Daniel Grinsted, Vertigo. Im Sog der Bilder

> "We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss – we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain."[1]

1 / Edgar Allan Poe: „The Imp of the Perverse", in: *Selected Tales*, hg. v. David Van Leer, Oxford 1998, S. 283–288, hier S. 285.

Im Jahr 1958 steckt das amerikanische Kino in einer kreativen Rezession. Die politische Paranoia des McCarthyismus und die Angst davor, als „unamerikanisch" gebrandmarkt zu werden, halten viele Regisseure in Hollywood davon ab, innovative Wege zu beschreiten. Darüber hinaus macht das Fernsehen, als immer mächtiger werdender Konkurrent, die Situation nicht einfacher. Mit farbigen Breitwandformaten wie *CinemaScope* und *VistaVision* versuchen die Filmstudios in den 1950ern, die Menschen zurück in die Kinos zu locken. Dabei verlassen sie sich neben Monumentalfilmen, etwa DeMilles *The Ten Commandments* oder Wylers *Ben-Hur*, vor allem auf konservative Genres wie Musicals, Western und Komödien. Einem Filmemacher jedoch gelingt es, in dieser Phase des künstlerischen Stillstands eines seiner größten Meisterwerke zu erschaffen. Im Mai 1958 bringt Alfred Hitchcock einen Film in die Lichtspielhäuser, der insbesondere aus heutiger Sicht zu den filmhistorischen Höhepunkten zählt und als Bindeglied zwischen klassischem und modernem Kino betrachtet werden kann: *Vertigo*.

Im selben Jahr veröffentlicht Roger Caillois in Paris sein Buch *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Der französische Philosoph stellt darin vier grundlegende Spielkategorien auf: *agôn*, *alea*, *mimikry* und *ilinx*. Unter der letztgenannten fasst er Aktivitäten, die den Verlust des Gleichgewichts und die bewusste Herbeiführung eines Schwindelgefühls, etwa durch hohe Rotations- oder Fallgeschwindigkeiten, zum Ziel haben. In passender Analogie verwendet er hierfür das altgriechische Wort für Wasserstrudel, wovon sich *ilingos* (‚Gleichgewichtsstörung') ableitet und das auf Englisch folgendermaßen heißt: *Vertigo*.

Was genau ist unter dem physiologischen Phänomen ‚Vertigo' zu verstehen? Jeder kennt die seltsame Sinnesempfindung, die einen überkommt, sobald man sich sehr schnell um die eigene Achse dreht. Bei den meisten Menschen führt dies sehr bald zu einem Gefühl

des Schwindels, der Verwirrung oder gar zu Übelkeit, insbesondere dann, wenn kein Bezugspunkt zur Orientierung existiert. Das bedeutet: Die Grenze zwischen einem Zustand des rauschhaften Außer-sich-Seins – wie ihn etwa die ‚drehenden Derwische' des Mevlevi-Ordens im Gebet anstreben – und einer äußerst unangenehmen Empfindung ist schwer zu ziehen. Allerdings kann nicht nur eine Bewegung, sondern bereits der Blick aus einer großen Höhe ambivalente Folgen haben. Für manche bietet er die willkommene Gelegenheit zu einer extraordinären, manchmal sogar sublimen Perspektive. Für Menschen, die unter Höhenangst leiden, ist es dagegen schlicht der blanke Horror. In beiden Fällen spielt die Eventualität eines Sturzes in die Tiefe eine wesentliche Rolle. So ist auch die Faszination zu erklären, die Betrachter beim Anblick des Aktionskünstlers David Blaine verspürten, als dieser sich in Manhattan auf eine 30 Meter hohe Säule stellte und dort fast eineinhalb Tage lang ungesichert stehen blieb, bevor er schließlich in die Tiefe sprang. Nicht von ungefähr gab Blaine seiner Aktion einen aussagekräftigen Titel: *Vertigo*.

