

„She will be hanged after three clear Sundays“.

**Der Rechtsdiskurs als Träger des Unrechts am Beispiel von
*The Paradine Case***

Anke Zechner

Versteht man Gift als ein ‚Medium‘, das eine gefährliche Botschaft vermittelt, dann ist die Verhandlung des Giftmordes vor Gericht eine gleich mehrfache Spiegelung. Kaum ein Film, der einen Giftmord zum Gegenstand hat, verzichtet auf die Inszenierung der Gerichtsverhandlung. Das Recht scheint das Unfassbare des Gifts greifbarer werden zu lassen. Doch macht diese Spiegelung die Schwierigkeiten der visuellen Darstellung des ‚Mediums Gift‘ im Medium Film nicht geringer. Im rechtlichen Giftdiskurs findet lediglich eine Verschiebung des verhandelten Gegenstandes auf die narrative und damit sprachliche Ebene statt. Die grundsätzlich mediale Struktur von Gerichtsverfahren führt zur Verdopplung des Unsichtbaren des Giftmordes im Medium Film. Nicht nur das Gift in seiner Flüchtigkeit, Unzugänglichkeit und damit der Giftmord als solcher scheint sich zu entziehen, auch der

Versuch des diskursiven Aufdeckens und Festhaltens des Giftmordes vor Gericht kann diesen nicht wirklich fassen.¹

Die Darstellung der Frau als Giftmörder_in kann im Medium Film den Rechtsdiskurs in seinem ambivalenten Charakter als Träger des Unrechts aufzeigen, was ich am Beispiel von Alfred Hitchcocks *The Paradine Case* (*Der Fall Paradine*, USA 1947) darstellen möchte. Verschoob sich historisch die rechtliche Diskussion der trügerischen Substanz des Giftes, deren Wirkung nicht genau erklärbar ist, vor Gericht häufig auf die Diskussion chemischer Verweisverfahren, wird in *The Paradine Case* gar nicht erst versucht den visuell problematischen Giftmord selbst darzustellen. Er ist dem Geschehen vorausgegangen und das Nicht-Auftauchen des Giftes wird durch lange Gerichtsszenen ersetzt, die Schwierigkeit der Darstellung des Unsichtbaren des Giftmotivs sozusagen umgangen.

Das nur scheinbare Ergreifen des Nichtgreifbaren des Giftmordes vor Gericht führt nun einerseits zur Konzentration auf die öffentliche Diskussion des Rechts und andererseits auf die Ausstellung des Ungreifbaren der ‚giftigen‘ Frau. Die Ambivalenzen des Giftmotivs wie die Formen des Paradoxen, das Motiv der Mischung und die Unterminierung von Identität verschieben sich dabei auf den rechtlichen Diskurs und werden anhand der Inszenierung der Angeklagten als ‚giftig‘ durchexerziert.

Die Frau steht als Rechtlose je stärker im Visier, desto ungreifbarer der Giftmord als solcher wird. Dem gegenüber gesetzt wird daher ein theatralisches Moment der Frau, die sich selbst außerhalb des Rechts stellt. So wird in *The Paradine Case* einerseits die Ausgeschlossenheit des weiblichen Geschlechts aus dem Recht verhandelt, andererseits aber Miss Paradine medial als ‚giftige‘ Frau ausgestellt, visuell seziiert und verurteilt.

The Paradine Case

Der blinde Colonel Paradine ist vergiftet worden, verdächtigt wird seine schöne Frau, deren Verteidigung der junge Staranwalt Keane übernommen hat. Dieser verfällt zunehmend der kühlen, verschlossenen Schönheit und er

¹ Diese Arbeit entstand innerhalb des DFG-Forschungsprojekts „Giftdiskurse in Film- und Wissenschaftsgeschichte: Das Giftmotiv im Spielfilm“, GZ: KL 1580/1-1.

versucht in seiner Verteidigung Paradines den Giftmord deren Diener Latour zuzuschieben. Als dieser von Keane im Verfahren dazu gebracht wird, ein Verhältnis zu Miss Paradine zuzugeben und sich im Anschluss beschämt umbringt, kommt es zu einem abschließenden, anklagenden Geständnis von Paradine, welches bei Keane wiederum eine selbstdenunzierende Rede zur Folge hat.

