

Vertigo: Über das Werk von Montaigne, Shakespeare und Hitchcock

Das Bild der Einöde, also die horizontale Raumvorstellung, wechselt mit dem des Abgrunds, der vertikalen Raumvorstellung. Dieses nun war ein gewaltiger Fund der mystischen Gestaltung. Denn die Aussage von der Eigenschaftslosigkeit der Gottheit in Eckharts Worten von 'dem weiselose und formlosen Abgrund der stillen wüsten Gottheit' fügte dem Begriff der Unendlichkeit zugleich das Gefühlsmoment einer schwindelnden Höhe hinzu.

Johan Huizinga¹

1. EINLEITUNG UND PROBLEM

Jede Konfrontation mit einem Kunstwerk ist eine Fahrt mit unbekanntem Zweck und ein *blind date* zugleich. Damit korrespondieren die ersten drei Worte des Hamlets: *Who's there?*²: In dem Hamlet wird die Frage *Who's there?* beantwortet mit dem Gebot: *Stand and unfold Yourself*. Das ist die Grundstruktur des unterschweligen Zwiegespräches zwischen Autor und Publikum und des Selbstgespräches in den Werken der Autoren, die ich bespreche.

Hat das Kunstwerk eine Seele? Blöde Frage? Nicht ganz und gar! Das Konzept Seele oder Innenwelt ist vielumfassend und breitgefächert. Man hat das religiöse Konzept der untersterblichen Seele. Es gibt aber auch die Idee des virtuellen Innenraums, wo die Interessen der modernen Ästhetik, Neurologie und Philosophie öfters aufeinanderstoßen. Zurück zur Frage. Kunst hat keine Seele, aber macht uns bewußt, dass wir eine Seele, im Sinne einer Innenwelt, haben³.

Im Zusammenhang mit diesem Thema trete ich in diesem Aufsatz an die folgende Frage heran: Wie ist die Kombination oder Komplementarität von Selbstbezug und Fremdbezug in einem Kunstwerk möglich? Zur Erörterung: in seiner zunehmenden Selbstbestimmung ist die Kunst immer mehr sich selbst zugewendet, ihren eigenen Kriterien überlassen und tendenziell in sich selbst verschlossen. Trotzdem muss sie

¹ Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 2006.

² Vor, während und nach dem Lesen dieses Textes kann es behilflich sein den Hamlet und Vertigo (einschließlich der sehr interessanten Geschichte der Remasterung) noch mal anzusehen. Beide werden als DVD angeboten und sind hinsichtlich der Preis-Wert Kombination, das Beste was in den Niederlanden feilgeboten wird. Über andere Länder rede ich nicht. Falls man Montaigne nicht kennt: lesen Sie das letzte Hauptstück *Über die Erfahrung*. In diesem Abschnitt konzentrieren sich die wichtigsten Themen der Essais.

³ Siehe: Maurice Merleau Ponty, *J'oeil et L'esprit*, Editions Gallimard. Es gibt eine deutsche Übersetzung: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* Felix Meiner Verlag Hamburg 1984. Ich verdanke diesem Aufsatz viel.

sich dem Publikum hinwenden. Wie Luhmann sagt: *es gibt keine Selbstreferenz (als Form) ohne Fremdreferenz*⁴. Um so größer die Verslossenheit eines Kunstwerkes in sich selbst, desto wichtiger die Art und Weise, worauf die Kunst sich erschließt oder erschlossen wird. Ohne kritische Reflektion darüber würden das Monopol von Kitsch und Snobismus regieren: eine bedingungslose Herausforderung also für jeden, der mit Kreation und Rezeption der Kunst einbezogen ist.

Ich exploreiere dies anhand der Hauptwerke von Montaigne, Shakespeare und Hitchcock: beziehungsweise der *Essais*, *Hamlet* und *Vertigo*. Der Kontext mit dem übrigen Werk dieser Autoren wird dabei natürlich nicht vergessen. *Vertigo* ist dabei die Grundkonzeption. Es bedeutet im wortwörtlichen und übertragenen Sinne Orientierungslosigkeit und Gleichgewichtsverlust aber schließt die Möglichkeit der Wiederherstellung der Ausgewogenheit ein. Das Konzept Vertigo ist vollkommen anwendbar auf das, was in der ästhetischen Erfahrung vor sich geht.

Warum diese drei Autoren? Alle drei waren, im Sinne der Ansichten Montaignes, Essayisten. Dem Anspruch der Essayistik zufolge haben sie die Möglichkeiten ihrer Kunstform bis aufs Äußerste ausprobiert und ausgekostet und dies in ihren Werken sichtbar gemacht. Auf dieser Ebene und Metaebene der eigenen Kunst gegenüber haben sie sich aber zugleich auch um die Art und Weise der Rezeption ihrer Werke beim Publikum gekümmert. Die Kombination, zum Beispiel, von extremer Experimentalität einerseits und Zuwendung zum Publikum andererseits bei Hitchcock hat mich immer fasziniert.

Das Wichtigste ist, dass sie diese Spagatposition zwischen den Ansprüchen der Kunst und der Zuwendung zum Publikum innerhalb ihrer Kreationen zum Thema gemacht haben. Der Fokus meiner Darlegung ist im Zusammenhang mit der vorigen Frage nach der Bilanz zwischen Selbst- und Publikumsbezug darauf gerichtet. Die Art und Weise, worauf diese Autoren möglicherweise einander beeinflusst haben, ist hier weniger interessant als dass sie, unabhängig voneinander, an denselben Problemen und Mythen gearbeitet haben. Das Problem hier ist der ästhetische Aufschluss dessen, was ich die unsichtbare Innenwelt des Menschen nenne.

Die wichtigsten Mythen, woran in diesem Rahmen gearbeitet wird, sind die des Narziss, Orpheus und Pygmalion. Folgenden Text kann man ja als einen *Voice-over* über die Hauptwerke von Montaigne, Shakespeare und Hitchcock legen: *Dancing with my shadow. And making believe it's you*⁵.

⁴ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S 240.

⁵ Ein Song von Harry Woods.

Dieser Essay ist aus der Perspektive des Publikums (Leser und Zuschauer) geschrieben⁶. Beim Lesen und Zuschauen verknüpft man gerne seine ästhetischen Erfahrungen. Die Belohnung ist, dass man in Texten, worin man denkt sich auszukennen, neue Sachen entdeckt. Zugleich ist man seinen Schönheitsempfindungen kritisch gegenüber. Man will wissen, was dabei vor sich geht.

2. DAS KONZEPT *VERTIGO*

Vertigo oder Schwindel ist ein Gefühl des Schwankens und Drehens. Es wird ausgelöst von der Erfahrung der Maßlosigkeit von Tiefe, Höhe oder Ferne. Die Folgen sind Gleichgewichtsverlust, Orientierungslosigkeit in Raum und Zeit. In meiner Betrachtung hat das Konzept *Vertigo* drei Ebenen:

1. Die Ebene des Bewusstseins des auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen in der entzauberten Leere des Weltalls.

Beispiel: Scottie, die Hauptperson des *Vertigos*, wandert mit seiner geliebten Madeleine durch den Wald der Segoias. In Reaktion auf Scotties Bemerkung, dass dies für immer grüne und für immer lebende Wesen sind, sagt Madeleine dass sie sie hasst, weil sie sie daran erinnern, sterben zu müssen.

2. Die Ebene der Perzeption und Erfahrung. Das heißt, die Zusammenarbeit der Sinnesorgane mit einem inneren Sensor, worin Eindrücke von der Außenwelt her sofort zu neu gebildeten, mit Erkennung, Wiedererkennung, Gefühlen und Fantasien besetzten, Konfigurationen aneinandergesetzt werden.

Beispiel: überkommen von Höhenangst schaut Scottie in der Mitte der Spindeltreppe der spanischen Missionskirche in die Tiefe. Diese Angst überfällt ihn nur unter der Vorbedingung des Gewahrens eines Abgrundes im innerweltlichen Raum. Eine nahtlose und augenblickliche Korrespondenz zwischen Außen- und Innenwelt bringt diese Perzeption zustande. Reelle Gefahr, zu fallen, gibt es sonst nicht.

3. Die Ebene der ästhetischen Symbolik, Entsprechungen und Zeichen. Das anthropozentrische Gottesbild und die altertümliche Machtlegitimation sind entzaubert worden. Da bleibt nur die menschliche Innenwelt. Ästhetische

⁶ Jedesmal wenn ich das Wort Publikum anwende, meine ich Leser, Zuschauer und Zuhörer.

Symbolik und Zeichen sind von dieser Änderung weitgehend beeinflusst worden. In der Kunst hat die klare Symbolik einer anthropozentrischen Gott- und Heiligenwelt den willkürlichen Korrespondenzen von den wahrnehmbaren Zeichen der Ästhetik mit einer nur vom *inneren Sensor* wahrnehmbaren Innenwelt einen Platz eingeräumt. Auch in diesem Bereich guckt man in eine endlos sich widerspiegelnde Reflektion der Selbstprobung und deren Widerschein in der Kunst des Erschaffens und deren Ergebnisse. Im Bereich der Kunst kann dies als Realitätsverlust und zuletzt als die Selbstzerstörung der Ästhetik erfahren werden⁷.

