

NICOLA BEHRMANN

FLIRTEN MUSS MAN: LIEBE
UND KRIEG IN HITCHCOCKS
THE BIRDS

Der amerikanische Flirt nimmt in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) eine merkwürdige Stellung ein: Eine assoziative, vielleicht unbedachte Nebenbemerkung in Freuds Diagnose, die moderne Gesellschaft klammere den Tod aus dem Leben aus und erst der Krieg bringe diese Tatsache wieder zu Bewusstsein. Die Analogie verwirrt gleich mehrfach: Freud verschiebt den Fokus vom Krieg abrupt auf die Sexualität. Er greift ausgerechnet auf ein nationales Vorurteil zurück, um das plötzlich feindselig gewordene Verhalten »hochzivilisierter Kulturnationen« untereinander zu erklären. Und der amerikanischen Oberflächlichkeit stellt er nicht europäischen Tiefgang oder romantische Liebe gegenüber, sondern »ernste Konsequenzen«; eine Art Gewissensinstanz, welcher der verliebte

Europäer immer eingedenk bleibe, der flirtende Amerikaner aber nicht. Was genau diese ernstesten Konsequenzen mit dem höchsten Einsatz in den Lebensspielen zu tun haben, ein Risiko, welches sich der flirtende Amerikaner angeblich nicht mehr zumutet, sagt Freud nicht. Eben diese lose Analogie zwischen unserer Einstellung zum Tode und dem konsequenzlosen amerikanischen Flirt hat aber Alfred Hitchcock in all seinen amerikanischen Filmen intensiv beschäftigt. In *Rear Window* (1954), *To Catch a Thief* (1955) oder *North By Northwest* (1959) erweist er sich als Meister der Inszenierung des sprachlichen Flirts, mit Dialogen, die sich in der Kunst der Grenzüberschreitung vor dem Hintergrund einer Mordgeschichte üben. Kein geniales *mastermind*, sondern ein in eine Liebesgeschichte verheddeter *playboy* ist es, der den Mordfällen für gewöhnlich auf die Spur kommt.

In keinem Film jedoch hat Hitchcock die Liebe und unsere Einstellung zum Tode so eng verknüpft wie in *The Birds* (1963), wo der Flirt zwischen der skandalerprobten *socialite* Melanie Daniels und dem bodenständigen Rechtsanwalt Mitch Brenner von Anfang an in Aggression umkippt, während im Hintergrund, scheinbar ohne Zusammenhang, der Tod in Gestalt zielgerichteter und zugleich desorientierter Vögel durch die Luft schwirrt: prophetische Warnung, wie es scheint, aber wir erfahren nicht genau, wovor.¹ Der zweideutige Flirt wird in *The Birds* mit dem unheimlichen Mordwunsch der Vögel verknüpft – symbolisch geschieht dies in Gestalt von zwei harmlosen Zierpapageien (*love birds*), die sich als einziges Gepäckstück in einem zu schnell fahrenden Cabrio der Kleinstadt Bodega Bay nähern, wo Melanie und Mitch vor den Augen der übertölpelten Bewohner öffentlich Fangen spielen. Der amerikanische Flirt in *The Birds* – den Hitchcock am Ende doch besser verstanden hat als Freud – ist von »ernsten Konsequenzen« und einem unabwendbaren Unheil nicht zu trennen.

Wie manchmal in Märchen übermitteln die Vögel in *The Birds* eine geisterhafte Botschaft, deren Inhalt abhandengekommen oder vergessen worden ist. Sie scheinen sich keinen bestimmten Adressaten ausgesucht zu haben und sind auch nicht darauf aus,

verstanden zu werden. Hitchcock hat sich bekanntlich strikt geweigert, die Frage zu beantworten, warum die Vögel angreifen. Flirt und Vogelangriff sind durch eine Kette metonymischer Verschiebungen miteinander verbunden, ergeben aber keinen kausalen Sinn. So bleiben auch die unterschiedlichen Interpretationen des Films Spekulation, etwa die Vermutung, dass es Melanie war, die in ihrer sexuellen Aggressivität und Offenheit die Vögel mitgebracht hat, wie ihr die verängstigte Mutter-von-zwei-Kindern im örtlichen Diner vorwirft; die These, dass es sich bei dem Vogelangriff um die Freisetzung von Lydias roher, inzestuöser mütterlicher Wut handele (Slavoj Žižek); oder die Annahme, dass die Vögel für das unbekannte Grauen der Natur stehen, von denen das Raster unserer Zivilisation bedroht wird (Camille Paglia). Am Ende des Films sind Melanie und Mitch lediglich Überlebende einer Katastrophe, und die auf den Stromleitungen sitzenden Vögel lassen vermuten, dass ihr Leben auch in Zukunft auf dem Spiel stehen wird, weil die Welt sich in einem sinnlosen Kriegszustand befindet.