Über den Giftmord selbst erfährt man wenig, lediglich dass er mit in einem Glas Rotwein aufgelösten Gift vollzogen wurde. Aber das Gift oder die Flüssigkeit und auch das Glas bleiben absent, die Kompromissbildung eines visuell hervorgehobenen Gefäßes, das nur durch seinen Kontext auf das Unsichtbare verweist, wird durch den Umweg der Sprache umgangen.

In dem Verfahren um den Giftmord werden dem Verteidiger, dem loyalen Anwalt und dem sadistischen, von einer möglichen Hinrichtung besessenen Richter zentrale Plätze eingeräumt. Sowohl dem Richter als auch dem Anwalt und dem Verteidiger ist jeweils eine Frau zugeordnet, welche unterschiedliche Aspekte der Sicht auf das Rechtliche spiegeln. Sie alle aber sind von dessen Diskurs ausgeschlossen, werden vom Kreis der Männer beim gemeinsamen Essen aus dem Zimmer geschickt, im Gerichtssaal hört man sie auf der Tribüne lediglich tuscheln, ihre Männer kommentieren oder aber ihnen ist, wie der Frau des Anwalts, gar kein Zugang zum Gerichtssaal gewährt.²

Es handelt sich um einen unangenehmen Film, der die Identifikation mit den Protagonist_innen erschwert und keinerlei Gewinner_innen zulässt. In älteren Monographien über Hitchcocks Filme wird ihm kaum Beachtung gezollt, schließlich war er einer der beiden Kassenflops Hitchcocks und bedeutete das Ende seiner Zusammenarbeit mit Selznick, die Filmen wie *Rebecca* (USA 1940, R: Alfred Hitchcock) zugrunde lag.

In Hitchcocks Selbsteinschätzung wird dieses Versagen mit der Fehlbesetzung des Hauptdarstellers Keane durch den zu amerikanischen

² Diese Repression zeigt sich selbst den Richtern als teilweise unangenehmer Ausschluss: „Punishment of those women, like miss Paradine, suspected of transgressing its laws and by its exclusion and marginalisation of more conventional women from its arena“. Susan Smith: *Hitchcock. Suspense, Humour and Tone*. London 2000, S. 79.

Gregory Peck und der zu düsteren Alida Valli begründet. In der Lesart Donald Spotos muss aber gerade diese Besetzung gewollt unangenehm gewesen sein, schließlich macht die Verblendung Keanes den zentralen Erzählstrang der Destruktion des Rechtssystems aus. Ebenso wurde Vallis Dürsterheit sehr gezielt eingesetzt durch die Ausleuchtung Lee Garmes', den Kameramann, der sonst die Wangenknochen der Dietrich betonte.³

Die Schwäche des Mannes und die Dürsterheit der Frau stehen neben der Ausstellung des Zerfalls des Gesetzes. Kann der Gerichtsfilm historisch als Möglichkeit gesehen werden, nach dem zweiten Weltkrieg ohne große Kosten indoor Welt-geschehen nachzuexerzieren, wird hier eine Kritik am Rechtssystem durch dessen Destruktion in Szene gesetzt. Diese wird durch die mehrfache Einblendung der Kriegeruine des Londoner Gerichts betont.

