

"Hitchcocks Frauenbild ist sehr ambivalent" : Gespräch mit der Filmwissenschaftlerin Eva Warth

Autor(en): **Kremski, Peter / Warth, Eva**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 223

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866713>

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.



«Hitchcocks
Frauenbild
ist sehr ambivalent»
Gespräch
mit der Film-
wissenschaftlerin
Eva Warth



FILMBULLETIN Was war Alma Reville für Hitchcock? Die mediale Frau?

EVA WARTH Immerhin hat sie die Karriere, die sie selber als Regisseurin hätte machen können, eingetauscht für eine Mitgestaltung am Phänomen *Alfred Hitchcock*. Daran war sie zentral beteiligt: nicht nur professionell, sondern auch privat. Vielleicht war es tatsächlich so, dass sie eine Produktionssexualität mit ihm haben wollte, wie das Klaus Theweleit in einem Essay sagt. Die gegenseitige Anziehungskraft würde dann vor allem darin liegen, als Paar etwas gemeinsam zu produzieren.

FILMBULLETIN Bei Hitchcock und Reville wäre das aber wohl schon eine Produktionssexualität höheren Grades. Hier heiratet der Mann nicht nur eine Frau, die ihm beruflich nützt, wenn nicht gar dient, und die ihm aufgrund ihrer beruflichen Potenz attraktiv erscheint. Bei Hitchcock und Reville ist es vielmehr so, dass die Paarung der beiden im Professionellen die Sexualität im Privaten völlig ersetzt.

EVA WARTH Die ganzen narzisstischen und libidinösen Bedürfnisse sind wohl in die gemeinsame Arbeit eingeflossen. Die Erotik ist auf einen anderen Bereich verlagert worden. Hitchcocks Obsession für attraktive Blondinen ist hinlänglich bekannt, gerade auch wie sie sich in den Geschichten um Tippi Hedren und Ingrid Bergman dokumentiert. Auf seine Affinität zu den blonden Schauspielerinnen hat Alma Reville wohl säuerlich reagiert. Dennoch hat sie nach aussen hin immer das Bild des zufriedenen Ehepaars aufrechterhalten, dem solche Konflikte nichts anhaben können. Sie war sich ihrer Unentbehrlichkeit für Hitchcock sehr bewusst. Das gab ihr eine Machtposition.

FILMBULLETIN Sie selber war ja keine Hitchcock-Blondine.

EVA WARTH Nein, sie war rothaarig. Und schon in unmittelbarer Nähe gab es in ihrem Arbeitsbereich Konkurrentinnen, die blond waren. So zum Beispiel *Joan Harrison*, eine britische Mitarbeiterin. Zu einem Zeitpunkt, als Alma Reville mehr mit der Familie beschäftigt ist, arbeitet Hitchcock eng zusammen mit Joan Harrison, die viele Funktionen übernimmt, die vorher Alma innehatte. Aber Alma sucht den Kontakt zu ihr, inkorporiert Joan in die Familie, und in Amerika wohnt Joan Harrison mit ihnen zusammen im selben Haus. Hitchcock hat einmal gesagt, er hätte zwei Frauen heiraten

können – entweder Alma oder Joan. Aber Joan wird dann ein Beispiel dafür, wie es einer Frau zehnte, fünfzehnte Jahre später und unter anderen filmhistorischen Bedingungen gelingen kann, die Jahre mit Hitchcock nur als Lehrzeit zu betrachten und als Sprungbrett für eine eigene Karriere zu nutzen. Sie wird selbständige Drehbuchautorin und Produzentin und hat dann später seine Fernsehfilme mitproduziert.

FILMBULLETIN Verschiedene Leute, die das Paar Hitchcock und Reville kannten, haben kolportiert, Hitchcock habe vor keinem so viel Angst gehabt wie vor seiner Ehefrau.

EVA WARTH Das sind so die Geschichten, dass sie zuhause die Hosen angehabt haben und der eigentliche Boss gewesen sein soll. Was sicher stimmt, ist, dass er in hohem Masse von ihr abhängig war. Aber dieses Abhängigkeitsverhältnis war beidseitig. Es gibt die Anekdote, dass er unfähig war, ganz allein und ohne sie zu essen. Es war eine berufliche und private Abhängigkeit. Alma Reville scheint für ihn eine mütterliche Funktion gehabt zu haben. Das ging so weit, dass er ihr Rechenschaft abgelegt hat, was tagsüber passiert ist – genauso wie er das früher bei seiner Mutter gemacht hat. Bei seiner Mutter hat er gelebt, bis er 26 Jahre alt war, und in direktem Anschluss Alma Reville geheiratet. Es gab eine starke Verstrickung zwischen den beiden, eine Hassliebe, die aber sehr produktiv war.

