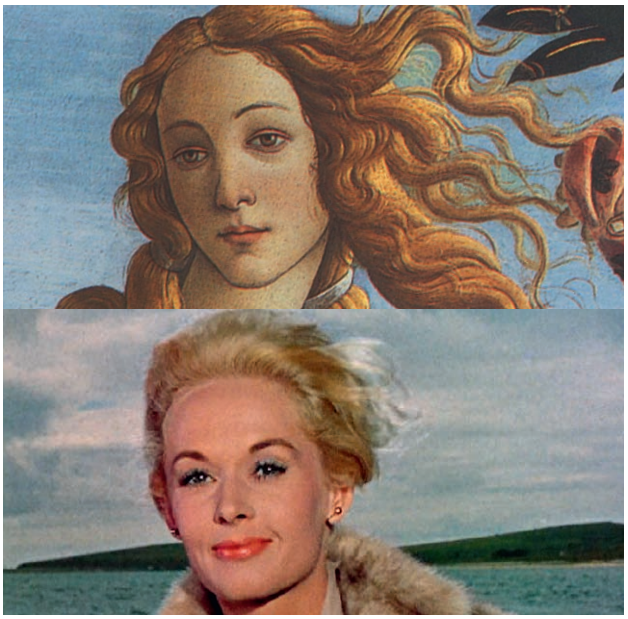
Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
D-70736 Stuttgart-Fellbach
tel. +49-711-5747 59
fax +49-711-5747 84



Konrad Kirsch
Der zweite Blick / A Second Look.
Hitchcock: *The Birds*; Edwards: *The Party*; Scott: *Blade Runner*; Ruzowitzky: *Anatomy*, Scott: *Gladiator*
160 pp. with 220 illus., 210 x 247,5 mm, hard cover, German/English
ISBN 978-3-936681-54-3
Euro 49.00, £ 44.90, US$ 68.00, $A 72.00

Like literary texts, films often tell stories on multiple levels. Ridley Scott made an ironic reference to this when he called his legendary science-fiction film *Blade Runner* a »700-layer cake«. These buried structures are created in two ways: by elements that resonate throughout the film itself and by references to other films, texts, myths, paintings, historical events etc. that are adapted in a specific way by the director, the scriptwriter and the production team.

The heroine in Hitchcock's film *The Birds,* for instance, is a modern Aphrodite / Venus. Just as Venus, born from the sea foam, was carried to land on a seashell, Melanie is carried across Bodega Bay in a boat that is not much bigger than Venus' vessel in Botticelli's painting. Melanie's name is another reference to Aphrodite, who was also known as Melaina, »the black one«. In the fist scene of the film, in which she enters the pet shop where she later gets to know Mitch and buys the love birds, Melanie is also dressed in black.

The Venus-like Melanie is felt to be a threat by others within her world, and especially by more conventional women. One of them screams at her hysterically: »I think you're evil! Evil!« This creates a particular connection between love and horror in the film. The classical Aphrodite also had a dark side – her union with Ares produced not only Harmonia, but also Deimos and Phobos: »dread« and »fear«.

Detecting hidden references is only the first step in creating an analysis; the next step is to elucidate the function of the reference within the film. For instance, what does it mean that Hitchcock's heroine is attacked by birds, whereas Venus was depicted accompanied by a dove? And why does Melanie, our »Venus«, wear furs?

Kirsch's investigations of this and other questions open up new perspectives on a number of films, with extensive illustrations allowing the reader to follow these in detail. The book invites us to take a second look at *The Birds*, Blake Edwards' *The Party*, Ridley Scott's *Blade Runner* and *Gladiator* and Stefan Ruzowitzky's *Anatomy*.

Konrad Kirsch is a PhD in literature and an enthusiastic viewer of films. He has published texts on Georg Büchner, Elias Canetti, Robert Walser, Franz Kafka and William Shakespeare. Most recently, his article on Heinrich von Kleist was published in the *Zeitschrift für deutsche Philologie.*

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Buchzentrum AG
Industriestraße Ost 10
CH-4614 Hägendorf
tel. +41-062 209 26 26
fax +41-062 209 26 27
kundendienst@buchzentrum.ch

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

DA Information Services
648 Whitehorse Road
Mitcham, VIC 3132
Australia
tel. +61-3-9210 7859
fax +61-2-8778 7788
books@dadirect.com

Wie literarische Texte erzählen Filme häufig Geschichten auf mehreren Ebenen; mit ironischem Unterton bezeichnet der Regisseur Ridley Scott seinen legendären Science-Fiction-Film *Blade Runner* darum als »700-lagigen Kuchen«. Solche untergründigen Strukturen werden auf zweierlei Arten erzeugt: durch Korrespondenzen innerhalb des Films und / oder durch Bezüge auf andere Filme, Texte, Mythen, Gemälde oder historische Ereignisse usw., die in je spezifischer Weise vom Regisseur, dem Drehbuchautor und dem Produktionsteam transformiert werden.

Beispielsweise ist die Protagonistin in Hitchcocks *Die Vögel* eine moderne Aphrodite / Venus: Wie die meerschaumgeborene Venus in einer Muschel an Land kommt, überquert Melanie die Bodega Bay in einem Boot, das nicht viel größer ist als das Gefährt ihres Vorbilds auf dem Gemälde von Botticelli. Auch Melanies Name stammt von Aphrodite, die unter anderem Melaina, die Schwarze, genannt wird. Und eben so, ganz in schwarz gekleidet, betritt Melanie in der ersten Szene des Films die Zoohandlung, in der sie Mitch begegnen und die Lovebirds kaufen wird.

Durch die Venus Melanie fühlen besonders die bürgerlichen Frauen ihre Welt bedroht; daher schleudert eine von ihnen Melanie hysterisch entgegen: »Sie sind böse. Böse!« Auf diese Weise verschränken sich in dem Film Liebe und Horror. Eine dunkle Seite ist ebenfalls mit der antiken Aphrodite verbunden, da aus ihrer berühmten Beziehung mit Ares neben Harmonia auch Deimos und Phobos hervorgehen: Schrecken und Furcht.

Für die Analyse genügt es nicht, versteckte Anspielungen offenzulegen, vielmehr muß es in einem weiteren Schritt darum gehen, zu klären, welche Funktion der Bezug innerhalb des jeweiligen Films einnimmt. So die Frage, welcher Schluß daraus zu ziehen ist, daß einerseits Hitchcocks Protagonistin von Vögeln angegriffen wird und andererseits das Tier, das Venus begleitet, eine Taube ist. Und weshalb trägt die Venus Melanie einen Pelz?

Indem Kirsch solchen und ähnlichen Fragen nachgeht, entwickelt er neue Sichtweisen auf die behandelten Filme, die sich anhand der zahlreichen Abbildungen im Detail nachvollziehen lassen. Der Band macht so Lust, außer auf *Die Vögel* einen zweiten Blick zu werfen auf *Der Partyschreck* von Blake Edwards, *Blade Runner* und *Gladiator* von Ridley Scott sowie *Anatomie* von Stefan Ruzowitzky.

Konrad Kirsch ist promovierter Literaturwissenschaftler und betrachtet gerne Filme. Er veröffentlichte Texte zu Georg Büchner, Elias Canetti, Robert Walser, Franz Kafka und William Shakespeare. Zuletzt erschien von ihm ein Beitrag zu Heinrich von Kleist in der *Zeitschrift für deutsche Philologie*.

Like literary texts, films often tell stories on multiple levels. Ridley Scott made an ironic reference to this when he called his legendary science-fiction film *Blade Runner* a »700-layer cake«. These buried structures are created in two ways: by elements that resonate throughout the film itself and by references to other films, texts, myths, paintings, historical events etc. that are adapted in a specific way by the director, the scriptwriter and the production team.

The heroine in Hitchcock's film *The Birds*, for instance, is a modern Aphrodite / Venus. Just as Venus, born from the sea foam, was carried to land on a seashell, Melanie is carried across Bodega Bay in a boat that is not much bigger than Venus' vessel in Botticelli's painting. Melanie's name is another reference to Aphrodite, who was also known as Melaina, »the black one«. In the first scene of the film, in which she enters the pet shop where she later gets to know Mitch and buys the love birds, Melanie is also dressed in black.

The Venus-like Melanie is felt to be a threat by others within their world, and especially by more conventional women. One of them screams at her hysterically: »I think you're evil! Evil!« This creates a particular connection between love and horror in the film. The classical Aphrodite also had a dark side – her union with Ares produced not only Harmonia, but also Deimos and Phobos: »dread« and »fear«.

Detecting hidden references is only the first step in creating an analysis; the next step is to elucidate the function of the reference within the film. For instance, what does it mean that Hitchcock's heroine is attacked by birds, whereas Venus was depicted accompanied by a dove? And why does Melanie, our »Venus«, wear furs?

Kirsch's investigations of this and other questions open up new perspectives on a number of films, with extensive illustrations allowing the reader to follow these in detail. The book invites us to take a second look not only at *The Birds*, but also at Blake Edwards' *The Party*, Ridley Scott's *Blade Runner* and *Gladiator* and Stefan Ruzowitzky's *Anatomy*.

Konrad Kirsch is a PhD in literature and an enthusiastic viewer of films. He has published texts on Georg Büchner, Elias Canetti, Robert Walser, Franz Kafka and William Shakespeare. Most recently, his article on Heinrich von Kleist was published in the *Zeitschrift für deutsche Philologie*.

