

Phantasmagorien der Farbe – Hitchcocks Kolorismus

Sulgi Lie

Das die filmische Farbe mehr ist als bloßes Indiz eines gesteigerten Realitätseindrucks, die eine vormals schwarz-weiße Welt nun eben einfach »bunter« mache und damit die frühere Farbenblindheit des Films korrigiere, steht in Zentrum von Hitchcocks »Farbenlehre«: Die Lektion dieser Lehre besteht in ihrer Insistenz auf einem buchstäblichen »Mehr« der Farbe, ihrem Surplus gegenüber dem Realitätsprinzip des bloß Bunten als auch dem gegenüber der Homöostase des Lustprinzip, dem Bedürfnis nach der harmonischen Gefälligkeit der Farbe. Als Entäußerung eines solchen ästhetischen und affektiven »too much« wird die Filmfarbe bei Hitchcock zum Ort eines sexuellen Genießens, einer *jouissance*, die in ihrer Exzessivität den filmischen Körper, seine Haut und seine Oberfläche, besetzt, ohne der visuellen Repräsentation des Sexuellen noch zu bedürfen. Diese »Mehrlust« der Farbe soll im Folgenden mit einer künstlichen Technik zusammengedacht werden, die auch einen Mehrwert des Realen gegenüber dem Realitätsprinzip verspricht: der Phantasmagorie.

Die Röte des Rots von Technicolor ist bei Hitchcock immer auch die Tödlichkeit des Kinos selbst. Ein Kino, das im Sekundenbruchteil eines Flashframes nicht nur die Figur, die Kamera und die Zuschauer*innen tödlich attackiert, sondern auch schockartig in den Schwarz-Weiß-Film eine blutige Wunde reißt, ihn mit reiner roter Farbe überflutet. Noch bevor Hitchcock 1949 mit *Rope* seinen ersten Farbfilm drehen sollte, explodiert die Filmfarbe vier Jahre zuvor in *Spellbound* in jenem »Dynamit der Zehntelsekunden«, die Walter Benjamin in einer berühmten Passage seines Kunstwerk-Aufsatzes als Freisetzung des »Optisch-Unbewussten« zelebrierte.¹ In der subjektiven Einstellung des Mörders nimmt ein Revolver zunächst Ingrid Bergman ins Visier, dreht sich aber ins eigene Blickfeld, um sich selbst ins Gesicht zu schießen. Für den Bruchteil einer Sekunde blitzt die schwarz-weiße Leinwand bei diesem Selbstmord der Kamera in Rot auf. Als optisch-unbewusster Blitzeffekt führt der rote Flashframe in *Spellbound* an die Grenze der bewussten Wahrnehmung: Ein kurzes Aufflackern, das zu schnell wieder verlischt, um wirklich gesehen und optisch fixiert zu werden, das aber dennoch als liminales Zwischenbild und Nachbild eine Spur hinterlässt. Das singuläre Rot-

bild aus *Spellbound* lässt sich als eine besondere Form eines versteckten Bildes auffassen, als ein Hitchcock-typisches »hidden picture«, das sich D. A. Miller zufolge nur unter einem »too-close-viewing« enthüllt.² Indes handelt es sich hier nicht um ein rein diegetisches Bild oder Bild-im-Bild, das sich im buchstäblich tödlichen Schuss der Einstellung versteckt, sondern um den Übergang einer ohnehin schon unmöglichen Point-of-View-Einstellung in eine abstrakte Farbfläche. In Zehntelsekunden erscheint das Rot als reine Oberfläche, oder genauer noch – als eine Schichtung des kreisförmig blitzenden hellen Rots auf dunkelrotem Grund. Isoliert man den Flashframe aus dem diegetischen Zusammenhang mutet Hitchcocks monochromes Rot auf Rot wie ein Bild von Mark Rothko an.

Während Hitchcocks Affinitäten zum Surrealismus gerade im Falle von *Spellbound* wegen der Mitarbeit Salvador Dalís an der Traumsequenz offen liegen, verweist das Optisch-Unbewusste der Filmfarbe bereits latent auf den abstrakten Expressionismus in der Malerei – oder antizipiert diesen gar vor seiner eigenen Blütezeit – den späten 1940er Jahren mit der beginnenden Farbfeldmalerei von Mark Rothko und Barnett Newman. Doch es wäre falsch, Hitchcocks Kolorismus in *Spellbound* einseitig auf der Seite eines piktorialen Modernismus zu verorten: Denn mit ebenso guten Gründen lässt sich der rote Netzhauttod als »Trompe-l'œil«-Effekt eines totalen Illusionismus begreifen, in der Repräsentation und Realität, Bildraum und Zuschauer*innenraum, im verblutenden Auge des Rots kollabieren. Mit dem Mikro-Augenblick und Augentod von *Spellbound* ist bereits die Matrix von Hitchcocks Kolorismus, oder besser noch, seines »Technikolorismus« etabliert, der vielleicht in den monochromen Roteinfärbungen des Bildes in *Marnie* seine poetische Vollendung erfährt.³ In diesem Kolorismus fügen sich Illusionismus und Abstraktion zu einer einzigartigen Synthese, in der die Totalität des ästhetischen Scheins sich zugleich selbst wieder aufhebt. Hitchcocks Farbfilme sind kolorierte Phantasmagorien, in denen sich die Illusion anti-illusorisch gegen sich selbst wendet. Für Adorno noch war die in Wagners Gesamtkunstwerken perfektionierte Illusion als »die absolute Wirklichkeit des Unwirklichen«⁴ Malaise einer Phantasmagorie, die im undurchschaubar gewordenen

Warenfetisch nur mehr noch den falschen Schein des kapitalistischen Verblendungszusammenhangs perpetuiere. Was Hitchcocks Filme gerade in ihrer koloristischen Symbiose von Natürlichkeit und Künstlichkeit zeigen, hätte Adorno angesichts der phantasmagorischsten aller Künste – des Kinos – vermutlich für unmöglich gehalten: das nämlich die Phantasmagorie phantasmagorisch überwunden werden kann.