FILMBULLETIN Hitchcock hatte offenbar eine starke Mutterfixierung und hat dann eine Frau geheiratet, die die Stelle der Mutter einnehmen konnte. Um es auf den ödipalen Nenner zu bringen: mit Alma Reville hat er gewissermassen seine Mutter geheiratet. Und in seinen Filmen artikuliert sich das dann in dem Konflikt mit diesen merkwürdigen und zum Teil richtig schauerhaften Mutterfiguren, die allerorten auftauchen.

EVA WARTH Es gibt auch sehr interessante Fotografien, die Hitchcock mit seiner Mutter und mit seiner kleinen Tochter Pat zeigen: in einer Bildkomposition, wo Hitchcocks Mutter den Platz seiner Frau innehat. Was dann die Mutterfiguren in seinen Filmen betrifft – etwa in *NOTORIOUS*, in *THE BIRDS* oder in besonders eklatanter Weise in *PSYCHO* – so sind das alles sehr starke und dominante Charaktere, die die Ablösung des Sohnes von der Mutter nur schwer zulassen.

«Der Konflikt schreibt sich in die Struktur der Filme ein wie eine Spiegelung des Konflikts zwischen Alma Reville und Tippi Hedren. Dahinter steht die Unfähigkeit, sich zwischen den verschiedenen Sexualitäten zu entscheiden: zwischen der Produktionssexualität und der libidinösen Sexualität.»

Alma Reville
(1952)

Tippi Hedren in
MARNIE (1964)

Alma und Alfred
Hitchcock

Alfred,
Alma und
Patricia
Hitchcock
landen
in Amerika

FILMBULLETIN Ein durchgängiges Motiv in seinen Filmen.

EVA WARTH Das zentrale Thema seiner Filme ist der Einbruch des Chaotischen in die bürgerliche Ordnung. Das Chaotische wiederum ist stark an Frauenfiguren gebunden. Auf der einen Seite gibt es die attraktiven Blondinen und auf der anderen diese dominanten Mütter mit ihren Abgründen. Die Erzählhandlung spiegelt oft den Versuch des Protagonisten wider, sich von den Mutterfiguren zu befreien.

FILMBULLETIN In einer Szene in *NOTORIOUS* schwimmt der von Claude Rains gespielte Charakter in den Halluzinationen seiner Ehefrau zu einer unauflösbaren Einheit mit seiner Mutter.

EVA WARTH In *NOTORIOUS* ist Claude Rains eingeschweisst in ein Dreieck zwischen Mutter und Geliebter. In *THE BIRDS* dringt die attraktive Blondine in das enge Mutter-Sohn-Verhältnis ein und löst damit das ganze Chaos aus. Und in *STRANGERS ON A TRAIN* hat auch die Mutter des Mörders – wie später in *PSYCHO* – eine dominante und beeinflussende Rolle. Diese übermächtigen und noch dazu rachsüchtigen Mütter sind überall vertreten. Da werden sicherlich ganz zentrale ödipale Konflikte angesprochen. Übersehen wird allerdings oft, dass Hitchcock sich auch für weibliche ödipale Konflikte interessiert. In *REBECCA* etwa oder *YOUNG AND INNOCENT* und ganz besonders in *MARNIE* sind es Protagonistinnen, die sich mit elterlichen Autoritäten auseinandersetzen und sich von ihnen freimachen müssen. In *REBECCA* geht es um die Dominanz der früheren Ehefrau, die inszeniert wird wie die erste Frau im Leben eines Mannes. Das ist nichts anderes als die Übermacht der grossen Mutter, gegen die die von Joan Fontaine gespielte junge Heldin kaum ankommt. Hitchcock zeigt da eine grosse Sensibilität für weibliche Initiationsprozesse.

FILMBULLETIN In solchen Fällen identifiziert sich Hitchcock eben mit einer Frau, so wie das auch *Bergman* oder *Fassbinder* oder in der Literatur *Flaubert* machen. In *SHADOW OF A DOUBT*, einem sehr persönlichen Film, in dem sich Hitchcock selber reflektiert, hat er das sogar thematisiert, indem er dem Mörder und der unschuldigen Heldin den gleichen Namen gibt und beide mit der Kamera in gleicher Weise einführt. Er begreift sie als zwei Seiten eines Charakters,

und Hitchcock selber ist der Gesamtcharakter, was heisst, dass auch der weibliche Aspekt Teil seiner Identität ist.

EVA WARTH Man wird Hitchcock auch nicht gerecht, wenn man ihn immer nur als misogynen Regisseur abstempelt. Seine Filme kann man auch als Dokumente über die Rolle von Frauen in patriarchalischen Gesellschaften sehen. Diesen Aspekt hat er mit grosser Sensibilität erfasst.

