt und der Art und Weise *wie* die filmische Inszenierung verfährt. In diesem Zusammenhang wird das Paket zum Indikator für eine implizite Strategie.

Als MacGuffin mag die Erwartungshaltung, die an das enigmatische Objekt herangetragen wird, kaum dem tatsächlichen Inhalt entsprechen. Es geht dabei nicht um den Inhalt des Paketes, sondern um das virtuelle Potenzial, das dieses Objekt trägt. Eine Untersuchung von Projektionen auf derlei polyvalente Objekte bzw. Zeichen wäre nur schwer möglich, wenn sie in Alfred Hitchcocks Werk

---

the.hitchcock.zone/wiki/Interview:\_Alfred\_Hitchcock\_and\_Francois\_Tuffaut\_(Aug/1962) (letzter Zugriff: 29.03.2019), 11:58–12:24.

34 Truffaut, *Truffaut, Hitchcock*, S. 113.

35 In der Audioaufnahme des Gesprächs mit Truffaut beschreibt Hitchcock das Gebirge, den vorgelichen Wirkungsort des Apparats, als arbiträr. Das Paket bleibt jedoch in allen anderen Varianten konstant.

36 Vgl. das von Vivian Sobchack beschriebene virtuelle Potenzial des »Maltese Falcon«, einem der bekanntesten MacGuffins: »The sum of these birds is, indeed, greater than its parts – for the ›thing‹ (or is it an idea?) that is the ›genus‹ (rather than the ›genuine‹) Maltese Falcon synthesizes them all. Concrete although immaterial and unique yet iterable, it is the *rara avis* that, even as it is hunted, collected, bought, sold, and always told, eludes any final capture.« Vivian Sobchack, »Chasing the Maltese Falcon: On the Fabrications of a Film Prop«, *Journal of Visual Culture* 6.2 (2007), S. 219–246, hier S. 220 f.

nicht selbst zum Gegenstand der Inszenierung würden. So beispielsweise in *Rope* – einem Film, den Hitchcock selbst als Experiment bezeichnete.<sup>37</sup>

Da *Rope* als Spielfilm der Produktionsmethode eines TV-Films folgte, lohnt sich vorab ein Blick auf die TV-Filme, die Hitchcocks Spielfilme maßgeblich prägen sollten. In den TV-Produktionen, in denen er als Gastgeber auftrat, äußerte sich Alfred Hitchcock explizit zu seiner Rolle als Regisseur. Hitchcock tritt in den rahmenden Prologen und Epilogen als Deutungsmacht der kurzen Episoden auf und inszeniert damit einen Kurzschluss zwischen der inszenatorischen Strategie des Films und seiner Deutung des Gesehenen. Insbesondere die Episode »The Perfect Crime« (1957), die Spurensuche mit Kunstproduktion in einen Zusammenhang stellt, steht emblematisch für die doppelte Inszenierungsstrategie der Persona Hitchcock.

## 4.2 Die Persona Alfred Hitchcock, in Serie

Bevor Alfred Hitchcock durch das Interviewbuch von François Truffaut nicht nur als selbstbewusster Urheber unterhaltsamer Kinofilme, sondern als selbstreflektierter Theoretiker berühmt wurde, trat er in der TV-Serie *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1962) und später in *The Alfred Hitchcock Hour* (1962–1965) auf.<sup>38</sup> Obgleich Hitchcock nur bei zwanzig der 361 Episoden Regie führte (davon 17 Episoden von *Alfred Hitchcock Presents* und drei Episoden von *The Alfred Hitchcock Hour*), trugen die Serien wesentlich zu seiner Wahrnehmung in der Öffentlichkeit bei – noch bevor Hitchcock ab 1956 regelmäßig in Trailern zu seinen Spielfilmen zu sehen war.<sup>39</sup> Seine Fernsehauftritte waren essenziell für den Entwurf der Persona »Hitchcock«.

37 Vgl. Thomas Hemmeter, »Twisted Writing: *Rope* as an Experimental Film«, in: Walter Raubicheck und Walter Srebnick (Hg.), *Hitchcock's Rereleased Films: From »Rope« to »Vertigo«*, Detroit: Wayne State UP 1991, S. 253–265; Interview von Jack Mangan für WJZ, zitiert in Gilles Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock. Une esthétique de l'émergence«, *Cinéma: Revue d'Etudes Cinématographiques* 23.2-3 (2013), S. 69–95, hier S. 70: »Well, I actually tried a bit of television in a movie, you know. [...] I made a movie called *Rope*, you know, which was shot with one camera all the way through without any cutting. And in a sense was a kind of preview of television technique.«

38 Neben dem *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*, das ab 1955 von Richard E. Decker herausgegeben wurde, verlegten Simon und Schuster ab 1957 eine Serie von Kurzgeschichten, die an den Erfolg von *Alfred Hitchcock Presents* anschließen sollten. Vgl. Martin Grams Jr., »The Short Story Anthologies«, in: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*, London: Titan 2008, S. 174 f.

39 Vgl. die zweiteilige Sammlung transkribierter Trailer zu den Spielfilmen von Alfred Hitchcock in Alain Kerzoncuf, »Alfred Hitchcock's Trailers«, *Senses of Cinema* 35 (2005), [http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks\\_trailers](http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers) (Letzter Zugriff: 13.01.2019) und ders., »Alfred Hitchcock's Trailers: Part II«, *Senses of Cinema* 36 (2005), [http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks\\_trailers\\_part2/](http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers_part2/) (Letzter Zugriff: 13.01.2019).

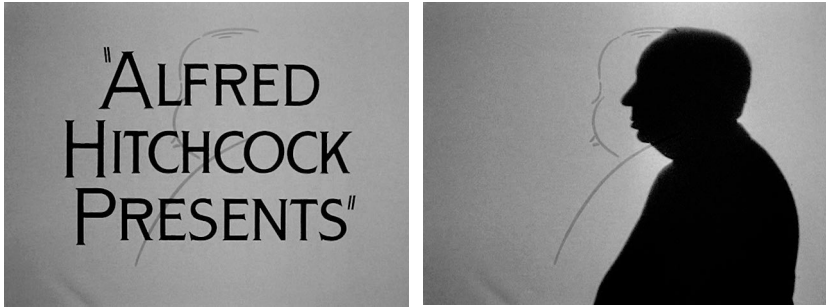


Abb. 4.1 & 4.2: Die Silhouette von Alfred Hitchcock im Vorspann zu *Alfred Hitchcock Presents*.

In Prologen und Epilogen, die den Hauptfilm rahmten, spielte er die Rolle des Urhebers. Jede Folge von *Alfred Hitchcock Presents* wird durch einen Auftritt von Hitchcock eingeleitet; am Ende der Sendung erscheint Hitchcock zudem erneut mit einem abschließenden Kommentar. Ehe Hitchcock den Bildraum betritt, setzt der ikonisch gewordene Vorspann ein, unterlegt mit Charles Gounods »Trauermarsch einer Marionette«:<sup>40</sup> Das Piktogramm seines Profils erscheint und wird kurz vom Titelschriftzug »Alfred Hitchcock Presents« überlagert (Abb. 4.2), bevor die Silhouette schließlich von seinem Schatten ausgefüllt wird (Abb. 4.3). Diese ikonische Erscheinung, in welcher der Schattenwurf »photographisch« registriert wird, entwirft eine »indexikalische Signatur«, die über den engen Sinn der Signatur als Handschrift hinausgeht.<sup>41</sup> »Signer, c'est [...] une déclaration d'autorité, d'auctoritas et, dans le pire des cas, de propriété.«<sup>42</sup> Hitchcocks Silhouette, die vor dem eigentlichen (Fernseh-)Film eine Leinwand füllt, verleiht den einzelnen Filmen damit die Authentizität des Stils seiner Spielfilme. Gleichzeitig bieten die Fernsehauftritte eine Bühne im Wohnzimmer eines internationalen Publikums, auf der die Persona des Autorenfilmers ausgearbeitet werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheint es äußerst passend, dass Hitchcocks markante Silhouette ex negativo als Schattenbild im Lichtbild abgebildet wird:

40 In *The Alfred Hitchcock Presents Companion* geben Grams und Wikstrom die Verwendung des Trauermarsches in F. W. Murnaus *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) als Inspirationsquelle für Hitchcock an. Martin Grams, Jr. und Patrik Wikstrom, *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Churchville: OTR 2001, S. 20: »Marnau [sic!] had stipulated that it be the musical background for the sequence involving the young couple and a photographer«.