049.00 Euro
044.90 £
068.00 US $
072.00 $A
ISBN 978-3-936681-54-3
9 783936 681543
56800

Konrad Kirsch Der zweite Blick / A Second Look Menges

Konrad Kirsch

Der zweite Blick
A Second Look

Alfred Hitchcock
Die Vögel / The Birds

Blake Edwards
Der Partyschreck / The Party

Ridley Scott
Blade Runner

Stefan Ruzowitzky
Anatomie / Anatomy

Ridley Scott
Gladiator

Konrad Kirsch

Der zweite Blick
A Second Look

Alfred Hitchcock
Die Vögel / The Birds

Blake Edwards
Der Partyschreck / The Party

Ridley Scott
Blade Runner

Stefan Ruzowitzky
Anatomie / Anatomy

Ridley Scott
Gladiator

Edition Axel Menges

für Gerhard
1928–2012

© 2013 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-936681-54-3

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druck und Bindearbeiten: Graspo CZ, a.s., Zlín, Tschechische Republik/Czech Republic

Lektorat/Editing: Nora Krehl-von Mühlendahl
Layout: Konrad Kirsch

8 Vorbemerkung
9 Opening remarks

10 Venus im Käfig: *Die Vögel* von Alfred Hitchcock
Venus in a cage: *The Birds* by Alfred Hitchcock
42 Anmerkungen
43 Remarks

46 Die Reinigung der Welt: *Der Partyschreck* von Blake Edwards
The lustration of the world: *The Party* by Blake Edwards
58 Anmerkungen
59 Remarks

60 Die Mensch-Maschine als blonde Bestie: *Blade Runner* von Ridley Scott
The man-machine as *blonde Bestie*: *Blade Runner* by Ridley Scott
86 Anmerkungen
87 Remarks

96 »Heinrich, mir graut's vor dir«: *Anatomie* von Stefan Ruzowitzky
»Heinrich, I have a dread of thee«: *Anatomy* by Stefan Ruzowitzky
110 Anmerkungen
111 Remarks

112 Ein Lamm im Wolfspelz: *Gladiator* von Ridley Scott
A lamb in the wolf's fur: *Gladiator* by Ridley Scott
140 Anmerkungen
141 Remarks

148 Literaturverzeichnis
149 Bibliography
160 Abbildungsnachweise/Credits

Vorbemerkung

Wie literarische Texte erzählen Filme häufig Geschichten auf mehreren Ebenen; mit ironischem Unterton bezeichnet Ridley Scott seinen legendären Science-fiction-Film *Blade Runner* darum als »700-lagigen Kuchen«.[1] Solche untergründigen Strukturen werden auf zweierlei Arten erzeugt: durch Korrespondenzen innerhalb des Films und/oder durch Bezüge auf andere Filme, Texte, Mythen, Gemälde oder historische Ereignisse etc., die in je spezifischer Weise vom Regisseur, dem Drehbuchautor und dem Produktionsteam transformiert werden. In der Analyse kann es nicht allein darum gehen, diese Bezüge aufzuzeigen, sondern es gilt in einem zweiten Schritt darzulegen, welche Funktion sie haben.

Im Zentrum der hier versammelten Texte stehen also der jeweilige Film und jene ›700 Schichten‹, von denen Ridley Scott spricht. Um dies zu betonen, folgen die hier versammelten Analysen keiner gemeinsamen, übergeordneten Fragestellung und es werden Filme unterschiedlicher Genres, Dekaden und Regisseure behandelt. Wenn man ein verbindendes Element der Texte in *Der zweite Blick* sucht, mag man es in der Art der Betrachtung finden.

Filme sind Gemeinschaftsproduktionen mit einer Vielzahl von Beteiligten; wird im folgenden der Name des Regisseurs im Sinne des Urhebers genannt, hat dies vor allem pragmatische Gründe. Es soll damit weder ein naiver Genie-Kult betrieben, noch sollen die Leistungen der anderen Beteiligten herabgesetzt werden.[2]

[1] Scott, zit. nach S. Bukatman, *Blade Runner*, London 2003, S. 10.
[2] Vgl. G. J. Weber, *Jeder tötet, was er liebt*, Marburg 2007, S. 17 ff.

Opening remarks

Like literary texts, films often tell stories on multiple levels. Ridley Scott acknowledged this in ironic fashion when he called his legendary science-fiction film *Blade Runner* a »700-layer cake«.[1] These subliminal structures are created in two ways: by means of connections within the film itself and / or by means of references to other films, texts, myths, paintings, historical events etc., adapted in a specific way by the director, the scriptwriter and the production team. Detecting hidden references is only the first step in creating an analysis. The second step is to elucidate the function of the references within the individual film.

The texts collected in this book each focus on a specific film and on the »700 layers« spoken of by Ridley Scott. For this reason, the individual analyses presented here are not united by any shared, overarching theme, and are concerned with films of different genres, made in different decades and by different directors. Anyone looking for a common factor in the texts presented in *A Second Look* will find such a common factor only in the viewpoint from which the films are analysed.

Films are composite productions, with a large number of people involved in the process. If the texts in this volume name the director as the originator of a film, it is primarily for pragmatic reasons. There is no intention to propagate a naive cult of genius or to devalue the achievements of others involved in the film.[2]

[1] Scott quoted from S. Bukatman, *Blade Runner*, London 2003, p. 10.
[2] Cf. G. J. Weber: *Jeder tötet, was er liebt*, Marburg 2007, p. 17 ff.

Venus im Käfig:
Die Vögel
von Alfred Hitchcock

Venus in a cage:
The Birds
by Alfred Hitchcock

Amor horribilis

In Horrorfilmen geht es um Kontrollverluste. Sie werden meist dadurch ausgelöst, daß etwas Phantastisches in die vertraute Welt einbricht, sich ausbreitet und die Herrschaft an sich zu reißen droht. Wie kein anderes Genre erzählt der Horrorfilm von den Ängsten und Lüsten, die damit verbunden sind, und von den Versuchen, das Phantastische aus der Welt zu vertreiben, um die verlorene Herrschaft über die Welt wiederzuerlangen.

Mit den Vögeln, die wie besessen auf Menschen einhacken und einen ganzen Ort terrorisieren, hat Alfred Hitchcock eine Ikone des Genres geschaffen. Doch *Die Vögel*[1] unterscheidet sich von den meisten Horrorfilmen dadurch, daß beide Elemente miteinander korrelliert sind: Das Phantastische wird zu einem Herrschaftsinstrument umfunktioniert, aus dem Kontrollverlust wird ein Mittel der Disziplinierung. Außerdem überkreuzt sich in *Die Vögel* der Horror- mit einem Liebesfilm, denn die Liebe von Melanie und Mitch löst in manchen Panik aus.

Zur Erinnerung

Kurz nachdem Melanie Daniels eine Zoohandlung betritt, um einen Vogel abzuholen, wird sie von Mitch Brenner angesprochen: Er wolle ein Pärchen Lovebirds kaufen, für seine kleine Schwester. Aus Spaß beginnt Melanie ein Verkaufsgespräch, doch schnell ist sie von Mitchs Fangfragen überfordert. Ungeschickt läßt sie einen Kanarienvogel fliegen und versucht, ihn wieder einzufangen. In einem günstigen Moment fängt Mitch das Tier lässig mit seinem Hut: »Zurück in den goldenen Käfig, Melanie Daniels.«[2] Er erklärt ihr, daß er sie von einem Gerichtsprozeß her kenne, bei dem er einen Mandanten gegen sie vertreten habe. Trotz seiner Vorhaltungen wegen des Falles besorgt Melanie zwei Lovebirds, um sie Mitch zu schenken. Da sie ihn nicht in seiner Stadtwohnung antrifft, fährt sie am folgenden Wochenende nach Bodega Bay, einem kleinen Küstenort, wo Mitch mit seiner Mutter Lydia und seiner Schwester Cathy lebt.

Mit einem kleinen Boot fährt Melanie über die Bucht zu den Brenners und stellt den Käfig mit den Vögeln heimlich ins Wohnzimmer als Geschenk für Cathy. Vom Boot aus beobachtet sie, was geschieht: Mitch entdeckt erst die Lovebirds, dann Melanie. Während sie auf die andere Seite der Bucht zurückfährt, folgt er ihr mit dem Wagen am Ufer. Als er sie am Kai freudig erwartet, stößt eine Möwe herab und verletzt sie am Kopf. Mitch verbindet Melanie und lädt sie zum Essen nach Hause ein. Für die Nacht nimmt sie sich ein Zimmer bei Annie Hayworth, der Lehrerin des Ortes und früheren Geliebten von Mitch.

Abends bedankt sich Cathy überschwänglich für die beiden Vögel und lädt Melanie zur Feier ihres elften Geburtstags ein. Lydia erwähnt gegenüber Mitch, daß Melanie in Rom nackt in einem Brunnen gebadet haben soll. Beim Abschied konfrontiert er Melanie damit, und so endet die Begegnung unharmonisch. Später klärt Annie Melanie darüber auf, daß Lydia jede Frau aus der Nähe ihres Sohnes vertreibe. Am nächsten Tag erzählt Melanie, daß sie einem Vogel obszöne Worte beibringen und ihrer Tante schenken wolle. Als Mitch entgegnet, sie bedürfe wohl noch einer strengen Mutter, bricht Melanie in Tränen aus: Ihre Mutter habe sie und ihren Vater verlassen, als sie elf war. Kaum kehren die beiden zum Kindergeburtstag zurück, greift ein Schwarm Möwen an. Noch wird niemand ernsthaft verletzt. Als der Angriff vorüber ist, kann Mitch Melanie dazu überreden, bei ihnen zu übernachten.

S. 9
1. Schwarze Vögel gelten als Symbol des Dämonischen, Bösen und des Todes.

p. 9
1. Black birds have been perceived as demonic, as a symbol of evil and of death.

Amor horribilis

Horror films are about the loss of control. They generally begin with something fantastical intruding into the familiar world, where it spreads and threatens to take over. More than any other genre, horror films tell of the fears and desires associated with this situation, and of the struggles to banish the fantastical from the world in order to regain lost control.

With his birds that peck at people in an apparent mania and terrorise a whole town, Alfred Hitchcock created an icon of the horror genre. However, *The Birds*[1] is different from most horror films in that there is a positive correlation between the two aspects: the fantastical becomes an instrument of asserting mastery, and the loss of control becomes a means of imposing discipline. Additionally, the love between Melanie and Mitch is the cause of panic in certain characters, making *The Birds* a hybrid combining elements of the horror film and the romantic film.

To recall

Shortly after Melanie Daniels walks into a pet shop to pick up a bird she has ordered, she is addressed by Mitch Brenner, who wants to buy a pair of lovebirds for his little sister. Melanie amuses herself by pretending to be a salesperson, but she is quickly caught out by Mitch's sly questions. She is clumsy enough to let a canary loose, and Mitch watches with amusement as she tries to catch it. He waits for the right moment, then idly traps the bird under his hat saying: »Back in your gilded cage, Melanie Daniels«.[2] He explains that he recognises her from a court case in which he represented the other party. Despite his reproaching her over the court case, Melanie orders two lovebirds in order to give them to Mitch. She is unable to find him at his city address, and so the following weekend she drives to Bodega Bay, the small coastal town where Mitch lives with his mother Lydia and his sister Cathy.

Melanie crosses the bay in a small boat to reach the Brenner home, and quietly leaves the birdcage in the living room, as a gift for Cathy. From her boat, she observes what happens next: Mitch discovers first the lovebirds, then Melanie. She heads back to the other side of the bay, with Mitch driving his car along the shore to catch up with her. As he waits for her on the quay, pleased to see her, a seagull swoops down on her, injuring her head. Mitch bandages Melanie's injury and invites her in for something to eat. She takes a room for the night at the house of Annie Hayworth, a local teacher who was once romantically involved with Mitch.

