

Henry Keazor

«Hitchbook», «Hitchcock», «Hitchlook»...

Alfred Hitchcock und die Künste – eine Einführung

Betrachtet man Person und Werk Alfred Hitchcocks, so fällt eine Diskrepanz, ja: geradezu eine Paradoxie oder wenn man so will: Dichotomie auf, die Hitchcock gefallen oder wenigstens amüsiert hätte, denn bekanntermaßen hatte er ein Faible für solche gegenläufigen Doppelstrukturen (weshalb schon der Titel des mit Ron Burrage als Hitchcock-Double besetzten Essay-Films von Johan Grimonprez, *DOUBLE TAKE* [B/D/H 2009], sehr passend ist):¹ Schon das lange Zeit verschollene und 2011 in Teilen wiederentdeckte Beinahe-Hitchcock-Frühwerk *THE WHITE SHADOW* (GB 1924)² handelt von sehr gegensätzlichen Zwillingsschwestern, die von Betty Compson in einer Doppelrolle dargestellt werden. In seinem rund 20 Jahre später entstandenen Thriller *SHADOW OF A DOUBT* (dt.: *IM SCHATTEN DES ZWEIFELS*; USA 1943) setzte er diese Doppelstruktur fort bzw. baute sie weiter aus – hier hören beide Hauptfiguren auf den Namen «Charlie», aber es handelt sich dabei zum einen um einen Mann, den Onkel, und zum anderen um ein Mädchen, seine Nichte; ferner gibt es zwei Polizisten, die immer zusammen auftreten, wobei der eine jünger, der andere hingegen älter ist; die beiden Charlies sind sich zu Beginn des Films einander scheinbar ähnlich und mögen sich sehr – sie müssen beide jedoch im weiteren Verlauf des Films erkennen, wie gegensätzlich sie tatsächlich sind: Der Onkel erweist sich als skrupelloser Witwenmörder, aber paradoxerweise bringt seine Nichte ihn am Schluss des Films versehentlich in Notwehr um: Sie wird aufgrund eines Mörders zur Mörderin.

Aber solche Dichotomien finden sich nicht nur im Werk Hitchcocks, sondern ein solcher Gegensatz trifft auf dieses selbst zu: Denn wir haben einerseits die «Breite» Hitchcocks (und hierbei ist weniger seine physische Breite und Körperfülle gemeint, mit der er selbst in seinen vielen Kurzauftritten, den so genannten *Cameos*, immer wieder ironisch spielte,³ als vielmehr die

1 Unter Rückgriff auf mit eigens gedrehten Szenen kombinierten Archivaufnahmen schildert der Film die (natürlich fiktive) Begegnung Alfred Hitchcocks mit einem Doppelgänger während der Arbeiten zu *THE BIRDS* (dt.: *DIE VÖGEL*; USA 1963). Zum Motiv des Doppels bei Hitchcock vgl. auch den Eintrag «Doubles» bei Michael Walker: *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam 2005, S. 146–153.

2 Hitchcock zeichnet bei dem Film als Art Director, Drehbuchautor, Regieassistent und Cutter verantwortlich – im Herbst 2011 wurden die Filmrollen in Neuseeland wiederentdeckt. Vgl. dazu Jörg Häntzschel: Im Wirbel der tobenenden Moderne. Zwei Schwestern und ein böser Kulturkampf: Das Abenteuer von Alfred Hitchcocks wiederentdecktem Frühwerk «The White Shadow». In: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Oktober 2011, Feuilleton, S. 15.

3 In *STRANGERS ON A TRAIN* (dt.: *DER FREMDE IM ZUG*; USA 1951) z. B. steigt Hitchcock (9:17) in den Zug, aus dem sein Protagonist gerade aussteigt, wobei der Regisseur in Anspielung auf seine Körperfülle und -form einen Kontrabass in den Waggon wuchtet. In *LIFEBOAT* (dt.: *DAS RETTUNGSBOOT*; USA 1944) erscheint

zeitliche wie thematische und gattungsmäßige Breite und Ausdehnung): Schaut man sich die Lebens- und Schaffensdaten Hitchcocks an (er lebte von 1899 bis 1980 und kam 1920 zum Film, wo er ab 1922 seine eigenen Filme drehte),⁴ so wird deutlich, dass er sämtliche wichtige Etappen der Filmgeschichte miterlebte:

1) Hitchcock wurde Zeuge des Wechsels vom Stumm- zum Tonfilm und musste hierbei auch jene Erfahrungen machen, wie sie von dem Musical *SINGIN' IN THE RAIN* (R: Stanley Donen, Gene Kelly; USA 1952) zum Gegenstand der Handlung gemacht werden. Während die Nationalitäten bzw. die Stimmen der SchauspielerInnen im Stummfilm ohne Belang waren, wurde dies plötzlich mit der Einführung und Durchsetzung des Tonfilms relevant, denn nun hörte man die Stimmen. Hitchcock z. B. musste bei seinem 1929 gedrehten Film *BLACKMAIL* (GB) auf ein sehr kompliziertes technisches Verfahren rekurren, denn seine Hauptdarstellerin Anny Ondra war deutsch-tschechischer Herkunft und hatte daher in ihrer englischen Aussprache einen deutlichen Akzent, der sich nicht konsequent in die erzählte Handlung einfügen ließ, weshalb man Ondra zwar spielen, jedoch nur stumme Lippenbewegungen vollführen ließ, während ihre englische Kollegin Joan Barry zeitgleich den Part der Rolle sprach.⁵

Die Einführung des Tonfilms war seinerzeit ein in der Film- und Kunstwelt umstrittenes Thema, denn einige Regisseure und Kunsthistoriker wie z. B. Sergej Eisenstein und Rudolf Arnheim fürchteten, dass man mit der Einführung des Tonfilms die künstlerischen Errungenschaften des Films verlieren könne.⁶ Während man zuvor auf Mittel sinnen musste, dem Zuschauer stumm, rein mit Bildern und hie und da mit Texttafeln (mit deren Erstellung Hitchcock übrigens seinen Weg in den Film fand)⁷ die Handlung zu vermitteln und daher eine ganz eigene Sprache hinsichtlich Gestik, Mimik, Kamera und Beleuchtung entwickeln musste, die in ihrer notwendigen Stilisierung z. T. wenig mit der Alltagsrealität zu tun hatte, bestand nun die Gefahr, dass man dank des zur Verfügung stehenden Tons den einfacheren, direkteren Weg gehen und einfach alles über Dialoge erklären würde. Dies, so fürchtete man zu recht, würde dazu führen, dass der Film, wie Hitchcock es selbst kritisch bezeichnete, «zu Fotografien von redenden Leuten» verkommen, «in einer theaterhaften Form» erstarren, damit «die reinste Form des Kinos» verraten und das «Verschwin-

(24:23) er im Rahmen einer Werbeanzeige für das Schlankheitsmittel «Reduco» als Beispiel für einen erfolgreichen «Vorher- und -Nachher»-Effekt. Vier Jahre später griff Hitchcock dieses Produkt dann in *ROPE* (dt.: *COCKTAIL FÜR BINE LEICHE*; USA 1948) wieder auf, wo es im Hintergrund von einer Neonreklame mit dem Profilkonterfei Hitchcocks (53:04) beworben wird.

4 Vgl. Bernhard Jendricke: *Alfred Hitchcock*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 137.

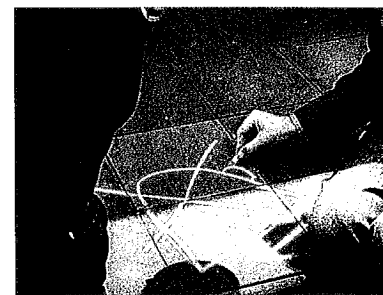
5 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [1966] München 2007, S. 57.

6 Vgl. z. B. die Texte von Eisenstein und Arnheim: Sergej Eisenstein, Wsewolod Iljarijonowitsch Pudowkin und Grigorij Alexandrow: «Achtung! Goldgrube!» Gedanken über die Zukunft des Hörfilms. In: *Lichtbild-Bühne*, 28. Juli 1928, S. 8 sowie Rudolf Arnheim: *Neuer Laokoon* (1938). In: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. München/Wien 1977, S. 81–112.

7 Truffaut, S. 24.

den des filmischen Stils»⁸ befördern würde: «Der Tonfilm hat oft nur dazu geführt, daß man im Studio Theater macht».⁹ Demgegenüber war es bis zuletzt Hitchcocks Überzeugung, dass man «im Kino [...] nur den Dialog verwenden» dürfe, «wenn es anders nicht geht»,¹⁰ er sonst aber «nicht mehr [...] als ein Geräusch unter anderen» sein müsse,¹¹ und er forderte in einem Aufsatz von 1936 mit dem bezeichnenden Titel «Close Your Eyes and Visualize!», dass «die jungen Leute Amerikas und Britanniens, die in das Filmspiel losziehen, zuerst einen Grundkurs in Stummfilmtechnik durchlaufen sollten. [...] Was das Auge anspricht, ist allgemeingültig, was das Ohr anspricht, begrenzt.»¹² Tatsächlich bezog Hitchcock in *BLACKMAIL* dann auch stilistisch insofern klare Stellung, als er nicht nur viele Elemente der Geschichte rein visuell erzählte,¹³ sondern den Ton einerseits unnaturalistisch, zur Spiegelung des Innenlebens der Hauptfigur einsetzte, oder aber er sich andererseits über die angebliche Klarheit und Einfachheit der akustischen Kommunikation lustig machte, wenn eine Frau einen Mord meldet, hierfür mit einem Polizisten telefoniert und die beiden sich dabei beständig gründlich missverstehen.

Auch in anderen Filmen baute Hitchcock immer wieder solche Szenen ein, die die Überlegenheit des Bildes über das Wort belegen sollen: In *FOREIGN CORRESPONDENT* (dt.: *MORD*; USA 1940) greift der aus Amerika stammende Protagonist in Holland zunächst einmal zur Kreide und zeichnet die von ihm sprachlich nicht zu vermittelnden Indizien, als es darum geht, einem holländischen Polizisten das Versteck von feindlichen Agenten verständlich zu machen,



1a-b Screenshots aus: Alfred Hitchcock, *FOREIGN CORRESPONDENT*; USA 1940

8 Für dies und das Vorangegangene vgl. Truffaut, S. 53.

9 Truffaut, S. 327.

10 Ebd., S. 53.

11 Ebd., S. 216.

12 Alfred Hitchcock: *Close Your Eyes and Visualize!* In: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Hrsg. von Sidney Gottlieb. London 1995, S. 246–249, hier S. 247f.: «[...] that the young men of America and Britain who strike out into the film game should first go through a course of silent film technique. [...] What appeals to the eye is universal; what appeals to the ear is local.» (Übersetzung Henry Keazor)

13 Der Arm eines Ermordeten hängt in dem Film z. B. schräg von seinem Körper weg und sorgt dafür, dass die Täterin – und damit das Publikum – in der Folge bei jedem in ähnlicher Weise gelagerten Arm sofort an den Mord erinnert werden.

bei dem es sich – Holland verpflichtet¹⁴ – ausgerechnet um eine Windmühle handelt (Abb. 1a und b).