41 Vgl. Claude Gandelman und Naomi Greene, »Fétichisme, Signature, Cinéma«, *Hors Cadre* 8.1 (1990), S. 147–161, hier S. 151: »On peut signer autrement qu'en apposant sa signature, sa marque, l'empreinte de son index. On peut signer en apposant sur l'œuvre son portrait, sa photographie, en un mot, son icône.«

42 Ebd., S. 153.

Hitchcock's shadow within the drawing serves a literal function as an ominous warning of imminent suspense, and symbolizes a long shadow he cast over the entire production. He may not have written any of the episodes or wraparounds, and only directed a small fraction of the programs, but chose key personnel who would serve and mimic his personality and aesthetic vision.<sup>43</sup>

Gilles Delavaud spricht von einer »quasi-personnage«, wenn er die Kunstfigur Hitchcock zwischen Produzent und Regisseur beschreibt, die in den von James B. Allardice verfassten Prologen und Epilogen auftritt.<sup>44</sup> Entgegen der Ansage von Hitchcock in der ersten Episode der Serie, lediglich den Titel zu nennen und in einem Epilog eine abschließende Erklärung zu geben, sieht Delavaud die Aufgabe des Conférenciers Hitchcock in der Erregung der Aufmerksamkeit des Fernsehpublikums. Im Zuge einer »Ästhetik der Emergenz«<sup>45</sup>, simuliert Hitchcock eine direkte Kommunikation mit seinem Publikum, die nicht nur den Anschein erweckt, er wende sich im Moment der Ausstrahlung an die Zuschauer, sondern auch, die Handlung würde sich ungeplant und unmittelbar ereignen.<sup>46</sup> Elemente aus dem Titel der Episode werden von Hitchcock vorab mit meist makabrem Humor aufgegriffen, bevor sie als Symbol oder Motiv im Film wiederkehren. Anders als in seinen Spielfilmen tritt nicht Alfred Hitchcock in einem Cameo auf, sondern Objekte, d. h. die Gegenstände und Themen aus seiner Einführung. Durch den vorangestellten Vorspann erscheint er als »metteur-en-scène-by-proxy«, der eine zentrale Idee oder aber eine Assoziation mit dem Titel der Episode einleitet – obgleich er an der eigentlichen Ausführung der Filmproduktion de facto nur in wenigen Fällen beteiligt war.

Der Epilog hingegen dient nur vordergründig einer Erklärung des Handlungsverlaufs. Im Fall des unmoralischen Ausgangs einer Erzählung konnte Hitchcock, in einem beiläufigen Kommentar, eine moralische Sanktion anhängen, um die Zensoren zu konsolidieren.

43 Andrew A. Erish, »Reclaiming ›Alfred Hitchcock Presents‹«, *Quarterly Review of Film and Video* 26.5 (2009), S. 285–392, hier S. 386.

44 Vgl. Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«.

45 Ebd., S. 84. Eine Formulierung, die Delavaud von William Paul entlehnt; William Paul, »The Aesthetics of Emergence«, *Film History* 5.3 (1993), S. 321–355. Allerdings hatte Paul bei dem Begriff der »Emergenz« nicht die Beschreibung der präsentischen Effekte in Hitchcocks Auftritten beabsichtigt, sondern die Wirkung eines Filmformats, das dem »flachen« Fernsehbild entgegentreten sollte: dem 3-D-Film. Vgl. William Paul, »Breaking the Fourth Wall: ›Belascoism‹, Modernism, and a 3-D ›Kiss Me Kate‹«, *Film History* 16.3 (2004), S. 229–242; Ina Rae Hark, »Alfred Hitchcock Presents ›Dial M for Murder‹: The Submerged Televisuality of a Stage-to-Screen Adaptation«, in: R. Barton Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*, Albany: SUNY 2011, S. 201–212.

46 Vgl. Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«, S. 82–86.

I have been given more latitude in television than I ever had in motion pictures [...] It is paradoxical of course, but the movie people hedge you in with all sorts of artistic restrictions; whereas, in television I can quite literally get away with murder. At the end of one of our little stories, you see – a story in which a murderer apparently has gotten away nicely with his crime – I come on and give some small hint to the effect that the murderer didn't really get away with it at all. Let us call it a small tolerance. I do it simply as a necessary gesture to morality.<sup>47</sup>

Indem Hitchcock einen Schematismus anwendet, der jedes unmoralische Ende mit der ausgestellten Autorität eines Conférenciers nachträglich straft, wirft er ein Schattenbild der Moralvorstellung der Epoche ins Wohnzimmer der Gesellschaft. »Pour Hitchcock, le véritable défi de sa conclusion – de son *post-scriptum*, comme il le dit – consiste à moraliser l'histoire tout en se moquant de la morale.«<sup>48</sup> Das Spiel mit dieser Moralvorstellung sowie der implizite Verstoß gegen den »Motion Picture Production Code«<sup>49</sup> ereignet sich auf dem schmalen Grat, auf dem der morbide Humor von Hitchcocks Produktionen inszeniert ist. So kommt beispielsweise der zum Mörder gewordene Detektiv aus der Episode »The Perfect Crime« – eine von zwanzig Folgen, in denen Hitchcock selbst Regie führte<sup>50</sup> – zwar ungestraft mit einem Mord davon. Abschließend fasst Hitchcock jedoch zusammen, dass dem Täter die Überreste seines Opfers dennoch zum Verhängnis wurden.<sup>51</sup> An der Trennlinie zwischen Erzählung und Epilog wird der elegante Humor der Produktionen hinter dem Namen Hitchcock besonders deutlich.

»The Perfect Crime« nimmt einen besonders unmoralischen Verlauf, in dem ein Kästchen eine herausragende Rolle spielt. Eines Nachts erhält der Detektiv Charles Courtney (Vincent Price) unerwarteten Besuch in seiner New Yorker Wohnung. Der Besucher gibt sich als Strafverteidiger John Gregory (James Gregory) zu erkennen, der die Männer vertrat, die Courtney in den spektakulärsten Fällen seiner Laufbahn überführt hatte. Als Gregory seinem Gastgeber auseinandersetzt, dass Courtney in seinem letzten Fall für die Verurteilung eines unschuldigen

47 Grams und Wikstrom, *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, S. 44.

48 Gilles Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«, S. 77; Thomas M. Leitch, »The Outer Circle: Hitchcock on Television«, in: Richard Allen und S. Ishii-Gonzalès (Hg.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, London: BFI 1999, S. 59–71, hier S. 64: »A curiously consistent feature of the episodes that feature successful murderers [...] is that the epilogues Hitchcock returns to supply at the end of each episode assure us that they were punished at all.«

49 Zum sogenannten »Hays Code« (1934–1967) siehe Mark Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, London: BFI 2006, S. 51–64; Tom Pollard, *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*, Boulder: Paradigm 2009, S. 49–88.

50 Hitchcock führte Regie bei 17 Folgen von *Alfred Hitchcock Presents* und drei Folgen von *The Alfred Hitchcock Hour*. Vgl. Leitch, »The Outer Circle«, S. 59.

51 Vgl. Erish, »Reclaiming »Alfred Hitchcock Presents««, S. 389.

Mannes (und eben nicht dessen Geliebter) gesorgt hat, erwürgt er den Verteidiger, äschert ihn in einem Brennofen im Nebenzimmer ein, brennt seine Überreste in eine Keramik und bannt damit die Zweifel an seiner Arbeit als Ermittler.