Beim Flirten und im Krieg geht es um Akte lustvollen Verletzens und aggressiven Übersetzens. Ein gelungener sprachlicher Flirt misst sich letzten Endes daran, ob er treffsicher ist und etwas im Adressaten bewegt oder beunruhigt. Hitchcocks Flirts beziehen ihre Energie aus dem *punch* und dem *pun*, dem sprachlichen Hieb und dem doppelbödigen Wortwitz. Das Gesagte wird buchstäblich genommen und dem Partner scherzhaft im Mund verdreht. Der Flirt zwischen Melanie und Mitch, der blitzschnell zwischen Verhüllen und Enthüllen wechselt, ist dem blankem Sarkasmus, dem *practical joke* und der abgründigen Doppeldeutigkeit näher als der harmlosen Tändelei nach präfiguriertem Muster, als die Freud den amerikanischen Flirt beschrieb. Der Flirt in *The Birds* hat einen Hang zur Probe und zum Test und überschreitet dabei beständig die Grenze zur Taktlosigkeit. Er hat aber auch etwas mit einer aufrichtigen/aufrechten Suche nach der Wahrheit über sich selbst und den anderen zu tun: ein Erkundungsgang jenseits des Lustprinzips.

Sartre hat in *L'être et le néant* (1943) das Freud'sche Unbewusste mit dem Begriff der Unaufrichtigkeit ersetzen wollen. Zu seinen

Beispielen der *mauvaise foi* gehört bekanntlich auch das Verhalten einer flirtenden Frau, die ganz in einer fingierten Rolle aufgeht.² Auch hier hätte Hitchcock etwas zu sagen: Der als *punch* oder *pun* inszenierte Flirt wird bei ihm zum Kriegsschauplatz, der die Oberfläche zerreißt und unbewusste Todeswünsche freisetzt. Wer mit den/dem Vögeln spielt, schwebt bei Hitchcock zwar immer in Lebensgefahr, aber, um den von Freud zitierten Wahlspruch der Hanse (*navigare necesse est, vivere non est necesse*) einmal auf die Liebe selbst anzuwenden: Flirten muss man, leben muss man nicht. Auch bei Hitchcock fungiert das Unbewusste stets nur als *mauvaise foi*, aber Unaufrichtigkeit (hier der oberflächliche, aber die Wahrheit suchende Flirt) provoziert gleichzeitig den Tod: Sie geht aufs Ganze, »höchster Einsatz in den Lebensspielen«. Auf diese Weise öffnet und schließt der Flirt die Tür zur Wahrheit des Subjekts. Und diese Wahrheit, das wissen wir seit Nietzsche, ist eine Frau wie Melanie: eine, die »Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen«, und eine, mit der ein Wahrheitssuchender – der bodenständige Anwalt Mitch – zu flirten verstehen muss.³ Die Wahrheit operiert stets nur auf der Oberfläche, nicht in der Tiefe, und kann deshalb auch nur oberflächlich verhandelt werden.

Tatsächlich wird Melanie von Mitch gnadenlos auf ihre Aufrichtigkeit hin geprüft. Bereits bei ihrer ersten Begegnung in der Tierhandlung sagt er ihr auf den Kopf zu, dass sie auf Kosten anderer vulgäre sexuelle Spiele treibt, nennt sie einen Vogel im goldenen Käfig und verabschiedet sich mit den Worten: »See you in court.« Er hält ihr also sofort ernste, juristische Konsequenzen vor Augen, und von dieser maskulinen, indifferenten Über-Ich-Instanz werden Melanie (und auch die anderen Frauen im Film) offenbar magisch angezogen. Nachdem ihr auf aggressive Weise deutlich gemacht wurde, dass ihre Flirtkünste nichts anderes sind als ein unaufrichtiger Gag einer gelangweilten Großstädterin, setzt Melanie zielstrebig und auf etwas gewagte Weise mit einem Boot zu Mitchs Elternhaus über, dringt in sein Wohnzimmer ein und platziert dort die *love birds* zusammen mit einer nicht an Mitch selbst, sondern an seine kleine Schwester gerichteten Grußkarte. Als sie von einer