That evening, Cathy thanks Melanie profusely for the two birds and invites her to her eleventh birthday party. Lydia mentions to Mitch that she heard Melanie once bathed naked in a fountain in Rome. As Mitch says goodbye to Melanie, he confronts her with this, resulting in an angry parting. Annie subsequently explains to Melanie that Lydia drives away any woman who comes near her son. The next day, Melanie tells Mitch how she wanted to teach a bird obscene words and then give it to her aunt. When he remarks that she needs a mother's care, Melanie bursts into tears. She tells him that her mother left her and her father when she was eleven. The two have barely returned to the children's birthday party when a flock of seagulls attacks. As yet, no one is injured. When the attack is over, Mitch persuades Melanie to stay the night at the Brenner house.

The next morning, Lydia goes to Dan Fawcett's farm. She finds him lying dead in his bedroom, which has been completely destroyed by birds, with his eyes

Am nächsten Morgen fährt Lydia zur Farm von Dan Fawcett. In seinem von Vögeln völlig zerstörten Schlafzimmer findet sie ihn tot und mit ausgehackten Augen. Schreiend fährt Lydia nach Hause. Nachdem sie sich wieder beruhigt hat, gesteht sie Melanie, daß sie seit dem Tod ihres Mannes die Angst verfolge, Mitch könnte sie allein lassen. Außerdem sorge sie sich wegen der Vögel um Cathy. Als Melanie Mitchs kleine Schwester von der Schule abholen will, rotten sich immer mehr Krähen zusammen und greifen schließlich an. Es kommt zu Verletzten und Toten, unter ihnen auch Annie. Kurz darauf wird der gesamte Ort attackiert, Panik bricht aus, und im Restaurant beschuldigt eine hysterische Mutter Melanie, sie wäre die Ursache für das Verhalten der Vögel.

Mitch verbarrikadiert das Haus der Brenners. Der folgende Angriff ist äußerst heftig, und nur mit größter Mühe kann Mitch verhindern, daß die Vögel ins Haus eindringen. Als alle schlafen, hört Melanie Vogelgeräusche aus dem Obergeschoß und folgt ihnen. Die Vögel haben ein Loch ins Dach gerissen, und kaum hat Melanie die Kammer betreten, stürzen sich die Vögel so brutal auf sie, daß sie die Besinnung verliert. Mitch und Lydia ziehen sie blutüberströmt ins Haus zurück. Melanie lebt, doch sie hat einen schweren Schock erlitten. Mitch und Lydia beschließen, nach San Francisco zu fahren. Als er die Haustüre öffnet, sitzen überall Vögel, so weit man blicken kann. Während der Wagen vorsichtig durch die krächzende Masse rollt, hält Lydia die völlig verängstigte Melanie im Arm.

»Weshalb tun sie das, die Vögel?«

»Mitch, weshalb tun sie das, die Vögel?«, fragt Cathy und stellt damit die Frage nach der Interpretation des Films. »*Mitch*: Das wissen wir nicht. – *Cathy*: Weshalb wollen sie die Menschen umbringen? – *Mitch*: Tja, wenn ich das wüßte [eigentlich: Ich wünschte, ich könnte es sagen].«[3] Nach der Attacke auf die Schulkinder debattieren im Hafenrestaurant weitere Figuren, was es mit den Vögeln auf sich haben könnte; drei der Ansätze sollen hier betrachtet werden.[4]

Als ihr von dem Angriff auf die Schulkinder berichtet wird, verwirft eine zufällig anwesende Ornithologin, die Möglichkeit, daß Vögel unterschiedlicher Arten – Möwen, Krähen und sogar Sperlinge – sich zusammentun und gemeinsam Menschen angreifen könnten: »Das ist völlig absurd [eigentlich: unmöglich].«[5] Eine ›realistische‹ Erklärung für das Verhalten der Tiere scheidet damit aus. Sie sind folglich keine ›wirklichen‹ Vögel, sondern etwas anderes.

In diesen offenen Raum wirft ein betrunkener Gast unvermittelt ein: »Das ist das Ende der Welt!« Er schlägt mithin eine religiöse Lesart vor und zitiert: »Also sagte Gott der Herr zu den Bergen und zu Hügeln, zu den Flüssen und zu den Tälern: Sehet her, ich euer Herr, bringe Zerstörung über euch. Und ich werde eure Höhen vernichten. *Hesekiel*, Kapitel 6.«[6] Doch in der zitierten Passage kommen keine Vögel vor; maßgeblicher ist die *Apokalypse* des Johannes. Dort heißt es: »Vnd ich sahe einen Engel in der Sonnen stehen / vnd er schrey mit grosser stimme / vnd sprach zu allen Vogeln / die vnter dem Himel fliegen / Kompt / vnd versamlet euch zu dem Abendmal des grossen Gottes / das jr esset das fleisch der Könige vnd der Heubtleute / vnd das fleisch der Starcken / vnd der Pferde / vnd dere / die drauff sitzen / vnd das fleisch aller Freien vnd Knechten […] Vnd alle Vogel wurden sat von jrem Fleisch.« (Offb., XIX.17–18, 21) Diese Stelle scheint in der Tat eine Quelle für *Die Vögel* zu sein. Jedoch trägt die religiöse Lesart nicht weiter als bis zu dieser – wenn auch wuchtigen – Stelle.[7] Zwar sind fast alle im Film genannten Orte nach Heiligen benannt: Santa Rosa, Sebastopol, San

2. Melanie als *Melaina*: Die schwarze Venus in der Zoohandlung.
3. Auf der Fahrt nach Bodega Bay: Die Lovebirds ziehen zwar nicht Melanies Wagen wie die Tauben den der Venus, doch sie lehnen sich drollig in die Kurven.

2. Melanie as *Melaina*: the black Venus in the pet shop.
3. The drive to Bodega Bay: Venus' chariot was drawn by doves – the lovebirds do not pull Melanie's car, but they do lean whimsically into the curves.

pecked out. Screaming, Lydia drives home. After she has calmed down, she admits to Melanie that ever since the death of her husband she has been afraid that Mitch will leave, abandoning her. She is also afraid that the birds might hurt Cathy. As Melanie goes to pick up Mitch's little sister from school, crows gather in increasing numbers, and finally attack. A number of people are injured or killed, including Annie. Shortly afterwards, the whole town comes under attack, causing a mass panic, and a hysterical mother in a restaurant accuses Melanie of being the cause of the bird's behaviour.

Mitch fortifies the Brenner house. The attack that follows is extremely fierce, and Mitch, taxed to the utmost, barely succeeds in preventing the birds from getting into the house. After everyone else has gone to sleep, Melanie hears bird noises from the upper storey of the house, and goes to investigate. The birds have torn a hole in the roof, and as soon as Melanie enters the room, the birds throw themselves on her so brutally that she loses consciousness. Covered with blood, she is brought back into the house by Mitch and Lydia.

Melanie is still alive, but she has suffered a severe shock. Mitch and Lydia decide to drive to San Francisco. The door of the house opens to show birds sitting everywhere, as far as the eye can see. As the car moves carefully through the screeching mass of birds, Lydia holds the terrified Melanie in her arms.

»Why are they doing this, the birds?«

»Why are they doing this, the birds?« – in posing this question, Cathy is asking for nothing less than the fundamental meaning of the film. »*Mitch*: We don't know. – *Cathy*: Why are they trying to kill people? – *Mitch*: I wish I could say.«[3] After the attack on the schoolchildren, a number of other characters discuss possible reasons for the birds' behaviour. The following three theories are put forward.[4]

On being told about the attack on the schoolchildren, an ornithologist who happens to be present rejects the idea of birds of different species – seagulls, crows and even sparrows – flocking together and conducting co-ordinated attacks on people: »Impossible.«[5] This rules out there being a ›realistic‹ explanation for the creatures' behaviour. It follows that they are not ›real‹ birds, but something else. During a momentary pause in the discussion, a drunken patron interjects: »It's the end of the world!« He suggests that the events should be seen in a religious light: »Thus saith the Lord God unto the mountains and the hills, and the rivers and the valleys. Behold I, even I shall bring a sword upon you. And I will devastate your high places. *Ezekiel*, chapter 6.«[6] However, the quoted passage does not mention birds. A more relevant passage exists in John's *Apocalypse*: »And I saw an angel standing in the sun / and he cried with a loud voice / saying to all the fowls / that fly in the midst of heaven / Come / and gather yourselves together unto the supper of the great God / That ye may eat the flesh of kings, and the flesh of captains, and the flesh of mighty men, and the flesh of horses, and of them that sit on them, and the flesh of all [men, both] free and bond […] and all the fowls were filled with their flesh.« (*Revelation*, XIX.17–18, 21). This passage is indeed a likely inspiration for *The Birds*. Forceful as it is, this biblical passage is the only such religious allusion to be found in the film.[7] It is true that almost all the places mentioned in the film are named after saints – Santa Rosa, Sebastopol, San Francisco – but of these, only the last is connected with birds, through Francis of Assisi's sermon preached to the birds. However, the name of Bodega Bay, the central focus of the bird attacks, has no religious connotations, and no other religious

Francisco; doch allein letzterer steht durch die Vogelpredigt des Franz von Assisi mit Vögeln in Verbindung. Der Name von Bodega Bay, dem Zentrum der Vogelattacken, ist jedoch nicht religiös konnotiert, und auch ansonsten gibt es keine weiteren religiösen Motive im Film.

Bevor die Ornithologin die Naturwissenschaft als Erklärungsmodell ausschließt, verteidigt sie die Vögel gegen solch üble Verdächtigungen: »Sie bringen Farbe und Schönheit in die Welt. Es ist vielmehr die Menschheit, welche […] sich hartnäckig bemüht, anderen Wesen das Leben auf der Erde zu erschweren.«[8] Wenn das Verhalten der Vögel wissenschaftlich gesehen »unmöglich« ist und alles Schlechte auf Erden eine menschliche Ursache hat, dann gilt dies offenbar auch für die Vogelangriffe. Die hysterische Mutter konkretisiert dies und beschuldigt Melanie: »Sie sind die Ursache für das Unheil. Sie alleine sind schuld! Sie sind böse!«[9] Damit wird Melanie nicht nur von Lydia, sondern noch von einer weiteren Mutter abgelehnt; und da auch sie einen Jungen und ein Mädchen hat, fungiert sie als Lydias *alter ego*.[10]

Die Venus im Pelz

Melanie wird als sexuell freie Frau präsentiert. Bevor sie die Zoohandlung betritt, pfeift ein Junge hinter ihr her, was sie mit einem Lächeln quittiert. Kaum sieht sie kurz darauf Mitch, beginnt sie ihr Spiel mit ihm. Auch mit dem Angestellten ihres Vaters, der für sie über das Autokennzeichen Mitchs Namen ermitteln soll, schäkert sie.

