

22. FILM 4:
 HITCHCOCK: *DER FREMDE IM ZUG*.
 DAS DURCHDREHENDE KARUSSELL

Hitchcock ist kein Freund des geradlinigen Duells. In *DER FREMDE IM ZUG*, gedreht 1951, ein Jahr vor *HIGH NOON*, schickt er seine Protagonisten nicht nur an verschiedene Stationen, sondern auch in divergierende Realitätsauffassungen. Zug um Zug, im Zug, Tempo und Entfernungen achtend, spielen die Distanz und die Ausweichbewegung eine dominantere Rolle, als es die im Unendlichen sich entfernenden Gleise der Westernstadt in *HIGH NOON* erlauben. Die Tauschprodukte sind komplex, überkreuz, werden forciert und dementiert. Getauscht wird ein Mord, ein Feuerzeug, eine Brille, die Liebe zu einer Frau – und der Wahnsinn gegen den Realitätssinn. Es gibt zu Beginn des Films auch das Motiv der Schienen, die jedoch nicht parallel laufen, sondern als sich kreuzendes und verzweigendes Gleissystem rhizomartig den menschlichen Schuldverkehr demonstrieren und die verschlungenen Wege des Schicksals als vorbestimmte zeichnen, von denen kein Zug abweichen kann. *DER FREMDE IM ZUG* ist kein Roadmovie, sondern ein Trainmovie: Es geht darum, die Weichen richtig zu stellen. Die Logistik ist wichtiger als die Ware.

Die Gleisdarstellung aus einem fahrenden Zug hat Hitchcock vermutlich in Anlehnung an jene Aufnahmen gefilmt, die Walter Ruttmann 1927 zu Beginn in seinem melodisch montierten und musikalisch untermalten „Stummfilm“ *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (Deutschland 1927). Bei Ruttmann erwacht die Stadt, der Zug fährt in ihr Zentrum. Bei Hitchcock fährt der Zug in ein schwindelerregendes Gleisgewirr, ohne dass ein Stellwerk sichtbar würde. Urbanität schafft die Atmosphäre, an denen Emotion und Motion intensiv einen Handel eingehen. Doch Vorsicht, dieser Handel ist nicht frei, sondern bahnt seine Wege wild. Hitchcock wählt jedoch nicht nur einfach eine amerikanische Stadt – eine Vorstadt in der Nähe Washingtons und beiläufig die Monumentalbauten der Hauptstadt, unter deren Größe die Menschen zu Ameisen werden –, er pointiert gegen die Stadt mit ihren Ordnungsmächten einen Rummelplatz oder Lunapark mit dem Eigenleben des vielfältigen öffentlichen Vergnügens- und Spielbetriebs und als Kontrast dazu die Arena eines Tennisstadions mit einem brillant geschnittenen Duell zweier Spieler, die um die Meisterschaft kämpfen: Messe, Fest und Agon erscheinen im Verbund.

Die gleiche Komplexität hat Hitchcock 1927 schon in dem später synchronisierten Stummfilm *THE RING* (*DER WELTMEISTER*, Regie: Alfred Hitchcock, GB 1927) präsentiert. Darin kämpfen zwei Boxer – der eine ein Kämpfer auf dem Rummelplatz, der andere ein australischer Weltmeister – aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten um die Liebe einer Frau. Nicht nur die Figuren des Rings (Boxring, Ehering), sondern auch Spiralen (ein schlangenförmiges Armband) und einige expressionistische Unschärfen und Spiegeltricks sowie Ohnmacht, Schwindel und Rausch werden als Vermächtnis der Ausbildung Hitchcocks in Deutschland zu bewerten sein. Sehr eigensinnig und doch fast dokumentarisch ist die Atmosphäre des Rummelplatzes mit seinen Karussells und Wurfuden in *THE RING* gefilmt. Ganz zu Anfang werden ausgelassene Menschen auf einem Kettenkarussell fliegend in Verzerrung gezeigt – ein Szenenrepertoire, das dann 25 Jahre später sehr viel hintergründiger die Duelle und Paroxysmen in *DER FREMDE IM ZUG* aufladen. Diesmal läuft der Showdown nicht mehr auf einen Boxkampf hinaus, sondern auf ein Duell in Fernkampf und Parallelmontage. Bemerkenswert, dass der Rummelplatz mit seinen delirierenden Aktionen gegen die Ordnung eines öffentlichen Tennismatches kontrastiert und zwei Zeitabläufe sich schließlich in der finalen Karussellszene ineinander verdrehen. Paradigmatisch ist der von Deleuze beschriebene filmhistorische Übergang vom *Bewegungsbild* (Boxkampf, Tennismatch) zum *Zeitbild* durchgeführt.

War in *THE RING* das Symbol dafür noch das Verhältnis zwischen billiger Rummelbude und exquisitem Champagner, sind es nun, in *DER FREMDE IM ZUG*, der Realitätssinn und der Wahnsinn. Statt Konfrontation gilt die Verdrängung. Damit dies gelingt, bedarf es der Nebengleise. Hier muss man etwas anderes ansetzen als den Tausch von Gütern; hier werden Orte zwar auch topologisch verbunden, wie im Netz von Spinnen, aber es sind vor allem halluzinative Wertvorstellungen – Ideale, einer bürgerlichen und zugleich perversen Gesellschaft –, die in Konflikt geraten.

Wichtig sind die Arenen, weil es genau diese Orte disziplinierter Enthemmung sind, die über die Gegenwärtigkeiten gleichsam paranoisch gelegt werden und den Objekten situativ jeweils eigene Bedeutungen zukommen lassen. Dass man mit einem Messer Brot zugleich schneiden und es als Mordwaffe benutzen kann, hat Hitchcock beispielsweise in *SABOTAGE* (GB 1936) gezeigt. Zufällige Spuren verdichten sich zu Wegen und erzeugen ihre Bahnungen. Sie werden ihr eigenes Gedächtnis. Der Motorik dieser Topologie der Interpretationen entspricht die Emotionalität der Hitchcock'schen Dramaturgie, die eine vollständige Beherrschung visuell-narrativer Techni-

ken voraussetzt, in der die Verdinglichung und ihre Reanimation in den Tausch eintreten. Das Abfilmen ist für Hitchcock nur das schon im Storyboard Bild für Bild und Vision für Vision ausgearbeitete Drehbuch – eine Art Daumenkino des Films, den man nur noch fotografisch kopieren muss.

