

„What is art? Art is an experience, isn't it?“ Museen und Kunstsammlungen in Filmen

Henry Keazor

Abstract Bereits der französische Dichter Paul Valéry verabscheute 1923 „Museen als Friedhöfe“ – eine kritische Sicht, die ab 1929, sechs Jahre später, ihren visuellen Ausdruck auch in den Filmen Alfred Hitchcocks findet, wo Museen und Sehenswürdigkeiten immer wieder zu Schauplätzen von tödlichen Verfolgungsjagden werden. In jüngerer Zeit hat Tom Tykwer diese Tradition fortgesetzt, das Museum dabei aber zugleich auch zu einem Ort gemacht, von dem aus sich die Dinge zum Besseren wenden können. Der Beitrag fragt vor diesem Hintergrund nach dem Verhältnis der traditionellen, im Museum ausgestellten Künste zur neuen, im Kino aufgeführten Kunstgattung des Films, insbesondere vor dem Hintergrund von Erwin Panofskys Position dem Filmmedium gegenüber, das er gegen die abstrakte Kunst der Moderne auszuspielen versuchte.

Keywords Museum, Film, Thriller, Tom Tykwer, Alfred Hitchcock

Gegenüber der massiven Beschleunigung von Wirklichkeitserfahrung in der Moderne verankert das Museum in einer stillgestellten Vergangenheit, bringt Stetigkeit in ein Leben, das sonst in der permanenten Veränderung durchdreht. [...] Andererseits ist gerade eine jüngere Generation von Museumsdirektoren dabei, die im Auratischen erstarrte Museumswirklichkeit gründlich zu durchlüften und in einem sozialen Kontext zu erden. [...] Vor allem ist beabsichtigt, die Zukunftsfähigkeit einer Gedächtnisinstitution zu diskutieren, welche in ihrer bisherigen Erscheinungsweise zuweilen allzu altbacken wirkt und [...] in Gefahr steht, nur noch von den Älteren frequentiert zu werden.

Hubertus Kohle: *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: heiUP 2018), 20–21

„Im Kino gewesen. Geweint.“

In seinen beiden, durch ihre Entstehung wie ihr Thema eng miteinander verbundenen Artikeln „On Movies“ und „Style and Medium in the Motion Pictures“ von 1936 bzw. 1947 verdeutlicht Erwin Panofsky, indem er die künstlerischen Praktiken und Entwicklungen der beiden Genres miteinander vergleicht, seine Ansicht, der zufolge der

Film die konsequente Fortsetzung der bildenden Kunst sei – wo nicht gar ihr Erbe und Nachfolger, denn aus seiner Sicht sind „narrative films not only ‘art’ [...], but also, besides architecture, cartooning, and commercial design“ „the only visual art entirely alive“¹. Dies ist natürlich Panofskys mehr als kritischem, wenn nicht sogar geradezu verächtlichem Blick auf die moderne Kunst geschuldet, die mit ihrer ‚Flucht‘ in die Abstraktion seinem Verständnis nach gerade vor den Herausforderungen auswich und floh, welche die Realität des 20. Jahrhunderts bereit hielt.²

„Im Kino gewesen. Geweint.“, notierte Franz Kafka bekanntermaßen am 20. November 1913 in sein Tagebuch.³ „Im Museum gewesen. Gelebt.“, adaptierte der Kurator Michael Kröger Kafkas Tagebucheintrag mehr als 100 Jahre später, im Jahr 2014, zu einer hoffnungsvollen Vision davon, was das Museum sein bzw. werden und wie es erlebt sowie wahrgenommen werden *könnte*, wenn es sich zu seiner idealsten Form entwickeln *würde*.⁴ Die aktuelle Realität ist jedoch, dass – wie Kröger sagt – „die Wirklichkeit [...] außerhalb des Museums“ stattfindet.⁵ Indes: „Im Museum sehen wir die erfolgreich realisierte Auswahl von Artefakten, Dingen, Tönen, Bildern. Mit anderen Worten: Wir

sehen nicht, was nicht (mehr) gezeigt bzw. was ausgedeutet wurde. Das Museum zeigt vor allem auch, was man nicht zeigen will oder bislang nicht gezeigt hat. Dass das Museum wie eine Selektionsmaschine funktioniert, ist bekannt.“⁶

Was passiert aber, wenn die Realität oder zumindest Teile der Realität ins Museum ein- und vordringen? Was passiert, wenn sich der Blick der Selektionsmaschine – freiwillig oder gewaltsam – weitet und Artefakte, Dinge, Klänge und Bilder hereingelassen werden, die, normalerweise in Schach gehalten, außerhalb des Museums bleiben?

„Im Museum gewesen. Fast gestorben.“

Als Tom Tykwers Thriller *The International* 2009 in die Kinos kam, erregte er schon alleine deshalb besonderes Interesse, da er eine Verfolgungsjagd und eine anschließende, z. T. tödlich ausgehende Schießerei im New Yorker Guggenheim Museum inszeniert, das mit seinen ikonischen Spiralrampen bereits als ein ‚Eye Catcher‘ auf dem den Film bewerbenden Plakat fungierte (Abb. 1).

„Im Museum gewesen. Fast gestorben.“, könnte man, Kafka und Kröger adaptierend, sagen, nachdem man diese Szenen gesehen hat.