2) Hitchcock erlebte den Wechsel vom Schwarzweiß- zum Farbfilm und auch hier war es so, dass er, durch den zuvorigen zwangsläufigen Verzicht auf Farbe eben für diese sensibel gemacht, besonders vorsichtig damit umging und Farbe stets sehr bewusst und zuweilen auch nachgerade paradox einsetzte: Bei der Arbeit an dem in Technicolor gefilmten *ROPE* ließ Hitchcock fünf der insgesamt acht Filmrollen neu drehen, weil er mit der Farbwirkung des sich vor den Fenstern entfaltenden, durch künstliche Beleuchtung erzielten und wie eine Lichtorgel gesteuerten Sonnenuntergangs unzufrieden war.¹⁵ Zudem setzte er mit dem Farbfilm ermöglichte Einfälle um, wie z. B. denjenigen in der zweiten Version von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (dt.: *DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE*; USA 1956), wo zu Beginn des Films ein Agent auf dem Marktplatz von Marrakesch erstochen wird, dessen Burnus sich nach dem Mord jedoch paradoxerweise nicht blutrot, sondern blau färbt, weil er zuvor in einen Farbeimer gestürzt war.

3) Schließlich repräsentiert sich die Breite Hitchcocks auch in der Vielzahl der Gattungen und Experimente, die er als Regisseur ausprobierte: Hitchcock drehte neben den Thrillern, für die er berühmt wurde, auch Kostümfilm, Komödien oder Musicals «ohne Musik»,¹⁶ und mit Werken wie *STAGE FRIGHT* (dt.: *DIE ROTE LOLA*; USA/GB 1950) und *ROPE* legte er auch mehr oder wenige experimentelle Auseinandersetzungen mit dem Theater vor: Unter dem Vorspann von *STAGE FRIGHT* erhebt sich ein Theatervorhang und dahinter erscheint statt der erwarteten Bühne eine Straßenszene von London, während *ROPE* geradezu wie ein abgefilmtes Theaterstück angelegt ist, bei dem der Zuschauer jedoch dank der für ihn sehenden und sich bewegenden Kamera das Privileg hat, sich quasi auf der Bühne umzusehen.¹⁷ Der Film wahrt die Einheit von Zeit und Ort, und Hitchcock arbeitet hier auch fast ohne Schnitte, strukturiert den Film dadurch jedoch durch Schwenks, Fahrten und Zooms – dieser Rekurs auf Theaterpraktiken ist, wie Beatrix Hesse in ihrem Beitrag im vorliegenden Band

14 Vgl. Enno Patalas: *Alfred Hitchcock*. München 1999, der S. 72 in Abwandlung einer auf *SECRET AGENT* (dt.: *GEHEIMAGENT*; GB 1936) gemünzten Frage Hitchcocks («Was gibt es in der Schweiz? [...] Man muß versuchen, all diese lokalen Gegebenheiten in das Drama einzubauen»): Truffaut, S. 94) fragt: «Was gibt es in Holland? Fahrräder, Regenschirme, Windmühlen».

15 Truffaut, S. 175 sowie John Russell Taylor: *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt am Main 1982, S. 244 und Alfred Hitchcock: *My Most Exciting Picture*. In: Gottlieb, S. 275–284, wo Hitchcock selbst auf S. 277 von der «light organ» schreibt.

16 So Hitchcock selbst abschätzig in Truffaut, S. 74 über seinen Film *WALTZES FROM VIENNA* (GB 1934).

17 Der Film scheint es damit geradezu darauf anzulegen, die Gedanken von Béla Balázs umzusetzen, wie dieser sie in seinem Aufsatz «Zur Kunstphilosophie des Films» 1938 dargelegt hatte: Balázs vergleicht hierbei beständig Theater und Film und kommt zu dem Schluss, dass beide prinzipiell mit den gleichen Elementen (Darsteller, Bühne etc.) arbeiten, dass der Film das Publikum jedoch gleichsam mit auf die Bühne und unter die Darsteller nimmt. Vgl. Béla Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, S. 201–223.

deutlich macht, keineswegs zufällig, adaptierte Hitchcock doch immer wieder Theaterstücke bzw. ließ sich von deren Stoffen und Ästhetik inspirieren.

Dieser hier konstatierten Breite steht jedoch eine vergleichsweise schmale Rezeption gegenüber – so kennt ein Großteil des Publikums nur die «klassischen» Hitchcock-Filme der 40er, 50er und 60er Jahre, d. h. nur einen Teil des sich von den 20er bis in die 70er Jahre erstreckenden Œuvres, und auch hierbei konzentriert sich die Kenntnis bevorzugt auf einige wenige Thriller wie *PSYCHO* (USA 1960) oder *THE BIRDS*.

Es ist eben auch dieses Film-Genre, das Hitchcock zudem – und gerade in Deutschland – oft und gerne den Ruf eingetragen hat, ein zwar routinierter und cleverer, doch alles in allem künstlerisch anspruchsloser Regisseur zu sein, der bloß die Wünsche des Massenpublikums nach Schocks und *Suspense* bediene. Damit verzahnte sich zugleich der Vorwurf, dass Hitchcock ein bloß geschäftstüchtiger, auf den Geldbeutel des Publikums bedachter Produzent sei, was sich ebenfalls mit einem Verständnis als anspruchsvoller Filmkünstler nicht zu vertragen schien.¹⁸

Der damit umrissene Eindruck ist dabei nicht einmal falsch: Hitchcock war ein extrem geschäftstüchtiger Mensch, der bei der Konzeption und Ausarbeitung seiner Filme durchaus das Publikum und dessen mögliche Reaktionen im Kopf hatte und der z. B. sogar bereits in den 20er Jahren die Firma «Hitchcock Baker Productions, Limited» gründete, deren einzige Aufgabe es war, die Popularität des Regisseurs in der Presse zu lancieren und zu betonen¹⁹ – und zu den dabei eingesetzten und sich ebenso erfolgreich wie beharrlich halten- den Mythen gehörte z. B. auch die später insbesondere dann in Hollywood verbreitete Geschichte, dass Hitchcock jeden Film bereits fertig im Kopf habe und er nach der Ausarbeitung des Films in Form eines akribischen, jede Szene vorbereitenden Storyboards eigentlich das Interesse daran verloren habe.²⁰ Zwar bereitete Hitchcock tatsächlich einen Großteil seiner Filme so vor, just für heute so berühmte Szenen wie z. B. die Flugzeugszene in *NORTH BY NORTHWEST* (dt.: *DER UNSICHTBARE DRITTE*; USA 1959) jedoch wurde kein solches Storyboard angefertigt.²¹

Allerdings war Hitchcock auch hier wieder «breiter» als es das damit gezeichnete Bild erscheinen lässt, denn das Publikum als Ziel ergänzte er um die beiden weiteren Pole «Kritiker» und «Regisseurskollegen», d. h. er versuchte (und ihm gelang) in gewisser Weise die Quadratur des Kreises, indem er Filme konzipierte, die sowohl für das große Publikum attraktiv wie für Kollegen und Kritiker interessant sein sollten. Und dass er dabei erfolgreich war, zeigte sich an der

18 Vgl. dazu schon die bezeichnende Eingangsfrage in Robin Woods 1965 erstmals erschienenem Buch *Hitchcock's Films*: «Why should we take Hitchcock seriously?», die zeigt, dass es damals noch notwendig war, dies zu begründen. Vgl. Robin Wood: *Hitchcock's Films Revisited* (Revised Edition). New York 2002, S. 55.

19 Patalas, S. 44.

20 Vgl. dazu auch seinen Aufsatz «Direction» von 1937: Alfred Hitchcock: *Direction*. In: Gottlieb, S. 253–261, wo dieses Konzept, demzufolge die Abfassung des Drehbuchs «the real making of the film» darstelle und dieser danach «already finished in my mind» sei, bereits formuliert wird. Vgl. demgegenüber jedoch kritisch: Bill Krohn: *Hitchcock at Work*. London 2000, insbes. S. 10–16.

21 Vgl. dazu Krohn, S. 13 sowie S. 206–213.

großen Faszination, die er auf die Avantgarde- und *Nouvelle Vague*-Regisseure wie Claude Chabrol, Éric Rohmer und insbesondere François Truffaut ausübte, der Hitchcock erstmals 1955 und dann ausführlichst zwischen 1962 und 1966 interviewte und auf der Grundlage der dabei erstellten Tonbandaufnahmen 1966 sein Buch *Le cinéma selon Hitchcock* veröffentlichte²² (das Truffaut für sich selbst – als Franzose – «das Hitchbook» nannte,²³ damit Hitchcocks eigene Gewohnheit aufgreifend, seinen Nachnamen auf den Partikel «Hitch» zu reduzieren, weil er im Englischen so für ihn faszinierende Begriffe wie «Haken», «Knoten», aber auch «Hinken» bedeutet).²⁴

Die sich damit dokumentierende Tendenz Hitchcocks, allen mit ihm assoziierten Dingen auch gleich seinen Namen aufzudrücken – vgl. eben das «Hitchbook» –, zeigt sich auch daran, dass er immer wieder in der Lage war, als scheinbar alleiniger Autor bzw. als Urheber von Dingen zu erscheinen,²⁵ die entweder in Gemeinschaftsarbeit entstanden waren oder aber eigentlich überhaupt nichts mit ihm zu tun hatten: Seine Filme z. B. lebten von seinem Zusammenspiel mit Filmkomponisten wie Dimitry Tiomkin oder insbesondere Bernard Herrmann (vgl. dazu den Beitrag von Claudia Bullerjahn im vorliegenden Band), mit Künstlern wie dem Typografen, Grafikdesigner, Fotografen und Filmemacher Saul Bass, der nicht nur dafür sorgte, dass Filmplakate und Titelvorspanne der Hitchcock-Filme ästhetisch aus einem Guss waren, sondern z. B. auch die legendäre Duschmordszene in *PSYCHO* mitgestaltete,²⁶ ferner den Drehbuchautoren, die wiederum oft von Hitchcock ausgewählte literarische Vorlagen bearbeiteten, die uns heute nicht mehr bzw. nur noch insofern bekannt sind, als sie eben von Hitchcock verfilmt wurden (vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Damm in diesem Buch). Oder aber Hitchcock gab nur seinen Namen für Dinge her und erweckte so den Eindruck, dass sie von ihm

22 In Deutschland erstmals 1973 unter dem berühmt gewordenen Titel *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* erschienen.

