

Éric Rohmer/Claude Chabrol, *Hitchcock*



Éric Rohmer/Claude Chabrol

HITCHCOCK

Herausgegeben und aus dem
Französischen von Robert Fischer

Alexander Verlag Berlin | Köln

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französischen Außenministeriums, vertreten durch die Kulturabteilung der französischen Botschaft in Berlin.



Deutsche Erstausgabe

© für die französische Erstausgabe by Éditions Universitaires 1957.

Diese Ausgabe folgt der Taschenbuchausgabe (2006) der Éditions Ramsay.

Der Abdruck von Éric Rohmers Text »Spirale und Idee: VERTIGO« erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag der Autoren, Frankfurt/Main.

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2013

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com, info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Raphael Auer

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Bildnachweis: Das Titelfoto sowie sämtliche Stand- und Werkfotos stammen aus dem Archiv Robert Fischer. Die Einzelbildvergrößerungen (»screenshots«) aus den Filmen sind Bildzitate; das Copyright liegt bei der jeweiligen Filmproduktionsfirma.

Druck und Bindung: Interpress Budapest

Printed in Hungary (March) 2013

ISBN 978-3-89581-280-4

Inhalt

- 7 **Einführung**
 von Robert Fischer
- 21 **Vorbemerkung**
- 25 **1. Die britische Periode**
- 28 Die ersten Filme: *Gainsborough* (1923–1927)
- 41 Ende des Stummfilms, Beginn des Tonfilms: *British International*
 (1927–1932)
- 75 Die *Gaumont-British*-Periode (1934–1937)
- 89 Die *Gainsborough-Mayflower*-Periode (1937–1939)
- 97 **2. Die amerikanische Periode (I):**
 Hitchcock und Selznick (1939–1947)
- 139 **3. Die amerikanische Periode (II):**
 Von *ROPE* bis *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1948–1956)
- 140 Kontinuität als Errungenschaft: *ROPE* (1948)
- 149 Geheimnis und Schuldbekenntnis: *UNDER CAPRICORN* (1949)
- 157 Virtuosität: *STAGE FRIGHT* (1950)
- 163 Figur und Zahl: *STRANGERS ON A TRAIN* (1951)
- 171 Verlockendes Martyrium: *I CONFESS* (1953)
- 181 Die dritte Dimension: *DIAL M FOR MURDER* (1954)
- 186 Die Mutterform: *REAR WINDOW* (1954)
- 196 Blumen der Rhetorik: *TO CATCH A THIEF* (1955)
- 205 Ist er gut, ist er böse? – *THE TROUBLE WITH HARRY* (1955)
- 211 Jenseits des »Suspense«: *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1956)
- 221 **4. Konklusion:**
 THE WRONG MAN (1956)

Anhang

- 234 Spirale und Idee: VERTIGO (1958)
von Éric Rohmer
- 242 Gespräch mit Éric Rohmer
von Antoine de Baecque
- 249 Gespräch mit Claude Chabrol
von Robert Fischer
- 257 Hitchcock: »La nouvelle vague c'est moi!« –
Eine bibliographische Chronik
von Robert Fischer
- 283 Filmographie und Titelregister

Einführung

Allein in englischer Sprache gibt es heute rund 100 Bücher über Alfred Hitchcock; in anderen Sprachen und in Übersetzungen kommen noch schätzungsweise 250 Biographien, Monographien und Analysen einzelner Filme hinzu. Es gibt mit Sicherheit keinen Filmschaffenden, über den so viel veröffentlicht wurde wie über Hitchcock.

Im Oktober 1957 erschien bei den Éditions Universitaires in Paris mit dem sechsten Band der Reihe »Classiques du cinéma« weltweit das erste Buch über diesen Regisseur: *Hitchcock* von Éric Rohmer und Claude Chabrol.¹ Rohmer war damals siebenunddreißig, Chabrol siebenundzwanzig Jahre alt (und Hitchcock achtundfünfzig). Die beiden Autoren zählten zum Umfeld der einflußreichen Monatszeitschrift *Cahiers du cinéma*, für die in den fünfziger Jahren auch Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und François Truffaut schrieben. Alle außer Chabrol hatten zu diesem Zeitpunkt bereits Kurzfilmerfahrung, aber dafür sollte Chabrol der erste der Gruppe sein, der für einen abendfüllenden Spielfilm von der Schreibmaschine hinter die Kamera wechselte: Im Dezember 1957, also nur zwei Monate nach Veröffentlichung des Hitchcock-Buches, begannen die Dreharbeiten zu *LE BEAU SERGE*, dem ersten Langfilm jener Bewegung, die bald als Nouvelle Vague von sich reden machen sollte.² Die zeitliche Nähe

1 Die Reihe »Classiques du cinéma« wurde 1954 mit zwei von Jean Mitry verfaßten Studien über John Ford (Bände 1 und 2) eröffnet; es folgte eine Monographie über Vittorio De Sica von Henri Agel (Band 3) sowie zwei weitere von Mitry, eine über Eisenstein (Band 4) und eine über Chaplin (Band 5). Auch zu John Ford gab es vorher weltweit keine andere Buchveröffentlichung. Es fällt auf, daß außer Hitchcock alle Regisseure der Reihe dem damals allgemein akzeptierten Kanon angehören.