Von einigen Filmkritikern wurde dieser Zusammenprall von Kunst und Tod, von Kultur und Gewalt als ein unnötiges und nur um Schauwerte bemühtes Spektakel abgetan.⁷ Allerdings scheint es, als hätten sie die strukturelle Funktion der Szenen im größeren dramaturgischen Gefüge von Tykwers Film nicht verstanden. Denn erstens reagiert die Guggenheim-Sequenz auf eine frühere, zu Beginn des Films gezeigte Szenenfolge, wo in der Alten Nationalgalerie in Berlin vor Arnold Böcklins *Beweinung unter dem Kreuz* von 1876 ein Mord in Auftrag gegeben wird. Natürlich ist die Wahl ausgerechnet dieses Gemäldes als Schauplatz eines solchen Moments nicht zufällig, zumal der beauftragte Mörder das bei ihm bestellte Verbrechen in gewisser Weise vorwegnimmt, wenn er den Gesamteindruck von Böcklins Gemälde mit den Worten „I like the look of agony“ lobt.⁸

Es ist nun genau dieser Auftragskiller, der sodann später im Guggenheim Museum von Attentätern im Auftrag seines ehemaligen Arbeitgebers ermordet wird, weil er, da ihm die Polizei auf den Fersen ist, inzwischen zu einem Risiko geworden ist. Die Guggenheim-Sequenz spiegelt, synthetisiert⁹ und ‚erfüllt‘ also in gewisser Weise den vorangegangenen Auftragsmoment vor Böcklins *Beweinung*: Der dort angeheuerte Killer ist nun selbst zum Ziel von Berufskillern geworden, die von den gleichen Leuten beauftragt wurden wie er zuvor. Und sowohl sein individuelles Ende wie das bevorstehende

Ende des Films künden sich im abschließenden Dialog an, der im Guggenheim Museum zwischen dem Auftraggeber und dem nun sozusagen zum Abschuss freigegebenen Killer stattfindet: „You don’t look well today“, bemerkt der Killer zum Auftakt des Gesprächs. „We all begin better than we end“, entgegnet sein früherer Auftraggeber darauf. „What would you prefer your ending to be like?“, fragt der Killer darauf. „Oh, more purposeful, and certainly more climactic. [...] A finale“, antwortet sein Gegenüber darauf und deutet damit sowohl den bevorstehenden Tod des Killers als auch das sich nahende Finale des Films an.¹⁰

Betrachtet man die Art der Kunstwerke, vor der die Gespräche jeweils stattfinden, so könnte man hier sogar die von Panofsky in seinen Aufsätzen vertretene evolutionäre Idee illustriert sehen: Denn findet der Mordauftrag zu Beginn des Films in der Berliner Nationalgalerie vor einem Gemälde statt, so wird der Angriff auf den Killer in die Wege geleitet, indem man ihn in das Guggenheim Museum lockt, wo das letzte Gespräch mit seinem früheren Auftraggeber vor einer filmischen Installation stattfindet.

Zweitens deutet die Guggenheim-Sequenz auch an, dass sich gegenüber dem Moment in der Nationalgalerie inzwischen auch Dinge geändert haben, genauer gesagt: dass sich das Blatt gewendet hat. Denn während die Polizei im ersten Teil des Films der hinter den Morden stehenden Finanzverbrecher nicht habhaft werden konnte, ist sie ihnen jetzt dicht auf den Fersen. Die Spur führte die Ermittler dabei auch über die Identifizierung des Killers, der damit selbst zum Opfer wird und daher nun sogar als möglicher künftiger Zeuge von der Polizei vor den anderen angeheuerten Mördern geschützt werden muss.

Dies macht drittens deutlich, dass die Verbrecher sich inzwischen durch die polizeilichen Ermittlungserfolge gezwungen sehen, ihre zuvor gepflegte verdeckte Handlungsweise aufzugeben und nun offen vorzugehen: Hatte der von ihnen beauftragte Killer vorher stets aus Verstecken heraus gemordet, so agieren seine Kollegen bei seiner geplanten Erschießung sozusagen im Freien, indem sie ein öffentliches Museum stürmen.

Dies passt, viertens, zu dem Gebäude, in dem Tykwer die darauf ausbrechende Schießerei zwischen der Polizei und den Attentätern inszeniert, bzw. es passt zu dessen Form: Denn der Regisseur wählte die verschiedenen Schauplätze von *The International* auch aufgrund ihrer architektonischen Form und Erscheinung.¹¹ Um zu verdeutlichen, dass die Polizei (und hier vor allem der Protagonist des Films, Interpol-Agent Louis Salinger) in der internationalen Verschwörung, die sich in Städten

1

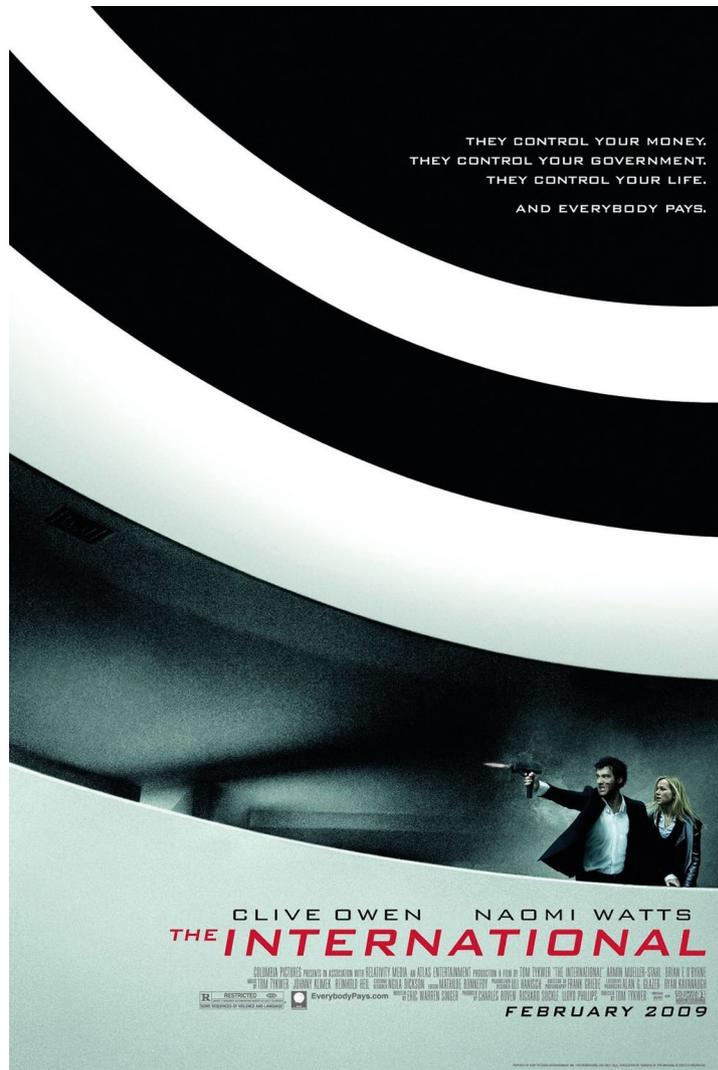


Abb.1 Filmplakat zum Tom Tykwers Film *The International*, 2009.