In all diesen Beziehungen scheint sie die Dominierende zu sein – wieso? Als sie vom Haus der Brenners über die Bucht wieder zurück in den Hafen von Bodega Bay fährt, kommt sie in ihrem Boot auf Mitch zu wie die Venus auf Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (1484–86): der personifizierte Liebreiz, meerschaumgeboren, zwar nicht in einer Muschel, aber in einem Boot, das kaum größer ist. Vielleicht nicht der milde Westwind, aber doch eine leichte Brise von links lassen Melanies Haare wie das der Venus wehen. Auch die Umgebungen beider Szenen gleichen sich: Muschel und Boot befinden sich jeweils in einer großen Bucht mit mehreren sanften Schwüngen, die von grünen Hügeln gesäumt wird. Anders als Botticellis Venus schaut Tippi Hedren in der Rolle der Melanie zunächst etwas blasiert und nach dem Angriff der Möwe irritiert. Sie berührt ihren Haaransatz, wo der Möwenschnabel eine kleine, klaffende Wunde hinterläßt, während Botticellis Venus mit der Hand ihr Geschlecht bedeckt.

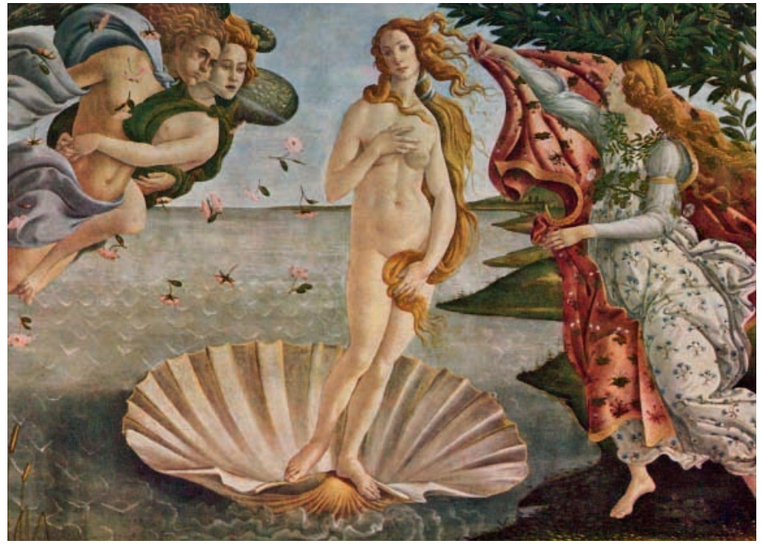
Dies korrespondiert mit einer Sequenz in der Zoohandlung: Der Kanarienvogel, den Melanie fliegen läßt, setzt sich in eine muschelförmige Schale. Flink deckt Mitch seinen Hut über ihn und setzt den Vogel zurück in das Drahtgehäuse: »Zurück in den goldenen Käfig, Melanie Daniels«, sagt er. Durch diese Zuweisung werden der Vogel und Melanie verbunden. Der Kanarienvogel in der Schale antizipiert damit die blonde Melanie im Boot, die wiederum Venus in der Muschelschale nachgebildet ist. Als Attacke aus der Luft weist Mitchs Hut, mit dem er den Kanarienvogel fängt, wiederum voraus auf die Möwe, die Melanie in der Bucht angreift. Darüber später mehr.

Weitere Motive weisen Melanie als Venus / Aphrodite aus. Ihr ausgesprochen blondes Haar entspricht nicht nur Hitchcocks Vorliebe für Blondinen, sondern auch einem Beinamen der Aphrodite, *chryse = die Güldene*.[11] Ein weiterer Beiname der Aphrodite rührt daher, daß die Liebe die Dunkelheit sucht: *Melaina* oder *Melainis = die Schwarze*.[12] So wird Melanie bereits durch ihren Namen als Aphro-

4. Die Venus im Pelz mit Außenborder: Melanie fährt über die Bodega Bay.
5. Anita Ekberg im Trevi-Brunnen in Federico Fellinis *La dolce vita*.

4. Venus in furs with a motorboat: Melanie crosses Bodega Bay.
5. Anita Ekberg in the Trevi Fountain in Federico Fellini's *La dolce vita*.

7. Der Kanarienvogel in der Muschelschale.
8–10. Die erste Attacke aus der Luft: Mitch fängt den Kanarienvogel und steckt ihn in den hausförmigen Käfig – »Zurück in den goldenen Käfig, Melanie Daniels«.



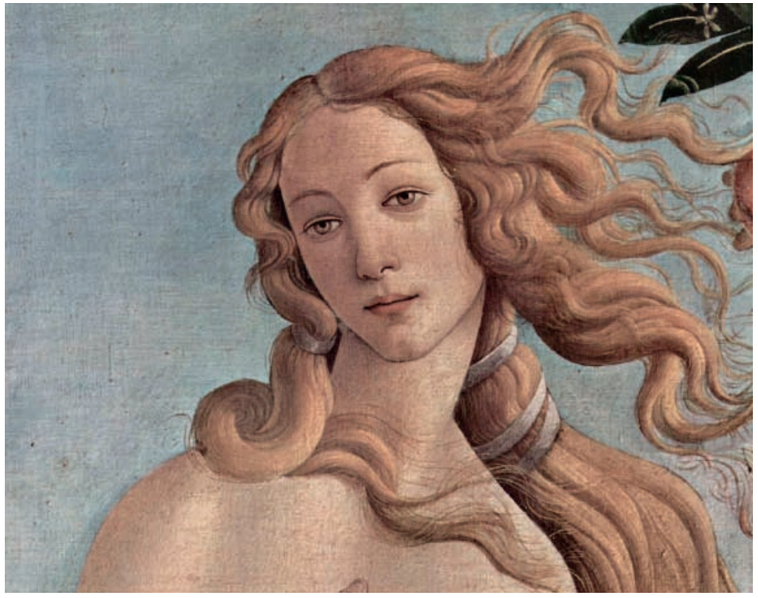
6. *Die Geburt der Venus* von Sandro Botticelli. Die Figur rechts scheint Venus fangen zu wollen; tatsächlich möchte sie ihre Nacktheit bedecken.

6. *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli. The right-hand figure appears to wish to capture Venus; actually she wants to cover Venus' nakedness.

motifs appear in the film. Before the ornithologist establishes that science can offer no explanation, she defends the birds against slurs and accusations: »They bring beauty into the world. It is mankind, rather, who […] insists upon making it difficult for life to exist upon this planet.[8]

If the birds' behaviour is »impossible« from a scientific point of view, and mankind is responsible for everything bad that happens in this world, then it follows that mankind must also be responsible for the bird attacks. This idea is concretised when the hysterical mother accuses Melanie: »… when you got here, the whole thing started. I think you're the cause of all this. I think you're evil! Evil!«[9] Melanie, having already been rejected by Lydia, is therefore rejected by another mother. This mother's two children are also a boy and a girl, making her an *alter ego* for Lydia.[10]

7. The canary in the shell bowl.
8–10. The first attack from the air: Mitch catches the canary and puts it back in the house-shaped cage – »Back in your gilded cage, Melanie Daniels.«4



dite bezeichnet. Um dies zu betonen, ist sie bei ihrem ersten Auftritt im Film ganz in Schwarz gekleidet, mit schwarzen Schuhen, schwarzer Handtasche und schwarzen Handschuhen: Sie heißt nicht nur Melanie, sie *ist* Melaina. Zum Venus-Kontext gehört auch die Episode in Rom, von der Lydia berichtet: Sie habe gelesen, Melanie hätte in einem Brunnen gebadet, nackt. Denn dies spielt auf das Brunnenbad in Federico Fellinis *La dolce vita* (1960) an, das Anita Ekberg als moderne Venus im Trevi-Brunnen nimmt, bekanntlich bekleidet.[13] Melanie wird also gleich mehrfach als Liebesgöttin konnotiert, und als besäße sie damit nicht genug Macht über die Männer, trägt sie noch einen Pelz, der sie als eine Transformation von Wanda ausweist, der Titelheldin in Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1870), die den Prototyp der sexuell dominanten Frau darstellt. Hier ist somit das phantastische Element, das in Horrorfilmen zu Kontrollverlusten führt, Venus: durch das sexuelle Begehren, das sie auslöst und das die geordneten Beziehungen gefährdet. Dies ist der Grund, weshalb Melanie von der hysterischen Mutter als »böse« beschimpft, als ›das Böse‹ identifiziert wird.

Das Tier, das Venus vornehmlich beigeordnet ist, ist die Taube.[14] Als Begleiterinnen der Venus sind die Tauben Liebesvögel, weshalb sie in den Lovebirds symbolisiert werden. Doch in Hitchcocks Film verwandeln sich diese Liebesvögel in aggressive Möwen und Krähen und wenden sich in dieser Gestalt gegen ihre Herrin. Raymond Bellour zeigt, daß sich bei Melanies Bootsfahrt Hin- und Rückfahrt formal entsprechen; das Scharnier zwischen beiden bildet der Moment, als Melanie, die Liebesvögel im Haus der Brenners deponiert.[15] Dieser Moment markiert den Wechsel: *Melaina* bringt die sanften Lovebirds hin und tauscht sie gewissermaßen gegen die Möwen ein, die sie angreifen werden. Der Auslöser für die erste Attacke ist Mitchs verliebter Blick: Erst als er sie durch das Fernglas im Boot sieht, erscheinen die Möwen, von denen eine kurz darauf Venus attackiert. Das strukturell nämliche, allerdings noch ohne Angriff, zeigt die erste Szene des

11. Botticellis *Geburt der Venus*, Detail.
12–14. Die zweite Attacke aus der Luft: Melanie wird nicht von einer sanften Taube begleitet, sondern von einer Möwe angegriffen.
15. Melanie wiederholt die Geste der Venus.
16. Mitch kämpft mannhaft gegen Sperlinge – auch sie sind der Venus zugeordnet.

11. Botticelli's *Birth of Venus*. Detail.
12–14. The second attack from the air: Instead of being accompanied by a gentle dove, Melanie is attacked by a seagull.
15. Melanie echoes Venus' gesture.
16. Mitch fights manfully against sparrows – another kind of bird associated with Venus.

Venus in furs

Melanie is presented as a sexually liberated woman. Before she goes into the pet shop, a boy whistles after her, and she responds with a smile. When she meets Mitch a short time after this incident, she immediately begins to play games with him. She even flirts with her father's employee whilst requesting that he find out Mitch's name from his car number plate.

She seems to dominate in all these exchanges. So, why is this? When she leaves the Brenner house and crosses the bay to return to Bodega Bay harbour, she bears down on Mitch in her boat like Venus in Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus* (1484–86): grace and charm personified, born from sea foam. She may not be carried in a sea shell, but her boat is not much bigger than one. A gentle breeze – not the mild west wind of Botticelli's painting, but a wind all the same – comes from the left and causes Melanie's hair to wave like that of Venus. The film scene and the painting are set in similar surroundings: the shell and the boat both float in a large bay with a number of gentle indentations, surrounded by green hills. However, Melanie, as played by Tippi Hedren, does not behave like Botticelli's Venus: initially, she is rather blasé, and, after being attacked by the seagull, she is irritated. Her hand goes to her hairline, where the seagull's beak has left a small gaping wound. Her analogue, Botticelli's Venus, covers her genitals with her hand.