Aber jetzt zu Bruno, dem Fremden im Zug. Inhaltlich geht es um einen getauschten Mord, somit um ein nicht zurückverfolgbares, irreversibles Motiv eines wechselseitigen Vertrages. Es geht, wie oft bei Hitchcock, um einen Verdächtigen, der seine Unschuld mit eben den Indizien beweisen muss, die ihm – fallen sie in falsche Hände – den Kopf kosten können. Selbst der redlichste Bürger hinterlässt verdächtige Spuren, doch es gibt seltene Fälle, da werden einem diese Spuren zum Verhängnis, weil sie sich mit denen eines kriminellen Täters kreuzen. Es war kein Geringerer als Brecht, der in dieser Rücksicht die Schwindeleien der Kriminalromane als für unsere Gesellschaft prägend genannt hat. Der Kriminalroman ist eine Rätselform, die Erwartungen protegiert, lenkt und fallweise enttäuscht.

Zunächst bekommt die Beobachtungsgabe ein Feld, auf dem sie spielen kann. Aus den Deformierungen der Szenerie wird der Vorgang aufgebaut, der sich abgespielt hat; aus dem Schlachtfeld wird die Schlacht rekonstruiert. Das Unerwartete spielt eine Rolle. Wir haben Unstimmigkeiten zu entdecken. Der Chirurg hat schwierige Hände, der Fußboden ist trocken, obwohl das Fenster offensteht und es geregnet hat; der Butler war wach, aber er hat den Schuß nicht gehört. Dann werden die Zeugenaussagen kritisch gemustert: dies ist Lüge, das Irrtum. Im letzteren Fall beobachten wir sozusagen durch Instrumente, die ungenau registrieren, und haben die Grade der Abweichungen zu konstatieren. Dieses Beobachtungen-Anstellen, daraus Schlüsse-Ziehen und damit zu Entschlüssen-Kommen gewährt uns allerhand Befriedigung schon deshalb, weil der Alltag uns einen so effektiven Verlauf der Denkprozesse selten gestattet und sich für gewöhnlich viele Hindernisse zwischen Beobachtung und Schlußfolgerung sowie zwischen Schlußfolgerung und Entschluß einschalten. In den meisten Fällen sind wir überhaupt nicht in der Lage, unsere Beobachtungen zu verwerten, es gewinnt keinen Einfluß auf den Verlauf unserer Beziehungen, ob wir sie machen oder nicht. Wir sind weder Herr unserer Schlüsse noch Herr unserer Entschlüsse.¹⁵⁰

Als würde Brecht sich auf den Hitcock'schen *Suspence*, die Zeitdehnung zwischen Ankündigung und Durchführung einer Handlung, beziehen, wird erklärbar, warum Hitchcock immer wieder darauf hinweist, welche Rolle für ihn das Publikum im Kino spielt. Dessen Wissen und dessen Unwissenheit, im Verhältnis zu dem was der Protagonist nicht weiß oder falsch versteht, ist der Ausgangspunkt, ihm durch das göttliche Auge der Kamera das gerechte

¹⁵⁰ Bertold Brecht: *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Frankfurt a. M. 1969, S. 453f.

Schicksal anzuempfehlen, indem die falsche Beschuldigung das Publikum ängstigt und die gerechte Strafe es mit Zufriedenheit erfüllt. Es geht nicht nur um die perfekt getimte Darstellung, sondern um die Einbeziehung des aktivierten Publikums wie in einer Zauberschau: Wirklich jeder kann schuldig werden – wenn er nicht höchste Aufmerksamkeit walten lässt oder sich jeglicher Handlung enthält. Nur, etwas anders als von Brecht kolportiert, arbeitet Hitchcock schon. Geschieht im normalen Kriminalfilm der Mord am Anfang und die Auflösung am Ende, sind wir hier mit einer durchgehenden Verwicklung von Untat und Auflösung konfrontiert, als hätten wir es mit einem Rebus zu tun und nicht mit einem Rätsel. Bei Hitchcock finden wir uns demnach in einer Situativität des Wachtraums wieder.

Ich will die Aufmerksamkeit in der Darstellung des Films DER FREMDE IM ZUG nicht so sehr auf filmtechnische Momente richten, die Hitchcock meisterhaft anzuwenden pflegt. Die Bemerkung Truffauts, der Film gleiche einer „Grafik“ und seine Figuren seien „algebraische Figuren“¹⁵¹ gibt uns das Recht, den Plot auf diese Figuren – Kegelschnitte haben wir bei Kafka bemerkt – zu lenken. Die Figuren zeichnen nämlich mögliche Tauschwertverhältnisse durch ihre Handlungen auf. Die Werte sind nicht unausweichlich und störrisch wie in HIGH NOON, sondern Variablen – differenzielle, exponentielle oder logarithmische Funktionen, um es in der Sprache mathematischer Figuration zu sagen. Denn wo immer der Tausch auftritt, wird der Moment des Showdowns oder des „Halt!“ unweigerlich expansiv *verräumlicht* – zu einer neuen narrativen Spur, die Hitchcock auslegt, um sie später retroaktiv in Wirkung treten zu lassen.