2 Chabrols *LE BEAU SERGE* wurde im August 1958 beim Filmfestival in Locarno uraufgeführt, Truffauts erster abendfüllender Spielfilm *LES 400 COUPS* sorgte

zwischen dem Erscheinen des einzigen Buches, an dem mehrere *Cahiers*-Autoren beteiligt waren, und dem Beginn der von denselben Kritikern geprägten Nouvelle Vague ist bezeichnend: Seit den Anfängen der *Cahiers du cinéma* hatte sich diese Gruppe mit der hartnäckigen und konsequenten Verteidigung Alfred Hitchcocks einer Art Kreuzzug gewidmet, als dessen triumphalen Abschluss man das Buch von Rohmer und Chabrol betrachten kann. Am Beispiel der Rezeption und Analyse des Hitchcockschen Œuvres durch die Regisseure der späteren Nouvelle Vague läßt sich besonders gut ablesen, wie sich die *politique des auteurs* in den fünfziger Jahren entwickelte.³

Kurz nach dem Krieg waren Orson Welles und William Wyler die ersten amerikanischen Regisseure gewesen, denen von Alexandre Astruc, Roger Leenhardt und André Bazin, den drei Vordenkern der jungen französischen Kritik, Autorenstatus – d. h. ein eigener, erkennbarer Stil in ihrer Mise-en-scène – bescheinigt worden war; darauf aufbauend nominierten die Jungen bald ihre eigenen Kandidaten, und der erste war der englische, seit 1940 in den USA arbeitende Regisseur Alfred Hitchcock. In Astruc, der 1948 den Begriff »Caméra stylo« geprägt hatte, fanden sie von Anfang an einen Verbündeten; Bazin dagegen, der 1951 die *Cahiers* mitbegründet hatte und einer ihrer Chefredakteure war, teilte eher die Ansicht der überwiegenden Mehrheit der französischen Kritik, die Hitchcock für einen kommerziellen Hollywood-Regisseur mit einem ausgeprägten Sinn fürs Makabre und ordentlichen handwerklichen Fähigkeiten hielt. Die Lancierung Hitchcocks als ernstzunehmender Autor, bei dem die Technik nicht Selbstzweck ist, sondern selbst Inhalt schafft, war ein Schlag gegen das akademisierte Film-Establishment. »Die Polarisierung, die sich schon anlässlich Orson

im Mai 1959 in Cannes für Furore. Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* kam im März 1960 in die französischen Kinos. Jacques Rivettes *PARIS NOUS APPARTIENT* folgte im Dezember 1961. Rohmers Langfilmdebüt *LE SIGNE DU LION* war zwar im Sommer 1959 gedreht worden, fand aber erst 1962 einen Verleih. Ein Einfluß Hitchcocks ist vor allem in späteren Filmen von Chabrol – der oft sogar der »französische Hitchcock« genannt wird – und Truffaut zu spüren.

3 Siehe dazu die kommentierte Bibliographie im Anhang dieses Buches (S. 257–282).

Welles' *CITIZEN KANE* und des darauf bezugnehmenden Essays Astrucs abzeichnete, sollte sich mit der Verteidigung Hitchcocks verschärfen. Zeugte die Bewunderung Hawks' und insbesondere Hitchcocks, die den ›Hitchcocko-Hawksianern‹ ihren Namen einbrachte, nicht von schlechtem Geschmack, ja von politischer Verantwortungslosigkeit? War Hitchcock nicht einfach ein ›moneymaker‹ und ein ästhetischer Formalist? Das jedenfalls war die gängige Ansicht.«⁴

Rohmer und Jacques Rivette hatten schon vor der Gründung der *Cahiers* in anderen Zeitschriften kluge Texte über Hitchcock geschrieben,⁵ ebenso wie Bazin, der bereits seit 1945 jeden neu in Frankreich anlaufenden Hitchcock-Film kommentierte. Der offen ausgetragene Schlagabtausch zwischen dem *Cahiers*-Chefredakteur und seinen jungen Autoren begann aber erst im März 1952 mit dem Artikel »Suprématie du sujet« (Vorherrschaft des Sujets) eines gewissen Hans Lucas – ein Pseudonym, hinter dem sich niemand anderer verbarg als der einundzwanzigjährige Jean-Luc Godard. Es ist bezeichnend für den Filmkritiker und Menschen Bazin, daß er der Gruppe der Hitchcock-Anhänger, zu der auch François Truffaut und Claude Chabrol gehörten, nicht nur bereitwillig ein Forum bot, sondern seine eigenen, kritischen Hitchcock-Artikel nicht etwa ebenfalls in den *Cahiers*, sondern in anderen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichte (was zu der paradoxen Situation führte, daß beispielsweise Godard sich in seinem *Cahiers*-Artikel konkret auf Argumente von Bazin bezog, die dieser an anderer Stelle geäußert hatte).

