

24. FILM 5:

HITCHCOCK: *VERTIGO*. HÖHENSCHWINDEL
MIT SCHULDVERSTRICKUNG

Jetzt widmen wir uns einer spezifischen Form des *Höhenschwindels* (Vertigo), verbunden mit dem Symptom der *Höhenangst* (Akrophobie) und seiner verursachenden Traumatisierung, dem Blick in den Abgrund, dem *Fehlen der Vermittlung*, der Sichtbarkeitsübergänge. Ist im Trauma noch die Erinnerung an einen realen Abgrund vorhanden, kann in der Phobie das *Abgründige* an sich angst- und schwindelerregend sein. Ist es in der akuten Übersteigerung des Schwindels und der Angst wahrscheinlich die Ohnmacht, die den Anfall beendet, ist es in Hitchcocks *VERTIGO* Melancholie, eine schwere Depression, die die Landung nach dem Absturz in einer Art Mimesis des Todes vorwegnehmend zu bannen versucht. Wenn ich „ganz unten“ bin, kann ich nicht mehr fallen. So ist *Depression* – ich unterlasse es, klinische Differenzen zu benennen – *eine Vorwegnahme des Todes*: eine Abwehrstrategie, eine mimetische Verkleidung.

Das für uns Beeindruckende an *VERTIGO* ist die Konstruktion, mit der Hitchcock sowohl den Höhenschwindel und die durch den *Vertrauensverlust* ausgelöste Angst thematisiert als auch den *kriminellen* Schwindel, der einen profanen Mord decken soll, miteinander verbindet. Im Zentrum dieser Konstruktion wird mit dem *Ausfall von Vermittlungen* gespielt: jene der Höhenangst, jene des Todesaufschubs und jene der Aufklärung polizeilicher Sachverhalte in Spuren und Indizien. Aufgrund dieses Ausfalls der Vermittlungen durchzieht den Film eine *magische* Komponente, die jedoch in allen Belangen von Hitchcock nach und nach aufgeklärt wird. Der Zuschauer selbst ist es, der aufgrund fehlender Informationen diese Magie – unterstützt durch die ästhetische Konzeption – produziert.

Leider erscheint in der Story kein Karussell, aber wir haben es in vielen Szenen mit einer Fahrt eines amerikanischen Straßenkreuzers der 1950er Jahre zu tun, der behäbig blubbernd durch die Straßen von San Francisco kreist – eine Art pervertiertes von seiner Achse gelöstes Zeitlupenkarussell.

Der Plott ist schnell zusammengefasst: Der Protagonist Detektiv Scottie erleidet durch eine Traumatisierung (Fall von einem Dach bei der Verfolgung eines Verdächtigen) eine Höhenangst. Er wird danach durch einen kriminellen Schwindel, in welchem ihm glauben gemacht wird, einen weiteren Tod verursacht zu haben, im Selbstvertrauen und in seinen motorischen

Fähigkeiten schließlich so behindert, dass sein Körper mit Paralyse in Form einer *Melancholie* (so die Diagnose des Filmarztes) reagiert – eine Konversion als Totstellungsmimikry. Aufgrund des Vertrauensverlustes – der blockierten psychophysischen Zwischenvermittlungen – stellt Scottie jegliche Handlung und Kommunikation ein. Der Schwindel zwischen *Vorstellung* und Vertreibung derselben durch Handlungsinitiativen oder *motorische* Abfuhr – so haben wir es bei Freud gelernt – zeigt sich als Reflex der Suche nach den fehlenden Ursache-Wirkungsketten, die bekanntlich in der akuten Traumatisierung ausfallen. Die drei Bedeutungen des Schwindels – *Vertigo*, *Täuschung* und phantasmatische *Rubestellung* („Halt!“) – werden in *VERTIGO* miteinander sehr anschaulich verwoben. Erst, als Scottie das Erlebnis noch einmal bewusst nachvollzieht (eine reale Wieder-Holung), lösen sich die Symptome (Starre) und Syndrome (Suche nach den Mittelgliedern der Ereignisse) auf.

Allgemeine Ursache des Schwindelgefühls ist *Vertrauensverlust*, entweder gegenüber den motorischen oder den sensuellen Leistungen des Körpers. Es fehlen bei Scottie die inszenatorischen Arrangements, die Hinführungen und Vorzeichen. *Selbstvertrauen* – Tausch- und Handlungskredite – wird jedoch zur Stabilisierung eines Verhältnisses von Reizaufnahme, Reizverarbeitung und Reizabfuhr benötigt. Überreichlich werden sie dem Kinopublikum angeboten. Der Hitchcock'sche Suspense spielt wieder einmal meisterhaft mit der Ahnung der Zuschauer – mit dem, was Scottie vorenthalten wird, und auch mit dem, womit der Zuschauer getäuscht und verführt wird.

Die Phobie Scotties muss sowohl vom normalen Höhenschwindel wie vom optischen Schwindel unterschieden werden, der im Vorspann des Films durch das optisch-psychedelische Kreisen einer Figur mit Spiralarmlen ausgelöst werden soll. Diese Figur ist hypnotisch im Sinne der visuellen Verbindung von Auge und Gleichgewichtsorgan; sie macht schwindelig, aber nicht phobisch. Traumata spielen beim normalen Höhenschwindel keine Rolle. Die Phobie dagegen hat ihre Ursache in einem Trauma, das der Film gleich zu Anfang zeigt.

Die Höhenangst – Angst im Allgemeinen – darzustellen, ist für Hitchcock ein Problem audiovisueller Übertragung. Der Grundzug der Figur ist der Suspense, das Spiel mit Raffung und Überdehnung der Zeitabläufe, mit Erwartung und Erfüllung eröffneter Phantasie – auch oft in Parallelmontage, wie wir in *DER FREMDE IM ZUG* deutlich gemacht haben. Es geht darum, den Zuschauer oder einen der Protagonisten eine Spannung zwischen einer Ereignisankündigung und seinem drohenden Vollzug aushalten zu lassen, also eine Aktivierung der Vorstellungswelt durch etwas zu leisten, das nicht

gezeigt oder nicht sofort ausagiert wird. Beschleunigungsverhältnisse, nicht Geschwindigkeit prägen den Grundzug des Suspense, der Spannungsüberdehnung. In der Regel weiß das Kinopublikum etwas, was der Protagonist nicht weiß, sodass die Erwartung einer Katastrophe, die der Zuschauer nicht abwenden kann, da er im Kinossessel physisch blockiert ist, zu einer psychischen Aufladung führt. Man sieht sehr präzise, welche Funktion Wissen als Vermittlungsträger führt. Oft kann man vor lauter Spannung nicht mehr hinsehen. Dieses Wegsehenwollen aktiviert nun gerade das Vorstellungsbild.

Den Suspense für eine Höhenangst zu simulieren, ist daneben auch eine Herausforderung visueller Techniken einer Filmproduktion im Jahre 1958, die, anders als die *Nouvelle Vague* es macht, noch mit schweren Studiokameras durchgeführt ist. Wie Hitchcock diesen Schwindel visualisiert, werden wir gleich erfahren. Zwischen der Erwartung und dem Ereignis werden wieder Verzögerungen eingebaut die den Suspense in die Länge ziehen, zugleich aber raffen, wenn sich in der Parallelhandlung unterschiedliche Ereignisebenen zu synchronisieren beginnen, sodass trotz Beschleunigung (in der Regel durch schnelle Montage unterstützt) der Eindruck entsteht, dass man auf der Stelle tritt. Eine häufige Traumerfahrung: Das Ziel entfernt sich, je schneller man läuft. Diesen psychologischen, chronometrischen Suspense gilt es für Hitchcock auch räumlich zu entwickeln, als Entfernung bei gleichzeitiger Annäherung, den basalen widerstreitenden „Kräften“ des Todestriebes.

