

Obsession

Autor(en): **Christen, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **44 (1992)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931736>

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

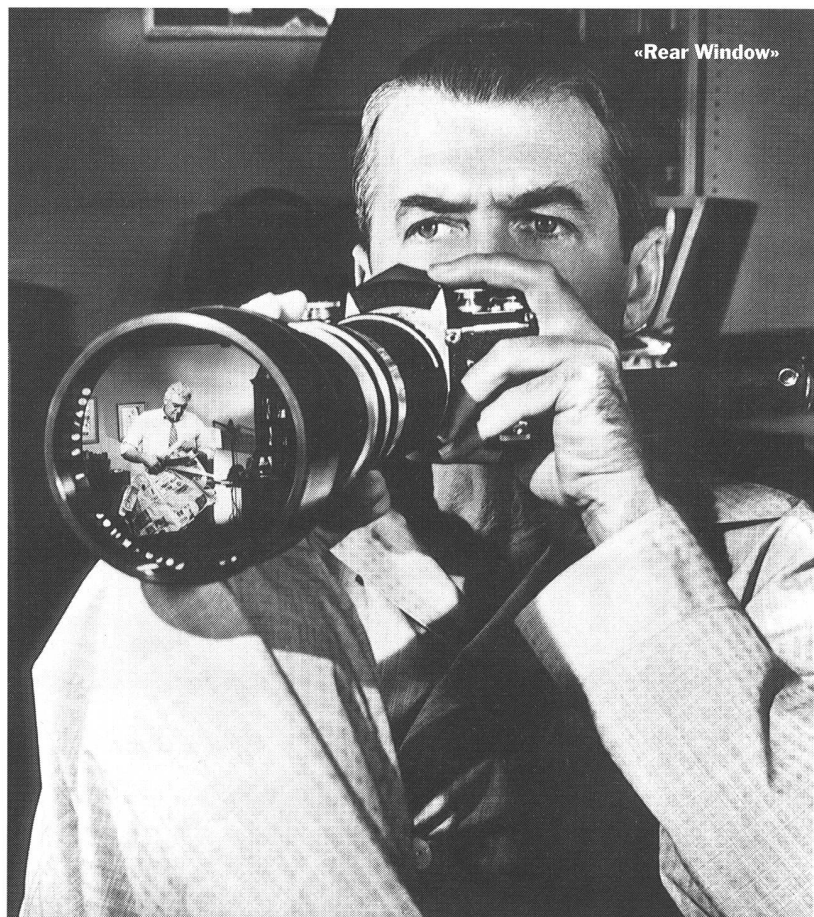
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Obsession

ZWEI MEISTERWERKE HITCHCOCKS, EIN EDELWESTERN UND EINE SELBST-BESPIEGELUNG HOLLYWOODS IM FILMPODIUM ZÜRICH.

Thomas Christen

Im Monat Mai stehen vier amerikanische Produktionen auf dem Programm des filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich: vier Klassiker aus der Spätphase des «Classical Hollywood Cinema», viel besprochen, besetzt mit namhaften Schauspielerinnen und Schauspielern wie James Stewart, Grace Kelly, Kim Novak, Alan Ladd, Jean Arthur, Judy Garland oder James Mason, realisiert von bedeutenden Regisseuren wie Alfred Hitchcock, George Cukor und George Stevens. Es sind dies die beiden Hitchcock-Thriller «Rear Window» (1954) und «Vertigo» (1958), der Edelwestern «Shane» (1954) von George Stevens, der mit seiner Mischung aus Mythospflege und Realismus gleichsam eine Scharnierfunktion innerhalb der Entwicklung dieses Genres innehat, auf den aber an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll (vgl. ZOOM 8/1987, S. 35–38), und die Hollywood-Selbstbespiegelung «A Star Is Born» (1954) von George Cukor. Damals zeichneten sich Veränderungen ab: Ende der fünfziger Jahre erfährt das Produktionssystem Hollywoods tiefgreifende Veränderungen. Das Fernsehen wird zu einem immer dominanteren Konkurrenzmedium. Und vor allem in Europa wird es unter dem Schlagwort «Neue Welle» zu einem eigentlichen Generationswechsel kommen, der nicht ohne Auswirkungen auch auf den amerikanischen Film bleiben wird. Alternativen zeigen sich – neue Inhalte,



neue Stile, veränderte Produktionsmodi.