Hitchcocks Filme greifen oft das Rechtssystem an – hier aber, schreibt der Anglist Michael Anderegg, dieses sich selbst:

Constructed and administered by patriarchal law, the system of justice inevitably shares in the general impotence of its several human representatives. The Law, finally, has virtually nothing to do with revealing the truth about Maddalena Paradine.⁴

Durch den Bruch narrativer Konventionen⁵ in *The Paradine Case* erzeuge sein ambiguer Plot, der das patriarchale Projekt unterwandere, das er gleichzeitig konstruiere, filmische Unlust. Die Spaltung der Rolle Keanes in den erfolgreichen Rechtsanwalt und den naiven verblendeten Mann sei einerseits mit Peck unglaublich gecastet, andererseits werde diese Rolle gar nicht konstruiert. Der männliche Blick, der nach Laura Mulvey die



Abb. 1-2: *Das Gericht*

³ Vgl. Donald Spoto: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München 1999, 174ff.

⁴ Michael Anderegg: *The Paradine Case and Filmic Unpleasure*. In: *Cinema Journal* 26, No. 4 (1987), S. 49-59, hier S. 54.

⁵ Anderegg sieht die Ursache des Kassenflops von *The Paradine Case* darin, dass er weder einem Genre noch Hitchcock zugeordnet werden könne.

Blickstrukturen des Hollywoodkinos beherrscht, bleibt hier blind, hat keinen Platz.⁶

Aber wird diese fehlende männliche Identifikation durch weibliche gefüllt? Auch die weiblichen Besetzungen sind ambivalent, erfüllen die gängigen Stereotypen nicht. Paradine ist keine gefährliche femme fatale, die ihre Erotik nutzt, um sich zu retten. Sie ermöglicht lediglich Keane „sich selbst zu verführen“⁷ und bestraft ihn letztlich durch ihr Geständnis mehr als sich selbst. Das Begehren Keanes wird von Paradine als Objekt der männlichen Fantasie in keiner Weise erwidert, wodurch die Dekonstruktion des männlichen Helden noch stärker ausgeprägt ist als zum Beispiel in *Vertigo* (*Vertigo – Aus dem Reich der Toten*, USA 1958, R: Alfred Hitchcock).⁸

Die Sprache des Rechts

Für Susan Smith, die sich in ihrer Interpretation des Films auf Tonalität und Mise en Scène statt auf Psychoanalyse und Blickstrukturen konzentriert, basiert die Verurteilung des Films daher auf einer Fehleinschätzung und bedarf der Neubetrachtung. Dieser enthält für sie einen kritischen Ansatz in seiner Aufdeckung des männlichen Rechtsdiskurses als die weibliche Stimme ausschließend: „capable of offering quite coherent critical interrogations of masculinity [...] and, indeed, of patriarchal laws itself“.⁹ In seiner Sezierung der männlichen Sprache und des patriarchalen Rechts enthält der Film eine klare Darstellung der Unterdrückung der weiblichen Stimme:

The pressure upon miss Paradine to speak through the legal male discourse commences on her initial arrest, when her family lawyer, Sir

⁶ Ebd., S. 51. Blind ist aber nicht nur der verblendete Keane oder der Colonel Paradine im wörtlichen Sinne, auch der Diener Latour als Spielball Paradines und der von seiner Tochter manipulierte Anwalt Sir Simon. (Einzig ‚männlicher‘ Protagonist bleibt der perverse, sadistische Richter, der seiner Frau jedes Recht verwehrt, aber in seinen Annäherungsversuchen bei Miss Keane abblitzt.)

⁷ Ebd., S.55.

⁸ Vgl. Douglas Pye: *In and Around the Paradine Case: Control, Confession and the Claims of Marriage*. Rouge, 4, 2004, <http://www.rouge.com.au/4/paradine.html>, S. 11. (zuletzt eingesehen am 22.04.2015).

⁹ Susan Smith: *Hitchcock. Suspense, Humour and Tone*. London 2000, S. 155.

Simon, seeks to control her language by telling her to respond to the murder charge by saying ‚Just no‘.¹⁰

Schon dieser Anweisung setzt Paradine indirekten Widerstand entgegen, wenn sie in eigenen Worten sagt: „I have nothing to say“.