Am Ende des Films, das zwei Jahre nach dem Mord einsetzt, führt der Detektiv zwei Reporter und einen Fotografen durch sein Haus. Der Fotograf lichtet Courtney vor seiner großen Vitrine ab, in der er Objekte ausstellt, Indizien in von ihm aufgeklärten Verbrechen, die er als seine Trophäen bezeichnet: »perfect memories of so very many imperfect crimes.«<sup>52</sup> Vor den Exponaten stehen Schilder, die den Namen des Täters und das Jahr der Verurteilung ausweisen. Wie die Indizien hinter ihm verweist die Fotografie, die sich im Film materialisiert, auf den Umstand, dass die Bedeutung eines jeden Indizes durch seinen Kontext bestimmt wird. Sobald es in eine Erzählung eingebettet wird, erhält es einen narrativen Hintergrund, der eine Historie beschreibt, die hinter seiner optischen Erscheinung im Raum steht. Die Objekte in der Vitrine stehen in ebenso mysteriöser Verbindung mit ihrem Schild wie die Momentaufnahme des arrivierten Ermittlers, der im gleichen Raum zum Täter wurde.

Als sich die Gruppe vom Salon in den Werkraum begibt, in dem Courtney seinem Hobby, der Töpferei, nachgeht, bittet ihn der Fotograf um ein weiteres Porträt.

Fotograf: I'd like to take a shot in there, if it's okay with you Mr. Courtney? You know, as a sort of a hobby room, where you let off steam?

Courtney: That's very apt of you, I must say, that reference to steam. You know the secret of good ceramics is in the baking process. You must have a super hot oven. The one I have in there is a most efficient instrument, believe me ... most efficient. (Er blickt auf seine Hände, mit denen er sein Opfer in der Szene zuvor erwürgt hat.) Reporter (aus dem Nachbarzimmer): Mr. Courtney, is this the souvenir of some crime? I see there is nothing on the label.

Courtney: That? Oh no, not exactly. As a matter of fact, this particular vase was more or less of an experiment. I used a rather special kind of clay.<sup>53</sup>

Der Mann mit der Kamera betritt den Werkraum und eröffnet, ohne es wissen zu können, ein Feld des Wortspiels zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung: Der abgelassene Dampf erhält, im Bezug auf das fatale Treffen zwischen Courtney und seinem Opfer, einen gewalttätigen Anklang. Als effizientes Mittel, um den Leichnam einzuäschern, liegt das Geheimnis (»secret« von lat. »secretus«, verborgen, eingeschlossen, privat) nicht nur sprichwörtlich in der Keramik, der Vase, aufgestellt zwischen Beweismitteln, die weniger perfekte

52 »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E03 (CBS, 20.10.1957, R.: Alfred Hitchcock), 0:04:13–0:04:19.

53 Ebd., 0:19:36–0:21:10.

Verbrechen überführt hatten. Hinzu kommt ein ›Suspense‹-Element, wenn der Reporter aus dem Nebenzimmer die Aufmerksamkeit auf genau diese Vase mit der naiven Frage lenkt, ob es sich hierbei ebenfalls um das Souvenir eines Verbrechens handelt.

Wenn Hitchcock in seinem Epilog darauf hinweist, dass die Ungeschicklichkeit einer Putzfrau Courtney zum Verhängnis wurde und diese als »charlady« bezeichnet, spielt er noch einmal auf das unglückliche Schicksal des Opfers an, dessen Asche gerade deshalb so effektiv beseitigt wurde, weil sie in eine unscheinbare Vasenform gebrannt wurde.



Abb. 4.3: Alfred Hitchcock präsentiert »The Perfect Crime« (1957).

Im Fall von »The Perfect Crime« hält Hitchcock seinen Epilog in Courtneys Wohnzimmer, der emblematisch für die Inszenierungsstrategie von *Alfred Hitchcock Presents* steht. Nunmehr sind die Möbel mit Laken bedeckt, um, wenn nicht die zwischenzeitliche Abwesenheit des fiktiven Bewohners anzuzeigen, doch zumindest den diegetischen Sprung zur metaleptischen Persona. Hitchcock betritt den Bildraum und lehnt sich in präziser Mise en Scène an die Vitrine, in die der Detektiv seine Souvenirs eingestellt hatte (Abb. 4.3). Auf Augenhöhe befindet sich das Label, hinter dem zuvor noch die Vase stand, welche die Überreste von Gregory einschloss und durch dessen fehlende Inschrift Courtneys Verbrechen als ein perfektes ausgewiesen werden sollte. Auf Höhe von Hitchcocks Hand scheint nun aber auch das Label vor der Box leer,<sup>54</sup> die Courtney zu Beginn der Episode seinem Opfer als Spieluhr vorgestellt hatte, als er auf seine Sammlung zu sprechen kam.

54 Für einen kurzen Augenblick wird – durch den von Hitchcocks Hand geworfen Schatten (!) – sichtbar, dass das Schild lediglich durch eine Lichtspiegelung leer erscheint. »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E03 (1957), 0:21:10.



Mit dem Memorandum des Verbrechens aus der Erzählung auf Augenhöhe und der potenziell manipulativen Hand der Autorenpersona auf Höhe eines analogen Etiketts (einer analogen Oberfläche), scheint es, als ob Hitchcock das Verbrechen seines Vorgängers aufgeklärt und durch ein eigenes perfektes Verbrechen ergänzt hätte.

Sobald die Spieluhr geöffnet wird, erklingt Johannes Brahms' »Wiegenlied« (»Guten Abend, gut' Nacht«)<sup>55</sup>. Der Vers »Morgen Früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt«, in der christlichen Tradition der »humilitas« verfasst, greift die Analogie von Schlaf und Tod auf. In »The Perfect Crime« wird die Entscheidung zwischen Leben und Entschlafen nicht einer göttlichen Instanz unterworfen, sondern zur Willensentscheidung von Courtney. Das Handeln des zum Mörder gewordenen Ermittlers wird wiederum dem Regisseur Alfred Hitchcock unterstellt, der das Schicksal seiner Figuren wie ein Puppenspieler dirigiert. Wenn man bedenkt, dass Hitchcock sein Publikum stets mit den Worten »good evening« begrüßte, erhält das Wiegenlied aus der Box in den Händen eines Mörders einen programmatischen Beiklang, durch den Alfred Hitchcock die Rolle des allmächtigen Vaters zukommt. Allerdings gibt es bei dem allmächtigen Produzenten, der durch seine Kontrolle über die Diegese in den Vordergrund tritt, einen Haken. In den Worten von Brian McHale: »[T]he artist represented in the act of creation or destruction is himself inevitably a fiction.«<sup>56</sup> Obgleich seine Monologe von einem anderen geschrieben wurden und er nur in wenigen Episoden von *Alfred Hitchcock Presents* selbst Regie führte, spielte Hitchcock die Rolle des Urhebers in den Prologen und Epilogen des nach ihm benannten Programms. Durch die Verkörperung der Persona Hitchcock erhält die immaterielle Idee des Auteurs eine scheinbar stabile Substanz. Die mit dem Namen Hitchcock assoziierten Filme hingegen verfahren auf umgekehrte Weise, wenn sie den Anschein erwecken, dass sich hinter den diegetischen Objekten eine Bedeutung verbirgt, die über das hinausgeht, was unmittelbar vor Augen liegt: ein Netzwerk, durch dessen Relationen sich Objekte in Motive wandeln.