Im Folgenden will ich anhand von ausgewählten Szenenanalysen eine unvollständige Genealogie von Hitchcocks phantasmagorischer Farbästhetik skizzieren; anfangen mit *Rope* (1949), seinem ersten Farbfilm, dessen koloristischen Experimente nicht minder radikal als die der späteren Filme sind, über den unterschätzten *Dial M for Murder* (1953), bis zu *Rear Window* (1954) und schließlich *To Catch a Thief* (1955), in dem die sexuelle Dimension der Filmfarbe am explizitesten entfaltet wird.

Rope

Rope hat als formalistische Erprobung des »Long Take« viel kritische Aufmerksamkeit erfahren, der spezifische Einsatz der Farbe ist jedoch meist unkommentiert geblieben, obwohl Hitchcock selbst in seinem Interview mit Truffaut sehr ausführlich über die Beleuchtungsprobleme beim Drehen spricht. Vor allem berichtet er über seine Unzufriedenheit mit seinem Kameramann, der seiner Ansicht nach, den Sonnenuntergang mit zu viel Orangetönen zu einer Postkartenansicht verkitscht hatte. Man geht jedoch Hitchcock in die Falle, wenn man daraus eine Forderung nach einer »natürlichen« Farbgebung ableitet. Denn bereits mit der ersten Einstellung von *Rope* konterkariert Hitchcock jede Anmutung von Natur mit einem hochgradig artifiziellen Bild, das genau jene Kitschigkeit offen ausstellt, die Hitchcock im Interview moniert. Thomas Hemmeter hat die Doppelbödigkeit dieser Einstellung präzise beschrieben:

The film opens outside the apartment with a high-angle shot of a police man helping children across the street, an artificial image with a pointed reference to a similar shot from the supposedly idyllic Santa Rosa in *Shadow of a Doubt* (1943).

Though *Rope* offers only this one image of the »real world« that Brandon's experimental apartment world perverts, this grounding image alludes not to any documentary or representational world but to an earlier film image, itself a parody of the Norman Rockwell image of America. This multiple referentiality of the film's only exterior image suggests that the world outside Brandon's apartment is no more real than the world within.⁵

Über das zitierte Trugbild der Idylle aus *Shadow of a Doubt* legt sich nun als weitere Selbst-Zitat-Schicht das blutige Rot aus *Spell-bound* in der grafischen Form des Titels über das Bild. Nicht nur wird die vermeintlich harmlose Ansicht von Beginn an symbolisch mit Blut überschrieben, auch die Materialität der Schrift erinnert an den pastosen Farbauftrag des früheren Flashframes. Das grafische rote Schriftdesign von *Rope* suggeriert durch schwarze Schatten hinter den Buchstaben eine Raumdiefe, eine Illusion von Dreidimensionalität, gleichzeitig ist die Farboberfläche minimal angekratzt, uneben, mit schwarzen Rissen versehen. Bereits die Röte des Rots des Titels (die anderen Credit-Angaben sind in heller Schrift davon abgesetzt) und der kleine rote Fleck des Wasserhydranten setzen einen allegorischen Prozess in Gange, der nicht nur den Plot des Films – die Spannung zwischen der Idee des perfekten Mords und seiner imperfekten Ausführung – piktorial verdichtet, sondern auch die Parameter der filmischen Illusionsbildung – Oberfläche und Tiefe, Zweidimensionalität und Dreidimensionalität – permanent oszillieren lässt. Zugespitzt könnte man behaupten, dass hier die filmische Phantasmagorie von *Rope* selbst allegorisch wird: Denn das primäre Trugbild der ersten Außenaufnahme wird von Hitchcock mit dem Wechsel in das Interieur in ein sekundäres Trugbild übertragen – eine genuine Phantasmagorie auch im medienhistorischen Sinn des Wortes – nämlich in ein *Cyclorama*. Der Hintergrund der New Yorker Skyline wird in *Rope* von einem gigantischen, gemalten Panorama simuliert, das halbkreisförmig um das Dekors des Apartments angeordnet ist. Die Klaustrophobie des Films ist nicht zuletzt auf diese phantasmagorische Substitution der Außenwelt zurückzuführen, die sich als cycloramatische Illusionsschleife um die Bühne

des Apartments schlingt: *Rope* bezeichnet nicht nur das Seil, mit dem Brandon und Phillip ihr Opfer erdrosseln und später um ein Bündel Bücher spannen, *Rope* bezeichnet des Weiteren nicht nur das materielle Speichermedium des Films als ungeschnittenes Stück Zelluloid. *Rope* bezeichnet auch die »Magisierung des Kunstwerks«⁶, in der sich der Schein panoramatisch und cycloramatisch ausgedehnt hat. Mit anderen Worten: *Rope* ist der Signifikant für die Schleife einer totalisierten Illusion. Die filmische Phantasmagorie absorbiert eine prä- oder proto-filmische Phantasmagorie des 19. Jahrhunderts, um die Außenwelt vollends undurchdringlich zu machen: »Daher ist dies Kunstwerk reine Erscheinung: absolut gegenwärtiges, gleichsam räumliches Phänomen.«⁷

