

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 357

Artikel: Close-up : Ver/Mittlung
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863439>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Close-Up

In *Dial M for Murder* kommt die vielleicht schönste Grossaufnahme Hitchcocks vor, weil sie gleichzeitig alles und nichts sagt. Ein Auftritt des «Strowger switch», einer Erfindung, die direkt mit dem Tod zusammenhängt.

Ver/Mittlung

Long distance kill: Ein Mann will seine Frau töten, aus der Entfernung, per Telefonhörer. Wenn er bei sich Zuhause anruft und damit die Gattin an den Apparat holt, ist das das Signal für den in der Wohnung platzierten Killer, ans Werk zu gehen. *Dial M for Murder* – der Titel von Alfred Hitchcocks Film fasst präzise den verteuflten Plan zusammen: Was auf der Wählscheibe nur eine einzelne Ziffer ist, soll am anderen Ende der Leitung umgehend in Mord ausbuchstabiert werden. Telefonieren heisst töten, mit elektromechanischen Mitteln.

Dabei ist es wesentlich, dass uns Hitchcock diesen Übertragungsvorgang von der Kabine zur Wohnung und mithin vom Auftraggeber zum Killer nicht bloss als simple Schuss-Gegenschuss-Montage zeigt, wie wir das sonst im Kino gewohnt sind. Vielmehr hat Hitchcock zwischen Sender und Empfänger eine Einstellung eingeschoben, die auch zeitgenössische Zuschauer wohl kaum zu identifizieren wussten, es sei denn, sie waren bei der Bell Telephone Company angestellt oder vertraut mit deren Schulungsfilmern. Unmittelbar nachdem der Mann die Nummer gewählt hat und unmittelbar bevor es in seiner Wohnung klingelt, zeigt uns der Film für einen Moment das Innere einer rätselhaften Mechanik voller Kabel, Drähte, Schrauben, Stifte. Wie wir steht offenbar auch der Apparat unter Spannung und setzt auch schon seine Hebel in Bewegung, ratternd und ruckartig – *diabolus ex machina*.

Diese Höllenmaschine freilich ist nichts anderes als der sogenannte «Strowger switch», eine elektromechanische Schaltung für die automatische Telefonvermittlung, wie sie 1891 erstmals patentiert worden ist. Über eine direkte Verbindung zum Tod verfügte sie schon damals. Ihr Erfinder, Almon B. Strowger, war Totengräber, und der Erzählung nach hatte er sich die automatisierte Telefonvermittlung nur deswegen ausgedacht, weil er überzeugt war, die Telefonistin in der Zentrale würde lukrative Leichentransporte heimlich Strowgers Konkurrenz zuschanzen. Um solcherlei Verschwörung auszuhebeln, tüftelt Strowger gemeinsam mit seinem Neffen einen Mechanismus aus, der die Operatrizen samt ihren Switchboards und Klappenschränken obsolet machen sollte. Die automatisierte Schaltung lässt Geschäftsgespräche und mithin Leichentransporte wieder unreguliert fließen. Umso passender ist somit der wundersame Auftritt des «Strowger switch» in diesem Hitchcock-Film, kommt es damit doch zum makabren Kurzschluss: Die Erfindung des Totengräbers dient hier nicht mehr nur dazu mitzuteilen, wo man die Leichen abholen soll – sie produziert diese gleich selbst. Bei Anruf Tod.

Die automatische Telefonvermittlung hat hier, beim Erfinder des Cameo, ihren meines Wissens einzigen Kurzauftritt in der Filmgeschichte. Das ihr vorausgehende Verfahren per Hand war für den Film ungleich beliebter. Tatsächlich gehört das Bild der Kabel umsteckenden Telefonistinnen, die in ihrer Funktion Schicksal spielen oder zumindest akustisch an diesem teilhaben können, zu den beliebten Klischees des frühen und klassischen Kinos, ob etwa in Gouldings *Grand Hotel* oder Hawks *His Girl Friday*. Hitchcock selbst zeigt in seinem Stummfilm *Easy Virtue* allein anhand der Reaktionen einer Telefonistin, die an ihrem Steckplatz heimlich das Gespräch zwischen den Liebenden belauscht, dass sich die beiden verloben. Diese «unsichtbare Dritte», die am Draht mithorcht, fungiert dabei als Relais zwischen der Filmhandlung und uns Zuschauern. Was wir sehen, ist, was die Telefonistin hört. Die ratternde Elektromechanik in *Dial M for Murder* hingegen lässt solche Identifikation nicht mehr zu. Statt Einblick zu geben, macht sie in ihrer undurchschaubaren Funktionsweise sämtliche Zusammenhänge intransparent und willkürlich. Gewiss sollen die abgezirkelten Bewegungen der Schalthebel die Unausweichlichkeit jenes mörderischen Plans des Ehemanns noch unterstreichen: Alles läuft ab wie ein Räderwerk, ist nicht zu stoppen. Doch zugleich führt uns dieser Blick in die Maschine vor Augen, wie absurd und arbiträr dieses Schicksal verfährt. Bloss ein kleiner Rucker des Kontaktarms zu wenig oder zu viel, schon geht ein Anruf in die Irre und der Anschlag ins Leere. Im Schaltkasten der Telefongesellschaft genügt nur ein winziger Impuls, um zwischen Leben und Tod hin und her zu switchen.