55 Das vierte Lied aus »Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier«, op. 49 Nr. 4. Zur Textgenese des »Wiegenliedes« siehe Johannes Behr, »Das Wiegenlied von Brahms«, in: Antje Tumat (Hg.), *Von Volkston und Romantik: Des Knaben Wunderhorn in der Musik*, Heidelberg: Winter 2008, S. 115–123. Darüber hinaus weist Jürgen Schulz-Grobe Elemente mittelalterlicher Liebesbriefverse in Brahms Wiegenlied nach – eine Technik, die er in Analogie zur Struktur des sogenannten »Münchner Minnekästchens« setzt: »Mit Rosen bedacht« – mittelalterliche Liebesbriefverse und die Möglichkeit ihrer »romantischen« Aktualisierung«, in: Ute Jung-Kaiser (Hg.), *Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten*, Bern: Peter Lang 2004, S. 33–48.

56 Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [1987], London und New York: Routledge 2003, S. 30.



### 4.3 Spuren in Alfred Hitchcocks *Rope* (1948)

In Hitchcocks Spielfilmen gibt es, anders als in der TV-Serie, keine explizite »metadiegetische«<sup>57</sup> Ebene, die den Filmen voransteht. Keine ironische Brechung durch eine Persona, die das Schicksal ihrer Protagonisten wie ein Puppenspieler kontrolliert. Und dennoch verlaufen zahlreiche Spuren durch die Filme, die den Verdacht nahelegen, es gäbe unter der Oberfläche der augenscheinlichen Szene eine implizite Kehrseite. Derlei verborgene Kontexte, so meine These, liegen in den inszenierten Objekten begründet.

In Alfred Hitchcocks *Rope* ereignet sich, wie in »The Perfect Crime«, ein Mord, der von den Tätern als perfekt angesehen wird: Die beiden Junggesellen Brandon (John Dall) und Phillip (Farley Granger) ermorden ihren ehemaligen Schulkameraden David. Sie verstecken ihn in einer antiken Truhe (»cassone«),<sup>58</sup> um in (unsichtbarer) Anwesenheit des Leichnams eine Cocktailparty abzuhalten. »That wooden chest«, wird Hitchcock später bemerken, »practically played second lead in the picture.«<sup>59</sup> Neben dem Vater, der Tante und der Verlobten des Toten ist zu diesem Fest auch der ehemalige »housemaster« Rupert Cadell (James Stewart) geladen, der Indizien im Verhalten, in Dialogen und Objekten aufspürt und dadurch die Täter letztendlich überführt.

Rupert betritt den Bildraum als Semiotiker. Ihm bleiben weder der ungewöhnliche Anlass für den kostspieligen Champagner verborgen noch das Stottern des Gastgebers oder die eigentümliche Präsentation des Dinners auf der Cassone, die er unmittelbar auf eine Schauergeschichte zurückführt.<sup>60</sup> Er spürt eine Reihe von Indizien auf, bevor er auf das Verbrechen stößt, das sich in ebendiesem Zimmer vor der Ankunft der Gäste ereignet hat. Vor diesem Hintergrund stellt *Rope* eine invertierte Detektivgeschichte dar.

Ebenso wie in »The Perfect Crime« beweist Brandon einen Blick für die Symbolik von Gegenständen, wenn er bemerkt, sie sollten das Glas ihres Opfers für die Nachwelt erhalten. Nur sei es schade um die Vollständigkeit des Sets.<sup>61</sup> Selbst-

57 Vgl. Mieke Bal, »Notes on Narrative Embedding«, übers. von Eve Tavor, *Poetics Today* 2.2 (1981), S. 41–59.

58 Zu den »cassoni« der Renaissance siehe Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, Sussex/London: Starcity/Art Books International 1997; Cristelle L. Baskins, »Cassone« *Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge UP 1998.

59 Alfred Hitchcock, »My Most Exciting Picture« [1948], in: Sidney Gottlieb (Hg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Berkeley: University of California Press 1997, S. 275–284, hier S. 281.

60 *Rope* (USA 1948, R.: Alfred Hitchcock), 0:29:34–0:29:59: »The Mistletoe Bough«.

61 Ebd., 0:04:54–0:05:15: »Now, this is a museum piece now. We really should preserve it for posterity. Except it is such good crystal and I'd hate to break up the set. Out of this David Kentley had his last drink.«

verständlich handelt es sich nur um einen Scherz, würde die Ausstellung eines einzelnen Kristallglases doch Fragen nach sich ziehen und das Glas in einen Zeitkristall à la Gilles Deleuze verwandeln, in dem sich ihre Tat ablesen ließe. Es ist bezeichnend, dass Phillip, dessen Hände es waren, die das Seil um die Kehle ihres Opfers zusammenzogen, nicht zum Lachen zumute ist. Das titelgebende Seil zieht sich wie ein roter Faden durch den Film und stellt dennoch alles andere als einen MacGuffin dar. Vordergründig scheint es vollkommen arbiträr, mit welchem Werkzeug David ermordet wird. Es erfüllt keine narrative Funktion. Wenn es hingegen, an einer Stelle des Films, aus der Truhe heraushängt, verknüpft es den Innenraum der Truhe und ihren Inhalt mit dem Raum, in dem sich der Mord ereignet hat – es stellt gleichsam eine kausale Verbindung zwischen dem Innenraum der Truhe und dem Interieur des Salons her, ebenso wie es als Indiz von der zu Beginn des Films ausagierten Tat zeugt. Das Seil wird zum Symbol des Todes und erhält dennoch andere Verwendungen. Es wird, in den Worten von Mladen Dolar, zum »reisenden Objekt«.<sup>62</sup> Beispielsweise wenn Brandon es dazu verwendet, um Bücher zusammenzuschnüren, die er dem ahnungslosen Vater ihres Opfers übergibt, oder wenn es ein drittes Mal in den Händen ihres ehemaligen Lehrers Rupert Cadell wiederkehrt, der im Begriff ist, sie ihres Verbrechens zu überführen.<sup>63</sup> Um Mr. Kentleys Bücher gebunden, trägt das Seil eine rein funktionale Bedeutung, während es in den Händen von Rupert als Galgenstrick erscheint. Nichtsdestotrotz führt die szenische Genealogie des Seils zur Anfangsszene der Filmhandlung, in der die beiden Hauptfiguren in der geschützten Abgeschlossenheit ihrer Dachgeschosswohnung einen kalkulierten Mord begehen.<sup>64</sup>

Im Hinblick auf die räumliche Organisation in Alfred Hitchcocks *Rope* tritt der Einschluss in doppelter Hinsicht zu Tage. Er erscheint zunächst als Setting, dem Ort der Handlung, an dem sich der Mord ereignet. Die Isolation der Wohnung wird durch den kurzen Prolog des Films besonders hervorgehoben, in dem ein Polizist zwei Jungen über die Straße führt – eine Geste, die gleichermaßen schützend und mahnend wirkt. Die Kamera schwenkt suchend von dieser Szenerie auf ein großes Fenster, hinter dem – am helllichten Tag – die Vorhänge zugezogen sind, während die Streicher der nicht-diegetischen Musik ein unheilvolles Decrescendo spielen. Kurz nach dem Aussetzen der Musik ist ein Schrei zu vernehmen und ein Schnitt versetzt uns plötzlich in den Salon, hinter die Vorhänge, und in medias res. Der zweite Einschluss befindet sich innerhalb dieses Salons in Form

62 Mladen Dolar, »Hitchcocks Objekte«, S. 32; vgl. Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, Berlin: Merve 1991, S. 54–57.

63 *Rope* (1948), 1:09:09–1:09:39.

