

»Cinema is no piece of life, but a piece of cake«

Alfred Hitchcock und die Literaturverfilmung

Schließlich ist das, was uns an einer Adaptation interessiert, nicht die Möglichkeit, im verfilmten Werk das Original wiederzufinden, sondern die Reaktion des Filmautors vor dem Original.

Jean Renoir

Alfred Hitchcock war ein Gourmet – nicht nur was den Inhalt seines riesigen Kühlschranks, sondern auch was seine Filme betraf. Er hatte ein Händchen für die richtige Mixtur, rührte Romanzenhaftes unter seine Komödien, würzte Psychothriller mit einer deftigen Prise Humor und ließ seine Action-Abenteuer auf hoher Flamme köcheln. Seine Helden essen um die Wette: Früchte, Sauerbraten, Pastete, Hähnchenschenkel, Hummer, Quiche Lorraine, *soupe de poisson* und Schweinsfüße. Sie schwenken Cognac, servieren Milch, Champagner oder Bourbon und bestellen zum Nachtisch Mord à la carte.

Nur zu gern bediente sich Hitchcock der Literatur, die er mit einer gehörigen Portion Desinteresse an Werktreue virtuos in seine Filmsprache übertrug. Romane, Kurzgeschichten und Theaterstücke lieferten ihm einen reichen Motivschatz, von seinem ersten großen Erfolg *The Lodger (Der Mieter)*, GB 1926) nach Marie Belloc Lowndes' gleichnamiger Romanvorlage bis zu seinem letzten Film *Family Plot (Familiengrab)*, USA 1976) nach Victor Cannings Roman *The Rainbird Pattern*. Die bloße Abfilmung war Hitchcock allerdings nie genug – die literarische Vorlage diente ihm lediglich als Steinbruch für eigene Ideen, die er nach Belieben modifizierte und neu arrangierte:

»Ich denke, daß ich meinen Erfolg meiner Rücksichtslosigkeit verdanke, wie ich Geschichten für die Leinwand adaptiere. Ein Buch mag den Keim einer Idee für einen Film in sich haben. Dieser Keim kann in der Handlung, in den Charakteren oder im Hintergrund liegen; oder manchmal in einigen Situationen. Das heißt aber nicht, daß das Buch selbst einen guten Film ergeben würde. Ich habe es immer für höchste Dummheit gehalten, irgendein Buch komplett zu verfilmen, nur weil es ein Element hat, das sich für die Adaptation lohnen würde. Ich vertiefe mich nie in ein Buch, das ich verfilmen will. Bis heute schreibe ich Szenarien, ohne das Original komplett gelesen zu haben, nur mit der Ahnung des bloßen Plots, der Charaktere und des groben Entwurfes.«

Früh interessierte sich der kinobesessene Teenager Alfred Hitchcock für die Filme von Charles Chaplin, Buster Keaton, Douglas Fairbanks und Mary Pickford. Ernst Lubitschs Berliner Filme beeindruckten ihn ebenso wie Fritz Langs frühe Werke und später die Filme Friedrich Wilhelm Murnaus. In einer Filmzeitschrift las er, daß Famous Players-Lasky im Norden Londons ein Filmstudio eröffnen wollten. Geplant sei eine Neuverfilmung von Marie Corellis *The Sorrows of Satan* – ein Buch nach seinem Geschmack: mit Teufeln und Höllenfeuer. Kurzerhand zeichnete der Zwanzigjährige Zwischentitel, stellte sich damit vor – und war im Geschäft! Zuerst als Gestalter von Stummfilm-Zwischentiteln, dann als Scriptschreiber und schließlich als der Filmemacher, den die französischen Cinephilen und Intellektuellen bald in einem Atemzug mit Filmautoren wie Jean Renoir, Federico Fellini, Luis Buñuel oder Jean-Luc Godard nannten. François Truffaut geht sogar

noch weiter und vergleicht ihn mit der Creme der Weltliteratur: »Wenn man – in der Zeit von Ingmar Bergman – die Vorstellung akzeptiert, daß das Kino der Literatur ebenbürtig sei, so muß man Hitchcock den Künstlern der Angst, wie Kafka, Dostojewski und Poe zuordnen . . . « Schließlich akzeptierten ihn auch US-Filmhistoriker als *auteur* vom Range eines D.W. Griffith, Orson Welles oder John Ford. Das Museum of Modern Art in New York widmete Hitchcock 1963 eine Retrospektive.

Von den 53 Kinofilmen, die Hitchcock auf die Leinwand brachte, sind immerhin 41 Literatur>adaptationen< oder besser gesagt, Ergebnisse gekonnter Literaturplünderung. Und in vielen Fällen ist das filmische Ergebnis qualitativ höher einzuschätzen, als die literarische Vorlage. Charles Bennetts Theaterstück *Blackmail* (*Erpressung*) wurde 1929 unter Hitchcocks Regie zum ersten englischen Tonfilm überhaupt. W. Somerset Maughams *Ashenden-Geschichten* inspirierten Hitchcock 1936 zu dem Film *Secret Agent* (*Geheimagent*), Joseph Conrads Roman *The Secret Agent* wiederum zu *Sabotage* im gleichen Jahr. Mit der Verfilmung von Daphne du Mauriers Roman *Rebecca* debütierte Hitchcock 1940 in den USA und verwendete rund zwanzig Jahre später deren Kurzgeschichte *The Birds* für seine *Vögel*. Patrick Hamiltons Theaterstück *Rope* kennt man in Deutschland als Hitchcocks *Cocktail für eine Leiche* (USA 1948) und Patricia Highsmiths Roman *Strangers on a train* als *Der Fremde im Zug* (USA 1951). 1954 kommt *Dial M For Murder* (*Bei Anruf Mord*) nach Frederick Knotts gleichnamigen >Hit-play< in die US-Kinos; für *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, USA 1954) nimmt er sich Cornell Woolrichs Kurzgeschichte *It had to be murder* vor und glänzt 1955 mit *Über den Dächern von Nizza* nach David Dodges Roman *To catch a Thief*. Im gleichen Jahr bringt Jack Trevor Storys Roman *The Trouble with Harry* auch Hitchcocks Kinopublikum zum Schmunzeln. Pierre Boileau und Thomas Narcejac lieferten mit *D'entre les morts* die Vorlage für *Vertigo* (*Aus dem Reich der Toten*, USA 1958), Robert Blochs *Psycho* wird 1960 zum Hitchcockklassiker, der wiederum den Autor Bloch weltberühmt machte. Nicht zu vergessen sind schließlich Winston Grahams Titelheldin *Marnie*, die Hitchcock 1964 auf der Leinwand verewigte, sowie *Frenzy* (GB 1972) nach Arthur La Berns *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square*.

Der Hitchcock-Touch

»Das Drama ist Leben, aus dem man die langweiligen Momente herausgeschnitten hat«, war Hitchcocks Wahlspruch, und er machte der Alltäglichkeit in seinen Filmen den Garaus. Seine Geschichten basieren auf einem ungewöhnlichen Zusammentreffen von Umständen, die ihm starke Situationen verschaffen. Danach bestand seine Arbeit darin, das Drama zu füttern, zu straffen, ihm ein Höchstmaß an Intensität und Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Filmische Sprache hat – im Gegensatz zu gesprochener oder geschriebener Sprache – keine Grammatik. Die Filmsprache der Kamera ersetzt die gesprochene Sprache. Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Prosa-Erzählung und Filmerzählung liegt darin, daß der Leser bei der gedruckten Sprache nicht immer >sehen< muß, denn Schriftsteller beschreiben oder erzählen nicht nur, sie erklären oder kommentieren auch. Im Film dagegen findet sich aufgrund der durchgehenden Präsenz des Bildes immer ein beschreibendes Element, selbst wenn der Ton gleichzeitig zur Erklärung genutzt wird. Filmsprache besitzt fünf Informationskanäle: das visuelle Bild, Schrift oder Grafik, Dialog, Musik und Geräusche. Die Montage der einzelnen Einstellungen dient schließlich der Erzeugung von Emotionen. In den Systemen geschriebener und gesprochener Sprache beschäftigt sich die Syntax nur mit dem linearen Aufbau: das heißt, die Art, in der Worte in einer Kette aneinandergesetzt werden, um Wendungen und Sätze zu bilden. Im Film kann die Syntax auch räumliche Kompositionen mit einschließen, für die es in Sprachsystemen keine Parallele gibt – es ist nicht möglich,

mehrere Dinge gleichzeitig zu sagen oder zu schreiben.

Die Anziehungskraft von Hitchcocks Filmen liegt nicht so sehr im Thema als vielmehr in der Umsetzung. Er erzählt eine Geschichte vornehmlich über die Photographie und über Montage: Schnitt, Timing, Kamerabewegung, Kameraposition und Bildgrößen – eine künstliche und darum künstlerische Art, Filme zu machen:

»Für mich zählt nicht die Geographie des Dekors, für mich zählt die Geographie der Leinwand. Die meisten Regisseure sagen: ›Also, er muß zu der Tür kommen, also muß er von da nach da gehen . . .‹ Was höllisch langweilig ist. Es macht die Einstellung leer und schlaff. Ich sage: ›Also, wenn er noch in einer Stimmung ist – egal in welcher – holen wir ihn in einer Großaufnahme heran, und halten wir die Stimmung auf der Leinwand fest.‹ Es ist mir egal, wie er durch den Raum kommt. Wie ist sein Geisteszustand? Man darf nur an die Leinwand denken. Man darf nicht an den Dekor denken oder wo man ist im Atelier – nichts dergleichen.«

In Filmen wie in Bühnenstücken vermittelt vor allem die Sprache, der Monolog oder der Dialog, die Gedanken der Personen, während es im Leben oftmals genau andersherum geht, vor allem im gesellschaftlichen Leben, im Kontakt mit Personen, die man nicht gut kennt: Das Gesagte bleibt bloße Konvention, während sich das Entscheidende anderswo abspielt, in den Gedanken, in Blicken oder in der zumeist unbewußten Körpersprache. Alfred Hitchcock erhob diesen Umstand zu einem fundamentalen Gesetz für das Kino: Alles, was gesagt statt gezeigt wird, ist für das Publikum verloren. Und als Kind der Stummfilm-Ära war er entschlossen, seine Geschichten visuell zu erzählen. Sein Kino ist das Kino der skeptischen Blicke, des Lichts und der Schatten, der Ungewißheit und der Unsicherheit. Sprache war für ihn einfach ein Geräusch unter anderen Geräuschen – auf den Dialog griff er nur dann zurück, wenn eine andere Lösung unmöglich war. James Stewart erinnert sich: »Hitchcock hat wenig Achtung vor dem gesprochenen Wort. Er widmet dem geschriebenen Text keine Aufmerksamkeit – für ihn ist während des Drehens die Sache abgeschlossen, bereits seit Monaten. Gegenüber Scriptgirls benimmt er sich scheußlich. Wenn eine von ihnen zu ihm sagte: ›Mr. Hitchcock, Mr. Stewart hat nichts von dem gesagt, was im Drehbuch steht‹, dann antwortete er: ›In Ordnung. Grammatikalisch war es völlig in Ordnung.«

Ein weiteres Hitchcock-Credo lautet, daß der Film nur ein *Minimum* zeigen solle, um beim Publikum ein *Maximum* an Wirkung zu erzielen. Das Entscheidende bleibt oftmals der Phantasie überlassen. Nur keine unwichtigen Details! Das Verlagen nach Reduktion und klarer Bildsprache führt zu einer starken Vereinfachung, doch Hitchcock gelingt es ohne die Hilfe erläuternder Dialoge, Gefühle wie Verdacht, Eifersucht oder Begierde abzubilden. Paradoxerweise bannt er gerade durch die Reduktion subtilste zwischenmenschliche Beziehungen auf die Leinwand. Da gibt es intime Kußszenen, bei denen sich die Kamera bis zur Großaufnahme an die Liebenden heranschleicht, um so den Zuschauer zum ›Mitküssenden‹ zu machen. Ebenso funktionieren die dramatischen Szenen: In *Berüchtigt* pirscht sich die Kamera in einer langen Fahrt aus einer Totale eines großen Raumes bis in die Nahaufnahme eines heimlich entwendeten Schlüssels in der Hand von Alicia Huberman heran. In *Das Fenster zum Hof* findet sich der Zuschauer inmitten des Handgemenges zwischen ›Jeff‹ Jefferies und Lars Thorwald wieder, es ist keine Totale, sondern es sind nur Nah- und Großaufnahmen von würgenden Händen, zappelnden Füßen und schweißgebadeten Gesichtern zu sehen. Das angreifende Flugzeug in *Der unsichtbare Dritte* rast nicht nur auf Roger O. Thornhill, sondern auch auf den Zuschauer zu.