Die Story von DER FREMDE IM ZUG können wir dem fabelhaften Buch Truffauts über Hitchcock entnehmen:

In einem Zug wird der Tennischampion Guy (Farley Granger) von einem Fan namens Bruno (Robert Walker) angesprochen. Bruno weiß alles über Guy und schlägt ihm vor, jeder von ihnen solle für den anderen einen Mord begehen. Bruno will Guys Frau umbringen, die sich nicht von ihrem Mann scheiden lassen will, und dafür soll Guy Brunos übermäßig strengen Vater umbringen. Guy lehnt das ab und trennt sich von Bruno, der dennoch den ersten Teil des Plans ausführt.¹⁵²

Wir halten hier die Geschichte an. Der Tausch der Morde entspringt der Idee des Wahnsinns Brunos – man weiß nicht, ob die Begegnung im Zug zufällig

¹⁵¹ François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 1990, S. 193.

¹⁵² Ebd., S. 188f.

erfolgt und ob Bruno diesen Plan schon länger zu realisieren beabsichtigt. Berühmt sind die sich parallel entwickelnden Eintrittsszenen anfangs des Films, in denen die Kamera nur die Schuhe und Schritte der beiden Antagonisten festhält. Dies ist der Kern der Geschichte, wie sie Highsmith in ihrem Roman festgelegt hat. An sich ist es schlüssig, durch die Vertauschung bzw. Löschung des Motivs zweier sich rein zufällig begegnender „Killer“, die ihre Aufträge tauschen, einen Mord ohne Vorgeschichte auszuführen. Der Mord wäre vom Mordauftrag und vom Motiv getrennt. Dieser realen Ebene ist aber eine subtile zweite zugeordnet: Während Guy den Plan der getauschten Morde für die etwas irre Spekulation eines Fans hält und ihn *ironisiert*, nimmt Bruno ihn ernst. Der erst später dramatisierte Wahnsinn Brunos besteht in dessen Risikobereitschaft, auch mit dem eigenen Leben zu spielen, es also als Verhandlungsmasse in das Geschäft einzubringen. Dass der Mordplan nur ironisch gemeint sein könne – so Guy, der ihn deswegen auch nur ironisch akzeptiert –, ist Bruno nicht zu erkennen fähig. Ihm fehlt die Ebene der Negation der Zeichen und Gesten, so, wie sie im ironisierenden Spiel von Möglichkeitsvorstellungen verhandelt werden. Er missachtet die Vorzeichen und somit die strukturelle Kontextualität der Sinnebene. Seine Fixierung beruht auf festgelegten Bedeutungen. Wie auch immer der Diskurs reversibel und reziprok ablaufen kann, der Mord ist es niemals. Der Mord im Kriminalfilm geschieht nur beiläufig. Er ist nur der Ausgangspunkt eines *unmöglichen Rücktauschs* – was bei Diebstahl oder anderen Delikten in Form einer Wiedergutmachung möglich ist. Andererseits ist Guy anzumerken, dass er Bruno zwar für etwas überspannt hält, den Wahnsinn des höflich-adretten und redegewandten Fremden aber nicht diagnostiziert.

Bruno jedenfalls missversteht die Ironie als Vertrag und bekommt unbeabsichtigt auch ein Pfand: das Feuerzeug, das Guy im Zug vergessen hat und das seine Initialen trägt. Es ist ein von der Firma Ronson gesponsertes Modell. Jetzt kommen der Lunapark und das Karussell ins Spiel. Auch hier: Der vollständige Lunapark ist auf der Farm eines Regiekollegen von Hitchcock eigens errichtet worden. Der Liebestunnel jedoch war Attraktion eines tatsächlichen Vergnügungsparks. Attrappen, Simulationen, Inszenierungen – der Film steckt voller täuschender Details und doppelgängerischer Motive.

Bruno also macht sich an Guys Frau heran, die immer noch nicht in die Scheidung einwilligen will, verfolgt sie in einen Lunapark, besteigt hinter ihr und ihren Begleitern das Karussell (*merry-go-round*) mit den sich unter harmonischem Auf und Ab zur Jahrmarktsmusik kreisenden Bewegungen und folgt ihr dann mit einem Boot auf die „Liebesinsel“. Truffaut schreibt weiter:

„In einem Vergnügungspark erwürgt (Bruno) Guys unsympathische Frau. Guy wird von der Polizei vernommen und kann kein vollständiges Alibi nachweisen.“¹⁵³ Der einzige Zeuge, der ihn auf einer Zugfahrt in jener Nacht hätte identifizieren können, war zum fraglichen Zeitpunkt berauscht! – Guy

(Guy) wird deshalb von der Polizei beobachtet, diskret, weil er bekannt und mit der Tochter des Senators liiert ist. Bruno läßt Guy wissen, er warte darauf, daß auch dieser seinen Teil des Plans erfülle. Guy weicht aus, benimmt sich aber immer verdächtiger. Schließlich beschließt Bruno, unzufrieden mit Guy, weil er seinen Vertrag nicht erfüllt, ihm einen Strick zu drehen. Er will das Feuerzeug, das dem Champion gehört, an den Ort des Verbrechens tragen. Um Bruno abfangen zu können, muß Guy ein Tennismatch in fünf Sätzen gewinnen, um aus dem Stadion wegzukommen. Am Ende wird Bruno von einem heißgelaufenen Karussell erdrückt und Gays Unschuld bewiesen.¹⁵⁴

Die durch die Verschriftung Truffauts aktivierten Vorstellungen sind andere als die Bilders des Films. In der Darstellung des Plots, den Truffaut rafft, fehlen die Elemente, die im Naturalismus einer Romandarstellung à la Zola durchaus umfänglich Platz haben. Der Montagetechnik des Films kommt man mit Worten nicht nach.