64 Vgl. die Episode »Lamb to the Slaughter« (*Alfred Hitchcock Presents* S03 E28, CBS 13.4.1958, R.: Alfred Hitchcock) in der Mary Maloney (Barbara Bel Geddes) ihren Mann mit einem Eisbein erschlägt und das Mordwerkzeug am Ende den ahnungslosen Ermittlern vorsetzt.

einer Truhe, in die Brandon und Phillip den mit diesem Schrei dahingeschiedenen David legen. Durch Platzierung des Leichnams in der geschlossenen Truhe, die den Film hindurch sichtbar bleibt, die aber erst am Ende des Films wieder geöffnet wird, befindet sich der Ermordete im Mittelpunkt der Handlung, bleibt in seinem Versteck jedoch unsichtbar. Die Handlung in *Rope* setzt demnach mit einem Widerspruch ein: mit einem Mordopfer, das, obgleich es erdrosselt wird, genügend Luft findet, um einen Schrei auszustoßen. In der räumlichen Organisation bleibt diese Widersprüchlichkeit den gesamten Film hindurch präsent.<sup>65</sup> Der räumliche Einschluss findet sich in *Rope* demnach im Setting, das sich, nach aristotelischem Vorbild, auf einen Schauplatz beschränkt, und in Gestalt eines Objekts in dieser Diegese, das ein Geheimnis offen präsentiert, den ex post facto auftretenden Gästen aber die Einsicht verwehrt.

Michael Walker fasst *Rope* und *Lifeboat*, deren Bildräume auf ein Setting begrenzt sind, unter den Überbegriff der »confined spaces«.<sup>66</sup> Diese Räume können sowohl eine klaustrophobische Wirkung hervorrufen, als auch der Inszenierung voyeuristischer Blickkonstellationen dienen.

Confined spaces is a loose term. I wanted a designation which covered two sorts of setting in Hitchcock: on the one hand, small private rooms such as bathrooms and toilets; on the other, a variety of public spaces, from jails to telephone booths, which enclose the characters in more or less claustrophobic ways. There are also more elaborate examples: the action of *Lifeboat* is entirely confined to the lifeboat itself; that of *Rope* to the increasingly claustrophobic apartment of the two killers. But my concern here is with small rooms and with »boxed-in« spaces such as booths, bunks and trunks, where the sense of confinement functions in two broadly contrasting ways: either as retreat/hiding place from the world or as an imprisoning cage.<sup>67</sup>

Für Walker übernehmen diese »confined spaces« zwei Hauptfunktionen: Sie können einen verborgenen oder privaten Raum beschreiben (wie das Badezimmer)

65 Diese logische Ungereimtheit ließe sich unter das subsumieren, was D. A. Miller als Hitchcocks »understyle« bezeichnet. Miller versteht darunter eine ironische und selbstreferenzielle Geste, durch welche die Signatur Hitchcocks auffällig wird. Vgl. D. A. Miller, *Hidden Hitchcock*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2016, 55–92, insbes. S. 72: »I call this strange allowance for error Hitchcock's *understyle* – by which term I mean to point up the double status of so many of *Rope's* continuity violations and technical faults.« (Hervorhebung im Original) Der Schrei wurde jedoch, nach meinem Wissen, in keinem Kommentar aufgegriffen.

66 Vgl. Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam UP 2005, S. 111. Vgl. auch Peter Wollen, »Rope: Three Hypotheses«, in: Allen und Ishii-Gonzalès (Hg.), *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, S. 75–85, insbes. S. 82 f.

67 Walker, *Hitchcock's Motifs*, S. 111.

oder Räume bezeichnen, in denen Figuren eingeschlossen werden. In letzteren sind die Figuren entweder sicher untergebracht oder den Blicken ungeschützt ausgesetzt – in diesen Fällen können sich vermeintliche Verstecke als prekär erweisen.<sup>68</sup> So zahlreich die Szenenbeispiele auch sind, die Walker anführt, so beschreibt er an ihnen weniger die Dynamik ihrer Inszenierung als vielmehr ihre symbolische Wirkung in meist psychologischen Schlussfolgerungen.<sup>69</sup> Damit stützt er vielmehr vorgefasste psychoanalytische Konzepte, die an Hitchcocks Werke herangetragen werden, als dass er die Muster untersucht, die sich aus der Dynamik der Inszenierung von Motiven in den spezifischen Filmbeispielen ergeben.

Im Gegensatz zu Walkers »confined spaces« soll an dieser Stelle von »enclosed spaces« die Rede sein, d. h. von räumlichen Einschlüssen, die etwas präsentieren und sich gleichzeitig einer direkten Einsicht entziehen. Von ihnen kann gerade deshalb als Motiv die Rede sein, weil sie ihre Funktion in der raumzeitlichen Inszenierung entfalten. In Anlehnung an Rheinberger ließen sie sich als »epistemisches Ding« beschreiben,<sup>70</sup> dessen Funktion sich erst durch seine Situation in einem Experimentierfeld entfaltet.

Die Bedeutung der Truhe in *Rope*, als räumlicher Einschluss im eingeschlossenen Raum, wird durch den Umstand gesteigert, dass sie eine Leerstelle in den Film einführt, dessen Montage einen einzigen kontinuierlichen »tracking shot« und damit uneingeschränkte Sichtbarkeit suggeriert. D. A. Miller gibt in seinem gleichermaßen raffinierten wie gewagten Essay »Anal ›Rope«« eine schematische Darstellung der Filmschnitte, die allein aufgrund technischer Notwendigkeit (bei einer maximalen Aufnahmedauer von weniger als zehn Minuten) unausweichlich waren. Miller weist jedoch darauf hin, dass die elf Schnitte<sup>71</sup> im Film keinesfalls durchgängig durch »match cuts« kaschiert wurden. Ganz im Gegenteil alternieren unsichtbare und sichtbare Schnitte.<sup>72</sup> Er führt diese Beobachtung gegen Kritiker ins Feld, die zwar die Homosexualität der beiden Täter erkannten, diese aber

68 Vgl. ebd., S. 121.

69 Vgl. ebd., S. 116: »The woman who hides the hero thus symbolises the protective mother, and the police the hostile, searching father. Once again, the overtones are Oedipal.«

70 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg: Basiliken-Presse 1992, S. 69: »Man könnte versuchsweise sagen, das »epistemische Ding« sei für die wissenschaftliche Tätigkeit das Äquivalent zur »Skulptur« für die Bildhauerei, zum »Bild« für die Malerei, oder zum »Gedicht« für die Poesie. Es ist das in der wissenschaftlichen Aktivität hervorgebrachte »Wissenschaftswirkliche«.«

71 D. A. Miller weist auf einen Schnitt hin, der neben den zehn bekannten in der Forschung weitgehend übersehen wurde. Einen zwölften Schnitt relativiert er selbst. Vgl. Miller, *Hidden Hitchcock*, S. 87–89. Siehe auch D. A. Miller, »Anal ›Rope««, in: Diana Fuss (Hg.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge 1991, S. 119–141, hier S. 141.

72 Vgl. Miller, »Anal ›Rope««, S. 141.

nicht in Wechselbeziehung zu den technischen Aspekten setzten.<sup>73</sup> In den Augen von Miller markiert die Truhe (»closet«) den Ort der verborgenen Homosexualität, die durch die Inszenierung intelligibel wird.<sup>74</sup>

No less busily than *Rope* excites a desire to see, it inspires a fear of seeing; the object of voyeuristic desire is precisely what must not catch the eye.

Yet how might a desire see what one is afraid to look at ever be gratified? Or how might a fear of what one can't stop desiring ever be allayed? The classic solution to both questions, of course, lies in *the closet*, which not only alleviates the trouble with connotation, by confining an otherwise totalizing homosexuality to a local habitation, but also relieves the trouble with denotation, by making this homosexuality visible only as a structure of occultation.<sup>75</sup>

Eine solche Bedeutung im Detail wird gerade durch die Begrenzung des Personals und des Settings möglich. Ähnlich dem Kammerspiel nach Max Reinhardt liegen besondere Akzente auf Mimik und Gestik, aber auch auf dem Szenenbild und Objekten im Bildraum, die durch ihre Inszenierung zu Motiven werden.<sup>76</sup> Figurenkonflikte erhielten in Stücken, die nur auf wenigen Schauplätzen, meist in Innenräumen, ausgetragen wurden, eine psychologische Tiefe. »Sie enthüllten häufig hinter der Fassade gutbürgerlicher Ordnung die seelische Not und Lebenslüge der Figuren.«<sup>77</sup> Details werden in diesem Zusammenhang zu Spuren, durch die sichtbar wird, was andernfalls unsichtbar bleiben würde.