Hitchcock hat Gespür für den Rhythmus des Dramatischen, läßt seine Protagonisten voll unterschwelliger Feindseligkeit agieren und zeigt nicht selten gestörte oder krankhaft Liebende. Es ist aber nicht der klassische Überraschungsmoment, auf den man bei Hitchcock wartet, im Gegenteil,

es ist der *Suspense*: Dem Zuschauer sind zu einem relativ frühen Zeitpunkt mehr Einzelheiten bekannt als den handelnden Personen. Er folgt dem Weg eines Mörders oder dem eines unschuldig Gejagten, sieht Ereignisse kommen, kann aber aus seinem Kinossessel heraus nicht helfen. Hitchcock macht Lust am schlechten Gewissen, denn oft fiebert der Zuschauer mit den Tätern mit: Man hofft, daß die Telefonzelle endlich frei wird, damit Tony Wendice rechtzeitig das Klingelzeichen für den Mord an seiner Frau geben kann und daß Norman Bates es schafft, das Auto mitsamt der brutal ermordeten Marion Crane im Moor zu versenken.

Im allgemeinen sind die *Suspense*-Szenen eines Films dessen privilegierte Augenblicke, die man im Gedächtnis behält. Bei Hitchcock dagegen ist jeder Augenblick ein privilegierter, seine Filme sind »ohne dramaturgische Löcher und Flecken von Langeweile«. Zwei *Suspense*-Szenen unterbricht er nie durch eine gewöhnliche Szene. Oftmals schafft er durch humorvolle Einlagen ein wenig Entspannung. Wie kaum ein anderer Filmemacher gelingt es ihm, jede Einstellung eines Films zu einer wichtigen Information für den Zuschauer zu machen. Seine Kameraeinstellungen geben im Bild *genau* das und *nur* das wieder, was für das Verständnis der Szene wesentlich ist. Wie *Suspense* funktioniert und warum dieser dem *Surprise* vorzuziehen ist, kann er am besten selbst erklären:

»Nehmen wir an, in einer Szene sitzen Sie und ich hier und reden, wir führen eine völlig harmlose Konversation. Plötzlich: Bumm! Eine Bombe explodiert, die Zuschauer sind geschockt – für 15 Sekunden. Nehmen wir nun die gleiche Szene, bauen die Bombe ein und zeigen, daß sie um Punkt ein Uhr hochgehen soll – erst ist es Viertel vor eins, dann zehn vor eins. Wir zeigen eine Uhr an der Wand, dann wieder die Szene. Jetzt wird die Diskussion lebendig. Die Zuschauer denken: Schau doch unter den Tisch, du Idiot! So beschäftigen wir sie für zehn Minuten, anstatt sie für 15 Sekunden zu erschrecken.«

Seinen visuellen Stil brachte Hitchcock vor allem in seinen berühmten Expositionen zur Vollendung. Die einführende Einstellung (meist eine Totale) vermittelt den Schauplatz, die Zeit, die Charaktere und andere notwendige Informationen. Die Länge dieser Einführungseinstellungen variiert zwischen wenigen Sekunden und mehreren Minuten. »Wenn man die erste Einstellung eines Films von Hitchcock sieht, weiß das Publikum sofort, daß es ein Film von Hitchcock ist. Wie bei den großen Malern gibt es bei ihm sofort ein Bild, und die Bilder folgen einander unaufhaltsam. Filmt er eine Blume, so ist das bereits eine Geschichte«, schreibt Jean-Luc Godard 1980. So beginnt *Marnie* zum Beispiel mit der Großaufnahme einer leuchtend gelben Handtasche, unter den Arm einer Frau geklemmt, die mit dem Rücken zur Kamera einen einsamen Bahnsteig entlang läuft. Kein Geräusch ist zu hören, außer ihre Schritte auf dem Asphalt. Alle Farbwerte sind neutral in graublau gehalten, allein die Tasche sticht ins Auge. Die Tasche »trägt« die Frau, nicht umgekehrt. Ihre Ausbuchtung läßt gestohlenen Geld erahnen, denn Marnies Leben ist von Einsamkeit und Kleptomanie bestimmt. Bevor der Zuschauer etwas davon durch die Erzählung erfährt, »weiß« er es.

Während sich Marnie im Roman von Winston Graham als Ich-Erzählerin vorstellt und ein Kapitel lang im Plauderton von ihren verschiedenen Identitäten und Diebstählen berichtet, bleibt sie in Hitchcocks Filmvariante zunächst die stumme, geheimnisvolle Frau, deren Tat und Aussehen von ihrem aufgebrachten, um 10 000 Dollar beraubten Arbeitgeber zu Protokoll gegeben wird. Winston Grahams Marnie genehmigt sich nach ihrem letzten Diebeszug Gin und Cognac, nimmt genüßlich ein Bad, telefoniert mit einem Verehrer, zieht sich neue Kleidung an und packt ihre Sachen. In den einführenden Filmbildern von Hitchcock häutet sich Marnie dagegen wie eine Schlange: In einem Hotelzimmer legt sie neue Kleidungsstücke in einen Koffer, räumt das Geld aus der gelben Handtasche und entsorgt diese zusammen mit ihren alten Sachen. Sie wäscht sich die schwarze Farbe aus dem Haar. Als sie ihre frisch blondierten, nassen Haare zurückwirft, wird ihr Gesicht zum erstenmal

für den Zuschauer sichtbar, und das romantisch-dramatische Motiv der Filmmusik erreicht seinen Höhepunkt. Aber immer noch umweht Marnie ein Geheimnis: Ist dies ihre wahre Identität, oder nur eine weitere Fälschung? Als sie kurz darauf ihre Mutter besucht, singen spielende Kinder vor dem Haus ein Lied: »*Mother, mother, I am ill, send for the doctor over the hill ...*« (»Mutter, Mutter, ich bin krank, schick' nach einem Doktor ...«). Wie sich im Laufe des Films herausstellt, ist Marnie dieses kranke Kind, das ihre Mutter um Hilfe und fehlende Liebe anfleht. Auch Marnie braucht einen Arzt, und zwar nicht nur für ihre Kleptomanie und ihre Rotphobie, sondern vor allem, um ihr Kindheitstrauma, die Wurzel allen Übels, zu erkennen und zu überwinden: Sie hat als kleines Mädchen einen zudringlichen »Liebeskunden« ihrer Mutter getötet. Seither geht die Mutter auf Distanz zu ihrer Tochter. Die Großaufnahme einer gelben Tasche, verschiedene Identitäten, ein romantisches Musik-Motiv und ein Kinderlied, in Einstellungen präsentiert, die insgesamt nicht länger als zwei-einhalb Minuten dauern, ist alles, was Hitchcock benötigt, um seine Heldin zu charakterisieren und spannend einzuführen.

Wie wenig der Bildmeister Hitchcock auf den Dialog angewiesen war, wird bereits bei seinem ersten Tonfilm *Blackmail* (*Erpressung*) ersichtlich, der 1929 gleichzeitig als Stummfilmvariante gedreht wurde. Erst nach sechseinhalb Minuten und 65 einzelnen Einstellungen sind die ersten Sätze eines Dialogs zwischen zwei Männern zu hören: »Wir wurden heute abend früher fertig, als ich dachte.« – »Gehen Sie noch weg?« – »Ich denke nicht.« Bis dahin hat der Zuschauer schon Rasanten erlebt: Er hat die beiden Männer, Chefinspektor und Detektiv von Beruf, bei einem Einsatz begleitet und der Verhaftung eines Delinquenten beigewohnt. Im Polizeipräsidium verhört man ihn wohl einige Stunden lang, denn die Großaufnahme eines Aschenbechers, in der sich die Zigarettenstummel häufen, erfaßt in einer einzigen Einstellung die vergehende Zeit. Schließlich wird der ungeständige Delinquent einer Gegenüberstellung unterzogen, von einer Frau erkannt und damit eines Verbrechens überführt. Im Vernehmungszimmer nimmt man seine Daten und seine Fingerabdrücke auf. Dann sperrt man ihn in eine Zelle. Der Chefinspektor und der Detektiv haben ihn auf all diesen Stationen begleitet und freuen sich nun auf ihren Feierabend. Sie laufen durch die Flure des Polizeipräsidiums und unterhalten sich über Belanglosigkeiten wie über einen schlechten Schneider, der einen Anzug ruiniert hat, waschen sich die Hände, plaudern mit Kollegen und treffen schließlich in der Vorhalle die Freundin des Detektivs. Man begrüßt sich, unterhält sich kurz, dann verabschiedet sich der Chefinspektor. Die Dame schmolzt ihren Freund an und wirft ihm vor, sie habe bereits eine halbe Stunde auf ihn gewartet ...

Vergleicht man die gleichzeitig entstandene Stummfilmvariante, so wird schnell klar, daß man das Dialog-Geplänkel überhaupt nicht braucht. Sie ist bis zur 63. Einstellung identisch mit der Tonfilmfassung. Dann die Einblendung der ersten Dialogzeile, eine einzige Frage: »*Well, we're through early this evening – doing anything to-night?*« Die beiden Kollegen haben Feierabend. Ob der andere noch etwas vorhat, braucht nicht beantwortet zu werden, da sich dies in der Vorhalle und im zweiten Zwischentitel klärt: »*Good evening, Miss White – come to take Frank to the pictures?*« Miss White nickt kokett. Ihr Freund, der Detektiv, heißt also Frank und will mit ihr ins Kino gehen. Nach der Verabschiedung des Chefinspektors die Einblendung des dritten Satzes, den die schollende Dame an ihren Freund Frank richtet: »*I've been waiting for half-an-hour for you.*« Mehr braucht man nicht – weder für das Verständnis der Szenen, noch für die zwischenmenschlichen Beziehungen und schon gar nicht für die Handlungsspannung, die sich allein auf der Bildebene und mit Hilfe der geschickt eingesetzten (Stummfilm-)Musik aufbaut.

Hitchcock orchestrierte seine Filme buchstäblich. Nicht nur die Musik, auch jedes einzelne Geräusch, ob das Zerreißen eines Umschlags, das rhythmische Klopfen eines im Wind hin- und her-schlagenden Fensterladens oder das Flattern von Vögeln, kombiniert er geschickt mit Bildern und

Emotionen: So erscheint etwa Cary Grants vergnügtes Flöten einer Walzermelodie in *Verdacht* in Verbindung mit der Großaufnahme des entsetzten Gesichtes seiner Gattin, die ihn verdächtigt, gerade einen Mord begangen zu haben, als etwas unendlich Bedrohliches. »Wenn ich den Schnitt eines Films abgeschlossen habe, diktiere ich einer Sekretärin ein richtiges Tondrehbuch. Wir schauen uns den Film Rolle für Rolle an, und ich diktiere, was ich jeweils hören möchte. Um ein Geräusch gut zu beschreiben, muß man sich vorstellen, was sein Äquivalent im Dialog wäre. Auf dem Dachboden (Szene in *Die Vögel*) wollte ich einen Ton, der dasselbe bedeutete, wie wenn die Vögel zu Melanie gesagt hätten: ›Jetzt haben wir dich, jetzt fallen wir über dich her, wir brauchen kein Kampfgeschrei auszustoßen, wir bringen uns nicht in Wut, wir werden einen lautlosen Mord begehen.‹ Genau das sagen die Vögel zu Melanie Daniels, und das haben mir die Techniker mit dem elektronischen Ton auch gebracht«, erzählt Hitchcock François Truffaut in dem berühmten 40-Stunden-Interview.