Diese Gliederung entspricht den drei Bedeutungen des Wortes *Globus (Globe)* bei Shakespeare. Globus bedeutet Welt. Der Globus ist aber auch der Kopfraum der inneren Erlebnisse (Hamlet 1.5.96). Schließlich ist es der Theaterraum am Südufer der Themse in London. Einen spezifischen Zusammenhang zwischen diesen drei Dimensionen des Wortes gibt es auch: das reelle Welttheater der Menschen, wie es in den Kopf der Menschen hineingetreten ist und im imaginären Theaterraum ästhetisch zur Verarbeitung kommt, gehört zum Hauptinteresse in diesem Essay. Die Gestalt des *Vertigos* ist in seinen konzeptuellen und metaphorischen Verzweigungen überall in den Werken von Montaigne, Shakespeare und besonders Hitchcock sichtbar. Heraufbeschworen von der Gravitation der imaginären Leere eines Vakuums, ist sie die perfekte Gestalt einer konzentrischen, in einer immer größeren Umlaufgeschwindigkeit dahineilenden Rotation der Schwindelbewegung. Dabei trifft die Doppelbedeutung von Schwindel, als Taumel und Augenwischerei, völlig zu. Sie ist aber auch die konzentrische Spiralbewegung eines galaktischen Strudels außerhalb der Grenze aller Lebendigkeit. Da gibt es die große etymologische Fundgrube und Perspektive der Korrespondenzen und Analogien zwischen Kosmos, Innenwelt und Kunst. Als Endbestimmung der vertiginösen Dynamik ahnt man aber die Selbstzerstörung. Ein imaginärer Fall in die Tiefe? Oder gibt es zumindest ein Restant dessen Gegenstückes: eine Katharsis oder jedenfalls eine Katharsis auf Teilzahlung?

Der Film *Vertigo* beinhaltet eine Musterkarte der Anwendungen von *Vertigo*. Eine der ersten großen Anwendungen in diesem Bereich bietet übrigens Montaigne am Ende eines der Höhepunkte der Essais: *Die Apologie des Raimond Sebond*. Im Bezug auf seine Skepsis, sprechend über den Pygmalionmythos und Schwindel (*Le*

⁷ Peter Bürger *Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem Ennui* in *Entzauberte Zeit* Ludger Heidbrink, Hanser Verlag, München Wien 1997.

vertige), vergleicht er die Position eines Philosophen mit dem Schwindelgefühl eines Menschen, eingeschlossen in einem Käfig aus grobmaschigem Eisendraht, hängend an einem Turm der *Notre Dame*. Mühelos und, trotz Beruhigung aller auffindbarer Rationalität, wird dann, Montaigne zufolge, die Imagination der Höhenangst als Sieger hervorgehen. Zuletzt noch Eines hierzu: Höhenangst und Vertigo als das Gefühl, dass die Welt um einem herum dreht, werden normalerweise konzeptuell unterschieden. Hitchcock und Montaigne machen diesen Unterschied nicht. Beide sind Teil der Idee einer mit starken Gefühlen besetzten und das Gleichgewicht störenden, Bewusstseinsverzerrung.

3. ZERBRECHENDE KUNST IN ZERBROCHENEN ZEITEN

3.1 ERSCHÜTTERTE WELT UND SCHMERZ AN DER WELT

Es sind Welten der Täuschung und Enttäuschung. *There is something rotten in the state of Denmark*, heißt es im *Hamlet*, und Dänemark ist nicht die Ausnahme. Frankreich wurde von der Grausamkeit der Religionskriege heimgesucht. San Francisco war die Stadt, wo *die Macht und Freiheit* krimineller Geschäftsleute wie Galvin Elster angehörte.

In solchen Zeiten hätte man im Kunstbereich vielleicht Helden erwartet: Montaigne als Hauptperson seiner *Essais*, Hamlet und Scottie aus *Vertigo* sind aber Antihelden. Die Helden saßen einst auf einem Pferd und trotzten der Welt. Montaigne dagegen reitet sein Pferd, um seinen Ärger mit den Nierensteinen zu verringern. Dann fällt er noch von seinem Pferd und fängt an, die *Essais* zu schreiben.

Wie brüchig und instabil der Stand der Sachen ist, beweist Hamlets Werdegang. Er, ein Antiheld wie kein anderer, stellte vorher den Prototyp des Helden dar. Hören wir, was Ophelia dazu sagte: *What a noble mind is here o'erthrown! The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue sword,* (III. I, 152).

Als Privatdetektiv ist Scottie der Cowboy der Großstadt. Aber in einer Großstadt voll von Wolkenkratzern ist ein Privatdetektiv mit Höhenangst kein Held. Für Entdeckungsreisenden der Innenwelt des Menschen, wie man Montaigne und seine zwei Gesellen in diesem Essay doch betrachten kann, hat der Antiheld einen großen Vorteil. Die innere Welt des Antihelden ist größer bemessen als die des Helden. Finstere Zeiten mit als Pendant in der Kunst die zur Melancholie neigenden Protagonisten, die ein schwieriges und ambivalentes Verhältnis mit der Realität haben. Schein ist der Wirklichkeit gleich und umgekehrt. Wahrheit ist Unwahrheit. Jede Reflektion bedeutet eine Verdopplung und zugleich eine Relativierung der

eigenen Identität. Beim vollen Bewusstsein, bleiben sie die endgültigen Schlafwandler.

Das ist auch Teil der Vertigo-Erfahrung in Kunst und Innenwelt. Schauen wir uns diese Tricks, die das Realitätsgefühl beim Publikum ins Schleudern bringen, im Kabinett unserer drei Kunstmagier mal an.

3.2 SCHEIN UND WESEN

Geistreich und vielbedeutend ist die Aussage Montaignes über sein Verhältnis mit seiner Katze. *Spielt die Katze mit mir oder spiele ich mit meiner Katze*, so fragt er sich. Denke darüber mal nach, lieber Leser, und bedenke, wie man überhaupt ein Kriterium herstellt auf Grund dessen man diese Frage beantworten kann. Hier wird der geborene Skeptiker, mit einem einfachen Beispiel aus dem Alltag, von sich selbst überlistet.

Grundlegend bei allen drei Autoren ist die Ansicht, dass die Imagination stärker ist als die Empfindung der Realität. Montaigne äußert sich darüber, wenn er den Gegenstand der Höhenangst (*le vertige*) bespricht (*Apologie des Raimond Sebond* II, XII.). Höhenangst beruht auf Schein. Aber nichts trügt so effektiv wie der Schein. Ein Philosoph, in einem, aus dünnen eisernen Stäben bestehenden, an der Turmspitze der Notre Dame hängenden Käfig, wird sich hinunterblickend zusammenziehen, obwohl er als Philosoph und Liebhaber der Wahrheit doch wissen soll, dass es keine einzige Gefahr gibt hinabzustürzen.

Es ist einer der ersten von Hamlet gesprochenen Sätzen: *I know not seems*. (1. 2. 76) Und eben weiter im Text sagt er: *But I have that within which passes show* (1. 2. 85). Aber in der Begegnung mit dem schönen Schein des Theaterspiels ist seine teilnahmslose und selbstversunkene Niedergeschlagenheit wie Schnee in der Sonne verschwunden.

In *Vertigo* sieht man, wie Schein in der Liebe betrügen kann. Bis zur Hälfte des Filmes wird die Hauptperson und werden auch die Zuschauer in die Illusion der Liebesgeschichte hineingezogen. Es ist Hitchcocks Meisterhand, um die Zuschauer, erst am Ende des ersten Teils des Filmes, aus dem Liebesträum Scotties erwachen zu lassen. Dann am Ende entdeckt auch Scottie das Spiel, das mit ihm gespielt worden ist.

Hier wird die Konfrontation zwischen Schein und Wesen auf die wahnwitzige Spitze getrieben. Gegenüber der Betrügerei der Judy/Madeleine steht die Aufrichtigkeit

Scotties, der denkt, die Liebe seines Lebens zu erleben⁸. Aber unter jedem Boden gibt es hier einen Doppelboden. Während der Simulation ihrer Liebe zu Scottie war sie wirklich verliebt. Scottie kann sie aber nur lieben als diejenige, die sie nicht ist, und weist die authentische Judy/Madeleine ab. Dies kann man nur vergleichen mit Hamlet, der in seinem Wahn dazu auch noch Wahn simuliert. Schwierig ist es, all dieses in Worte zu fassen und deswegen eine schlechte Wiedergabe sehr großer Filmkunst, die man eben nicht in Worte fassen kann.