wie Berlin, Luxemburg und Mailand einem Spinnennetz gleich entfaltet, zunächst hilflos ver- und gefangen ist, dominiert dort eine Architektur, die sich durch eine starre, rechteckige, raster- oder spinnennetzartige Struktur auszeichnet, die Salingers erste hilflose Versuche symbolisiert, sich aus diesem Netz der Intrigen zu befreien. Die Sequenz im Guggenheim Museum markiert jedoch einen Wendepunkt in der Geschichte des Films: Nicht nur wird der vormalige Mörder hier selbst zum Opfer, sondern Salinger beginnt nun auch, die Oberhand zu gewinnen: Die kreisrunde Struktur des Museums mit seinen Spiralrampen bildet den perfekten Rahmen, um den Dreh- und Umkehrpunkt der Handlung auch räumlich zu markieren.¹² Es ist insofern auch kein Zufall, dass der Drahtzieher der Finanzverbrechen, Jonas Skarsen, nachdem er die verbrecherischen Fäden zuvor stets von den Innenräumen seines

Büros oder seines Wohnhauses aus gezogen hat, nach der Guggenheim-Sequenz gezwungen ist, sich zu exponieren: Nicht nur muss er sich nun selbst am Ende des Films auf eine Reise begeben, sondern er muss am Zielort, in Istanbul, dann schließlich auch Salinger direkt, von Angesicht zu Angesicht, auf dem Dach des Großen Basars, d. h.: im Freien, zu einem Showdown gegenüberreten, bei dem Skarsen zuletzt auch seine Strafe erhält.

Dieser Gegensatz zwischen dem Verborgenen auf der einen und dem Offenen auf der anderen Seite deutet schließlich auch darauf hin, dass Kunstmuseen im Film nicht nur als Orte gewählt wurden, an denen Verbrechen in Auftrag gegeben und ausgeführt werden, weil die Motive dort gezeigter Kunstwerke wie im Falle von Böcklins *Beweinung* zu den Themen von Verfolgung, Mord und Opfer passen, sondern diese

Wahl zeigt auch, dass es sich bei der zeitgenössischen Finanzkriminalität offenbar nicht um jene Art von Verbrechen handelt, das sich an dunklen und schäbigen Orten versteckt und trifft. Planung wie Ausführung der entsprechenden Verbrechen geschieht vielmehr bei Tageslicht und an Orten, die üblicherweise als das genaue Gegenteil von Verbrechen angesehen werden: kulturellen Institutionen, die mit ihrer Architektur, ihren Gemälden und Kunstinstallationen eigentlich den humanistischen Auftrag der Bildung und Aufklärung erfüllen sollen.¹³

„What is art? Art is an experience, isn't it?“

Mit solchen Gegensätzen brachte Tykwers Film zwei Motive zusammen, deren Verbindung zuvor von Alfred Hitchcock fest etabliert worden war: *The International* verbeugt sich dann auch insofern offensichtlich vor dem britischen Regisseur, als Tykwer den Bösewicht seines Films, den Bankdirektor Skarssen, in einer Villa residieren lässt, die von Frank Lloyd Wright inspiriert ist, dessen Architekturen auch das Vorbild für die extravagante Villa von Phillip Vandamm in Hitchcocks *North by Northwest* von 1959 waren:¹⁴ ein Film, der das Publikum mit seinen von Saul Bass entworfenen Titeln auch auf einen Protagonisten vorbereitet, der während des gesamten Films verzweifelt versucht, sich – wie nach ihm Salinger – aus einem Netz von Intrigen zu befreien (Abb. 2).

Und auch die in der Nationalgalerie Berlin spielende Szene aus *The International* scheint eine weitere Referenz auf einen weiteren Film Hitchcocks, auf *Torn Curtain* von 1966, zu sein, wie wir gleich noch sehen werden.

Tatsächlich fungieren Museen und Sehenswürdigkeiten bereits in einigen der früheren Filme Hitchcocks wie z. B. *Blackmail* von 1929, aber auch in späteren Filmen, wie eben in *Torn Curtain*, als Orte für (manchmal auch tödlich endende) Verfolgungsjagden: In *Blackmail* gibt es eine wilde Verfolgungsjagd zwischen einem Erpresser und der Polizei durch die Sammlungen des British Museum, durch dessen Kuppel der Gejagte schließlich in den Tod stürzt, ähnlich wie der Bösewicht, der 13 Jahre später in *Saboteur* (1942) von der Freiheitsstatue abstürzt.