23 Truffaut, S. XI.

24 Patalas, S. 19, der auch darauf hinweist, dass Hitchcock seine 1919 veröffentlichte Kurzgeschichte «Gas» mit dem Kürzel «Hitch» zeichnete. Der Kern der Geschichte – eine Frau wird in Paris verfolgt, beraubt, gefesselt und mit dem Tod bedroht, was sich jedoch alles im letzten Moment als Traum erweist, der durch eine Gas-Narkose beim Zahnarzt ausgelöst wurde – weist bemerkenswerte Parallelen zu Leo Perutz' ein Jahr zuvor veröffentlichter Novelle «Zwischen neun und neun» auf, wo sich die eigentliche Haupthandlung – Entkommen und Flucht des Stanislaus Demba – ebenfalls als Halluzination erweist: Während er glaubt, morgens um 9 Uhr durch den Sprung aus einem Dachfenster seiner Verhaftung entkommen zu sein, erlebt er die sich anschließenden 12 Stunden tatsächlich nur in den Momenten seines Sterbens, denn bei dem Sprung hat er sich tödlich verletzt. In seinem Interview mit Truffaut (S. 43) zeigt Hitchcock, dass er Perutz' Buch kannte, gibt sich jedoch lediglich in Bezug auf das Motiv des unschuldig Handschellen tragenden Verfolgten in *THE LODGER* (GB 1927) als von Perutz inspiriert; tatsächlich weisen Filme wie Hitchcocks *SABOTEUR* (dt.: *SABOTEUR*; USA 1942) und *THE 39 STEPS* (dt.: *DIE 39 STUFEN*; GB 1935) auch in Bezug auf die Probleme, die sich für den in Handschellen gefesselten und auf der Flucht Befindlichen ergeben, deutliche Parallelen zu Perutz' Geschichte auf.

25 Dies machte Hitchcock dann wohl auch für die jungen französischen Regisseure der 50er und 60er Jahre so attraktiv, da sie auf der Suche nach einem Modell waren, das zeigte, dass es selbst innerhalb des arbeitsteiligen Hollywood-Systems die Möglichkeit gab, ihre Theorie des im Film weiterhin präsenten Autors zu bestätigen – vgl. dazu zusammenfassend Paul Duncan: *Alfred Hitchcock. Tutti i film*. Köln 2003, S. 137.

26 Vgl. dazu Krohn, S. 224–230, der auch S. 230 den von Bass in den 70er Jahren losgetretenen Streit um die «Autorschaft der berühmten Duschmord-Szene diskutiert.

geschaffen worden seien wie z. B. die Fernsehserie *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS*, wo er nur bei 20 der insgesamt 350 Folgen umfassenden Reihe Regie geführt hatte,²⁷ oder – noch deutlicher – die *Alfred Hitchcock Mystery Magazines*, eine Krimi-Taschenbuchreihe, bzw. die auch in Deutschland jungen Lesern bekannte Kinder-Krimi-Reihe mit den *Drei ???*.

Maßgeblich waren hierbei zum einen ganz bestimmte Themen, die ab einem gewissen Zeitpunkt mit Hitchcock assoziiert wurden, wie eben z. B. um Mord und Grauen kreisende Story-Elemente: Die Roman-Vorlage von *VERTIGO* wurde sogar von den beiden französischen Autoren Pierre Boileau und Thomas Narcejac eigens geschrieben, damit Hitchcock einen Film daraus machen möge.²⁸ Zum anderen ist hier jedoch auch der Umstand entscheidend, dass Hitchcock es geschafft hatte, sich quasi als «Marke» zu etablieren. Dies funktionierte über ganz bestimmte Erzählmuster und Gestaltungselemente, die als «Hitchcock-Touches» bzw. als «Hitchlook» empfunden wurden und daher auch im Laufe der Zeit parodierbar wurden: In Mel Brooks Komödie *HIGH ANXIETY* (dt.: *HÖHENKOLLER*; USA 1977) werden sämtliche Motive und stilistische Eigenarten aus Hitchcocks Filmen parodiert (u. a. durchbricht die für Hitchcock so typisch mobile Kamera auf ihrem Weg hin auf eine Tischgesellschaft bei Brooks kurzerhand ein im Weg befindliches Fenster). Zudem machten Hitchcocks berühmte und z. T. sehr originelle Gastauftritte in seinen Filmen nicht nur seine Physiognomie allseits bekannt und gerieten ab *BLACKMAIL* von 1929 förmlich zu einem weiteren Spannungselement seiner Filme, indem das Publikum sich fragte, wann und wo er in Erscheinung treten würde (im Falle von dem vollständig auf einem kleinen Boot spielenden *LIFEBOAT* schien dies zunächst nicht möglich, bis man ihn als die erwähnte Werbefigur erspäht), sondern diese *Cameos* fungieren auch als eine Art Autorensignatur.²⁹

Es sind Phänomene wie diese, die bewirkt haben, dass Hitchcock immer wieder mit den großen Malern der Kunstgeschichte und hierbei insbesondere mit solchen der Renaissance verglichen wurde: Jean-Luc Godard, der Hitchcock sehr bewundert, verglich ihn in seinem 1980 erschienenen Nachruf auf Hitchcock z. B. mit Tintoretto: «In seiner Studie über Tintoretto erzählt Sartre über den Venezianer etwas, was die Kritiker Hitchcock immer zum Vorwurf gemacht

27 Jendricke, S. 113. Vgl. dazu auch Robert C. Allen, Douglas Gomery: *Film History. Theory and Practice*. New York 1985, S. 89: «Hitchcock's biographical legend was so strong that he could endow 'authorship' on texts he played no part in creating [...]»

28 Vgl. auch Truffaut, S. 185, wo Hitchcock in Bezug auf *STAGE FRIGHT* berichtete, dass verschiedene Kritiker der kurz zuvor erschienenen Romanvorlage geschrieben hatten, dass diese einen guten Hitchcock-Film ergeben würde, weshalb er dieser Empfehlung – zu seinem späteren Ärger – nachgegangen sei.

29 Eine Kombination aus beidem, d. h. aus «Hitchlook» und Hitchcocks Erscheinen zu Beginn des Films, kann in *I CONFESS* (dt.: *ZUM SCHWEIFEN VERURTEILT*; USA 1953) beobachtet werden, wo zu Beginn die unheimlich leere Stadtlandschaft von Québec zu sehen ist. Immer wieder werden dabei Hinweisschilder mit der Aufschrift «Direction» ins Bild gerückt, die einmal auf die kurz darauf gezeigten Spuren eines Mordes hinweisen – die Kamera folgt ihnen und fährt in einer für Hitchcock typischen Fahrt durch das Fenster in den Raum hinein, in dem sich die Tat ereignet hat; zum anderen jedoch steht der Begriff «Direction» im Englischen auch für «Regie», und so läuft Hitchcock dann auch schon bald durch die von den Schildern durchzogene Stadtlandschaft, wobei er, der 1937 den oben in Anm. 20 erwähnten Aufsatz mit «Direction» betitelte, der von den Schildern aufgewiesenen Richtung gerade entgegen läuft.

haben. Sie waren einerseits von ihm gebannt, und zugleich verübten sie ihm seine Liebe zum geschäftlichen Erfolg. Ähnlich wie er hat Tintoretto versucht, alle Konkurrenten auszuschalten, sobald er von einem Auftrag erfuhr. Um sich ein Geschäft schneller unter den Nagel reißen zu können, schickte er seine «Gehilfen» an die Arbeit, so dass er, wenn die anderen mit Skizzen ankamen, schon das Gemälde fertig hatte. Und er machte das Geschäft. Hitchcock machte es genauso.»³⁰

Mit diesem Vergleich ist jedoch auch zugleich gemeint, dass man einen Hitchcock-Film ebenso als solchen erkennt wie einen Tintoretto – im gleichen Nachruf schrieb Godard: «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.»³¹

Genauso passend wären Vergleiche zu moderneren Künstlern wie z. B. zu Pablo Picasso, auf den sich Hitchcock selbst immer wieder bezogen hat und mit dem er auch verglichen wurde – bereits 1969 schrieb der *Motion Picture Exhibitor*: «Vor wenigen Jahren noch erwartete beim Start eines Hitchcock-Thrillers wohl das Publikum von Bogart-Krimis und Wayne-Western sehnsüchtig sein Erscheinen im Kino an der Ecke, die intellektuellen Filmkritiker aber entrüsteten sich über seine Vulgarität und Oberflächlichkeit, wohingegen jetzt ein Hitchcockfilm als ein Kunstwerk mit dem raffinierten Reiz einer Strawinsky-Symphonie oder eines Picasso-Gemäldes angesehen wird.»³²

Ebenso aber könnte man Hitchcock auch mit Andy Warhol und dessen «Factory» vergleichen, da Warhol nicht nur ebenfalls Werke signierte, die in Kooperation mit anderen bzw. sogar von anderen geschaffen worden waren, sondern ihm ebenfalls Erfolg bei Kritikern wie dem Publikum gleichermaßen beschieden war. Dass diese Balance von Hitchcock erwünscht und angestrebt war, zeigt ein früher Text aus dem Jahre 1927 mit dem visionären Titel «Films We Could Make». In dem Text plädiert er für eine Synthese von Avantgarde und Unterhaltung, von Kunst und Kommerz: Hitchcock verweist hierbei auf in der Avantgarde-Kunst erarbeitete formale Mittel wie z. B. das Spiel von Rhythmen aus Licht und Schatten, wie er sie anhand der Idee einer filmischen Wolkenstudie entwirft, die er sich als abstrakte, filmische Interpretation des Gedichtes «The Cloud» von Percy Bysshe Shelley aus dem Jahre 1820 vorstellt³³ – tatsächlich hatte der amerikanische Regisseur W.A. Van Scoy bereits 1919 eine

30 Jean-Luc Godard: Zum Tode von Alfred Hitchcock. In: *Filmkritik* 24,6, 1980, S. 280-284. In den Interviews mit Truffaut zieht Hitchcock gelegentlich (Truffaut, S. 309) Maler wie Rouault oder Cézanne zum Vergleich heran und vergleicht sich (S. 328) auch einmal explizit mit einem Maler.

31 Godard, S. 283.

32 Zitiert nach Patalas, S. 141. Zu überlegen wäre hierbei, ob eine solche Einschätzung nicht ganz simpel den von Hitchcock selbst ausgelegten Spuren folgt: Der Regisseur hatte 1956 in einem von Charles Bitsch und François Truffaut geführten Interview genau diese beiden Künstler – Picasso und Igor Strawinsky – als ästhetische Inspirationen einer Szene in *THE WRONG MAN* (dt.: *DER FALSCHER MANN*; USA 1956) angeführt (zu der Szene s. u., Anm. 56). Zu dem Interview vgl. Charles Bitsch und François Truffaut: *Rencontre avec Alfred Hitchcock*. In: *Cahiers du Cinéma*, 11, No. 62, 1956, S. 1-5, hier S. 3.