Das ist *Schein und Wesen* auf der Ebene der Intrige. Aber auf der Ebene der Regie zeigt Hitchcock sich als Meister. Neben dem *master of suspense* kennt er sich aus in dem, was von ihm *Suspension of disbelief* genannt wird. In *Vertigo* ist vieles unwahrscheinlich und selbst unmöglich. Der *suspension of disbelief* ist der vom Regisseur herbeigeführte Aufschub des Unglaubens. Die Faszination der inneren Ordnung des Werkes siegt über Realitätssinn und Überprüfung an den Tatsachen. Montaigne sprach über seine Katze. Shakespeare sieht das Problem von Schein und Wesen mehr im Großen und Ganzen als er schrieb: *We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep.* (The Tempest Act IV, I, 156-58),

3.3 DAS PINOCCHIOPARADOX

Man kennt den Cluster folgender zwei Sätze vielleicht schon: *Der nächste Satz ist nicht wahr* in Zusammenhang mit *der vorige Satz ist wahr*. Man spricht hier von einer unendlichen Selbstreferenz. Ein endgültig in sich selbst drehender Zirkelschluss. Die vollendete rhetorische Vertigobewegung. Dabei natürlich auch ein exklusiv selbstbezogener Teufelskreis. Man nennt dies wohl auch *das Pinocchioparadox*. Die Nase des Pinocchios wächst, wenn er lügt, aber was mag wohl unsere Schlussforderung sein, wenn wir ihn rufen hören, dass seine Nase wächst.

Die Skepsis bei Montaigne ist der philosophische Doppelgänger dieses *Pinocchioparadoxes*. Besonders im zweiten Buch der *Essais* muss man bei jedem Satz, den er schreibt, denken: *dieser Satz ist nicht wahr*. Auch zu dem Satze mit entgegengesetzter Bedeutung würde man auf Grund derselben Argumentation dasselbe sagen. Die Skepsis von Montaigne, besonders im zweiten Buch, ist bodenlos.

Hamlet sagt manches, was Shakespeare nicht wirklich meinen kann. In dem berühmten *To be or not to be* Monolog spricht er über: *the undiscovered country*

⁸ Im zweiten Teil des Filmes stellt es sich heraus, dass Madeleines wirklicher Name Judy ist. Um ihre Doppelidentität anzudeuten, nenne ich sie dann Judy/Madeleine.

from whose bourn no traveller returns (III, I, 78-79). Damit meint er den Tod. Wir wissen aber, dass sein ermordeter Vater schon als Wiedergänger seinen Auftritt auf der Bühne gemacht hat. Zumindest ein Reisender ist also zurückgekehrt.

Im Schlussakzent sagt Hamlet zweimal: *I am dead*. Ein Satz mit unerhörter und unmöglicher Selbstreferenz. Des starken thematischen Zusammenhangs wegen akzeptieren wir es: *suspension of disbelief*.

Auch in der Kinematografie von Hitchcock hat man viele dieser Pinocchioparadoxen. Scottie verfolgt Madeleine. Sie geht in ein Hotel hinein. Einige Minuten später stellt es sich klar heraus, dass sie niemals da gewesen ist. Das geht nur im Traum, aber in diesem Fall ist der ganze erste Teil des *Vertigos* ein Traum. Wie ist es möglich, dass man in einer Szene noch hoch an einer sich biegenden Dachrinne einer Art Wolkenkratzers hängend, in der folgenden Szene mit einer Freundin ruhig zusammensitzt, usw.

3.4 DIE EINZELGÄNGER UND IHRE DOPPELGÄNGER

Doppeldasein, Doppelleben, doppelte Identitäten und Doppelgänger. Ihre Präsenz in der Kunst ist ein Studium wert. *Ich ist ein Anderer*, sagte Rimbaud. Schon Rohde nennt die Psyche des Menschen nach dem Tode einen Doppelgänger⁹.

Bei unseren Autoren gibt es sie allenthalben. Sie spielen damit. In seinen meisten Filmen tritt Hitchcock in seinen *Cameos* auf. Als die bedeutungsloseste Person im Film, hinausgefallen aus dem Rahmen der selbst entworfenen Intrige, läuft er da selbst einige Sekunden umher. Nur Romantiker mit angemessener Ironie sind solcher Selbstverspottung fähig.

Die Identitätsverdopplung hat die *Essais* von Montaigne erst richtig auf die Beine gestellt. *Sie sollen sich nicht darum bemühen, dass die Welt über Sie spricht, aber überlegen, wie Sie mit sich selbst sprechen sollen.* (1, 38, *Über die Einsamkeit*). Das reflektierende Individuum beinhaltet zumindest zwei Identitäten: das reflektierende Ich und das reflektierte Ich. Es gibt da einen großen Unterschied zwischen den zwei Sätzen *Ich bin alleine* und *Ich bin mit mir selbst alleine*. Ohne den Sinn und die Bedeutung des letzten Satzes würden die Aufklärung, die Romantik mit ihren zahllosen Doppelgängern fehlen. Die Monologe im Hamlet sind vom Typ her Selbstgespräche. Darin ist er sich selbst sein eigener Angstgegner geworden. Nur das Publikum hört zu. Im *Vertigo* passiert das Unmögliche, als Scottie, träumend, sich selbst wie im Spiegel sieht. Im Traume ist vieles möglich, nur nicht dass man sich selbst darin bewegen sieht.

⁹ Erwin Rohde *Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* Alfred Kröner Verlag, Leipzig.

Das Selbst veräußerlicht sich manchmal in Doppelgängerkonstruktionen. In den *Essais* hat man die besondere Doppelidentität von Montaigne, den *Essais* und Etienne de Boétie. Er betrachtet die *Essais* auch als eine Fortsetzung des Dialogs mit diesem besten Freunde.

Die existentielle Lage Hamlets und Laertes ähnelt sich unheimlich. Beide sind von der Rache besessen. Beide haben den Vater verloren und wollen ihn rächen. Beide genießen das Ansehen der dänischen Bevölkerung. Die erste große Konfrontation der beiden Rächer ist am Grabe der von beiden geliebten Ophelia. Am Ende des Stückes duellieren sie sich. Sie töten einander mit demselben Schwert und in der Sterbestunde versöhnen sie sich miteinander. Rozenkranz und Guildenstern stehen zueinander wie Schulze und Schultze in den Abenteuern von Tim und Struppi. Auch die Intrige im Stück kann man aufteilen in Einzelintrigen, die einander spiegelbildlich ähneln.

Im Vertigo ist die Verdopplung wortwörtlich schwindelerregend. Die Madeleine/Judy/Madeleine ist ihre eigene Doppelgängerin. Dabei spielt sie auch noch die Rolle einer von einem Wiedergänger heimgesuchten Frau. Es ist nicht das einzige Doppelgängermotiv bei Hitchcock. In den bereits erwähnten Cameorollen, aber auch in Filmen wie Rebecca und Psycho, werden die makaberen Spiele mit der doppelten Identität mühelos gespielt.

4. ALLES DREHT SICH UM NICHTS

4.1. WAS DREHT IN TEXT UND TEXTUR

Alles dreht. Montaigne, dem besten Leser seiner eigenen *Essais*, war es schon aufgefallen und er fasste es im folgenden Bild zusammen: *ich rolle mich in mich selbst zusammen* (*Moy je me roule en moy mesme*. II.17.). Die Bezeichnung bezieht sich auf sein Leben und die Struktur und den Inhalt seiner Schreibung. Das schreiben nennt er etwas auf die Papierrolle setzen (*mettre en Rolle, enroller und contreroller*). In der Struktur der *Essais* ist weiter eine Kreisbewegung auffindbar, die Montaigne optisch folgendermaßen darstellt: *Meine Phantasien folgen einander, manchmal auch von weiter Ferne; sie betrachten einander, sei es nur aus den Augenwinkeln hinaus* (III.9). Diese Bewegung im Kreis herum dreht sich um eine Person, von der man nicht weiß, ob es das *Ich*, *Etienne de la Boétie*, die *Menschheit* ist, oder etwas, was man einfach als die leere Eitelkeit des Lebens betrachten kann. Wahrscheinlich ist es dies alles zugleich. Vertiginös wie in eine

Fuge, kehren dieselbe Themen, in einer ständigen Dynamik von komplexen Selbstverweisungen, aber immer auf unterschiedlichen Ebenen, wieder zurück.¹⁰ Elsinor ist der Ort, wo sich alles im hektischen Schwindel um einen imaginären Mittelpunkt dreht: Hamlet. Treffend ist der Kontrast zwischen der Erstarrung und Lähmung Hamlets vor dem Dilemma der Rache und der siedenden Eile in seinem Umkreis. Die Heirat folgt der Beerdigung. Sätze wie folgender aus dem Munde Claudius gibt es im *Hamlet* viele: *Farewell, and let your haste commend your duty* (1, 2, 339).