Das filmisch bedeutsamste Jahrzehnt für Hitchcock war das von 1954 bis 1964, in dem seine Meisterwerke entstanden, unter anderem *Bei Anruf Mord*, *Das Fenster zum Hof*, *Der unsichtbare Dritte*, *Psycho*, *Die Vögel* und *Marnie*. Dies verdankt Hitchcock neben eigenem Talent und den Darstellern James Stewart, Grace Kelly, Cary Grant, Kim Novak, Anthony Perkins und Tippi Hedren seiner beständigen Crew: den Drehbuchautoren John Michael Hayes, Ernest Lehman und Samuel Taylor, der Kostümbildnerin Edith Head, dem Kameramann Robert Burks und den Komponisten Franz Waxman und Bernard Herrmann. Am fruchtbarsten für den Gesamteindruck eines Films war die Zusammenarbeit mit letzterem, denn was wäre die Duschszene in *Psycho* ohne die verstörenden, stakkatohaften Streicher, was *Bei Anruf Mord* ohne die minutentickende ›Pendelbewegung‹ der Musik, wenn der Finger beinahe zu spät auf die Telefonwählscheibe trifft? Nicht zu vergessen *Das Fenster zum Hof*, das ganz ohne Filmmusik, nur mit O-Ton-Geräuschen und -Musiken auskommt. *Die Vögel* wären ohne Spezial-Toneffekte weitaus weniger bedrohlich und *Der unsichtbare Dritte* ohne die beinahe an James Bond erinnernde Filmmusik ein bißchen weniger berühmt.

Mit dem Stummfilm *Der Mieter*, entstanden 1926 in London, und *Frenzy*, Hitchcocks vorletztem Film aus dem Jahr 1972 schließt sich der Kreis: *Frenzy* führt ihn zurück an den Ort seines frühen Schaffens und seiner Kindheit, nach London, nach Covent Garden, wo sein Vater als Gemüsehändler arbeitete. Beide Filme erzählen beinahe deckungsgleich von Hitchcocks cineastischen Vorlieben.

Der der viktorianischen Schauerliteratur verpflichtete Roman *The Lodger* von Marie Belloc Lowndes war sein dritter Spielfilm, aber der erste ›wirkliche‹ Hitchcock. Hier konnte er sich ausleben: Visuell, thematisch und dramaturgisch: *Der Mieter* erzählt vom Einbruch des Bösen in den Alltag einer harmlosen Familie und von einem Unschuldigen, der zu Unrecht für ›Jack, the Ripper‹ gehalten wird. Die Kamera und das Kinopublikum betrachtet aus der Perspektive der Familie das Geschehen: Die Pensionswirtin verdächtigt ihren geheimnisvollen Untermieter, immer dienstags eine blonde Frau umzubringen und jeweils einen Zettel mit der Aufschrift »The Avenger« zu hinterlassen. Ein knappes halbes Jahrhundert später trägt sich in *Frenzy* genau das Gleiche zu: Richard Blaney ist zur falschen Zeit am falschen Ort – er gerät in den Verdacht, der serienkillende Krawattenmörder zu sein. Einziger Unterschied: Die *Frenzy*-Zuschauer wissen bereits nach zwanzig Minuten, daß nicht Richard Blaney, sondern Bob Rusk der Mörder ist – der nette Sohn einer reizenden Mutter – und sie sehen hilflos mit an, wie ein Unschuldiger verfolgt und verhaftet wird. Für das Publikum von *Der Mieter* klärt sich die Unschuld des Helden erst kurz vor Ende: Der Mieter ist der psychisch angeschlagene Bruder des ersten Opfers und *deshalb* besitzt er einen Stadtplan mit Markierungen der Morde sowie eine Pistole; zwei Indizien, die ihn schwer belasteten. Der richtige ›Avenger‹ ist nie zu sehen. Während Marie Belloc Lowndes ihren Mieter als Täter entlarvt, hätte Hitchcock sein Publikum zumindest gern im Unklaren gelassen, ob der Mieter ›Jack, the Ripper‹ ist oder nicht; doch das hätte wieder einmal das Image des großen Stummfilmstars Igor Novello

angetastet.

Experimentell sind beide Filme: Um ohne Ton deutlich machen zu können, daß die Familie das nervöse Auf- und Abgehen des Mieters in der Wohnung über ihnen bemerkt, ließ Hitchcock den Ton ›visualisieren‹ und kurzerhand einen Glasboden einziehen. Die Kamera schaut zusammen mit der Familie von unten durch die Glasdecke und wird des ›Geräuschs‹ der Schritte über diesen berühmten optischen Trick gewahr. Szenen, die in der Nacht spielen, sind blau eingefärbt, die blinkende Neonreklame »To-night golden curls« ist der ironische Seitenhieb auf das Motto des Mörders. Hitchcock thematisiert in diesem Film unter anderem die Sensationsgier der Menschen, die von den Zeitungs- und Radiomeldungen über ›Jack, the Ripper‹ gar nicht genug bekommen können und am Ende auch bereit sind, den vermeintlichen Mörder in Stücke zu reißen. Der unschuldig Beschuldigte kann in letzter Sekunde vor der Meute gerettet werden.

In *Frenzy* experimentierte der Altmeister wie ein junger Regisseur mit gewagter Bild- und Tondramaturgie. Es gibt Szenen ohne Ton und Szenen ›ohne Bild‹: Kurz bevor Bob Rusk sein nächstes Opfer auf einer stark frequentierten Straße anspricht oder eine Leiche gefunden wird, werden auf der Tonspur sämtliche Geräusche gelöscht – es herrscht Grabesstille. Während die Kamera den ersten Mord an Blaneys Ex-Frau Brenda so brutal und ausführlich wie noch nie abbildet, zieht sie sich beim zweiten Mord diskret durch das Treppenhaus zurück – und überläßt das Geschehen der Phantasie des Zuschauers. Hitchcock zeigt eine düstere Welt: Eine Gesellschaft, die schwerwiegendere Probleme hat als die zu Beginn des Films thematisierte Umweltverschmutzung. *Der Mieter* und *Frenzy*: Zwei pathologische Frauenmörder, zwei Unschuldige und das Doppelgängermotiv: die jeweils gute und die schlechte Seite ein und derselben Figur.

Perfektion war der Schlüsselbegriff jeder Hitchcock-Produktion. So etwas wie eine zufällige Einstellung gab es bei ihm nicht. Neben den künstlerischen besaß er enorme technische Fähigkeiten und kontrollierte alle Phasen der Filmherstellung – die *Pre-Production* ebenso wie die Dreharbeiten und die *Post-Production* – und zeichnete somit mehr als jeder seiner Hollywood-Regiekollegen verantwortlich für das Endprodukt: Er konstruierte mit seiner Frau Alma über Monate ein Drehbuch, erst dann kam der Drehbuchautor ins Spiel, der die Charaktere und Dialoge auszuarbeiten hatte. Alec Coppel erzählt von Hitchcocks Ansatz:

»Ich las nicht den Roman, auf dem das Drehbuch basierte. Er wollte das nicht. Er wußte ganz genau, was er drehen wollte, und er beschrieb mir einige Szenen bis ins kleinste Detail. Was fehlte, war die verbindende Geschichte, und es gab auch noch keine überzeugenden menschlichen Charaktere. Wir begannen, Schritt für Schritt die Handlungen zu skizzieren. Er sah immer schon alles in seinem Kopf. Er brauchte nur einen Autor, der ihm dabei half zu artikulieren, was er ohnehin schon sah.«

Hitchcock entschied über die Wahl der Schauspieler, entwarf vor Drehbeginn minutiös sein *Storyboard*, in dem er die einzelnen Einstellungen per Skizze festlegte: »Ich drehe einen vorgeschrittenen Film. Mit anderen Worten, jedes Stück Film ist entworfen, um eine Funktion zu erfüllen.« Am tatsächlichen Drehort langweilte er sich dann bei der ›Abfilmung‹ seines Produktionsplans. Wenn die Dreharbeiten abgeschlossen waren, begann die dritte und, wie er fand, wesentliche Produktionsphase: Die Montage. In den filmischen Ergebnissen finden sich die typischen visuellen Stilmittel und Effekte, die sich wie ein roter Faden durch Hitchcocks Gesamtwerk ziehen.

Licht und Schatten

Drama, Romanze, ein mysteriöses Haus und dunkle Geheimnisse – das ist der Stoff von Daphne du Mauriers Bestseller *Rebecca*. Und es ist der Stoff, aus dem Hitchcock 1940 nicht nur seinen ersten amerikanischen Film, sondern auch seinen ersten Psychothriller gemacht hat. Im Buch wie im Film stehen die Situation und die Sichtweise der namenlosen Heldin im Vordergrund. Allerdings befand Hitchcock die Vorlage für zu feminin, zu humorlos. Die Anlage war ihm zu statisch, die Protagonistin zu eindimensional, die Bezüge zur Vergangenheit zu vage. Er machte seinem Drehbuchautor zur Auflage, den Roman nur als Rahmen, nicht als Richtschnur zu nehmen. Zudem benötigten die Charaktere Humor, der Standpunkt der literarischen Ich-Erzählerin sei zu vermeiden. Die Heldin wollte er – als kleinen Seitenhieb auf die Autorin – Daphne taufen.

David Selznick, zu dieser Zeit Hitchcocks Produzent, war von dem ersten Drehbuch-Entwurf entsetzt und wehrte sich gegen Hitchcocks allzu freien Zugriff: »Wir haben *Rebecca* gekauft, und *Rebecca* wollen wir auch drehen und nicht die verzerrte und vulgarisierte Version eines Werks, das sich doch bereits als erfolgreich bewiesen hat.« Das »erfolgreiche Werk« war die märchenhafte Erzählung über ein schüchternes Mädchen, das in Diensten der blasierten, amerikanischen Matrone Mrs. van Hopper steht. Als sie den Witwer Maxim de Winter trifft, ist sie im Handumdrehen in ihn verliebt und mit ihm verheiratet. Sie wohnen auf dem Herrensitz Manderley, der jedoch beherrscht ist vom Schatten einer Toten: Rebecca, der ersten Frau Maxim de Winters. Selznick schrieb einen langen Brief an Hitchcock und bemängelte die schablonenhaften Charaktere: Maxim de Winters Schwester sei zu vulgär, die Haushälterin Mrs. Danvers nicht giftig genug; Maxim de Winter strahle nichts Geheimnisvolles aus und ihm fehle jeder romantische Zug. Selbstverständlich dürfe es keinen Hinweis auf die unterschwellig lesbische Beziehung zwischen Mrs. Danvers und Rebecca geben. Hitchcock, der Jahre später bekannte, daß er Selznicks umfangreiche Notizen nie zu Ende gelesen habe, bemerkte retrospektiv über das Produzentensystem, das das Hollywood jener Zeit prägte:

»Damals war es der individuelle Produzent, der die Filme machte. Er war König. Regisseur, Autoren, Darsteller, Designer etc. waren Fußvolk, abhängig von seinem Geschmack und seiner Zustimmung. Seine Methode bestand gewöhnlich im Materialeinkauf für ein Projekt, oder es wurde ihm vom Studiochef übergeben. Sein erster Job war es, den Autor zu besetzen und dafür zu sorgen, daß aus der Story ein Drehbuch wurde. Dann sah er sich nach einem geeigneten Regisseur um. Manchmal, in den großen Studios, war der jeweilige Regisseur bereits unter Vertrag und wurde auf Verlangen des Produzenten beauftragt. Das gleiche geschah mit Stars und Nebendarstellern. Dann suchte er den Kameramann aus, den er für richtig hielt.«

Obwohl Hitchcock als Regisseur schon bald enormen Einfluß bekommen sollte, mußte er sich bei der Produktion von *Rebecca* noch Selznicks Kritik beugen und machte sich an die Überarbeitung des Drehbuchs. Heraus kam, wie er es nannte, »not a Hitchcock picture«, denn diesmal hielt er sich eng an die Vorlage, übernahm die Ich-Perspektive und die Namenlosigkeit der Heldin, ja sogar Originaldialoge von Daphne du Maurier. Den Schluß des Romans konnte man wegen der strengen Zensur des Hays Office nicht beibehalten: Rebecca glaubt schwanger zu sein, doch ihr Arzt eröffnet ihr, sie habe Krebs. Um nicht leiden zu müssen, provoziert sie ihren Gatten, sie zu erschießen. Im Film erzählt Maxim de Winter, Rebecca habe einen Streit mit ihm begonnen, er habe ihr eine Ohrfeige versetzt, sie sei zurückgetorkelt und auf einen spitzen Gegenstand im Werkzeugschuppen gefallen. Um nicht unter Mordverdacht zu geraten, habe er Rebeccas Leiche auf einem Boot im See versenkt. Später identifizierte er eine fremde Frauenleiche, die aus dem See geborgen wurde, als seine Frau. So muß Laurence Olivier, der den Maxim spielt, nicht zum Mörder werden und behält damit alle Sympathien des Publikums.