In *Torn Curtain* wird der Physiker und Raketenwissenschaftler Michael Armstrong von Stasi-Agenten durch eine düstere und bedrückend wirkende Alte Nationalgalerie in Berlin gejagt, schafft es aber schließlich, seine Verfolger abzuschütteln – im Unterschied zu Vilmos Kovacs in Wes Andersons *Grand Hotel Budapest* von 2014 mit seiner Hommage an die Sequenz in *Torn Curtain*, deren Ausgang Anderson zusätzlich zuspitzt:

Während die Verfolgungsjagd in Hitchcocks Film aufgrund des unsichtbaren und lediglich hörbaren Verfolgers und ihres letzten Endes undramatischen Ausgangs eher wie eine Art von stilistischer Tour-de-Force erscheint, während der uns der Regisseur das Museum als ein Piranesisches Labyrinth zeigt, lässt Anderson die Szene mit der tatsächlichen Ermordung des verfolgten Kovacs ausklingen.¹⁵

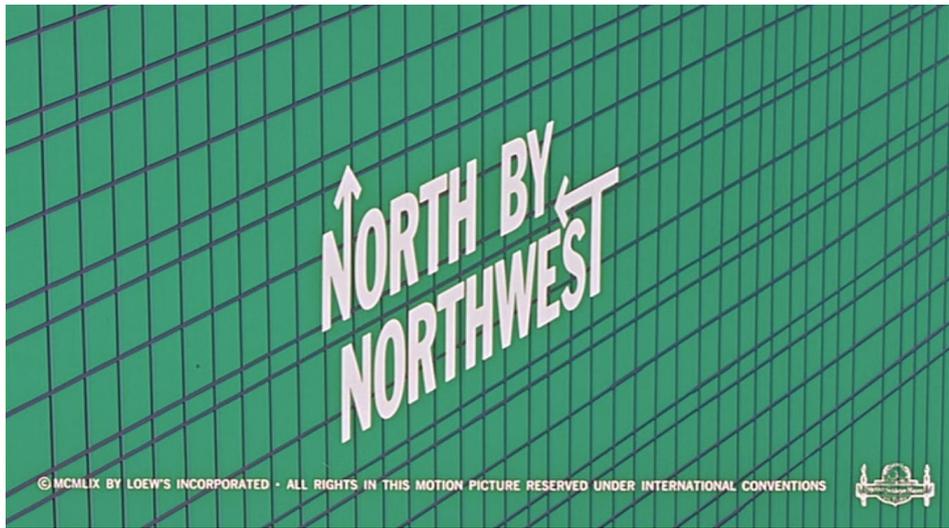
Bereits Hitchcock scheint mit Konstellationen wie der ab *Blackmail* von 1929 gezeigten dem nur drei Jahre zuvor formulierten Diktum Paul Valérys von den „Museen als Friedhöfen“ bildlichen Ausdruck zu verleihen.¹⁶

Dass Museen unheimliche Orte der Vergangenheit sind, an denen der Tod regiert und seine Hände nach der Gegenwart ausstreckt, zeigen auch Hitchcock-Filme wie *Vertigo* (1958), *Rebecca* (1940) und *Psycho* (1960): In *Vertigo* lockt Judy/Madeleine ihren Verfolger Scottie in den Palace of the Legion of Honor der Fine Arts Museums of San Francisco, wo sie anscheinend hingebungsvoll das Porträt der toten Carlotta Valedez studiert, um Scottie glauben zu lassen, sie verspüre den Drang, Carlottas tragisches Ende – Selbstmord – zu wiederholen, während Scottie, wie Steven Jacobs festgestellt hat, eine von Charles André van Loo gemalte *Allegorie der Architektur* betrachtet.¹⁷ Nicht zufällig geht es in dem ganzen Film um Tod, Nekrophilie und Auferstehung, und das Museum und der Friedhof, den Judy/Madeleine vor ihrem Museumsbesuch ansteuert, erscheinen nicht als Gegensätze, sondern vielmehr als Pendants – dies umso mehr, als der Palace of the Legion of Honor, woran Steven Jacob zu Recht erinnert hat, auch als Gedenkstätte für amerikanische Soldaten konzipiert wurde, die im Ersten Weltkrieg gefallen sind.¹⁸

In *Rebecca* fungiert das Anwesen Manderley als eine Art von privatem Mausoleum und Museum für die Winters verstorbene Frau Rebecca, die nicht umsonst auch vermittels des überlebensgroßen, die lebenden Figuren des Films verzweigenden Porträts im ganzen Film präsent ist, um das Publikum verstehen zu lassen, dass Rebecca für die Charaktere des Films auf eine positive (so für Mrs. Danvers, die unheimliche Haushälterin) oder negative (für die zweite Ehefrau de Winters) Art und Weise eine alles überragende Präsenz geworden ist (Abb. 3).

Zugleich werden so auch die verschiedenen Parallelen zwischen Mausoleum und Museum als Orte angedeutet, an denen die Vergangenheit regiert und über die Gegenwart dominiert.

In *Psycho* schließlich hat die sich sehr heterogen aus Kunstwerken (Kopien nach Tizians *Venus mit dem Spiegel* sowie Willem van Mieris' *Susanna und die beiden Alten*) hängen



2



3

Abb. 2 Screenshot der Titelsequenz von Alfred Hitchcocks Film *North by Northwest*, 1959.

Abb. 3 Screenshot aus Alfred Hitchcocks Film *Rebecca*, 1940: Das Porträt der verstorbenen Rebecca de Winter auf Manderley überragt die lebenden Bewohner des Anwesens, Mrs. Danvers (links) und die neue Mrs. de Winter (rechts).

hier)¹⁹ und ausgestopften Tieren zusammensetzende Sammlung etwas von einer privaten Wunderkammer.

Man könnte diesen Spaziergang durch Hitchcocks Filme mit Freilicht-Sehenswürdigkeiten wie der Freiheitsstatue oder Mount Rushmore fortsetzen, die beide in Filmen wie *Saboteur* und *North by Northwest* zu sehen sind, und zwar als Orte für (wieder tödlich endende) Verfolgungsjagden, aber es soll an dieser Stelle abschließend noch einmal zu dem Aspekt der Privatsammlung zurückgekehrt werden, wie er mit Norman Bates' „Wunderkammer“ eingeführt wurde.