Mit jedem neuen Film von Alfred Hitchcock, der in jenen Jahren in die Kinos kam, schien sich der Graben zwischen den anfangs noch wenigen Anhängern und den stets zahlreichen Gegnern des Regisseurs weiter zu vertiefen, und jeder neue Film war den jungen *Cahiers*-Kritikern Anlaß für noch flammendere Plädoyers. Aus heutiger Sicht ist klar, daß der Richtungsbestimmung der Hitchcock-Exegese – kurz:

4 Roland Merk: »Der Fall Hitchcock und die Politik der Autoren«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. August 1999, S. 72.

5 Rohmer über *NOTORIOUS* und *ROPE*, Rivette über *UNDER CAPRICORN*. Siehe auch dazu wieder die kommentierte Bibliographie.

dem Hitchcockismus – nichts nützlicher war als die kontroverse Diskussion seines Werkes innerhalb der *Cahiers du cinéma*. Indem man sich an Hitchcock und seinen Filmen rieb, kam man ihnen näher und analysierte sie gründlicher und gewissenhafter, als es der Fall gewesen wäre, wenn die Opposition allein aus der »alten Garde« der hollywoodfeindlichen Feuilletonisten und den Rivalen der marxistisch geprägten Konkurrenz-Monatszeitschrift *Positif* bestanden hätte.⁶ Bazin zeigte sich zwar zutiefst beeindruckt von der intellektuellen Schärfe und argumentatorischen Brillanz, mit der seine Autorenkollegen Hitchcock als den Erfinder eines radikal neuen Kinos priesen, das Form und Inhalt dialektisch vermittelte, hielt aber an seinen eigenen Vorbehalten fest. »Auch wenn er letztlich uneingeschränkt den Beitrag der jungen Kritiker zur Form-Inhalt-Debatte guthieß, so hat er stets die Mechanisierung der Personen, das bloße In-Atem-Halten, das allzu Geölte in Hitchcocks filmischem Getriebe beklagt.«⁷

An I CONFESS, der beim Gros der Kritik nur Spott und Hohn erntete, als er im Juni 1953 in die französischen Kinos kam, schieden sich noch einmal ganz deutlich die Geister: Während Bazin im *Parisien libéré* schrieb, I CONFESS enttäusche »in gleichem, wenn nicht gar in größerem Maße als die meisten anderen Filme von Hitchcock«, sahen Rohmer und Rivette den Regisseur mit diesem Film auf der Höhe seiner Kunst und widmeten I CONFESS in den *Cahiers du cinéma* zwei enthusiastische Texte. Das reichte den Hitchcockianern aber nicht mehr: Sie waren dermaßen empört und verärgert über die Ignoranz, mit der man einem der formal und inhaltlich anspruchsvollsten Regisseure des modernen Films nach wie vor begegnete, daß sie der *Cahiers*-Redaktion den Vorschlag machten, Hitchcock so bald wie möglich ein ganzes Heft zu widmen. Man darf sich fragen, ob Bazin sich auf diese Idee einge-

6 *Positif* war 1952 wenige Monate nach den *Cahiers du cinéma* gegründet worden und stand schon aus ideologischen Gründen den amerikanischen Filmemachern, die sich dem Hollywood-System »unterworfen« hatten, extrem kritisch gegenüber – und damit automatisch auch der Autorentheorie.

7 Roland Merk, a. a. O.



Das legendäre Hitchcock-Sonderheft
vom Oktober 1954

lassen hätte, wenn nicht genau zu diesem Zeitpunkt etwas geschehen wäre, mit dem niemand hatte rechnen können: Hitchcock verbrachte im Sommer 1954 etliche Wochen in Frankreich, um die Außenaufnahmen für seinen Film *To Catch a Thief* zu drehen – und wie es der Zufall wollte, zählte zu den Drehorten an der Côte d’Azur auch das kleine Dorf, in das sich der kränkelnde Bazin zur Erholung zurückgezogen hatte! So war es ironischerweise der Skeptiker Bazin, der als erster *Cahiers*-Autor die persönliche Bekanntschaft Hitchcocks machte. Damit war das Hitchcock-Sonderheft beschlossene Sache, und als es im Oktober 1954 erschien, fand sich darin neben richtungsweisenden Texten von Rohmer, Chabrol und Truffaut (Rivette steuerte die Filmographie bei) auch der erste Bazin-Artikel über Hitchcock in Bazins eigener Zeitschrift: In »Hitchcock contra Hitchcock« schildert Bazin seine beiden Begegnungen mit Hitchcock in Nizza und in Cannes, bei denen er den Meister pflichtschuldig mit den Fragen konfrontierte, die den jungen Kollegen in Paris so auf den Nägeln brannten, und er endet

mit einigen Bemerkungen Bazins zu Hitchcocks Werk, die mit zu dem besten zählen, was bis dahin darüber geschrieben wurde.⁸