Hitchcock benötigt hier keine Handlungsspannung, die psychologische Spannungserzeugung genügt. Sie ist in der Psychologie der Hauptfigur angelegt, das meiste ist aus ihrem Blickwinkel gefilmt. Schon zu Beginn sieht man die Welt durch ihre Augen, spürt über die Kameraperspektiven ihre Empfindungen: Ein Mann, Maxim de Winter, steht am Rande von Klippen, scheinbar im Begriff, sich hinunter in die See zu stürzen. Der anschließende objektive Kamerawinkel zeigt jedoch, daß dieser gar nicht so nah am Abgrund steht, wie die Heldin vermeinte. Hitchcock übernahm den Grundgedanken des Romans, die Geschichte aus einer zeitlichen Distanz heraus zu erzählen: Seine Heldin berichtet im *voice-over* von ihrem Traum, der vergangene Zeiten in Manderley aufleben läßt. Danach taucht der Zuschauer mittels einer langen Kamerafahrt Richtung Manderley in die Vergangenheit ein, die damit zur Gegenwart wird.

Wie sollte man aber mit der ersten Mrs. de Winter umgehen? In Rückblenden? Nein – sie zu zeigen, würde sie entmystifizieren. »Würde ich *Rebecca* in Farbe machen, würde ich das Symbol für die Präsenz der toten Frau in einer bestimmten Farbe wählen«, sagte Hitchcock. Stattdessen drehte er in Schwarzweiß und ließ Rebecca über den markanten Einsatz von Licht und Schatten »lebendig« werden. Obwohl man Rebecca nie zu Gesicht bekommt, ist ihre »Gegenwart« übermächtig. Überall gibt es Spuren von ihr: ihre Haarbürste, ihre Kleider, ihr Schreibtisch mit ihren Briefen, ihre Initialen auf Notizbüchern und Taschentüchern; sie »ersteht« nicht zuletzt durch die sadistische Grausamkeit der Haushälterin Mrs. Danvers, die Rebecca wie eine Heilige verehrte und der neuen, unscheinbaren Mrs. de Winter das Leben zur Hölle macht. Mrs. Danvers schwebt wie Rebeccas Geist durchs Haus, man sieht sie selten laufen, sie ist immer schon da, aufrecht und unbeweglich, wie eine Erscheinung. Stolz zeigt sie der Protagonistin Rebeccas Räume, die sie seit deren Tod so unverändert ließ, als könne Rebecca jederzeit durch die Tür schreiten. Sie zwingt ihr Rebeccas Habseligkeiten und damit ihre Existenz gewaltsam auf, läßt sie deren Kleidung berühren und das hauchzarte Nachthemd der Verstorbenen bewundern. In diesen Bildern wird der Grundkonflikt des Films offenbar: Rebecca ist den Lebenden deutlich überlegen, jeder (außer Maxim) spricht von ihrer überwältigenden Schönheit, ihrem Humor und ihrer Intelligenz. Die neue Mrs. de Winter dagegen kann mit ihrem Minderwertigkeitsgefühl in dem »Totenschrein« Manderley nicht unbeschwert leben. Die permanente Präsenz der Toten ist durch die konkreten Bilder des Films deutlicher als im Roman.

Nun zu dem virtuosen Spiel mit Licht und Schatten: Hitchcock erzählt die Flitterwochen von Maxim de Winter und seiner neuen Frau in dynamischen Bildern, die Kamera fährt hin und her, alles ist in Bewegung, ist sonnenhell und freundlich; sie drehen sich zum Tanz, fahren mit dem Auto durch die Landschaft von Monte Carlo, Kinder spielen Ball, ein Standesbeamter läßt die vergessene Heiratsurkunde aus einem Fenster in die Hände Maxims flattern – eine freudige Zeit. Bei der Einfahrt auf das Gut Manderley zieht ein Gewitter auf, schwarze Wolken bedecken den Mond (»wie eine schwarze Hand vor dem Gesicht«, läßt Daphne du Maurier ihre Heldin sagen). Nebel und riesige Schatten legen sich über diesen Ort und ebenso über die Beziehung des frisch vermählten Paares. Manderley, als labyrinthisches Spukschloß eingeführt, ist beinahe ein Synonym für Maxims tote Frau. Das Haus stellt von Anfang an eine Bedrohung dar, es ist düster und die Einstellungen zeigen eine übermächtige Fassade – natürlich der subjektive Blick der Hauptfigur. Rebeccas Räume sind hell, haben große Fenster. Seidige Bettvorhänge und lange, weiße Vorhangschals bauschen sich im Wind: Die Tote ist als luftiger Geist anwesend, die Schleier der Vergangenheit hängen buchstäblich über dem Bild, als die Heldin Rebeccas Zimmer betritt. Das Gesicht der jungen Mrs. de Winter wird von nervös flackernden Schatten überdeckt, die von ihrer Verunsicherung erzählen. Als das frisch vermählte Paar den Film der Hochzeitsreise ansieht, steht Maxim plötzlich im Lichtkegel des Projektors, wirft einen dunklen Schatten auf die Bilder der Flitterwöchner. Der Kontrast ist hart: Die neue »Hausherrin« von Manderley, in ein mondänes Abendkleid »verkleidet«, sieht auf der Leinwand

verdrossen das natürliche, fröhliche Mädchen, das sie einst war. Während Maxim fern von Manderley von Glück sprach, sagt er jetzt: »Wenn Du meinst, daß wir glücklich sind, wollen wir es dabei belassen. Glück ist etwas, das ich nicht kenne.« Rebecca scheint zu siegen.

Als neue Mrs. de Winter wird sie nicht nur durch das Haus bedroht, sondern auch durch das Meer, ebenfalls ein Symbol für die »ertrunkene« Rebecca. Und das Meer spült die Vergangenheit ins Jetzt: Man findet eine zweite Leiche im See. Sie wird als die echte Rebecca identifiziert. Im Bootshaus gesteht Maxim seiner Frau die Umstände von Rebeccas Tod und daß er sie nicht geliebt, sondern gehaßt habe. Die Heldin ist glücklich: Sie gibt Maxim den ersten leidenschaftlichen Kuß. Ihre Kindlichkeit wandelt sich in Stärke, denn die psychologische Macht von Rebeccas Schönheit wird durch das Bild der selbstsüchtigen »Hexe« zunichte gemacht. Mrs. Danvers, die mit dem wahren Umständen von Rebeccas Krebstod nicht fertig wird, wandelt wie ein dämonisches Phantom durch das Schloß, um die Räume in Brand zu setzen. Als schwarze Silhouette geht sie in den züngelnden Flammen unter: Die SchlußEinstellung zeigt, wie die Flammen das große, gestickte »R« auf dem Kissen Rebeccas verschlingen. Die Schatten der Vergangenheit sind besiegt. Maxim und seine Frau sind frei von Manderley und damit frei von bösen Erinnerungen – eines der seltenen hoffnungsvollen Enden für Hitchcock-Liebende. Was Hitchcock von so manch ambitioniertem Vorschlag seines Produzenten hielt, vertraute er Peter Bogdanovich an: »Das Ende von *Rebecca* hatte er sich so vorgestellt, daß das Haus in Flammen aufgeht und der aufsteigende Rauch den Buchstaben »R« bildet. Ich bitte Sie.«

Rebecca wurde zum Kassenerfolg und machte Hitchcock in Amerika begehrt. Die verwendeten Themen und Methoden zeichnen auch seine berühmtesten Arbeiten wie *Der falsche Mann*, *Das Fenster zum Hof*, *Vertigo*, *Psycho*, *Die Vögel* oder *Marnie* aus: Das bedächtige Tempo, der Blickwinkel einer einzigen Figur, Identitätsverlust, Ohnmacht, die Übermacht der Vergangenheit über das Jetzt, verdrängte Schuld, der radikale Wendepunkt in der Mitte des Films, die Verwendung visueller Kunstgriffe. Doch während Hitchcock das Licht- und Schattenmotiv in *Rebecca* relativ konventionell verwendet – Dunkelheit suggeriert für gewöhnlich Angst, das Böse, das Unbekannte, Licht dagegen Sicherheit, Wahrheit und Freude – gibt es zahlreiche filmische Beispiele, in denen er diese Symbolik auf den Kopf stellt: Morde, Mord- und Selbstmordversuche finden gern auch mal im gleißendem Licht statt – *Der unsichtbare Dritte*, *Der Mann, der zuviel wußte* oder *Immer Ärger mit Harry* lassen grüßen.

1951 verwendet er die Dialektik von Licht und Dunkelheit in seinem Film *Der Fremde im Zug* (*Strangers on a train*) zur Charakterisierung seiner beiden (Anti-)Helden Guy und Bruno. Guy, ein erfolgreicher Tennisspieler (im Roman mit Helligkeit assoziiert) und der psychopathische Killer Bruno (im Roman mit dunklen Schatten assoziiert), sind zwei Seiten derselben Persönlichkeit. Ein Schlüsselsatz aus der Vorlage prägt die cineastische Sprache des gesamten Films: »Und Bruno, er und Bruno. Jeder war, was der andere nicht sein wollte, das verdrängte Selbst, von dem er dachte, es zu hassen, was er aber vielleicht in Wirklichkeit liebte.« Laut Hitchcock sind nicht alle Schurken schwarz und nicht alle Helden weiß. »Überall sind Graue dabei ...« Hitchcock setzte gerne die aus der Malerei bekannte Technik des Chiaroscuro – der Gegeneinandersetzung von starken Hell-Dunkel-Kontrasten – ein, um dramatische Effekte zu steigern oder eine geheimnisvolle Stimmung zu erzeugen. Als Bruno sich im Abteil mit Guy unterhält, wirft die Jalousie des Zugfensters Streifenschatten auf Brunos Gesicht, der dadurch wie ein Schuldiger »hinter Gittern« erscheint. Später, als Bruno Guy in die geplanten Morde mit hineinzieht, wird auch Guy durch die Schatten eines Parkgitters optisch »schuldige«.

Schwarz und weiß, Licht und Schatten – Hitchcock weitete diesen Symbolismus sogar bis in die Garderobe seiner Stars aus: Ingrid Bergman trägt als Alicia Hubermann in *Berüchtigt* auffäl-

lig schwarzweiß-gestreifte Kleidung, die ihre Zerrissenheit widerspiegeln. Janet Leigh ist in den Anfangseinstellungen von *Psycho* in einem weißen BH zu sehen. Als sie schuldig wird und mit gestohlenem Geld in Bates' Motel absteigt, trägt sie als ›böses Mädchen‹ schwarze Spitze. In der Anfangseinstellung von *Der Fremde im Zug* sind nur Großaufnahmen von Füßen zu sehen, die sich in Richtung Bahnsteig begeben: Der ›Schurke‹ Bruno trägt weiße Gamaschen, der ›Gute‹, Guy, trägt schwarze Schuhe. Und es sind auch die Schuhe, die sich ›kennenlernen‹: Erst wenn Brunos Schuh im Abteil an Guys Schuh stößt, fährt die Kamera ein Stückchen höher und zeigt die Gesichter ihrer Besitzer.