Es ist hierbei interessant, dass Bates zwar die Sammlung scheinbar selbst initiiert und dann zusammengetragen hat (er spricht von der Freude, die es ihm macht, Tiere auszustopfen), es sich bei ihm mithin um einen Sammler des 20. Jahrhunderts handelt, er aber ausschließlich traditionelle Gegenstände wie Tierpräparate oder Kopien nach frühneuzeitlichen Gemälden wie denen Tizians und Van Mieris' sammelt, nicht jedoch etwa moderne oder gar zeitgenössische Kunstwerke oder Artefakte.

Hitchcock selbst hingegen sammelte moderne und zeitgenössische Kunst und gab manchmal erhebliche Summen dafür aus. So verwundert es vielleicht nicht, dass die in Hitchcocks Filmen gezeigte moderne Kunst in privaten Sammlungen zuweilen als Gegenpol zur Herrschaft des Todes im öffentlichen Kulturraum steht: In *The Trouble with Harry* (1955) begegnen wir dem Charakter Sam Marlowes, einem – moralisch und ästhetisch offenbar sehr flexiblen – eher erfolglosen Maler, der seine Kunst mit sich herumträgt, die daher nicht als etwas präsentiert wird, das fest an eine Museumswand genagelt ist, sondern als etwas, das noch lebensnah, beweglich und im Einklang mit den Farben der umgebenden Landschaft erscheint. Und selbst wenn es dann doch einmal an Wänden hängt, bleibt es immer noch mit dem Leben verbunden: Marlowe verkauft seine frisch gemalten Werke munter an Mrs. Wiggs, die einen Lebensmittelladen führt.²⁰ Sie nimmt seine Bilder als Bezahlung an und verfügt somit im Laufe der Zeit über eine Sammlung seiner Werke, die in ihrem Geschäft ausgestellt sind, das so Essen und Malerei, Leben und Kunst miteinander verbindet.²¹

Ähnliches gilt für Johnny Aysgarth, der in *Suspicion* (1941) unter anderem ein Gemälde Picassos aus dem Jahr 1931 besitzt (Abb. 6). Johnny wird so wie auch durch seine eigenen modernen fotografischen Porträtaufnahmen in einen Kontrast zu einem altmodischen Porträtbild des verstorbenen Vaters von Lina McLaidlaw, Johnnys frisch verheirateter Frau, gesetzt, zuweilen sogar direkt, wenn Aysgarth z. B. mit dem Porträt immer wieder spöttische Streitgespräche führt (Abb. 4).²²

Während das Porträt des Vaters mithin als (gegenüber der Fotografie) technisch wie (gegenüber dem Picasso-Gemälde) stilistisch veraltet erscheint, stellt gerade Letzteres seine ästhetische Kraft unter Beweis, wenn es vermag, die Aufmerksamkeit des Polizisten Sergeant Benson zu bannen, der eigentlich in einem Mord ermitteln soll, in den Johnny verwickelt zu sein scheint (Abb. 5 und 6).²³

Besonders die Szene mit dem Ermittler, der während seines gesamten Aufenthalts in Johnnys Haus vollständig von der Wirkung des Picasso gebannt bleibt, erinnert an eine Zeile, die Hitchcock 1963 in einem Interview äußerte:²⁴ Auf die Frage, ob er sich als Unterhalter oder eher als künstlerischer Schöpfer betrachten würde, wenn er das Publikum zum Mitfühlen bringt, antwortete der Regisseur mit einer Kombination aus Frage, Aussage und zur Bekräftigung des zuvor Gesagten angewendeten Interjektion: „What is art? Art is an experience, isn't it?“²⁵

Schaut man sich die Arten und Weisen an, wie die moderne Kunst, das Museum und andere öffentliche Kulturräume in Hitchcocks Filmen dargestellt werden, so scheint es, als zweifle er eher daran, dass diese Art von Kunst und Ausstellungsräumen dazu in der Lage ist, eben jene Art von „experience“ noch zu gewähren – oder wenn doch, dann nur, weil sie in den Filmen als Orte verwendet werden, an denen Verbrechen geplant und begangen werden bzw. wo Menschen sterben. Moderne und zeitgenössische Kunst, obwohl sie in den Filmen als mobile, kraftvolle Artefakte erscheinen, die dem Leben näher kommen als die klassische Kunst, wird jedoch in Hitchcocks Filmen als etwas gezeigt, das eher in privaten Sammlungen versteckt ist, wo es natürlich nicht die gewünschte, auf „experience“ zielende Wirkung auf die Öffentlichkeit haben kann.

Es gibt jedoch einen Raum, in dem sich Hitchcock einen solchen Einfluss der zeitgenössischen Kunst auf das Publikum vorstellt – und das ist natürlich der des Kinos. Tatsächlich hatte Hitchcock bereits in früheren Texten wie z. B. in „Close your eyes and visualize“ von 1936²⁶ die Möglichkeit imaginiert, dass der Film Elemente der Avantgarde-Kunst einbezieht und diese einem breiteren Publikum in einer Weise vermittelt, dass dieses gar nicht merkt, dass es mit zeitgenössischer und avantgardistischer Kunst traktiert wird, weil diese im narrativen Kontext des Films so eingesetzt wird, dass sie dem Publikum eine „Erfahrung“ gewährt, bei der die Kunst zwar eine wesentliche Rolle spielt, ohne jedoch die Aufmerksamkeit auf eben diese Rolle zu lenken.