Zunächst ist es nur über die Schwelle der ironischen Verkennung (dieses semantischen Schwindels) verständlich, dass eine Einigung der getauschten Morde zustande kommt: Man meint etwas anderes als das, was man sagt, indem man auf ein Wie des Sprechens verweist. Anders gesagt, der *Vertrag* ist mündlich, situativ und nicht rechtskräftig. Weil er es aber nicht ist, fällt es Guy umso schwerer, Indizien beizubringen, die seine Verstrickung in diesen Handel entkräften. Da die Täuschung der Ironie sich im Kopf des Anderen *invertieren* muss, aber der Wahnsinn Brunos eine manische Kopfsache ist, programmiert sich der Konflikt unausweichlich. Die Ironie ist ein lancierter Schwindel, dessen Verständnisebene dann unproblematisch ist, wenn man in einer Rahmung, in einer Vorannahme der Situation darauf vorbereitet wird. Mit einem Fremden, den man nicht kennt, sollte man im Zug passager keine vertrauensvollen Mordpläne diskutieren: *Vertrauen braucht Zeit*. Und von der hat hier jeder zu wenig – vor allem in der Parallelhandlung des Schlussteils: Guy muss sein Match unter der Beobachtung der Polizei so rasch wie möglich beenden. Bruno dagegen muss so rasch wie möglich, aber erst bei Dunkelheit, weil er sonst erkannt werden könnte, Guys Feuerzeug auf der

¹⁵³ Ebd., S. 189.

¹⁵⁴ Ebd.

Liebesinsel platzieren. Beide Protagonisten sind nicht nur in dieser Situation in Eile, am Zug: Guy will rasch seine Scheidung durchbringen, Bruno will eiligst seinen Vater entsorgen. Hitchcock findet natürlich allerhand Mittel, um die Eile ständig in eine Verzögerung und Verspätung umzulenken.

Der Vertrag wird besiegelt: „Abgemacht?“, fragt Bruno Guy. „Aber natürlich Bruno!“; so verabschiedet sich Guy ironisch, als hätte er es mit einem Kinderspiel zu tun. Der Wahnsinn kennt bekanntlich keine Ironie, er steht ganz auf der Ebene der Realität, aber einer Realität, die von anderen, gesellschaftlich geächteten Vorstellungen ausgeht. Das zeigt sich auch in einer Begegnung Guys mit seiner Frau in dem Schallplattenladen, in dem diese arbeitet. Als er Miriam auffordert, endlich in die Scheidung einzuwilligen, sie aber aus der Sache noch mehr Geld herauschlagen will und sich weigert, äußert Guy im eskalierenden Streit: „Ich könnte dich erwürgen!“ und verlässt wütend den Laden, wobei ihm entgangen ist, dass der Ladeninhaber den Streit und die vermeintlich ernste Affektion im Gedächtnis hat und nach dem Mord Brunos an Guys Frau der Polizei vorbringt. Man sagt das im Affekt so leicht: „Ich könnte dich umbringen!“ Aber man tut es nicht so leicht, weil der Satz ein Schwindel ist, eine performative Geste, eine Sprachhandlung. Dass der wahnsinnige Bruno die Differenz zwischen symbolischer und realer Performanz nicht mitvollzieht, zeigt aber auch, wie sehr uns der Alltag zwingt, beständig zwischen Aussage und Handlung eine Wertorientierung einzufügen, die verhindert, dass die irreversiblen Handlungen, z.B. ein Mord, dennoch rekursiv zurückgenommen bzw. entschuldigt werden können. Nicht jeder Affekt muss in einen Effekt umschlagen. Jede Rede partizipiert somit an einer Ökonomie, die das Opfer, wie Wittgenstein formuliert, in einem Sprachspiel aufschiebt. Auch Handlungen lassen sich als Medien aufzeichnen, speichern, abspielen – so, wie die Ehe durch den Scheidungsvertrag wieder rückgängig gemacht werden kann, obwohl die Worte des Priesters deren Ewigkeitsbehauptung aufstellen und das Ja-Wort als Sprachhandlung die Ehe beglaubigt. Die Sache wird aber vertraglich weicher, da es sich in der Ehe um eine Vergemeinschaftung handelt, in der – seit einiger Zeit – nicht mehr der Hort der Mitgift zählt, sondern die kaum realisierbare Vorstellungswelt der Liebe. Und die Ehepartner denken bei den Worten „bis dass der Tod euch scheidet“ keinesfalls an Mord.

Stimmt diese Schlussfolgerung, kann für Bruno angenommen werden, dass der Wahnsinn außerhalb der Schuld steht, da es für ihn weder eine schlechte noch eine gute Moral, sondern überhaupt keine Wertskalierung gibt, da Handlungen und Äußerungen identisch geworden sind, sprachliche

Äußerungen in der Regel aber gerade Handlung und Präsenz differieren. Mit dem Faktum des Aufschubs, der Gabe, kommt auch jene Ökonomie der Zeit ins Spiel, die stets im Wettlauf mit der linear verrinnenden Zeit, der Uhrenzeit steht.

Auf der Liebesinsel fragt Bruno sein Opfer einfach „Sind Sie Miriam?“. Ein Nicken genügt, um sie zu erwürgen. Kein Affekt, keine Emotion. Bruno egalisiert den Übergang von Sprache und Handlung. Hitchcock demonstriert die Beiläufigkeit des Mordes mit einer vorweg gezeigten Schatten-szene im „Tunnel of Love“ – einem kleinen Gruselkabinett, das die Boote durchfahren können, wenn sie auf die Liebesinsel wollen. Die spiegelnden Brillengläser Miriams benutzt Hitchcock, um die Erwürgung abgeschattet, zeichenhaft darzustellen – im Hintergrund hört man die fröhlich-belebte Musik des Karussellorchestrions.

Im zweiten Teil des Films, der den letzten Tag der Handlung einnimmt, wird die metaphysische Frage Hitchcocks problematisiert: „Was macht ein perfektes Verbrechen aus?“ Bzw. die Frage Baudrillards aufgenommen: „Warum ist das absolute Verbrechen unmöglich?“ Antwort: „Weil es in der Form der Normalität der Zeichenordnung und der Fiktionalisierung einer repräsentierten Präsenz je schon immer geschieht und mit der Unschärfe der Sinne zusammenfällt.“ Kierkegaard hat das an seiner Analyse der *Erbsünde* in DER BEGRIFF ANGST nachgewiesen.