Wir kommen gleich auf den visuellen cineastischen Höhepunkt zu sprechen. In VERTIGO bedient sich Hitchcock einer kameratechnischen Lösung, um das Schwindelgefühl der Divergenz und Konvergenz einer Zielflucht zu funktionalisieren, des sogenannten „Vertigo-Effekts“. Doch zuvor etwas zur kriminalistischen Ebene des Films.

Der Täuschungsschwindel kriminologischer Ordnung ist ein anderer als der der Akrophobie. Hier gilt unser Kanarienvogel-Paradigma: Zwei Personen müssen nicht gleich aussehen, um dieselbe Person zu sein; die Stelle eines Toten kann ein Lebender einnehmen, gute Maskierung vorausgesetzt. Und zwei unterschiedlich aussehende Rollen können doch durch dieselbe Person gespielt werden. Das Motiv des Doppelgängers ist auch das des lebendigen Toten – alles kein Problem in der Film- und Schauspielwelt. Das eigentliche Verbrechen, dessen Zaubertrick inklusive Vorschau fast zwei Drittel des Films ausmachen, besteht darin, einen Mord von langer Hand so vorzutäuschen, dass er als Selbstmord mit einem unbestechlichen Zeugen (Scottie) getarnt werden kann. Hitchcock arbeitet mit der gleichen logischen Intelligenz, mit dem gleichen Schwindeltiming, den gleichen Tricks und den

gleichen Illusionskünsten wie der Ingenieur, der Zauberkünstler, der Marktschreier: mit dem Verhältnis von Erwartungsweckung und Täuschung dieser Erwartung. Es gibt also eine technische Lösung (Vertigo-Effekt) und eine narrative, theatrale Lösung (Täuschungsschwindel, Inszenierung).

Vor dem Agon der Zauberkünste – „Sehen Sie auch genau hin?“ – arrangiert Hitchcock nach dem Titelvorspann die Traumatisierung einer Höhenangst. Er setzt uns damit mehrfach auf eine falsche Fährte: Erstens ist die Mystik durch den Titelzusatz „Aus dem Reich der Toten“ (der allerdings nur in der deutschen Übersetzung von VERTIGO genannt wird) irreführend; zweitens sind die hypnagogischen Kreise und Figuren einer *Spiralgalaxie* auf eine hypnotische Optik abgestellt, die im Film nicht wieder aufgenommen wird; drittens entwickelt sich nach der Traumatisierungsszene der Film gemächlich und realistisch und ziellos – beinahe wie im Traum, ohne dass der Mord einer Aufklärung entgegengeht, ja, wir nicht einmal wissen, was sich da ereignet hat. Entgegen üblicher Dramaturgie gibt es *keine Beschleunigung* der Vorgänge, sondern – bis zu Scotties Melancholie – *eine zunehmende Verlangsamung*. Diese Verlangsamung entspricht einer Reise in die Vergangenheit, wie sie auch das nostalgische oder im Vintagestil armierte Karussell gegenüber den avancierten Beschleunigungen moderner Achterbahnen ausdrückt. Dem rätselhaften, langen ersten Teil des Films – in ihm geht es um die vorgetäuschte, mystische „Reise ins Reich der Toten“ Madeleines – wird eine schnelle, dramatische Szene vorangesetzt. Hitchcock weiß, dass er zunächst die Spannung ködern muss.

Nach dem Titelvorspann sehen wir eine nächtliche Verfolgungsjagd zweier Polizisten – Scottie und ein uniformierter Beamter – auf den Dächern von San Francisco, die einem Dieb hinterherjagen. Scottie macht einen Fehltritt, rutscht ab, bleibt an einer Dachrinne hängen. Der andere Polizist stoppt die Jagd und eilt ihm zu Hilfe. Im Versuch, Scotties Hand zu ergreifen, fällt der Polizist in den Tod. Schnitt. Scottie sitzt bei seiner Freundin Midge, balanciert einen Spazierstock und freut sich, dass sein Korsett bald abgenommen wird, welches er seit jenem Fall vom Dach trägt. Scottie fragt sich und Midge, mit was er sich beschäftigen könnte, da die durch den Tod seines Kollegen ausgelöste *Akrophobie* ihn den Polizeidienst hat quittieren lassen. Die Situation ist etabliert: Als notorisch der Wahrheit verpflichteter Detektiv wird Scottie in ein Mordkomplott hineingezogen, gerade weil der Mörder – ein alter Collegefreund von Scottie namens Gavin Elster – dessen Höhenangst ausnutzt, um seine Frau umzubringen. Die Frau des Schulfreundes wird vom Turm einer Missionskirche gestoßen, den Scottie wegen

seiner Akrophobie nicht besteigen kann. Er bemerkt deswegen auch nicht, dass er gar nicht Elsters Frau Madeleine verfolgt, deren mystische Selbstmordabsichten er gerade verhindern soll, sondern Judy, die sich als Elsters Frau verkleidet hat. Judy diene nur dazu, Scottie als Zeugen für den vorge-täuschten Selbstmord (in Wahrheit wird die bereits tote Madeleine „echte“ vom Kirchturm geworfen, während sich Judy oben versteckt) zu missbrauchen. Die Verwicklungen sind wirklich labyrinthisch, schwindelerregend, und wer den Film das erste Mal sieht, wird ihn nicht leicht durchschauen, zumal Hitchcock mystisch-magische Spuren streut, um uns anschließend tatsächlich an eine Wiedergeburt Judys/Madeleines glauben zu lassen.

Bleiben wir aber bei dem ersten Trauma, der Akrophobie. Scottie fragt sich also, welche Arbeit er aufnehmen soll, um seine Phobie loszuwerden. Während Midge nur den Ausweg eines erneuten Sturzes zur Lösung des Schwindelgefühls adaptiert, ist Scotties Theorie, die einer langsamen Gewöhnung, ein eher verhaltenstherapeutisches Modell: den Schwindel allmählich durch Annäherung an Höhe moderieren. – Aber Moment mal, Mister Hitchcock: Wie ist Scottie eigentlich aus seiner misslichen Lage an der Dachrinne befreit worden? – Eine Lücke, ein Trauma, über das der Film generös hinweggeht. Er müsste sich nämlich eingestehen, dass der Schwindel der Phantasie des Zuschauers überantwortet ist. Es geht um die Abgründigkeit des Sprungs zwischen Realgeschehen und Imagination. „Angst kann man vergleichen mit Schwindeligsein. Derjenige, dessen Auge plötzlich in eine gähnende Tiefe hinunterschaut, der wird schwindelig. Aber was ist der Grund dafür? Es ist ebenso sehr sein Auge wie der Abgrund; denn was, wenn er nicht hinabgestartet hätte!“¹⁷¹

Wenn das Organ der Sichtbarkeit sich auf seine eigene Abgründigkeit bezieht, was sieht es da? Es sieht, dass die Vermittlung von Wunsch und Realisierung unmöglich in einem Bild (Kierkegaard sagt: einer ethischen Dogmatik) fixiert werden kann, sondern sich unentwegt in einem Sprung des Glaubens über den Abgrund von Stimme und Bild, Werden und Sein dialektisch oder ökonomisch hinwegtäuschen muss. So erweist sich die paradoxe Selbstbegründung – das sich selbst setzende Ich – als eine konstitutive Fiktion, die ihren Grund darin hat, dass sie ihre Spaltung (Phasenübergang gemäß dem Wechselstrommodell) nicht positiv thematisieren kann. Wer fragt schon sein Auge, *warum* es sieht, und vertraut nicht darauf, *dass* es

¹⁷¹ Sören Kierkegaard: *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde*. Hamburg 1991, S. 57.

sieht? Man muss anders denken: Nicht die Fiktion gegen die Realität, sondern die Brüchigkeit der Realität gebiert die Fiktion, und beide im Verbund sichern die Dynamik von Wirklichkeit, dessen Autor ein Ich ist. – Aber lassen wir Scottie nicht zu lange an dieser philosophischen Regenrinne hängen. Je größer das Trauma, die Lücke, der Schaltabstand, umso größer die Phantasie – bis eben zur Paranoia phobischer Reaktion. Ein Fall in den Abgrund ist ein Fall in die Abgründigkeit der Kinderfrage nach dem Warum. Zum Abgründigen der Angst gehört für Hitchcock auch die *Lust*, dennoch einen Blick in die Tiefe zu wagen, also jenen *medientechnologischen Trick* anzuwenden, mit dem sich Raum und Zeit *über alle Abgründe* hinweg miteinander verbinden lassen. In der Tat: Die Phobie ist zugleich ein Martyrium der Lust.