In Hitchcocks Film erstreckt sich das Gefühl von Schwindel jedoch nicht allein auf die Höhenangst des Protagonisten John ‚Scottie' Ferguson (gespielt von James Stewart). Vielmehr vermag es der Regisseur, das Motiv des Wirbels und Taumels auf verschiedenen ästhetischen Ebenen in seinen Film einzuflechten. Paradigmatisch hierfür ist bereits der ungewöhnlich lange Vorspann. Bernard Herrmann, verantwortlich für den Soundtrack des Films, verzichtet in *Vertigo* darauf, eine eingängige Titelmelodie im Stile eines Henry Mancini zu schreiben. Stattdessen versucht er, bereits in den ersten Sekunden des Films durch das Ostinato einen auditiven Sog zu erschaffen. Wie im gesamten Verlauf von *Vertigo* nutzt Herrmann die Tonspur vorrangig dazu, den Bildern eine Atmosphäre zu verleihen, die den Zuschauer auf einer unbewussten Ebene anspricht. Das beharrliche Wiederholen der Rhythmus- und Melodiefiguren im Vorspann findet seine kongeniale Entsprechung in der Bildgestaltung. Wirbelnde, galaxieartige Spiralformen und mandala-ähnliche Kreise tauchen aus den Pupillen einer Frau auf, in die der Blick des Zuschauers unweigerlich hineingezogen wird. Wie in einem Kaleidoskop lässt sie der Designer Saul Bass fließend ineinander übergehen, bis Hitchcock am Ende des drei

Minuten langen, psychedelischen Präludiums sein Ziel erreicht hat: Der Zuschauer ist dem suggestiven Bann von *Vertigo* hoffnungslos verfallen und versinkt langsam in einem kinematografischen Malstrom.

"I have acrophobia which gives me vertigo and I get dizzy". Sein Zustand, den Scottie seiner platonischen Freundin Midge (Barbara Bel Geddes) hier so nüchtern und prosaisch erklärt, sah im Moment seines akuten Schwindelanfalls mehr wie die von Caillois beschriebene ‚wollüstige' Panik aus. Weit aufgerissene Augen, das Gesicht vor Schreck erstarrt: So lernt der Zuschauer den Kriminalbeamten Scottie kennen, als dieser sich an einer Regenrinne festklammert und in den tödlichen Abgrund unter sich blickt. Hitchcock belässt es jedoch nicht bei diesem objektiven Eindruck. Mithilfe eines filmtechnischen Kniffs erreicht er es, die Kamera in das geistige Auge des Zuschauers zu transformieren und so dessen Sinneswahrnehmung direkt einzubeziehen. Hervorzuheben ist hier, dass das Filmbild in diesem Fall nicht nur etwas darstellt, sondern steuernd in die Perzeption des Zuschauers eingreift. Das Schwindelgefühl und den Taumel erzeugt Hitchcock durch den *dolly zoom*. Die Kamera fährt heran, während gleichzeitig ein *zoom-out* stattfindet. Die Wirkung ist dabei die folgende: Während der Hintergrund durch die Veränderung der Fokaldistanz wegzurücken scheint, hat der Zuschauer aufgrund des *tracking-in* den Eindruck, der Vordergrund bliebe gleich nah. Konkret bedeutet das, dass sich die ohnehin schon schwindelerregende Höhe noch vergrößert, indem die Straße entfernter wirkt und die Häuserfassaden in die Länge gezogen werden. Dieser ‚Vertigo-Effekt' wird leitmotivisch noch viermal im Film wiederholt. Schauplatz ist dabei jedesmal der expressionistische Treppenaufgang im Glockenturm der Mission San Juan Bautista. Der Zuschauer blickt zusammen mit Scottie vom Geländer hinunter Richtung Boden und erlebt dabei das gleiche Gefühl wie zu Beginn an der Regenrinne. Obwohl dieser eindrucksvolle Effekt, später unter anderem in Spielbergs *Jaws* (1975) und Scorseses *Goodfellas* (1990) imitiert, im Film nur wenige Sekunden in Anspruch nimmt, war er ungeheuer aufwendig. Umgerechnet us$ 140.000 musste Hitchcock – er war auch Produzent des Films – allein für diesen Trick ausgeben, da hierzu ein horizontal zu platzierendes Modell des Turms nachgebaut werden musste, in das die Kamera auf dem Dolly hineinfahren konnte.