Als räumliches Phänomen zielt das Cyclorama von *Rope* sowohl auf die Illusion eines dreidimensionalen Bildhintergrunds als auch auf die Vernähung von Vordergrund und Hintergrund zu einem kohärenten fiktionalen Raum. Aber diese Kohärenz des nahtlosen Bildraums erweist sich in *Rope* als äußerst fragil, weil das Komposite und Konstruierte der Phantasmagorie immer wieder ins Auge springt: Um einen genuin räumlichen Realitätseffekt zu erzeugen, ist das silhouettenartige Panorama zu flach; und für eine genuine Bewegungsillusion wirken die laut Hitchcock beweglich verschiebbaren Glas-Wolken trotzdem zu unbewegt und gemalt. Die Pinselstriche der Malerei sind zu offensichtlich sichtbar, als dass sie mit dem filmischen Bild verwechselt werden könnten. Das Defizitäre der phantasmagorischen Realitätsillusion wird von Hitchcock eben nicht kaschiert, sondern offen exponiert – ein Paradox, das in den meisten Hitchcock-Filmen insbesondere die vielen Rückprojektionen kennzeichnet.⁸ Für die Dialektik der Phantasmagorie ist diese Gleichzeitigkeit von Erfolg und Scheitern, Perfektion und Imperfektion, Totalität und Partialität von entscheidender Bedeutung, oder anders formuliert: der Phantasmagorie ist ihre eigene Dekonstruktion inhärent. Wie die Phantasmagorie immer wieder zwischen Illusion und Anti-Illusion hin und her kippt, zeigt sich besonders prägnant gegen Ende von *Rope*, als Rupert (James Stewart) mit einem Vorwand wieder in das Appartement zurückkehrt. Wie man aus dem Truffaut-Interview erfährt, war für Hitchcock der Übergang von Tag zur Nacht in der fiktionalen »Realzeit« von 19:30 bis 21:15 Uhr vor allem

ein Problem der Beleuchtung und damit der Farbe. In *Rope* entfaltet sich die ganze ästhetische Potenz von Hitchcocks Kolorismus mit dem Einbruch der Nacht. Gab sich das Cyclorama im Tageslicht noch in seiner ganzen Mangelhaftigkeit zu erkennen, scheint mit der Dunkelheit die Illusion ihre Sogkraft zu entfalten: Plötzlich öffnet sich der Hintergrund in die Rauntiefe, Rauch qualmt aus den Dächern, rot-grüne Lichter illuminieren realistisch die Hochhäuser von New York. In diesen Momenten ist die Phantasmagorie eben nicht mehr als Phantasmagorie dechiffrierbar, die Nacht des Films ist auch die Nacht der Illusion. Doch die Skepsis bleibt gegenüber einer Phantasmagorie, die abrupt zwischen Demaskierung und Täuschung die Register wechselt. Tom Gunnings Überlegungen zur Phantasmagorie treffen auch den Kern von Hitchcocks Trugbildern:

The radical possibilities of the Phantasmagoria might be summarized by describing it as an art of total illusion that also contained its own critique. This startling experience in the darkened room denied its reality, even as it was presented, simultaneously overwhelming and questioning the senses.⁹

Als solche phantasmagorischen Erscheinungen sind die rhythmisch pulsierenden Farben, die just in dem Moment einsetzen als Rupert das Seil in seine Hände nimmt, sowohl strikt diegetisch motiviert als auch gleichzeitig völlig abstrakt in ihrer koloristischen Autonomie. Die Filmfarbe wird hier im Sinne von Gilles Deleuze zu reiner Affektfarbe, oder mehr noch, zu reiner Triebfarbe, deren Optisch-Unbewusstes meiner Ansicht nach Rupert (James Stewart) und nicht Brandon (John Dall) und Philipp (Farley Granger) als den »wahren« Mörder entlarvt. Seine Hände sind als Partialobjekte des Triebs mit grüner und roter Farbe befleckt, ein koloriertes Stigma der unbewussten Schuld, die von Brandon und Phillip nun zu Rupert »übertragen« oder »rückübertragen« wird. Schuldübertragung, so haben es Rohmer und Chabrol weniger psychoanalytisch als vielmehr klassisch katholisch genannt – sie treffen aber nur die halbe Wahrheit von Hitchcocks Kolorismus, wenn sie schreiben: »Vielleicht zum ersten Mal in der gesamten Filmgeschichte hat ein Regisseur hier versucht, die Farbe dem

Seelenzustand der Protagonisten anzugleichen, ohne indessen vom Prinzip strengsten Realismus abzuweichen.«¹⁰ Denn dieser merkwürdige Realismus mutiert geradewegs in sein Gegenteil – in einen avantgardistischen Anti-Realismus wie ihn vor allem Peter Wollen in seiner Analyse des Films hervorgehoben hat: »Hitchcock's musical vision of light takes us back to the earliest experiments of Surville, Eggeling or Lye, attempts to find visual imagery which could be correlated with musical rhythm and tone to give the effect of synaesthesia.«¹¹

Obwohl die synästhetischen Farbrhythmen aus Rot und Grün nach diegetischer Logik den blinkenden Neonlichtern entspringen, wird die räumliche Kausalität von äußerer Ursache und innerer Wirkung phantasmagorisch verzerrt. Die Farben sind Emanationen einer substanzlosen Phantasmagorie: In der Zirkularität des Cyloramas zerfällt die Differenz von Innenseite und Außenseite zu einer endlosen Schleife, eben: *Rope*. Aus diesem Möbiusband der Phantasmagorie gibt es sowohl für die Figuren als auch für die Zuschauer*innen kein Entkommen, sondern nur ein zielloses Kreisen in der *Mouvement perpetuel*, so der Name des Klavierstücks von Francis Poulenc, das Philip im Laufe des Films immer wieder zu spielen beginnt. Konsequenterweise wimmelt es in der eben gezeigten Szene von Zeichen des Zirkulären: Das Seil, das Rupert zu einer Schlaufe formt und das in der grafischen Form des Neon-Buchstaben »S« im Bildhintergrund verdoppelt wird. In einem einzigartigen verbal-visuellen Pun, wird der Buchstabe »S« erst sichtbar, nachdem das Wort »Suspense« von Rupert mit besonders dramatischer Betonung ausgesprochen wurde: S wie Suspense, der Herrensignifikant für Hitchcocks Filme überhaupt. Die phantasmagorischen Farben werden mit Suspense aufgeladen, übersteigen aber den rein narrativen Suspense mit einer exzessiven Surplus-Intensität, wie Brigitte Peucker festgestellt hat:

At *Rope's* conclusion, after darkness has fallen, their cacophonous flashing—red and green, on and off—intensifies the uncontainable tension in the apartment. But while flashing signs have the function of expressing narrative tension and unsettling the spectator even in Hitchcock's early black and white films such as *The Lodger* (1927) and *Blackmail* (1929),

in *Rope* the sign's colors lend this effect a special interest. Never fully in view, the sign's cryptic letters aren't readily decipherable in the film and thus contribute to the abstract quality both of their presence here and of their alternation. Of primary interest, then, is the alternation—the oscillation between red and green that continues mechanically, automatically, cut off only by the end of the film.¹²

Diese abstrakte, automatische Autonomie der Farbe materialisiert sich auch in der letzten Einstellung des Films, in der das Rot des Anfangs von reinem Grün absorbiert worden ist. Die Leinwand erstrahlt nun im phantasmagorischen Grün des Grüns von Technicolor.