Möwe am Kopf verletzt wird, betupft Mitch die Wunde zwar sorgfältig mit Alkohol (in einer nicht verwendeten Drehbuchfassung ist die Rede von einem »Loch im Kopf«; in semiotischer Hinsicht ist es ein Riss in der Oberfläche), reibt ihr dabei aber auch unter die Nase, dass sie sich in ihn verguckt habe und sicher nur seinetwegen nach Bodega Bay gekommen sei.⁴ Auf der Geburtstagsparty seiner kleinen Schwester geleitet er sie, zwei Martinigläser in der Hand, zielstrebig in die Dünen neben dem Haus, aber anstatt sie zu verführen, presst er aus ihr die Wahrheit über ihren oberflächlichen und belanglosen Alltag heraus. Als sie ihn im Gegenzug mit einem ihrer *practical jokes* zu amüsieren versucht (sie will ihrer pruden Tante Papageien schenken, denen sie vorher obszöne Worte beigebracht hat), reagiert er herablassend: »You need a mother's care, my child.« Woraufhin sie umgehend mit der Wahrheit über ihre Mutter herausrückt (»She ditched us when I was eleven«) und einmal mehr den Schauplatz verschiebt – hinter ihrer Unabhängigkeit verbirgt sich die Trauer um ihre verlorene Mutter. Melanies unerschrockene sexuelle Aggressivität und Mitchs beleidigende Art zu flirten grenzen dabei oft genug an einen unbewussten, aber nahezu offen ausgedrückten »kraftvollen Todeswunsch«.⁵ Wer letzten Endes zum Teufel geschickt wird, erfahren wir auch: Es ist die sexuell aktive, solitäre, kettenrauchende Liebhaberin, deren imaginäre Oberfläche die Vögel ja bereits in ihrer ersten Attacke auf doppelsinnige Weise angekratzt haben, ohne sie wirklich zu verletzen. Der häufig besprochene deplatzierte Blutstropfen nach dem ersten Angriff einer Möwe auf dem Boot, der zunächst auf Melanies Finger auftritt und erst nach einer Weile unter ihrem Haar hervorirrt, ist nur ein weiterer Hinweis darauf, dass Sex und Krieg in *The Birds* gleichermaßen imaginär sind und flirtend miteinander in Bezug gebracht werden.

Aus Melanies Perspektive wird der Film erzählt, und wenn sie mit blinden, unverständlichen Attacken konfrontiert wird, so geschieht der Angriff auf ihre Oberfläche (und Oberflächlichkeit) auch dem Zuschauer. Den Einwohnern von Bodega Bay mag der Angriff der Vögel unverständlich sein – die konservative

Ornithologin im Diner etwa beharrt auf den unveränderlichen Gesetzen der Natur, nach denen Vögel keine Menschen angreifen –, aber wir, die Zuschauer, und Melanies nachdenkliches Gesicht angesichts des verwüsteten Brenner-Wohnzimmers und der hilflos die Scherben einsammelnden Mutter Lydia legt dies ebenfalls nahe, wir wissen instinktiv, dass die Vögel nicht von ungefähr kommen und einen Einbruch in unsere eingefahrenen Objektbeziehungen markieren. Melanie, gespielt von Tippi Hedren, die vorher nur in Werbefilmen aufgetreten war – Hitchcock nannte sie François Truffaut gegenüber nur »the girl« –, deren makellostes Gesicht eine reine Oberfläche präsentiert, wird also zum einen auf lustvolle und spaßhafte, zum anderen auf verstörende und unheimliche Weise versehrt. Sie jedoch hat nichts zu verlieren, hält die Wahrheit über sich aus und gibt sich nicht geschlagen. Es ist paradoxerweise nicht das Leben, das sie riskiert; es ist der Tod selbst, auf dessen Seite sie – unerlöst, wie im Märchen – bis zuletzt gestanden hat. Ohne es zu erkennen und ohne es zu wollen, befindet sie sich, fatalerweise, auf der Seite der Vögel, die sie zugleich als Köder verwendet. Als sie am Ende auf den Dachboden hinaufgeht (dass dies völlig grundlos geschieht, ist oft bemerkt worden), tut sie nur das, was sie den ganzen Film über bereits getan hat: Sie nimmt das Risiko in Kauf, verletzt zu werden, und ist einmal mehr bereit, dem Angriff auf ihre Oberfläche standzuhalten.