This sequence corresponds to a sequence in the pet shop: the canary that Melanie lets out settles in a shell-shaped dish; Mitch quickly drops his hat on it and put the bird back in the wire bird house, saying: »Back in your gilded cage, Melanie Daniels.« The wording of his statement connects Melanie with the bird. The canary in the shell bowl foreshadows the blonde woman in the boat, who echoes Venus in the shell. The seagull that attacks Melanie in the bay is also anticipated by the attack from above with which Mitch catches the canary (this will be further discussed below).

These are not the only motifs that link Melanie with Venus /Aphrodite. Her very blonde hair relates not only to Hitchcock's predilection for blondes, but also to another name for Aphrodite: *chryse* i.e. *the golden one*.[11] Aphrodite owes another of her alternative names – *Melaina* or *Melainis* i.e. *the black one* – to the association between love and darkness.[12] Melanie's very name, then, links her to Aphrodite. This is emphasised by her first appearance in the film, where she is dressed entirely in black, with black shoes, a black handbag and black gloves: she is not merely called Melanie, she *is* Melaina.

The episode in Rome, as reported by Lydia, also contributes to the Venus theme: Lydia has read about Melanie bathing in a fountain, naked. This is a reference to the scene in Federico Fellini's *La dolce vita* (1960) in which Anita Ekberg appears as a modern Venus bathing – fully dressed – in the Trevi Fountain.[13] Melanie, then, is identified as the goddess of love in a number of ways. As if she did not already possess enough power over men, she wears a fur coat that gives her the aspect of Wanda, the prototypical sexually dominant woman and titular heroine of Leopold von Sacher-Masoch's novel *Venus in Furs* (1870). Here, the fantastical element that provides the loss of control required for a horror film is Venus: she threatens orderly relationships by virtue of the sexual desire that she unleashes. This is why she is called »evil«, and is identified as ›Evil‹ by the hysterical mother.

The animal most frequently associated with Venus is the dove.[14] In their association with Venus, doves are the birds of love; in the film, the lovebirds are their

Films, in welcher der Junge hinter Melanie herpfeift. Der Pfiff bekundet ein (verfrühtes) sexuelles Interesse und resultiert aus dem Blick auf Melanie – daraufhin kreisen kreischende Vögel am Himmel von San Francisco. Die Bedrohung entsteht also durch die sexuelle Anziehungskraft der aphrodisischen Melanie.

In einigen Hitchcock-Filmen ist es ein »Verbrechen«, eine Frau zu sein, wie James McLaughlin ausführt: »Alleinstehende Frauen mit Geld (oder sonst einer Art von Macht) sind bei Hitchcock todbringend; sie rufen in den Männern eine unkontrollierbare Angst hervor, die sich in mörderische Wut wandelt. Sie werden als unmenschlich und unnatürlich angesehen, sie bringen die soziale und die natürliche Ordnung aus dem Gleichgewicht. Die berühmten Hitchcock-Heldinnen, die in den Filmen nach „Schatten des Zweifels" auftreten, wie Alicia Huberman (*Berüchtigt*), Miriam Haines (*Der Fremde im Zug*), Judy Barton (*Vertigo*), Marion Crane (*Psycho*), Melanie Daniels (*Die Vögel*), Marnie Edgar (*Marnie*) und Brenda Blaney (*Frenzy*) sind ›selbständige‹ Frauen […] Diese Selbständigkeit macht sie alle gewissermaßen verdächtig – das heißt, kriminell: Letztlich ist es ein Verbrechen, eine Frau zu sein. Und die Strafe für dieses Verbrechen bietet ein beeindruckendes Arsenal disziplinierender Techniken auf: Alicia wird ins Gesicht geschlagen und vergiftet, Miriam wird erdrosselt, Judy wird in die Spitze eines Glockenturms gezerrt, von dem sie herunterstürzt und stirbt; Marion wird erstochen, Melanie wird von Vögeln angegriffen, bis sie bewußtlos ist (auf Annie Hayworth wird eingehackt, bis sie tot ist); Marnie wird psychisch gefoltert; und Brenda wird erdrosselt.«[16] Dieser Befund gilt erst recht für die Göttin der Weiblichkeit und ganz besonders, wenn sie einen Pelz trägt. Die Vögel führen ihre Attacken so lange durch, bis Melanie nicht mehr Venus ist und damit das Bedrohlich-Phantastische der Liebe abgewehrt und die Kontrolle über die Welt wiederhergestellt ist.

Flieg, Ödipus, flieg!

Venus ist vor allem für die gutbürgerlichen Frauen eine Bedrohung; demonstriert wird dies an einer ödipalen Beziehung, die Sigmund Freud für jede Familientrias mit männlichem Nachwuchs annimmt. Lydia sieht durch Melanie ihre Beziehung zu ihrem Sohn Mitch gefährdet.[17] Die ödipale Motivik zeigt Margaret M. Horwitz auf;[18] diese Lesart wird im Film lanciert – wenn auch in ihrer Negierung. Wie Melanie seitens der hysterischen Mutter im Restaurant sah sich Annie ebenfalls Beschuldigungen von Lydia ausgesetzt, wenn auch unausgesprochenen: Sie habe »[…] tagelang darüber nachgedacht, was ich der Frau getan haben könnte. – *Melanie*: Und was haben Sie getan? – *Annie*: Gar nichts. Ich war bloß da. Also woran lag es? War sie eifersüchtig? Eine Mutter, die ihren Sohn für sich alleine haben möchte? Falsch. Es war bei ihr kein Ödipus-Komplex, sondern etwas anderes.«[19] Doch Annies weitere Erklärungsversuche klingen wenig überzeugend.

Statt dessen wird die Mutter-Sohn-Beziehung um weitere Ödipus-Motive angereichert: Mitch nennt Lydia abwechselnd »dear«, »mother«, »dear«, »darling«.[20] So vermischen sich die Ebenen der Mutter und der Geliebten, und Lydia nimmt die Rolle der Iokaste des antiken Dramas ein, während Lydias Mann tot und daher in dieser Konstellation die Laos-Figur ist. In Sophokles' Tragödie rufen der Vatermord und der Inzest zahlreiche Plagen hervor, die das Reich heimsuchen, worauf die Angriffe der Vögel rekurrieren. Als Ödipus erkennen muß, daß er mit seiner Mutter verheiratet ist und seinen Vater getötet hat – daß er daher selbst die Ursache der Plagen ist –, reißt er sich die Augen aus. Dieses Motiv findet sich bei dem getöteten Farmer wieder, dem die Vögel die Augen ausgehackt haben, und

17. Komplementär: Annie und Mel-Annie.
18. Ödipus und Iokaste 1: Der Junge pfeift hinter Melanie her.
19. Ödipus und Iokaste 2: Mitch küsst seine Mutter.
20. Der einzige Kuss von Mitch und Melanie.

17. Complementary figures: Annie and Mel-Annie.
18. Oedipus and Jocasta 1: the boy whistles after Melanie.
19. Oedipus and Jocasta 2: Mitch kisses his mother.
20. The only kiss between Mitch and Melanie.

surrogates. But in Hitchcock's film, the birds of love are also transformed into aggressive seagulls and crows, and in this form they attack their mistress. Raymond Bellour demonstrates that Melanie's two trips in the boat (going and coming back) are formally identical, with the moment when Melanie deposits the lovebirds in the Brenner house acting as the fulcrum.[15] This moment marks the turning point: Melaina takes the gentle lovebirds and exchanges them, in a manner of speaking, for the seagulls who will attack her. The first attack is triggered by Mitch's amorous gaze: only after he sees her in the boat through the telescope do the seagulls appear, and shortly afterwards one of them attacks the Venus figure. The first scene of the film, in which the boy whistles after Melanie, is structurally the same as this scene, although no attack takes place. The boy's whistle is a sign of a (premature) sexual interest that results from looking at Melanie – immediately proceeded by screeching birds circling in the San Francisco sky. The threat, then, arises from the sexual attractiveness of the Aphrodisian Melanie.

In certain Hitchcock films, it is a »crime« to be a woman. James McLaughlin elaborates on this: »Single women with money (or some kind of power) are deadly in Hitchcock; they provoke uncontrollable anxiety in men, which turns to murderous rage. They are regarded as inhuman and unnatural, unhinging both the social and natural orders. Those famous Hitchcock heroines who appear in the films made after *Shadow of a Doubt*, like Alicia Huberman (*Notorious*), Miriam Haines (*Strangers on a Train*), Judy Barton (*Vertigo*), Marion Crane (*Psycho*), Melanie Daniels (*The Birds*), Marnie Edgar (*Marnie*), and Brenda Blaney (*Frenzy*), are ›mature‹ women […] This maturity makes them all, so to speak, notorious – that is, criminal: in essence, to be a woman is a crime. And the punishment for that crime calls forth an impressive array of disciplinary techniques: Alicia is punched in the face and poisoned; Miriam is strangled; Judy is dragged to the top of a church bell tower off which she falls and dies; Marion is stabbed to death; Melanie is attacked by birds and pecked until she is unconscious (Annie Hayworth is pecked until she is dead); Marnie is tormented psychologically; and Brenda is strangled.«[16] All of this is doubly true of the goddess of femininity, especially when she is dressed in furs. The birds continue their attacks until Melanie ceases to be Venus, at which point the threatening, fantastical aspect of love has been disarmed and the world is back under control.

Son and lover

Above all, Venus is a threat to conventional women. This insight is mediated through an Oedipal relationship – the relationship that Sigmund Freud identifies in every family triad that includes a male child. Lydia sees Melanie as a danger to her relationship to her son, Mitch.[17] Margaret M. Horwitz highlights Oedipal motifs in *The Birds*;[18] the film espouses this view of family relationships, but in a negative form. Like Melanie confronted by the hysterical mother in the restaurant, Annie was previously exposed to accusations from Lydia, although they remained unspoken; Annie »[…] spent days trying to figure out what I had done to displease her. – *Melanie*: Well, what had you done? – *Annie*: Nothing. I simply existed. So what's the answer? A jealous woman, right? A clinging, possessive mother? Wrong. With all due respect to Oedipus, I don't think that was the case.«[19] Annie's attempts at an alternative explanation, however, sound unconvincing.

Instead, further Oedipus motifs are added to the mother-son relationship: on different occasions, Mitch calls Lydia »dear«, »mother«, »dear«, »darling«,[20] con-

wird in den zersplitterten Brillengläsern eines der attackierten Schulkinder wiederholt.