Dial M for Murder

Bislang wurden zwei verschiedene Konnotationen der Phantasmagorie ins Spiel gebracht: 1) Adornos marxistische Kritik am falschen Schein der bürgerlichen Kunst im Allgemeinen und am synästhetischen Rausch von Wagners Gesamtkunstwerk im Besonderen. 2) Das Cyclorama als präkinematografische Illusions- und Spektakeltechnologie des 19. Jahrhunderts, das als Vorläufer heutiger Bluescreen- und Greenscreen-Verfahren zum Einsatz kommt. Nun gilt es 3), eine psychoanalytische Dimension der Phantasmagorie zu erläutern, die bereits durch die etymologische Nähe des Begriffs zu »Phantasie« und »Phantasma« nahegelegt wird. Die Phantasmagorie bezeichnet auch die Sphäre der Halluzination, Imagination und Sinnestäuschung. In einem Essay über die Diskursgeschichte der Phantasmagorie hat Terry Castle auf diesen Wechsel von einer objektiven zu einer subjektiven Auffassung des Begriffs aufmerksam gemacht: »From an initial connection with something external and public (an artificially produced ›spectral illusion), the word has now come to refer to something wholly internal or subjective: the phantasmic imagery of the mind.«¹³

Diese Subjektivierung der Phantasmagorie steht auch im Zentrum einer faszinierenden Farbsequenz in *Dial M for Murder*, der chronologisch gesehen Hitchcocks dritter Farbfilm ist, nach *Rope* und *Under Capricorn* (1949). Thematisch teilt *Dial M for*

Murder viele gemeinsame Merkmale mit *Rope*: Kammerspielartig beschränken sich die meisten Ereignisse auf das Londoner Apartment des ehemaligen Tennis-Profis Tony Wendice (Ray Milland), der sich seiner schönen und reichen Frau Margot (Grace Kelly) entledigen will, um an ihr Vermögen zu kommen. Als quasi-theatrales Stück über einen perfekten oder doch nicht so perfekten Mord wiederholt der Film *Rope* nicht nur in der snobistischen Geste des Dandys, der sich auch nach überführtem Mord ungeküßt einen Cocktail küßt: M steht für Mord, und wie zuvor in *Rope* leuchtet uns im Vorspann das Graphem »M« in blutigen Rot entgegen. Rot erstrahlt auch das Kleid von Margot gleich in der Anfangsszene des Films als koloristische Vorherbestimmung des kommenden Verbrechens. In einem schockierenden elliptischen Schnitt sieht sich Margot plötzlich eines Mordes angeklagt, den sie in Selbstverteidigung begangen hatte. Von ihrem hinterhältigen Ehemann reingelegt, wird sie in einer Kafkaesken Gerichtssequenz zum Tode verurteilt. Diese Sequenz ist ein Alptraum der Farbe: Eine frontale Großaufnahme fixiert sie in einer ungeschnittenen Einstellung über eine Minute lang vor einem abstrakten Hintergrund, der von lila/blau nach rot/braun moduliert und schließlich dunkle Schatten auf ihr Gesicht wirft. Währenddessen verkünden Stimmen aus dem Off der stummen Angeklagten das Verdikt und nachdem das Wort »Guilty« zu hören ist, zeigt ein Schnitt den furchteinflößenden Richter vor blutrotem Hintergrund. Die filmische Phantasmagorie ist hier ins Delirante gewendet: Obwohl die Verurteilung tatsächlich objektiv in der Diegese passiert und erst in letzter Minute verhindert wird, wirkt die Sequenz trotzdem wie ein böser Traum. Aber um wessen Traum handelt es sich? Ist es der Ausdruck von Margots eigener Angst? Oder zeigt sich hier Ray Millands perverse Wunscherfüllung, seine Frau zu töten? Ist es ein geteilter Traum, in der die Todesangst der einen zum Begehren des anderen wird? Dazu passt eine bekannte Formulierung Gilles Deleuzes: »Hütet euch vor dem Traum des anderen, denn wenn ihr im Traum des anderen gefangen seid, seid ihr erledigt.«¹⁴ In dieser phantasmatischen Phantasmagorie werden diegetische Objektivität und eine gedoppelte Subjektivität voneinander ununterscheidbar. In der Phantasmagorie wird die Phantasie lebendig: »[The] mental image appears to come to life, fantastically, *in the*

flesh. The phantom becomes a reality.«¹⁵ Die Täuschung, das Trompe l'oeil der Phantasmagorie, basiert auf dieser Materialisierung des Mentalen, dem Realwerden der Phantasie.