Kein Zufall ist es, dass Alfred Hitchcock zu einer Leitfigur etwa der französischen «Nouvelle Vague» wurde. François Truffauts Interview-Buch «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?» (1966 erstmals in französischer Sprache erschienen) stellt ein eindrückliches Zeugnis für diese fast kultische Verehrung dar. Der gebürtige Engländer ver-

stand es wie kaum ein anderer vor ihm, sich innerhalb der Filmindustrie Freiräume zu schaffen, die ihm einen betont individuellen Stil ermöglichten, der ihn als «Master of Suspense» auszeichnete und als «auteur» mit Vorbildfunktion erscheinen liess. Sowohl bei «Rear Window» wie auch bei «Vertigo» tritt Hitchcock nicht nur als Regisseur, sondern auch als Produzent auf. Beide Filme gehören nicht nur zu den Spitzenleistun-



gen des Regisseurs, sondern errangen gleichsam einen Kultstatus, weil sie für Jahre praktisch nicht mehr zu sehen waren (jedenfalls nicht legal). Erst zu Beginn der achtziger Jahre gelangten sie zur Wiederaufführung und lösten erneut Begeisterung bei Kritik und Publikum aus.

Die Hauptfigur von *«Rear Window»* ist Jeff Jeffries, ein momentan aus dem Verkehr gezogener Fotoreporter. Während seiner Arbeit hat er sich einen Beinbruch zugezogen, nun liegt er, in Ruhestellung und auf fremde Hilfe angewiesen, mit einem Gipsbein in seinem Appartement und schlägt die Zeit tot. Wie schon in *«Life Boat»* (1944) und *«Rope»* (1948) findet eine drastische Reduktion der Schauplätze statt – hier dominieren Jeffs Wohnung und seine Blicke in den Hinterhof, auf die gegenüberliegende Häuserzeile. Was anfänglich wie ein harmloser Zeitvertreib eines zur Immobilität gezwungenen Mannes erscheint, entwickelt sich zur Obsession: Jeff wird zum Spanner, beobachtet stundenlang das Geschehen, das sich ihm hinter den Fenstern darbietet. Wenn die Kraft der Augen nicht mehr ausreicht, bedient er sich eines Feldstechers oder des Teleskopobjektivs seines Fotoapparates. Und schliesslich glaubt er gar einem Mord auf der Spur zu sein...

«Rear Window» überwindet die Beschränkung auf einen Schauplatz spielend, indem er mit einem Verdoppelungseffekt arbeitet. Wir Zuschauer beobachten einen Mann, der wiederum andere Leute beobachtet – in Situationen, in denen diese sich unbeobachtet wähnen. Der Voyeur im Film verweist auch auf das voyeuristische Element des Filmsehens, der Zuschauer erhält hier gleichsam einen Spiegel vorgesetzt. Und einen weiteren, wiederum äusserst filmischen Aspekt thematisiert Hitchcock auf kongeniale Weise: das Sehen. Vor allem im ersten Teil finden sich längere Passagen, in denen man Jeff beim Beobachten zuschaut. Der Film erzählt (bei-

nahe) ohne Worte eine Geschichte, entwickelt sie fast vollständig aus den Bildern, aus der Montage der Bilder. Im Interview-Band erwähnt Truffaut in diesem Zusammenhang den Anfang von *«Rear Window»*: «Es geht los mit dem schlafenden Hof, dann gleitet die Kamera auf James Stewarts schweissgebadetes Gesicht, schwenkt über sein Gipsbein, dann auf einen Tisch, auf dem ein zerbrochener Fotoapparat liegt und ein Haufen Zeitschriften, und an der Wand sieht man Fotos von sich überschlagenden Rennwagen. In dieser ersten Bewegung erfährt man sofort, wo man ist, wer die Person und was ihr Beruf ist und was passiert.» Und Hitchcock ergänzt: «Das heisst, die Mittel zu verwenden, die im Kino zur Verfügung stehen, um eine Geschichte zu erzählen. (...) Der Dialog darf nicht mehr sein als ein Geräusch unter anderen, ein Geräusch, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blick eine visuelle Geschichte erzählen.»