Mitch ist zwar ein erwachsener Mann, dennoch wird er als Kind dargestellt. Als Melanie einen Krämer nach dem Weg zu Mitchs Haus fragt, zeigt dieser auf die andere Seite der Bucht und sagt, dort wohnten die Brenners. »Die Brenners? Mr und Mrs Brenner?«, fragt Melanie verunsichert. »Nö, nur Lydia und die zwei Kinder«, antwortet der Krämer. »Die zwei Kinder?« – »Ja, Mitch und seine kleine Schwester«, erläutert der Mann, woraufhin Melanie erleichtert lacht: »Ach so.«[21] In der Familienkonstellation ist Mitch also infantilisiert. Genauso wie es sein verstorbener Vater war: »Er verstand die Kinder sehr gut […]«, sagt Lydia über ihn. »Er hatte so eine natürliche Art, auf sie einzugehen und mit in ihrer Welt zu leben.«[22] So war bereits Lydias Beziehung zu ihrem Mann ödipal geprägt: Sie machte ihn zu ihrem Kind und nach dessen Tod ihren Sohn zu ihrem Ehemann.

Dies ist der Grund, weshalb Lydia unerträgliche Angst davor hat, daß Mitch heiratet: »Ich will nicht, daß man mich allein läßt. Ich könnte es nicht ertragen, allein zu sein.«[23] Denn der Ehemann konnte durch den Sohn ersetzt werden, doch für diesen gäbe es keinen Ersatz. Verließe Mitch seine Mutter, wäre Melanie aus ihrer Sicht die Ursache allen Übels (während sie tatsächlich nur der Anlaß ist) – wie ihr Lydias *alter ego*, die Mutter im Restaurant, vorwirft. Die Vögel verkörpern Lydias Angst, verlassen zu werden.[24] So ist in *Die Vögel* aus den Plagen als Folge von Ödipus' Missetaten ein Symbol für die Ängste der Iokaste-Figur geworden: Der mögliche Verlust ihres Sohnes/Liebhabers löst bei ihr eine derartige Furcht aus, als drohte die Welt in einer Vogel-Apokalypse zugrunde zu gehen.

In Annie ist es Lydia schon einmal gelungen, eine Nebenbuhlerin abzuwehren, und über weite Strecken des Films scheint es, als würde sich Annies Geschichte für Melanie wiederholen. Annie leitet aus ihrer Erfahrung ab: »Wahrscheinlich ist wohl nie etwas zwischen Mitch und einem Mädchen gewesen« – »any girl«, wie es im Original heißt.[25] Wie Annie scheint es »any girl« zu ergehen. Doch Melanie ist Annies Komplementär-Figur: Mel-Annie, vielleicht sogar *Mal*-Annie = die böse Annie. Ihr Name bedeutet zwar *die Schwarze*, doch schwarzhaarig ist Annie, Melanie ist entschieden blond, und genauso entschieden strebt sie in bezug auf Mitch ein anderes Schicksal an als das von »any girl«.

Zugleich könnte Melanie zu einer neuen Lydia werden. Diese sieht aus, wie man sich eine ältere Melanie vorstellen könnte,[26] und wie Lydia scheint Melanie eine Neigung zu Ödipus-Figuren zu haben: Der Junge vor der Zoohandlung könnte ihr Sohn sein; sein sexuelles Interesse erwidert sie mit einem Lächeln. Er antizipiert daher die andere Ödipus-Figur, die Melanie anschließend in der Zoohandlung treffen und mit der sie eine Liebesbeziehung eingehen wird: den infantilisierten Mitch.

Lydias Vögel

Lydia sieht sich von der Venus im Pelz bedroht und setzt gegen sie deren eigene Vögel ein – als Waffe. Margaret Horwitz schreibt: »Die rasenden Vögel fungieren als eine Art bösartiges weibliches Über-Ich, sie offenbaren indirekt Lydias Charakter. […] Es gibt keinen Hinweis […], daß sie über die Vögel Kontrolle hat. Aber die rasenden Vögel wecken Assoziationen, die darauf deuten, daß sie eine verdrängte Energie Lydias sind. […] Das Auftreten der rasenden Vögel ist spezifischer mit einer mütterlichen Angst verbunden, die jeden Ausdruck von Sexualität zu bestrafen sucht.«[27] Das zeigt sich bei dem ersten Vogelangriff, der dezidiert

21. Das eine Schlafzimmer: Der Spiegel ist ein Attribut der Venus, sich zu schminken, eine der ihr zugeordneten Beschäftigungen; der phallische Bettpfosten steht im Bildzentrum und korrespondiert mit dem Lippenstift.
22, 23. Das andere Schlafzimmer mit Dan Fawcetts Leiche, ödipal verstümmelt.
24, 25. Der Chor der Sittenwächterinnen beschuldigt die Venus:»Sie sind böse! Böse!«

21. The first bedroom: the mirror is one of Venus' attributes, and applying cosmetics is one of the activities associated with her. The phallic bedpost in the centre of the frame corresponds to the lipstick.
22, 23. The second bedroom: Dan Fawcett's corpse is mutilated like Oedipus.
24, 25. A chorus of guardians of virtue accuses Venus: »You are evil! Evil!«es Venus: »You are evil! Evil!«

fusing the mother figure with the lover. Lydia takes the role of Jocasta in the ancient drama, with her dead husband occupying the position of Laos in this configuration. In Sophocles' tragedy, patricide and incest bring a number of plagues on the kingdom, echoed in the film by the bird attacks. When Oedipus discovers that he has married his mother and murdered his father – and that he is himself the cause of the plagues – he plucks out his eyes. In the film, this motif recurs in the form of the farmer whose eyes are pecked out by the birds, and is recalled by the shattered eye-glasses of one of the schoolchildren who are attacked.

Mitch is a grown man, but he is presented as a child. When Melanie asks a shopkeeper the way to Mitch's house, he points to the other side of the bay and says that the Brenners live there. »The Brenners? Mr and Mrs Brenner?«, Melanie asks, uncertainly. »No, just Lydia and the two kids«, the shopkeeper replies. »The two kids?« – »Yeah, Mitch and the little girl«, the man replies. Melanie laughs, relieved: »Oh, I see.«[21] In this family group, then, Mitch is infantilised. His deceased father was the same: »You see, he understood the children. He really understood them […]« Lydia says of him. »He had the knack of entering into their world, of becoming part of them.«[22] In fact, Lydia's relationship with her husband also had an Oedipal character: she made him her child, and, after his death, took her son as her husband.

This is the reason for Lydia's intolerable fear of Mitch marrying: »I don't want to be left alone. I don't think I could bear to be left alone.«[23] After all, when she lost her husband, she was able to replace him with a son, but for her son she has no available surrogate. Mitch leaving his mother would make her see Melanie as the origin of all evil, as Lydia's alter ego, the mother in the restaurant, claims (although in fact Melanie is only the trigger). The birds embody Lydia's fear of being abandoned.[24] In *The Birds*, then, the plagues resulting from Oedipus' crimes have become a symbol of the Jocasta figure's fears. The possibility of losing her son/lover inspires such fear in her that it is as if the world was threatened with annihilation, in an apocalypse brought about by birds.

Lydia has already succeeded in repelling one rival, Annie, and for much of the film it appears that Annie's story will become Melanie's, also. Based on her past experience, Annie's opinion is that: »Maybe there's never been anything between Mitch and any girl.«[25] Her fate seems to be that of »any girl«. Melanie, however, is Annie's complementary figure: Mel-Annie, perhaps even *Mal*-Annie i.e. *the evil Annie*. Her name means *the black one*, but Annie is the black-haired one of the two. Melanie is decidedly blonde, and she is equally decided that her fate in relation to Mitch will not be that of »any girl«.

At the same time, Melanie could become a new Lydia. Lydia looks similar to how one might imagine Melanie as an older woman,[26] and, like Lydia, Melanie seems to gravitate to Oedipal figures: the boy at the front of the pet shop could be her son, and she responds to his sexual interest with a smile. He foreshadows the second Oedipal figure who Melanie meets only a few minutes later in the pet shop and enters into a romantic relationship with: the infantilized Mitch.

Lydia's birds

Lydia sees the Venus in furs as a threat, and sends her own birds against her as a weapon. Margaret Horwitz writes that: »The wild birds function as a kind of malevolent female superego, an indirect revelation of Lydia's character. […] There is no suggestion […] that she has control over the birds. But the wild birds call up

der pelzbekleideten Venus in der Muschelschale gilt. Lydia weiß zu diesem Zeitpunkt noch nichts von Melanie, doch die Möwe handelt schon in ihrem Sinne. Wenn sie Melanie auch nicht vertreiben kann, so zerstört sie doch die romantische Situation, als Mitch die meerschaumgeborene Venus an Land willkommen heißen will.

Auch der nächste Vogel greift an, als wäre er von Lydia ausgesandt worden: Melanie fragt Annie, ob sie zu Cathys Geburtstag gehen solle, sie habe den Eindruck, daß es Lydia nicht recht wäre. Annie antwortet darauf: »Ach, was heißt Lydia. Haben Sie Lust zu gehen? – *Melanie*: Ja. – *Annie*: Dann gehen Sie doch. – *Melanie*: Danke, Annie.«[28] Just in diesem Moment rumpelt etwas an der Tür, und als die beiden Frauen nachsehen, finden sie eine tote Möwe, die mit voller Wucht gegen die Tür geflogen ist – als handelte sie im Auftrag der zornigen Lydia. Unterstrichen wird die Verbindung der Vögel mit Lydias Angst vor Melanie durch die vorangehende Szene, in der Melanie eben nicht attackiert wird: Mitch verhält sich beim Abschied nach dem Abendessen so ungeschickt, daß die Liebesgeschichte beendet scheint, bevor sie richtig begonnen hat. Melanie fährt erzürnt davon, vorbei an Telefonleitungen, die schwarz von Vögeln sind. Doch sie greifen nicht an, obwohl Melanie mit offenem Verdeck fährt – denn: Die Gefahr, die von ihr für Lydia ausgeht, scheint gebannt. Sie wird erst wieder virulent, als Melanie sich bei Annie entschließt, trotz Mitchs Verhalten zu Cathys Party zu gehen, um ihn dort zu treffen. Nun fliegt die Möwe mit solcher Wut gegen Annies Tür, daß sie sich daran den Schädel einschlägt.

Die nächste Attacke erfolgt auf der Geburtstagsfeier. Aus den vereinzelten Ängsten und Aggressionen ist ein kleiner Schwarm geworden, der allein aufgrund der größeren Zahl nicht mehr so zielgenau vorgeht. So richten sich die Angriffe jetzt nicht mehr allein gegen Melanie, sondern gegen alles, was sich bewegt. Der Angriff beginnt aber erst, als Lydia sieht, wie Melanie und Mitch von ihrem *tête-à-tête* in den Dünen zurückkommen. Ernsthaft zu Schaden kommt dabei allerdings noch niemand, ebensowenig als abends massenhaft Spatzen ins Haus der Brenners eindringen. Doch in der Folge greifen die Vögel an, um zu töten.

