

Wieland Schwanebeck

D.A. Miller: Hidden Hitchcock

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7560>

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwanebeck, Wieland: D.A. Miller: Hidden Hitchcock. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7560>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

D.A. Miller: Hidden Hitchcock

Chicago/London: The University of Chicago Press 2016, 186 S., ISBN 9780226374673, USD 27,50

Zu Alfred Hitchcock unterhält die Filmwissenschaft traditionell eine für beide Seiten fruchtbare Beziehung. So hat sie sich an Hitchcocks Kino berauscht, aus ihm Inspiration geschöpft und zugleich ihre Konzepte und Postulate anhand der Bildästhetik und Plotmuster seiner längst kanonisierten Filme geschärft und zementiert. D.A. Miller, der bereits zahlreiche essayistische Studien zur Populärkultur und speziell zum Kino vorgelegt hat, denkt in seinem Buch *Hidden Hitchcock* das Komplexitätsgebot der Hitchcock-Forschung (für die es schlichtweg keine ‚unschuldigen‘ Details gibt) konsequent weiter, indem er den Schritt vom „close reading“ zum „too-close reading“ (S.50) geht und Brüche, Anschlussfehler und marginale Details zur Basis seiner Interpretation macht. Das Verfahren, die Analyse auf eher zufälligen Beobachtungen zu dutzendfach betrachteten, in Zeitlupen und Vergrößerungen eingefangenen Filmbildern aufzubauen, macht laut Miller ein „perverse counternarrative“ (S.5) lesbar, das hyperaufmerksamen Beobachter_innen eine versteckte Bedeutungsschicht freilegt. Zugleich verneint Miller aber, dass sich hiermit kohärente, schlüssige Lesarten gewinnen lassen – als Credo des *too-close reader* gibt der Autor „close, but no cigar“ (S.50) aus –, er nähert sich dem Gegenstand eher in dekonstruktiv-spielerischer Manier, um dem ‚Unbewusstsein‘ der untersuchten Filme

Ambiguitäten, visuelle Kalauer und Freud'sche Fehlleistungen zu entlocken.

Auf einige punktuelle Beobachtungen zu Filmen wie *Murder!* (1930) lässt Miller drei umfangreichere Fallstudien folgen, von denen die erste zu *Strangers on a Train* (1951) vor allem dazu dient, seine Methode darzulegen. Die beiden Filme, die sich Miller für seine substantielleren Kapitel aussucht, sind keine Geheimtipps, aber es sind auch keine bereits erschöpfend diskutierten Klassiker wie *Vertigo* (1958) oder *Psycho* (1960). Sowohl *Rope* (1948) als auch *The Wrong Man* (1956) gelten als eher untypische Hitchcocks, unterwirft der Regisseur in beiden doch seinen charakteristischen Erzählstil strengen formalen Beschränkungen – im ersten Fall zum Zwecke der Illusion eines in Echtzeit ablaufenden Kammerspiels ohne Zwischenschnitte, im zweiten Fall zur Erzielung von Authentizitätseffekten in einer beinahe schon dokumentarisch erzählten Geschichte. Mit einem famosen Auge fürs Detail führt Miller im Lauf seiner Untersuchung den Nachweis, dass der in beiden Filmen ‚unterdrückte‘ typische Hitchcock-Stil durch formale Brüche unvermeidlich an die Oberfläche drängt: Sein Stil „has not disappeared so much as gone into hiding“ (S.103). *Rope*, der vom Versuch zweier nihilistischer Elitestudenten erzählt, den perfekten Mord zu begehen, entpuppt sich dabei als ein dem Sujet adäquater

Filmessay über die Unmöglichkeit der Fehlervermeidung. Die zahlreichen *continuity errors* des Films – etwa zwei sich von Einstellung zu Einstellung verändernde Desserts in den Händen von James Stewart – werden als „secret imperfections“ (S.72) enthüllt, die als formale Makel das gescheiterte Projekt des perfekten (Regie-)Verbrechens indizieren; aus einem Film über die verzweifelte Anstrengung, Fehler (*mistakes*) zu vermeiden, wird ein Film der *mis-takes*, der fehlerhaften Aufnahmen (vgl. S.74). Aus einer ähnlichen Haltung heraus – wenn auch nicht so stringent wie im vorhergehenden Kapitel – wird der spröde *Wrong Man* gelesen, von dem auch Miller in einer bemerkenswerten Wendung sagt, er möge ihn nicht besonders, aber *liebe* ihn als Hitchcock-Jünger (vgl. S.96). Hitchcocks Inszenierung der Fabel vom ‚falschen Mann‘ (des Musikers Manny Balestrero, der einer Verwechslung zum Opfer fällt, weil er einem gesuchten Verbrecher ähnelt) ist für Miller eine von Regiefehlern, doppelbödigem Cameos und „pictographic puns“ (S.121) durchsetzte Lektion darüber, dass der erste Eindruck täuschen kann.

Dass seine Methode exzentrisch anmutet, gibt Miller, der in seinem an Roland Barthes und Reuben Brower

geschulten „reading in slow motion“ eine regelrechte Esoterik der versteckten Details betreibt und sich dabei vom „spectator“ zum „speculator“ (S.97) verwandelt, unumwunden zu, allerdings sind seine detektivische Beobachtungsgabe und sein nuanciert-sprachspielerischer Stil ebenso beeindruckend wie seine filmische Expertise. All diese Komponenten machen den umfassend gebilderten *Hidden Hitchcock* zu einem großen Lesevergnügen, das vor allem jene Leser_innen ansprechen dürfte, die an vergleichbar meta-reflexiven Studien wie Jacques Derridas *Signé-ponge/Signsponge* (New York: Columbia UP, 1984) oder den Büchern Pierre Bayards ihre Freude haben. Mögen Skeptiker_innen ruhig einwenden, die Hitchcock-Forschung drehe sich in selbstreflexiven Schleifen zusehends um sich selbst und gehe hiermit sichtlich zu weit (*too far* oder eben *too close* für Miller, der mit viel Selbstironie eingesteht, von der Suche nach dem versteckten Hitchcock-Cameo in *The Wrong Man* fast in den Wahnsinn getrieben worden zu sein [S.146]) – *Hidden Hitchcock* ist ein erhellender und vorzüglich geschriebener Beleg, dass man in Sachen Hitchcock eigentlich niemals weit genug gehen kann.

Wieland Schwanebeck (Dresden)