An Schwindelgefühl – genauer an Höhenangst – leidet der ehemalige Polizeidetektiv Scottie Ferguson, seit er bei einer Verfolgungsjagd, an einer Dachrinne hängend, eine traumatische Situation erlebte. Diese Akrophobie ist es, die ihn daran hindert, den Selbstmord von Madeleine, der Ehefrau seines Schulfreundes Elster, die sich vom Turm einer Kirche stürzt, zu verhindern. Ferguson setzt in der Folge alles daran, dieses doppelte Trauma aufzuheben, indem er die Vergangenheit noch einmal zu durchleben versucht – nicht auf der Couch eines Psychiaters, sondern in natura. Diese Chance bietet sich ihm scheinbar, als er eine Frau, die sich Judy nennt, trifft, in der er Züge der Verstorbenen zu erkennen glaubt, nicht wissend, dass die beiden Frauen identisch sind.

Fergusons Obsession, eine Tote wieder zum Leben zu erwecken, indem er eine andere, lebende Frau derart verwandelt, bis sie der Verblichenen aufs Haar

gleich, beherrscht den zweiten Teil von *«Vertigo»* fast vollständig, und dieses Motiv war es denn auch, das Hitchcock vor allem faszinierte. Die Thrillerelemente erfahren eine Verlagerung in den Hintergrund, indem der Zuschauer bereits kurz nach der ersten Begegnung zwischen Scottie und Judy über den wahren Sachverhalt aufgeklärt wird. So gerät diese zweite Hälfte zu einer Reise ins *«Reich der Toten»*, auf das der deutsche Verleihtitel (*«Aus dem Reich der Toten»*), aber auch die Romanvorlage von Pierre Boileau und Thomas Narcejac (*«D'entre les morts»*) Bezug nehmen.

James Ursini hat in seiner Analyse des Films darauf hingewiesen, dass *«Vertigo»* ein Werk sei, das gleichzeitig auf verschiedenen Bedeutungsebenen funktioniere: als eine Geheimnis-Suspense-Geschichte, auf einer psychologischen Ebene (Schuldgefühle), aber auch auf einer allegorischen, die Anleihen bei der griechischen Mythologie (Orpheus in der Unterwelt) mache. Aus dieser Mehrfachschichtung resultiert eine zunehmende Verwischung der an sich schon labilen Grenze zwischen Subjektivität und Objektivität. Tatsächlich erzeugen die Bilder eine immer stärker werdende Sogwirkung, der sich Zuschauerinnen und Zuschauer nur schwer zu entziehen vermögen. Eine subtile Farbdramaturgie verstärkt diesen Effekt. Berühmt geworden (und in der Folge auch oft kopiert) sind jene Einstellungen, die Fergusons Schwindelgefühle in Bilder umsetzen: durch die Simultaneität von Travelling und Zoom in die jeweils entgegengesetzte Richtung.

Den Blick hinter die Kulissen der Traumfabrik, den Hollywood sich und den Zuschauern gestattet – dieses Thema findet sich seit Beginn der Filmgeschichte. Es bildete bereits einmal einen Schwerpunkt im Filmopodium-Programm (vgl. ZOOM 21/1991, S. 26–30). George Cukors *«A Star Is Born»* verweist zugleich auf ein anderes Phäno-

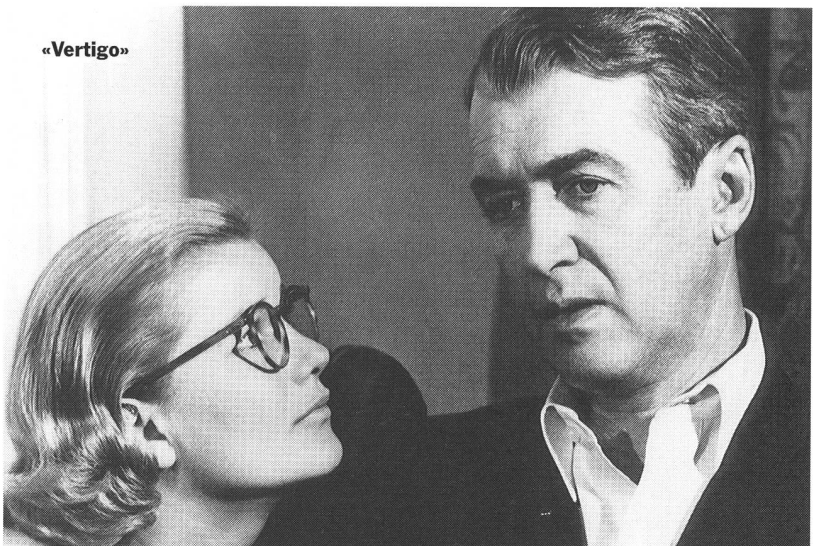
men industriell gefertigter Filme: Er ist das Remake eines Remakes, basierend auf dem gleichnamigen Werk von William A. Wellman aus dem Jahre 1937, das seinerseits auf den Film «What Price Hollywood?» (1932) zurückgeht, dessen Regisseur wiederum George Cukor heisst. Offensichtlich reicht ein guter Stoff für mehrere Versionen.