Heimliche Zeugen

Mit *Das Fenster zum Hof*, nach einer Kurzgeschichte von Cornell Woolrich, ist Alfred Hitchcock 1954 Kino in reinsten Form gelungen. Der Eröffnungsschwenk gibt eine Unmenge an gleichzeitigen Informationen und verdichtet ganze Kapitel von Prosa auf einige Sekunden Filmzeit: Während des Vorspanns öffnen sich die Rollos einer Fensterfront und geben den Blick auf einen Hinterhof frei: Die Vorstellung beginnt. Die Kamera fährt aus dem Fenster hinaus, streift über die Fensterfronten des Hofes, dann zurück in das Appartement. Doch der Mann, dessen Blickwinkel wir als Zuschauer bereits eingenommen haben, schläft. Er schwitzt zurecht, denn das Thermometer zeigt über 90 Grad Fahrenheit. Die Kamera macht sich noch einmal allein auf den Weg, um einige der Nachbarn vorzustellen: Einen Mann, der sich rasiert, ein Ehepaar, das auf dem Balkon übernachtet hat, eine junge Frau, die ihre Tanzübungen macht. Dann nähert sich die Kamera erneut dem schlafenden Mann, dessen Gipsbein die Aufschrift »Here lie the broken bones of L.B. Jefferies« trägt. Eine zerbrochene Kamera und zahlreiche Fotografien und Illustrierte erzählen von seinem Beruf und seinem Schicksal: L.B. Jefferies ist Fotograf, der sich auf einer abenteuerlichen Fotosafari verletzt hat. Nun sitzt er bewegungsunfähig in einem Rollstuhl am Fenster seiner Wohnung . . .

Jeff, alias James Stewart, ist der Voyeur. Seine Situation ist identisch mit der des Kinozuschauers: jedes Fenster wandelt sich vor seinen Augen in eine Leinwand, auf der sich Schauspiele menschlicher Schwächen abspielen: Liebesfilme, Komödien, Melodramen und Thriller. Cornell Woolrichs Geschichte handelt nicht, wie die Hitchcocks, von den verschiedenen Facetten der Liebe, bei ihm gibt es nur einen Mann, den Ich-Erzähler Hal, der einen Nachbarn des Mordes verdächtigt, und der mit Hilfe seines Krankenpflegers Sam nach verdächtigen Spuren sucht. Es gibt keine in Hal / Jeff verliebte Lisa Fremont, keine lebensmüde Miss Lonelyheart, kein kinderloses Ehepaar mit Hund, kein nymphomanisches junges Ehepaar, keine begehrte Miss Torso und keinen einsamen Musiker – all diese Figuren sind Hitchcocks Erfindung; ihre Beziehungen sind Varianten der Partnerschaft von Jeff und Lisa, die aufgrund unvereinbarer Lebensentwürfe nicht so harmonisch ist, wie zu wünschen wäre. Die vignettenhaften Erzählskizzen werfen bisweilen ein ironisches Licht auf Jeff und Lisas holprige Beziehung und deren schuldhaftes Vergnügen am Beobachten. Die Romanze zwischen den beiden ist eng mit einem Mord verwoben: Endlich haben sie ein gemeinsames Ziel – die Aufdeckung eines Verbrechens. Und als Lisa mutig Kopf und Kragen riskiert, ist auf Jeffs Gesicht (James Stewart in *Close-up*) zum ersten Mal wirkliche Bewunderung für sie zu erkennen.

Die Geschichte fesselt auf mehreren Ebenen: Der Liebesgeschichte, der Geschichte der Nachbarn und der Aufdeckung des Mordes. Interessant ist die Art ihrer filmischen Präsentation: Hitchcock kommt während des gesamten Films ohne Dialog aus, wenn er vom Leben der Nachbarn erzählt. Nur in einer einzigen Szene ergreift eine weinende Frau das Wort, deren kleiner Hund stranguliert im Hof liegt und die verzweifelt ein weiteres Thema des Films formuliert – die Isolation: »Ihr scheint

die Bedeutung des Wortes Nachbarn nicht zu kennen. Nachbarn mögen einander, sprechen miteinander, kümmern sich darum, ob einer lebt oder stirbt! Aber keiner von Euch tut das!« Gleichzeitig ›entlastet‹ sie damit unwissentlich Jeff, der sich durchaus um eben diese Dinge kümmert.

Der gesamte Film ist aus Jeffs subjektiver Perspektive gefilmt, bis auf sieben Szenen, in denen er schläft oder abgelenkt ist; dem Zuschauer bringt dies einen Informationsvorsprung und damit *Suspense*. Das gegenüberliegende Geschehen wird durch Jeffs Wahrnehmung gefiltert, wie Hitchcock erklärte: »Hier wird die subjektive Perspektive in Reinform gezeigt, und dazu ist nur der Film in der Lage. Natürlich kann es auch ein Romanschriftsteller, er kann schreiben ›er dachte‹ und so weiter, oder ›er fragte sich‹, aber das Kino kann den Blickwinkel eines Individuums zeigen und gleichzeitig seine Reaktionen einfangen, seine seelische Verfassung. Das geht im Theater nicht, weil man dort auf den Dialog und die Worte angewiesen ist, auf Meinungsäußerungen und dergleichen.«

Jeffs Teleobjektiv, mit dem er seine Nachbarn aus Langeweile und Neugier beobachtet, ist sowohl das Instrument des Voyeurs als auch das des Regisseurs. Und es ist der ›Operngucker‹ des Publikums. Der Blick dringt ein in eine private Welt, und ebenso wie das Publikum vergleicht Jeff diese verschiedenen Leben mit seinem eigenen. Mit Cornell Woolrichs Romanfigur kann sich der Leser getrost identifizieren, denn bereits zu Beginn seiner Ausführungen wird klar, daß das Geschehen weit zurück liegt, Hal um den ›positiven‹ Ausgang weiß und seinen Voyeurismus durch die Aufdeckung des Mordes an Mrs. Thorwald rechtfertigt. Im Film aber ist die Identifikation mit Lisa und Jeff weitaus zwiespältiger, denn der Zuschauer bekommt eine Menge Hinweise, daß Thorwalds Frau doch noch am Leben sein könnte. Jeff muß seinen Voyeurismus vor seinem Polizisten-Freund, vor seiner Freundin Lisa und seiner resoluten Pflegerin verteidigen. Die beiden Frauen lassen sich schließlich überzeugen, doch als der Polizist aufgrund seiner Nachforschungen auf Thorwalds Unschuld beharrt, überführt Lisa Jeff und sich selbst als geradezu blutrünstig: »Jeff, weißt Du, wenn jetzt jemand hier hereinkäme, er würde nicht glauben, was er sieht. Dich und mich mit langen Gesichtern, tief verzweifelt und enttäuscht, weil wir herausgefunden haben, daß der Mann seine Frau nicht umgebracht hat. Wir sind zwei der schrecklichsten Scheusale, die ich je gesehen habe.« Der Zuschauer fragt sich: Sind wir nicht alle voyeuristische Scheusale – ebenso neugierig und unmoralisch wie Jeff und Lisa, die ihre Nachbarn ausspionieren? Oder hat Jeff die moralische Pflicht, zu handeln? Hofft man nicht sogar, daß die Mordtheorie seiner Identifikationsfiguren stimmt und Mr. Thorwald seine nörgelnde, kranke Frau tatsächlich umgebracht hat? Durch die enge Fokussierung zwingt Hitchcock die Zuschauer, Jeffs Blicken zu folgen, und macht sie zu Angeklagten: Als Thorwald seinen heimlichen Beobachter entdeckt, schaut er nicht nur in Jeffs Objektiv, sondern blickt zugleich dem Kinopublikum *direkt* in die Augen.

Einige der Nebenhandlungen beeinflussen und sabotieren die Haupthandlung: Lisa dringt heimlich in Thorwalds Appartement ein, um nach Spuren für den Mord zu suchen. Aber Jeff wird vom Selbstmordplan von Miss Lonelyheart und der neuen Komposition des Musikers so abgelenkt, daß er es versäumt, ihr bei Thorwalds Rückkehr das verabredete Warnsignal zu geben. Lisa gerät in größte Gefahr. Hitchcock erzeugt Spannung über die passive Haltung Jeffs und seiner Krankenpflegerin, die wie gelähmt von ihrem Fenster aus zusehen müssen, wie in der Wohnung auf der anderen Seite des Hofes Thorwald Lisa bedroht. An dieser Stelle ist der Voyeurismus auf die Spitze getrieben, denn weder die handelnden Figuren noch die Zuschauer können eingreifen.

Wieder einmal gelingt es Hitchcock, für den Mörder Lars Thorwald Sympathie zu erheischen: Dessen bettlägerige Ehefrau provoziert ihn, obwohl er sie pflegt. Sie lacht ihn aus, als sie merkt, daß er eine Geliebte hat; Thorwald wirkt hilflos. Woolrichs Figur ist ungleich rauher und brutaler: Er durchtrennt Hals Telefonleitung, dringt mit einer Schußwaffe in dessen Zimmer ein und schießt auf ihn. Hals Gedanken reißen ab, er glaubt, daß jede Hilfe zu spät kommt. Sein einziger Schutz

gegen Thorwalds Pistole ist eine Beethovenbüste, hinter der er sich versteckt. Thorwald schießt auf den Büstenkopf, flieht, schießt aus der Distanz noch einmal und wird selbst von der Polizei erschossen. Hitchcocks Thorwald hat keine Waffe bei sich, als er zu Jeff kommt, um sich nach dessen Forderungen zu erkundigen. Auf die Frage »Was wollen Sie von mir?« hat Jeff keine Antwort. Er blendet Thorwald mit seinem Blitzlicht und die Kamera wechselt hier eines der seltenen Male sogar die Perspektive: Nach jedem hellen Blitz, den Jeff auf Thorwald abfeuert, verfärbt sich das Bild und das, was Thorwald sieht, rot und wird unscharf. Wenn sich Thorwald auf Jeff zu stürzen versucht, ist dies beinahe als Bestrafung für dessen Provokationen und Voyeurismus nachvollziehbar.

So eindimensional die Woolrich-Vorlage auch sein mag, John Michael Hayes, der sich hauptsächlich um die Dialoge kümmerte, hat daraus eines der komplexesten und vielschichtigsten Drehbücher für Hitchcock gemacht. Die Idee, die Geschichte aus dem Blickwinkel einer Figur zu erzählen, bot Hitchcock die Möglichkeit, einen ganz und gar »filmischen Film« zu machen, wie er François Truffaut beschrieb:

»Da war der unbewegliche Mann, der nach draußen schaut. Das ist das erste Stück des Films. Das zweite Stück läßt in Erscheinung treten, was der Mann sieht, und das dritte zeigt seine Reaktion. Das stellt den reinsten Ausdruck filmischer Vorstellung dar, den wir kennen. Darüber hat Pudowkin geschrieben, in einem seiner Bücher über die Kunst der Montage: Da berichtet er über ein Experiment, das sein Lehrer Lew Wladimirowitsch Kuleschow gemacht hat: Er zeigt eine Großaufnahme von Iwan Mosjoukine und läßt darauf die Einstellung von einem toten Baby folgen. In dem Gesicht Mosjoukines ist Mitleid zu lesen. Er nimmt die Einstellung des toten Babys weg und ersetzt sie durch ein Bild, das einen vollen Teller zeigt, und jetzt liest man aus derselben Großaufnahme Hunger. Genauso nehmen wir eine Großaufnahme von James Stewart. Er schaut zum Fenster hinaus und sieht zum Beispiel ein Hündchen, das in einem Korb in den Hof hinuntergetragen wird. Wieder Stewart, er lächelt. Jetzt zeigt man anstelle des Hündchens, das im Korb nach unten getragen wird, ein nacktes Mädchen, das sich vor einem offenen Fenster dreht und wendet. Man nimmt wieder dieselbe lächelnde Großaufnahme von James Stewart, und jetzt sieht er aus wie ein alter Lüstling. Bei der Wiederholung wird die Tänzerin da durch eine einsame Frau, Miss Lonelyheart ersetzt, und Jeff sieht romantisch aus.«

Das Fenster zum Hof, einer von Hitchcocks Lieblingsfilmen, wurde sein Vermächtnis genannt. Seine außerordentliche Leistung besteht darin, daß er den gesamten Film innerhalb eines Zimmers gedreht hat. Heraus kam ein Meisterwerk, das mit Ahnungen und wohligem Schaudern der Zuschauer spielt und zugleich definiert, was »reines Kino« ist.