Eine weitere Ebene, auf der sich die Helix- und Wirbelmotive entfalten, sind die labyrinthischen Autofahrten durch San Francisco. Von seinem College-Freund Gavin Elster (Tom Helmore) gebeten, dessen Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten – angeblich, um mehr über ihren verwirrten Geisteszustand in Erfahrung zu bringen – beginnt Scottie seine verhängnisvolle Observation. Was Hitchcock nun folgen lässt, ist *Pure Cinema* par excellence. Während die Kamera Madeleines Wagen und Scottie verfolgt, unterbricht zehn Minuten lang kein einziges Wort die hypnotische Sequenz. Der Zuschauer wird hierbei quasi zum Voyeur eines Voyeurs und ebenso wie dieser durch die subjektive Kamera in die *spira mirabilis* der Hitchcock'schen Bilder gezogen. Nicht einmal Scotties vermeintlicher Ariadnefaden, sein nüchterner Verstand als Jurist, ist immun gegen die Verführungskraft dieser Suggestion. Wie im Fall von Caillois' *ilinx* geht Scotties stabile Realität langsam in eine Art Trance oder Rauschzustand über. Gleichsam somnambul lässt er sich von den Bildern leiten, folgt seine Ratio der Imago. Die hügeligen Straßen San Franciscos spielen dabei eine signifikante Rolle. Nicht nur aufgrund der zahlreichen Kurven, sondern auch durch das ständige Auf und Ab geraten Scottie und der Zuschauer in einen dreidimensionalen, hypnotischen Taumel. Und ist dies nicht auch der Wunsch eines jeden Kinobesuchers? Für eine gewisse Zeit seinem profanen Alltag entrissen und in einen Strudel aus irrealen Erlebnissen, Wahrnehmungen und Eindrücken entführt zu werden? In Anbetracht dessen wird durchaus nachvollziehbar, weshalb François Truffaut *Vertigo* als einen gefilmten Traum bezeichnete.

Begeben wir uns doch für eine Weile in Scotties Auto und folgen mit ihm Madeleines grünem Jaguar durch San Francisco. Wir warten vor ihrem Apartment in der Mason Street und folgen ihr nach links, dann nach rechts, anschließend wieder nach links in eine dunkle Seitengasse. Durch eine Hintertür in einen düsteren Abstellraum, dann durch noch eine Tür – plötzlich sehen wir Madeleine in einem Blumengeschäft. Zurück durch beide Türen in die Seitenstraße, bis zur Mission Dolores in der 16th Street. In die Kirche hinein, durch eine Tür hinaus auf den labyrinthischen Friedhof, wo Nebelfilter eine unwirkliche Atmosphäre schaffen. Den gleichen Weg zurück, weiter zur Gemäldegalerie, danach zum gespenstischen McKittrick Hotel in der Western Addition, in welchem Madeleine am

Fenster erscheint. Hinein in die Hotellobby, hinauf ins Zimmer. Doch sowohl Madeleine als auch ihr Wagen sind plötzlich auf unerklärliche Weise verschwunden. Zurück in der Mason Street sehen wir ihr Auto, das vor dem Wohnhaus parkt, darin der Blumenstrauß auf dem Armaturenbrett. Was ist geschehen? Wie Schlafwandler sind Scottie und der Zuschauer dem Jaguar durch die halbe Stadt gefolgt, nur um wieder am Ausgangspunkt anzulangen. Hatte die Fahrt überhaupt stattgefunden? Symbolisiert wird dieser Strudel, in den Scottie sich hat ziehen lassen, durch den Haarknoten in Madeleines Frisur. Als sie in der Galerie vor dem Gemälde *Portrait of Carlotta* sitzt, fährt die Kamera an diesen Wirbel heran und kontrastiert ihn in der nächsten Einstellung mit dem Knoten in Carlottas Haar, die auf dem Ölbild die gleiche Frisur trägt wie Madeleine. Realität und Scheinwelt gehen hier visuell ineinander über und verweben sich zu einer mysteriösen Einheit.