Es wird Zeit, zur Vororientierung den verwickelten Inhalt des Filmes der Reihenfolge der Ereignisse nach in aller Kürze wiederzugeben. Ich verlasse mich erneut auf die nicht nur reproduzierende Zusammenfassung Truffauts:

Scottie Ferguson (James Stewart), ein ehemaliger Kriminalbeamter, der wegen seiner Akrophobie (Höhenangst) den Dienst quittieren mußte, bekommt von Gavin Elster, einem alten Freund, den Auftrag, dessen Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten, deren eigenartiges Verhalten Selbstmordabsichten befürchten läßt. Nach und nach verliebt sich Scottie immer mehr in die Frau, die er beobachtet. Als sie sich zu ertränken versucht, rettet er sie, aber als sie sich bald darauf von einem Kirchturm zu stürzen droht, kann er sie wegen seiner Krankheit nicht daran hindern. Von Schuldgefühlen gequält, hat Scottie einen Nervenzusammenbruch. Mit der Hilfe einer alten Freundin, Midge, findet er allmählich ins normale Leben zurück. Eines Tages begegnet er auf der Straße einer Doppelgängerin Madeleines, die behauptet, sie heiße Judy Barton. In Wahrheit ist sie selbst Madeleine, die zur Zeit der ersten Begegnung nicht Elsters Frau, sondern seine Geliebte war. Ihr angeblicher Tod gehörte zu dem Plan, nach dem sie die wirkliche Ehefrau töteten: Die beiden Komplizen hatten ihre Ermordung so inszeniert, daß Scottie davon überzeugt war, den Selbstmord von Mrs. Elster beobachtet zu haben. Als Scottie schließlich Verdacht schöpft, bringt er Judy, um sie zu einem Geständnis zu bewegen, wieder zu dem Kirchturm und zwingt sich, mit ihr hinaufzusteigen. Das angst-erfüllte Mädchen rutscht aus und stürzt diesmal wirklich zu Tode. Er ist nicht glücklich, aber wenigstens befreit.¹⁷²

Der Film war, als er 1958 herauskam, kein großer Erfolg. Mittlerweile hat er sich bis an die Spitze des Olymps der ewigen Filmchards emporgearbeitet – nicht zuletzt, weil es in diesem Film um kinematografische Inszenierungstechniken geht, die man bei einmaligem Sehen kaum durchschauen kann. Man erfährt nämlich erst sehr spät im Film durch eine kurze, erinnernde Rückblende von Judy, dass sie nicht eine Wiedergeburt Madeleines ist, son-

¹⁷² Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 236.

dern die „Schauspielerin“, die Gavin Elster zur Komplizin seines Komplotts und in Gang, Geste, Verhalten und Aussehen zu seiner Frau verwandelt hat. Wenn man diese kurze Reminiszenz nicht versteht – und den Inhalt des Briefes, den sie an Scottie schreiben will, vielleicht auch für eine List hält –, versteht man den weiteren Gang der Ereignisse nicht. An diesem Punkt der Story verwandelt sich die mystische Geschichte in eine kriminalistische. Der Übergang von dem, was man an Bildern (und Sound) geliefert bekommt, bis zum Moment, an dem man versteht, dass man der Logik folgen muss, dass Bilder trügerisch sind – dass keiner der ist, der er zu sein scheint –, ist in keiner Weise dramatisch ausgezeichnet. Man fragt sich, welche Indizien Scottie letztlich verraten werden, dass Judy in Wirklichkeit Madeleine war. Wie so oft ist es ein MacGuffin, ein unwesentliches Detail: eine kleine Halskette. Hitchcock inszeniert den Übergang von Bildmagie zur schlüssigen Logik des Urteilens schleichend langsam. Dies mag für das damalige Kinopublikum zu unerwünschten Irritationen geführt haben.

Nun die technische Frage zur Visualisierung und Parallelisierung von Schwindelträuschung und Schwindelgefühl. Wie schafft es Hitchcock, diesen doppelten Schwindel – die Höhenangst des Protagonisten und den Maskierungsschwindel – einzuführen und eine Annäherung an das Ziel beständig hinauszuzögern? Nun, er schafft es zunächst optisch, indem er mit der Anwendung einer innovativen Kameratechnik das Schwindelgefühl visualisierbar macht. Die Technik beruht darauf, eine Vorwärtsbewegung der Kamera (Bildverengung) mit einer Öffnung des Zooms (Bilderweiterung) zu synchronisieren. Näherung und Weitung des Raums erzeugen einen schwer nachvollziehbaren Effekt, der die Tiefenwirkung des Raums destabilisiert, welcher sich in einer Art perspektivischer Perversion zurückzieht, je mehr man in ihn eindringt. Es kommt aufgrund der konkurrierenden Bewegungen zu einer Schwindelirritation, wie sie bei optischen Täuschungen nicht selten ist: Divergenz und Konvergenz einer Zielflucht. Der Effekt – der freilich moderat nur viermal jeweils wenige Sekunden eingesetzt wird – täuscht eine Atmung des Raumes vor; eine magische Animation, die in der Vertikalen, im Treppenturm beispielsweise oder im Blick von der Dachrinne auf die Straße, noch irritierender wirkt als in einer Horizontalen. Ein wirkliches Schwindelgefühl wird dem Kinozuschauer nicht zugemutet, doch ist zu ahnen, welche Faszination der Schwerelosigkeit vom Abgrund ausgeht und welcher Widerstand sich dagegen etablieren muss. Die Experimentalanordnung für diesen Schub und Gegenschub übernahm Hitchcock vom

Kameramann Irmin Roberts. Er wollte den Effekt eigentlich schon in der Simulation eines Ohnmachtsanfalls im Film *REBECCA* 1940 anwenden. Zum ersten Mal wurde er dann in Hitchcocks Psychoanalyseklassiker *ICH KÄMPFE UM DICH* 1945 eingesetzt. Der sogenannte „Vertigo-Effekt“ ist in die Filmtechnikgeschichte eingegangen und lässt sich durch programmierbare Dollyfahrten mit Zoom und Schärferegelung heute auch mit Drohnenkameras durchführen. Für den Vertigo-Effekt im Turm der Missionsstation, der eine Schüfftan-Einspiegelung ist, hat Hitchcock einfach ein Modell des Turms horizontal gelegt und die Kamera auf Schienen fahren lassen. Das ersparte ihm eine aufwendige Krankonstruktion: Schwindeltäuschung über Schwindelgefühl – eine optische Täuschung, die durch Kamerafahrt mit gleichzeitiger Brennweitenänderung durchgeführt wird, verändert zwar sogartig den Raum, aber nicht das fokussierte Objekt. Deutlich wird diese antagonistische Bewegung, wenn man einen Menschen in eine zentralperspektivische Umgebung stellt, z.B. in einen Turm oder eine Häuserschlucht. Cartesiansche Raumquantitäten werden in sphärische Raumqualitäten verwandelt.