Schwindel in Bildern

Den Roman *D'entre les morts* hat das aufstrebende französische Autorenteam Pierre Boileau und Thomas Narcejac im Hinblick auf eine Hitchcock-Verfilmung geschrieben. Und Hitchcock, der sich bereits für einen früheren Stoff der beiden interessiert hatte, biß an. Das Ergebnis ist einer seiner theatralisch wie stilistisch komplexesten Filme: *Vertigo. Aus dem Reich der Toten* (1958). Das nicht sehr gebräuchliche Wort »Vertigo« bedeutet Schwindel, Höhenangst.

Saul Bass revolutionierte in den 1950ern die Kunst des Titeldesigns, indem er für *Vertigo* eine einzige Graphik einsetzte, um die Mystik des Films einzufangen: Eine kreisende Spirale. Er abstrahierte Hitchcocks wiederkehrendes Spiralmotiv, um die psychologische Spirale des Schwindelgefühls ins Bild zu übersetzen. Die Spirale wiederholt sich in der Großaufnahme eines Auges, sie wiederholt sich in der gedrehten Haarlocke von Madleine Elsters Hochfrisur, der Wendeltreppe eines Glockenturms und in den kreisenden Bewegungen der Kamera.

Vertigo ist inszenierter Schwindel, im doppelten Sinn: Zunächst die optische Irritation des Zuschauers, dessen Auge bereits im Vorspann mit hypnotischen Effekten zurecht kommen muß. Neben dem formalen gibt es aber noch den inhaltlichen Schwindel, denn sowohl der Privatdetektiv Scottie Ferguson als auch der Zuschauer werden gezielt getäuscht: Madleine, die angeblich suizidgefährdete Frau von Gavin Elster begeht vor den Augen Scotties und des Publikums ganz offensichtlich Selbstmord: Sie stürzt von einem Kirchturm.

Madleine befindet sich scheinbar im Sog der Vergangenheit, Scottie bald im Sog von Madleine und der Zuschauer im Sog von *Vertigo*. Doch Scottie hat sich nichtsahnend in ein Trugbild verliebt: In Wirklichkeit ist die ›lebensmüde‹ Madleine eine gewisse Judy Barton, die Geliebte Gavin Elsters, der seine Ehefrau (die echte Madleine) ermorden will. Er inszeniert Judy als geheimnisvolle Blonde und engagiert Scottie als Beschatter, damit dieser Zeuge des ›Selbstmordes‹ wird. Elster kann darauf bauen, daß sein Freund Scottie im entscheidenden Moment versagt: Er kann ›Madleine‹ nicht in den Turm folgen, um sie zu retten, denn er hat krankhafte Höhenangst; eine pathologische Furcht davor, sich in großer Höhe aufzuhalten. Diese psychosomatische Krankheit ruft Schwindelgefühle hervor und die Vorstellung, in einen sich spiralförmig drehenden Abgrund zu stürzen.

Als Scottie einige Wochen nach dem furchtbaren Vorfall die brünette Judy Barton trifft, ist er paralysiert: Er will sie wegen ihrer Ähnlichkeit zu Madleine unbedingt kennenlernen. Unfähig, die lebendige Judy zu lieben, inszeniert er sie, wie vorher Gavin Elster, zu Madleine: Er zwingt sie, sich optisch in die Tote zu verwandeln. Ebenso wie Hitchcock dies mit seinen weiblichen Stars tat, sucht Scottie beinahe pedantisch die richtige Kleidung für Judy aus, schreibt ihr die Farbe und Frisur ihres Haares vor. Er schafft sich damit nicht nur das verlorene Traumbild, sondern demaskiert die Betrügerin nach und nach.

Ein Jahr arbeiteten Alec Coppel und der Dramatiker Samuel Taylor am Drehbuch für *Vertigo*. Hitchcock war der Meinung, daß von der männlichen Hauptfigur Scottie Ferguson eine starke Emotion ausgehen muß. Ein Mann, der in etwas hineingerät, das zu seiner Obsession wird: Die Liebe zu einer Frau und bald die beinahe krankhafte Liebe zu einer Toten. Wie so oft hatte Hitchcock bei der Adaptation literarischer Vorlagen eine Diskussion mit seinem Drehbuchautor durchzustehen, der auf *Surprise* beharrte, statt *Suspense* aufzubauen. Im Roman erfährt der Held (mit Namen »Flavières«) zusammen mit dem Leser erst am Ende, daß Madleine und Renée Sourange (im Film Judy Barton) die gleiche Person sind. Samuel Taylor wollte diese Konstruktion so übernehmen, doch Hitchcock wehrte ab:

»Sam«, sagte ich, »einer der tödlichsten Fehler bei jedem Spannungsaufbau lautet Verwirrung stiften. Wenn wir das Publikum verwirren, kann es gefühlsmäßig nicht mitgehen. Darum heißt unsere Devise: Klarheit, Klarheit und nochmals Klarheit. Laß es nicht so weit kommen, daß sich die Zuschauer fragen: ›Ich weiß nicht, was für eine Frau das ist, welche ist sie denn?‹ ›Darum«, fuhr ich fort, ›werden wir den Stier bei den Hörnern packen und alles in einer Rückblende zeigen, wumms! gleich hier und jetzt – zeigen wir ihnen, daß es dieselbe Frau ist.« Wenn dann Stewart zu ihr ins Hotel kommt, denkt das Publikum: ›Wenn der wüßte.«

Unschlagbar ist die Wirkung, die Hitchcock mit seinem berühmten *Vertigo*-Zoom erreicht, einem aufwendigen und teuren Trick: Während einer gegenläufigen Zoom-Kamerafahrt gleitet die Kamera aus der Treppenhaußchlucht des Glockenturms zurück, während sie den Abgrund gleichzeitig heranzoomt. Das bebildert einerseits der Wunsch zu fallen – ein Impuls, der nach vorne drängt und gleichzeitig die Angst davor, ein instinktives Zurückzucken. Gegen diesen starken optischen Effekt, bei dem Scottie und dem Zuschauer schwindelig wird, kommt die entsprechende Stelle der literarischen Vorlage nicht annähernd heran. Der Leser erfährt zwar, wie es Scottie geht, ist aber selbst

davon nicht betroffen:

»Das ist die falsche Tür, Madleine; Sie wollen doch nicht auf den Turm.« – »Doch. Ich möchte so gern mal von oben runterschauen.« Schon war sie auf der Treppe. Er mußte ihr folgen. Widerwillig stieg er die ersten Stufen hoch; er klammerte sich krampfhaft an das speckige Seil, das als Geländer diente. »Madleine ... Nicht so schnell!« Seine Stimme dröhnte, wurde in den engen Mauern vielfach zurückgeworfen. Madeleine antwortete nicht, aber er hörte das Klappern ihrer Absätze auf den Stufen. Er erreichte einen Treppenabsatz. [...] Im wurde schwindlig, aber es ging gleich wieder vorüber. [...] »Madleine ... Warten Sie.« Er keuchte. Seine Schläfen hämmerten. Seine Beine wollten ihm nicht gehorchen. Noch ein Absatz. Er hielt sich die Augen zu, weil er nicht in die Tiefe sehen wollte. Aber er fühlte sie auch so, links neben sich, in dem Schacht, in dem die Glockenseile hingen. Krähen flogen krächzend um die sonnenwarmen Steine. Nie würde er es schaffen, wieder heil nach unten zu kommen. »Madleine!« Seine Stimme klang heiser. Er war den Tränen nah, wie ein Kind im Dunkeln.«

Hitchcock hatte sich den Vertigo-Zoom schon 18 Jahre zuvor für *Rebecca* gewünscht. Doch er ließ sich nicht realisieren und sah so aus, als bewege sich das Bild und nicht die Vorstellung der handelnden Figur. Auch bei *Vertigo* wurde nach vielen Fehlversuchen klar, daß das Filmen auf dem 20 Meter hohen Set des Glockenturm unmöglich war. Man konstruierte deswegen ein liegendes Treppenhausmodell. Gefilmt von dem Spezialeffekt-Kameramann John Fulton in Kombination mit der Musik von Bernard Herrmann bekam Hitchcock seinen gewünschten Schwindeffekt.

Als Judy in Madleine verwandelt aus dem Badezimmer kommt und sich Scottie zu einem Kuß nähert, beginnt Hitchcocks Kamera um die Liebenden zu kreisen. Sie scheinen den Halt im Raum und den Boden unter den Füßen zu verlieren. So, als ließe dieser Strudel einen tiefen Abgrund erahnen. In einer erst nicht wahrzunehmenden Rückprojektion verwandelt sich das Zimmer in die Stallungen der Mission, wo Scottie Madleine vor ihrem »Tod« das letzte Mal umarmte. Das Hotelzimmer und Teile der Stallungen wurden als runde Dekoration gebaut und die gesamte Szenerie in einem 360-Grad-Schwenk gefilmt. Das wurde wiederum auf eine Leinwand projiziert, vor der die Schauspieler in der Mitte auf einer kleinen Drehscheibe standen. Sie drehen sich und mit ihnen der Zuschauer: Es scheint, als seien die Liebenden in die Vergangenheit zurückversetzt. Flashback, Schwindel und Schock in einem.

Hitchcocks Farbdramaturgie ist von seinen Anfängen in Deutschland und daher vom deutschen Expressionismus beeinflusst. Die Grundfarben des Films *Vertigo* sind rot und grün, um die handelnden Personen zu charakterisieren; die benutzten Farbfilter kreieren eine (alp)traumartige Atmosphäre. Das Grün ist nicht warm, sondern beißend, das Rot künstlich und verrucht. Vor den knallroten Tapeten eines Restaurants erscheint die atemberaubende Madleine Scottie zum ersten Mal. Sie trägt ein schwarz-grünes Abendkleid und schreitet wie ein lebendiges Gemälde durch einen großen braunen Türrahmen. Die Liebe zu ihr ist gefährlich und führt ins Verderben. Rot ist der Teppich im Büro des Mörders Gavin Elster. Wenn Marnies Rotphobie die Überflutung der Leinwand mit roter Farbe zur Folge hat, so ist es hier das giftige Grün: Madleine und Judy tragen grüne Kleidung. Madleine bewegt sich durch grünlich-mystischen Nebel und fährt einen grünen Wagen. Judy badet ebenfalls in einem neongrünen, nebelartigen Licht, als sie Scottie im Hotelzimmer als Reinkarnation von Madleine entgegentritt. Das Bild färbt sich blutrot, als Judy sich an das erinnert, was wirklich im Glockenturm geschah.