Auch Keane legt ihr die Worte in den Mund, imaginiert eine Art von Selbstaufgabe für ihren Ehemann. Sie antwortet ihm aber lediglich mit didaktischen Fragen – und nimmt damit die männliche Form von Rhetorik in inverser Reflektion auf, die sie in einer reuigen Selbstdarstellung ihrer Vergangenheit steigert. Keane produziert damit selbst Miss Paradines Dunkelheit, statt, wie Sir Simon vorschlägt, pragmatisch ein alternatives Szenario zu entwerfen. Paradine kann sich nach Smith von dieser auferlegten Stimme schließlich nur durch einen selbstzerstörerischem Akt selbst befreien:

In revealing her own authorship of Colonel Paradines murder and her true feelings for Latour, she undergoes a marked shift from male-constructed performance to authenticity of expression.¹¹

Damit bricht sie die offizielle Wahrheit des Gerichts, denn ihre Leidenschaft steht außerhalb des rechtlichen Systems.

Nicht nur die Verurteilung durch die Männer, die Fehleinschätzung des Anwalts und die Selbstdarstellung spiegeln Paradines Fremdheit in diesem System, es ist auch ihre Sprache selbst, ihr italienischer Akzent, der auf dem Terrain der Rhetorik zum Fremdkörper wird.¹² Sie hat keine Sprache und damit kein Recht, andererseits wird sie visuell verurteilt – das Fremde der Giftmörderin wird gleichzeitig produziert, ausgegrenzt und vernichtet.¹³

¹⁰ Ebd., S. 37.

¹¹ Ebd., S. 38.

¹² Vgl. Katja Nicodemus: The Paradine Case. In: Lars-Olav Beier, Georg Seeblen (Hrsg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin 1999, S. 335-357, hier S. 336.

¹³ Zwar erhalten alle vier Frauen in längeren Einstellungen das Wort, aber die Teilnahme daran ist halbherzig, ihre Reden haben keine Konsequenzen, selbst die von Tonis Frau Gay nicht, die die Fantasie Tonis klar analysiert und Stellung nimmt. Vgl. Pye, In and around the Paradine Case, S. 15. Die klar verstehende, aber einsehende Frau wird zu einem ebenso schwer erträglichen Gegenüber wie die ‚giftige‘ Frau.

Bedeutung des Raumes

Nach Leo Baudry ist *The Paradine Case* ein geschlossener Film: In den zentralen Räumen Gefängnis und Gericht spielen sich 70 Minuten der Spielhandlung ab. Hitchcock hat den Gerichtssaal Old Baileys aufwendig rekonstruieren lassen. Technische Innovationen werden ausagiert, acht Kameramänner verfolgen mit vier oder fünf Kameras die Gerichtsszene¹⁴, um die ‚giftige‘ Frau von allen Seiten in allen ihren Regungen in den Blick zu nehmen. Auffällig sind hier die ungewöhnlichen Einstellungen von hinten, die ihren Nacken erfassen.

The courtroom setting and murder trial in *The Paradine Case* prepare the viewer for the character's strategies of withholding and confessing crucial evidence.¹⁵



Abb. 3-7: *Der Prozess*

¹⁴ Vgl. Robert A. Harris, Michael S. Lansky: *Hitchcock und seine Filme*. Stuttgart 1979, S. 141.

¹⁵ Smith, Hitchcock, S. 36.

Doch scheinen diese Einstellungen Paradine auch zu sezieren und zu entlarven.

Dennoch finden die Schlüsselereignisse gerade außerhalb des Gerichts statt und dieses Ungleichgewicht löst Frustration mit der beschriebenen Struktur der legalen Welt des Gerichts aus.¹⁶ Beständig wird auf einen unspezifischen Ort verwiesen, einen „spatial (and generic) frame being out of alignment with an alternative narrative elsewhere“.¹⁷

Eine räumliche Trennung zwischen der männlichen Domäne des Rechts und der weiblichen des Privaten wird aufgebaut, zugleich aber durch Spiegelungen hinterfragt.