Erst einmal knüpfen wir an die Tatsache an, dass jedes Verbrechen Spuren (Repräsentationen) menschlicher Anwesenheit hinterlässt, die als Indizien die Möglichkeit der Rückverfolgung auf Präsenzen respektive sensualisierbare Handlungen gedeutet werden können. Wie schwierig die allgemeine Sichtbarkeit und Manipulierbarkeit solcher Sensationen im Zeitalter der Medienillusionen ist, zeigt das Licht- und Schattenspiel im Lunapark. So deutet Miriam Brunos zwanglose Annäherung im Park vor ihrer Ermordung auf dem Karussell und im „Tunnel of Love“ eher an eine dem Festplatz gemäße amouröse Absicht als an einen Mord. Die zentrale Spur ist ein unbedeutendes Feuerzeug – Gegenstand der Erhellung und Identifikation des Gesichts von Miriam unmittelbar vor dem Mord. Guy hatte es während der ersten Begegnung mit Bruno im Zug liegenlassen. Bruno will es nun am letzten Tag des filmischen Geschehens auf der Insel im Lunapark an jenem Ort platzieren, an dem er Miriam erwürgt hat, um Guy für den unausgeführten Mord an seinem Vater zu bestrafen. Das Indiz ist in der Hand von Bruno deplatziert, überträgt die Schuld auf Guy. Wenn die Polizei diesen Beweis akzeptiert (sie muss es aufgrund der verräterischen Initialen des Feuerzeugs),

handelt es sich nicht mehr um einen Schwindel, sondern um eine Lüge, die die Polizei für die Wahrheit nimmt. Sie würde Guy vermutlich auf den elektrischen Stuhl bringen. Ich glaube, in Amerika gilt nicht die Konzession eines „Verbrechens aus Leidenschaft“. Üblich ist wohl, dass vor allem Ehemänner ihre renitenten Frauen auf diese Weise entsorgen – niemand sonst hätte ein geeignetes Motiv. Von Brunos Existenz weiß die Polizei vorerst nichts.

Zur Deplatzierung, die für Hitchcock eine viel zu einfache Figur ist, tritt jetzt der Suspence, genauer: der Aufschub, also die Ökonomisierung einer so einfachen Tat wie der Platzierung eines Feuerzeugs. Die Sache ist komplizierter. Mit der Metonymie der Dinge wird ein Agon der Handlungen verbunden. Sensorium und Motorik geraten in Konflikt. *Erstes Problem:* Bruno kann das Feuerzeug erst nach Einbruch der Dunkelheit auf der Insel platzieren, da er sonst durch den Rekommandeur des Bootsverleihs identifiziert werden könnte. *Zweites Problem:* Guy kann die Platzierung nicht rechtzeitig aufdecken bzw. verhindern, weil er ein wichtiges Tennismatch zu bestreiten hat und von der Polizei beschattet wird, die nur darauf wartet, dass er eine Handlung einleitet, die die Verdächtigung bestätigt. Zwei Aktionen also, die im Wettkampf um die Zeit stehen: die Aktion Brunos unter der astronomischen Zeit des Sonnenstandes und die Aktion Guys unter der Erlebniszeit eines sportlichen Wettkampfs, von dem nicht sicher ist, ob er drei oder fünf Sätze dauert. Die agonalen Weichenstellungen verfangen sich hier in einer die Zeit ausfüllenden Spielsituation. Die Parallelhandlung zweier filmischer Agone beschert dem Publikum, das um das Drängen der Handlung weiß, einen doppelten, antagonistischen Suspence: den einer Zeitdehnung (Warten auf den Sonnenuntergang) und den einer Zeitkomprimierung (ein schnelles Match) – die richtigen Voraussetzungen für einen spannenden Spielfilm. Hier beginnt das, was Truffaut als „Manipulation mit der Zeit“ bezeichnet, mit einer montagebedingt qualitativen, erzählenden Zeit. Wenn die Übersetzungen (englisch – französisch – deutsch) des Textes von Truffaut stimmen, handelt es sich wirklich nicht nur um das Dehnen und Komprimieren der Zeit mittels des filmischen Schnitts in der Parallelmontage, sondern um eine Transformation der linearen Zeit mittels einer doppelten Duellsituation. Hitchcock ist bemüht, die Zeit bis zum Showdown zu dehnen, indem er weitere Komplikationen einbaut. *Drittes Problem:* Bruno muss eilen, um auf die Liebesinsel zu kommen, verliert dabei das Feuerzeug, es fällt in einen Kanaldeckel und er muss es mit langen Fingern kompliziert herausangeln.

Dann eine komprimierte Zeit. *Viertes Problem:* Guy muss sein Tennismatch rasch gewinnen und auch noch der Polizei entkommen, um Bruno

von der Platzierung des Feuerzeugs abzubringen. Ein Tennismatch lässt sich aber nicht komprimieren, es sei denn, man besiegt den Gegner in einem schnellen Dreisatzspiel. Hitchcock rafft das Match in einem Hin und Her der Ballwechsel und der Blickwechsel durch schnelle Schnitte. Statt drei Sätze braucht das Match jedoch fünf. Je hastiger Guy spielt, um so mehr Fehler unterlaufen ihm. Die Zeit tritt durch Handlungsperspektiven in eine höhere Form der Wertbeziehung ein, nicht nur für die Antagonisten, die wechselseitig von ihren Plänen wissen, sondern auch für den Kinobesucher, dem Hitchcock die Duellsituation vorweg erklärt. Dialektik wird, wie Adorno in seiner Hegelkritik annonciert, in Ökonomie transformiert. Die gesetzten Widersprüche erweisen sich, anders als bei *HIGH NOON*, durch eine Manipulation der Zeit instrumentalisierbar. Das soziale Normgesetz der Zeit – Reziprozität der Arbeit – gerät in einen Taumel. Wir können aufgrund der Struktur des Films die Idee errahnen, dass die Position der Nullstelle oder des Umschlags oder des „Halt!“ zeitlich diffundieren muss, sich verräumen muss, um Wirkung zu entfalten. Der Film, der mechanisch, linear abläuft kann die Normaluhr auf jede Weise inhaltlich und durch den Schnitt hintergehen – filmische Zeit und gefilmte Zeit sind nur im Ausnahmefall bei *HIGH NOON* oder in Hitchcocks Experiment *COCKTAIL FÜR EINE LEICHE* (USA 1948) identisch.