Auch die Ereignisse am nächsten Tag auf der Fawcett-Farm hängen mit Lydias Ängsten zusammen. Lydia bringt Cathy in die Schule und will danach mit Dan Fawcett sprechen. Damit haben Melanie und Mitch das Haus für sich allein; im Film wäre nun der Zeitpunkt für eine Liebesszene gekommen – doch es wird keine gezeigt.[29] An dieser Stelle ist der Film so dezent, daß sich Mitchs Wünsche, die er in der Zoohandlung in bezug auf die Lovebirds äußert, als Kommentar dazu lesen lassen: Er möchte keine Vögel, »die ununterbrochen schnäbeln [...] Verstehen Sie mich? – *Melanie*: Ach so, ja, ich verstehe, Sir. – *Mitch*: Das heißt, zu passiv sollen sie natürlich auch nicht sein. – *Melanie*: Zu neutral auch nicht.«[30] Ähnlich verhält es sich mit der Liebesszene: Wie das Liebesspiel der Vögel ist sie nicht zu offensichtlich, aber auch nicht zu zurückhaltend. »Wie haben Sie das gemacht, Mr. Hitchcock?«, ließe sich mit François Truffaut fragen.

Die Episode beginnt damit, daß Melanie im Nachthemd vor dem Spiegel steht und sich schminkt; erstmals sieht man sie mit offenem Haar. Sie hört, wie Lydia zu Mitch sagt, daß sie wegfahre, und beobachtet, wie der Truck die Straße hinunterfährt; der Bettpfosten ragt wie ein erigierter Penis in der Bildmitte auf. Statt nun die Liebenden zu zeigen, folgt die Kamera dem Truck. Lydia erreicht die Farm; da Fawcett noch nicht auf dem Hof gesehen wurde, geht sie ins Wohnhaus. Dort sieht sie eine Reihe zerbrochener Tassen, welche sie an ihre eigenen Tassen erinnern, die bei dem Vogelangriff am Vorabend zu Bruch gegangen sind;[31] auf diese Weise deutet sich an, daß Fawcetts Haus ein Äquivalent ihres Hauses ist.

26–33. Die Ängste vermehren sich: Erst ist ein schwarzer Gedanke da, dann ein zweiter, schließlich eine Masse.

26–33. Fears multiply: first one black thought appears, then two, finally a multitude.

associations which point to their suitability as a displacement of energy from Lydia. […] [T]he appearance of the wild birds is more specifically linked to maternal anxiety which seeks to punish any form of sexual expression.«[27] This is shown by the first bird attack, which is clearly directed at the fur-clad Venus in the shell boat. At this point, Lydia does not know about Melanie, but the gull is already acting on her behalf. It cannot drive Melanie away, but it destroys the romantic atmosphere as Mitch welcomes the foam-born Venus onto land.

When the next bird attacks, it is as if it, too, has been sent by Lydia: Melanie asks Annie whether it is all right for her to go to Cathy's birthday, because she has the impression that Lydia does not want her to. Annie answers: »Never mind Lydia. Do you want to go? – *Melanie*: Yes. – *Annie*: Then go. – *Melanie*: Thank you, Annie.«[28] At precisely that moment, something crashes into the door. When the two women go to investigate, they find a dead seagull that has flown into the door at full force – as if it were an agent of the angry Lydia. The connection between the birds and Lydia's fear of Melanie is underlined by the preceding scene, in which Melanie is not attacked: saying goodbye to Melanie after dinner, Mitch acts so awkwardly that the romance appears to be over before it has properly begun. A furious Melanie drives away, past telephone wires that are black with perching birds. Even though Melanie drives with the top down, the birds do not attack – after all, the danger to Lydia that emanates from her appears to have been vanquished. It only becomes active again when Melanie, speaking to Annie, decides to go to Cathy's party in order to meet Mitch there, in spite of his behaviour. Then, the seagull flies into Annie's door with such force that it crushes its skull.

The next attack takes place at the birthday party. The individual fears and aggressions have come together to form a small flock which – purely because of the larger number of birds – is not so precisely directed. This is why the attacks are no longer directed solely at Melanie, but at everything that moves. The next attack, however, only begins when Lydia sees Melanie and Mitch returning from their *tête à tête* in the dunes. Up until this point, no-one has been seriously harmed – no-one is harmed at the party or that evening, when sparrows invade the Brenner house en masse. Later, however, the birds attack with the aim of killing.

The events of the following day at the Fawcett farm are also connected to Lydia's fears. Lydia takes Cathy to school and then goes to talk to Dan Fawcett. This means that Melanie and Mitch have the house to themselves. The film appears to have reached the right moment for a love scene – but we do not see one.[29] At this point, the film is so restrained that the desire Mitch expresses in the pet shop concerning the lovebirds could be taken to apply to it: »I [...] wouldn't want a pair of birds that are … too demonstrative. – *Melanie*: I understand completely. – *Mitch*: At the same time, I wouldn't want them to be too aloof. – *Melanie*: No, of course not.«[30] Like the affection between the lovebirds, the love scene is not entirely overt, but not entirely restrained either. This prompts us to ask, as François Truffaut did: »How did you do this, Mr. Hitchcock?«

This episode begins with Melanie, dressed in her nightshirt, standing in front of the mirror and putting on her makeup. For the first time, she has her hair down. She hears Lydia telling Mitch that she is going for a drive, and she sees the truck drive down the road. In the centre of the picture, a bedpost rises like an erect penis. The next camera image shows the moving, truck not the lovers. Lydia reaches the farm, and as Fawcett is nowhere to be seen out of doors, she goes into the house. There, she sees a row of smashed cups that remind her of her own cups that were broken in the bird attack of the previous evening,[31] implying that Faw-

Dann geht Lydia recht zielstrebig in Fawcetts Schlafzimmer – also dorthin, wo sich in dem anderen Haus die Liebenden mutmaßlich gerade befinden. Zu sehen, was die beiden dort miteinander tun, wäre für Lydia furchtbar, ihre schlimmsten Ängste würden bestätigt. So bekommt sie auch in Fawcetts Schlafzimmer etwas Schreckliches zu sehen: Alles ist durcheinander (= die Ordnung zerstört), und Fawcett liegt tot in der Ecke. Seine leeren, blutigen Augenhöhlen verweisen auf Ödipus, wobei sie in diesem Kontext nicht den Inzest meinen, sondern allgemeiner für die Überschreitung des sexuellen Verbots stehen, das Lydia über Mitch in bezug auf andere Frauen verhängt hat. An die Stelle der Liebesszene in dem einen Schlafzimmer ist also der Anblick des augenlosen Leichnams in dem anderen Schlafzimmer getreten. Die Kamera zeigt zwar etwas völlig anderes als eine Liebesszene, aber für Lydia sind beide gleich schrecklich und daher austauschbar; eine klassische Freudsche Verschiebung. Unterstrichen wird der Nexus einmal mehr durch die Parallele von Dan Fawcetts Vor- und Melanie Nachnamen: Als Lydia *Dan* in der Obszönität seines Todes sieht, erblickt sie eigentlich Mitch und Melanie *Dan*-iels beim Liebesspiel. Auf diese Weise verschränken sich Liebes- und Horrorfilm. – Die mythische Aphrodite erzeugt im wörtlichen Sinne ebenfalls Furcht und Schrecken – ihre Söhne, die aus der Verbindung mit Ares hervorgehen, sind Phobos und Deimos: *Furcht* und *Schrecken*.[32]

Dans Anblick löst bei Lydia einen Schock aus, sie flieht von diesem Ort – um zu Hause auf Melanie und Mitch zu stoßen, vor denen sie auf psychischer Ebene doch gerade geflohen war. Melanie ist noch immer im Nachthemd, aber zusätzlich hat sie den Sacher-Masochschen Pelz umgelegt. Als die beiden Lydia beruhigen wollen, schiebt diese sie vor Wut weinend von sich weg. Den Kuß der Liebenden zeigt der Film erst in der nächsten Szene, als Mitch und Melanie vollständig angezogen sind. Es ist ihr erster und wird ihr einziger bleiben.

Damit ist Lydias Macht vorläufig gebrochen. Ihre Angst vor Melanie wandelt sich in Angst um Cathy: Die Vögel könnten die Kinder in der Schule angreifen, die großen Fenster des Gebäudes würden keinen Schutz bieten. Melanie teilt Lydias Furcht zu diesem Zeitpunkt nicht, doch fährt sie zur Schule, um Lydia zu beruhigen. Dort ist kein Vogel ist zu sehen, und Melanie wartet auf einer Bank, bis der Unterricht vorbei ist. Nun ist es, als würde sie von Lydias Befürchtungen angesteckt: Besteht wirklich keine Gefahr für die Kinder? Was wäre, wenn …? Da setzt sich die erste Krähe auf das Klettergerüst hinter ihr, weitere folgen, es werden immer mehr, bis das Gerüst schwarz vor Krähen ist. Damit ist eine neue Ebene erreicht: Lydias Ängste haben sich verbreitet – aus ihren Vögeln sind die Vögel aller geworden. Hitchcock benutzt also die Ödipus-Motive und die damit verbundenen privaten Ängste nur exemplarisch, gewissermaßen als Einstieg, um dann in einem zweiten Schritt von ihnen zu abstrahieren und sie zu verallgemeinern.

Denn die Vögel erzeugen nicht nur Angst – sie verkörpern die Ängste, jede Art von Angst. Jeder kennt sie, jeder hat sie, darum fallen die Vögel in *Die Vögel* auch jeden an. Je mehr Angst man hat, desto mehr Ängste bekommt man – darum werden es von Szene zu Szene immer mehr Vögel, bis am Ende die ganze Welt von ihnen besetzt zu sein scheint. Und nur wenn man sich ganz ruhig verhält, keine plötzlichen Bewegungen macht, zwicken sie einen vielleicht nur ins Bein oder in die Hand, wie Mitch, als er das Auto holt.

34–36. Die privaten Ängste werden allgemein und greifen um sich: Die Vögel greifen die Schulkinder und die Stadt an. Ein Betrunkener sieht die Apokalypse gekommen.