The film's critical attitude towards the legal system finds a more constructive outlet through its strategy of establishing a spatial dialectic between the ›masculine‹ domain of the court and the ›feminine‹ world of domesticity.¹⁸

Diese visuellen Spiegelungen machen das Private als Verlängerung des Öffentlichen sichtbar, legen aber auch Parallelen der Frauen untereinander offen. So zeigt Stephen Jacobs, der die Grundrisse der drei zentralen Privathäuser vergleicht,¹⁹ einerseits die Leere der Ordnung im Paradine House, das keine Schlafzimmer enthält, als unheimliche Spiegelung der Ordnung des Gerichts – eine unbefriedigende bürgerliche Normalität, die bedroht. Der Landsitz der Paradines, Hindley Hall, in dem Keane zum ersten Mal auf sein Gegenüber Latour trifft, hat dagegen als Schwerpunkt ein pittoreskes Schlafzimmer voller Fetische, wie Pelze und Seidenwäsche. Hier wird Keane mit seiner eigenen sexuellen Sehnsucht konfrontiert, denn alles berührt ihn haptisch, bis hin zu einem riesigen Portrait von Miss Paradine, das über ihrem Bett hängt und ihn ansieht.



Abb. 8: Portrait Miss Paradine

¹⁶ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Stephen Jacobs: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam 2013, S. 230-247.



Am interessantesten für den Zusammenhang von öffentlich und privat ist allerdings das Keane House, das dieser selbst als „warm cozy protective“ beschreibt. Alles ist hier sichtbar, zeigt sich in überschaubaren Rundungen, die Decken mit einbezogen. Aber Chiaroscuro-Beleuchtung und die Betonung von Gitterstrukturen durch die Kamera machen das kuschelige Heim zum Gefängnis – die direkten Anschlüsse an die Gefängniszenen betonen die optischen Parallelen zwischen Miss Keane und Paradine als Gefangene.

Umgekehrt findet nach Etablierung der Parallele des Privaten und des Rechts ein Aufweichen des Rechts durch das Eindringen des Heimischen in das Gericht statt. Die Gerichtsverhandlung wird häufiger durch Einstellungen auf die tuschelnden Frauen auf der Galerie unterbrochen. Dieser Kommentar bricht als melodramatischer Exzess in die rationale Sphäre, unterläuft subversiv Autorität und betont die fragile Seite des Gerichts in Keane, dessen offensichtliche Verblendung.

Inszenerung der ‚giftigen‘ Frau

Doch besteht neben dem Unterlaufen patriarchaler Strukturen in diesem Film von Anfang an eine Verurteilung von Mrs. Paradine – ihre Hinrichtung ist zwingend und wird erfordert durch die Verschiebung des Blickes von dem medial nicht greifbaren Giftmord auf die ‚giftige‘ Frau. Der Diskurs über diese Verschiebung wird nicht inhaltlich bzw. rechtlich geführt, sondern besteht formal: Kamera, Setting und Blicke führen von Anfang an zu Paradine verurteilenden und sie hinrichtenden Affektbildern, die durch ein Hervortreten visueller Qualitäten die Handlung verzögern – einer Art Störung im Reiz-Reaktions-Ablauf.

Schon die erste Paradine vorstellende Einstellung nimmt das spätere Urteil vorweg.

Abb. 9-11: *Keane Home*

Ihr Klavierspiel am Flügel unter einem Portrait des Colonel wird unterbrochen. Gelassen steht sie auf, kontrolliert ihre Erscheinung vor dem Spiegel, um dann die eintretende Polizei anzuhören.