Bazin machte in seinen beiden Gesprächen mit Hitchcock eine ähnliche Erfahrung wie kurz darauf Claude Chabrol, als er den Regisseur in Paris interviewen konnte: Lapidar ausgedrückt schien Hitch (»What is Jansenist?«) nicht recht zu wissen, was diese französischen Intellektuellen eigentlich von ihm wollten. Für ihn kam die erste Bekanntschaft mit den *Cahiers*-Autoren und deren hohen Ansprüchen an sein Werk und seine Person vollkommen unvorbereitet. Er war es allenfalls gewohnt, von Journalisten zu den praktischen Dingen seiner Regiearbeit befragt zu werden, nicht aber zu metaphysischen Absichten in der *Mise-en-scène*. Die Exegeten waren verständlicherweise erst einmal enttäuscht, ließen sich letztlich aber nicht beirren, denn natürlich wußten sie, daß es auf die Bestätigung ihrer Theorien durch den Autor gar nicht ankam und dessen offizielle »Absegnung« ihrer Thesen für deren Gültigkeit völlig irrelevant war. Wie absurd die Situation in Wirklichkeit war, mag ihnen dabei nicht einmal klargewesen sein, denn zur gleichen Zeit, da in Frankreich die klügsten Köpfe und passioniertesten Cineasten sein Werk zur Grundlage der Autorentheorie machten und dafür kämpften, diesen Regisseur endlich ernst zu nehmen, arbeitete Hitchcock in den USA daran, seine rundliche Figur mit dem unverwechselbaren Profil in eine Art wandelndes Markenzeichen zu verwandeln: Ab 1955 präsentierte er jeden Sonntagabend mit kalauernder An- und Abmoderation eine neue Folge seiner enorm populären Kurzkrimi-TV-Serie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, und ab 1956 tauchte in den Regalen der Kioske Monat für Monat ein neues Heft von *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* auf. Zählte Hitchcock vorher schon zu den wenigen Regisseuren, deren Name dem normalen Kinogänger überhaupt etwas sagte, wurde er in Amerika exakt zu jenem Zeitpunkt, da in Frankreich die späteren Regisseure der Nouvelle Vague die konstanten Themen und

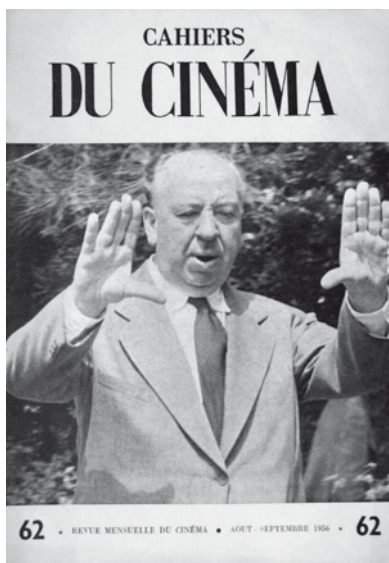
8 Auszüge daraus in der kommentierten Bibliographie, vgl. S. 268 ff.

verborgenen Aspekte seiner Filme entdeckten, zu einer wahren Ikone der Popkultur.⁹

1955 kamen in Frankreich alle drei Filme ins Kino, die Hitchcock mit Grace Kelly gedreht hatte: *DIAL M FOR MURDER* im Februar, *REAR WINDOW* im März und *TO CATCH A THIEF* im Dezember. Produktiv wie nie zuvor, drehte Hitchcock in dieser Phase seiner Karriere ruhelos einen Film nach dem anderen, und 1956 ging es Schlag auf Schlag weiter: Im März startete in Paris *THE TROUBLE WITH HARRY* und im Oktober *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*; dazwischen, im Juni, gab es die Gelegenheit, mit *LIFEBOAT* den einzigen amerikanischen Hitchcock-Film nachzuholen, den die französischen Kinogänger noch nicht kannten; und dank einer Retrospektive in der Cinémathèque Française konnte man sämtliche britischen Filme Hitchcocks wieder- bzw. erstmals sehen und damit auch die letzten Lücken schließen. Für die Hitchcockianer (ohne die es wiederum die Retro möglicherweise gar nicht gegeben hätte) bedeutete all dies natürlich ein Riesenglück – und eine Menge Arbeit. Um auf die Flut an Hitchcock-Filmen und -Eindrücken journalistisch angemessen reagieren zu können, erschien im August 1956 bei den *Cahiers du cinéma* das zweite Hitchcock-Schwerpunktheft – mit einem aktuellen, diesmal erfreulich unverkrampften Gespräch mit dem Meister, einem langen Artikel mit Kurzbesprechungen aller Filme der britischen Periode sowie einem »Mythologischen Lexikon zum Werk Hitchcocks« auf nicht weniger als dreizehn Seiten.