Die Kraft der *Vertigoperzeption* wirkt in dem Film Hitchcocks wie ein magnetisches Feld. Alles zieht sie zu sich her: die Spindeltreppe, Haarknoten, den in Jahresringen gegliederten Querschnitt der unsterblichen Segoias. Man sieht es schon beim Nachspann. Da wird der Vertigo-Schwindel dargestellt in der auf die Iris eines Auges zudrehenden Bewegung einer Spirale. Daneben taucht dann das Bild einer Spirale wie eine fast kosmische Serpentine einer Milchstraße mit einer imaginär großen Pupille eines schwarzen Loches im Mittelpunkt auf: große und groteske Poesie der optischen Montagekunst und zugleich auch eine provokative Herausforderung an die Fantasie des Zuschauers.

In einem Moment unterstützen Inhalt und Kinematografie einander wechselseitig. Es ist einer der Höhepunkte der Filmgeschichte. Als Scottie, wie Pygmalion, die Judy wieder völlig und vollendet zu der alten Madeleine umgebastelt hat, dreht zwar nicht die Welt aber die Kamera in einem Kreis von 360° Grad um die selbst erschaffene Illusion der Innigkeit und Intimität. *Dancing with my shadow*.

4. 2. LEERSTELLEN IM LEBEN UND LEERSTELLEN IN DER TEXTUR DER WORTE UND BILDER

Chaotische Leere und Schöpfung. Sie sind in der Mythologie miteinander verknüpft. Aus dem gähnenden Chaos entstand die Welt. Viele Religionsgeschichten bestätigen es. Dieses Merkmal der großen Kosmologie kehrt in Struktur und Thematik bei den drei Autoren zurück.

Die metaphysische Leere, als Folge der Entzauberung, wird von persönlichen Verlusterfahrungen der Hauptpersonen betont. Montaigne verliert Etienne. Hamlets Vater wird von dessen Bruder ermordet. Scottie verliert die Liebe seines Lebens. Auch diese Erfahrungen prägen sich in besonderen Parallelen zwischen Inhalt und Struktur ein.

Genau in der Mitte des ersten Buches der *Essais* finden wir den Titel eines Textes, den es in den *Essais* nicht (mehr) gibt: *Neunundzwanzig Sonette von Etienne de la*

¹⁰ Denis Bertrand *De l'expérience* Gallimard 2002.

Boétie an Frau de Grammont Comtesse de Guissen (I, XXIX). Eine Leerstelle also. Montaigne soll auch überlegt haben, an dieser Stelle dem bekanntesten Essay von Etienne, *Über die freiwillige Sklaverei*, einen Platz einzuräumen. Etienne war schon Jahre tot. Montaigne betrachtete ihn als seinen besten Freund. Er kannte, so sagte Montaigne selbst, Montaigne besser als Montaigne sich selbst kannte. Montaigne schrieb der *Essais* zufolge einen Brief an seinen Vater, um Etienne, wie Orpheus seine Eurydice, ein neues Leben zu geben. Die *Essais* sind, neben dem Dialog mit sich selbst, auch die Fortsetzung des Dialoges mit Etienne.

Dieser sehr merkwürdigen Leerstelle vorausgehend befindet sich im Text der Essay über die Freundschaft. Nicht zufällig. In diesem Kapitel stößt man auf einen der seltsamsten Sätze in den *Essais*. Die Frage nach dem Grund der Freundschaft mit Etienne beantwortete Montaigne folgendermaßen: *weil er es war; weil ich es war (parce que c'était lui; parce que c'était moi.)*. Für einen Skeptiker wie Montaigne ist dies ein Satz von unerhört dogmatischer und axiomatischer Struktur. Mit anderen Worten: dieser Satz hängt in der Leere, und die Fülle der *Essais* sind an die Stelle dieser Leere getreten. Am Ende der *Essais*, vorbei an der philosophischen Skepsis, wird der Boden in einer fast karnevalesken Katharsis gefunden. Ich rede noch darüber.

To be or not to be. Ein jeder kennt diesen ersten Satz des großen und meist bekannten Monologes von Hamlet. Es ist das weltanschauliche Niemandsland im Herzen des Theaterstückes. Nicht nur der Inhalt wird hier betont, sondern auch die Entsprechung zwischen Inhalt und der strukturellen Position des Textes im Gewebe der dramaturgischen Handlungsstruktur. In diesem fast emblematischen Text gibt es keinen einzigen Anknüpfungspunkt zu dem, was da in diesem Drama auf die Bühne kommt. Man kann ihn als Text in jede Tragödie Shakespeares oder willkürlich anderer Autoren hinein transportieren. Hamlet spricht nur in sehr allgemeinem Sinne. So ist auch der Handlungsvorgang im *Hamlet* ohne diesen Monolog mustergültig zu verstehen. Weiterhin wird das grammatische Subjekt des Monologes nicht von einem prosaischen Ich dargestellt. Ausnahmsweise benützt Hamlet hier das lyrische Wir. Ohne seine übliche selbstzerstörerische Introvertiertheit entlarvt Hamlet in einem von der Eile des Handelns der übrigen Gestalten geprägten Stück jeden Sinn und Inhalt des Handelns überhaupt. Selbst das Wort *Handlung* darf nicht mehr gebraucht werden. Die Entzauberung des Handelns in einer Kunstgattung, deren konstituierender Charakter die Handlung ist.

Da gibt es das große Paradox, dass auf der Ebene der Intrige die fast emblematisch shakespeareanische Alleinsprache ein Fremdkörper in dem übrigen Texte ist. Auf der Ebene der Kunstgattung des Theaters selbst fügt sie sich nahtlos ein: als

Entzauberung dieses Genres, dessen Baustein das Handeln selbst ist. An der Stelle des Wartens entsteht da auf der Bühne nach und nach ein neues Phänomen: warten auf Godot.

Hans Blumenberg schrieb einen Artikel über eine wichtige Analogie im Werke Heideggers und Hitchcocks. Es geht da um die Analogie zwischen dem Konzept *Dasein* und *Mac-Guffin*¹¹. Zur weiteren Erörterung soll hier zuerst umschrieben werden, was ein *Mac-Guffin* ist. Zuerst ein Beispiel: In einer Erzählung dreht es sich um ein Dokument oder eine Person mit einem Geheimnis, das, in verkehrten Händen, die Staatssicherheit bedroht. Der Leser vernimmt weiterhin nichts vom Inhalt des Geheimnisses. Er folgt nur der spannenden Geschichte, worin alles getan wird, um dieses Dokument oder der Person habhaft zu werden, oder vorzubeugen, dass anderen dieses gelingt. So ein Dokument oder eine Person nennt man ein *Mac-Guffin*. Das klassische Beispiel ist *Der gestohlene Brief* von Poe. Der Terminus stammt von Hitchcock. In seinen Interviews mit François Truffaut definiert Hitchcock den *Mac-Guffin* folgendermaßen: Ein *Mac-Guffin* ist nichts: Nichts (*nothing at all*).¹² Zurück zu Blumenberg. Er behauptet, die Stelle des *Mac-Guffins* in einer Hitchcock-Geschichte sei gleichrangig zum Konzept des *Dasein* bei Heidegger. Hitchcock hat das Geheimnis seiner *Mac-Guffins* nur einmal verraten. Blumenberg stellt bei Heidegger derartiges fest. Heidegger hat versprochen, in einer Fortsetzung von *Sein und Zeit* das Geheimnis von Sein und Zeit offenkundig zu machen. Sein Versprechen hat er nicht eingehalten. Dies, so unterstellt Blumenberg, um dem Leser die Entdeckung der Bedeutungslosigkeit des *Daseins* zu ersparen. Wie ein *Mac-Guffin* ist das Konzept ganz ohne Sinn und Bedeutung, nur dass es der Anlass einer vielgepriesenen philosophischen Betrachtung war. *Viel Radau um Nichts* (*Much ado about Nothing*).

Hitchcock gab die Geheimnisse hinter seinen *Mac-Guffins* niemals preis. Meiner Meinung nach gibt es eine Ausnahme: *Vertigo*. Der Film hat zwei Teile. Das besondere Merkmal der kinematografischen Struktur von *Vertigo* ist, dass in jedem dieser zwei Teile dieselbe Geschichte erzählt wird. Vor dem zweiten Teil wird uns das Geheimnis des *Mac-Guffins* bekannt gemacht. Das war die Absicht Elsters, seine Frau unbestraft zu ermorden. In Unwissenheit dessen haben wir uns den ganzen ersten Teil arglos angeschaut.

¹¹ Hans Blumenberg and David Adams, *Being—A MacGuffin: How to Preserve the Desire to Think* Salmagundi, No. 90/91

¹² François Truffaut, *Hitchcock*, Simon and Shuster, Paperback, New York, 1983 S. 139.

Alles dreht sich um nichts, aber diesem Tatbestand verdanken wir die Kunst und das Denken und die Idee der Schönheit und Trost, die sie uns geben können. King Lear's Aussage *Vom Nichts wird Nichts kommen (From nothing will come nothing)*, wird nicht von den Tatsachen noch aus dem Munde der Autoren selbst bestätigt.