Abb. 12-13: *Die Verhaftung*

Während der Inspektor ihre Verhaftung ausspricht, umkreist die Kamera sie, nähert sich immer mehr an.²⁰ Das Licht leuchtet sie dabei so aus, dass sie wächsern, porzellanen und jenseits erscheint. Es modelliert sie wie eine Götterstatue, undurchdringlich und kalt. Eine unnahbare Statue, deren göttliche Rache und Wut die Menschen übersteigt und die Abscheu hervorruft.²¹ Selbstbestimmt lässt Paradine keinerlei weibliche Anשמיעung zu. Das Abgründige ihres Gesichts ähnelt nach Klippel einer „Maske von absoluter Undurchdringlichkeit“²², die auf Verborgenes verweist und damit „an der Diskursfigur der Unfassbarkeit des Giftes fest[hält]... Darin verkörpert sich ein Paradox des Giftes, das unsichtbar und unbemerkt seine geheime, fatale Wirkung entfaltet.“²³

²⁰ Vgl. auch Heike Klippel: Tödliche Mischung. Zum Giftmotiv im Spielfilm. In: Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch, Claudia Walkensteiner-Preschl (Hrsg.): *Ratio und Intuition. Wissenskulturen in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 93-115, hier S. 106. „Der Effekt ist, dass ihr Gesicht uns gewissermaßen entgegenschwebt und gleichzeitig eingekreist wird, als ob es auf diese Weise etwas preisgeben würde.“

²¹ Nicht zufällig ist diese umgeben von einer Gemeinschaft düsterer Frauen, Erinnyen, die ihre Exterritorialität wiederum spiegeln – die Gefängniswärterin und die Dienerin sind Wissende, welche ihre Regeln teilen.

²² Klippel, *Tödliche Mischung*, S. 107.

²³ Ebd., S. 108.

Jedoch sitzt die Kamera dabei ungewöhnlich tief, umkreist sie auf der Höhe ihres Halses - scheint ihr also gewissermaßen an den Hals zu gehen und damit das spätere Urteil vorwegzunehmen. Mit Gunther Salje könnte man hier von einem „Foreshadowing“ reden, eine Anspielung auf Späteres, das den Verlauf der Geschichte vorwegnimmt – das sie bereits in dieser Einstellung aufhängt.²⁴ Mit Gilles Deleuze kann man aber auch von einem mentalen Bild²⁵ sprechen, eine Einstellung, die jenseits der Handlung und



Abb. 14-19: *Die Verhaftung*

²⁴ Gunther Salje: *Hitchcock: Regieanalyse – Regiepraxis*. Röllinghausen 1996, S. 13f.

²⁵ Gilles Deleuze: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1989 [1983], S. 265f.

des zentralen Affekts des kalten giftigen Körpers auf ein begründendes Drittes, auf den Ausschluss dieser Frau aus dem Recht verweist. Der Affekt wird eingewoben in ein Geflecht aus Beziehungsstrukturen, aus Bewegungen der Kamera und der Personen. Daher die Besessenheit der Kamerafahrt um Vallis Nacken, die diese zum Zittern bringt.

Der Film nimmt damit einerseits in seiner Dekonstruktion des patriarchalen Rechtssystems Stellung gegen die Rechtlosigkeit der Frau, andererseits wird Paradine selbst als ‚giftige‘ Frau ausgestellt und durch die sezierende Kamera vorab formal verurteilt. Die Parteinahme gegen den Rechtsausschluss der Frau steht dem Vorurteil gegen die ‚giftige‘ Frau, die anderen Regeln folgt, gegenüber. Sie ist eine Ausgeschlossene, die nach dem Gesetz verurteilt werden muss, weil sie vom Recht nicht erfasst werden kann.

Die Ambivalenzen des Giftmotivs kehren daher in der filmischen Darstellung von Miss Paradine zurück. Attribute wie die unberechenbare Kälte, ihre Unreinheit durch den Akzent, die täuschende Ehefrau werden durchexerziert, das heißt die ‚giftige‘ Frau wird medial als Abjekt produziert. In der Berechnung von Emotionen agiert sie wie eine Giftmischerin. Das Kalkül spiegelt sich in der Kargheit ihrer Umgebung, sowohl ihres Hauses als auch später im Gefängnis, in dem sie in der Kälte einer Domina mit minimalen Aufwand agiert.²⁶

In dem Kontrast zwischen Paradines genau kalkulierter sparsamer Manipulation Keanes und der maßlosen Leidenschaft gegenüber ihrem Diener vereinigen sich Eigenschaften, die den Stereotypen der Giftmörder_in zugeschrieben werden – wie die Widersprüchlichkeit von Ratio und Intuition, von Emotion und Berechnung. In der Reaktion des verführten und reumütigen Dieners, der besessen ist von ihrer Bösartigkeit, wird das Bild dieser Frau als ‚evil woman‘ auf den Punkt gebracht.