Dass Hitchcock *Dial M For Murder* zudem in 3D gedreht hat, gilt meist als reine medientechnologische Kuriosität, war doch der Filmmarkt für 3D-Filme nach einem kurzen Zeitfenster von etwa zwei Jahren bereits 1954 im Niedergang begriffen und die meisten Kinos führten den Film im 2D-Standard auf.¹⁶ Dank dem nun schon über zehnjährigen Revival des 3D-Kinos durch Hollywoods Blockbuster-Industrie, gab es in den letzten Jahren einige Wiederaufführungen des Films, gefolgt von einem Release als 3D-Bluray. Aber weit davon entfernt, einfach ein vernachlässigbarer anachronistischer Gimmick zu sein, wie Hitchcock selbst in dem Truffaut-Interview allzu abschätzig bemerkt, ist der Illusionismus von 3D von herausragender Bedeutung für die phantasmagorische Poetik des Films, insbesondere für die der Gerichtssequenz. In dieser Hinsicht kann dieser scheinbar »kleine« Hitchcock-Film als einer der ersten Filme überhaupt gelten, die mit den ästhetischen Möglichkeiten von 3D experimentieren. Wenn 3D im heutigen Blockbuster-Kino meist für die Steigerung von spektakulärer Raumtiefe eingesetzt wird, wählt Hitchcock einen ganz anderen Weg: Was diese Sequenz so singulär macht, ist gerade nicht die intensivierte Illusion eines zentralperspektivischen Tiefenraums, der Vordergrund und Hintergrund organisch miteinander verbindet. Im Gegenteil akzentuiert die piktoriale Konstruktion der Einstellung die Negation der Tiefe zugunsten der Fläche: Anstatt die verschiedenen räumlichen Schichten zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden, ist der flache Vordergrund von Grace Kelly/Margots Gestalt scharf von dem ebenso flachen Hintergrund abgetrennt. Analog zum Gebrauch des Cycloramas in *Rope*, unterminiert Hitchcock seinen eigenen Illusionismus durch die Ausstellung des Hintergrunds als flache Leinwand für Rückprojektionen oder Farbprojektionen. Ausgerechnet im Moment ihres spektakulären Triumphs demaskiert sich die Phantasmagorie selbst. 3D ohne 3D oder 3D als 2D könnte man dieses Paradox nennen. In Hitchcocks Phantasmagorien sind perfekte Täuschung und desillusionierende Enthüllung identisch. Deshalb ist Grace Kelly/Margot dem frontalen

Blick des unsichtbaren Gerichts fast schon nackt ausgesetzt, während eine ebenso versteckte Quelle Affektfarben und Farbaeffekte hinter ihrem Rücken rotieren lässt. Diese Form der Farbfolter könnte man als Hitchcocks ersten Beitrag zu einer perversen Triologie werten, die man die »Bestrafung der Grace Kelly/Margot« nennen könnte, gefolgt von James Stewarts Aversion gegen sie in *Rear Window* und Cary Grants Abwehr gegen sie in *To Catch a Thief*. In *Dial M for Murder* wird Grace Kelly/Margot ausgerechnet in 3D zu einer zweidimensionalen Silhouette verwandelt, wie aus dem Bild ausgeschnitten und wieder einkopiert. Und in solcher Flächigkeit schwebt sie aus dem Bildraum den Zuschauer*innen entgegen. Auch William Rothman beschreibt diesen Umschlag von Tiefe in Fläche:

Hitchcock's attention to flatness and depth culminates in *Dial M for Murder*, made in 3-D. In that film, shot after shot frames bottles, glasses, books, lamps, and so on, in the foreground, creating the effect of a screen separating us from the world that recedes into deep space. This makes it all the more dramatic when a sentence of death is passed on Grace Kelly, and Hitchcock places her against a bare background that defines the plane of the film screen and turns her into an incorporeal figure floating within the space of the theater.¹⁷

Mit anderen Worten: *Dial M for Murder* ist ein Film über die Flächigkeit der Fläche von 3D.

Rear Window

In direkter Fortsetzung der phantasmatischen Bestrafung von Grace Kelly/Margot in *Dial M for Murder* endet die berühmte Eröffnungsszene von *Rear Window* mit einer fotografischen Deformation ihrer Schönheit. Nachdem die Kamera über eine Serie von Fotografien scannt, die nacheinander einen Rennwagen-Crash, eine Öl-Explosion, einen Autounfall, Soldaten vor einem Massengrab und einen Atombombentest zeigen, wird diese todesgetriebene Sequenz von dem grotesk anmutenden fotografischen Negativ einer Frau beendet.



Abb. 1–3: Stills aus *Rear Window* (Alfred Hitchcock, USA 1954)

Es handelt sich um ein negatives Bild im doppelten Sinne: Die Oberflächentextur der röntgenartigen Überbelichtung verwandelt das menschliche Antlitz in eine ausgehöhlte Grimasse ohne Augen und entblößt dabei die Knochen des Gebisses. Diese bizarre skelettierte Kreatur mutet wie eine Vorgängerin von Norman Bates' mumifizierter Mama in *Psycho* an:

Mortifiziert von der tödlichen Negativität des fotografischen Blicks verwandelt sich die Frau in ein veritables Monster, das weißes atomares Licht verstrahlt. Überstrahlung und Verstrahlung. Metonymisch wird die nukleare Explosion des vorangegangenen Fotos mit der kontaminierten und kontaminierenden Gefahr des weiblichen Begehrens verbunden: Bevor wir sie überhaupt in Fleisch und Blut gesehen haben, wird ein metonymischer Ersatz von Grace Kelly durch das fotografische Negativ negiert und vernichtet. Die Negativität der Fotografie wird zur Fotografie der Negativität, zur Verkörperung von L. B. Jeffries (James Stewart) unbewusstem Wunsch, seine Freundin zu töten. Wie entledigt man sich der damals als schönste Frau der Welt geltenden Grace Kelly? Von diesem Problem wird James Stewart im Film heimgesucht, und eine mögliche Antwort wird hier bereits gegeben: Es gilt sie fotografisch zu töten, was natürlich auch impliziert, sie kinematografisch zu töten. Wie schon in *Rope* und *Dial M for Murder* verschließt sich das private Hinterhof-Kino in *Rear Window* zu einem hermetischen räumlichen und psychischen Laboratorium, und wieder ist Mord die höchste Kunst und die Kunst sublimiert das mörderische wie auch das sexuelle Begehren:

Der Witz der sexuellen Verschiebung – beinahe alle Hitchcock-Filme lassen sich ja verstehen als Phantasma eines Menschen, der sein sexuelles Ziel nicht erreicht und daher das Begehren in seine eigene Innenwelt spiegelt – liegt vor allem darin, dass sie sich als offensichtlich zu erkennen gibt.¹⁸

Der fotografische Tod von Grace Kelly ist auch das Resultat eines Verschwindens der Farbe aus dem Bild: Die Plastizität der menschlichen Gestalt wird sowohl von den harschen Schwarz-Weiß-Kontrasten als auch von der flachen Anonymität des Hintergrunds absorbiert. Parallel zur abstrakten Disjunktion von Figur und

Grund in der Gerichtssequenz von *Dial M for Murder* unterläuft Hitchcocks anti-realistischer Gebrauch der Fotografie ihre gewohnte Ähnlichkeitsevidenz: In *Rear Window* wird sich die Fotografie selbst unähnlich, oder aber, sie wird der Pop Art ähnlicher, besonders den freischwebenden, entkoppelten Waren-Objekten und Andy Warhols seriellen Star-Portraits von Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor. Emblematisch für die kommodifizierte Kunst Warhols ist *Diamond Dust Shoes* aus dem Jahr 1980, ein Bild das von Fredric Jameson zur Allegorie der Postmodernismus erhoben worden ist. Vom abstrakten Expressionismus zur Pop Art, von Rothko zu Warhol: In einer weiteren erstaunlichen Antizipation einer noch kommenden Kunst, präfiguriert der fotografische Subtext von *Rear Window* die visuelle Logik der Pop Art – das, was Fredric Jameson die »gelackte Röntgen-Eleganz«¹⁹ der diamantenen Staub-Schuhe nannte. Die folgende Passage aus Jamesons Postmoderne-Aufsatz liest sich wie eine Interpretation der Negativ-Fotografie aus *Rear Window*: »Bei Warhol scheint [...] die durch die Angleichung an glänzende Reklamebilder von vornherein korruptierte und kontaminierte bunte Oberfläche der Dinge abgestreift zu sein, um so das tödliche Schwarz-Weiß des darunterliegenden Foto-Negativs zur Geltung zu bringen.«²⁰ Ich möchte diese Entfärbung, diesen De-Kolorismus als eine Hitchcocks Kolorismus immanente Negation verstehen, in der Farben sowohl aufgetragen als auch abgetragen werden. In einer weiteren Warholesken Geste folgt auf das Fotonegativ nun ein rekoloriertes und scheinbar normal entwickeltes fotografisches Positiv.

Aber in dieser fotografischen Konversion wird die Einzigartigkeit des Portraits von der massenhaften Proliferation von Modemagazinen ersetzt, eine Welt der Fashion und des Glamours, die Grace Kelly innerhalb und außerhalb der Fiktion und Andy Warhol miteinander teilen. Die Erscheinung des Hitchcockschen Rot am unteren Rand der Zeitschrift signalisiert, das irgendetwas an diesem positiven Bild nicht stimmt. Und wenn wir genau hinschauen: Ist das wirkliche Grace Kelly auf diesem Bild, oder eine bloße Kopie, ein Pastiche von Grace Kelly in Jamesons Sinne? »Das Pastiche ist ausdruckslose Parodie, eine Statue mit leeren Augenhöhlen«²¹, schreibt Jameson, was wiederum wie eine genaue

Beschreibung des röntgenverstrahlten Negativs klingt. *Rear Window* registriert einen technologischen Wandel in der visuellen Kultur der 1950er Jahre: ein neues Regime der simulierten Bilder, in der das Original zunehmend von der Kopie subsumiert wird. Um zum Problem der Phantasmagorie zurückzukehren: Die erhöhte technologische Vermittlung der visuellen Wahrnehmung lässt auch die Phantasmagorie nicht unberührt, die sich in *Rear Window* von der noch »malerischen« Artikulation der Farbe in *Rope* und *Dial M for Murder* signifikant unterscheidet. In der finalen Konfrontation zwischen Thorwald, dem Mörder und Jeffries, inszeniert Hitchcock seine gewohnte illusionistische Attacke auf den Zuschauer, aber dieses Mal sind die pulsierenden Farben des Blitzlichts »technischer« gestaltet und gewissermaßen desubjektiviert. In Fortsetzung seiner Kriegsphotografien vom Anfang setzt Jeffries das Blitzlicht seiner Kamera nun wie eine technologische Waffe ein, eine tödlich strahlende Waffe.

Als der Mörder Thorwald (Raymond Burr) in sein abgedunkeltes Zimmer tritt, blendet Jeffries ihn viermal mit der Überbelichtung und Überstrahlung durch weißes Licht. In Umkehrung des früheren voyeuristischen Blicks von Jeffries, repräsentiert der Gegenschuss nun scheinbar den Point-of-View von Thorwald, der rot sieht. Ein Mann sieht rot. Aber stimmt das wirklich? Wie so oft bei Hitchcock widersetzt sich ein exzessives Element seiner Integration in den diegetischen Realitätseffekt: Die strahlende Intensität des Blitzlichts nimmt die Form eines roten Verschlusses an, die sich wie eine Iris öffnet. Aber es ist von entscheidender Bedeutung, dass diese Iris keinem menschlichen Auge mehr angehört, sondern als automatisches Auge einer technologischen Wahrnehmung agiert. Deshalb überfluten die roten Shutter-Effekte sowohl die Diegese als auch die anthropomorphe Sicht des Auges. Nicht ein Mann sieht rot, sondern die Kamera sieht rot. Wie der rote Revolverschuss in *Spellbound* attackiert diese technomorphe Röte die Zuschauer*innen mit einer Farbe, die eigentlich keine mehr ist, unsichtbar und a-visuell wie atomare Strahlung: »Hitchcock again presents the viewer with a graphic inscription of a hole: a red hole that saturates and eclipses the image of Jeffries himself, radiating outward from his body until it bleeds across the whole screen.«²² Kolorismus und Dekolorismus, Färbung und Entfär-

bung, Sättigung und Entleerung fallen am Ende von *Rear Window* zusammen. Die roten Shutter-Effekte sind proto-Warholsche Pop Art und technologische Kriegsführung zugleich. In diesem Sinne implizieren Hitchcocks Phantasmagorien der Farbe immer auch die potenzielle Auslöschung der Zuschauer*innen, gewissermaßen ihren Tod in Rot: Die Röte des Rots von Technicolor ist nichts anderes als die Tödlichkeit des Kinos.