5. INNERE LEERE UND ÄSTHETISCHE FÜLLE

5.1. DAS STERNENZELT IM KOPF

Am Anfang seines Filmes *Spellbound* zitiert Hitchcock Shakespeare: *The Fault... is Not in Our Stars, But in Ourselves...* Julius Caesar (I, 2, 140-141). Montaigne erzählt uns die Geschichte des Philosophen Thales, der während seiner Spaziergänge zu den Sternen schaute. Eine Frau legte ihm etwas in den Weg. Vielleicht war es eine Bananenschale. Er stolpert und fällt. Die Schlussfolgerung Montaignes: *es wäre besser auf sich selbst als auf den Himmel zu achten* (II, XII). Im Weltall gibt es kein Wesen zu unserer existentiellen Orientierung mehr: Entzauberung.

In dem Essay *Der Affekt der Väter für die Kinder* beschreibt Montaigne, wie er angefangen hat zu schreiben. Einsam war er und Melancholie war seine Grundstimmung: *und als ich mich also als leer (vide) empfand und kein einziges Thema hatte worüber ich schreiben konnte, habe ich mich selbst als Gegenstand und Thema vorgestellt* (II, VIII.). Diese Beschreibung ist exemplarisch für eine Wendung in der ästhetischen Aufmerksamkeit. Das Ich wird sich selbst zu einem Schauspieler auf der Bühne der inneren Welt. Die Grundstruktur dieses Theaters ist das Ich als Protagonist gegenüber dem Ich als Antagonist in einer von ihm selbst arrangierten Dramaturgie, die er selbst als Zuschauer beobachtet und rezensiert.¹³ Man kann den sehr kurzen Dialog des Hamlets völlig allegorisch anwenden auf die *Essais: Who's there....Stand and unfold yourself*. Das ist die Struktur des Selbstgesprächs von Montaigne mit sich selbst.

Dieser Weg in die Innenwelt hinein ist das große Abenteuer des in seinem eigenen Geiste befindlichen Geistes. Dazu braucht man ein ästhetisches Instrumentarium wie *das innere Auge, den inneren Schauplatz, das Theaterspiel, dessen Dramaturgie und Hauptintrige*. Die Theatermetaphern dominieren. Das ändert nichts daran, dass es im großen Ganzen für die Kunst viel Konkurrenz von der Metaphorik des Abenteurers, Reisens und der Navigation gegeben hat¹⁴.

¹³ Siehe auch: Jean Starobinski *Montaigne Denken und Existenz* Fischer 2002. Besonders der Paragraf *Die Verdopplung, die Monstren, die Melancholie* ist von höchster Bedeutung.

¹⁴ Darüber mehr in: Felicitas Hoppe *Sieben Schätze, Augsburger Vorlesungen* S. Fischer 2009.

5.2 DAS INNERE AUGE

Kaum zu überschätzen (?) ist hier die Metapher des inneren Auges. Sie findet sich explizit an mehreren Stellen in den *Essais* und dem *Hamlet*. Darüber hinaus stellen die meist wesentlichen Erfahrungen hier überhaupt die Wahrnehmungen eines inneren Auges oder Sensors da. Natürlich gibt es vieles, was da, in Bezug auf diese Metapher darauf und daran ist. Ich muss dagegen kurz sein und sage in diesem Bezug etwas mehr über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Filmkunst. Mit dem inneren Auge kann man sehen. Das innere Auge selbst ist unsichtbar. Was in der Innenwelt passiert, kann man beschreiben: nicht filmen. Die Kinematografie hat hier ein großes aber sehr interessantes Problem. Es war Hitchcocks Ambition, die Innenwelt zu explorieren. Titel wie *Psycho* und auch *Vertigo* spielen darauf an. Im Mittelpunkt des *Vertigos* steht der Traum Scotties und im Traum zeigt sich ja die Tätigkeit des inneren Auges *par excellence*. Diesen Traum betrachte ich als den erfolgreichsten Fehlschlag im Werk Hitchcocks. Wie schon erwähnt, sieht Scottie sich selbst in diesem Traum wie im Spiegel. Das gibt es in der Wirklichkeit eines Traumes nie.

Jedoch behalte ich die Überzeugung, dass die Erforschung der Innenwelt Hitchcocks größter Einsatz war und dass sie ihm, auch dank der spezifischen Möglichkeit der kinematografischen Kunstgattung, gelungen ist. Das Wesen der Kinematografie ist die Montage. Film wird in dieser Hinsicht auch die Musik der Bilder genannt. Die Verknüpfung der montierten Bilder geschieht im Kopfe der Zuschauer. Daher die brutale Unterstellung meinerseits: der Film braucht das Instrumentarium des optischen Blickes ins Innere nicht. In der Kinematografie erreicht man mit Bildern, was man sonst mit Monologen und mit dem Beschreiben der inneren Welt erreichen kann. Die Ausarbeitung dieser These folgt am Schluss dieses Essays.

5.3. DER INNERE SCHAUPLATZ

Vielbedeutend ist die Darstellung des Raumes, worin der innere Blick herumwandert. Das ist der innere Raum als Theater: *die innere Welt als Wille und Theatervorstellung*, so könnte man mit einer Variation auf Schopenhauers Buch behaupten. Das bedeutet die innerliche Aneignung der ganzen äußeren Welt. Die Welt, wie wir sie kennen, befindet sich im Kopf. Zweitens bedeutet die Anwendung der Theatermetapher eine Ästhetisierung. Bedeutungsvoll ist das Konzept *Welttheater*, das man derzeit überall findet.

Wieder eine besondere Bemerkung über das Medium Film und Hitchcock im Besonderen: hier bestimmt statt der Theatermetapher die Metapher der Filmregie die Grundstruktur *Vertigos*. Die große Konfrontation mit Judy/Madeleine, die die Stunde der Wahrheit im Film bildet, ist ganz und gar in die Form der Filmregie gegossen. Als Scottie der Judy/Madeleine in extrem aggressiver Rhetorik ihren Schwindel und ihre Augenwischerei vorhält, fragt er sie, ob sie dazu wie ein Filmstar instruiert worden ist. Aber auch hier dieselbe Bemerkung. Bevor man hier das Bild einer mit sich selbst in Dialog seienden Person anwenden kann, braucht man eine höhere und gewagte Metaebene, die ich hier verteidigen will. Bei der Interpretation von Kunstwerken ist es nicht üblich, das Privatleben zur Unterstützung irgendwelcher Argumentation einzubringen. Im Allgemeinen hat man dazu das Recht. Die Ausnahme ist die Art und Weise der Schaffensarbeit selbst. Diese kann man nicht ohne weiteres als eine externe Realität am eigentlichen Kunstwerk abbuchen. Es gibt da seriöse Untersuchungsarbeiten über das von Hitchcock geübte Handwerk der Kreativität. Auf Grund dessen ist die Ansicht über *Vertigo* als ein Selbstgespräch des Regisseurs durchaus plausibel und einleuchtend.

5. 4. DIE DEMASKIERUNG DER EITELKEIT ALS HAUPTINTRIGE

Kein Theaterspiel oder Film ohne Intrige. Die allgemeine Hauptintrige im inneren Theater ist klar. Eins steht da auf dem Spiel: die Enttarnung des schönen Scheins. Der Protagonist ist auf dem Weg, sich selbst als Antagonist zu demaskieren. Eine Komponente in dieser Intrige ist die Empfehlung des Orakels von Delphi, sich selbst zu (er)kennen und mit dem schönen Schein ist auch die Eitelkeit vermaledet. Hier gibt es alle Hände voll zu tun. Man setzt sich hier an eine Sisyphusarbeit ohne Ende.

Montaigne ist immer dabei, anderen aber besonders sich selbst, eine philosophische Grube zu graben. Nur auf der Metaebene zeigen seine Meinungen, besonders im zweiten Teil der Essais, eine große Konsistenz: jede Ansicht soll unter Skepsisverdacht gestellt werden. Diese Einheitlichkeit führt zu der allergrößten Divergenz auf der Ebene der unterschiedlichen Meinungen. Für Hamlet war der schöne Schein der Hypokrisie sehr nahe, aber diese Ansicht brachte ihn der Misogynie und der Misanthropie im Allgemeinen sehr nahe.

Schöner Schein: ein altes Thema. Da fließen theoretisches, moralisches und ästhetisches Interesse zusammen. Was steckt hinter der Eitelkeit: ist es die Echtheit oder ist es der schöne Schein einer russischen Matrjoschkapuppe. Die endgültige Antwort ist noch nicht gegeben worden. Das Gleichgewicht, das die Katharsis verspricht, würde in einer solchen Lösung der Frage nicht gelöst sein.

Zum Schluss: Abenteuer ist vielleicht nicht mehr als die Ästhetisierung der Langeweile. Deswegen lohnt es die Mühe, zu erforschen, inwiefern die Ästhetisierung eine sinnreiche Ausfüllung der Leere beinhalten könnte. Darüber mehr in dem nächsten Paragraphen.