FILMBULLETIN Hitchcock war ein Mann, der die Frauen liebte, selbst wenn er sie quält und umbringt. Das ist bei ihm eine geradezu romantische Verehrung, die bis in den Fetischismus geht.

EVA WARTH Das ist eine Verehrung, aber auch eine Zerstörung. Auf der einen Seite faszinieren ihn diese einnehmenden und selbständigen Frauen. Aber wenn Sie an *THE BIRDS* denken oder an *MARNIE* oder *NOTORIOUS*, so wird die Frau im Laufe der Erzählhandlung auf eine hilflose Figur reduziert, die dem männlichen Protagonisten total ausgeliefert ist. Die vordem selbständige Frau verschwindet, verstummt, wird zum Kind gemacht. Die Unabhängigkeit der Frau, die vorher ihre Faszination ausmachte, wird radikal ausgemerzt. Von daher ist Hitchcocks Frauenbild sehr ambivalent. Die Filme geben bestimmte patriarchalische Strukturen adäquat wieder, indem sie zeigen, dass es undenkbar ist, dass solche Frauen ungeschoren davonkommen. Sie dürfen ihre Wünsche und Ziele nicht einlösen; sie müssen zum Schweigen gebracht werden. Da diese Frauen als potentielle Gefährdung der bestehenden Gesellschaftsstrukturen in Erscheinung treten, muss ihnen Gewalt angetan werden. Das ist durchaus eine strukturelle Gewalt und nicht nur eine Gewalt, die sich aus der verklemmten katholischen Kindheit eines Alfred Hitchcock herleitet, der auch mit 26 Jahren noch nicht richtig aufgeklärt ist.

FILMBULLETIN Hitchcocks ganze Karriere begründet sich darauf, dass er Frauen umbringt. Schon die erste Einstellung in *THE LODGER*, seinem allerersten Thriller, ist programmatisch für die Zukunft. Sie zeigt einen Todeschrei in Grossaufnahme: eine Blondine, die gerade umgebracht wird. Das steigert sich von Film zu Film – bis zu *FRENZY* als gnadenlos drastischem Abschluss und Höhepunkt dieser, wie Sie sagen, Ausmerzungen.

EVA WARTH Die spezifischen Formen

der Gewaltdarstellung, wie sie sich nach *PSYCHO* in den sechziger Jahren zeigen, wären in den dreissiger oder fünfziger Jahren gar nicht möglich gewesen, hätten gar nicht die Zensur passieren können. Vorher war alles wesentlich subtiler. Die Visualisierung von Gewalt wird in den Sechzigern brutaler und eindeutiger. Wenn Sie an das Bild von Tippi Hedren in *THE BIRDS* denken, die oben im Dachgeschoss kauert: zerpickt, zerstothen, zerfressen, aufgelöst – das wäre vor den sechziger Jahren undenkbar gewesen.

FILMBULLETIN Nun gibt es bei Hitchcock neben dem Mord aus Lust den Mord aus Frust: die Ermordung der Ehefrauen, ein Motiv, das in den fünfziger Jahren in seinen Filmen zunimmt. In diesem Zusammenhang erscheint auch die ödipale Ablösung von der Mutter in den Filmen wie die Projektion der Ablösung von einer Ehefrau, die nichts anderes ist als eine zweite Mutterfigur. Und da wären wir wieder bei Alma Reville.

EVA WARTH Das kann schon sein, dass etwas von dieser Abhängigkeit, die sicher auch mit Aggression verbunden ist, in die Filme einfliesst. Auch in *NOTORIOUS* spiegelt sich in Claude Rains dieser Konflikt zwischen einer kindlichen Abhängigkeit und den erotischen, libidinösen Bedürfnissen, die gegeneinander ausgehandelt werden. Dieser Konflikt schreibt sich in die Struktur der Filme ein wie eine Spiegelung des Konflikts zwischen Alma Reville und Tippi Hedren. Dahinter steht die Unfähigkeit, sich zwischen den verschiedenen Sexualitäten zu entscheiden: zwischen der Produktionssexualität und ödipalen Sexualität auf der einen und der narzisstischen und libidinösen Sexualität auf der anderen Seite.

FILMBULLETIN Speziell *VERTIGO* funktioniert in dieser Hinsicht wie ein Spiegel: der handlungsunfähige, paralytisierte Mann zwischen zwei radikal gegensätzlichen Frauen. Auf der einen Seite die mütterliche, anbiedernd hilfreiche und mit einer Brille ausgestattete Barbara Bel Geddes – als Projektion von Hitchcocks Ehefrau Alma Reville. Und auf der Gegenseite Kim Novak als Projektion der unerreichbaren, faszinierenden und romantisch verklärten Blondine, wie sie vielleicht real und für Hitchcock zum Greifen nah Joan Harrison verkörpert hat.