To Catch a Thief

Es dürfte nun mehr als deutlich geworden sein, dass Hitchcocks Interesse an Filmfarben weniger ihren symbolischen Qualitäten gilt als ihrer Möglichkeit, affektive Intensitäts- und Erregungsquanten freizusetzen. In allen bislang diskutierten Beispielen markiert der Exzess der Farbe einen extremen Moment der ›Too Muchness‹, eines Überschusses an affektiver Erregung, sei es als Angst vor der Entdeckung der versteckten Leiche in *Rope*, als Angst vor der drohenden Todesstrafe in *Dial M for Murder* oder als Angst vor der Blendung/Tötung in *Rear Window*. Damit bestätigt Hitchcocks Lacans Diktum von der Angst als Affekt, der nicht täuscht, aber in dem die Angst eine filmische Farbe bekommt, bekommt sie immer auch eine Form, so sehr diese Form durch die Zentrifugalkräfte der Phantasmagorie auch nach Entgrenzung und Verformung trachtet. Und so sehr sich auch Hitchcocks Illusionismus die aggressive Überflutung und Überwältigung des Zuschauer*innenkörpers durch die Affektfarben zum Ziel gesetzt hat, so kann dieser mittels der »dialektischen Bewegung von Ent- und Verzauberung«²³ wie sie der Phantasmagorie zu eigen ist, diese Angst im Medium des Ästhetischen gleichsam positivieren – als Lust an der Angst, als Angstlust. Was Hitchcock uns als Meister der kinematografischen Angstlust nicht zuletzt vorführt, ist die sexuelle Komponente dieses kompositen Affekts, in der sich die Angsterregung und die Lusterregung gegenseitig steigern. »S« für Suspense, »S« für Sex. Diese Sexualisierung des Suspense lässt sich auch an einer Farb-Szene beobachten, die auf den ersten Blick so gar nichts von der Erregungsqualität- und Quantität der früheren drei Filme vermittelt, auch weil *To Catch a Thief*, der dritte und letzte Teil der Grace Kelly-Trilogie, durchweg in einem betont

leichtfüßigen, komödiantischen Tonfall gehalten ist. Doch nirgendwo zeigt sich vielleicht besser als in der äußerst amüsanten »Feuerwerkszene« zwischen Grace Kelly und Cary Grant das Sexuelle der phantasmagorischen Farbe, die hier sogar als das wahre Subjekt des Sexuellen, als das »real thing« erscheint, während die beiden Figuren den eigentlichen Sex immer auch verfehlen. Diese sexuelle Besetzung der Farbe und die offen bleibende Frage, ob es die beiden auch »wirklich« in der Fiktion getan haben, hat indes weniger mit der Hitchcock so oft zugeschriebenen Eleganz, Subtilität und Sophistication zu tun, sondern tritt hier in vulgärer Evidenz zu Tage: Es ist fast schon unangemessen, hier von einer visuellen Metapher zu sprechen, wenn die Annäherung zwischen Frances Stevens (Grace Kelly) und John Robie (Cary Grant) in einem Hotelzimmer mit den immer näher kommenden Ansichten eines Feuerwerks gegengeschnitten wird, das als Riviera-Kulisse im Bildhintergrund beginnt, dann aber gegen jede erzählerische Repräsentationslogik mit wachsender Explosivkraft in den Vordergrund drängt. Die psychoanalytische Lehre, die aus dieser Szene zu ziehen ist, wäre vielleicht folgende: Sublimierung ist nicht notwendigerweise ein sehr subtiler oder sublimarer Vorgang, sie kann sich auch direkt in einem Feuerwerk der Farben manifestieren, das auch unabhängig von seiner Energiequelle zur Klimax kommen kann.

Verbal bietet Frances Stevens sich selbst und ihr (falsches) Diamantencollier mit permanentem Doppelsinn als sexuelles Objekt der Begierde an, ohne zu wissen, dass John Robie nicht mehr der Juwelendieb ist, der er mal war, sondern selbst von einer »Copycat« kopiert wird. Visuell aber spielt sich währenddessen in der Montage eine ganz »andere Szene« ab, von der die beiden gar nichts mitkriegen, weil sie vom Spiel der Verführung ganz absorbiert sind und keine Augen für das Feuerwerk im Hintergrund haben. »I can tell where your eyes are looking«, so lockt Frances John zu ihr aufs Sofa, aber der Zuschauer sieht in alternierenden Ansichten einem anderen mesmerisierenden Objekt ins Auge, das sich nach seiner Dispersion in (Warholsche) Farbtupfer in blau und lila (s. Abb. 3) final in eine Art gleißend weiße Sonne verwandelt, die rotierende Funken versprüht. Suspense – weil auch hier die Zuschauer*innen mehr sehen und wissen als