Dass es sich hierbei nicht nur um eine Theorie gebliebene Idee Hitchcocks handelt, zeigt sich zum Beispiel in



4

5



6

Abb. 4 Screenshot eines spöttischen Streitgesprächs, das Johnny Aysgarth (Cary Grant) mit dem Porträt seines verstorbenen Schwiegervaters in Alfred Hitchcocks Film *Suspicion*, 1941 führt.
Abb. 5 Screenshot des Moments in Alfred Hitchcocks Film *Suspicion* von 1941, wo der Blick des gegen Johnny Aysgarth ermittelnden Sergeant Benson (Vernon Downing) auf das Picasso-Gemälde in Aysgarths Sammlung fällt, von dem der Polizist in der Folge komplett gebannt ist.
Abb. 6 Pablo Picasso: *Pichet et coupe des fruits*, 1931.

seinen Filmen *Sabotage* von 1936 und *Saboteur* von 1942: In *Sabotage* befindet sich ein Kino nicht zufällig neben einem Lebensmittelgeschäft (ein Verweis auf Hitchcocks eigene Kindheit)²⁷ und deutet damit auf die Nähe zwischen Film und Ernährung hin, und, wie im Falle des Geschäfts von Mrs. Wiggs in *The Trouble with Harry*, die Verbindung von Essen und Bildern, Leben und Kunst.

Aber das Kino wird hier auch als der Raum dargestellt, in dem sich das Private und das Öffentliche, die Vergangenheit und die Gegenwart, alt und neu, Leben und Tod treffen, um dem Publikum (d. h. sowohl dem Publikum *im* Film wie dem Publikum *des* Films, also: uns) eine „Erfahrung“ zu gewähren, die nicht nur eine ästhetisch angenehme ist, sondern vielmehr auf Extreme zielt: Nachdem sie gerade erst begriffen hat, dass ihr Mann ihren jüngeren Bruder Stevie kurz zuvor in den Tod geschickt hatte, als er ihn ein Paket mit einer Zeitbombe transportieren ließ, die zu früh explodierte, schaut Mrs. Verloc sich den Walt Disney-Film *Who Killed Cock Robin* von 1935 an, wo sie zuerst, wie das gesamte Kino-Publikum, über die z. T. grausamen Witze des Films lacht. Erst als sie merkt, dass sie über das Töten und den Tod lacht, verändert sich ihre Stimmung und sie beginnt zu weinen – anscheinend trifft sie in diesem Moment auch die Entscheidung, ihren Bruder zu rächen, indem sie ihren Mann tötet.²⁸

Eine ähnliche Mischung aus Fiktion und Realität, aus Lachen und Traurigkeit, aus Leben (verkörpert durch vitales, lautes Lachen) und Tod lässt sich in Hitchcocks *Saboteur* von 1942 beobachten: Hier ist es eine Szene, in der Agenten ein Kino betreten haben, in dem ein Film gezeigt wird, der scheinbar die Geschichte einer untreuen Frau erzählt, die von ihrem Mann mit ihrem Geliebten überrascht wurde. Wütend über ihren Verrat zieht er eine Waffe und beginnt, auf das Paar zu schießen – sehr zur Unterhaltung des Publikums, das befremdlicher Weise über diesen Versuch lacht, die untreue Frau und ihren Komplizen zu töten. Aber das Blatt wendet sich, als auch die Agenten im Kino

zu schießen beginnen, die Schüsse im Film sich mit den echten Kugeln vermischen: Ein Besucher wird getroffen und seine Frau, die eben noch laut gelacht hat, schreit vor Angst und Schrecken auf, als sie merkt, dass ihr Mann tot ist (damit zugleich die Situation auf der Leinwand spiegelverkehrt reflektierend, wo der Mann versucht, seine untreue Frau zu töten).

Das Private und das Öffentliche, wie sie im Falle der Kunst bei Hitchcock als getrennt erscheinen (die moderne, zeitgenössische Kunst, die hier – wie gesehen – für das Private steht, während die klassische Kunst für das Öffentliche steht), Vergangenheit und Gegenwart (das Publikum schaut sich in *Sabotage* den ein Jahr zuvor in die Kinos gekommenen Film *Who Killed Cock Robin?* an), das Alte und das Neue, Leben und Tod: all dies vermischt sich in den Filmen Hitchcocks und bildet eine Synthese, die die einzelnen Gegensätze übergreift.

Erwin Panofsky mag den Film als konsequente Fortsetzung der Malerei in moderner Form gesehen haben – Hitchcock zeigt uns jedoch, dass es sich nicht nur um eine Fortsetzung, sondern auch um eine bedeutende Veränderung handelt, bei der das Publikum nicht erwarten sollte, dass es seine Distanz halten kann, wie es dies bei der klassischen Malerei, die in einem Museum ausgestellt ist, bislang hatte tun können: „Im Kino gewesen. Geweint.“ „Im Museum gewesen. Fast gestorben.“

Abbildungsnachweis

Abb. 1 <<https://www.joblo.com/movie-posters/2009/the-international/image-20774>>.

Abb. 2 DVD: Warner 2009.

Abb. 3 DVD: EuroVideo 2008.

Abb. 4 DVD: Falcon Neue Medien 2008.

Abb. 5 DVD: Falcon Neue Medien 2008.

Abb. 6 Museum of Modern Art, New York.

Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky: „Style and Medium in the Motion Picture“, in: Irving Lavin (Hrsg.): Erwin Panofsky: *Three Essays on Style* (Cambridge, MA und London: The MIT Press 1995), 91–125, hier 94. Der Inhalt des Textes wurde von Panofsky erstmals im Rahmen eines Vortrags 1934 präsentiert und dann unter dem Titel „On Movies“ im *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, Juni 1936, 5–15, veröffentlicht. Überarbeitet erschien er dann unter dem neuen Titel 1947.
- 2 Vgl. z. B. Panofskys Vorstellung eines „scope of art history“, wie er sie 1934 in seiner Rezension von James Johnson Sweenys Buch *Plastic Redirections in 20th Century Painting* formulierte: „The scope of art history is: to understand a work of art with respect to its essential structure (formal and iconographic), to evaluate this structure under the aspect of its historical significance, and to connect phenomena so as to gain an insight into what is called ‘evolution’.“ Siehe Erwin Panofsky: „Review of *Plastic Redirections in 20th Century Painting* by James Johnson Sweeney“, *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 2 (November 1934), 3. Konzepte wie „iconographic structure“ und eine klar erkennbare „evolution“ funktionieren am besten – wo nicht sogar ausschließlich – im Bereich der figurativen Kunst. Es überrascht daher auch nicht, dass Panofsky 1957 frohlockte, als eine Schimpansin namens Betsy lernte, „Gemälde“ auszuführen, die sich grob ein wenig wie Werke Jackson Pollocks ausnahmen. In einem Brief an William Heckscher vom 22. April 1957 schreibt Panofsky: „This kind of thing ultimately had to happen; for, if you eliminate the element of reason and premeditation from the production of works of art, there is, in fact, no methodological possibility of distinguishing the productions of Betsy from those of, let us say, Mr. Jackson Pollock (God rest his soul).“ Vgl. für dieses Zitat Klaus Herding: „Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie“, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (Berlin: Akademie Verlag 1994), 145–170, hier 164f., Anm. 104. Bereits zuvor, im Rahmen der sogenannten „Newman-Affair“ (einem 1951 ausgetragenen Disput mit dem Maler Barnett Newman bezüglich der Korrektheit eines lateinischen Titels für eines seiner Gemälde, der sicherlich Panofskys Abneigung gegenüber der zeitgenössischen Kunst bestärkt hatte) gab er zu: „I find it increasingly hard to keep up with contemporary art“. Für dieses Zitat vgl. Beat Wyss: „Ein Druckfehler“, in Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (op. cit.), 191–199, hier 191. Panofskys frühere Einstellung gegenüber der zeitgenössischen Kunst scheint demgegenüber in den 30er Jahren offener gewesen zu sein – vgl. dazu Flora Lysen: „What to do with the ‘Most Modern’ Artworks? Erwin Panofsky and the Art History of Contemporary Art“, *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 3, Nr. 1 (2014) <<http://contemporaneity.pitt.edu/ojs/index.php/contemporaneity/article/view/81>>, abgerufen am 29.4.2019. Für einen positiven Blick auf die Konsequenzen von Panofskys Einstellung gegenüber der Filmwissenschaft („[...] iconology, represented by the film enthusiast Erwin Panofsky, was able to describe cinema as a medium of social communication and symbolic self-improvement of society in an inspiring way“) vgl. Norbert M. Schmitz: „Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie – Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild“, *IMAGE* 17 (Januar 2013), 83–102, hier 83, auch online unter <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/1f46fed57b4b7a1c00823e737c769b43.pdf>>, abgerufen am 29.4.2019.
- 3 Franz Kafka: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (Frankfurt am Main: S. Fischer 1990), 595.
- 4 Michael Kröger: „Im Museum gewesen. Gelebt. Beobachtungen (in) einer Institution“, *Nkf (NEUE kunstwissenschaftliche Forschungen)*, Nr. 1 (2014), 101–106, <<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/16757/10651>> abgerufen am 29.4.2019.
- 5 Ibid., 102.
- 6 Ibid., 104.
- 7 Als ein repräsentatives Beispiel vgl. die Rezension von Thomas Messerli: „Ruhe mit Sturm“, *nahaufnahmen.ch*, 3. November 2009 <<http://www.nahaufnahmen.ch/2009/11/03/the-international/>>, abgerufen am 29.4.2019, wo es in Bezug auf die Guggenheim-Szene heißt: „Der Film gart auf einer Art pessimistisch angehauchter Sparflamme, welche nur mittendrin in einen bizarr anmutenden, spektakulären Schnellfeuersturm im New Yorker Guggenheim Museum ausbricht – ein vorübergehendes Actionpotpourri, das sich zwar nur schwer erklären lässt, sich aber durchwegs mit Bourne und Bond auf Augenhöhe messen kann – Erfolg definiert sich hier durch die Anzahl Einschusslöcher in den Wänden berühmter Bauwerke.“ Andere Kritiker wie z. B. David H. Schleicher: „Classy Globe Hopping Thriller Pays its Dues“, *The Schleicher Spin*, 16. Februar 2009 <<http://theschleicherspin.com/2009/02/16/a-review-of-tom-tykwers-the-international/>>, abgerufen am 29.4.2019, verstanden die Szene wenigstens als „a bullet-riddled blood-soaked multi-media homage to Hitchcock and an artistic F-you to all of the mindless ‘shattered glass’ suspense thrillers that have come down the pike in the last twenty years“.
- 8 Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), DVD: Sony Pictures, 2009, Timecode: 0:12:52.
- 9 In der Szene in der Nationalgalerie werden der Killer und sein Auftraggeber zunächst von hinten gezeigt, wie sie vor dem Gemälde sitzen. Während der Übergabe eines USB-Sticks mit den Informationen über das geplante Opfer sind sie dann von vorne zu sehen. In der späteren Guggenheim-Szene werden diese beiden Momente in eins geblendet, wenn beide Männer bei der Übergabe eines anderen USB-Sticks nun von hinten zu sehen sind, wie sie vor einer filmischen Installation sitzen.
- 10 Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), DVD: Sony Pictures, 2009, Timecode: 1:09:28–1:09:40.
- 11 Vgl. die „Special Features“-Sektion auf der DVD: Tom Tykwer: *The International*, 2009 (G/UK/USA), Sony Pictures, 2009: „The Architecture of *The International*“.
- 12 Für eine andere Interpretation von Form und Funktion des Gebäudes in Tykwers Film siehe Jones Nick: *Hollywood Action Films and Spatial Theory* (New York: Routledge 2015), 40, der die Guggenheim-Sequenz als Inbegriff von Gilles Deleuzes Beschreibung des Kinos als „narrative’s cinema ability and tendency to organize space around an onscreen protagonist whose actions work to transform this space“ versteht. Heidi Schlipphacke: „Heterotopic Bodies: Intimacy and the Global in Tom Tykwer’s *The International*“, in: Hamid Tafazoli/Richard T. Gray (Hrsg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft* (Bielefeld: Aisthesis 2012), 151–168, hier 157, hingegen sieht den Bau lediglich als einen der (im Sinne Michel Foucaults) „seemingly heterotopic spaces“, welche „simply mirror and reproduce the network structure of the web, of the various virtual/real global ‘scapes’ described by Arjun Appadurai (‘ethnoscapes’, ‘mediascapes’, ‘technoscapes’, ‘financescapes’, and ‘ideoscapes’)“.
- 13 Der andere hier präsente Gegensatz betrifft natürlich den zwischen Schöpfung und künstlerischer Lebendigkeit auf der einen und Zerstörung und Tod auf der anderen Seite. Dazu passt, dass die im Guggenheim Museum gezeigte Ausstellung nicht (wie im Fall des Böcklin-Bilds in der Alten Nationalgalerie) aus stillstehenden, leblosen und stummen Bildern, sondern aus einer Video-Installation des Künstlers Julian Rosefeldt besteht, die auf dessen