Der zweite Effekt, den Hitchcock benutzt, betrifft die Verwandlung der Protagonistin von einer selbstmordgefährdeten Besessenen in eine etwas animalisch attraktive Frau und wieder zurück. Für einen Maskenbildner kein Problem, könnte man meinen. Dem ist auch so. Das Hauptproblem aber ist, dass der schwindelanfällige Protagonist Scottie selbst die Rückverwandlung veranlassen muss, indem er zwischen seinem Erinnerungsbild und der Realität eine Metamorphose der Frau, in die er sich verliebt hat (er weiß noch nicht, dass es dieselbe Person ist), durchführen muss. Hier haben wir die Situation, dass die Rückverwandlung in Elsters vermeintliche Frau keine Rückverwandlung in eine Doppelgängerrolle ist. Es wird nicht aufgedeckt, sondern im Gegenteil das etwas ordinäre Original wieder in ein bürgerliches Double verwandelt. Hitchcock offenbart etwas von dem Verfahren objektiver Subjektivierung, die im Theater Routine ist, seit die archaischen Schauspieler nicht mehr nur Tote verkörpern – denn darauf geht die Titulierung „aus dem Reich der Toten“ geistreicher ein, als es der Geisterseherei recht ist. Die Reanimation ist gleichzeitig eine Remortifikation.

Auf dieses Urereignis des griechischen Theaters scheint man im Zusammenhang mit *VERTIGO* noch nicht verwiesen zu haben. Theater in diesem archaischen Sinne heißt: Wiedergeburt – mit allen logischen Folgen. Wenn es Seelenwanderung gibt, dann sind die Fragen zu klären, wer man wirklich ist und ob die Körperhülle nur eine Maskierung darstellt. Christlich ist diese Haltung noch in der Kolportage der Nachfrage kleiner Kinder präsent, wie

alt man denn sei, wenn man im Paradies lebt, und ob es dann nicht nützlich sei, früh zu sterben. Wenn die Seele weiterlebt, dann kann sie keine Qualitäten haben. Das Musil'sche Konzept von „Genauigkeit und Seele“ verdammt die Seele dazu, etwas völlig Unklares zu sein: ein Begriff ohne Gegenstand, eine Zahl, ein Negat.

Madeleine, die den frühen Tod ihrer Großmutter namens Carlotta als Selbstmord nachzuahmen droht (die Vorspielung der Magie der Seelenwanderung und der Besessenheit, des Wahnsinns, bringen Scottie auf die falsche Fährte), spielt und inszeniert den Wahnsinn allerdings auch auf zwei Ebenen: Einmal muss sie dem Mordkomplott ihres Komplizen (Scotties Freund) folgen, dann wieder beginnt sie sich in Scottie zu verlieben und ihn so auf doppelte Weise zu verführen. Einmal ist die Verführung ein illegaler Schwindel, ein anderes Mal – in der Liebe – eine notwendige Form, wechselseitig das zu geben, was man nicht hat, wie Lacan es so salopp pointiert. Hitchcock unterstützt das Moment der Besessenheit mit Diffusions- und Farbfilter, einem weichen, grünlichem Licht, dem Licht der Verwesung. Bei der wiederholten Ansicht von VERTIGO ist mir diese grünliche Lichtstimmung – und im Film verstreute Bezüge Madeleine/Judys zur Farbe Grün – als das beherrschende Element des Unheimlichen aufgefallen. Die Rede über eine mögliche Seelenwanderung („Aus dem Reich der Toten“) bleibt dagegen oberflächlich und wird rasch unter Psychopathologie verbucht.

Nun geht es in unserer Thematik um den Schwindel und der kommt hier in den beiden Varianten vor, die sich im deutschen Ausdruck dafür synonym geben: einerseits der Schwindel, ein anderer sein zu können, als der, der man ist; und inversiv, von einem Anderen als Anderen gesehen zu werden – der Kanarienvogel- oder Doppelgängereffekt, wie wir ihn in der Zauberschau des Films THE PRESTIGE beschrieben haben.

Höhenangst, kombiniert mit Vertrauensverlust und Schuldgefühlen, erzeugt den Schwindel der Abschüttelung: „abschütteln“ heißt, sich einer repetitiven Motorik zu bedienen. Die entsprechende Therapie wäre die allmähliche Gewöhnung an das Gefühl der Höhe, der Abständigkeit vom Boden. Viele Menschen haben Höhenangst aufgrund der Tatsache, dass es ungewohnt ist, am Rande einer Klippe, eines Abgrundes oder im 20. Stock eines Hochhauses zu stehen und Nähe und Ferne nicht mehr einschätzen zu können. Das periphere Sehen, die *Anschlussoption* des Blicks, geht verloren, sodass die Blicksakkaden nicht mehr koordiniert und das Gesehene nicht in eine Gleichgewichtsstellung übersetzt werden kann. Man denke an den Seiltänzer, der mit einer Stange die Ungleichgewichte ausgleicht und sich in

einer *stabilen Instabilität* hält. Für dieses tänzelnde Moment bietet Hitchcock ebenfalls zwei Szenarien. Erstens, Bewegung im Stillstand: Hitchcock zeigt ziemlich ausführlich die ziellosen Fahrten von Madeleine in ihrem grünen Jaguar und von Scottie, der sie aus seinem eigenen Auto heraus beobachtet und zu erraten sucht, was das Ziel dieser Fahrten ist. Die Autos sind schnurrende, riesige Achtzylinder, deren Tempo nervend langsam ist. Zwar entspricht das der amerikanischen Fahrweise, nicht aber dem Drehzahlbereich europäischer Fahrzeuge. Aber selbst Scottie zeigt sich von diesem täglichen „Autoflanieren“ ziemlich genervt. Der Film, obwohl scheinbar im Kreis gefahren wird (einzige Karussellannäherung), scheint gleichsam still-zustehen. Mich erinnert das an die winterlich eingemotteten Karusselle, die unwillkürlich Bilder eines lebendigen Sommers evozieren.

Neben diesem Normalstillstand gibt es einen pathologischen. Nachdem Scottie auch den Sturz der vermeintlichen Madeleine vom Turm mit ansehen musste und seine Phobie ihn hinderte, einzugreifen, traumatisiert ihn ein Traum (!), der in Trick- und Zeichentricktechnik die Verwirbelung der vorangegangenen Erlebnisse simuliert. Danach sieht man Scottie in einer Klinik unbeweglich und stumm auf einem Sessel sitzen. Der Arzt, den Midge um Rat fragt, diagnostiziert schwere Melancholie und einen Schuldkomplex – Truffaut schreibt etwas vage: Nervenzusammenbruch. Melancholie simuliert hier unbewusst eine Todesmimikry. Sie zeigt jemanden, der dem Tod in die Parade fährt, indem er selbst beinahe katatonisch den Tod simuliert. Die Selbstbeschwindelung des Stillstandes ist Affekt einer Sühnehaltung, um Schuld abzuleiten, wenn denn alle Handlung nur Schuld verursacht, also Todesmaterialisierungen hervorbringt: unvermittelbare, dingliche Absolutheit. Schuld ist in Scotties Augen kein moralisches, sondern ein reales Problem. Er fühlt sich am Tod zweier Menschen schuldig. Frei nach Kierkegaard: Sofern der Mensch seine Vorstellungen realisiert, wird er schuldig. Erst nach Monaten findet Scottie in ein normaleres Leben zurück. Man sieht, wie er allmählich (auch hier das Motiv der Langsamkeit) an verschiedenen Orten, die er mit Madeleine besucht hatte, die Vision ihrer Erscheinung deutet, was sich aber als halluzinatives Wunschdenken nach Vergegenwärtigung des Liebesobjekts herausstellt. Wieder dreht er sich ziellos im Kreis.