33 Alfred Hitchcock: *Films We Could Make*. In: Gottlieb, S. 165-167.

solche filmische Adaption des Shelley-Gedichts gedreht, so dass Hitchcock sich möglicherweise auf diese bezog. Zudem führt er auch die die abstrakten Experimentalfilme Oskar Fischingers aus den 20er und frühen 30er Jahre an, wo Würfel und Kreise sich «wie ein in Bewegung versetztes kubistisches Gemälde in rhythmischen Formen über die Leinwand» bewegen.³⁴ Eben solche Mittel der Avantgarde sollten Hitchcock zufolge im Kontext von publikumswirksamen Unterhaltungsfilmen eingesetzt werden: einmal, um den Film so künstlerischer zu machen, sodann aber auch, um das Publikum auf diese Weise fortzubilden, es an solche avancierten Verfahren zu gewöhnen, und schließlich auch und vor allem, weil solche formalen Mittel dazu geeignet seien, das Publikum in die richtige, der Geschichte adäquate Stimmung zu versetzen. Tatsächlich hatte Hitchcock ein geradezu abstraktes Verhältnis zum Film und den dort erzählten Geschichten, die er nicht um ihrer selbst willen verfilmte, sondern, weil sie ihm als Rohstoff für seine dramaturgischen und visuellen Ideen dienten.

So betrachtete er Film als ein «intellektuelles Vergnügen», als Möglichkeit, dessen formale, audiovisuelle Mittel auszuprobieren und zu sehen, wie weit man gehen kann. In Bezug auf *PSYCHO* z. B. sagte Hitchcock, dass es ihm dabei «kaum auf das Sujet [...], auch nicht auf die Personen» angekommen sei: «Worauf es mir ankam, war, durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, lauter technischen Sachen, das Publikum zum Schreien zu bringen. Ich glaube, darin liegt die große Befriedigung für uns, die Filmkunst zu gebrauchen, um eine Massenemotion herzustellen. Und das haben wir mit *Psycho* geschafft. Er hat keine Botschaft, die das Publikum zu interessieren hätte. Auch keine besondere schauspielerische Leistung hat es bewegt. Und es gab auch keinen besonders angesehenen Roman, der das Publikum gepackt hätte. Es war der reine Film, der die Zuschauer erschüttert hat.»³⁵

Die Rede vom «reinen Film», vom «pure film», ist dabei in zweifacher Weise zu verstehen:

Zum einen meint Hitchcock damit den Film an sich, der keinen Bezug zu einem bekannten Roman aufweist (die von Robert Bloch stammende Vorlage zu *PSYCHO* wäre ohne den Film wohl heute vergessen) und ohne Stars auskommt, die das Publikum anziehen oder besonders binden.

Zugleich bedeutet der reine Film jedoch eben jenes Medium, dessen Ausdruckskraft allein auf der Kraft des bewegten Bildes beruht, also, wie Hitchcock in Bezug auf *REAR WINDOW* (dt.: *DAS FENSTER ZUM HOF*; USA 1954) formulierte, da es in dem Film eben um das Sehen und Beobachten geht: «[...] einen vollkommen filmischen Film», «den reinsten Ausdruck filmischer Vorstellung [...], den wir kennen».³⁶

Dabei gelang es Hitchcock aber natürlich stets, indem er auf starke Emotionen wie Angst, Schrecken, Spannung setzte, diesen reinen, abstrakt konzi-

34 Ebd., S. 167: «[...] move over the screen in rhythmic form like a Cubist painting in motion.» (Übersetzung Henry Keazor)

35 Truffaut, S. 275.

36 Ebd., S. 211.

pierten Film so zu gestalten, dass man eben diese Abstraktionen nicht mehr wahrnimmt – es bedarf daher in der Tat eines gewissen Abstands, um sie zu erkennen, aber die recht abstrakten Konzeptions- und Gestaltungsweisen werden dann klar.

Bereits Hitchcocks früher Stummfilm *THE RING* (dt.: *DER WELTMEISTER*; GB 1927) – übrigens der einzige Film, bei dem Hitchcock alleine Drehbuch und Regie verantwortet, weshalb hier bereits die frühen Ausprägungen des «Hitchlooks», besonders gut zu beobachten sind – interpretiert z. B. das Motiv des titelgebenden Rings auch in formaler Hinsicht und verwebt so Faktur und Handlung aufs Dichteste miteinander: Denn mit dem «Ring» ist einmal der sportliche Wettkampfschauplatz, ein in der Royal Albert Hall aufgestellter Boxring, gemeint, sodann jedoch auch der Armreif, den der Boxer Bob der Verlobten seines Rivalen Jack übergibt und der als Konkurrenzobjekt zu dem Ehering zu verstehen ist, den Jack seiner Verlobten ansteckt und der bei der Hochzeit der beiden auch regelrecht in Konflikt mit dem Armreif gerät. Darüber hinaus jedoch durchzieht den Film auch formal eine ganze Reihe von in Großaufnahmen gezeigten Kreisen und Ringen (auf runde Zylinder aufgerollte Eintrittskarten, kreisförmig ausgelegte Spielkarten, sich drehende Grammophonplatten, Uhrenzifferblätter, Gongs, die Spiegelbilder in runden Wassereimern etc.), und zuletzt weist *THE RING* schließlich selbst eine Ringstruktur auf: Zu Beginn des Films tragen Bob und Jack einen ersten Boxkampf miteinander aus, den Jack verliert und welcher den Auftakt dafür liefert, dass Jack sodann auch seine Verlobte an Bob verliert. Am Schluss treten beide wieder gegeneinander an, dieses Mal gewinnt Jack, der nun auch seine Verlobte zurück gewinnt.

Vergleichbares ließe sich in Bezug auf *ROPE* nachweisen, wo der Titel einmal auf das Mordinstrument, einen Strang, hinweist, zugleich damit jedoch auch das Hinrichtungsmittel andeutet, mit dem die am Schluss des Films überführten Mörder ihrer Strafe zugeführt werden, schließlich aber auch die formale Gestaltung des Films umreißt, der sich als ununterbrochener Strang von Szenen präsentiert.

Auf die Konstruktion von *VERTIGO* um die schwindelerregende Spiralform des Helizoids herum wurde schon an anderer Stelle ebenso hingewiesen³⁷ wie auf die Doppelungen und Symmetrien, welche Filme wie *SHADOW OF A DOUBT*, *STRANGERS ON A TRAIN* und *REAR WINDOW* durchziehen und von Hitchcock angewendet werden, um u. a. das Motiv der Schuldübertragung durchzuspielen.³⁸ In *STRANGERS ON A TRAIN* wird ein Tennis-Champion dazu eingeladen, mit einem ihm Unbekannten das Mordopfer zu tauschen, um auf diese Weise jeweils ungeliebte Familienangehörige loszuwerden, ohne dass sie in Verdacht geraten könnten, weil sie scheinbar keine Motive haben (zu diesen psychoanalytischen Themen und deren filmkünstlerischer Nutzung wie Ausgestaltung vgl. den entsprechenden Beitrag von Alf Gerlach in diesem Band). Bis

37 Vgl. u. a. Patalas, S. 36.

38 Vgl. dazu generell Claude Chabrol, Éric Rohmer: *Hitchcock* [1957]. Paris 2011, S. 13, 36 und 79 sowie in Bezug auf *CONFESS: Truffaut*, S. 198.

hin zu den späten Hitchcock-Filmen wie *FRENZY* (GB 1972) und *FAMILY PLOT* (dt.: *FAMILIENGRAB*; USA 1976) lässt sich dieses Motiv der Doppelung dann beobachten, wo jeweils zwei parallele Handlungen zunächst einander gegenübergestellt werden, um sich dann anzunähern und schließlich zu überkreuzen.

Man kann den französischen Regisseuren Éric Rohmer und Claude Chabrol hier nur beipflichten, dass Form hier nicht der Ausschmückung und Verschönerung des Inhalts dient, sondern diesen bestimmt, ja: z. T. sogar erst schafft.³⁹

Angesichts dieser abstrakten Herangehensweise überrascht es dann vielleicht auch nicht, dass Hitchcock sich des gesamten Spektrums der Künste bediente, wenn es darum ging, beim Publikum die beabsichtigten Wirkungen hervorzurufen. So experimentierte er gemeinsam mit den deutschen Komponisten Remi Gassmann und Oskar Sala an den Toneffekten zu *THE BIRDS* und die Schreie der angreifenden Tiere entstanden auf dem gemeinsam von Sala und dem Ingenieur Friedrich Trautwein 1930 entwickelten «Trautonium», einem der ersten elektronischen Instrumente, einer Art Vorläufer des Synthesizers.⁴⁰ Bereits fast 20 Jahre zuvor jedoch hatte Hitchcock bereits für die von Miklós Rózsa geschriebene Filmmusik zu *SPELLBOUND* (dt.: *ICH KÄMPFE UM DICH*; USA 1945) mit einer Parallelentwicklung des Trautoniums, dem von dem russischen Ingenieur Lew Sergejewitsch Termen bereits 1919 vorgestellten «Theremin» gearbeitet, um die Unheimlichkeit und Vagheit der John Ballantine (gespielt von Gregory Peck) heimsuchenden Erinnerungen auch in den Ohren des Publikums plastisch werden zu lassen.⁴¹

Wie Claudia Bullerjahn in dem hier vorgelegten Beitrag deutlich macht, ist für einige Filme die Musik geradezu für die Handlung konstitutiv wie z. B. im Falle der beiden Versionen von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (einmal GB 1934, dann USA 1956), wo jeweils ein Konzert in der Royal Albert Hall (und dabei ein Beckenschlag in der Komposition) den Moment bezeichnet, in dem ein zu verhindernder Mord geschehen soll. In *THE 39 STEPS* hingegen ist es eine von dem Protagonisten beständig erinnerte Musik, die ihn am Schluss des Films darauf kommen lässt, dass ein Variété-Theater Ort der Übergabe einer Geheiminformation sein muss. Wie kühn und selbstreferenziell Hitchcock jedoch bereits schon in der Frühzeit seines Schaffens mit Musik und Filmmusik umging, zeigt sich an dem bereits zuvor erwähnten Film *FOREIGN CORRESPON-*

39 Vgl. Rohmer/Chabrol, S. 154. Vgl. dazu auch die von Frieda Grafe: *Filmfarben*. Berlin 2002, S. 95 referierte Anregung von Gilles Deleuze, Hitchcocks Filme anzuschauen «wie einen in einen Webrahmen gespannten Stoff, dessen mit Mustern durchwirktes Gewebe vor unseren Augen entsteht. Die Handlung sei nur der Rahmen, der das Gewebe der Beziehungen halte [...]».

40 Vgl. u. a. Krohn, S. 262.

41 Jendricke, S. 79 schreibt die Entwicklung des «Aetherophones» (wie das «Theremin» ursprünglich genannt wurde) irrtümlich dem Film-Komponisten Miklós Rózsa zu, der tatsächlich «nur» die Musik zu *SPELLBOUND* komponiert hatte, in der das «Theremin» Verwendung fand. Wie Miklós Rózsa: *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*. New York 1982, S. 126 und Josef Kloppenburg: *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks*. München 1986, S. 89 darlegen, hatte Rózsa schon länger vergeblich den Wunsch gehegt, das Instrument einmal im Rahmen einer Filmmusik einzusetzen, was ihm dann mit *SPELLBOUND* sowie dem im gleichen Jahr von Billy Wilder gedrehten Film *LOST WEEKEND* (dt.: *DAS VERLORENE WOCHENDENDE*; USA 1945) gelang. Dies trug dem «Theremin» freilich den zweifelhaften Ruf als, wie Rózsa dies selbst in seiner Autobiografie (S. 128) formuliert, «official Hollywood mouthpiece of mental disorders» ein.