Während der Retrospektive in der Cinémathèque mag Rohmer und Chabrol bewußt geworden sein, daß die Voraussetzung für ein Buch über Hitchcock nun erstmals gegeben war, denn innerhalb der letzten Jahre hatten sie in Paris praktisch Hitchcocks gesamtes Œuvre gesehen. Als letzter glücklicher Umstand kam hinzu, daß im Mai 1957 mit *THE*

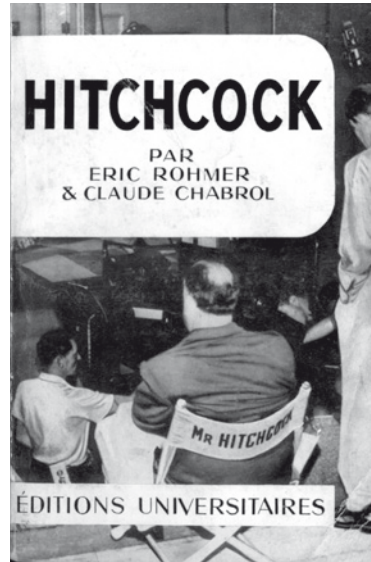
9 Wie man weiß, wird François Truffaut 1962 anlässlich seiner ersten USA-Reise erstaunt feststellen, daß die Amerikaner in Hitchcock noch immer nicht mehr als einen begabten Regisseur von spannenden Unterhaltungsfilmen sehen, und es sich zum Ziel machen, dies mit einem langen Werkinterview in Buchform zu ändern.



Das zweite Hitchcock-Schwerpunkt-
heft, August/September 1956

WRONG MAN ein Hitchcock-Film in die Kinos kam, der bestens geeignet war, die Thesen der beiden Buchautoren zu bestätigen, und ihnen genügend Stoff für ihr Schlußkapitel lieferte. Außerdem begeisterte THE WRONG MAN mit seiner thematischen Ernsthaftigkeit und Bressonschen Nüchternheit die Hitchcockianer auf eine Weise, wie es zuvor nur UNDER CAPRICORN und I CONFESS geschafft hatten. Jean-Luc Godards brillante Analyse des Films erschien im Juni-Heft der *Cahiers*, und selbst André Bazin zeigte sich – im *Observateur* – ausgesprochen beeindruckt.

Die Tatsache, daß Éric Rohmer seit März 1957 der Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* war (offiziell gemeinsam mit Bazin), mag erklären, weshalb in der Oktober-Ausgabe zwar eine viertelseitige Anzeige das Erscheinen des Hitchcock-Buches von Rohmer und Chabrol ankündigte, es aber weder in diesem noch in den folgenden Heften im redaktionellen Teil besprochen wurde. Doch es gab ja noch François Truffaut mit seiner Filmseite in der Wochenzeitschrift *Arts*, und der Text, den er dort Anfang Dezember veröffentlichte, faßt die Vorgeschichte des Buches noch einmal sehr prägnant zusammen: »Hitchcock, das war vor einigen



Die französische Originalausgabe,
erschien im Oktober 1957

Jahren der ›Meister des Suspense‹ und der Angst, der Regisseur, der einen zittern lässt und mit Großaufnahmen von Gegenständen Schrecken erzeugt; man bezeichnete ihn herablassend als soliden Techniker, dem man einen Sinn für Humor zuerkannte, aber gleichzeitig jede Ernsthaftigkeit absprach. Der kommerzielle Mißerfolg eines seiner Filme – *UNDER CAPRICORN* – rief die jungen Kritiker auf den Plan, denn sie sahen in demselben Film das Glanzstück eines Regisseurs, der für sie der vielleicht verkannteste des amerikanischen Kinos war. Im Namen Hitchcocks formierten sich Gruppierungen und entzündeten sich Polemiken; es begann eine lange und hartnäckige Rehabilitationsarbeit, deren Krönung soeben erschien: Es handelt sich um ein Buch mit dem schlichten Titel *Hitchcock*, die Autoren sind zwei meiner Freunde und Mitstreiter, Éric Rohmer und Claude Chabrol, und ihr in meinen Augen meisterhaftes Werk setzt Maßstäbe.«¹⁰

¹⁰ Weitere Auszüge aus Truffauts Besprechung des Buches findet man in der kommentierten Bibliographie, vgl. S. 280.

Im August 1958 erschien schließlich doch noch eine Besprechung des Buches in den Seiten der *Cahiers du cinéma*. Der Verfasser war André Bazin höchstpersönlich – Bazin, Lehrer und Vorbild der beiden Buchautoren, aber eben auch Bazin, der ewige Hitchcock-Skeptiker. Nachdem die Studie nun bereits ein Dreivierteljahr auf dem Markt war (und neben Lob auch etliche hämische Kommentare geerntet hatte), war es moralisch anscheinend vertretbar, daß sich der eine Chefredakteur lobend zu einem Werk äußerte, zu dessen Autoren der andere Chefredakteur zählte. Für Bazin, der nur noch wenige Monate zu leben hatte (er starb im November desselben Jahres), war dies der letzte Text über Hitchcock und einer seiner letzten Artikel überhaupt.