Ich bin mir nicht sicher, ob der Film tatsächlich Schwindelgefühle aller drei Bedeutungsebenen hervorrufen will oder ob er nicht Anklage gegen den magischen Bluff erhebt, den der Kinobesucher erwartet und als Tricktechnik kritisch sondiert. Die Frage „Wie haben Sie das gemacht?“, die Hitchcock

(und später auch Truffaut) in publizierten Interviews gestellt wird, rechnet mit der kritischen Distanz, wie sie Benjamin schon in den 1930 Jahren gefordert hat. VERTIGO verlangt zu viel Konzentration, um den Film wirklich beim ersten Mal verstehen zu können; man bleibt auf ganz anderer Ebene in der Irritation stecken. In PSYCHO (1960) verwendet Hitchcock weitaus radikalere Mittel, um jemanden aus dem Reich der Toten auferstehen zu lassen. Die Psychose, in der Anthony Perkins (Norman Bates) in die Rolle seiner Mutter schlüpft, während die zerfallene Leiche im Keller haust, wird nicht der Schwindelangst, sondern dem direkten Horror zugeordnet. Mir scheint, das einzige Horrormoment in VERTIGO ist das plötzliche Erscheinen der aus dem Dunklen herausschreitenden Nonne auf dem Kirchturm, das schließlich Judy den Tod kostet, die vermeintlich die Geisterscheinung der Toten Madeleine sieht. Nicht Horror, sondern labyrinthischer Stillstand, Ausweglosigkeit ist das Thema.

Die meisten Menschen haben Schuldgefühle, mit denen sie aber trotzdem unbeschwert in einen Hitchcock-Film gehen, denn hier wird nie jemand wirklich umgebracht. Es gibt keine Opfer, die nicht im Rahmen der Profession umtauschbar wären. Für Truffaut ist der Höhenschwindel nur Mittel zum Zweck, hinter der die Idee eines Tabus steckt. Es muss einen Ort geben, zu dem Scottie Madeleine nicht folgen kann, und dieser Ort soll der Wahnsinn sein, also der Verlust der Persönlichkeit, wie er zwischen Madeleine und Judy demonstriert wird. Der Ort ist verknüpft mit einer Frau, deren wirkliche Identität zwischen zwei Figuren changiert und die man erst aufklären kann, wenn die Frau tot ist. Ganz abgesehen davon, dass sich Identität überhaupt erst im Tod erfüllt, da das Leben kein Bild, sondern ein Prozess ist, und ganz abgesehen davon, dass die *Immaculata*, die Schuldlosigkeit wie die absolute Ruhe idealistische Fiktionen sind, erlaubt uns die Konstruktion der Geschichte eine gewisse Ratlosigkeit zu konstatieren, angesichts der Experimentalanordnung, die den intrinsischen Schwindel des Kinos selbst, die kinematografische Sensibilisierung, außen vor lässt. Filme wie Powells PEEPING TOM (1960) und Antonionis BLOW UP (1966) haben mehr Aufklärung darin geleistet, welche Bedeutung die Pathologie und der Schwindel des Mediums Film zwischen Exhibition und Voyeurismus sozialisiert.

Seine Stärke hat VERTIGO zweifellos in der Bildgestaltung, der Montage, der Kamera und Schauspielführung. Die Schwäche der Narration greift dort, wo der Zusammenhang von organischem Schwindelgefühl und zeichen- und handlungspragmatischer Täuschung nicht konsequent ist, also eine Beziehung zwischen der kriminellen und der pathologischen Ebene

nicht mit gleichen technischen Mitteln bewirkt werden kann. Den Vertigo-Effekt erkennt der Betrachter sofort als technischen Schwindel – die Verwandlung Madeleines dagegen durchschaut er nicht: Sind nicht alle Schauspieler immer maskiert? Das, was Hitchcock zu sehen erlaubt, kann auch ganz anders interpretiert werden. Alles in VERTIGO ist eindeutig, selbst der mystische Schwindel, ja, selbst das, was Hitchcock uns nicht zu sehen erlaubt, bleibt niemals unrealistisch. So könnte es durchaus sein, dass Scottie noch immer an der Regenrinne hängt und sein Leben *wie ein Film* ablaufen sieht – den Film Vertigo. Das Handreichung des Polizisten und die Ausweglosigkeit der Melancholie korrespondieren miteinander: Die Zeit scheint stillzustehen, das Trauma wird überdehnt.

Wolfgang Kaempfer hat hierzu ein Schema der Zeitmodalitäten differenziert, in der die lineare und unwiederholbare *Geschichtszeit* im Verhältnis zur wiederholbaren, retardierenden, zirkularen Zeit gesetzt wird. Im Zuge seiner Argumentation erweist sich die lineare Zeitauffassung des 19. Jahrhunderts mit ihren Wirkungsketten als lediglich episodisch. Aktuell schiebt sich wieder eine zyklische, biologische, astronomische Zeitlogik in den Vordergrund, die Kaempfer „*Verkehrszeit*“ nennt. Erinnern wir uns daran, dass die Ziellosgkeit der Kreisfahrten von Scottie das Eindringen der Mystik fördert. Die Wiedergeburt, Madeleine als Wiedergängerin (ihrer Urgroßmutter Charlotta), ihr versuchter Selbstmord sind schon deprimierende Anzeichen, die eine Dominanz der „Filmzeit“ des Traumas anzeigen. Sie werden verstärkt durch den Umstand, dass Scottie seinen Beruf hat aufgeben müssen und nicht weiß, was er mit seiner Zeit anfangen will – der Detektiv ist jemand, der notorisch auf der Suche ist. Kaempfer schreibt allgemein zur Zeitkonstruktion von Manie und Depression:

Handgreiflich hält der Depressive die Vergangenheit für sehr viel realer als Zukunft oder Gegenwart. Beharrlich klammert er sich ans factum brutum ihrer immanenten Unwiederbringlichkeit, Unumkehrbarkeit, sie ist für ihn schlechterdings verloren, und in eben diesem Verlust besteht sein Gewinn. Was der normale Mensch relativieren, kompensieren oder woran er sich wohl auch schlicht vorbeidrücken kann: daß ein einmal abgelaufenes Stück Geschichte notwendigerweise auch verloren ist, das erfährt der Depressive als eine unumstößliche Gewißheit.¹⁷³

Was in VERTIGO zur Debatte steht, ist die *Frage nach der Wiederholbarkeit und möglichen Korrektur der Vergangenheit*. Diese mystische Suche, die sich

¹⁷³ Wolfgang Kaempfer: *Überlegungen zur Struktur der Zeit in manisch-depressiven Zuständen*. In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonnemann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit*. Berlin 1993, S. 149.

in eine technisch-kriminelle Konstruktion verpackt, kann erst dann aufgedeckt werden kann, wenn sich die *Wiederholung*, die Verkehrszeit über das „einmal und nie wieder“ erhebt – das passiert durch den zweiten Tod an gleicher Stelle, auf dem Turm der Missionsstation. Es ist also zwingend, dass das, *was sich nicht wieder holen lässt*, durch Magie und Mystik erschlichen werden muss – so lange, wie kein technisches Medium hinreicht, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Die Logik schlüssiger Ursache-Wirkungsketten erweisen sich als Wirklichkeitskonstruktionen, die dem Chaos, dem Zufall und der Unwahrscheinlichkeit allenfalls einen statischen Wahrheitswert zukommen lassen können. Der infinite Grund dessen, was „Gegenwart“ bedeutet, muss systematisch ausgeblendet werden, wenn man Vollzüge darstellen will. Ein Datum, eine Schaltung genügt nicht, um eine logarithmische Kurve zu entwickeln. Die Depression verweigert sich der Verkehrszeit.