6. DIE EIGENSTÄNDIGKEIT DER KUNSTERFAHRUNG: DER PYGMALIONMYTHOS

6.1 PYGMALION: ANIMISMUS UND ANIMATION

Da komme ich letzten Endes zur Besprechung des Pygmalionthemas. Wie Narziss und auch Orpheus war Pygmalion eine der großen Schöpfungen von Ovidius. Pygmalion war Bildhauer. Er skulptierte das Bild einer Frau. Keine Frau war ihr in ihrer Schönheit gleich. Vergessend, dass sie nur ein Kunstwerk seiner Hand war, verliebt er sich in sie, rührt sie an und fängt an, sie zu küssen. Dann kam noch ein wenig die Hilfe der in diesen Angelegenheiten sehr bewanderten Venus dazu, um sie auch tatsächlich zum Leben zu bringen. Diese poetische und mythologische Vorstellung hatte große Ansteckungskraft¹⁵. Collodis Pinocchio und der Sandmann von Hoffmann sind gute Beispiele. Jedermann kennt die Geschichte von Frankenstein. Erzählungen wie das Porträt von Dorian Gray und das Ovale Porträt von Edgar Allen Poe explorieren eine mögliche Verbindung zwischen Animismus und Kunst. Nicht umsonst kennt man im Kinojargon den Terminus *Animation*, der auf die pygmalioneske Suggestivität des bewegenden Bildes hindeutet. Die Frage, ob die Kunst eine Seele hat, habe ich schon angemessen variiert. Allmählich spiele ich hier auf eine Antwort an. Die Pygmalionerfahrung, worüber ich hier spreche, nenne ich die Erfahrung der Eigenständigkeit der Kunst. Das große Beispiel ist die Musik. Ein Kunstwerk realisiert sich als solches nur wenn es, und sei es nur für einen Moment, irgendwie und irgendwo im unsichtbaren Bereich der individuellen Innenwelt landet und unsere Seele, was das auch sein mag, belebt. In der Arbeit an dem Pygmalionmythos kommt eine wichtige Wahlverwandschaft zwischen Montaigne, Shakespeare und Hitchcock zum Ausdruck¹⁶. Sie haben die Eigenständigkeit der Kunsterfahrung, unabhängig voneinander, in ihren Hauptwerken thematisiert.

Zuerst Montaigne. Sein Buch wird von ihm folgendermaßen in den Kreis der Leser eingeführt: *Ich habe mein Buch nicht mehr geschrieben als mein Buch mich. Autor*

¹⁵ Victor I Stoichita, *The Pygmalion effect from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago, 2008.

¹⁶ *Michelle E. Bloom*, Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut, *Comparative Literature*, Vol. 52 no 4 pp 291-230.

und Buch sind konsubstanziell (Livre consubstantiel à son auteur Über die Verneinung, II, 18). Man bemerkt, dass in seiner Metaphorik das Wort tatsächlich Fleisch geworden ist. Montaigne betrachtet sein Buch als einen seiner Körperteile. Er sagt das wortwörtlich so. Zugleich ist es auch sein alter Ego und Doppelgänger. Er misst seinem Buch die gleichen Charakterzüge zu wie die seines Freundes Etienne de la Boétie, weil das Buch ihn wie auch Etienne besser kennt als er sich selbst. Das Buch ist, sicher zum Teil, der heraufbeschworene Etienne de la Boétie. Da kommt Animismus ins Spiel und wahrscheinlich ist es ein Animismus, an den er nicht glaubt; also nur auf der ästhetischen Ebene. Das Buch ist wie eine geliebte Person in der Dramaturgie seines Lebens. Es wird mehrfach auf diese Weise von ihm gesagt. Dabei soll sofort zugegeben werden, dass er sich zur Sache auch anders äußert.

Im Zusammenhang hiermit komme ich jetzt auf eine der meist erstaunlichen Begebenheiten im *Hamlet*: es gibt da bei der Hauptperson eine plötzliche Metamorphose, die kaum zu erklären ist: diese geschieht während der Begegnung von Hamlet mit der Schauspielergruppe (2. 2. 359). Menschen und die Menschheit hat Hamlet nicht ins Herz geschlossen. Wir haben gesehen, dass ihm der schöne Schein verhasst ist. Er liebt aber die Schauspieler. Hier, im zweiten Akt, schlägt es dem Zuschauer dreizehn. Hamlet begrüßt die Schauspieler. Paradoxerweise wird jetzt im ersten Kontakt mit den Spielern nicht gespielt. Jetzt hat er keine Maske auf. Alles, was er sagt, ist gemeint. Da sind Trübsinn, Verdrossenheit und Misanthropie auf einmal wie Schnee in der Sonne verschwunden. Ganz unbefangen und spontan beschäftigt der große Zögerer sich mit der Schauspielergruppe. Er zeigt sich einen von ihnen. Dann fließen Spontaneität und Spiel auf einem Mal zusammen. Hamlet fängt an zu deklamieren. Das Thema ist *Der Tod des Priamus*. Kaum ein wenig im Text unterwegs fragt er einen Schauspieler, ihm zu folgen. Dieser versetzt sich so in Text und Rolle hinein, dass er am Ende, nach der Klage Hecubas über den Verlust von Priamus, weint. Die Geschichte ist ersonnen, aber die Tränen sind, im Rahmen des Textes zumindest, echt. Hamlet ist da eifersüchtig auf einen Schauspieler, der weinen kann, auch wenn es um etwas geht, was nur in der ersonnenen Irrealität eines Theaterspiels passiert ist. Während er selbst dazu nicht imstande ist, auch wenn es bei ihm um seinen eigenen Vater, der in der Realität ermordet worden ist, geht. Theater ist eine Realität auf einer anderen Ebene. Dies hier ist keine Imitation des Lebens. Es ist für Hamlet das Leben in seiner durchschaubaren, ungezwungenen Selbstdarstellung selbst. Die Kunst ist nicht die Imitation von Wahrheit. Die Konfrontation mit Kunst bringt Wahrheit ans Licht. Im dritten Akt benützt Hamlet das Theaterspiel als eine polizeiliche Rekonstruktion zur Enttarnung

seines Onkels, als dem Mörder seines Vaters. Die Reaktion seines Onkels auf eine theatralische Simulation soll ihn verraten. Oder wie Hamlet sagt:

*The play is the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.*

Die Kunst weiß mehr über uns als wir über uns selbst. Ähnliches sagte schon Montaigne.

Noch mehr als der *Hamlet* bildet der Film *Vertigo* eine Jacobsleiter der Metaebenen. Ich habe nicht die hermeneutische Kompetenz, zu folgern, dass sie bis in den Himmel reicht. Wohl aber habe ich die Überzeugung, dass sie geradewegs zum Regisseurthron führt, worauf Hitchcock Handel, Wandel und Treiben der Menschen in seinem kinematografischen Weltall lenkt und regiert.

Von dem Verlust der Madeleine absorbiert und in Anspruch genommen findet Scottie eine Frau, die ihr ähnlich ist: Judy. Das kann passieren. Dass Judy tatsächlich die Madeleine ist, vermutet Scottie noch nicht. Er verliebt sich wieder, aber möchte auch gern die alte Madeleine wiederhaben. Dann fängt er an, die Judy so zu modellieren, dass sie der Madeleine wieder völlig ähnlich ist. Das gelingt ihm. Hitchcock, der Rodin und besonders seinen Kuss liebte, sah und ergriff sein Chance. Im Moment der vollendet pygmalionesken Leistung folgt, wie schon erwähnt, der Kuss der Küsse, einschließlich der berühmten Drehbewegung mit der Kamera. Scottie hat seine Pygmalionerfahrung. Hier hat diese Erfahrung doch seine Unschuld verloren. In seinem Aufsatz *Das Unheimliche*, den Freud unter andern über *Der Sandmann* von Hoffmann schrieb, aber aus dem man vieles auf *Vertigo* anwenden kann, spielt Freud schon auf die Unheimlichkeit des Wiedergängermotivs an. Auch das Doppelgängermotiv ist einem nicht mehr geheuer. *Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach ihrer Existenz zu Dämonen werden*, so wird Heine zitiert¹⁷. In *Vertigo* wird man denselben Ahnungen gewahr: hier findet der Pygmalionmythos seine Gestalt in einem symbiotischen Totentanz eines Mannes mit seinem von ihm endgültig vergebens wiederbelebten Schönheitsideal. Die Romantik ist hier in dieser grausam schönen Szene die Darstellung eines bodenlosen Illusionismus: da fließen Unbestimmtheit von Zeit und Raum mit dem tragischen Tiefsinn des Augenblickes und der Verletzbarkeit ihrer Schönheit zusammen: Pygmalion mit seiner Galatea oder Orpheus mit der

¹⁷ Sigmund Freud *Das Unheimliche* In *Psychologische Schriften*, Band IV, S. Fischer 1997.

wiedergefundenen Eurydice? Vielleicht ist aber auch Narziss zum Tode verliebt in der selbstgeschaffenen Faszination¹⁸:

Fragen die Hitchcock, der auch, wie Pygmalion, Menschen nach der Gestalt und den Formen seiner Imagination umbilden wollte, sich gestellt haben muss. Auf dieser letzten Metaebene des Regie führenden Filmregisseurs, schließe ich diese Überlegung ab.