Die Verkörperung der Antagonisten in ihrem Agon bringt eine sekundäre Ökonomisierung ins Spiel, die nicht mehr an die Materie gebunden scheint. Nicht mehr Unsichtbarkeit versus Sichtbarkeit sind die Polaritäten, sondern die Kette „Spur – Indiz – Beweis – Tatsache“ muss eine (für die Polizei) schlüssige Geschichte ergeben. Je nach Schluss wird Bruno oder Guy als Mörder überführt. In der Tat gilt es nicht nur, einen Wettkampf zu gewinnen (Bruno angelt langwierig mit den Fingern das Feuerzeug aus dem Kanalschacht; Guy siegt in fünf Sätzen), sondern auch von der Stelle zu kommen. In beiden Ereignisketten gibt es eine von Hitchcock eingebaute Verzögerung, die vorerst den Kurzschluss, die Simultanität verhindert. Diese Simultaneität wird schließlich von dem klassischen Karussell im Lunapark symbolisiert. Die zwei Aktionsebenen drehen sich im Karussell ineinander. Auf dem Karussell wird das Verhältnis von Schuld und Unschuld ausgetragen. Das ist ganz wörtlich zu nehmen: Es geht darum, das „Rad der Gerechtigkeit“, wie Hitchcock Guy sagen lässt, nicht Pirouetten drehen zu lassen, sondern zum Urteil zu kommen.

Das Urteil fällt in der phantastischen Karussellszene im Lunapark mit den „20 big shows“, eine der filmisch meisterhaften Zeit- und Raummontagen,

in der virtuos choreografierten Technik des Jahres 1951. Truffaut nennt die Figur des grafischen Tableaus der Hitchcock'schen Parallellinszenierung einen „Paroxysmus“. Er ist das Resultat der aggressiven Akzeleration der Ereignisse. Dafür steht symbolisch ein aus der Höhe aufgenommenen Schuss, in dem Bruno das Eingangstor mit den Buchstaben „20 BIG“ an einem Zelt mit dem Schriftzug „Side Show“ durchschreitet – es sind die bis ins Kleinste durchdachten Details, die bei Hitchcock immer wieder begeistern. Denn nun beginnt der eigentliche Zauber; Erwartungskreditierung und Erfüllungsaufschub laufen in diesem Moment ineinander. Bruno also wartet auf dem Festplatz die Dunkelheit ab – „Sensationslust war mir schon immer ein Gräuel“, sagt er zu einem der Rekommandeure und blättert lustlos in einer Zeitung. Wahr gesprochen. Auch Mord ist für ihn nur eine banale Aktion.

Der Paroxysmus des Chiasmus beginnt zwischen Liebestunnel und altmodischem Karussell. Bruno und Guy begegnen sich. Ein Polizist schießt und trifft den Rekommandeur des Karussells, der lässt den Fahrhebel an – Schnitt auf das Schwungrad des Antriebs –, das moderierende Getriebe läuft heiß, fällt aus und das Karussell beginnt sich immer rascher zu drehen. Guy und Bruno steigen auf das klassische mit Pferdchen besetzte „französische“ Karussell. Auch die Musik schaltet einen Gang höher. Bruno und Guy kämpfen zwischen den vertikal tanzenden Pferden, den zunächst noch lachenden Kindergesichtern (Goffmans Rollengenese bestätigend) auf dem sich drehenden Karussell. In kurzen Schnitten fliegt im Hintergrund die zunächst amüsierte Menge mit ihren „unscharfen Profilen“ (Rilke) dahin. Es beginnt ein Ringkampf um das Feuerzeug, jenes von Hitchcock *MacGuffin* genannten und von Ronson gesponserten Objekts, das an sich ohne Bedeutung ist und innerhalb einer Spurensuche zum aufklärenden Indiz von Schuld und Unschuld, von Gabe, Opfer und Strafe werden soll – je nach Projektion der Bedeutung, mit der es emotionalisiert oder mit Wissen identifiziert wird. Tod oder Leben hängt von der Deutungserfüllung dieses Objekts zwischen Wahrheitsfindung und Justizirrtum ab.

Rasch zum Kampfgeschehen zurück. Die Musik steigert sich weiter, die Gesichter der Kinder werden besorgter, das Karussell dreht sich immer schneller. Einer der Polizisten befiehlt, das Karussell anzuhalten. Hitchcock wäre nicht bei sich, wenn er nicht versuchen würde, in diesem Ablauf des schwindelerregenden Tumults dem Zuschauer einen sadistischen Suspence zu verordnen. Ein älterer Arbeiter (es ist einer der Kirmesarbeiter, kein Schauspieler!) entbietet sich, das Karussell zu stoppen, muss dabei aber unendlich langsam und vorsichtig unter die sich wie eine horizontale