Die absolute Dominanz der *retentio* über die *potentio* hat das normale Fortschreiten aus der Vergangenheit in die Zukunft über das Gelenk der Gegenwart blockiert. Die spezifischen Charaktere der Geschichtszeit: Unumkehrbarkeit, Unwiederholbarkeit, Irreversibilität sind gleichsam festgeschrieben worden und nehmen den ganzen Raum der Zeit ein.¹⁷⁴

Nun muss man zwischen beiden Zeitvorstellungen, der linearen und der zyklischen, unbedingt ein Moment einfügen, das als Gegenwart, Präsenz oder Wirklichkeit die depressive Unendlichkeit der Bewegungen in eine Logik der Schaltung, des „Wechselstroms“ einbettet. Friedrich Cramer gibt dazu verschiedene physikalische, biologische und mathematische Argumente, die das Verhältnis systemischer Modulation ermöglichen. Ich will nicht auf die durch Poincaré, Heisenberg, Lorenz und Mandelbrot entwickelten Modelle der Rückkopplungen in einem Dreikörpersystem eingehen. Sie zeigen, dass die Logik eines Helmholtz, die in der Gestalttheorie schon auf ihre Sinn-effekte hin erweitert wird, aus deterministischen Systemen Chaos und aus Chaos determinierte Systeme machen kann, wobei der *Ereignishorizont des Umschlags* jeweils nicht bestimmt werden kann. Unendliche Zyklizität hat, sobald sie als Wirklichkeit wirksam wird, nicht unbedingt unendliche Gleichheit zur Folge. „Grundsätzlich ist nicht vorauszusagen, wann ein potentiell chaotisches System tatsächlich in Chaos übergehen, umkippen wird. Die Unvoraussagbarkeit ist Teil seines Verhaltens.“¹⁷⁵ Im Sinne

¹⁷⁴ Ebd., S. 149.

¹⁷⁵ Friedrich Cramer: *Ordnung und Chaos: Schwingen und Kippen als Grundformen der physischen und psychischen Bewegung*. In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonne

der Heisenberg'schen Unschärfe heißt das, dass eine jede Beobachtung als Wahrnehmung von Wirklichkeit das Beobachtungsobjekt situativ, nämlich *als Gegenwart* verändert.

Hitchcock trägt diesem Umstand Rechnung, indem er mit einem weiten Schwenk über den *Horizont* von San Francisco Scottie aus der Depression entlässt und in die Welt der verlässlichen, beobachtbaren Abläufe zurückholt, in der Gegenwärtigkeit eine *vertrauensvolle mediale Kontinuität* (das „Ich“) ist – so lange, bis ihn die Vergangenheit in Form einer unmöglichen Retention (Judy) – Madeleine ist ja tot, er hat es gesehen – aus dieser Routine erweckt. Die Realien haben ihren Platz wiedergefunden, das traumatische Symptom wandert aus dem Körper in die Welt – dem Hintergrundprospekt verlässlicher Wirksamkeit, San Francisco, die Stadt am Horizont. Als letztes dieser orientierenden Dinge verkettet sich dann eine Halskette mit den Ereignissen: Es ist die Kette, mit der Judy schon als Madeleine aufgetreten ist und die somit beide Welten wie beide Zeiten verkettet. Von jetzt an wird Scottie sich nicht mehr täuschen lassen. Er weiß, dass Judy Madeleine gewesen ist, er weiß aber noch nicht, dass Judy diese Madeleine (Elvers Frau) nur gespielt hat – dass sie also in Wirklichkeit immer Judy gewesen ist.

Im Übrigen haben die meisten Phobien mit der introjektiven Abwehr von Architektur respektive gebauten Räumen, mit verdeckenden, leitenden und begrenzenden Realien zu tun, die, wie soll man es anders sagen, sich im Tableau einer ewigen Gegenwart heimisch machen. Vermutlich ist diesem Tableau eine Abwehr gewidmet, der erstens Architektur (Raumorientierung) in der Regel nur unterbewusst Aufmerksamkeit zukommen lässt – als das *Gewohnte*, als das, was bloß da ist; zweitens ist diesem Dasein eine verkettende Wirklichkeit durch die Funktionen von Handlungen im Raum gegeben. Höhenangst (oben), Brückenphobie (unten), Platzangst (vorne), Verfolgungswahn (hinten) beziehen sich auf topische Platzierungen. Wichtiger als diese sind aber die Raumdistanzen, die Überbrückungen zwischen fokussierendem und peripherem Blick. So hat schon Mach gezeigt, dass man den Drehschwindel dadurch vermindern kann, dass man nach dem Drehen ein Objekt direkt vor Augen fixiert. Einmal mehr geht es um die Koordinierung von Wirklichkeit in Tableaus (Horizontlinien), deren Statik die Abgründigkeit der Blicke und Körperstellungen diszipliniert.

Hitchcock erweist sich als Beherrscher der gedehnten und der gerafften Zeit, wie wir anhand des Films *Der Fremde im Zug* schon eindrücklich

mann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit*. Berlin 1993, S. 44.

demonstriert hat. Wenn der Vertigo-Effekt den Raum anamorphotisch verändert, so verändert Hitchcocks Schnitt und die Bewegungen seiner Figuren die Zeit. Film, das ist lebendige Zeit. Wenn in *High Noon* die Uhren unerbittlich auf den Showdown hindeuten, spielt zwar auch Zinnemann mit der Zeit, verändert aber nicht ihre Qualität, sondern verkürzt ihre Quantität durch die Handlungen, die in diesen 90 Minuten, die der Film dauert, durchzuführen sind. Weil aber in *VERTIGO* die Protagonisten nichts mit der Zeit anzufangen wissen – Scottie ist arbeitslos und finanziell abgesichert –, dreht sich bei ihnen die Welt im Kreis. Die Zeit verrinnt zäh und wird langsamer, das ist in der Tat ein pathologisches Gegenbild von Fortschritt.

Es zeigen sich gerade in psychopathologischen Formen aufgrund ihrer hohen Pathoplastizität kulturspezifische Defizite bezüglich der Akzeptanz von gelernten Raumvorstellungen. Sie verdrehen sich denn auch gerne in fiktionalen Räumen und optisch-thematischen Illusionen wie Lunapark, Kirmes, Disneyworld.

Es gibt zu *VERTIGO* eine Interpretationslinie, die, wie gesagt, die Ansicht vertritt, der gesamte Film, mit Ausnahme der Szenen, an denen Scottie an der Regenrinne hängt, sei der Traum einer Nekrophilie, der den bevorstehenden Fall in die Tiefe umdeuten und somit sensuell die Motorik des Falls ablenkt, nach dem Motto: „Wenn ich nur träume, dass ich an der Dachrinne hänge, werde ich nicht wirklich fallen.“ Dabei sind Träume des endlosen Fallens nicht ungewöhnlich. Es fällt nicht der Träumer, sondern der ungehemmte Fluss der neurosensorischen Eigeninitiative; der Traum, er ist das Subjekt. Das für Hitchcock langsame Erzähltempo, die Reduktion auf zwei Figuren und die museal-touristische Szenerie deuten auf die nekrophile Annäherung. Man hat den Eindruck, Scottie sei in diesem Film nie ganz wach, hinge sozusagen über dem Abgrund des Imaginären. Die Musik und das weiche Licht sind zusätzliche Mittel, den Traumfaktor zu illusionieren und um deutlich zu machen, wie Traumarbeit funktioniert. Der Traum als Wunscherfüllung realisiert die Erfüllung einer Erwartung, so, wie Scottie Judy als sein Wunschbild „Madeleine“ realisieren will. Für den Betrachter wird der Eindruck erzeugt, sowohl Madeleine als auch Judy seien Maskierungen einer Person, die es als solche – als die „wahre“ Frau, das ideale Liebesobjekt – nicht gibt, weil zur Erfüllungsvollendung stets ein Rest, ein Zweifel bleiben muss.

