

# Jesuitische Dramaturgie : Alfred Hitchcocks Spiel mit dem Schuldgefühl des Zuschauers

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 223

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866706>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

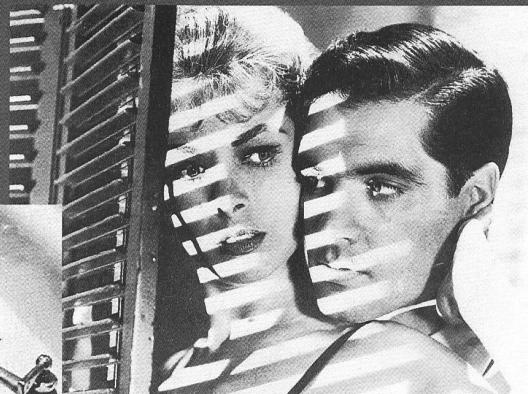
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Jesuitische Dramaturgie

Alfred Hitchcocks Spiel  
mit dem Schuldgefühl-  
des Zuschauers



**Der Ritus einer bildorientierten Religion wie der Katholizismus, in dessen Kirchen mit dem Lateinischen lange eine Kultsprache gesprochen wurde, die das Publikum nicht verstand, aber dennoch begriff, funktioniert nicht anders als Hitchcocks Filme.**

Spätestens bei *PSYCHO* kannte er keine Hemmungen mehr, das dicke Kind herauszulassen, das sich kaum bewegen kann, sich seines Körpers schämt und, um sich selbst zu verteidigen, den Basiliskensblick ausgebildet hat, dem die Beschädigungen der anderen nicht entgehen können. Zeit lebens von schweren Ängsten und Depressionen heimgesucht, hatte er in seinem Kino die Sublimation gefunden – und die Chance, sich für seine Ängste schadlos zu halten, indem er den Zuschauer durch das wohlgeordnete Chaos der Gefühle jagte und ihm den Eindruck vermittelte, selbst Schuld auf sich geladen zu haben.

Alfred Hitchcock hat nie vergessen können – und er hat die Geschichte so oft erzählt, dass man sie schon nicht mehr wiedergeben kann, ohne der billigen Reduplikation geziehen zu werden und als Trivialfreudianer zu gelten –, dass ihn sein Vater einst mit einem Brief zum Polizeirevier schickte: man möge den noch nicht schulpflichtigen Knaben für ein paar Minuten in eine Zelle stecken. Sosehr ihm klargeworden sei, dass er bestraft werden sollte, sowenig will er jemals erfahren haben, wofür. Dass von daher ein Schuldgefühl auch ohne jeden realen Anlass oder jede Begründung und eine nahezu existentielle Angst vor der Polizei stammten, wie Hitchcock nicht müde wurde zu betonen, entbehrt angesichts seiner Filme nicht der Komik.

Im St. Ignatius College in Stamford Hill, London, in der Schule bei den Jesuiten, brachte man dem Knaben die moralische Angst bei, die Angst, mit dem Bösen in Kontakt zu kommen. Dort setzte sich das System der anonymen Bestrafung fort: niemals durfte der Pater-Lehrer, der eine Strafe anordnete, diese auch vollziehen. Was offiziell den Aspekt der Rache von der Bestrafung fernhalten sollte, instrumentalisierte die Prügel zur Handlung einer objektiven, an persönlichen Details, die

man damit für überflüssig deklarierte, nicht interessierten kalten Macht ohne Fehl und Tadel. Es ist die Strafe eines gerechten Gottes, der auf Sühne besteht und Busse tun lässt. Gerade dessen Strafe kann niemals Rache sein, weil er sich zu so niedrigen Motiven nicht hinreißen lassen kann, er könnte sonst nicht aufhören mit dem Strafen, so tief beleidigt und verletzt wird er unentwegt.