7. ZUWENDUNG ZUM PUBLIKUM: KATHARSIS AUF ZEITBEZAHLUNG

7. 1. DAS PUBLIKUM ALS MAC-GUFFIN

Als Ausgangspunkt meiner letzten Frage nach der Art und Weise der Zuwendung zum Publikum nehme ich die Idee des Mac-Guffins wieder auf. Eine Definition von Mac-Guffin habe ich schon gegeben; es ist der Motor oder Maschinenraum der Intrige. Trotzdem wird der Mac-Guffin, sowie eine *Blackbox*, selten oder nicht geöffnet. Auf der höchsten Metaebene des Kunstbetriebes als solcher gibt es auch einen Mac-Guffin. Alles dreht sich darum. Es ist das Publikum. Den ganzen Kunstbetrieb kann man sehen als eine großartige und spannende Intrige, um mit den Zeichen- und Bedeutungssystemen der Kunst uns unser *Innensein* oder unsere Innenwelt bemerkbar werden zu lassen. Was in der Kunst, als Kunst, sichtbar wird, ist eine Verdopplung oder Resonanz des Inhalts eines Kunstwerks im Inneren des Menschen. Kunstwerke sind Torsos, die auf Anklang und Mittönen der Imagination warten.

Dabei bin ich wieder beim Thema meiner Ausgangsfrage: die nach der Kombination (in) der Kunst zwischen Selbstbezug und Publikumsbezug. Einiges ist darüber gesagt worden. Ich versuche, sie jetzt in drei Schritten zu beantworten:

7.2. DIE ANNÄHERUNG DES PUBLIKUMS AN DIE MEIST PRIMÄRE EBENE

Montaigne war sehr und fortwährend mit dem Leser beschäftigt. Am Schreibtisch hatte er die Wahl zwischen dem Lateinischen, der Sprache der Gascogner, oder Französisch. Schließlich veröffentlichte er als einer der ersten in der französischen Sprache. So auch Shakespeare und Hitchcock. Englisch war die Sprache, die Shakespeare zwar vorfand, aber auch selber weiter ausbildete. Hitchcock war einer der großen Pioniere der Filmsprache auf ihrem Weg vom Stummfilm zum Film mit

¹⁸ Hier muß man bekennen, dass die Kompliziertheit der Filmintrige jeder Beschreibung spottet, vor allem der fünffachen Assimilation einer fremden Identität. Einmal mehr ein Beweis der Qualität *Vertigos*.

gesprochenem Wort. Shakespeare war marktorientiert. Notwendigerweise. Er hatte zu rechnen mit der Konkurrenz von Hahnenkämpfen, Hinrichtungen unter freiem Himmel und Gottesdiensten. Die *Suspense* Hitchcocks war ein Marktartikel in der kommerziellen Turbulenz von Hollywood. Also, schon auf dieser Ebene, eine intrigierende Kombination des bedingungslosen künstlerischen Ehrgeizes und der erfolgreichen Außenorientierung zugleich.

7. 3. DAS HANDWERK DES ESSAYISMUS

Die Werke, von denen hier die Rede ist, sind alle drei essayistisch. Die Autoren sind sehr damit beschäftigt, alle Möglichkeiten ihres Mediums in Theater, Film und Essays zu erproben. In dieser Hinsicht sind sie ihrer Kunst extrem zugewandt. Zugleich bedeutet dies auch Publikumsbezug.

Das große Unterfangen und Experiment mit den Alleinsprachen im *Hamlet* bedeutet implizit, dass das Publikum einbezogen wird. Hier weiß das Publikum mehr über das, was Hamlet bewegt, und fühlt (sich) sonst als eine der Personen auf der Bühne. Der *Suspense*, die Handelsmarke Hitchcocks, hat dieselbe Struktur wie die Alleinsprachen bei Shakespeare. *Suspense* bedeutet Kommunikation unter vier Augen zwischen Autor und Publikum. Hitchcock wollte aber mehr als nur den *Suspense*, er wollte pure Kinematografie oder das, was auch mal *die Musik der Bilder* genannt worden ist. In *Vertigo* sind das die vielen Passagen, in denen nicht gesprochen wird. Meistens ist das Publikum hier allein mit der Poesie der Sprache der Bildmontage. Da wird nicht gesprochen, aber im umgekehrten Verhältnis zur Stummheit der Personen steht die Bewegung der Kamera. Das große Beispiel ist die Sequenz von Bildern, worin Scottie Madeleine zum ersten Mal folgt. Das dauert etwas mehr als dreizehn Minuten. Während dieser Zeit wird nicht gesprochen. Dagegen gibt es aber 160 Kamerashots.

Da wird die Gelegenheit, einen Film anzugucken, umgewandelt in die Herausforderung und einzigartige Erfahrung sich selbst sehend zu sehen und zu erfahren, was nicht sichtbar gemacht werden kann: innere Verarbeitung der Perzeption und den parallel an der Bildmontage laufenden Denkprozess beim Zuschauer.

7. 4. KATHARSIS

Die Katharsis war, eingebettet in Traditionen und von der Tradition her, das Moment, als gleichzeitig auf der Bühne und im Publikum eine entsprechende Entladung von Gemütsbewegungen stattfand. Diese gefühlsbetonte Reinigung als zusammen

erlebte Festivität gibt es kaum noch. Sie ist individualisiert und es gibt sie unter Vorbedingungen. Ich bespreche jetzt zu jedem Werk den paradigmatischen Moment der Katharsis: das Ende des Werkes. In diesem Text, der aus der Perspektive des Lesers oder des Zuschauers geschrieben ist, gebe ich eine persönliche aber begründete Impression der ästhetischen Erfahrung.

Die komische Katharsis der Essais: in den *Essais* sind es großartige Schlussakkorde, die das Ende prägen. Im letzten Kapitel *Über die Erfahrung*, worin die wichtigsten Themen, die in den *Essais* angeschnitten werden, konvergieren, findet im Auftakt zum Finale, wo in weniger als 216 Sätzen, 49 witzige Paradoxe und Antithesen den Rhythmus bestimmen, eine Antreibung im Rhythmus der Darstellung auf dem Weg zum letzten Satz statt. Auf den letzten Seiten zitiert Montaigne Plutarchus: *ein Gott wirst du genannt, sowie du dich als Mensch erkennst*. Dann liegt der Weg offen für einen der größten Sätze aus den *Essais*: *und selbst auf dem höchsten Thron der Welt sitzen wir nur auf unserm Arsch*. Das ist die montaignardeske Weltanschauung kurz, kräftig und karnevalesk in einem textlichen Zymbalschlag von nur 14 Wörtern: eine Aussage ohne Zweifel und Skepsis und die letzte Brücke zum letzten Satz mit einer Dedikation an Gott, als Schützer der fröhlichen Weisheit und des mit anderen geteilten Wissens.

Das Finale des Hamlets ist von einer fast musikalischen Schönheit. Hamlet sagt seinen letzten Satz: *the rest is silence*. Horatio antwortet dem bereits Gestorbenen: *Good night sweet prince: and flights of angels sing thee to thy rest*. Zweimal wird das Wort *rest* in ganz unterschiedlicher Bedeutung, aber mit wunderbar assoziativer Wortbegleitung angewendet. Dann gewinnt das Stück plötzlich an Schönheit. Nach dem Staccato der Eile, Hektik und Eitelkeit von Worten und Taten, hier ein wunderbares *Lacrimosa* als Kontrapunkt mit den letzten Lebensworten Hamlets und dem von seinem besten Freund ausgesprochenen Requiem.

In der Spitze des Glockenturms da oben in der Spanischen Kirche *San Bautista*, dem Platz des Verbrechens, wo Elster seine echte Frau hinuntergestürzt hat und wo seine Höhenangst Scottie fatal geworden ist, endet der Film *Vertigo*. Wie ein eingefleischter Theaterkritiker, der sich in jeder Dramaturgie auskennt, analysiert und tischt Scottie der Judy/Madeleine die Intrige auf, deren Schlachtopfer er geworden ist. Privatdetektiv oder private eye, das er wieder ist, rekonstruiert und konfrontiert er die Judy/Madeleine mit der gefundenen Wahrheit und zwingt sie zum Bekenntnis. In der Choreographie eines letzten Totentanzes fallen sie einander in

die Arme und wieder wird geküsst auf eine Weise, die Skulpturen Rodins zum Weltruhm gebracht haben. Judy/Madeleine bekennt ihm ihre Schuld. Sie bekennt ihm ihre Liebe. Dann sagt Scottie, mehr als einen Seufzer in einem inneren Monolog als Antwort an die Frau, die ihn als Madeleine betrog, aber ihn als Judy liebt und die er als Madeleine leidenschaftlich liebte aber als Judy hasst: *Too late... too late... there's no bringing her back*. Die Klage und Tragödie eines Orpheus.