2a–b Screenshots aus: Alfred Hitchcock, *FOREIGN CORRESPONDENT*, USA 1940

DENT, wo der amerikanische Held das Hauptthema des Films vor sich hinpfeift, während er vor zwei Häschern aus dem Bad eines Hotelzimmers und über die Dächer von Amsterdam fliehen muss (wobei er durch eine Beschädigung der Neoninschrift aus dem «Hotel Europe» nebenher «Hot Europe» macht; Abb. 2 a–b).

Und wo Musik ist, ist auch der Tanz nicht fern, mit dem sich die Choreografin Katja Erdmann-Rajski in diesem Band ebenfalls befasst. Sie hatte im Sommer 2011 einen Traum und zugleich ein Trauma des Regisseurs zum Ausgangspunkt einer Inszenierung gemacht: Hitchcock hegte nämlich den Wunsch, einmal einen Film zu drehen, der ganz in einer Telefonzelle spielt⁴² – mit *LIFEBOAT* realisierte er diese Idee zwar wenigstens annäherungsweise, indem der ganze Film auf dem titelgebenden Rettungsboot spielt, aber es war

erst Regisseur Joel Schumacher, der die von dem Drehbuchautor Larry Cohen entwickelte und ausgearbeitete Idee 2002 in seinem Film *PHONE BOOTH* (dt.: *NICHT AUFLEGEN!*; USA) umsetzte – fast genau 30 Jahre, nachdem er die Idee Hitchcock erstmals vorgelegt hatte.

Tatsächlich jedoch ist der Tanz in Hitchcocks Filmen oft auch selbst präsent (vgl. auch hierzu den Beitrag von Claudia Bullerjahn in diesem Band) – sei es in der tänzerischen, schwerelosen Kamera, die immer wieder wahre Ballette vollführt (so z. B. in *VERTIGO* oder *ROPE*), oder aber auch direkt als Thema, so z. B. in *TORN CURTAIN* (dt.: *DER ZERRISSENE VORHANG*; USA 1966). Dort fungiert das aufgeführte Ballett – Tschaikowskys «Francesca da Rimini» nach Dantes Höllen-Schilderungen aus der *Göttlichen Komödie* – nicht nur als Rahmen für den Fluchtversuch eines amerikanischen Physikers aus der DDR bzw. inspiriert ihn zudem mit der rettenden Idee, wie er vor der ihn umzingelnden Polizei fliehen kann, als er verraten wird (er ruft gegen Ende der Ballett-Aufführung «Feuer!» und löst so eine Panik aus, während der er fliehen kann),⁴³ sondern das Thema passt auch zu Vorspann und gesamter Ästhetik des Films, der die Verhältnisse in der DDR, aber auch den Kalten Krieg als Ganzes, als etwas «Teuflisches» und «Höllisches» darstellt.

42 Truffaut, S. 210.

43 *TORN CURTAIN*: 1:54:49.

Gleiches gilt für das Theater, mit dessen Bedeutung für Hitchcock sich Beatrix Hesse in dem vorliegenden Band auseinandersetzt: Nicht nur, dass Hitchcock sozusagen filmische Kammerspiele konzipierte (vgl. die Idee mit dem Film in der Telefonzelle) bzw. realisierte (vgl. *LIFEBOAT* und *ROPE*) oder dessen Prinzipien für einen Film wie *REAR WINDOW* adaptierte, wo der Hinterhof als Guckkasten in einer ganzen Serie von Miniaturbühnen funktioniert,⁴⁴ sondern er thematisierte das Theater auch immer wieder direkt, wenn er z. B. in *THE 39 STEPS* eine Verhaftung auf offener Bühne stattfinden lässt oder in *I CONFESS* den finalen Showdown zwischen Mörder, zu Unrecht Verdächtigtem und der Polizei vor der Bühne eines Hotel-Ballsaals inszeniert.

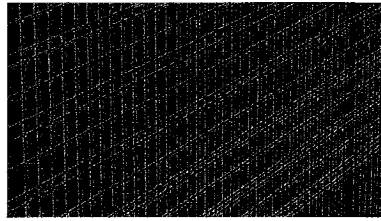
Insbesondere jedoch drei bislang noch zu wenig thematisierte Künste stehen immer wieder im Fokus von Hitchcocks Filmen: Zum einen die Architektur, was sich, wie Steven Jacobs in seinem Artikel darlegt, nicht nur auf die Architektur der Filme, also den Plan bezieht, nach dem diese gebaut sind, oder die Art und Weise, wie Hitchcock in seinen Filmen Raum erschließt, indem er die Kamera tanzen⁴⁵ oder deren Blick paradoxe Bewegungen vollführen lässt, die Vorwärts- wie Rückwärtsfahrt miteinander kombinieren – Architektur ist in den Hitchcock-Filmen vielmehr auch stets in Form uns bekannter Bauten präsent. *BLACKMAIL* endet mit einer Verfolgungsjagd durch das Londoner British Museum und endet mit dem Sturz des Erpressers durch die Kuppel des Baus; in *TORN CURTAIN* hingegen findet die Verfolgungsjagd in der Ostberliner Alten Nationalgalerie statt; in *FOREIGN CORRESPONDENT* stürzt ein Mörder vom Turm der Westminster Cathedral, in *SABOTEUR* (dt.: *SABOTEUR*; USA 1942) ist es ausgerechnet die Freiheitsstatue, von der der titelgebende Verbrecher zu Tode stürzt; von dem beinahe mörderischen Konzert in der Royal Albert Hall war bereits die Rede, und in *NORTH BY NORTHWEST* geschieht ein Mord im UNO-Gebäude und die dahinterstehenden Agenten erweisen sich am Ende als Bewohner einer Villa von Frank Lloyd Wright, die sich offenbar ganz in der Nähe des berühmten Mount Rushmore mit seinen gigantischen Präsidentenköpfen befindet; jeder wird sich an das horizontal gestreckte Motel von Norman Bates und das sich demgegenüber im Hintergrund vertikal in die Höhe erhebende Wohnhaus in *PSYCHO* erinnern,⁴⁶ das inzwischen geradezu als Wahrzeichen des ganzen Films fungiert. Alle diese Bauten wurden von Hitchcock ausgewählt, weil sie für ihn die Aufgabe erfüllen konnten, mit dem Zuschauer eine Kommunikation zu eröffnen, in ihm von vorneherein bestimmte Assoziationen zu wecken, die dann auf zumeist überraschende Weise konterkariert werden.

Die zweite noch zu erwähnende Kunst ist natürlich die Bildende Kunst: Thierry Greub zeigt in seinem Aufsatz exemplarisch anhand von Hitchcocks *MARNIE* (USA 1964) auf, wie geschickt und z. T. detailverliebt der englische

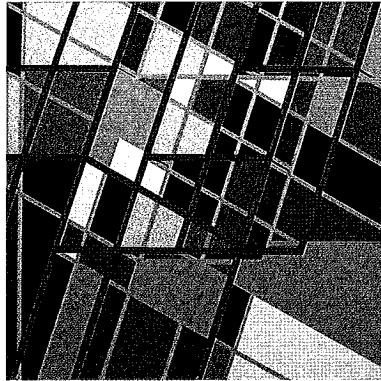
44 Wie zuvor in *STAGE FRIGHT* gehen hier die «Vorhänge» zu Beginn des Films auf und die Protagonisten schauen aus ihren Fenstern wie aus Theaterlogen, mit Feldstechern und Teleskopen anstatt Operngläsern bewaffnet, auf das Geschehen.

45 Vgl. dazu u. a. Peter Wollen: *Rope: Three Hypotheses*. In: Richard Allen, Sam Ishii-Gonzales: *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. London 1999, S. 75–85, S. 78.

46 Truffaut, S. 263.



3a Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *NORTH BY NORTHWEST*, USA 1959



3b Sarah Morris, 2005 (*BEIJING*), 2006

ihrem neun-minütigen und von einem dramatischen Soundtrack begleiteten Film *MIDTOWN* (1998) sodann (ebenso wie im Vorspann zu *NORTH BY NORTHWEST*; Abb. 4b) in die ebenfalls gerasterten Fassaden der Architekturen von Manhattan über (Abb. 4c), ehe (ähnlich wie bei Hitchcock) sodann die Dynamik der Fußgänger und des Straßenverkehrs im Wechsel mit der über ihnen aufragenden Architekturen thematisiert wird. Rasterstrukturen findet man schließlich auch in den Werken des Frankfurter Künstlers Benjamin Samuel, der sich mit den Filmen Hitchcocks auf eine ganz eigene Weise auseinandergesetzt hat, die er zum Auftakt dieses Bandes im Rahmen eines Interviews darlegt, das im November 2012 vor seinen Werken im Frankfurter Filmmuseum geführt wurde.

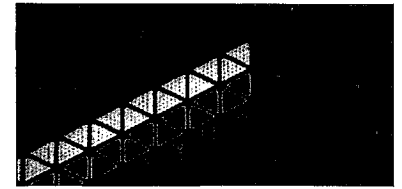
Hitchcock selbst hatte nicht nur Abendkurse in Kunstgeschichte belegt, sondern auch selbst Kunst studiert,⁴⁷ und es ist mithin kein Zufall, dass Hitchcock 1920 in seiner ersten Anstellung bei der Londoner Filmfirma «Famous Players-Lasky» als Zeichner von Zwischentiteln arbeitete und dann zum Szenaristen, Architekten, Regieassistenten, Cutter und schließlich – 1922 mit seinem eigenen ersten Film – zum Regisseur aufstieg.⁴⁸

47 Ebd., S. 22.

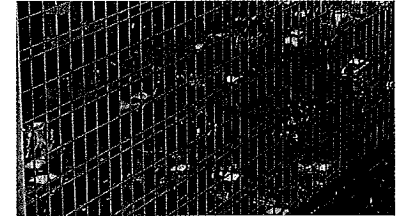
48 Ebd., S. 24.