73 Vgl. ebd., S. 122.

74 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press 2008.

75 Miller, »Anal »Rope«, S. 131 f. (Hervorhebung im Original).

76 Im Gegensatz zu expressionistischen Dramen hatte Max Reinhardt 1906 ein Theater eröffnet, das einem kleinen Auditorium naturalistische Dramen im Stile von August Strindberg (vgl. Kammerspiele von 1907 u. a. *Spöksonaten* | *Die Gespenstersonate*) und Hendrik Ibsen (*Et dukkehjem* | *Nora oder Ein Puppenheim*, 1879; *Gengangere* | *Gespenster*, 1881) gegenüberstellte. Kammerspiel-filme, insbesondere Realisierungen von Drehbüchern aus der Feder von Carl Mayer (siehe *Der letzte Mann*, DE 1924, R.: Murnau; *Scherben*, DE 1921, R.: Lupu Pick; *Sylvester*, DE 1924, R.: ders.) griffen die sozialpsychologische Tiefengestaltung der Charaktere, die Reduzierung der Handlung auf wenige Schauplätze und die Vorliebe für sprechende Details auf. Vgl. David Bordwell und Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education 2010, S. 95 f. und 352, 386. Chabrol und Rohmer erkennen in der Zusammenarbeit von Hitchcock und Ben Hecht Züge des Kammerspiels. Vgl. Eric Rohmer und Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris: Editions Universitaires 1957, S. 89; siehe auch Sidney Gottlieb, »Early Hitchcock: The German Influence«, in: ders. und Christopher Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Detroit: Wayne State UP 2002, S. 35–58, hier S. 40.

77 Roland Dreßler, »Kammerspiel«, in: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 525.

#### 4.4 Das Lachen, das im Halse stecken bleibt

In *Rope* existiert ein deutliches Gefälle in der Informationsverteilung, das die RezipientInnen, durch das Wissen um den Inhalt der Truhe, von Anfang an in eine kompliziertere Perspektive zwingt und auf der die Spannung des Films maßgeblich beruht. In dieser Mitwisserschaft liegt der morbide Humor begründet, der sich durch den Film zieht. So erwidert Brandon auf die Frage eines Gastes, Kenneth (Douglas Dick), anlässlich des ausgeschenkten Champagners, ob jemand Geburtstag habe: »It's really almost the opposite.«<sup>78</sup> Wenig später äußert Kenneth auf die Mitteilung, Phillip würde demnächst sein Konzertdebüt geben, »I hope you knock 'em dead.«<sup>79</sup> Und als die handelnde Tante des jüngst Ermordeten Phillip prophezeit, dass seine Hände ihm großen Ruhm beschern würden,<sup>80</sup> erblasst dieser nicht, weil er an die Tatstatur eines Pianos unter seinen Fingern denkt.

Auf die karnevalesken Dimensionen im bachtinschen Sinne bei Hitchcock hat bereits David Sterritt, mit besonderer Hinsicht auf *Rope*, *Psycho* und *Frenzy*, hingewiesen.<sup>81</sup> Allerdings geht es hier weniger um die Darstellung eines karnevalesken Gegenraumes, der sukzessiv auf die normalen Verhältnisse folgt, diese kehrt und schließlich wieder durch die Verhältnisse der Normalität abgelöst wird. In *Rope* handelt es sich vielmehr um die Darstellung »normaler« Verhältnisse, die simultan mit einer gesellschaftlichen Schattenseite kontrastiert werden. Der an sich gesellschaftliche Anlass einer Cocktailparty wird von einem Mord überschattet, der sich nicht nur in denselben Räumlichkeiten ereignet hat, auch befindet sich der Leichnam nach wie vor in diesem Raum. Dabei dient die Truhe, in der sich der Körper von David Kentley befindet, als Verifikationslinie. Sie ist das Indiz, das beständig an das Gewaltverbrechen erinnert. In diesem Sinne entspricht die Situation, in der sich Brandon und Phillip befinden, an das Spiel mit dem Springteufel, das Bergson in seinem erstmals 1900 erschienen Essay über die Bedeutung des Komischen aufwirft, wenn er auf die Komik zu sprechen kommt, die auch im Antagonismus zweier Wortbedeutungen liegt:

Wir alle haben einst mit dem Teufel gespielt, der aus seinem Kasten springt. Drückt man ihn hinein, so schnell er wieder heraus. Drückt man ihn noch tiefer hinein, so springt er noch höher. Erdrückt man ihn unter seinem Deckel, so sprengt er oft das Ganze in die Luft. Ich weiß nicht, ob es sich um ein sehr altes Spielzeug handelt; sicher aber ist der Spaß, den es bereitet, zeitlos. Es ist der Konflikt zwischen zwei

78 *Rope* (1948), 0:17:32–0:17:39.

79 Ebd., 0:17:57–0:17:58.

80 Ebd., 0:26:41–0:26:55.

81 Vgl. David Sterritt, »The Diabolic Imagination: Hitchcock, Bakhtin, and the Carnivalization of Cinema«, in: Gottlieb und Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock*, S. 93–112.

Widersachern, von denen der eine, rein mechanische, dem anderen meist unterliegt. Und der andere findet das lustig. Den gleichen Spaß leistet sich die Katze, wenn sie die Maus wie eine Sprungfeder fortschnellen lässt und dann mit einem Schlag ihrer Pfote wieder festnagelt.<sup>82</sup>

Spannungsreich wird dieses Hin und Her, als die Haushälterin Mrs. Wilson (Edith Evanson) die Truhe abräumt, auf der die beiden Gastgeber das Dinner ausgebreitet haben. Die Kamera bleibt für nahezu zwei Minuten auf die Truhe gerichtet, während die versammelten Gäste im Hintergrund über den Verbleib von David spekulieren.<sup>83</sup> Die Erwartung, dass sich die Truhe bald öffnen könnte und sich damit die Anrichte, von der vor kurzem noch Speisen gereicht wurden, als Sarg offenbart, erzeugt ein Spannungsmoment, gleichermaßen im Sinne des »Suspense«<sup>84</sup> wie im Sinne von Bergson. Als Rupert der Haushälterin hilft, die Truhe anzuheben, tritt Brandon plötzlich hinzu und drückt den Deckel wieder herunter (Abb. 4.5).

Rupert Cadell spielt auf ähnliche Weise Katz und Maus, wenn er in seinen Scherzen das Verhalten anderer als Mechanismen in sozialen Konventionen aufscheinen lässt. Als Rupert die Beinahe-Verlobte des Verstorbenen, Janet Walker (Joan Chandler), an ihrer jovialen Anrede (»charm«<sup>85</sup>) erkennt, antwortet er auf die Frage, ob ihr die Beschreibungen gerecht würden, mit der Gegenfrage, ob sie Gerechtigkeit verdiene.<sup>86</sup> Mrs. Atwater, Davids Tante, wiederum spiegelt Rupert die Nichtigkeit ihrer unverbindlichen Aussagen, in denen nicht viel mehr Gehalt steckt als der Wille, Konversation zu betreiben.<sup>87</sup> Und dennoch scheinen sowohl Janet als auch Mrs. Atwater seinen Humor als bissig, aber ungefährlich hinzunehmen. Spätestens wenn Rupert radikale Ansichten zur Rechtfertigung des Mordes als Kunst und als Privileg einzelner äußert,<sup>88</sup> stimmen sie in seine ironische Fantasie ein.

82 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900], übers. von Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Meiner 2011, S. 56.

83 *Rope* (1948), 0:50:03–0:51:57.