Könnte der mörderische Ehemann doch nur, so wie wir, ins Innere der von ihm benutzten Maschine blicken, dann wäre ihm vielleicht bewusster geworden, wie fragil sein scheinbar perfekter Plan

ist, und die Tatsache, dass der Mordversuch denn auch prompt fehlschlägt, hätte ihn nicht mehr so sehr überrascht. Denn im Gegensatz zur verbreiteten Meinung zeichnet gerade die Fehlfunktion Maschinen aus. Das Potenzial der Technik, so kann man bei Gilbert Simondon lesen, «entspricht keinem Anwachsen des Automatismus, sondern ganz im Gegenteil dem Tatbestand, dass die Funktionsweise einer Maschine einen gewissen Unbestimmtheitsspielraum in sich birgt. Dieser Spielraum ist es, der es einer Maschine gestattet, für eine externe Information empfänglich zu sein.» Das gilt mithin auch für die Telefonie: dass sie wie erwartet funktioniert, ist nur einer der möglichen Fälle. Und vielleicht nicht mal der häufigste. So kann die elektroautomatische Vermittlung sich unversehens als Ver/Mittlung erweisen, als Mittel gerade des Verpassens und Verfehlens. Das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, heisst es bei Lacan. Das Unbewusste ist gebaut wie ein Telefonapparat, heisst es hingegen schon bei Freud, wenn er in seinen «Ratschlägen für den behandelnden Arzt» schreibt: «Der Analytiker soll dem gebenden Unbewussten des Kranken sein eigenes Unbewusstes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen, wie der Receiver des Telephons zum Teller eingestellt ist.» Von Strowgers Schaltungen wusste Freud dabei offenbar noch nichts, dass man indes auch mit diesen nicht Herr in der eigenen Telefonkabine ist, zeigt uns Hitchcocks Film.

Mit dieser Aufnahme der Schaltmechanik findet sich in *Dial M for Murder* (in einem Film notabene, von dem Hitchcock im Gespräch mit Truffaut sagte, es sei nichts als ein «run for cover» gewesen, ein blosses «Spiel auf sicher») eines der verrücktesten Bilder seines ganzen Œuvres. Ver-rückt ist diese Aufnahme nicht nur, weil sie zeigt, wie zwischen Sender und Empfänger Kabel und Kontakte ver-rückt werden müssen, damit die Telefonverbindung überhaupt erst hergestellt werden kann, sondern auch, weil diese Aufnahme damit auch uns Zuschauer ver-rückt. Wir bewegen uns in diesem Kammerstück sonst immer in vertrauten Räumen, hier geraten wir aber, für vier Sekunden, an einen Ort irgendwo jenseits, oder besser: zwischen den Welten. Weder hier noch dort, sind wir plötzlich mitten drin, am Ort der Ver/Mittlung selbst. Dieser «andere Schauplatz», den wir hier

betreten, zeigt dabei nichts weniger als das telefonische Medium an sich und stellvertretend damit auch das Medium Film. Ja, es kommt uns vor, als könnte man für einen Augenblick in eben jenen Apparat hineinschauen, mit dem der Film uns seine Bilder über- und ver-mittelt.

Tendiert man ob den legendären Grossaufnahmen in Hitchcocks Filmen gerne dazu, diese symbolisch ausdeuten zu wollen, auf ihre sexuelle, religiöse, philosophische Bedeutsamkeit hin zu befragen, so ist diese Grossaufnahme vielleicht Hitchcocks schönste, weil sie zugleich alles und nichts sagt. All die Schlüssel, Taschen, Stricke, Brillen, Handschellen und Feuerzeuge, die das Hitchcock'sche Universum bevölkern, sie scheinen sich unentwegt der deutenden Lektüre anzubieten als Allegorien für Verrat, Lüge, Schuld und Lust. Dass sie sich in diesen Lektüren nicht erschöpfen, ist freilich ihr Clou. Mit den Objekten bei Hitchcock, das belegt nur schon die unentwegt wachsende Literatur über sie, kommt man nicht zu Rande, egal wie ausführlich man ihre Konnotationen aufzulisten versucht. Sie bleiben immer mehr, als was wir über sie zu sagen wissen: endlos überdeterminiert. Demgegenüber scheint der Blick in die Eingeweide der Technik in *Dial M for Murder* hingegen seltsam arm an Konnotationen. What you see is what you get. Statt Sinnbild basale Hardware. Ohne diese aber gäbe es weder Konnotation noch Denotation, keinerlei Übertragung, weder richtige noch falsche. Sie ist es, die das Kino Hitchcocks antreibt und auf die dieses ultimativ zusteuert: die eigene Filmtechnik als Methode der Ver/Mittlung. Hitchcocks Meisterschaft besteht vielleicht gar nicht in der totalen Kontrolle aller filmischen Mittel, die man ihm so gerne attestiert, sondern vielmehr in ihrer Entfesselung und in der Fähigkeit, jenen Unbestimmtheitsspielraum der Filmmaschine zuzulassen, der es ihr erst gestattet, «für eine externe Information empfänglich zu sein».

Johannes Binotto

→ *Dial M for Murder* (USA 1954)
00:40:57–00:41:48

→ Regie: Alfred Hitchcock; Buch: Frederick Knott; Kamera: Robert Burks; Schnitt: Rudi Fehr; Musik: Dimitri Tiomkin. Darsteller (Rolle): Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), Anthony Dawson (C. A. Swann), John Williams (Chief Inspector Hubbard)