Kreissäge drehende Plattform kriechen, um an die im Zentrum der Bewegung angebrachte Steuerung zu kommen. Offensichtlich ist es in all diesen Karussellgeschichten nicht möglich, eine Steuerung von außen anzudenken. Die Rolle des Rekommandeurs, des Regisseurs bleibt medialisiert, unterliegt technischer Norm oder professioneller Ausbildung. Benjamin, Rilke, Kafka; Schnitt, Schnitt, Schnitt, aber kein „Halt!“ zwischen den teils noch lachenden und teils bereits weinenden Kindergesichter (je nach Mut und Rollenverständnis). Da schreit eine Mutter um ihr kleines Kind, das vom Karussell zu fliegen droht. Die Kämpfenden; der unter das drohend kreisende Karussell kriechende Arbeiter, der zerrissen zu werden droht; Guy, der ein Kind, das Bruno herabstößt, in eine der rasenden Kutschen legt; ein taumelnder Kampf der Körper; Hufe der Pferdchen, die horizontal und vertikal wie Hämmer auf die am Boden Kämpfenden einstampfen wollen – Angstschreie. Bruno, der jetzt mit Füßen auf die sich klammernden Finger Guys tritt – zentrifugale Kräfte lassen die Figuren nach außen fliegen – und wieder der Arbeiter, der endlich den Bremshebel ergreift und tatsächlich den Halt des Karussells so abrupt bewirkt, dass der Schwungriemens sich von der Antriebsmaschine löst und das Karussell ob seiner zentrifugalen Kräfte seinen Stand verliert, mit Getöse zusammenbricht und endlich unter dem kreischenden Geschrei der zusammengelaufenen Besucher und hysterisierten Mütter, die um ihre Kinder bangen, krachend, zerberstend zu Fall kommt und Bruno unter sich begräbt. Guy entsteigt den Trümmern unverletzt, der Inspektor und der Zeuge klären rasch das Missverständnis auf. Nicht Guy, sondern Bruno hat er am Tag des Mordes gesehen. Alle eilen zu dem unter den Trümmern eingeklemmten Bruno, der nun als wahrer Täter des Mordes an Guys Frau überführt ist. Sterbend schiebt Bruno die Schuld auf Guy. Jetzt ist es kein Vertrag mehr, sondern eine glatte Lüge. Bruno stirbt. Schnitt auf Brunos Hand in Großaufnahme. Die Hand öffnet sich. In ihr liegt das Feuerzeug mit den gekreuzten Tennisschlägern und der Gravur „A to G“ – das Geschenk von Ruth, das jetzt zum exklusiven Beweis der Unschuld wird.

Der MacGuffin ist ein realer Ort imaginärer Besetzung: Die Hand, die ihn hält, bestimmt seinen Wert. Hitchcock belässt es nicht bei der Verrückung der Realität: Er weist auf den Episodencharakter hin, der es notwendig macht, im Spiel oder Ernst um jene Werte zu kämpfen, die Sinnzirkulation zu anerkannten Bedeutungen werden lässt. Der Schwindel lässt sich nicht eliminieren. Aber die antagonistischen Perspektiven konzilianter Toleranz stabilisieren sich dann doch in einer Normalität, in der alle ein wenig vom Freiraum des Schwindels auf dem Karussell der Werte profitieren.

Es erfolgt der komödiantische Schlussgag. Guy und seine Geliebte sitzen im Zug, einem Priester gegenüber, der von seiner Sportzeitung aufblickt und Guy mit dem gleichen Satz anspricht, den Bruno anfangs gebraucht hat: „Entschuldigen Sie, sind Sie Guy Haynes?“ Das Paar springt rasch auf und setzt sich zur Verwunderung des Geistlichen entfernt auf einen anderen Platz. Die letzte Deplatzierung, die wohl nun ihren *Oikos*, ihre Heimat gefunden hat; die richtige Nähe und Entfernung zur Fremdheit: nicht Zentrum der Wahrheit, nicht Fiktion der Ferne, sondern *Oikos*. Schließlich ist Guy derjenige, der von dem Mord profitiert. Mit dem Priester wird nicht nur der performative Schwindel des Eheversprechens, sondern auch die Normalität von Scheidung und Ehe, von Liebe und Hass – „Fort – Da“ – weiter zirkulieren. An dieser Stelle enden der Film und Hitchcocks Kompetenz. Beide müssen sich dem Studiosystem mit einem Happy End fügen.

Wenn wir aber einmal ein Schlaglicht auf die Vorlage des „getauschten Mordes“ eingehen, Patricia Highsmiths Debütroman *ZWEI FREMDE IM ZUG* (*STRANGERS ON A TRAIN*, 1950), so bemerkt man, dass Hitchcock zwar den ersten Teil bis zum Mord an Miriam nachvollzieht, den zweiten Teil (Mord an Brunos Vater) nicht zur Ausführung kommen lässt. Das hat besondere Gründe: Erstens übernimmt Hitchcock zwar die ödipale Struktur von Bruno (Tod des Vaters, Liebe zur Mutter), nicht aber die Zweifel und deutlich homosexuellen Hintergründe, die Highsmith einsetzt, um die Zirkulation von Schuld und Scham als gebrochene Ökonomie zu bewältigen. Im Roman stirbt Bruno, und Guy wird als Mörder festgenommen. Hollywood ist solche Offenlegung in den 1950er Jahren nicht zuzumuten. Zweitens interessiert sich Highsmith nicht für die Ökonomie des Schwindels und die Parameter motorischer Beschleunigung (der Zug, das Karussell, das Tennismatch), sondern für die Auflösung der jeweiligen Ich-Positionen im alkoholisierten Rausch. Rauchen und Trinken ist ein Dauerzustand sozusagen homoerotischer Konversion, die deutlich in Verzweiflung und Schuld hinsichtlich der „Unproduktivität“ homoerotischer Verbindung umschlägt, und zwar seltsamerweise gerade dann, wenn diese Verbindung sich deutlich in der Wahl des Berufs (Guy ist im Roman ein erfolgreicher Architekt) niederschlägt. Der Schuldvorbehalt kann sodann rein statistisch und somit ökologisch abgeleitet werden: Homosexuelle sind gegenüber Heterosexuellen in der Minderheit und verfügen über keine ablösbaren Tauschgüter – außer solchen, die durch Arbeit erworben sind. Deutlich wird diese Haltung an Bruno, der eben keinen Beruf hat, sondern unproduktiv vom Geld seines Vater lebt, den er umzubringen trachtet, um frei zu sein und sich vollständig

der Tauschökonomie zu entledigen. Im Roman stirbt er schließlich an der Abhängigkeit von seinem „Bruder“ Guy – und vom Alkohol.

Ich will noch die einzige Beschreibung wiedergeben, die Highsmith über die Karussellfahrt vor dem Mord auf der Liebesinsel Hitchcock zur Vorlage macht, und die eine Erinnerung Brunos aus der Kinderzeit ankündigt – wohl eine akustisch-visuelle Verschmelzung, eine *Aufgehobenheit* in der Kindheit, die jedoch im Roman nie konkret benannt wird, sondern immer wieder nur im Alkoholismus Brunos seinen hilfeschreienden Ausdruck findet.