Bald darauf wird Scottie Judys wahrer Identität gewahr. Er erzwingt die Wiederholung der Szene, die mit dem Sturz endete, und zerrt sie in den Glockenturm hinauf. Sein Schuld- und Schwindelgefühl verschwindet, während er sie anklagt, bei einem kaltblütigen Mord mitgeholfen zu haben. Judy gesteht ihm ihre Liebe, doch von der Erscheinung einer unversehens auftauchenden Nonne

erschreckt, stürzt sie sich dann tatsächlich zu Tode. Ungleich brutaler ist das Ende der Vorlage »D'entre les morts«, denn der Held Flavières macht sich schuldig: Er erwürgt die »falsche« Madleine:

»Madleine! rief er. Sie trocknete sich die Augen und strich sich die Haare aus dem Gesicht. »Ich bin nicht Madleine.« Mit zusammengebissenen Zähnen packte er ihren Hals mit beiden Händen, warf sie rücklings auf das Bett und ließ sie nicht mehr los. »Du lügst«, stöhnte er. »Du lügst! Weißt du denn nicht, daß ich dich liebe ... Daß ich dich liebe, hörst du? Von Anfang an [...] Immer, wenn ich dich in den Armen gehalten habe, wußte ich, daß du die einzige Frau in meinem Leben bist ... Madleine ... Unsere Spaziergänge – erinnerst du dich? Es war Sommer ... Überall Blumen. [...] Madleine, ich bitte dich: Sag mir die Wahrheit ...« Sie rührte sich nicht. Mit ungeheurer Anstrengung löste er seine Hände von ihrem Hals. Dann tastete er nach dem Lichtschalter. Sein furchtbarer Schrei trieb die Gäste aus ihren Zimmern auf den Flur.«

Die Täuschungen und Geheimnisse des Romans behielt Hitchcock in seinem Film grundsätzlich bei. Zusammen mit Scottie glaubt der Zuschauer an Madlines Todessehnsucht, an ihre starke Verbindung zu ihrer Ahnin Carlotta Valdes und später an ihren Selbstmord. Im Roman erfährt der Leser vom wirklichen Verbrechen erst zum Schluß, während Hitchcock in der Mitte des Films »zugibt«, daß alles zuvor Gezeigte eine Farce war; ein bitterer Moment, denn es gab *nie* eine geheimnisvolle Madleine, und ohne sie auch kein Mysterium ...

Mord als schöne Kunst

»Glauben Sie wirklich an ein vollkommenes Verbrechen?«, fragt Margot Wendice in *Bei Anruf Mord* den Krimiautor Mark Halliday lächelnd. Später genehmigt der des Mordversuchs überführte Tony Wendice sich und den Anwesenden einen Drink, um auf seine Verhaftung anzustoßen. Überhaupt unterhält man sich bei Hitchcock in gepflegter Gesellschaft und mit einem Glas Martini in der Hand über die Kunst des perfekten Mordes. Shaw Brandon und Philip Charles richten das Essen auf dem »Sarg« ihres toten Studienkollegen David an und feiern dessen Ermordung mit einer Party (*Cocktail für eine Leiche*). Ihr Professor Rupert Cadell gibt denn auch im Plauderton verzerrte Ideen von Nietzsches Übermenschentum von sich: »Immerhin ist Mord eine – oder sollte es wenigstens sein – eine Kunst. Nicht unbedingt eine der lebendigsten Künste, aber immerhin eine Kunst. Und daher sollte das Privileg einen Mord zu begehen, denen vorbehalten sein, die den gewöhnlichen Menschen weit überlegen sind.« Bruno Anthony (*Der Fremde im Zug*) erzählt Mrs. Cunningham in Partylaune, er habe die beste Art und das beste Werkzeug – einfach, lautlos und schnell: »Ich werde Ihnen zeigen, was ich meine. Sie gestatten doch, daß ich einen Moment meine Hände um Ihren Hals lege?« – »Wenn es nicht zu lange dauert«, ist die Antwort der amüsierten älteren Dame.

Die Ordnung der bürgerlichen Hitchcock-Welt gerät oft durch die psychische Deformierung des Individuums in Gefahr. Wie Shaw Brandon und Philip Charles spiegelt Bruno Anthony die Dekadenz der westlichen Kultur wieder: Wer einen Mord begeht, so meinen die Beteiligten frei nach Nietzsche, erhebt sich über das Gewöhnliche und ist mehr wert, als der allgemeine Pöbel. Die bürgerlichen Moralvorstellungen von Gut und Böse, von Recht und Unrecht hätten für den überlegenen Intellektuellen keine Bedeutung. Auf den Gesichtern der Mörder spiegeln sich dunkle Schatten ...

Hitchcock castete subversiv und besetzte oft das genaue Gegenteil des literarischen Charakters: Seine Mörder-Figuren entstammen meistens der oberen Gesellschaftsschicht, und sie scheinen alles zu haben: Geld, schöne Frauen und das Privileg, Böses in der Welt anzurichten. Der Ex-Tennis-Champion Tony Wendice »verkauft« in *Bei Anruf Mord* seinem ehemaligen Schulkameraden, Cap-

tain Lesgate, sein Mord-Konzept so geschickt wie ein Vertreter. Der anfänglich so verliebte Alexander Sebastian einigt sich mit seiner Mutter, seine Frau Alicia langsam durch Gift zu töten (*Berüchtigt*), der begüterte Philip Vandamme versucht, seine Geliebte Eve Kendall durch einen Flugzeugunfall aus der Welt zu schaffen (*Der unsichtbare Dritte*). Die Trennung von Gut und Böse ist kaum möglich, denn auch Hitchcocks ›Helden‹ nähern sich nicht selten dem Sündhaften an und werden schuldig; die Täter dagegen sind Sympathieträger. Ray Milland wirkt als Tony Wendice ungleich charmanter als der *good-guy* Robert Cummings in der Rolle des heimlichen Liebhabers. Robert Walker, der den bisexuellen, bizarren Bruno Anthony spielt, wurde eigentlich als ›*nice-american-kid*‹ besetzt. Anthony Perkins ist nicht, wie in der *Psycho*-Vorlage, ein dicker, bebrillter, häßlicher Außenseiter, sondern der Typ des ›*all-american-boy*‹, mit dem man Mitleid haben kann. Und er bringt eine Frau um, die sich durch den Diebstahl von 40 000 Dollar selbst strafbar gemacht hat.

Der künstlerisch – optisch wie psychologisch – perfekte Mord im Hitchcock-Kino ist sicherlich der von *Psycho*. »Ich denke, daß Montage essentiell für ein bewegtes Bild ist« – sprach Hitchcock und drehte 1960 die berühmte Duschsequenz, die das Kino des 20. Jahrhunderts ähnlich geprägt hat, wie die Bullet-Time-Einstellungen in der *Matrix*-Trilogie das des 21. Jahrhunderts. Mit seinen von Saul Bass brilliant entworfenen Einzelbildern ist der Duscharmord ein Meisterstück technischer Virtuosität: Die berühmten, knapp zweieinhalb Filmminuten, in über 50 rasend schnelle Schnitte zerlegt, schockierten überall auf der Welt. Eine Vielzahl verschiedener Groß- und Nahaufnahmen wird über die Montage psychologisch zu einer fortlaufenden Erfahrung verschmolzen: einer furcht-einflößenden und überzeugenden Messerattacke. Die Phantasie des Zuschauers ›sieht‹ mehr, als in Wirklichkeit da ist: Jeder einzelne Film-›cut‹ ist als tatsächlicher Schnitt eines Messers ›spürbar‹. Man sieht den zum Schrei geöffneten Mund des Opfers, man sieht Wasser und Blut, man sieht das zustechende Messer, man sieht Beine, einen Bauchnabel und Hände, die ins Leere greifen. Fotografisch gibt es einen harten Kontrast: Das Opfer ist hell beleuchtet, während das Gegenlicht den Mörder bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt.

Hitchcock läßt seine Zuschauer im Badezimmer einmal mehr zu heimlichen Zeugen werden: Sie schauen zunächst mit Norman Bates durch ein kleines Guckloch in der Wand Marion beim Ausziehen zu und werden dann mit ins Badezimmer genommen: In die Privatsphäre der Frau, die nirgends so entspannt und zugleich so wehrlos erscheint, wie nackt unter der Dusche. Und wieder führt die Verknüpfung von (unterdrückter) Sexualität und Gewalt zu dieser zweiminütigen *tour de force*.

»Es gibt zwei elementare Gründe für Schnitt beziehungsweise Montage im Film«, erklärt Hitchcock. »Um Ideen oder Vorstellungen darzustellen oder um Gewalt und Emotionen darzustellen. Die Wirkung ist viel schwächer, wenn man aus der Distanz aufnimmt. Wenn man zum Beispiel einen Zug sieht, der in einer Meile Entfernung durch die Landschaft saust, dann hat man den Eindruck, er fährt langsam. Steht man jedoch nur zwei Meter von ihm entfernt, hat man das Gefühl, daß er einen umhaut.« Der *Psycho*-Mord hat kein erkennbares Motiv und wirkt durch die stroboskopische Schnittfolge unglaublich brutal. Die Bilder scheinen in Bewegung, während der Bildinhalt denkbar wenig Aktivität enthält: Alles, was passiert, ist, daß eine Frau duscht, erstochen wird und langsam in die Wanne sinkt. Kaum vorstellbar, wie die filmische Montage der Sequenz in irgendeiner anderen Kunst nachgeahmt werden könnte. Und so liest sich die ursprüngliche Szene bei Robert Bloch – mit einem deutlich langsameren Erzählduktus, denn das Opfer hat noch Zeit, relativ viele Einzelheiten wahrzunehmen:

»Dann stellte sie sich unter die Dusche. Das Wasser war heiß, und sie mußte den ›Kalt‹-Hahn etwas aufdrehen. Zuletzt drehte sie beide Hähne, so weit es ging, auf und ließ den warmen Guß

auf sich herabprasseln. Der Lärm war ohrenbetäubend, und der Raum begann, sich mit Dampf zu füllen. Deshalb hörte sie weder die Tür aufgehen noch die Schritte. Und als der Duschvorhang geöffnet wurde, war das Gesicht anfangs durch den Dampf verdeckt. Dann aber sah sie es vor sich – nur ein Gesicht, das durch den Spalt blickte, wie eine Maske mitten in der Luft hängend. Ein Kopftuch verdeckte die Haare, die verglasten Augen hatten einen unmenschlich starren Ausdruck, aber es war keine Maske, es konnte keine sein. Die Haut war kreideweiß gepudert, auf den Backenknochen saßen zwei hektische Rougeflecken. Es war keine Maske. Es war das Gesicht einer verrückten alten Frau. Mary fing an zu schreien, da wurde der Vorhang weiter geöffnet, und eine Hand mit einem Schlachtmesser tauchte auf. Es war das Messer, das ihr eine Sekunde später den Schrei abschnitt. Und den Kopf.«

Der Autor Robert Bloch fand den Stoff für seinen Roman in der Zeitung: die wahre Geschichte eines Massenmörders, der lange Zeit unauffällig und unverdächtig in der Kleinstadt Plainfield lebte. Bloch fand Gefallen an der schockierenden Meldung und entwarf seinen ›Helden‹ Norman Bates nach der Beschreibung des echten Täters. Für den Beginn des Romans erfand er eine Heldin, die aus einer anderen Stadt kam und die aus einem bestimmten Grund in Norman Bates' Motel übernachtet. Und dann tat er etwas, was man üblicherweise nicht in Romanen tut, und was Hitchcock für seine Verfilmung übernommen hat: Er etablierte eine sympathische Heldin, gab ihr ein Problem, so daß der Leser etwas für sie empfinden konnte, und ließ sie nach dem ersten Drittel des Romans plötzlich umbringen. Auch Hitchcocks Marion Crane, besetzt mit der etablierten Schauspielerin Janet Leigh, wird bereits nach 45 Filmminuten ermordet: Ein großer, unerwarteter Schock für die Zuschauer. Bisher folgte er dem Blickwinkel Marions, hat sich sogar auf ein mögliches Dreiecksverhältnis, eine Frau zwischen zwei Männern (ihrem Freund Sam und dem ihm ähnelnden Motelbesitzer Norman Bates) gefreut. Was nun? An die Stelle Marions tritt so kunstvoll wie übergangslos Hitchcocks neuer Sympathieträger: Der verschüchterte, gut aussehende Norman Bates.