«*A Star is Born*» erzählt, wie der Titel vermuten lässt, vom Aufstieg eines neuen Stars und schildert den Weg der unbekanntesten Esther Blodgett zur gefeierten Vicki Lester. Parallel zu dieser Erfolgsstory vollzieht sich der Niedergang ihres «Entdeckers» und Förderers Norman Maine, eines Alkoholikers, der von seiner Sucht nicht loskommt und schliesslich seinem Leben selbst ein Ende setzt, nicht zuletzt weil er Esther/Vicki liebt, aber gleichzeitig spürt, dass sein Hang zur Selbstzerstörung auch sie zu erfassen droht.

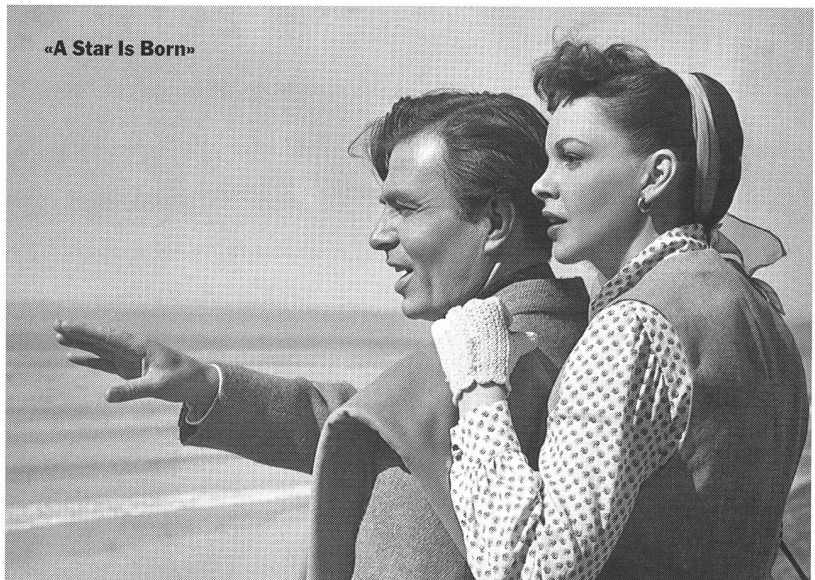
Ein Blick hinter die Kulissen ist immer auch mit einer Portion Voyeurismus verbunden – ebenso natürlich auch mit Exhibitionismus. Judy Garland, die in diesem Film die Rolle der zum Star aufsteigenden Frau spielt, befand sich damals am Ende ihrer Karriere, Cukors «*A Star Is Born*» war ihr letztes bedeutendes Werk. Es scheint, als würde ihr in der Figur des von James Mason verkörperten Norman Maine ein Spiegel vorgehalten. Sie selbst war es, die an Drogenproblemen litt und schliesslich auch daran starb. Charles Affron weist zu Recht auf diese aussergewöhnliche Form von Reflexivität hin, wenn er schreibt: «Jedesmal, wenn Vicki Lester einen Fehltritt von Norman Maine «ausbügelt» und seine Probleme «versteht», ist es Garland, die sich wiedererkennt – ihre eigenen Ängste und Schwächen.» In mancher Beziehung ist der Film deshalb auch eine Gratwanderung, was sich nicht zuletzt in seiner nicht leicht zu realisierenden Mischung aus Musical und Drama zeigt. ■



«Rear Window»



«Vertigo»



«A Star Is Born»