Eiskalt und gnadenlos konsequent – ohne Fehl und Tadel – hatten seine Filme zu funktionieren, deren visuelle Dramaturgie und genialer Erfindungsreichtum wortverbale Erklärungen nicht nur unnötig machen, sondern auch hochmütig verweigern. Der Ritus einer bildorientierten Religion wie der Katholizismus, in dessen Kirchen mit dem Lateinischen lange eine Kultsprache gesprochen wurde, die das Publikum nicht verstand, aber dennoch begriff, funktioniert nicht anders; er war die beste Schulung, durch die ein empfindsames Gemüt gehen konnte. Schon der Knabe war so stark beeindruckt vom «zeremoniellen Aspekt» der Messen und des Hochamts, dass er einen Küster bestach, um als (falscher) Messdiener der rituellen Handlung so nahe zu sein, wie der Regisseur später die Kamera heranrücken konnte. Es war nicht nötig, irgend etwas von der «Logik» des Vorgangs zu verstehen. Das Wunder der Eucharistie hätte keine Glaubenskraft, wenn es sich erklärte.

Seit dem neuen Mieter in *THE LODGER* (1926) ist er dabei geblieben – jedenfalls in den meisten Filmen –, dass jemand zu Unrecht beschuldigt wird und sich oft genug auch verdächtig verhält. Man hat an diesem Film die Aufnahmen durch eine Glasdecke hindurch bewundert, die dem Stummfilm den beunruhigenden Laut des rastlos wandernden Mieters mitgaben (und was eine ähnliche Einstellung in Wenders' *HAMMETT* redundant erscheinen lässt), diesen «deutschen» Einfluss, den

**Indem Hitchcock den Zuschauer die Ängste seiner Protagonisten durchleiden lässt und ihn gleichzeitig zum Spielgefährten des Allgegenwärtigen macht, macht er ihn auch verantwortlich.**

Vera Miles,

Anthony Perkins,  
sich die Hände waschend,

und Janet Leigh  
mit John Gavin  
in *PSYCHO* (1960)

Hitchcock nie verleugnet hat. Wenn er später meinte, dass das «Thema des zu Unrecht Beschuldigten dem Zuschauer das stärkste Gefühl von Gefahr» vermittelte, hatte er bereits erfolgreich verdrängt, wie er aus einer Not eine der Haupttugenden seiner Filme gemacht hatte. Ivor Novello (*THE LODGER*) durfte so wenig ein Mörder sein wie Cary Grant (*SUSPICION*), dafür waren sie zu populär; und Hauptdarsteller durften auch nicht sterben. Diese Sorte von Verschwendung beziehungsweise Konsumtion von Darstellern behielt sich der immer massloser werdende Konsument von Steaks und Eiscreme und Bourbon – und von hoffnungsloser Gier nach seinen kühlen Blondinen – für später vor.

Henry Fonda (*THE WRONG MAN*) war so sehr der falsche Mann wie Cary Grant (*NORTH BY NORTHWEST*) oder Robert Donat (*THE 39 STEPS*) – oder *little Alfred* in der Polizeizelle –: aber sie hätten – ebenfalls wie *little Alfred* – auch die Richtigen sein können. Gegenüber dem Knaben Alfred war es ihnen freilich vergönnt zu wissen, oder irgendwann zu erfahren, wessen man sie beschuldigte. Aber wer konnte dafür garantieren, dass der Unbekannte (*STRANGERS ON A TRAIN*) nicht nur eine Projektion des eigenen Ego war? Wer denkt, wenn die Milch das Glas von innen erleuchtet, mit dem Grant die Treppe hinaufsteigt zu Joan Fontaine – wer denkt nicht: aha, das Glas leuchtet, damit wir wissen, *wir* und nicht Fontaine, dass die Milch vergiftet ist?