Regisseur auf Kunstwerke zurückgriff und diese zu bedeutungsstiftenden Elementen seiner Filme machte; Ursula Frohne setzt sich in ihrem Beitrag demgegenüber mit der Rezeption Hitchcocks in der zeitgenössischen Kunst auseinander, wo der Regisseur als jemand entdeckt und erschlossen wird, der schon lange vor Videoinstallationen und Medienkunstwerken die Leistungen und Möglichkeiten erkundete, die Bilder und zumal bewegte Bilder eröffnen: Die in London geborene amerikanische Künstlerin Sarah Morris z.B. greift daher nicht von ungefähr sowohl auf das Medium der Malerei als auch des Films zurück, wenn sie sich im Rahmen ihrer «Rasterbilder» u. a. mit Saul Bass' berühmtem Vorspann sowie der Eingangssequenz von Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (Abb. 3a) befasst. Während in ihren Gemälden eher das farbige Raster dominiert (Abb. 3b), geht dieses (Abb. 4a) in

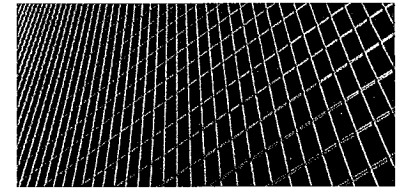
«Das ist es, was einem Bild den Eindruck der Lebendigkeit verleiht – das Gefühl, dass, wenn man es auf der Leinwand sieht, man etwas betrachtet, das direkt in visuellen Begriffen konzipiert und realisiert wurde», schreibt Hitchcock 1937 in seinem Artikel «Direction».⁴⁹ In der Tat lassen sich eben diese «visuellen Begriffe» und damit eröffneten Diskurse bei Hitchcock immer wieder beobachten, etwa, in den bezeichnenderweise von Augen ausgehenden Paarbildungen in seinem frühen Stummfilm *THE LODGER* oder in dem zwei Jahre später entstandenen *BLACKMAIL* von 1929, wo Schatten eine große Rolle spielen: Sie bilden eine Art Totenkopflächeln auf dem Gesicht eines Malers, der kurz darauf von einem jungen Mädchen quasi absichtslos und in Notwehr ermordet werden wird, als er ihr gegenüber zudringlich wird (Abb. 5a – ein vergleichbares Totenkopf-Lächeln sieht man dann später 1960 bei Norman Bates im Schlussbild von *PSYCHO*: Abb. 5b) bzw. deuten später eine Schlinge an, die sich um den Hals der Mörderin zu legen scheint⁵⁰ (Abb. 5c – auch dies hat Hitchcock später wieder adaptiert, dieses Mal in *SUSPICION* [dt.: *VERDACHT*; USA 1941], wo die Schatten nun in Form eines Netzes erscheinen, in dem sich Lina McLaidlaw verfängt: Abb. 5d). Aber die hierfür benötigten «visuellen Begriffe» musste sich Hitchcock erst aneignen, und wohl auch, weil ihm die Kunst und Kunstgeschichte hierbei eine unersetzliche Schule und einen nie versiegenden Fundus boten, erbot er ihnen in seinen Filmen immer aufs Neue eine Hommage: Da es bei Hitchcock immer auch um die Frage geht, wer wir sind, wie wir sind und wie wir aber gegenüber der Umwelt erscheinen und erscheinen wollen, spielen gemalte Portraits in seinen Filmen immer wieder eine große Rolle, die als Vorbilder (vgl. *REBECCA* [USA 1940] und *VERTIGO*), zugleich aber eben auch als visuelle Verkörperung von bestimmten Prinzi-



4a Screenshot aus: Sarah Morris, *MIDTOWN*, 1998



4b Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *NORTH BY NORTHWEST*, USA 1959



4c Screenshot aus: Sarah Morris, *MIDTOWN*, 1998

49 Alfred Hitchcock: *Direction*. In: Gottlieb, S. 253–261, hier S. 255f.: «This is what gives an effect of life to a picture – the feeling that when you see it on the screen you are watching something that has been conceived and brought to birth directly in visual terms.» (Übersetzung Henry Keazor)

50 Vgl. dazu auch Stevens, S. 133.



5a–d Screenshots aus (v.o.n.u.): *BLACKMAIL*, GB 1929; *PSYCHO*, USA 1960; *BLACKMAIL*, GB 1929; *SUSPICION*, USA 1941 (alle Alfred Hitchcock)

pien bzw. dann aber auch wieder als stumme Dialogpartner eine Rolle spielen.⁵¹ In *SUSPICION* z.B. geht es immer wieder um die unterschiedlichen Spielarten von Bild und Abbild: Lina McLaidlaw identifiziert ihren künftigen Ehemann Johnny Aysgarth im Zug (nachdem dieser durch einen Tunnel gefahren ist!) über ein Presse-Foto, während der spätere Versuch eines Fotografen, von Aysgard ein neues Foto zu machen, scheitert. Dem Foto Aysgards gegenübergestellt wird das Portrait des Vaters General McLaidlaw, das ganz in altmeisterlicher Manier gemalt ist und Autorität ausstrahlt. Nach dem Tod des Vaters kommunizieren Lina und Aysgard mit dem durch das Bild weiterhin anwesenden Vater, der, indem er nun nur noch als altmodisches Portrait sichtbar ist, auch insofern zu dem von ihm zu Lebzeiten abgelehnten Johnny Aysgard in Widerspruch tritt, als dieser u. a. ein kubistisches Stilleben von Pablo Picasso bei sich in der Wohnung hängen hat (Abb. 6a),⁵² welches einen der Kriminalbeamten während einer Befragung mehr in Bann zu nehmen scheint als Johnnys Aussagen (Abb. 6b).

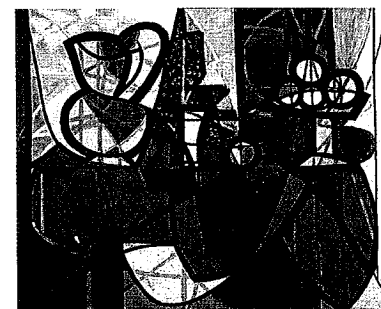
Hinter solchen Verwendungen steht jedoch nicht, wie zuweilen geargwöhnt wird, eine hämische Diffamierung moderner Malerei, sondern die Reaktionen der Filmfiguren sagen im Gegenteil sehr viel über

51 Vgl. dazu auch den Eintrag «Portraits, Paintings and Painters» bei Walker, S. 319–334.

52 Es handelt sich hierbei um das nur in einzelnen Details variierte Bild Picassos *PICHET ET COUPE DE FRUITS* (New York, Museum of Modern Art, aktuell – «by exchange» – im Guggenheim Museum, gemalt in Paris am 22. Februar 1931). Vgl. dazu Carsten-Peter Warncke: *Pablo Picasso 1881–1973*. Teil I. Köln 2002, S. 340.

sie aus: Hitchcock selbst besaß eine umfangreiche Kunstsammlung, in der er sein Vermögen von 20 Millionen Dollar u. a. auch angelegt hatte,⁵³ und er scheute hierbei keine Kosten und Mühen, um an besonders begehrte Werke heranzukommen. So zahlte er z. B. 1936 für das Gemälde *SELTSAME JAGD* des von ihm sehr geschätzten Paul Klee mit ca. 600 Pfund eine für damalige Verhältnisse immens hohe Summe.⁵⁴

Auch in Hitchcocks filmischer Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte zeigt er eine enorme Breite, denn seine Bezugsgrößen reichten z. B. von (wie Thierry Greub im vorliegenden Band zeigt) Jan Vermeer und Jacob van Ruysdael (dessen Windmühlenbilder für die Außenaufnahmen von *FOREIGN CORRESPONDENT* Pate standen) über Giovanni Battista Piranesi (dessen *CARCERI*-Bilder für einige Innenaufnahmen von Windmühlen in *FOREIGN CORRESPONDENT* das Vorbild abgaben)⁵⁵ bis hin zu Pablo Picasso: In *THE WRONG MAN* schlägt Rose ihren Mann, den zu Unrecht diverser Überfälle verdächtigen Manny, mit einer Haarbürste und trifft dabei versehentlich auch den Spiegel. Hitchcocks Kommentar zu dem Eindruck des daraus resultierenden Seheindrucks (Abb. 7a): «comme un Picasso» (Abb. 7b).⁵⁶ Wie zuvor bereits erwähnt, sah Hitchcock auch die Filme Fischingers vor dem Hintergrund der Avantgarde-Malerei, wenn er sie als «wie ein in Bewegung versetztes kubistisches Gemälde» beschrieb.⁵⁷ Derartige Rekurse bleiben bei Hitchcock allerdings kein Selbstzweck, sondern ergeben z. B. im Falle von *THE WRONG MAN* eine symbolisch aufgeladene Szene, die zum einen visuell das Zerbrechen der



6a Pablo Picasso, *PICHET ET COUPE DE FRUITS*, New York, Museum of Modern Art, 1931



6b Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *SUSPICION*, USA 1941

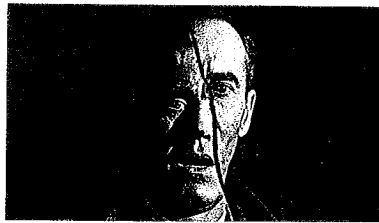
53 Patalas, S. 97 sowie Isabel Stevens: *Hitchcock and Art*. In: James Bell (Hrsg.): *39 Steps to the Genius of Hitchcock. A BFI Compendium*. London 2012, S. 130–135.

54 Zum Vergleich: Im gleichen Jahr wurden Gemälde des ungleich populäreren Salvador Dalí für rund 250 Pfund verkauft. Vgl. dazu Taylor, S. 163f.

55 Vgl. dazu auch Patalas, S. 72.

56 Hitchcock, *Rencontre*, S. 3. Dies wird hier mit Abb. 7b in der doppelten Bedeutung des Wortes eingelöst, indem ein Portrait Picassos gezeigt wird, das von Dora Maar stammt und zugleich die typischen Darstellungsweisen Picassos aufgreift und steigert. Zu dem Gemälde vgl.: Dora Maar: *Bataille, Picasso et les surréalistes* (Ausst. Kat. Galeries de la Vieille Charité à Marseille). Marseille 2002, Nr. 193, S. 271.

57 S. o.: Anm. 34.



7a Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *THE WRONG MAN*, USA 1956



7b Dora Maar, *PORTRAIT PABLO PICASSO*, Paris, Galerie Patrice Trigano, 1938



7c Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *THE WRONG MAN*, USA 1956

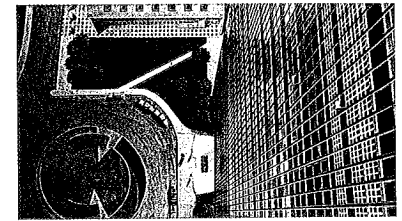
Ehe von Manny und Rose aufgrund des gegen ihn erhobenen Verdachts interpretiert; zum anderen jedoch weist sie auf die Erlösung hin: Als Manny am Schluss des Films betet, erscheint hinter seinem Gesicht das Antlitz des wahren Täters und füllt schließlich Mannys Gesicht so aus, dass der sich daraus ergebende Hybrid ebenfalls Ähnlichkeiten zu einem kubistischen Portrait aufweist (Abb. 7c). Da sich hier an die Verhaftung des tatsächlich Schuldigen und die Rehabilitation Mannys anschließt, wird geradezu eine Verbindung zwischen dessen Gebet und der glücklichen Auflösung des Falls angedeutet, was insofern wieder an die Spiegelszene anschließt, als neben dem Spiegel just eine Herz-Jesu-Darstellung hängt.