Am Ende ist aus dem aggressiven Flirt eine stabile Beziehung geworden, die auf der Angst gegründet ist. Mitch, der sämtliche Fenster seines Hauses mit Brettern vernagelt hat, aber auf die mehrfach an ihn gerichtete Frage, was denn nun zu tun sei, mit hilflosem Achselzucken reagiert, hat Melanie mehr als einmal deutlich gemacht, dass sich hinter ihrer makellosen Oberfläche ein von allen guten Geistern (und ihrer Mutter) verlassenes Mädchen verbirgt.⁶ Melanie hat den richtungslosen Mordversuch der Vögel ebenso überlebt wie die verbalen Attacken des mit ihr flirtenden Mitch. Lydia hat im Auto die völlig fertige und hilflose Melanie endlich in ihre reserviert-mütterlichen Arme geschlossen. Annie, die trauernde Rivalin und Verbündete, ist tot (sie hat Melanie auf

mehrfache Weise geholfen, Mitch näherzukommen). Im Gegensatz zu Filmen wie *Marnie* oder *Psycho* verzichtet Hitchcock in *The Birds* jedoch auf jede Psycho-Logik: Weder verstehen wir am Ende Melanies, Mitchs und Lydias Geschichten besser, noch ist uns einsichtig geworden, warum die Vögel so aggressiv in unsere Objektbeziehungen eingreifen. In *The Birds* ist es nicht die psychologische Tiefe der Hauptfiguren, sondern die Oberfläche, die, wenn sie einmal angekratzt wird (von den Vögeln und im Flirt), uns die tödliche Ambivalenz unserer Objektbeziehungen vor Augen hält. Der Flirt in *The Birds* wird zum Einsatz in den Lebensspielen, die Vögel das vergessene Risiko. Der amerikanische Flirt, erzählt uns Hitchcock, ist also alles andere als oberflächlich. Er spielt sich lediglich auf der Oberfläche ab – das Gewebe unserer sozialen Bindungen – und testet ihre Haltbarkeit immer wieder aufs Neue.

- 1 Die Handlung des Films, eine Adaption von Daphne du Mauriers gleichnamiger Erzählung, hatte Hitchcock von der britischen Insel auf die amerikanische West Coast verschoben. Der abschließende Angriff der Vögel auf das Haus der Brenners mit der im Dachboden eingeschlossenen Melanie basiert, Peter Ackroyd zufolge, auf Hitchcocks eigenen Erfahrungen deutscher Luftangriffe auf London. S. Ackroyd, Peter: *Alfred Hitchcock*, New York 2015: Anchor Books, S. 218
 - 2 Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts* [1943]. Reinbek bei Hamburg 1995 (10. Aufl.): Rowohlt, S. 132–134 Unter anderem versucht Sartre am Beispiel einer flirtenden Frau nachzuweisen, dass es sich beim Freud'schen Unbewussten in Wahrheit um die Unaufrichtigkeit handelt (siehe ebd., Teil 4, Kap. 2 [Die existentielle Psychoanalyse]).
 - 3 Nietzsche, Friedrich: *Fröhliche Wissenschaft*. In ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München [1980] 1999: dtv, S. 439. »Vorausgesetzt«, beginnt Nietzsche ähnlich seine Vorrede von *Jenseits von Gut und Böse*, »dass die Wahrheit ein Weib ist –, wie?
- Ist der Verdacht nicht gegründet, dass alle Philosophen, sofern sie Dogmatiker waren, sich schlecht auf Weiber verstanden? Dass der schauerliche Ernst, die linkische Zudringlichkeit, mit der sie bisher auf die Wahrheit zuzugehen pflegten, ungeschickte und unschickliche Mittel waren, um gerade ein Frauenzimmer für sich einzunehmen?« (Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: ebd. Bd. 5, S. 11)
- 4 In einer von Hitchcock nicht verwendeten Fassung des Drehbuchs von Evan Hunter sagt Melanie scherzhaft zu Mitch: »[A]ll I get for my pains is a... a... hole in the head!«, woraufhin Mitch grinsend antwortet: »Right next to the one you already had.« Hunter, Evan: *The Birds*. Based on the Novel by Daphne du Maurier, 2nd draft [March 2, 1962]. Link: https://www.dailyscript.com/scripts/The_Birds.html (01-15-2019).
 - 5 Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. In: *Studienausgabe*. Frankfurt/Main 1969–1975: Fischer, Bd. IX, S. 57
 - 6 Durch den Film geistert das Gerücht von Mitchs Unnahbarkeit: Wer sich ihm nähert, dies deuten Annie und Lydia an, verbrennt sich die Flügel.