84 Vgl. Truffaut, *Hitchcock*, S. 50–52, 81 und 144 f.

85 Der Kosenamen wird in ihrem Gebrauch auf eine Floskel reduziert, deren Verwendung zuweilen ironisch wirkt; vgl. *Rope* (1948), 0:20:42–0:20:50 und 0:39:14–0:39:17.

86 Ebd., 0:27:46–0:27:54: »Do you deserve justice?«

87 Ebd., 0:30:34–0:31:21 und 0:33:57–0:34:07.

88 Vgl. Thomas de Quincey, »On Murder Considered as One of the Fine Arts« [1827], in: *On Murder*, hg. von Robert Morrison, Oxford: Oxford UP 2006, S. 8–34; David Sterritt, »Morbid Psychologies and So Forth. The Fine Art of ›Rope‹«, in: Barton R. Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*, Albany: SUNY 2011, S. 159–172, hier S. 159 f.

Als Brandon vehement für die Seriosität des Scherzes eintritt, liegt es letztlich an Davids Vater, die Gesellschaft an die Morbidität ihres zynischen Gedankenspiels zu erinnern:

Mr. Kentley: Gentlemen, I'm serious.

Brandon: So are we, Mr. Kentley. The few are those men of such intellectual and cultural superiority that they are above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average men, the inferior men, because he needs them.

Mr. Kentley: Then obviously you agree with Nietzsche and his theory of the superman.

Brandon: Yes, I do.

Mr. Kentley: So did Hitler.<sup>89</sup>

Brandon erkennt an dieser Stelle keine Differenzierung zwischen Scherz und Ernst und spricht in diesem Moment die Motivation für den Mord aus.

Bergson kennzeichnet das Lachen als einen korrigierenden Reflex. Im Abschnitt zur Situations- und Wortkomik schreibt er:

Was das Lachen hervorheben und korrigieren möchte, das ist dieses Starre, Fixfertige, Mechanische im Gegensatz zum Beweglichen, immerfort Wechselnden und Lebendigen, es ist Zerstreutheit im Gegensatz zur Aufmerksamkeit, Automatismus im Gegensatz zu freiem Handeln.<sup>90</sup>

Und an anderer Stelle heißt es: »Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.«<sup>91</sup> Figuren und Körper, die in ihrem Äußeren oder in ihrem Handeln charakteristische Wiederholungen aufwiesen, einen Mechanismus ihrer Handlung, würden zu Automatismen.

Indem Janet und Mrs. Atwater Ruperts Bemerkungen, in denen die erstere als »femme fatale« und letztere als »brabbelnde« Alte typisiert werden, als Scherz aufgreifen, können sie über Ruperts Humor lachen. Durch ihr Lachen entgehen sie der Gefahr, auf einen Typus reduziert zu werden, der diesem Verhaltensmechanismus unterliegt, und erlangen das Vermögen, sich auf einem höheren Reflexionsniveau von dieser Zuschreibung zu distanzieren. Ganz anders wirkt das Lachen von Phillip. Wenn er auflacht,<sup>92</sup> verrät er etwas über den Mechanismus, dem die von Brandon inszenierte Feierlichkeit untersteht.

89 *Rope* (1948), 0:36:23–0:36:41.

90 Bergson, *Das Lachen*, S. 92.

91 Ebd., S. 46.

92 *Rope* (1948), 0:47:10–0:47:25.



Rupert bedient sich der Hermetik des sozialen Raumes, wenn er sich zu Phillip ans Klavier setzt, um ihn zu verhören. Er ist irritiert von Phillips Zurechtweisung der Haushälterin, als sie der auffälligen Truhe gefährlich nahe kommt, und der Vehemenz, mit der er, wider Ruperts besseres Wissen, abstreitet, jemals auch nur einem Huhn den Hals umgedreht zu haben. Im Verhör von Phillip steht nicht dessen Charakter auf dem Prüfstand, sondern sein Wissen um die Hintergründe der absurden Situation, in der die Gäste aufeinandertreffen. Die Ungereimtheit seines Verhaltens hallt in den Dissonanzen des Stückes wider, das er auf dem Klavier zu spielen beginnt.

In stereotyper Manier<sup>93</sup> schaltet Rupert eine auf dem Klavier stehende Lampe an, um sein Verhör zu beginnen. Als Rupert keine Antwort auf die Frage erhält, was Phillip und Brandon im Schilde führen, und Phillip ihn lediglich darum bittet, die Lampe wieder auszuschalten, verlegt er sich auf eine andere Verhörmethode. Er setzt das auf dem Flügel stehende Metronom in Bewegung. Damit bedient er sich eines kastenförmigen Apparats, der die Geschwindigkeit von Phillips Spiel beeinflusst: Die Schläge des Metronoms hallen in einem Raum wider, der von Widersprüchen gefüllt ist. Indem sich Rupert des Metronoms bedient, bedient er Phillip wie einen Automaten, der sklavisch auf die Impulse des Metronoms reagiert. In dieser Situation, über die er unmöglich zu lachen vermag, wird Phillip förmlich zu einem Ding.

Als Rupert schließlich durch einen Irrtum einen Hut in die Hände bekommt, dessen Schweißband die Initialen des Vermissten trägt, beginnt er selbst, Spuren zu legen. Mit der Behauptung, er habe sein Zigarettenetui verlegt, kehrt er in die Wohnung zurück und macht sich den Mechanismus der komischen Inszenierung zu eigen, auf dem die Doppeldeutigkeit im Humor der Mörder beruht.<sup>94</sup>

Zu Beginn erscheint die Ironie in Ruperts Humor komisch, da sie die Oberflächlichkeit gesellschaftlicher Interaktion offenlegt. Schließlich wird sein Lachen jedoch bedrohlich, weil sein eigenes Verhalten einem Mechanismus unterliegt. Seine Aussage hat Konsequenzen, die er selbst nicht kontrolliert und niemals kontrolliert hat: »[...] you've thrown my own words right back in my face, Brandon. You were right to, if nothing else a man should stand by his words. But you've given my words a meaning that I never dreamed of.«<sup>95</sup>

Ruperts eigene Existenz ist bedroht. Nicht nur im Sinne einer körperlichen Gefahr, der er in der Gesellschaft zweier Mörder durchaus ausgesetzt ist, son-

93 Vgl. Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akademie 2006.

94 Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 73: »Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.«

95 *Rope* (1948), 1:12:43–1:13:50.

dern als sprechendes Subjekt, das mit seinen eigenen Aussagen konfrontiert wird. Ruperts Ironie erhält eine Bedeutung, die nicht seiner Macht unterliegt, aber tödliche Konsequenzen nach sich zog. In dem Maße, in dem sein Verdacht sich erhärtet, wird er mit den Konsequenzen seiner eigenen These konfrontiert, d. h. mit der Idee, die Brandon, und durch seine Instruktion auch Phillip, zu einer Ideologie entwickelt haben. Ruperts Lachen bleibt ihm sprichwörtlich im Halse stecken.

Es ist Rupert, der die Trennung zwischen diesen beiden Räumen zum Einsturz bringt, indem er den Truhendeckel anhebt. Ab dem Moment, in dem die Truhe geöffnet wird, ist es nicht mehr eine Frage der materiellen Evidenz, sondern die moralische Bewertung eines Mordes an sich, die zur Diskussion steht. Mit den abschließenden Schüssen aus dem geöffneten Fenster kollabiert die Isolation des experimentellen Raumes endgültig. *Rope* verhandelt also weniger eine karnevaleske Form, in der Machtverhältnisse invertiert werden, als das Lachen an sich, das ein solcher Umsturz hervorrufen kann. Vor diesem Hintergrund zeugt Ruperts Appell an die Gesellschaft im Raum außerhalb des Wohnzimmers als strafende Instanz am Ende des Films von der Resignation eines Mannes, der in seinem Zynismus den Blick auf die Konsequenzen seiner eigenen Position verloren hat.