Am Tag nachdem Scottie Madeleine bei Fort Point aus dem Wasser gerettet hat, wird diese Spiralbewegung sogar noch gesteigert. Von seiner Wohnung fährt er zunächst wieder in die Mason Street, um dort auf ihr Erscheinen zu warten. Madeleine taucht auf, steigt in ihren Wagen und fährt los. Wie bei der ersten Fahrt verfolgen Scottie und wir sie durch die Stadt. Rechtskurve, nochmal nach rechts, anschließend nach links, rechts, ein weiteres Mal nach rechts, dann biegt sie wieder nach links ab. Fast die ganze Zeit über blickt der Zuschauer dabei durch die Windschutzscheibe von Scotties Wagen, wodurch das Auto gewissermaßen zur Kamera und die Stadt San Francisco zur Hauptdarstellerin des Films werden. Scotties Frustration steigert sich merklich, da er nicht weiß, was er von dieser mäandernden Fahrt halten soll. Der Jaguar biegt nach rechts, links, nochmal nach links und zuletzt wieder nach rechts ab. Zu unserem und seinem großen Erstaunen steht Scottie vor seinem eigenen Apartment in der Lombard Street. Ohne dass er es gemerkt hat, wurde er auf eine Mini-Odyssee geschickt, die ihn wiederum lediglich an den Pol der Spirale, seinen Ausgangspunkt, zurückgeführt hat. Seine Heimatstadt ist für ihn zu einem Irrgarten geworden, in dessen Gängen er sich zusehends verliert.

Endgültig aus seinem bisherigen Leben in die Monomanie entführt ihn sein Albtraum, der gleichzeitig die beiden Teile des Films voneinander trennt. Laut Caillois entspringt *ilinx* oftmals einem Schockerlebnis, wodurch die Wirklichkeit und die Sicherheit eines klaren

Verstandes abrupt zerstört werden. Diese Zäsur ist in *Vertigo* der scheinbare Selbstmord von Madeleine Elster, an dem sich Scottie die Schuld gibt. "I'm not MAD(eleine)!" hatte sie zuvor beteuert und ihm damit zugleich ein verstecktes Geständnis geliefert, das er zu jenem Zeitpunkt jedoch nicht erfasste. Die Auswirkungen dieses Schocks drückt Hitchcock in einer wahrhaft rauschhaften Albtraumsequenz aus: Wie auf einem psychedelischen Trip taumelt Scottie auf das offene Grab von Carlotta Valdes zu, stürzt kopfüber hinein und fällt durch einen endlosen Schacht, bis er sich als Silhouette auf das Dach der Mission stürzen sieht, auf das zuvor die echte Madeleine Elster (Jean Corbett) gefallen war. Wie bereits im Vorspann entsteht aus der Synthese von Hermanns Musik und dem verwirrenden Einsatz von Farben und Bildern ein halluzinatorischer Eindruck, der die Sinne des Zuschauers überwältigt. Die Panik des Träumenden überträgt sich auf das Kinopublikum, das dessen Schwindel am eigenen Leib erfährt. Fernerhin werden in *Vertigo* die zwei verschiedenen, wenn auch etymologisch verwandten, Bedeutungen des Polysems ‚Schwindel' zusammengeführt. Denn dass die Person, die wir vom Glockenturm stürzen sehen, gar nicht die von uns für Madeleine gehaltene Frau ist, lässt uns der ‚Master of Suspense' erst relativ spät im Film erfahren – wenn auch früher als den Protagonisten. Gavin Elster hat Scotties Dreh*schwindel* ausgenutzt, um ihn und uns hinters Licht zu führen und somit in einen perfiden *Schwindel* verwickelt.

Midge hatte ihrem alten Freund Scottie erklärt, dass ihn nur ein weiterer emotionaler Schock befreien könne und ihm damit prophezeit, dass er für die Heilung von seiner Höhenangst und für seine Negierung der Wirklichkeit einen hohen Preis wird zahlen müssen. Die Erkenntnis, dass alles, was er seit der Annahme seines Auftrags für die Realität gehalten hatte, nur ein abgekartetes Spiel war, welches es Gavin Elster erlaubte, seinen hinterlistigen Plan in die Tat umzusetzen, wird für Scottie und den Zuschauer zu diesem zweiten emotionalen Schockerlebnis. Und tatsächlich, auf dem Weg zum Dach des Glockenturms, sowie in der letzten Einstellung, als er im doppelten Sinne am Abgrund steht und in die Tiefe starrt, ist seine Höhenangst überwunden. Scotties Sehnsucht danach, dem tristen Alltag zu entfliehen und dabei sein seelisches Gleichgewicht aufs Spiel zu setzen, war zu Beginn des Films durch den Verlust seiner körperlichen Balance angedeutet worden. Die tragische

Ironie von *Vertigo* besteht darin, dass Scottie am Ende sein physisches Gleichgewicht just in dem Moment zurückgewinnt, in welchem er sein seelisches für immer verliert.