Eine analoge Animation moderner Kunst lässt sich auch in *FAMILY PLOT* beobachten, wo Hitchcock einen in Vogelperspektive gezeigten Friedhof als mit den Worten «ein in Bewegung gesetzter Mondrian» kommentierte.⁵⁸ Jedoch auch auf die Bauhaus-Fotografie rekurrierte Hitchcock offenbar: So geht die Szene mit der Flucht des an dem im UNO-Gebäude verübten Mord unschuldigen Roger Thornhill mit der extremen Aufsicht auf den Platz (Abb. 8a) eindeutig auf ein analoges Foto zurück, das László Moholy-Nagy vom Berliner Funkturm aus aufgenommen hatte (Abb. 8b).

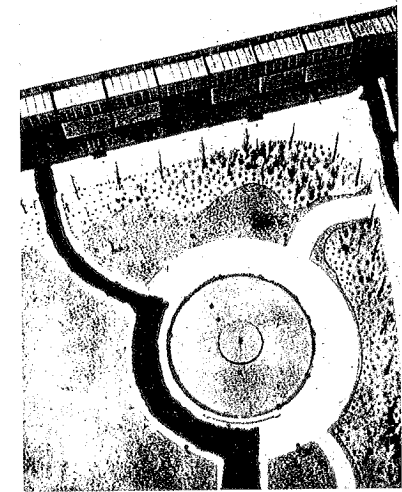
Jenseits solcher Inspirationen spielen Gemälde, wie Thierry Greub in seinem Beitrag zeigt, stets auch eine symbolische Rolle in den Filmen, indem sie viel über Mörder, Opfer und zufällig involvierte Figuren aussagen: In *PSYCHO* spioniert Norman Bates seine Opfer durch ein Loch in der Wand hindurch

⁵⁸ Vgl. Patalas, S. 148 bzw. (als ein «sich bewogender Mondrian») Taylor, S. 348.

aus, das bezeichnenderweise von einem Gemälde von Willem van Mieris verdeckt wird, das ein biblisches Lustverbrechen, nämlich *SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN* (Perpignan, Musée des Beaux-Arts, 1731) zeigt und dem wissenden Betrachter damit sofort andeutet, dass Bild und Wirklichkeit hier bald auf unheilvolle Weise zur Deckung kommen werden.⁵⁹ In *THE TROUBLE WITH HARRY* (dt.: *IMMER ÄRGER MIT HARRY*; USA 1955) ist einer der Protagonisten Maler und anhand der breiten Stilpalette seiner Werke, die von halbabstrakten Stilleben und Landschaften bis hin zu Modigliani-haften Frauenportraits reichen, macht uns Hitchcock deutlich, dass es sich um einen charakterlich offenbar wenig gefestigten Menschen handelt. Gleiches gilt für den Maler in dem rund 25 Jahre früher entstandenen *BLACKMAIL*, der den Versuch, ein junges, in sein Atelier geführtes Mädchen mit Gewalt für sich zu gewinnen, mit dem Leben bezahlen muss. Einziger Zeuge der Tat ist zum einen das Bild eines Narren, an dem er zuletzt gemalt hat, und das den es jeweils fixierenden Betrachter auslacht – eine Haltung, die die Mörderin dazu bringt, das Bild nach vollbrachter Tat in verzweifelterm Unwillen zu beschädigen (Abb. 9). Doch ein weiteres Gemälde ist Zeuge des Mordes geworden: Vor dem Unglück haben der Maler und das Mädchen gemeinsam das Bild einer nackten Frau gemalt, das sie zudem auch noch mit ihrem Namen «Alice White» signiert hatte; nach dem Mord muss sie diese Signatur



8a Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *NORTH BY NORTHWEST*, USA 1959

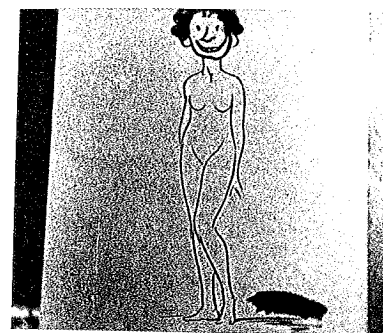
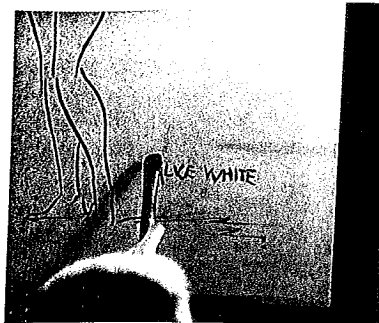


8b László Moholy-Nagy, *BLICK AUS DEM HÖRFUNKTUM BERLIN*, 1920



9 Screenshot aus: Alfred Hitchcock, *BLACKMAIL*, GB 1929

⁵⁹ Vgl. dazu Barbara Stelzner-Large: Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960). In: Helmut Korte, Johannes Zahlten: *Kunst und Künstler im Film*. Hameln 1990, S. 121–134.



10a-b Screenshot aus: Alfred Hitchcock, BLACKMAIL, GB 1929

nun (bezeichnenderweise mit schwarzer Farbe – Hitchcock rekurriert hier auf die gängige Symbolik von Weiß = Unschuld, Schwarz = Schuld) übermalen (Abb. 10a-b).⁶⁰

Ein Großteil des Publikums wird die berühmte, von Salvador Dalí 1945 für SPELLBOUND gestaltete Traumsequenz kennen, mit der sich Alf Gerlach im vorliegenden Band auseinandersetzt. Aus dieser Auseinandersetzung mit dem Surrealisten scheint Hitchcock längerwirkende Inspirationen bezogen zu haben,⁶¹ wie z. B. die Szene in dem 15 Jahre später entstandenen PSYCHO zeigt, in der Lila das Bett der kürzlich von Norman Bates in den Keller verbrachten Mutter entdeckt, in dem noch der tiefe Abdruck des abwesenden Frauenkörpers gesehen und gefühlt werden kann (Abb. 11a) – ein klarer Rekurs auf Dalís *Surrealistische Komposition mit unsichtbaren Figuren* (Figueras, Gala-Salvador Dalí Foundation, ca. 1936; Abb. 11b).⁶²

Die Überleitung von der Bildenden Kunst zur letzten, hier bislang noch nicht angesprochenen Kunst liefert Alfred Hitchcock selbst, denn in ROPE werden Künste wie Malerei oder Musik mit der Kunst, zu morden parallelisiert und verglichen, und es ist kein Zufall, dass einer der beiden Mörder es als Geniestreich, als Erhebung des Vollbrachten in den Rang des Meisterwerks, betrachtet, dass man auf der Truhe, in welcher die Leiche verstaut wurde, nun ein Festessen serviert.⁶³

⁶⁰ Dies soll noch 31 Jahre später seine Gültigkeit behalten – Stephen Rebello: *Hitchcock und die Geschichte von PSYCHO* [1999]. München 2013, S. 147f. schreibt in Bezug auf die von Janet Leigh in *Psycho* zu tragende Unterwäsche: «[...] weiße Unterwäsche für die Eröffnungsszene, und schwarze dann, nachdem sie das Geld gestohlen hat. Das war als eine symbolische Aussage über ihren Charakter zu verstehen. Die Vorstellung vom »braven« und vom »bösen« Mädchen war eine fixe Idee von ihm.»

⁶¹ Stevens, S. 132 weist darauf hin, dass Hitchcock seine Kunst-Sammlertätigkeit sogar mit dem Kauf einer Zeichnung und eines Gemäldes von Dalí während der Zusammenarbeit an *SPELLBOUND* begann.

⁶² Vgl. Joel Gunz: *Salvador Dalí Makes an Impression on Psycho*. In: *Movies Unlimited*. MovieFanFare. 13.8.2010: <http://www.moviefanfare.com/salvador-dali-makes-an-impression-on-psycho> (13.1.2013). Zu dem Gemälde vgl. Dawn Ades: *Dalí – The Centenary Retrospektive* (Venedig, Palazzo Grassi, 2004/05; Philadelphia Museum of Art, 2005). London 2004, S. 252, No. 153.

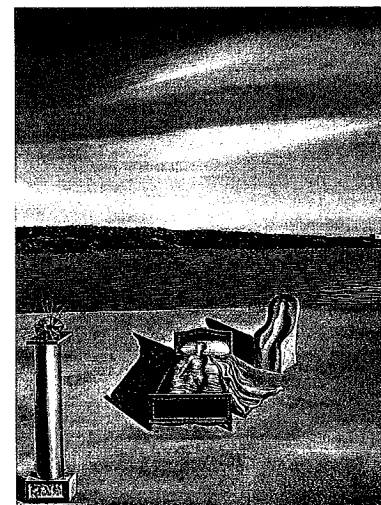
⁶³ Brigitte Peucker: *The Cut of Representation: Painting and Sculpture in Hitchcock*. In: Allen/Ishii-González, S. 141–156, hier S. 143 stellt z. B. auch eine Beziehung zwischen den Gemälden des Künstlers Sam Marlowe in *THE TROUBLE WITH HARRY* und den Nahrungsmitteln her, die die Frauen ihm in diesem Film sozusagen im Austausch anbieten.

In der Tat spielen Essen, Kulinarik und Kochkunst in den Filmen von Hitchcock eine herausragende und bislang vielleicht noch immer etwas zu wenig in den Blick genommene Rolle.⁶⁴ Zwar haben Studierende der FH Hannover die Spannungszutaten und Rezepturen der Hitchcock-Filme im Rahmen eines fiktiven, animierten Hitchcook-Buches auf humorvolle Weise analysiert (Abb. 12a-f)⁶⁵ – doch die Bezüge zwischen den Plots, dem Aufbau und den Themen von Hitchcocks Filmen und dem Essen gehen sicherlich noch sehr viel weiter, wie zum einen Gregor Weber in seinem hier vorgelegten Beitrag und zum anderen Anne Martinetti anhand ihrer hier rekonstruierten Rezepte nach Hitchcock-Filmen demonstrieren.

Tatsächlich scheint das Essen das Leben und Fühlen Hitchcocks nicht nur schon als Kind stark geprägt zu haben. Hitchcock erklärte nicht nur später seinen Schulwechsel von einer Kloster- zu einer Volksschule mit der Begründung, dass in der anderen Schule das Essen einfach besser gewesen sei,⁶⁶ sondern er schilderte auch eine traumatische Szene: In einem Interview auf das Gefühl der Angst angesprochen, antwortete er: «Angst? Sie hat mein Leben und meine Karriere beeinflusst. Ich erinnere mich an die Zeit, als ich fünf oder sechs war. Es war Sonntagabend, die einzigen Stunden in der Woche, in denen meine Eltern nicht arbeiten mussten. Sie steckten mich ins Bett und fuhren zum Hyde Park, um spazierenzugehen. [...] Sie glaubten, daß ich bis zu ihrer Rückkehr fest schlafen



11a Screenshot aus: Alfred Hitchcock, PSYCHO, USA 1960



11b Salvador Dalí, SURREALISTISCHE KOMPOSITION MIT UNSICHTBAREN FIGUREN, Figueras, Gala-Salvador Dalí Foundation, ca. 1936

⁶⁴ Vgl. jedoch immerhin auch den Eintrag »Food and Meals« in: Walker, S. 179–200.