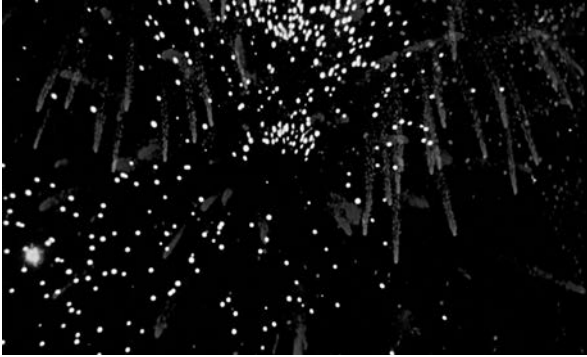


Abb. 4 & 5: Stills aus *To Catch a Thief* (Alfred Hitchcock, USA 1954)

die Figuren; Sex – weil hier die Farbe selbst zum Orgasmus kommt. Mit dieser Attraktionsmontage erweist sich Hitchcock als treuer Schüler Sergei Eisensteins und das Feuerwerk als Remake einer berühmten Szene aus *Die Generallinie* (1929), in der die Produktivkraft einer Milchmaschine durch nondiegetische Inserts von Fontänen und in die Höhe schießender Zahlen zu einem fast schon pornografisch expliziten Höhepunkt überschießt. In Umkehrung der Vorstellung, dass sich die Sublimierung oder die Verschiebung gegenüber ihrer ursprünglichen Triebursache als defizitär erweist, »kommt« bei Hitchcock nur das Kino selbst in den Formen und Farben einer Phantasmagorie, die auf die Verkörperung durch anthropomorphe Trägerfiguren nicht länger angewiesen ist. In seiner faszinierenden anti-humanistischen Lesart von *Catch a Thief* versteht auch Tom Cohen das Kino selbst als ein sexuelles Subjekt, das sich in Szene setzt, ohne der menschlichen Sexualität noch zu bedürfen:

Seduction interrogates »sex« not as a gift or a commodity, but as something that does not exist as such. That is its secret, which cinema knows. As Grant rather explicitly implies when first invited to Francie's hotel room to view the fireworks, referencing less his persona than his status as screen wraith: »I can't come.« Thus the pyrotechnics, which present the acme of seduction and the promise of *jouissance*, do so by way of a countererotics, performed from simulant or neutered positions.²⁴

Kommen tut nur mehr der Film und das Kino selbst, wie es Hitchcocks geniale spätere Tagline »The Birds is Coming!« so grammatikalisch inkorrekt wie sexuell korrekt verkündet. So sexuell ist Hitchcocks Pyrotechnikolorismus. —

- 1) Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt a. M. 1978, Suhrkamp, S. 499–500
- 2) Vgl. Miller, D.A.: *Hidden Hitchcock*, Chicago 2016, University of Chicago Press
- 3) Zu *Marnie* vgl. auch Lie, Sulgi: *Anamorphosen des Affekts – Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung: Rebecca, Spellbound, Marnie*, in: Holl, Ute; Wittmann, Matthias (Hg.): *Memoryscapes – Filmformen der Erinnerung*, Zürich/Berlin 2014, diaphanes, S. 214–223
- 4) Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, in: ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1986, Suhrkamp, S. 86
- 5) Hemmeter, Thomas: *Twisted Writing: Rope as an Experimental Film*, in: Raubichek, Walter; Srebnick, Walter (Hg.): *Hitchcock's Released Films – From Rope to Vertigo*, Detroit 1991, Wayne State University Press, S. 263
- 6) Adorno, *Wagner*, S. 81
- 7) Ebd.
- 8) Vgl. auch Lie, Sulgi: *Das verdoppelte Enunziat oder die Spaltung des filmischen Bildes: Weltprojektion als Rückprojektion in Marnie*, in: ders.: *Die Außenseite des Films – Zur politischen Filmästhetik*, Zürich/Berlin 2012, diaphanes, S. 39–46
- 9) Gunning, Tom: *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Spectors*, 2004, S. 7, online: <https://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf> (12. 10. 2021)
- 10) Rohmer, Éric; Chabrol, Claude: *Hitchcock*, Berlin 2013, Alexander Verlag, S. 10
- 11) Wollen, Peter: *Rope: Three Hypotheses*, in: Allen, Richard; Ishi-Gonzales, Sam (Hg.): *Alfred Hitchcock, Centenary Essays*, London 1999, BFI, S. 81
- 12) Peucker, Brigitte: *Blood, Paint, or Red? The Color Bleed in Hitchcock*, in: Freedman, Jonathan (Hg.): *The Cambridge Companion to Hitchcock*, Cambridge 2015, Cambridge University Press, S. 199
- 13) Castle, Terry: *Phantasmagoria: Spectral Technologies and the Metaphorics of Modern Reverie*, in: *Critical Inquiry*, 1988, 15. Jg., Heft 1, S. 30
- 14) Deleuze, Gilles: *Was ist der Schöpfungsakt?*, in: Lapoujade, Daniel (Hg.): *Gilles Deleuze: Schizophrenie und Gesellschaft – Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M. 2005, Suhrkamp, S. 304
- 15) Castle, *Phantasmagoria*, S. 41
- 16) Zum Niedergang und Wiedergeburt des 3D-Kinos vgl. auch Elsaesser, Thomas: »The ›Return‹ of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century«, in: *Critical Inquiry*, 2013, 39. Jg., Heft 2, S. 217–246
- 17) Rothman, William: *The Murderous Gaze*, Albany 2012, SUNY Press, S. 196
- 18) Seeßlen, Georg: *Mr. Hitchcock Would Have Done It Better*, in: ders.; Beier, Lars-Olav (Hg.): *Alfred Hitchcock*, Berlin 1999, Bertz, S. 213
- 19) Jameson, Fredric: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus (Hg.): *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg 1986, Rowohlt, S. 55
- 20) Ebd.
- 21) Ebd., S. 62

- 22) Edelman, Lee: *Rear Window's Glasshole*, in: Ellis Hansen (Hg.): *Out Takes – Essays on Queer Theory and Film*, Durham/London 1999, Duke University Press, S. 86
- 23) Blättler, Christine: *Phantasmagorie statt Fetisch – Zur modernen Signatur der Dinge*, in: Doll, Martin; Gaderer, Rupert; Camiletti, Fabio; Howe, Jan Niklas (Hg.): *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, Wien 2011, Turia + Kant, S. 273
- 24) Cohen, Tom: *Hitchcock's Cryptonymies – Volume II. War Machines*, Minneapolis/London 2005, University of Minnesota Press, S. 233