»Als ich Kind war«, beginnt Bazin, »gab es nicht weit vom Triumphbogen (in der Avenue de Wagram oder de la Grande-Armée) ein Reklameschaufenster für SKF-Kugellager, das mich faszinierte. Man konnte darin ungewöhnliche mechanische Konstruktionen bewundern, bei denen die Reibungskraft erstaunlich weit gegen Null tendierte. Ein Schwungrad aus Stahl brauchte nur einmal angeworfen zu werden, um allein durch seine kinetische Energie ein verblüffendes System aus Rädern, Riemen und Antriebswellen in Bewegung zu halten. So drehte sich dieser herrlich nutzlose Mechanismus über mehrere Tage ohne jedes weitere menschliche Zutun. Ich erinnere mich noch an eine andere, ähnliche Maschinerie aus prächtigem, dunkel glänzendem Stahl, deren Bewegung auf rätselhafte Weise allein dadurch aufrechterhalten wurde, daß einmal pro Minute ein Wassertropfen fiel. Doch am meisten beeindruckte mich ein Präzisionsspiel, bei dem man verfolgen konnte, wie an einem Ende der Vitrine eine Stahlkugel auf eine leicht geneigte Metallplatte fiel, über weitere exakt positionierte Platten von Ebene zu Ebene rollte und am Ende dieses präzise berechneten Laufs unweigerlich in der schmalen, für sie reservierten Aussparung landete.

Rohmer und Chabrol nehmen es hoffentlich als Kompliment, wenn ich sage, daß ihr Buch über Hitchcock diese fast vergessenen Dinge aus den Tiefen meiner Erinnerung wieder in mein Bewußtsein geholt hat. Am Ende dieser fesselnden Lektüre fragt man sich, ob die Perfektion des Systems und seine von sprachlicher Eleganz und Geschmeidigkeit, aber

auch von der unzerbrechlichen Härte des Materials geprägte mikrometrische Präzision wirklich dem von Rohmer und Chabrol untersuchten Werk innewohnt oder lediglich ihrem Gedankenmodell entspringt. Eines ist jedenfalls sicher: Das, was ich das intellektuelle, ideelle, virtuelle Spektakel nennen möchte, das sie in unserem Kopf ablaufen lassen, steht auf einer Stufe mit dem besten Hitchcock-Film.

Wenn zu den Idealen der Kritik gehört, die Methode dem Objekt anzupassen und umgekehrt das Objekt in die Methode zu integrieren, dann stellt das vortreffliche Hitchcock-Buch von Rohmer und Chabrol nicht nur einen Höhepunkt der Filmkritik dar, sondern mit Sicherheit auch eines der besten Beispiele für Kunstkritik in der französischen Literatur der letzten Jahre. Dies darf ich sagen, auch wenn die Autoren meine Freunde und Kollegen sind, und umso mehr, da ihre bewundernswerte Argumentation mich persönlich eigentlich immer noch nicht überzeugt. Doch das spielt kaum eine Rolle, und ich bin ihnen doppelt dankbar dafür, daß sie mir gezeigt haben, was es zu lieben gäbe, wenn sie tatsächlich recht hätten.

Aber haben sie denn unrecht? Gerade das kann niemand beweisen, es sei denn, er widerlegte ihre Argumentation auf demselben Niveau, auf dem sie sich bewegen. Unter dieser Voraussetzung haben sie nichts zu befürchten. Deshalb werde auch ich dieses Risiko nicht eingehen, sondern statt des Hitchcocks, den ich gesehen habe, lieber den bewundern, den sie mich sehen lassen.

Ich habe lange nach dem Schlüssel ihrer makellosen Beweisführung gesucht, dem Äquivalent der perfekten Rundheit der SKF-Stahlkugeln, und ich meine, sie liegt im Platonismus Hitchcocks (ihres Hitchcocks natürlich). Die Analyse schafft es immer, uns die Mise-en-scène als reine, der filmischen Realität verpflichtete Impression einer Grundidee zu enthüllen, die von den Autoren mit solcher Kunst definiert wird, daß ihr Platonismus am Ende immer relevant ist. Egal welches Drehbuch oder Sujet, immer finden Rohmer und Chabrol das dramatische Thema und die moralische Idee, die dem Film zugrunde liegen. Ihre Absicht dabei ist natürlich, in dieser Vielfalt die Konstanten nachzuweisen, Hauptthemen wie das des ›Austauschs‹, für die jedes Drehbuch

in gewisser Weise nur eine neue Variante darstellt. Doch die eigentliche Brillanz in der Dialektik unserer beiden Autoren besteht darin, daß sie in dieser tiefen Einheit jedesmal neue, unvermutete Dinge finden, die erst im Nachhinein notwendig und geradezu zwingend erscheinen. Sie schaffen es außerdem, uns den faszinierenden Eindruck eines stets überraschenden Hitchcocks zu vermitteln, der nichtsdestoweniger wenn nicht sich selbst, so doch zumindest seinen grundsätzlichen Konzepten stets treu bleibt.«¹¹