⁶⁵ <http://vimeo.com/26156757>. Es handelt sich dabei um eine 2011 an der Fachhochschule Hannover vorgelegte Abschlussarbeit von Felix Meyer, Pascal Monaco und Torsten Strer. In dem knapp drei-minütigen Film wird eine Vielzahl von Anspielungen auf Hitchcock-Filme miteinander verquickt: Sprecher der Vorstellung des Buches ist z. B. angeblich »George Kaplan« (der »unsichtbare Dritte« aus *NORTH BY NORTHWEST*), szenische Kontexte erinnern an *ROPE* (vgl. Abb. 12c), Menü-Namen sind nach Filmfiguren benannt (vgl. Abb. 12d mit dem »Kendall-Light-Dinner«, das auf die Figur der »Eve Kendall« aus *NORTH BY NORTHWEST* anspielt) und berühmte Hitchcock-Zitate werden aufgerufen (vgl. Abb. 12e).

⁶⁶ Patalas, S. 16.



12a–f Screenshots aus: Felix Meyer, Pascal Monaco und Torsten Strer, THE ANIMATED HITCHCOCK-COOKBOOK, 2011

würde. Aber ich wachte auf, rief nach ihnen und bekam keine Antwort. Nichts als Dunkel um mich herum. Zitternd stand ich auf und wanderte durch das leere, dunkle Haus. Schließlich landete ich in der Küche, fand ein Stück kaltes Fleisch und aß es auf, während ich meine Tränen trocknete.»⁶⁷

Die Schauspielerin Anne Baxter, die in I CONFESS die weibliche Hauptrolle spielte, berichtete später, dass Hitchcock ein geradezu sexuelles Verhältnis zum Essen gehabt habe,⁶⁸ und wie Gregor Weber in seiner Analyse von FRENZY zeigen kann, hatte Hitchcock in der Tat auch keinerlei Probleme damit, die Beziehung zwischen Essen, Kochkunst, Sexualität und Lust-Mord zum Gegenstand eines Films zu machen.

Jedoch schon zuvor, lange bevor die britische Inspektorengattin in FRENZY ihren Mann und dessen Kollegen mit experimentellen französischen Kochrezepten wie «Pieds de porc à la mode de Caen» oder «Cailles aux raisins» traktiert,⁶⁹ lässt sich das Motiv der Nahrung, des Kochens und Essens in den

67 Donald Spoto: *Alfred Hitchcock: Die dunkle Seite des Genies*. München 1986, S. 27f.

68 Patalas, S. 98.

69 Vgl. dazu auch den Beitrag von Anne Martinetti und mir im vorliegenden Band.

Filmen Hitchcocks als durchgehendes Leitmotiv studieren: In BLACKMAIL lädt sich der Erpresser als erste Tat bei der Familie des Mädchens zum Frühstück ein, das er aufgrund seines Wissens in seiner Gewalt hat. In SABOTAGE (GB 1936) wird das zweimal im Verlauf des Films servierte Abendessen zu Schlüsselmomenten: Zum einen wird der sympathische Inspektor, der *undercover*, als Gemüsehändler getarnt, eine Serie von Anschlägen aufklären soll, zur Gegenfigur des Saboteurs Verloc, der sich ebenfalls getarnt hat, indem er eine junge verwitwete Engländerin geheiratet hat. Während Verloc sich beständig über den zu braun gekochten Kohl beschwert, lädt der Inspektor die junge Frau und ihren kleinen Bruder Stevie in das Londoner Restaurant «Simpson's» ein (übrigens eigenes Hitchcocks Lieblingsrestaurant).⁷⁰ Auch die Abrechnung ereignet sich dann während einer Mahlzeit: Als Stevie bei einem von Verloc vorbereiteten Sabotageakt ums Leben kommt und seine Schwester ahnt, wer dahintersteckt, tötet sie Verloc halb ungewollt, halb aus Rache, mit einem Tranchiermesser während des Abendessens. In YOUNG AND INNOCENT (dt.: JUNG UND UNSCHULDIG; GB 1938) wird der zu Unrecht Verdächtige, dem die Tochter des Inspektor heimlich Unterschlupf gewährt hat, beim familiären Mittagessen mit einer toten, erschossenen Ratte verglichen, woraufhin der Tochter erst klar wird, dass der Flüchtige Hunger haben wird – als sie daraufhin mit einem Lunchpaket zu ihm fährt, wird sie von der Polizei beschattet und so löst das Essen eine große Verfolgungsjagd aus.

Es ist insofern auch vielleicht kein Zufall, dass Hitchcock in SABOTAGE den Gemüseladen, in dem der Inspektor *undercover* tätig ist, direkt neben einem Kino liegen lässt, das dem Saboteur Verloc gehört und in dem seine junge Ehefrau arbeitet: Hitchcocks Vater war Besitzer eines solchen Obst- und Gemüseladens in Leytonstone, einem Vorort von London, und mit dieser Konstruktion setzte er seiner Herkunft (die auch in FRENZY eine Rolle spielt, wo der Mörder Besitzer eines Gemüsehandels ist) und seinem weiteren Lebens- und Schaffensumfeld jeweils eine kleine Hommage.

Zugleich aber nutzte er dies in SABOTAGE (und dann auch noch einmal sechs Jahre später in dem ähnlich klingenden und ebenfalls von Anschlägen handelnden SABOTEUR), um dem Kino und seinem Publikum den Spiegel vorzuhalten. Denn in beiden Filmen zeigt er uns den Besuchersaal eines Kinos, in dem einmal – in SABOTAGE – ein Film von Walt Disney (die Episode «Who killed Cock Robin» aus den 1935 in die Kinos gekommenen SILLY SYMPHONIES; USA), ein anders Mal – in SABOTEUR – angeblich eine Komödie zu sehen ist. In beiden Fällen jedoch bekommt das Publikum Gewalt zu sehen: Bei Disney wird das ein Ständchen darbringende Rotkehlchen aus dem Hinterhalt mit Pfeil und Bogen unter dem Gelächter des Publikums erschossen (wir erfahren erst acht Minuten später, dass es sich tatsächlich um den nicht tödlichen Pfeil Amors handelte); in der in SABOTEUR gezeigten Komödie hingegen überrascht ein Ehemann seine untreue Frau zusammen mit deren Liebhaber und beginnt, – wieder unter dem Gelächter des Publikums – auf beide zu schießen (Abb. 13a).

70 Taylor, S. 162.



13a–b Screenshots aus: Alfred Hitchcock, *SABOTEUR*, USA 1942

In beiden Fällen aber zeigt uns Hitchcock, wie der scheinbare Spaß in Ernst umschlägt: Die junge Frau in *SABOTEUR* wird durch den Disney-Film an den Tod ihres kleinen Bruders Stevie erinnert;⁷¹ in *SABOTEUR* hingegen wird ein Mann bei der sich während der Filmvorführung im Kino ereignenden und mit den Schüssen auf der Leinwand vermischenden Schießerei (Abb. 13b) getroffen – und seine eben noch lachende Ehefrau muss im nächsten Moment um Hilfe schreien, während die Worte der Schauspielerin auf der Leinwand («Run! Run! Run for your life»)⁷² plötzlich nun auch dem in Panik das Kino verlassenden Publikum gelten können.

«Ich möchte dem Publikum heilsame moralische Schocks versetzen», äußerte Hitchcock 1947 auf einer Pressekonferenz in Hollywood: «Die Zivilisation nimmt uns heute

so in Obhut, daß es nicht mehr möglich ist, sich instinktiv eine Gänsehaut zu besorgen. Der einzige Weg, unsere Erstarrung zu lösen und unser moralisches Gleichgewicht wiederherzustellen, besteht darin, diese Schocks künstlich herbeizurufen. Das geeignetste Mittel, das zu erreichen, scheint mir das Kino zu sein.»⁷³

Truffaut fasste dies 1966 in die Formulierung: «Wenn man [...] die Vorstellung akzeptiert, daß das Kino der Literatur ebenbürtig sei, so muß man Hitchcock den Künstlern der Angst, wie Kafka, Dostojewski und Poe, zuordnen – doch warum überhaupt zuordnen? Diese Künstler der Angst bieten uns natürlich keine Lebenshilfe, zu leben erscheint ihnen schwer genug, aber ihre Mission ist, uns an ihren Ängsten teilnehmen zu lassen. Dadurch helfen sie uns, sei es vielleicht auch unbeabsichtigt, uns besser zu verstehen, ein grundlegendes Ziel jedes Kunstwerks.»⁷⁴

Und eben wiederum diese Kunstwerke Hitchcocks besser zu verstehen, ist das Ziel des vorliegenden Bandes *Hitchcock und die Künste*.

71 Zu den damit gegebenen Implikationen vgl. Susan Smith: Disruption, Destruction, Denial: Hitchcock as Saboteur. In: Allen/Ishii-Gonzalès, S. 45 – 57, hier S. 55.

72 *SABOTEUR*: 1:31:51.

73 Truffaut, S. 197.

74 Ebd., S. 20.

Benjamin Samuel / Henry Keazor

«...wie die Ringe des Saturn»

Ein Gespräch mit Benjamin Samuel vor seinen Werken HITCHCOCK³⁰ und KUBRICK¹³⁺⁹⁺¹⁰ im Frankfurter Filmmuseum



1 Benjamin Samuel, *HITCHCOCK*³⁰, Duraclear, Leuchtkasten, 80 x 120 cm, 2010, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum

HENRY KEAZOR Wir stehen hier vor Ihrer Arbeit *HITCHCOCK*³⁰ im Foyer des Frankfurter Filmmuseums (Abb. 1) – wir sehen einen Leuchtkasten im Querformat mit einigen, gerade im oberen Bereich besonders präsenten Schwarz-Weiß-Täfelchen mit abstrakten Mustern, fast wie DNA-Sequenzen anmutend, dann schießen wieder zwei Reihen farbige Täfelchen horizontal dazwischen, und nach unten hin nehmen diese farbigen Flächen zu: Was steckt da dahinter?

BENJAMIN SAMUEL *HITCHCOCK*³⁰ liegen jene 30 Filme von Alfred Hitchcock in chronologischer Reihenfolge zu Grunde, die Hitchcock ab 1940, ab dem Film *REBECCA*, also nach seinem Umzug nach Hollywood, gedreht hat. Man hat mich öfters gefragt, warum ich nicht auch die anderen Filme verarbeitet habe, aber bei mir war es so, dass ich, als ich anfang, mich mit Hitchcock zu beschäftigen, immer mehr einen Bezug zu seinen Hollywood-Filmen als zu seinem