34–36. Private fears become general and spread: the birds attack the schoolchildren, and finally the town. A drunk thinks that the apocalypse has come.

cett's house is an analogue of Lydia's own house. Next, Lydia goes directly to Fawcett's bedroom – the room the lovers are presumably in in the other house. Seeing what the two of them are doing there would be dreadful for her – it would confirm her worst fears. Accordingly, she sees something dreadful in Fawcett's bedroom: everything is in chaos (i.e., order is destroyed), and Fawcett is lying in the corner, dead. His empty, bloody eye sockets reference those of Oedipus. In this case, the Oedipus reference relates to Mitch's defiance of the prohibition on sex with other women that Lydia has imposed on him, rather than to incest. So, a corpse with no eyes in one bedroom substitutes for a love scene in another. The scene captured by the camera is completely different from a love scene, but for Lydia the two things are both appalling and therefore interchangeable: an example of a classic Freudian displacement. The parallel is further underlined by the similarity between Dan Fawcett's first name and Melanie's last name: when Lydia sees *Dan* in the obscenity of his death, she is really seeing Mitch and Melanie *Dan*-iels making love. At this point, the film blends aspects of the romantic film and the horror film. The mythical Aphrodite also propagated dread and fear – quite literally in her case. Her union with Ares produced Harmonia, but also Deimos and Phobos – *dread* and *fear*.[32]

The sight of Dan's body induces a state of shock in Lydia, and she flees back to her home, where she encounters Melanie and Mitch – the very people who, on a psychological level, she was fleeing from. Melanie is still in her nightshirt, but she has also wrapped herself in her Sacher-Masoch furs. When the pair try to comfort Lydia, she pushes them away, weeping and enraged. The film does not show the lovers kissing until the next scene, by which time Mitch and Melanie are fully dressed. This is their first and only kiss.

These events temporarily break Lydia's power. Her fear of Melanie turns into fear for Cathy: she is afraid that the birds might attack the children in the school, that the building's large windows are not strong enough to keep them out. At this point, Melanie does not share Lydia's fears, but she drives to the school in order to be able to reassure Lydia. There is no bird to be seen, and Melanie sits on a bench to wait until the class is over. Now, it is as if she has become infected by Lydia's fears. Are the children really safe? What if …? Then the first crow settles on the climbing frame behind her, to be followed by more and more crows until the climbing frame is dark with birds. This takes events to a new level. Lydia's fears have spread – her birds have become everyone's birds. Hitchcock is using the Oedipus motifs, with their accompanying private fears, merely as an example. They are, so to speak, a starting point. In the second phase, the fears become abstract and general.

The birds do not merely inspire fear, they embody fear: fear of all kinds. Everyone knows fear and everyone has fears, and the birds in *The Birds* therefore attack everyone. The more fears one has, the more fears are added to them – and so more and more birds arrive with every scene, until, at the end of the film, they appear to be in possession of the whole world. Only by acting calmly and making no sudden movements can one hope to get away with a nip to the leg or the hand, as Mitch does when he fetches the car.

Of birds and men

In *The Birds*, birds and people become conflated. This can be seen within the first moments of the film: the boy's whistling after Melanie in front of the pet shop

Von Vögeln und Menschen

In *Die Vögel* kommt es zu einer Verschränkung von Vögeln und Menschen. Dies zeigt sich bereits in den ersten Momenten des Films: Indem der Junge vor der Zoohandlung hinter Melanie herpfeift, ist er nicht nur ein Mensch, sondern auch ein Vogel. Das gleiche gilt für die Parallele, die Mitch zwischen Melanie und dem Kanarienvogel in der Muschelschale herstellt; zudem sind sowohl Melanie als auch das Tier ›blond‹. Die Analogie von Menschen und Vögeln setzt sich darin fort, daß Gruppen, ›Schwärme‹ von Kindern auftreten, deren Durcheinandersprechen an Vogelgeschnatter und -gezwitscher erinnert, so auf dem Kindergeburtstag, oder der schier endlose Gesang der Schulklasse: »Ristle-tee, rostle-tee, now, now, now / I brought her home by the light of the moon / Ristle-tee, rostle-tee / Hey, donnie-dostle-tee / Knickety-knackety, rustical quality / Willow-tee, wallow-tee / Now, now, now / She combs her hair but once a year / Ristle-tee, rostle-tee, now, now, now / With every stroke she shed a tear / Ristle-tee, rostle-tee / Hey, donnie-dostle-tee / Rustical quality, ristle-tee, rostle-tee / Now, now, now […].«[33]

In dieser Analogie symbolisieren die Lovebirds Melanie und Mitch. Aber sie spiegeln nicht deren Beziehung während des Films, sondern stellen eine Art Ziel dar, ein Muster, nach dem sie ihre Beziehung einrichten wollen. Darum läßt sich Mitchs schon angeführte Beschreibung der Lovebirds auch als Sizze der angestrebten Beziehung sehen: Er »möchte nicht welche, die ununterbrochen schnäbeln ... Verstehen Sie mich? – *Melanie*: Ach so, ja, ich verstehe, Sir. – *Mitch*: Das heißt, zu passiv sollen sie natürlich auch nicht sein. – *Melanie*: Zu neutral auch nicht.« Indem sie jedem seiner Wünsche zustimmt, gibt sie sich als ›die Richtige‹ zu erkennen. Dem Mustercharakter der Lovebirds entsprechend, hat deren Käfig die Form eines Hauses: Wie die Vögel soll das künftige Paar in einem Haus in trauter Zweisamkeit leben. Doch es gilt auch: In diesem Haus sollen Melanie und Mitch miteinander eingesperrt sein wie in einem Käfig. Vorläufig ist Mitch in diesem Haus-Käfig allein , und er kann sich aufgrund seiner Infantilisierung daraus nicht befreien, seine Mutter läßt ihn nicht entkommen. Will er nicht allein bleiben, muß er einen ›Vogel‹ fangen und zu sich in den Käfig holen.[34]

Der Hut des Vogelfängers

Mitch ist von einer Ambivalenz geprägt, die darin besteht, daß er nach dem Scheitern der eigenen Befreiung andere (zu sich) in den Käfig sperrt. Das zeigt sich in zwei Punkten: Zum einen ist er Rechtsanwalt, sein Beruf ist es also eigentlich, Menschen vor dem Gefängnis zu bewahren oder sie daraus zu ›befreien‹. Tatsächlich verhält er sich aber, als wäre er ein Staatsanwalt. Daher arten die Gespräche mit ihm schnell in Verhöre aus, Melanie scheint bei ihm ständig auf der Anklagebank zu sitzen. Sie fragt deshalb, ob er Polizist sei, und vermutet, er wolle »am Liebsten alle Leute einsperren«.[35] Dem entsprechend sagt Mitch zu ihr: »Der Richter hätte Sie« – für einen Streich, den Melanie seinem Mandanten spielte – »einsperren müssen.«[36] Das gleiche Verhalten – (sich) befreien zu wollen, aber tatsächlich andere einzusperren – legt Mitch in der Zoohandlung an den Tag. »Ist das nicht ein scheußliches Gefühl? […] Dauernd diese armen, eingesperrten Geschöpfe um sich zu haben?«[37] fragt er die vorgebliche Vogelhändlerin. Doch als Melanie dann tatsächlich einen Kanarienvogel freiläßt, ist er es, der ihn mit seinem Hut fängt und in den Käfig sperrt; dieser hat ebenfalls die Form eines Häuschens.

37–40. Melanie flüchtet sich in Käfige: ins Auto vor der Schule, in die Telefonzelle vor dem Restaurant, ins Haus der Brenners, dessen Fenster Mitch vernagelt hat. In dem goldenen, häuschenförmigen Käfig sucht Melanie Sicherheit – als Lovebird.

37–40. Melanie seeks refuge in cages: in the car in front of the school, in the telephone box in front of the restaurant and in the Brenner house, whose windows have been nailed shut by Mitch. Melanie seeks security in the golden house-shaped cage – as a lovebird.

makes him a bird as well as a human being. The same applies to the parallel that Mitch creates between Melanie and the canary in the shell bowl, additionally, both Melanie and the creature are ›blonde‹. The analogy between people and birds is extended when groups, or ›flocks‹, of children, whose many clamorous voices are like the twittering and chattering of birds, appear: the children at the birthday party, and the school class, with their seemingly endless song: »Ristle-tee, rostle-tee, now, now, now / I brought her home by the light of the moon / Ristle-tee, rostle-tee /Hey, donnie-dostle-tee / Knickety-knackety, rustical quality / Willow-tee, wallowtee/ Now, now, now / She combs her hair but once a year / Ristle-tee, rostle-tee,now, now, now / With every stroke she shed a tear / Ristle-tee, rostle-tee / Hey, donnie-dostle-tee / Rustical quality, ristle-tee, rostle-tee / Now, now, now […].«[33]

In this analogy of people and birds, Melanie and Mitch are symbolised by the lovebirds. However, the lovebirds do not reflect the relationship of the pair during the film. Instead, they are a kind of goal or ideal of how the pair's relationship should be. Mitch's aforementioned description of the lovebirds can therefore be read as a description of the relationship he desires. Mitch: »I [...] wouldn't want a pair of birds that are ... too demonstrative. – *Melanie*: I understand completely. – *Mitch*: At the same time, I wouldn't want them to be too aloof. – *Melanie*: No, of course not.« By agreeing to all of Mitch's wishes, Melanie shows herself to be ›the right one‹. Appropriately, the lovebirds that are the couple's role-models are in a cage in the shape of a house: like the birds, the future couple are to live together in a house in harmony. However, it is also true that Melanie and Mitch will be locked inside the house together as if it were a cage. Currently, Mitch is alone in the house-cage. He cannot free himself is due to his infantilisation: his mother will not let him escape. If he does not want to remain alone, he must catch a ›bird‹ and bring it into the cage with him.[34]

The birdcatcher's hat

Mitch is characterised by ambivalence because, having failed to free himself, he traps others in a cage (with him). This shows itself in two respects: he is a defending attorney, whose job is to protect people from going to jail or to ›free‹ them from jail. In fact, however, he behaves as if he were a prosecutor. This means that conversations with him quickly become cross-examinations, with Melanie constantly finding herself in the position of the accused. This causes her to ask him if he is a policeman, and to presume that he »wants to see everyone behind bars.«[35] Correspondingly, Mitch says to her: »The judge should've put you behind bars«, (for a prank that Melanie played on his client).[36] In the scene in the pet shop, Mitch shows the same pattern of wanting to liberate (himself) whilst confining others. »Doesn't this make you feel awful? […] Having all these poor, innocent creatures caged up like this?«,[37] he asks the supposed bird saleswoman. However, when Melanie releases a bird, it is Mitch who catches it under his hat and puts it back in the cage, which is also in the shape of a little house.

It follows that the bird-catching scene represents a *mis-en-abyme* of the film, reflecting the core of the story. Just as the ›blonde‹ canary is trapped in the shell by the hat, which descends on it from above, so is Melanie attacked in her boat by a gull swooping down on her. And just as Mitch catches the little bird with his hat, so too are the aggressive crows and seagulls the means by which Melanie is to be captured. The brief space of time in which the canary flies around freely