Bazin, oft Opfer seiner eigenen Objektivität, befürchtete, daß man trotz des großen zeitlichen Abstands zwischen dem Erscheinen des Buches und seiner positiven Besprechung glauben könne, sein Lob sei unaufrichtig. Ein vom 7. Juli 1958 datierter Brief Bazins an François Truffaut räumt jeglichen Zweifel beiseite: »Dieses Buch ist ein kleines Monument der kritischen Auseinandersetzung, ein Wunderwerk an Stil und Komposition. Doch wer wird das bemerken? Die Sache war von Anfang an verloren. Hitchcock gilt ein für allemal als zweitrangig. Ich bin übrigens selbst dieser Meinung. Aber das Buch von Rohmer und Chabrol ist *nicht* zweitrangig: Es grenzt ans Sublime. Sagen Sie das Rohmer, für den Fall, daß er meine Besprechung für einen Gefälligkeitsdienst hält ...«¹²

Ob Hitchcock und sein Werk mit VERTIGO endlich uneingeschränkt Gnade vor Bazins Augen gefunden hätten? Oder doch erst mit NORTH BY NORTHWEST, PSYCHO, THE BIRDS oder MARNIE? Fest steht, daß mit dem Erscheinen des ersten Buches über Hitchcock – dessen zentrale Thesen des Austauschs und der Schuldübertragung sich mühelos auch auf diese und alle weiteren Filme bis hin zu FRENZY und FAMILY PLOT anwenden lassen – die erste Phase der ernsthaften Auseinandersetzung mit Hitchcock abgeschlossen war und daß alle weiteren auf dieser Pionierarbeit aufbauten und immer noch aufbauen. Alle ehemaligen

11 André Bazin, »Livres de cinéma – Éric Rohmer et Claude Chabrol: Hitchcock«, in: *Cahiers du cinéma* Nr. 86 (August 1958), S. 59–62.

12 Erstmals veröffentlicht in einer Fußnote zum Nachdruck von Bazins *Hitchcock*-Buchbesprechung in André Bazin: *Le Cinéma de la cruauté*, Paris 1975, S. 191.

Skeptiker sind inzwischen selbst zu Hitchcockianern geworden, und auch in Amerika weiß längst jedes Kind, den Künstler Hitchcock von dessen öffentlichem Image zu trennen.

Kurz vor Redaktionsschluß dieses Buches ging als Sensationsnachricht durch die Gazetten, Hitchcocks VERTIGO habe CITIZEN KANE auf der Liste der »besten Filme aller Zeiten« vom Spitzenplatz verdrängt, den Welles' Film seit 1962 innehatte. Wie formulierte Godard ironisch provozierend in einem frühen Artikel: »Was interessiert uns eigentlich so an Alfred Hitchcock?« Was interessiert uns sechzig Jahre später immer noch an ihm? Die eine oder andere Antwort auf diese Frage findet man auf den folgenden Seiten.

Vorbemerkung

Es mag vermessen anmuten, auf nur 150 Textseiten eine tiefschürfende, erschöpfende Analyse aller vierundvierzig Filme, die Alfred Hitchcock bis heute gedreht hat, in Angriff zu nehmen; und doch haben wir uns am Ende für diese Lösung entschieden und gegen zwei andere Entwürfe, die auf den ersten Blick verführerischer erschienen.

Die erste Möglichkeit hätte sein können, eher einer logischen statt einer chronologischen Ordnung zu folgen und die bevorzugten Themen dieses Regisseurs sowie die allgemeinen Merkmale seines Stils zu untersuchen. Aber abgesehen davon, daß es immer heikel ist, Inhalt und Ausdruck voneinander zu trennen, sind die Probleme der Form und der Substanz bei dem Autor von *ROPE* auf besonders enge Weise miteinander verknüpft. Jener Begriff des »Austauschs« beispielsweise, der sich durch sein gesamtes Werk zieht, kann einen moralischen Ausdruck (die Schuldübertragung) finden, aber ebenso auch einen psychologischen Ausdruck (der Verdacht), einen dramatischen Ausdruck (die Erpressung oder einfach reiner »Suspense«) oder einen physischen Ausdruck (eine Hin-und-her-Bewegung). Diese verschiedenen Motive künstlich zu isolieren, hätte uns zu ständigen, ermüdenden Querverweisen von einem Film zum anderen gezwungen.