EVA WARTH Das ist natürlich das Grundmuster. Wobei es mir allerdings

«Hitchcocks Geschichten bewegen sich in ihrer Struktur zwischen der Attraktion von Sicherheit auf der einen Seite und der Faszination, aber auch Bedrohung, die sich ergibt, wenn diese Ordnung aufgebrochen wird.»

fraglich erscheint, ob Joan Harrison der entsprechende Gegenpol ist, weil sie selber zu sehr im Arbeitsbereich verankert ist.

FILMBULLETIN In den Filmen Hitchcocks gibt es auch eine homosexuelle Note, die sich durch das ganze Werk zieht. Zum einen durch die Rollenbesetzung mit homosexuellen Schauspielern wie Ivor Novello als *THE LODGER*, Henry Kendall in *RICH AND STRANGE*, Charles Laughton in *JAMAICA INN*, Montgomery Clift und O. E. Hasso in *I CONFESS*, Raymond Burr in *REAR WINDOW* oder Anthony Perkins in *PSYCHO*. Zum anderen durch Thematisierungen in den Filmen selbst, etwa in *ROPE* oder *STRANGERS ON A TRAIN*.

EVA WARTH Ja, von Anfang an. In seinen frühen Filmen gibt es Transvestiten und lesbische Anspielungen, und Bisexualität ist in vielen seiner Filme erkennbar. Hitchcock war von Schauspielern wie Novello, die aus ihrer Homosexualität kein Hehl machten, sehr beeindruckt. Er hatte eine Affinität zu diesem Aspekt, und es gibt Kritiker, die daraus eine unter-

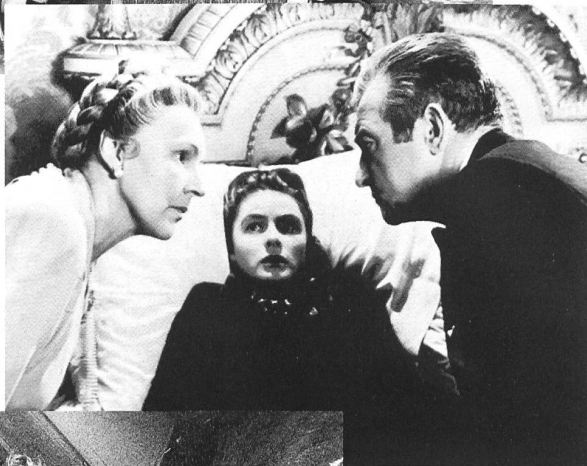
schwellige Homosexualität ableiten wollen. Ich weiss nicht, ob man das kann. Aber es ist unübersehbar, dass seine Filme ganz zentral um Geschlechterbeziehungen kreisen, um Faszinationen, Ängste, Bedrohungen, die sich daraus ergeben. Von daher liegt es nah, dass auch andere Formen der Sexualität mit hineinspielen. Aber das geschieht nie zentral, nicht in dem Sinne, dass andere Formen der Sexualität als Alternative gesehen werden könnten zu den oft sehr abgründigen heterosexuellen Beziehungen, die in seinen Filmen eindeutig im Zentrum stehen. Zwar gibt es die These, dass er in seinen Filmen latente Konditionen seiner selbst verarbeitet: zum einen die eigenen sadistischen, zum anderen die eigenen homosexuellen Impulse. Aber ihm geht es vor allem um die Aufbrechung und Überbrückung von Gegensätzen. Seine Filme handeln vom Gesetz und vom Brechen des Gesetzes und von den Grauzonen, die dazwischen liegen. In diesem Sinne handeln sie auch von Sexualität. Die Pole männlich und weiblich werden zum

Fliessen gebracht. Es gibt männliche Protagonisten, die stark feminisiert sind, zum Beispiel der extrem paralytierte, passive Held in *VERTIGO*. Oder der Protagonist ist, gerade in frühen Filmen wie *MURDER*, mit der Welt des Theaters assoziiert, wo es ohnehin um Rollentausch und Rollenverschiebungen geht. Diese starren Pole und Oppositionen werden aufgebrochen, darum geht es bei Hitchcock. Das bedeutet natürlich eine Chaotisierung, weil die bürgerliche Welt darauf basiert, Normen zu setzen und Gegensätze aufzubauen. Wenn diese dann ins Gleiten geraten, bricht das Chaotische durch. Hitchcocks Geschichten bewegen sich in ihrer Struktur zwischen der Attraktion von Sicherheit und festen Polen auf der einen Seite und der Faszination, aber auch Bedrohung, die sich ergibt, wenn diese Ordnung aufgebrochen, aufgeweicht und flüssig wird. Das gehört zur Ambivalenz der Hitchcock-Filme.

Das Gespräch mit Eva Warth führte Peter Kremski



1



2



3



4



5