Nachdem Hitchcock von dem ersten Drehbuchentwurf von James Cavanagh gelangweilt war, engagierte er den jungen Autor Joseph Stephano. Der fand schnell heraus, daß man Hitchcocks Phantasie am besten anregte, wenn man die Handlung bildlich beschrieb:

»Er war überhaupt nicht an Charakteren und Motivationen interessiert. Das überließ er dem Autor. Aber wenn ich sagte: Am Anfang des Films hätte ich gern einen Helikopterflug über die Stadt, direkt zu dem schäbigen Hotel, wo Marion ihre Mittagspause mit Sam verbringt, sagte er: Wir gehen direkt durchs Fenster! So etwas machte ihn an. Am ausführlichsten besprachen wir die Duschszene. Wir wollten genau wissen, wie sie im Film aussehen würde. Ich weiß noch, daß ich auf einer Couch in seinem Büro bei Paramount saß ... und wir jedes Detail des Mordes diskutierten. Er stand hinter seinem Schreibtisch auf, kam rüber zu mir und sagte: Sie sind die Kamera. Sie liegt jetzt auf dem Boden. Wir zeigen, wie er den Duschvorhang aufhebt ... Hitchcock spielte jede Bewegung, jede Geste, jede Nuance, wie die Leiche in den Duschvorhang gewickelt wird.«

Psycho wurde ein riesiger Kassenerfolg. Dazu tat die geschickte Werbestrategie ihr Übriges: »Don't kill your excitement of *psycho*«, war auf großen Schildern vor jedem Kino zu lesen. *Niemand*, so hieß es, *wirklich niemand* würde nach Beginn der Vorführung noch in den Saal gelassen. Nicht einmal der US-Präsident oder die Queen von England! Es sollte vermieden werden, daß Zuschauer die spektakuläre Mord-Montage versäumten. »Reines Kino ist die Zusammensetzung von Filmteilen, die sich gegenseitig ergänzen, wie Noten, die sich zu einer Melodie fügen«, befand Hitchcock. Die Melodie des *Psycho*-Mordes ist ein so grausames wie eindringliches Kunstwerk.

Hitchcock, der Klassiker

Der Filmmusiker Bernard Herrmann hat Hitchcock einmal als Pendant zu dem viktorianischen Romancier Charles Dickens beschrieben: Was Dickens für den Roman geleistet habe, das tue Hitchcock für den Film, denn beide schafften sich ihr ganz eigenes, fiktionales Universum mit unzähligen Charakteren, Handlungen und Orten. In der Tat sind Hitchcocks Geschichten, obgleich sie in der Gegenwart spielen, psychologisch motiviert und präsentiert wie etwa eine Story von Wilkie Collins und allein *Rebecca* und *Psycho* zeigen, wie treffend Hitchcock diese Atmosphäre ins Kino übertrug.

Seine Handschrift, das ist die Strategie des *Suspense*, Humor, Liebesgeschichten, falsche Fährten, unschuldige, zu Unrecht verfolgte Menschen, dramatische Absturz-Szenen und gepflegte Konversation während des Essens. Seine Erkennungsmerkmale sind die optisch klare Sprache, die Licht- und Farbdramaturgie, die psychologische Montage oder Virtuositäten wie der *Vertigo*-Zoom. Es ist die Kunst, ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu suggerieren; es ist die Schaffung eines grundsätzlichen Gefühls von Schuld und Bedrohlichkeit, das die Erwartung des Unheils steigert.

Hitchcocks Kino bedeutet, alltägliche Dinge wie Essen und Trinken, Schlüssel oder Treppen in den Fokus zu rücken; gepaart mit dem weniger Alltäglichen wie Verfolgungsjagden, in Handschellen gefesselte Helden und Doppelgänger, der Identifikation mit den Schurken und der Komplizenschaft des Zuschauers. Die Verquickung von Realität und Phantasie machte seine Filme ›larger than life‹. Gefragt, warum er nicht mehr Kostümfilme mache, antwortete er: »Aus einem einfachen Grund: Bei Kostümfilmen geht nie jemand auf die Toilette.« An dieser Aussage manifestiert sich nicht nur seine Detailbesessenheit und die Liebe zum Realismus, sondern vor allem, daß bei ihm häufig aus einfachen, ja banalen Situationen die Dramatik entsteht.

Der Zuschauer wird in den kreativen Prozeß miteinbezogen und rückt durch die Großaufnahmen der Protagonisten näher an das Geschehen heran. Er leidet auf existentieller Ebene mit den Helden – mehr als mit den Figuren der literarischen Vorlage. Hitchcocks Filme bieten keinen Eskapismus, ermöglichen keine Flucht in eine schöne, heile Welt. Sie hinterfragen die bestehende Moral und entlarven nicht selten eine marode Gesellschaft. Das Gute und das Böse ist nie klar getrennt, und in nur wenigen seiner Filme finden Liebende für den Rest ihres Lebens zueinander. Seine Handlungen folgen keinen bekannten Mustern, sondern offenbaren einen sehr bestürzenden Blick auf die menschliche Natur: »Der Zuschauer nimmt beim Verlassen des Kinos Unruhe mit nach Hause; es ist nicht die konkrete, durch das gesehene Drama verursachte Unruhe, sondern eine philosophische Unruhe, die sich auf die Frage zurückführen läßt, ob die Welt, in der wir leben, gut eingerichtet ist«, schreibt der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz.

Hitchcock zählte große Namen zu seinen Drehbuchautoren: Den Literaturnobelpreisträger John Steinbeck, die Romanciers Thornton Wilder, Dorothy Parker und Raymond Chandler, die Theaterautoren Maxwell Anderson und George Tabori. Er castete sie so sorgfältig wie seine Schauspieler und Techniker. Je nachdem, welchen Ton, welche Art von Figurenzeichnung er für das jeweilige Script im Sinn hatte: Samuel Taylor schrieb elegant, vielschichtig und facettenreich – genau richtig für einen Film wie *Vertigo* oder *Topas*. Ernest Lehman zeichnet für den actionreichen Thriller *Der unsichtbare Dritte* verantwortlich, Joseph Stefano für *Psycho*. Und John Michael Hayes, ein guter Kömödienschreiber, war die perfekte Drehbuchbesetzung für *Das Fenster zum Hof*, *Über den Dächern von Nizza* und *Immer Ärger mit Harry*. Hitchcock zog die Dramatiker den Romanciers vor, denn sie hatten die Gabe, Szenen zu bauen und vor allem, den Stoff zu komprimieren: Ein Theaterstück ist an eine begrenzte Szenen- und Seitenzahl gebunden, während sich ein Romancier über 1000 Seiten ›verbreiten‹ kann.

Privat, so gestand Hitchcock einmal, lese er nie Romane, höchstens Biographien, Historisches oder Reiseliteratur – keine Fiktion. Er war auch kein großer Kinogänger. Die meisten Filme seiner Kollegen nannte er etwas despektierlich »Fotografien von sprechenden Menschen«, für ihn das Synonym für Langeweile. Als François Truffaut ihn fragte, warum er nicht einmal *Schuld und Sühne* oder ähnlich große Literatur verfilme, antwortete Hitchcock so ehrlich wie bescheiden:

»Das werde ich nie tun, weil *Schuld und Sühne*, das ist schon das Werk eines anderen. Man redet oft über die Regisseure in Hollywood, die literarische Meisterwerke verunstalten. Ich habe nicht die Absicht, je so etwas zu tun. Ich lese eine Geschichte nur einmal. Wenn mir die Grundidee zusagt, übernehme ich sie, ich vergesse das Buch vollkommen und mache Kino. Ich wäre völlig außerstande, Ihnen die Geschichte von *The Birds* von Daphne du Maurier zu erzählen. Ich habe sie nur einmal, ganz schnell, gelesen. Was ich nicht verstehe, ist, daß jemand sich eines Werkes total bemächtigt, eines guten Romans, an dem ein Autor drei oder vier Jahre geschrieben hat und in dem sein ganzes Leben steckt. Man fummelt daran herum, verschreibt sich ein paar erstklassige Techniker, und schon ist man Kandidat für einen Oscar, während der Autor im Hintergrund verschwindet. An ihn denkt keiner mehr.

Ich möchte noch hinzufügen, wenn ich *Schuld und Sühne* drehen würde, käme jedenfalls kein guter Film dabei heraus. Nehmen Sie einen Roman von Dostojewski, nicht nur *Schuld und Sühne*, egal welchen, sie bestehen aus vielen Wörtern, die alle eine Funktion haben. Und um dasselbe nun filmisch auszudrücken, müßte man, wenn man die Wörter durch Kamerasprache ersetzt, einen Film von sechs oder zehn Stunden drehen. Sonst wäre das nicht ernstzunehmen.«

Hitchcock brauchte keine Klassiker – er war und ist selber einer. Bei ihm hat der Prozeß, Teile eines literarischen Werkes in einen Film zu transformieren, immer ein faszinierendes Konstrukt von Intermedialität ergeben. Neben zahlreichen einschlägigen Preisen und Ehrungen wie dem Golden Globe wird Hitchcock 1979 mit dem Titel Knight Commander of the British Empire zum ›Sir‹ Alfred Hitchcock geadelt. Und er wurde fünfmal für den Regie-Oscar nominiert. Daß er ihn nie bekommen hat, tat seiner Selbsteinschätzung und seiner Arbeitsdisziplin keinen Abbruch. Erst 1968 verlieh ihm die Academy of Motion Picture Arts and Sciences den Irving G. Thalberg Memorial Award für sein Lebenswerk. Zu spät, wie er fand. Seine Dankesrede ist die knappste in der Geschichte des Oscars: Nach *Standing ovations* schritt er zum Rednerpult, baute seine distinguiert-pinguinhafte Erscheinung dahinter auf, sagte »Thank you!« und ging.

»Sie müssen Ihre Filme entwerfen, wie Shakespeare seine Stücke baute, fürs Publikum«, schärfte Hitchcock seinen jungen Regiekollegen ein. Und tatsächlich machte er Filme nie für die Kritik, sondern zur Unterhaltung seiner Zuschauer. Wie keinem anderen Kollegen gelang es Alfred Hitchcock, dem öffentlichen Bewußtsein den Regisseur als den eigentlichen Filmautor zu vermitteln, Filmregie als eine denen des Literaten und des Malers ebenbürtige Tätigkeit zu propagieren, und sich selbst als exemplarisches Beispiel. Sein Filmschaffen erreichte über die Jahrzehnte eine Qualität, die ihresgleichen sucht, und die Erwartungshaltung seines Publikum wurde allmählich so hoch, daß er mit sich selbst konkurrieren mußte. So mag der selbstbewußte Satz, den er einmal über einen seiner Filme sagte, für sein gesamtes Werk gelten:

»Wenn Sie beim Betrachten von *Das Fenster zum Hof* nicht entzücktes Entsetzen verspüren, kneifen Sie sich – wahrscheinlich sind Sie bereits tot.«

Literaturhinweise

Belloc Lowndes, Marie: *The Lodger*, Chicago: Academy Chicago Publishers 1988.

- Bloch, Robert: *Psycho*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2004.
- Bogdanovich, Peter: »Alfred Hitchcock. Ein Synonym für Suspense«, in: Bogdanovich, Peter: *Wer hat denn den gedreht? Gespräche*, Zürich: Haffmans Verlag 1997, S. 571–684.
- Boileau, Pierre, Narcejac, Thomas: *Vertigo. Aus dem Reich der Toten*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998.
- Buchan, John: *Die neununddreißig Stufen*, Zürich: Diogenes Verlag 1975.
- Dodge, David: *Über den Dächern von Nizza*, Zürich: Diogenes Verlag 1990.
- du Maurier, Daphne: *Rebecca*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- du Maurier, Daphne: *Die Vögel. Stories*, Bern, München, Wien: Scherz Verlag 1996.
- Duncan, Paul: *Alfred Hitchcock. Sämtliche Filme*, Köln: Taschen GmbH 2003
- Graham, Winston: *Marnie*, Gütersloh: Bertelsmann.
- Highsmith, Patricia: *Zwei Fremde im Zug*, Zürich: Diogenes 1977.
- Iles, Francis: *Vorsätzlich. Kriminalroman*, Frankfurt am Main: Ullstein Taschenbücher-Verlag.
- Knott, Frederick: *Bei Anruf Mord. Ein Kriminalstück in drei Akten*, Hamburg: Ahn & Simrock Bühnen- und Musikverlag GmbH.
- La Bern, Arthur: *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square*, London: W.H. Allen and Co. 1966.
- Reuter, Vibeke: *Hitchcocks Handschrift*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005.
- Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock. Ein Leben*, München: Piper Verlag 2005.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2007.
- Woolrich, Cornell: *Das Fenster zum Hof*, Zürich: Diogenes Verlag 1989.