Das lässt sich filmografisch nachvollziehen. Hitchcock hatte Schwierigkeiten, Kim Novak zu der Figur zu machen, die Judy sein soll, da er die Schauspielerinnen zuerst zu Madeleine hat werden lassen. So ist Judy eine

etwas vulgäre, nicht ganz so attraktiv gezeichnete Rolle. Ursprünglich sollte Vera Miles die beiden Rollen spielen, sie wurde aber schwanger, sodass aus Vertragsgründen Kim Novak einsprang, zu der Hitchcock ein mindestens ambivalentes Verhältnis hatte – zumal sie mit eigenen Ideen in des Meisters Vorstellung eingreifen wollte. Das wäre so unziemlich, als ob man einen Träumenden aufweckt. Denn wenn Scotties Vision kein Traum ist, so ist doch Hitchcocks Fiktion zumindest stets eine sehr konkrete (apollinische) Vision. Bis ins Detail ist seine Regie im Drehbuch vorgeplant, sodass ihn die Realisierung des Films eigentlich nicht mehr sonderlich interessiert. Die Parallelen, ja Durchdringungen der Figuren auf der Ebene der Darstellung und der Produktion sind unübersehbar. So gehört der gewundene Haarknoten von Madeleine (als Wiedergängerin von Carlotta) zu jenen Spiralobjekten, die den Schwindel symbolisieren können und die letzte Stufe der Rückverwandlung von Judy vollenden. Die Frage ist: Soll der Knoten halten oder muss er aufgelöst werden? In dem Moment, wo er gebunden ist, legt sich Judy die Kette um den Hals. Aus der Spirale wird ein Ring. Der Kreis schließt sich. Scottie ist nun sicher: Judy ist Madeleine. Der Schwindel ist durch ein Objekt, das in beiden Welten umherwandert, aufgelöst.

Der Konflikt zwischen dem Mann (Scottie), der das imaginäre Bild (Madeleine) an einer anderen Frau (Judy) erzeugen will, deutet den Projektionscharakter männlicher Lust an, deren Sexualisierung gelingend scheitert, indem der Mann, ich formuliere es salopp, während des Vollzugs die Augen schließt und sich seinem Idealbild überlässt. Von der Frau aus erfolgt die Sexualisierung, die Kim Novak entgegen Hitchcocks Meinung hervorragend in ihrer Zwiespältigkeit darstellt, über den Aspekt der Verführung. Sie bemüht sich, als Madeleine das Bild zu sein, das der Mann in ihr zu sehen wünscht, womit natürlich ihre Eigentlichkeit rätselhaft bleibt. Erst die wechselseitige Verführung ermöglicht es – Scottie beginnt, sich in Madeleine zu verlieben –, die reale und die ideale Vorspiegelung (im Film erscheinen jede Menge Spiegel) einander anzunähern. „Liebe als Verknennung“ ist der Grundkonflikt, der hier seine Aufklärung erfährt.

Zur Aufklärung gehört auch ein pikantes Detail, das Hitchcock trotz der Aufforderung durch die Zensurbehörde und deren Regelungen im *Production Code* nicht befolgt hat: Der eigentliche Anstifter des Mordes, Scotties Freund Elster, kommt nämlich im zweiten Teil des Films nicht mehr vor – er befindet sich zur Zeit, als Scottie Judy kennenlernt, unbehelligt in Europa. Nach dem *Production Code* müssen aber Verbrecher bestraft werden. Auch wenn diese moralisierende Attitüde lächerlich wirkt, musste Hitchcock in

einer heute nicht mehr gezeigten Szene (es ist ungewiss, ob sie damals überhaupt je gezeigt wurde) die Verhaftung und Bestrafung von Elster konkret benennen. Das sollte als Schlusszene durch eine Radiodurchsage in der Wohnung seiner Freundin Midge geschehen. Es gab für Hitchcock keine Strafe gegen die fehlende Bestrafung. Dass Verbrechen sich lohnt, muss als schwindelnde Hintergehung des Schwindels tabuisiert werden. Der Schwindel ist dennoch so artistisch, dass dem Mörder Applaus zu zollen ist. Es bedarf einer Gerichtsszene, um zu zeigen, dass Scottie Madeleine *nicht* vom Turm gestoßen hat (man hatte beide heraufgehen sehen), sondern dass es ein (vorgetäuschter) Selbstmord war. Und es bedarf eines Unfalls, um die doppelte Unschuld Scotties aufzulösen und ihn von seiner Akrophobie zu heilen: Verstört, aber nicht mehr ängstlich, blickt er vom Glockenturm nach unten auf die tote Judy. Abrupt endet der Film. Ein komödiantisches Finale, wie in *DER FREMDE IM ZUG*, *DER UNBEKANNTE DRITTE* oder *ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA* findet nicht statt; das Fest fällt aus, die Schuld fällt ab.

Beginnen wir mit Jacques Tatis Film *TATIS SCHÜTZENFEST* (*JOUR DE FÊTE*, Regie: Jacques Tati, Frankreich 1949) und weiteren Überlegungen zur Schuld. Schuld ist Überwindung von Differenz. Ohne Schuld heilig sei der, der den Widerstand erträgt. Der (sich aggressiv materialisierende) Widerstand wird ambivalent im Hinblick auf jene, die den Widerstand ertragen. Schuld ist notwendiges Produkt von Überschreitung. Wir müssen uns von dem Gedanken lossagen, dass Schuld eine Frage der Verursachung sei, sie ist vielmehr eine Konsequenz aus dem Gesetz und der Möglichkeit bzw. Ächtung seiner Überschreitung. Sie tritt aus einer Kette von Verschiebungen hervor, aus der heraus sie sinnlich erscheint, sodass, vom Punkt der Verschiebung aus die Vorgeschichte ausgeblendet wird, die in der Gewalt des Gesetzes (der Norm, der Regel etc.) liegt. Die Ausblendung, die zugleich die Verblendung eines „Ursprungs“ darstellt, ist die Substanz der Schuld. Kierkegaard verweist in dieser Hinsicht zu Recht auf eine „Erbsünde“, d.h. eine Vererbung, Vermittlung von Schuld. Jeder Schuld geht ein Kredit voraus, da Leben (Werden, Bewegung) ohne Schuld nicht in sich widerständig, also in der Relation von Lust und Widerstand (Realität) zu denken ist. Schuld, so könnte man sagen, ist die „elektromotorisch“ gedachte Überwertigkeit der Verschiebung (von Spule und Magnet; von Austausch), die entweder als Widerstand (im ohmschen Sinne) oder als Tat (produktive Arbeit) eine vitale Ordnung der Todestribe auf der Ebene der Kultur ermöglicht. *Wichtig ist zu begreifen, dass die Schuldverschiebung die Zirkulation antreibt. Damit sie*

nicht zu stocken droht, verwickelt sich Schuld entweder in ein moderierendes Wertesystem (Verbot, das den Tausch diszipliniert) oder in eine „Verzweiflung“, die die Unmöglichkeit eines Tauschs ohne Widerstand (Differenz) erkennt, seine Möglichkeit aber dennoch phantasmatisch imaginiert. Kierkegaard hat in seinem Werk stets auf diesen Zusammenhang von Tausch, Schuld, Verzweiflung und Angst hingewiesen.

Wir haben bemerkt, dass Scottie, der in Angst und Melancholie verharret, diesen Schuldverkehr aufgibt – dass er sich schuldig fühlt an der Stelle, wo er den Faden des Lebens zweier Menschen zerrissen hat und nicht mehr in die notwendig schuldhafte Lebensverhältnisse eintreten kann. Er verharret in Depression, ist verdinglichte Schuld.

Finanzielle und damit gesellschaftliche Schulden können umgeschichtet, abbezahlt oder weitergegeben werden; man kann auf-, ab- und umbauen. Ihre Tilgung ist nicht der Normalfall. Schulden sind geborgte und gehortete Zeit. Mit Zeit lässt sich spielen, haben wir gesehen. Lassen auch die Schulden eine Qualifizierung zu, gibt es schwere und weniger schwere Schulden? Schulden können eine Dringlichkeit erzeugen, wenn die Pfändung droht, und Schulden können einen Aufschub erzwingen, wenn erst der Erbe sie zurückzahlen muss. Jedenfalls basiert unser gesamtes Wirtschaftssystem auf der Erzeugung von Geld (dieser negativen Materie, diesem negativen Widerstand) durch Schulden. Im Potlatsch z.B. bestehen die Schulden negativ in der *Erwartung* des Rücktauschs – die Zwischenzeit bewahrt sie als Zeit sozialen Friedens. Auch im olympischen Opferfest wird weniger der Opfer als der Gewinner gedacht, sodass hier – wie bei Kafkas Galeriebesucher – Schuld als Produktion (Trainingsfleiß) sich in Gewinn verwandelt. Wenn Schuld selbst geheiligt wird, dann im körperlosen Geld, also der Moderation von Medienübergängen.