8. AN DEN LESER

TRANSZENDENZ

Schon am Anfang seiner *Essais* versucht Montaigne mit dem Leser ins Gespräch zu kommen. Auf diese Weise bekommen wir Auskunft über die Bewertung, den Beweggrund und das Thema seines Buches. Er bewertet sein Buch zuerst als eines, das aus voller Aufrichtigkeit hervorgegangen ist. Sein Beweggrund ist, seinen Verwandten und Freunden, nach seinem Tod, zu ermöglichen, ein mehr vollständiges und lebendiges Bild von ihm aufzubewahren.

Dann wird uns anvertraut, dass Form und Inhalt des Buches von seiner eigenen Person geprägt worden sind. Deswegen sagt er, nicht ohne Provokation, dass es für den Leser keinen einzigen Sinn und Grund gibt, so einer aufgeblähten Thematik noch weitere Zeit zu spenden. Eigentlich sagt er: Lieber Leser, dieses Buch, das Sie so freundlich waren zu kaufen, ist nichts für Sie. Sie sind auf dem falschen Dampfer. In der Psychologie heißt so etwas eine Doppelbindung, eine Konstruktion der Verdopplung, die der *Nase von Pinocchio* verwandt ist. Ein Musterbeispiel ist der Satz: Sie sollen nicht alles machen, was ich Ihnen beauftrage. Was man auch macht, man ist immer ausgebootet. Die *Essais* zur Seite legen ist dasselbe wie die Nase für die schöne Sache der Aufrichtigkeit zu rümpfen. Fängt man andererseits an zu lesen, dann öffnet sich, wenn man dem Autor glauben darf, die Aussicht auf leeres Geschwätz.

Im Rahmen der ganzen *Essais* wird die Provokation aber zur Einladung. Montaigne wollte mit seinem Buch seinem gestorbenen Freund Etienne ein neues Leben geben. So ein Unternehmen kann man natürlich in sehr symbolischem Sinne als gelungen betrachten. Aber in diesem Sinne gab es eine große Ähnlichkeit zwischen Etienne und den *Essais*. Von beiden konnte Montaigne sagen, dass sie ihn besser verstanden als er sich selbst. Nach dem ersten Schritt auf der Treppe der Metaebene folgt bald der zweite. Wer die *Essais* gut liest, kennt Montaigne wie Etienne ihn kannte, und das ist besser als er sich selbst. Welchen guten Grund

könnte es nach der Provokation sonst noch geben, um sein Buch zu lesen? Es bleibt nur eines: *weil er es ist; weil ich es bin*. Der einzige von Montaigne akzeptierte Bewegungsgrund dabei könnte nur sein, nicht nur ihm selbst sondern dem Verhältnis zwischen ihm und Etienne ein neues Leben zu geben. Hier verlieren Snobismus und Kitsch ihre Ansprüche. Da ist nach dem Schwindel der Skepsis und der Provokation der Doppelbindung die ganze Angelegenheit wieder gelandet in der lebenswürdigen Axiomatik und Dogmatik der Freundschaft.

Endlich kann ich anfangen heranzugehen an das, was ich als Hamlets rätselhaftesten Satz betrachte. Nachdem Hamlet zweimal kundgetan hat, dass er Tod ist (*I'm dead Horatio* 5.2 321 und *Horatio I am dead* 5.2 326). Hamlet ist ja wortgewandt und zeigt hier seine Zungenfertigkeit post mortem. Er ist tot aber bleibt redend. Kommentare schweigen, aber Übersetzer riechen den Braten. In einer kurzen Stichprobe von sieben Übersetzungen wird nur zweimal wortwörtlich übersetzt. Da sagt er einige Sätze weiter im Text, dass er sterbend ist (*Oh I die Horatio* 5.2 340). Normalerweise repräsentiert der Satz *ich bin tot* eine Selbstverweisung, die physisch unmöglich ist. Auf der Theaterbühne gibt es aber offensichtlich diese Möglichkeit. Was in diesen unmöglichen Augenblicken gesagt wird, muss ja ganz besonders sein, und das stimmt makellos. Hamlet fragt/bittet Horatio genau das weiter zu erzählen, was wir, die wir im *Hamlet* dabei gewesen sind, lesen oder anschauen:

*Thou livest: report me and my cause aright
To the unsatisfied* 5. 2 340)

Und eben weiter:

*And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story* (5. 2. 349)

Und Horatio erzählt die Geschichte, aber macht es schlecht. Ja, Horatio spricht über Taten, die Willkür und Schlächtereien: *Of carnal, bloody, and unnatural acts* (5. 2. 365 – 9) .

Aber, wie in *to be or not to be* wird da im spezifischen Sinn kein Wort über Hamlet und seine Geschichte gesagt. Hamlet fragt um ein neues Leben, wie Etienne de la Boétie ein neues Leben bekommen hat.

Aber wir, die wir *Hamlet* gelesen haben, verstehen plötzlich, dass einer im Publikum die Bitte Hamlets gehört und verstanden haben muss. Denn das, was wir dabei sind zu lesen, ist das, worum Hamlet gebeten hat: *report me and my cause aright. To the unsatisfied*. Zureichend ist auch dies nicht gewesen. In der englischen Literatur gibt es keine Person, deren Geisteszustand so beschrieben, analysiert und diskutiert worden ist wie Hamlet. Hamlet will, dass seine Erzählung immer neu erzählt wird und das geschieht. Er hatte auch Angst, dass man ihn falsch verstehen würde: *You would pluck out the heart of my mystery* (3. 2. 355-63). Das ist ja nicht passiert. Shakespeare hat Hamlet ein neues Leben gegeben. Seine Geschichte wird weiter erzählt, während sein Geheimnis aufbewahrt bleibt.

In *Vertigo* erfährt man die Möglichkeiten der Kinematografie im Unterschied zu anderen Medien. Hier keine explizite Einladung, den Film noch mal wiederzusehen oder die Geschichte nachzuerzählen. Statt dessen umarmt Hitchcock das Kühlschranksyndrom. Zurückgekehrt nach Hause, nach dem Film, will er, dass, während die eine Person zum Kühlschrank geht und die andere sich niedersetzt, die Diskussion anfangen wird über alles, was da in der Intrige nicht klar ist. Letzten Endes sollen die Leute sich entscheiden, den Film noch mal zu sehen, um sich zu vergewissern, wie es nun wirklich war. Das ist das Kühlschranksyndrom. In *Vertigo* ist es sehr wirksam. Die Kette von Unwahrscheinlichkeiten in Kombination mit einem offenen Ende zwingt zu einem Gang zum Kühlschrank.

Worüber geht der Film? Die Einsicht, die Scottie gewonnen hat, bietet sich in den letzten Worten, die Scottie und Judy/Madeleine einander sagen, an:

JUDY: *Love me... keep me safe...*

SCOTTIE: *Too late... too late... there's no bringing her back.*

Wir wollen und können in der Liebe keine Fremdbestimmung akzeptieren. In dem Sandmann von Hoffmann war das Thema schon angeklungen und in der Betrachtung über die *Experience Machine* von Nozick wurde es in den meist generellen Termen besprochen: Ähnlich wie Hamlet sagen wir alle, dass wir in Sache der Liebe den Schein oder Fremdbestimmung, wie echt sie auch scheinen mag, nicht akzeptieren. Irgendwie muss sie aus der Innenwelt entstammen. Die Worte, die da zur Verfügung stehen, sind allerhand: Authentizität, Aufrichtigkeit, Echtheit usw. Sie sagen alles und zugleich auch nichts.

Kunst lässt uns fühlen, dass wir ein Inneres haben, so habe ich am Anfang dieses Essays behauptet. In *Vertigo* gibt es wenige Monologe. Die, übrigens sehr wichtige, Alleinsprache von Madeleine/Judy mitten im Film ist die Ausnahme. Es ist die große Leistung Hitchcocks, dass er in seinem *Vertigo* die Frage nach den tiefsten menschlichen Gefühlen nicht nur als eine spannende und tragische Liebesgeschichte dargestellt hat. Er hat dieses auch als ein großartiges Gedankenexperiment und als eine musikalische Bildmontage, im inneren Raum unserer Seele vertont. Wie lange können wir Liebe und Freundschaft mit Äußerungen begründen wie: *Weil er es war; weil ich es war*. Dann hat man die Behauptung Hamlets: *I know not seems*. Es ist die Authentizität die hier spricht. Gibt es aber eine Grenze, an der dieser Ausgangspunkt uns aus der eigenen Lebensgeschichte in die Misanthropie fallen lässt. Es ist das Gedankenspiel, das Hitchcock uns spielen lässt.

Aber wie ist es mit dem Kühlschrank? Schatzkammer der Ästhetik oder Mac-Guffin der Selbsttäuschung? Hier ist es ja brutal, den Leser abermals zum Kühlschrank zu zwingen. Ich lasse die Frage einfach liegen.