Nur ihr Wille zählt und wird in den Gerichtsverhandlung nicht aufgebrochen. Dadurch hat sie eine staats- oder auch rechtszersetzende Wirkung, denn

²⁶ Selbst die Landhauszimmer haben den Charakter eines Gefängnisses, ihres Gefängnisses, in dem sie in Überfülle präsent ist.

nur eigene Regeln statt offizielles Recht gelten für Paradine. So als könne es nicht begriffen, vom Recht nicht erfasst werden, nur vernichtet, ist das Abjekt weder Objekt, noch Subjekt, kein Teil der Ordnung oder der Sprache. Es muss zerstört werden, da es nicht in die Rechtsprechung integrierbar ist.²⁷

Juristische Kriterien wie Schuld und Unschuld haben für Paradine auf ihrem Weg der Selbsterstörung, ihrer entfremdeten Einsamkeit keine Bedeutung. So ist ihr abschließendes Geständnis nach Nicodemus auch „eher Zwiesgespräch als öffentliche Rede, eher Konfession als Geständnis“²⁸, eine Überschreitung von Identität, die Keanes Verwerfung zur Folge hat. Sie übernimmt die Stimme und zeigt mit dieser anderen Sprache vor Gericht eine Kraft, die sich in der anschließenden Selbstdenunziation Keanes spiegelt.²⁹ Die ‚giftige‘ Frau muss daher hängen, damit das Recht als solches erhalten bleibt. Sie muss durch das Gesetz verurteilt werden, da sie vom Recht nicht erfasst wird.

Literatur

Anderegg, Michael: The Paradine Case and Filmic Unpleasure. In: *Cinema Journal*. Vol. 26, No. 4 (1987), S. 49-59.

Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1989 [1983].

Harris, Robert A., Michael S. Lansky: *Hitchcock und seine Filme*. Stuttgart 1979.

Jacobs, Stephen: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam 2013.

Klippel, Heike: Tödliche Mischung. Zum Giftmotiv im Spielfilm. In: Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch, Claudia Walkensteiner-Preschl (Hrsg.): *Ratio und Intuition. Wissenskulturen in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 93-115.

Nicodemus, Katja: The Paradine Case. In: Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen (Hrsg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin 1999, S. 335-337.

²⁷ Vgl. Klippel, Tödliche Mischung, S. 112.

²⁸ Nicodemus, Paradine Case, S. 337.

²⁹ Vgl. Smith, Hitchcock, S. 38.

Pye, Douglas: *In and Around the Paradine Case: Control, Confession and the Claims of Marriage*. Rouge, 4, 2004, <http://www.rouge.com.au/4/paradine.html> (zuletzt eingesehen am 22.04.2015).

Salje, Gunther: *Hitchcock: Regieanalyse – Regiepraxis*. Röllinghausen 1996.

Smith, Susan: *Hitchcock. Suspense, Humour and Tone*. London 2000.

Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München 1999.

Filme

Rebecca (USA 1940, R: Alfred Hitchcock).

The Paradine Case (USA 1947, R: Alfred Hitchcock).

Vertigo (USA 1958, R: Alfred Hitchcock).

Abbildungen

Abb. 1-20: *The Paradine Case* (USA 1947, R: Alfred Hitchcock).

Autorin

Anke Zechner war wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts "Das Giftmotiv im Spielfilm" an der HBK Braunschweig. Sie promovierte 2010 zu Filmwahrnehmung jenseits von Identifikation und Repräsentation. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Filmtheorie, Filmphilosophie und -wahrnehmung.

Kontakt: zechner.anke@web.de