- auf neun Leinwände projizierter „Asylum“-Serie von 2001/2002 basiert. Deren bewegte Bilder verstärken während der Schießerei den Kontrast zwischen Leben und Tod zusätzlich.
- 14 Vgl. Hitchcocks eigenen Kommentar von 1962 in François Truffaut/Helen Scott: *Hitchcock/Truffaut* (Paris: Ramsay 1989), 214: „A la fin de *North by Northwest* nous montrons le repaire de James Mason, c'est une maison Frank Lloyd Wright en maquette [...]“
- 15 Obwohl in dem fiktiven „Kunstmuseum“ von Zubrowka verortet, scheint Andersons Verfolgungsjagd sich, wie diejenige bei Hitchcock, in einem deutschen Museum abzuspielen – in der Tat wurden die entsprechenden Außenaufnahmen am Dresdner Zwinger mit den „Staatlichen Kunstsammlungen Dresden“ gedreht.
- 16 Vgl. Paul Valéry: „Le problème des musées“ (1923), in: *Oeuvres*, Vol. II : *Pièces sur l'art* (Paris: Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960), 1290-1293, 1290 u. 1291: „Je n'aime pas trop les musées. [...] Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école...“ Vgl. dazu auch Bénédicte Savoy: *Vom Faustkeil zur Handgranate. Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2014), 15.
- 17 Vgl. dazu Steven Jacobs: „In the Gallery of the Gaze. The Museum in Hitchcock's *Vertigo*“, in: Douglas A. Cunningham (Hrsg.): *The San Francisco of Alfred Hitchcock's 'Vertigo': Place, Pilgrimage, and Commemoration* (Lanham/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.), 195–207, hier 197.
- 18 *Ibid.*, 203.
- 19 Der originale Tizian, datiert auf 1555, befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington. Das van Mieris-Gemälde, datiert auf 1731, befand sich früher im Musée des Beaux-Arts in Perpignan, wo es 1972 gestohlen wurde. Zu diesen Gemälden vgl. Barbara Stelzner-Lange: „Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks *PSYCHO*“, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hrsg.): *Kunst und Künstler im Film* (Hameln: Verlag C. W. Niemeyer 1990), 121–133.
- 20 Für den Film ausgeführt wurden sie tatsächlich von dem Künstler der New York School John Ferren (1905–1970). Ihm wird auch die „special dream sequence“ im Film *Vertigo* zugeschrieben, für den er auch das Portrait der Carlotta malte. Vgl. Jacobs: „In the Gallery of the Gaze“ [wie Anm. 17], 199.
- 21 Vgl. dazu Brigitte Peucker: „The Cut of Representation: Painting and Sculpture in Hitchcock“, in: Richard Allen/Sam Ishii-Gonzalès (Hrsg.): *Alfred Hitchcock: Centenary Essays* (London: bfi Publishing 1999), 141–156, hier 143.
- 22 Vgl. dazu Henry Keazor: „Hitchbook', 'Hitchcook', 'Hitchlook': Hitchcock und die Künste – eine Einführung“, in: Henry Keazor (Hrsg.): *Hitchcock und die Künste* (Marburg: Schüren 2013), 9–32, hier 24.
- 23 *Ibid.* Obwohl es sich bei dem im Film verwendeten Bild eindeutig um eine Kopie des Picasso-Gemäldes handelt, wurde das Werk aus Aysgarths Sammlung in der Filmforschung lange Zeit irreführend als „abstract painting“ (so u. a. Rick Worland – tatsächlich ist die Darstellung gegenständlich) bzw. im besten Falle als „post-cubist, Picasso-like painting“ (Stephen Heath) bezeichnet – vgl. Rick Worland: „Before and after the Fact: Writing and Reading Hitchcock's 'Suspicion'“, *Cinema Journal* 41, Nr. 4 (Sommer 2002), 3–26. Worland zitiert auf S. 12 auch aus dem Filmscript von 1941, in dem die Faszination Bensons deutlich vorgegeben wird: „Benson is staring hard at a very modern, small picture on the wall. He appears completely transfixed by it.“
- 24 Zum ersten Mal veröffentlicht als Alfred Hitchcock: „Hitchcock on Style“, *Cinema* (Beverly Hills), 1, Nr. 5 (August/September 1963), 4–8 und 34–35.
- 25 Hier zitiert nach: „On Style. An Interview with Cinema“, in Sidney Gottlieb (Hrsg.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press 1997), 285–302.
- 26 Alfred Hitchcock: „Close your eyes and visualize“, in: *Stage* 13 (Juli 1936), 52–53, hier zitiert nach Gottlieb (Hrsg.): *Hitchcock on Hitchcock* [wie Anm. 25], 246–249.
- 27 Zur Kindheit Hitchcocks vgl. auch Peter Ackroyd: *Alfred Hitchcock* (London: Chatto & Windus 2015), 1.
- 28 Vgl. dazu Keazor: „Hitchbook', 'Hitchcook', 'Hitchlook'“ [wie Anm. 22], 31.