Die Position der Persona Hitchcock bleibt im Gegensatz dazu umso beständiger. Hitchcock tritt zwar nicht persönlich in Erscheinung, hat aber dennoch einen Cameo-Auftritt:<sup>96</sup> Ein Neonlicht in Form seiner Silhouette – derselben, die auch zu Beginn der Fernsehserie zu sehen ist – kann mit Einsatz der Dämmerung im Hintergrund der Szenerie ausgemacht werden (Abb. 4.4).<sup>97</sup> Dabei werden die ersten Leuchtintervalle von einem Miniaturpferd auf dem Fensterbrett kaschiert, das die Persona gleich einem trojanischen Pferd in die Szenerie einführt. Das blinkende Licht leuchtet auf, kurz nachdem die Haushälterin die Truhe öffnen will. Damit tritt die Persona als Lichtfigur in die Szenerie ein, ohne greifbar zu werden. Hier ist es nicht der Schatten Hitchcocks, der über der Produktion liegt, sondern ein Hinweis auf seine *Mise en Scène*, genauer auf das Licht, in dem die Szene erscheint. Das Changieren der Silhouette zwischen Abwesenheit und Anwesenheit betont, dass neben dem Raum, wie ihn die Gäste gegenwärtig wahr-

96 Miller will Hitchcock bereits in der ersten Einstellung erkennen, während Leitch diese Einstellung in seinem Verzeichnis der Cameo-Auftritte nach David Barraclough nicht aufführt. Vgl. Miller, *Hidden Hitchcock*, S. 90; Thomas Leitch, *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*, New York: Checkmark 2002, S. 47, 49 und 283–285; David Barraclough, »Hitchcock's Cameo Appearances«, in: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*, London: Titan 2008, S. 32 f.

97 *Rope* (1948), ab 0:52:56. Vgl. Hitchcock, »My Most Exciting Picture«, S. 282; George E. Turner, »Rope – Something Different«, *American Cinematographer* 66.2 (1985), S. 34–40, hier S. 39. Obgleich im Film nahezu unsichtbar, prangt die Silhouette über einem Schriftzug der fiktiven Marke »Reduco« – einem Diätmittel (»obesity slayer«), für das Alfred Hitchcock mit einer Vorher-Nachher-Zeitungsanzeige im Cameo in *Lifeboat* als Werbefigur warb.

nehmen, ein Gegenraum existiert. Dieser Raum birgt die Erklärung für Davids Abwesenheit. Brandon und Phillip können auf diesen Gegenraum nur ungestraft anspielen, weil sie den Mord im Schutz der vorgezogenen Vorhänge, im Dunklen und im Ausschluss der Außenwelt, begangen haben.<sup>98</sup>



Abb. 4.4: Die rote Neon-Silhouette des Regisseurs in *Rope* (1948). | Abb. 4.5: Mrs. Wilson hebt dazu an, die Truhe zu öffnen, in der sich der Leichnam des vermissten Gastes befindet.

Dabei wird die Beleuchtung in *Rope* in drei Stadien auffällig. Das erste Mal, wenn das Appartement im Dämmerlicht erscheint, nachdem der Deckel der Truhe beinahe geöffnet wurde (Abb. 4.5). In der Skyline hinter dem Fenster sieht man die gelbliche Zimmerbeleuchtung einzelner anderer Wohnungen. Abermals wird das Licht auffällig, als Hitchcocks Silhouette an einer Stelle des Panoramas der Skyline von Manhattan rot aufleuchtet.<sup>99</sup> Das Blinken lässt den Effekt der Beleuchtung augenscheinlich werden und wird durch die roten und blaugrünen Linien – vermutlich ebenfalls Neonschriftzüge – verstärkt, die an den Fassaden der Hochhäuser verlaufen und aufscheinen, als die Gäste sich verabschiedet haben. Der dritte Lichteffect setzt letztlich ein, als Rupert in das Appartement zurückkehrt. Unter dem Vorwand, er habe sein Zigarettenetui verlegt – ein weiteres trojanisches Pferd – präsentiert er seinen Gastgeber in Form einer Erzählung seinen Verdacht, sie wären für das Verschwinden von David verantwortlich. Er imaginiert laut den vermeintlichen Tathergang und die Kamera folgt der spekulativen Beschreibung der Bewegungen wie einer Regieanweisung. Als Rupert das Seil, mit dem David erdrosselt wurde, aus seiner Tasche zieht, taucht die große Neon-Reklame an der gegenüberliegenden Hausfassade den Salon sporadisch in rotes und blaugrünes Licht:

98 Vgl. *Rope* (1948), 0:57:32–0:57:49; während Brandon es vermag, eine strikte Trennung aufrechtzuerhalten, verrät sich Philip durch seine Lichtscheu, die Rupert als Wahrheitsscheu auslegt; ebd., 0:03:07–0:03:13 und 0:45:06–0:45:19.

99 Zur Miniatur von Manhattan in der Kulisse von *Rope* siehe Turner, »Rope« – Something Different«, S. 38.

A full scale neon sign spelling out STORAGE in three colors – red, blue and green – [...] begins flashing just at the climax of the movie, when the murderers are revealed, so to speak, in their true colors. The neon provides lurid punctuation to a film of predominantly subdued hues.<sup>100</sup>

Wurde Ruperts Verdacht durch die Spuren in Dialogen, Gesten und dem Szenenraum angereichert, vermag er seine Anklage unter dem Vorwand der Fiktion vorzubringen. In der Folge jedoch koexistieren zwei Perspektiven auf Brandon und Phillip, bzw. sie erscheinen buchstäblich in unterschiedlichem Licht: In Brandons Selbstdarstellung als harmlose Gastgeber, die ebenso in Sorge über das Verschwinden von David sind wie ihre Gäste, und als unmoralische Mörder, die eine morbide Befriedigung aus der Situation ziehen, wenn sie Davids Angehörigen Speisen von dessen Sarg reichen.

Wie kaum ein anderer inszenierte Alfred Hitchcock seine Persona als Signatur für ein Filmgenre zwischen Kriminalgeschichte und Suspense-Thriller. Einerseits sicherte sich Hitchcock durch prominente Werbeauftritte und im Zuge von Cameos in seinen eigenen Filmen die Instanz eines morbiden Geschichtenerzählers, der spätestens durch das Interview mit François Truffaut auch als selbstreflektierter Theoretiker bekannt wurde. Wenn allerdings die Strategien der Erzeugung von Suspense-Effekten mit der historischen Figur gleichgesetzt werden, besteht die Gefahr, einem »concept boîteux« (Bazin) aufzusitzen. In diesem Moment steht nicht mehr die Frage nach der Inszenierungsstrategie im Fokus, die in den spezifischen Filmen zum Tragen kommt, sondern lediglich die Reiteration eines vorgefassten Konzepts.

Dem entgegen habe ich zu zeigen versucht, dass die Persona Hitchcock maßgeblich von Hitchcocks Auftritten in seinen TV-Serien entworfen wurde. In den Episoden dieser Serien erhalten wiederkehrende Objekte eine signifikante Rolle, die oftmals das Schicksal der beteiligten Protagonisten verbürgen. Insbesondere in seinen Spielfilmen, die auf streng limitiertem Raum inszeniert wurden, kommt diese Spurensuche vollends zur Geltung. In diesen Ensembles stellen die diegetischen Objekte einen Referenzpunkt in den Handlungsrelationen der Protagonisten dar. Auf diese Weise können, wie in *Rope*, komplementäre Raumwahrnehmungen in Szene gesetzt werden, während der Handlungsverlauf weitgehend offen bleibt. Die Handlung ereignet sich in den geschlossenen Räumen wie in einem Experimentierfeld, in dem opake diegetische Objekte ein entsprechend großes Potenzial entfalten.

Das folgende Kapitel untersucht, inwiefern diese räumlichen Einteilungen des sichtbaren Handlungsraumes in Erscheinung treten und wie ihr Erscheinungsbild im Tiefenraum des Filmbildes wirkt.

100 Ebd., S. 39.