Der *suspense* – es ist tausendfach über ihn philosophiert worden – dient nicht nur der gespannten Erwartung des Zuschauers, wann denn wohl Held oder Heldin – so dumm können sie doch nicht sein – endlich den Informationsstand des Publikums erreichen würden. Er bezweckt vor allem die Identifikation des Zuschauers mit Held oder Heldin – deren «Dummheit» deshalb durchaus begrenzt bleiben muss –; er involviert das Publikum in die Handlung, macht den Zuschauer zu einem Teil des Films: zum Komplizen der Kamera. Fast in jedem Hitchcock-Film nimmt sie «unmögliche» Positionen ein, weder angefangen noch aufgehört mit der phantastischen Kranfahrt in *YOUNG AND INNOCENT*, mit der ein für allemal die für das Funktionieren von filmischen (visuellen) Erzählungen essentielle Frage beantwortet ist: wer blickt, welche Augen schauen? Hitchcock mag die Augen seiner Protagonisten noch so sehr inszenieren (mit dem berühmten «Augenlicht», das er beim expressionistischen Film in Deutschland gelernt hatte): sie sind in seinen Filmen nur bedingt die Instrumente des Sehens; oder nur dann, wenn es dem Regisseur – für den Fortgang seiner Erzählung – mehr notwendig erscheint als wirklich gefällt. Ob in *YOUNG AND INNOCENT*, *FOREIGN CORRESPONDENT*, *SUSPICION*, *SHADOW OF A DOUBT*, *SPELLBOUND* oder *NOTORIOUS* und später von *STAGE FRIGHT* über *I CONFESS* und dem Seh-Film *REAR WINDOW* bis zu *VERTIGO*, *PSYCHO*, *THE BIRDS* und *FAMILY PLOT*: der «objektive» Blick ist jedem individuellen Sehen übergeordnet. Es ist die Per-

spektive einer übergeordneten Macht oder – und man muss nur geringfügig übertreiben – der Blick Gottes, eines Gottes, der für den Katholiken allgegenwärtig ist: *und alles sieht*.

Indem er den Zuschauer die Ängste seiner Protagonisten durchleiden lässt und ihn gleichzeitig zum Spielgefährten des Allgegenwärtigen macht, macht er ihn auch verantwortlich. Er möchte wie das Kind im Puppentheater dem Kasper zurufen, dass ihm Gefahr drohe und von woher, aber er verfügt nicht mehr über dieses Ventil der Befreiung und des Abbaus von Überdruck. Das ist der verborgene religiöse (und romantische) Aspekt des *suspense*, die jesuitische Erblast: wer Augen hat zu schauen, kann nicht ohne Schuld bleiben. Oder (mit dem Grafen von Platen): «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben.»

So kehrt sich vor allem im Spätwerk die eigentümlich sadistische Neigung Hitchcocks, unter dessen monströsen «Scherzen» auch Freunde zu leiden hatten, gegen seine Zuschauer. Er setzt ihn mit den Kindern der Schulklasse, der Lehrerin und Tippi Hedren (und bei ihr hat es ihm besonders gefallen) der terroristischen Angst vor den Vögeln (*THE BIRDS*) aus; er lässt ihn mit «Scottie» James Stewart die Torturen des Höhenkollers durchleiden (*VERTIGO*), und das ausdrücklich auf dem Turm einer katholischen Kirche, wie er ihn mit Inspektor Oxford (*FRENZY*) dem Brechreiz aussetzt angesichts der – ausgerechnet – Kochkünste von Mrs. Oxford –, wer mag da noch Fischsuppe essen.

Da war das dicke Kind, das sich seiner Hässlichkeit und Fresssucht wegen an der Welt rächen muss, schon längst draussen. In *PSYCHO*, bekannte er später, habe er das Publikum zum Schreien bringen wollen, in *PSYCHO* hatte er es – vollendet – manipuliert. Das ist – über den *suspense* hinaus und bestenfalls mit dessen Hilfe – der Hitchcock-Touch schlechthin: die Verführung des Zuschauers, ihn zuerst Sympathie für eine Diebin (wie später noch einmal in *MARNIE*) empfinden zu lassen, und dann für einen mörderischen Psychopathen. Dafür schickt er seine Hauptdarstellerin Janet Leigh in den Tod, vorzeitig, konsumistisch verfrüht (oder verfressen), um die Überraschung (das, nahezu, Gegenteil von *suspense*) zu erhöhen. Dafür opfert er den netten Jungen von nebenan (Anthony Perkins), treibt er Schindluder mit der Sympathie des Zuschauers. Dass der sich schuldig fühlt «angesichts» seiner Gefühle, ist die Vollendung der jesuitischen Dramaturgie.

Peter W. Jansen

Quellen:

Donald Spoto: *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Aus dem Amerikanischen von Bodo Fründt. Hamburg, Kabel, 1990*  
François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München, Hanser, 1973*