Wie in jeder Ökonomie gibt es notwendigerweise einen Wechsel auf das entgegenbrachte Vertrags-, also Vertrauensverhältnis. Vertrauen ist kein Realwert, sondern eine Wette auf die Zukunft, eine Projektion, Todesaufschub. Diese Wette benötigt einen Ort, an dem die Gegenwart verhandelt wird. Die Arbeit dieses Ortes – in der Regel eine Bank – verlangt dafür Zinsen, um ihrerseits Zukunft disponieren und realisieren zu können. Mein wirtschaftliches Verständnis reicht hin, diese Zinsen sich in Gewinn verwandeln zu sehen, mit dem, so hoffe ich, die Bank kein Fest veranstaltet, sondern ihn der Zirkulation erneut zuträgt. Soweit das Prinzip der pekuniären Seite der Schuldökonomie. *Schuld ist Abwehr mit dem Ziel eines Todesaufschubs als phantasmatisches (nicht reales) Versprechen.*

Jetzt noch einmal zurück zu VERTIGO. Scottie häuft zweimal Schuld an, so wird es im Film gezeigt. Er fühlt sich gegenüber dem Polizisten schuldig, der in den Tod stürzt, weil er Scottie, an der Dachrinne hängend, retten will; und er fühlt sich der Gesellschaft bzw. Elster gegenüber schuldig, da er Madeleine nicht vom (fingierten) Selbstmord hat abbringen können. Die Schulden erdrücken ihn. Einerseits blockiert eine traumatische Akrophobie die Konversion, den sensomotorischen Übergang: Schwindel, Herzrasen, Kreislaufstörungen, Schweißausbrüche erleidet er beim Anblick von Höhe, d.h. einem physisch ablenkenden Widerstand gegenüber dem Sog des Abgrundes. Das Vergessenmachen des Traumas (Tilgung) ist eine Angelegenheit, die man nicht willentlich durchführen kann. Man kann es allenfalls durch therapeutische Arbeit ableiten oder stunden (der Kreditgeber könnte Sterben oder selbst Pleite gehen). Sehen wir also genauer hin, dann geht es um einen Vertrauensverlust gegenüber den Eigenmächtigkeiten, der falschen Konversionen (Kraftübertragungen) des Körpers. Scotties Fehltritt am Dach – seine ungeschickte Motorik, die sich dem Gang in die Höhe verweigert – gilt als nicht mehr zuverlässig, schwindelanfällig. Nicht *Scottie* hat Schuld, sondern bloß sein *Körper*. Warum der Unterschied dieser Schuldverschiebung relevant ist, sehen wir gleich bei Tati. Die Abzahlung der Schuld realisiert Scottie anfänglich in einem verhaltenstherapeutischen Programm, der Annäherung an die Höhe und der Zunahme des Vertrauens, Stufe für Stufe, auf seine körperliche Koordination. Eine Stehleiter ist in einer der ersten Szenen bei Midge das Trainingsgerät. Die Alternative, einen zweiten Schock zur Löschung des ersten herbeizuführen, läuft ins Abseits.

Nach Madeleines Selbstmord wird sein Körper ein zweites Mal schuldig: Scotties Akrophobie (motiler, in Angst gebannter Widerstand) verhindert sein Einschreiten. (Hätte er doch nur *genauer hingesehen* – hätte er bemerkt, dass die Leiche eine andere Dame ist als die, die er den Turm hat besteigen sehen!) Nun lastet das Schuldpaket noch schwerer. Wenn schon der gesunde Körper einen Fehltritt provoziert, wie dann erst der kranke. Das Ergebnis: Einstellung der motorischen Fähigkeiten. Asketische Melancholie, Schuld-eingeständnis und deren Einbehaltung. Wer sozusagen lebend Tod spielt, kann keine Schuld mehr aufhäufen. Scottie sitzt unbeweglich und schwer melancholisch-depressiv in seinem grauen Pflgeheim.

Zeit heilt alle Wunden. Schließlich kommt er aus dem Heim und seiner Melancholie heraus, begegnet zufällig (oder ist die Begegnung wieder das Resultat einer mystischen Suche?) Judy und beginnt, sie als Madeleine zurückzuverwandeln. Für den Begriff „Umgestaltung“ könnten wir auch den

der „Verarbeitung“ bzw. des Freud'schen „Durcharbeitens“ verwenden. Der Begriff „Arbeit“ ist dabei – analog jenem von Hannah Arendt – eine aktivierende Auseinandersetzung mit den widerständigen Realien (Bedürfnissen) und Tabus (Lüsten). In *VERTIGO* heißt es aber, den körperlichen Schwindel auf den semantischen zu verschieben. Wird der *kriminelle* Schwindel aufgeklärt, verschwindet auch der körperliche; Wirklichkeit ist wieder gleitend horizontal im gleichberechtigten Tausch verfasst – deswegen der Panoramashwenk über San Francisco. Schuldverarbeitung durch Reversion der Zeitrichtung und In- bzw. Konversion der psychophysischen Besetzung.

Es kommt – in der Narration abrupt und etwas zu rasch – die Erkenntnis, dass Scotties Körper nicht insgesamt den Vertrauensverlust zu tragen hat, sondern seine Sinne. Er ist systematisch durch das *Bild* der falschen Madeleine unaufmerksam und in die Irre geführt worden: Liebe macht blind. Beinahe mit Gewalt zerrt Scottie Judy auf den Turm, um die Situation des fingierten Selbstmordes zu *realisieren* – das heißt, im ökonomischen Sinne, die Schulden zu begleichen. Wenn Madeleine in Judy wiederaufersteht, die kriminelle Täuschung entlarvt wird, dann sind zumindest die Sinne nicht mehr in das Schuldgeschäft verwickelt. Alles andere ist Aufgabe eines cleveren Detektivs. *Schuldgeschäfte sind also allemal Vertrauensverstrickungen.*

Was uns Hitchcock nahebringt, ist keine medizinische Erklärung, sondern eine idealisierte Figur der ökonomischen Struktur der Schuld, die vom abstrakten Geld zu den körperlichen Werten der Arbeit – des arbeitenden und lebenserhaltenden Körpers – zurückschließt und von dem sich ein Geist, eine Vorstellung, *die ich nicht bin*, abkoppelt. Die Schuldsubstanz – ist zunächst einmal der mir geschenkte *Körper als eine Gabe*, deren Rückgabe die Zeit des Lebens tilgen wird; es ist ein Körper, der seine eigene Ökonomie durch die Widerständigkeit von Imagination und Realisierung erzeugt, dessen Zinsen wir als vernunftorientiertes Subjekt einstreichen. Wenn das Subjekt eine Gabe und eine Schuld ist, dann muss es prophylaktisch stabilisiert und trainiert werden, damit die motorischen Fehltritte bzw. die emotionalen und sensorischen Schwindel ihm nichts anhaben können. Das Training, die Schule, sind ihrerseits Krediteingaben des Staates in ein gesundes und verlängerndes Leben, in welchem der Körper geschont und der Geist die freien Zeichen zu bewegen lernt. Damit sind wir auf der Zielgraden des Sinns, den Jacques Tati in *JOUR DE FÊTE* entwickelt: Training, Geschwindigkeit, Fluidität der tanzende Körper – nicht nur am „Tag des Festes“. Bei Tati gilt es, die Schuld aus dem Körper zu schleudern und Arbeit in Lust zu verwandeln.