Sie gingen zum Karussell. Es lag wie eine hellerleuchtete Stadt im dunklen Wald, wie ein eigener Wald vernickelter Pfähle voller Zebras, Pferde, Giraffen, Stiere und Kamele, die voranstürmten oder auf- und abschaukelten, bisweilen den Hals über den Rand des Karussells hinausstreckten und mitten im Sprung erstarrt waren, als warteten sie verzweifelt auf Reiter. Bruno blieb andächtig stehen und schaute wie gebannt; er konnte den Blick nicht einmal abwenden, um sich nach Miriam umzusehen, und bebte, als er die Musik hörte, die ankündigte, daß das Gefährt sich jeden Augenblick in Bewegung setzen würde. Er spürte, daß er gleich ein Kindheitserlebnis wiederfinden würde, jenes köstliche Erlebnis, das durch das harsche Dröhnen der elektrischen Orgel, das grelle Leierkastengeplärre und das Scheppern von Becken und Trommeln fast in Reichweite gelangt war. Das Karussell füllte sich.¹⁵⁵

Es ist die dem Medium Film eigene Aufgabe, die Inszenierung von Emotionalität im Verhältnis von Sensorik und Motorik nicht nur darzustellen, sondern sie auch auf das Publikum zu übertragen. Aufmerksamkeit und Spannung bedingen einander umso mehr, als das Publikum – wie die Träumer und die Klienten beim Analytiker – motorisch stillgestellt wird. Letztere nehmen an den Handlungen nur sensorisch Teil, während ein Kirmespublikum dagegen auch motorisch aktiviert wird und alle Spielformen des Quartetts von Caillouis durchlaufen darf. Was jeweils aktiviert wird, sind aber nicht „Triebe“, „Energien“, „Kräfte“ oder „Willen“, sondern Differenzen zwischen Sideshow, Preview, Erwartungsweckung und Realisierung oder Illusionierung, die in einer Show vorgestellt werden und sich in Vorstellungen vorstellen. Mit Freuds Vokabeln „Lustprinzip“ und „Realitätsprinzip“ kann man das nicht erfassen – es sei denn, man glaubt an die Unbedingtheit einer Realität auf sozialer Ebene. Wie fragwürdig diese beschaffen ist, sieht man in *HIGH NOON*.

Aufmerksamkeit gilt dem Spielraum der psychophysischen Differenz. Wenn diese so artistisch konzipiert ist, wie der doppelte Agon in *DER FREMDE IM ZUG*, sollte auch die Versöhnung etwas Besonderes sein. In Hollywood-

¹⁵⁵ Patricia Highsmith: *Zwei Fremde im Zug*. Zürich 2002, S. 113.

filmen ist es zensurgemäß die Ehe, die das Ende der Vorstellung einläutet; der Vertrag ist im Wortsinne „geschlossen“. Das ist sentimentaler Kitsch und Hitchcock reagiert darauf mit ironischer Intelligenz.

Es kann im Film (wie im Theater) nicht nur darum gehen, eine Figur zu zeichnen wie in der Malerei oder im Foto, sondern sie muss sich entwickeln, muss im inszenatorischen Sinne erschaffen werden – von Darstellern, die sich ihrerseits innerhalb einer Filmgeschichte entwickeln. Die Figuren können dabei bleiben, was sie sind – wie der Schurke in *HIGH NOON* –, sie können in Zweifel geraten und Schwindelgefühle als Kampf mit unbarmherzig opaken Werten ausdrücken – wie Gary Cooper als Marshal Kane – und sie können sich moralisch, ästhetisch und sogar in ihrer Körpermotorik und Sprechweise so anpassen, dass eine Beurteilung ihres Charakters oder einer Situation sich entzieht und die Erfüllung einem Publikum Überraschungen spendiert. Da das Urteil eine Zuschreibung durch Andere voraussetzt oder erst im Umgang mit Anderen zum Ausdruck kommt – wie im Falle *Guys* –, kann die Frage nach der wahren Identität nur unter der Voraussetzung einer Kreditierung von Vertrauen (plus etwa dem anzweifelbaren Indiz einer Visitenkarte oder dem eindeutigeren eines gravierten Feuerzeugs) beantwortet werden. Der Schlussgag in *DER FREMDE IM ZUG* ist Hitchcocks Versprechen einer unauflösbaren Zukunft, auf das wir uns gerne einlassen wollen, es aber beständig hintergehen. Welche Identität einer annimmt („Entschuldigen Sie, sind Sie Guy Haynes?“), bestimmt der Regisseur, indem er im Zuschauer eine Erwartung erzeugt. Aber wer hat hier wen in der Schuldverschiebung zu entschuldigen, wenn der Effekt der Generierung von Sinn sich einer endlosen Kette von ökonomischen Prozessen, Sinnen- und Mediensprüngen verdankt, von denen jeder für sich den eigenen Mangel in Profit umschlagen lassen kann? Die Reziprozität wechselseitiger, qualifizierbarer Selbstbestimmung muss – wird sie in solcher Explizitheit bis zum Ende verfolgt – in einen Schwindelanfall münden. Der kreisende Reigen zerfällt. Bruno, der Wahnsinnige, kommt durch das wahnsinnig gewordene Karussell um: Böse endet, was den Regeln nicht integrierbar ist. Der verfemte Teil wird aus der Zirkulation geschleudert. Und nicht nur das: Der *Production Code* Hollywoods verbot es, Schurken als Sieger davonkommen zu lassen. Wir werden darauf gleich in *VERTIGO* zu sprechen kommen. So aber zeigt sich ganz Hollywood als eine Implementierung moralischer Gesetze, die den Agon, den Streit, den Krieg verherrlichen, indem sie den Status quo als dessen gutes Ende feiern.