Unsere zweite Idee war, lediglich einige wichtige und signifikante Filme eingehend zu untersuchen und andere zu ignorieren. Aber wie hätten wir diese Auswahl treffen sollen? Was sind die schlechten, was die guten Jahrgänge? Selbst die technisch innovativen Filme sind weniger technisch, als sie erscheinen, und die kommerziellen Werke weniger kommerziell. Hätte man die britische Periode opfern sollen? Auch wenn wir diesen Lehrjahren vielleicht etwas weniger Aufmerksamkeit widmen als der folgenden Zeit, sind doch etliche der frühen Filme Hitchcocks den späteren nicht unterlegen, und es schien uns sinnvoll, den Leser

daran teilhaben zu lassen, daß wir das Glück hatten, sie kürzlich in der Cinémathèque sehen zu können.

Deshalb sind wir nicht von der strengen zeitlichen Reihenfolge abgewichen. Wir hatten auf diese Weise das Vergnügen, die allmähliche Genese eines Werkes zu verfolgen, das genügend Varianten aufweist, um uns Wiederholungen zu ersparen, aber auch genügend Einheit besitzt, um die Homogenität unserer Thesen zu bewahren. Jeder Film von Hitchcock beruht auf einer Art »formalen Prämisse«, welche wir in den meisten Fällen lediglich unterstreichen mußten, vor allem was die jüngsten, am konsequentesten strukturierten Filme betrifft. Daher haben wir, beginnend mit *ROPE*, das dominierende Thema unseres Kommentars in einer Zwischenüberschrift angedeutet.

Weiter wollen wir in dieser kurzen Einführung gar nicht gehen. Unsere Methode ist die des Nahebringens: Indem man sich mit seinem Werk vertraut macht, lernt man Hitchcock schätzen und lieben. Und dabei ist es wichtig, eine Reihenfolge und Graduierung einzuhalten wie bei Klavierübungen. Wir haben uns daher vorgenommen, stufenweise in tiefe Gefilde vorzudringen, und hoffen, daß die Erkenntnisse, zu denen wir am Ende gelangen, rückwirkend unsere früheren Kommentare verdeutlichen, so wie Hitchcocks Filme sich gegenseitig erhellen und kommentieren.

»Sagen wir, ich bin wie ein Maler, der Blumen malt.
Mich interessiert die Methode, mit der man an etwas herangeht.

Andererseits: Wenn ich ein Maler wäre, würde ich sagen:
Ich kann nur etwas malen, wenn es eine Botschaft enthält.«

ALFRED HITCHCOCK

*Full fathom five thy father lies;
Of his bones is coral made,
Those are pearls that were his eyes.
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
(Der Sturm, Akt I, Szene 2)*



Alfred Hitchcock und Alma Reville bei den Dreharbeiten zu
THE MOUNTAIN EAGLE, München 1925

I

Die britische Periode

ALFRED JOSEPH HITCHCOCK wurde am 13. August 1899 in London geboren. Sein Vater stammte aus Essex, war Katholik und besaß eine Geflügelhandlung. Alfred wurde recht streng erzogen: Sein Vater legte größten Wert auf Disziplin und verstand sich auf ungewöhnliche und eindruckliche Strafmaßnahmen. So kam es zu folgendem: Eines Tages riß der kleine Alfred aus, um sich seiner Lieblingsbeschäftigung, langen Busfahrten von einem Ende der Stadt bis zum anderen, zu widmen. Vater Hitchcock, der mit dem Chef der nächsten Polizeiwache befreundet war, veranstaltete ein großes Theater, das damit endete, daß der verlorene Sohn für eine Nacht in den Kerker geworfen wurde.¹³ Hitchcock beteuert, daß seine Angst vor Polizisten in diesem Erlebnis ihre Ursache hat. Aber fürchtet er sich denn wirklich vor Polizisten?

Als guter Katholik besuchte der Schüler Alfred Hitchcock das Jesuitenkolleg St. Ignatius. Die Schulzeit verlief normal und ohne besondere Höhepunkte, es sei denn im Fach Erdkunde. In Alfreds Zimmer hing nämlich eine riesengroße Weltkarte, auf der er mit Hilfe von Fähnchen die Kurse britischer Schiffe markierte. Er war mathematisch begabt und konnte gut zeichnen. So verwunderte es niemanden, daß er Ingenieur werden wollte. Diesen Weg schlug er ein, als er sich von den Jesuitenpatres verabschiedete, von denen er nach eigenem Bekunden gelernt hatte, »praktisch« zu denken.

Sein Ingenieursstudium dauerte freilich nicht besonders lange. Die Kunst reizte ihn, und zwar so sehr, daß er Abendkurse besuchte und schließlich bei einer Werbeagentur anfang, wo er für das Zeichnen von Plakaten einen Wochenlohn von fünfzehn Shilling erhielt. Er hing aber nicht sehr an diesem Posten und fand eine Stelle bei der Telegraphengesellschaft W. T. Henley reizvoller. In dieser Firma verschaffte er sich einen wenig schmeichelhaften Ruf als Scherzbold, indem er von den Abteilungsleitern und Direktoren wüste Karikaturen zeichnete.

¹³ Im Gespräch mit François Truffaut stellt Hitchcock 1962 klar, daß er nicht eine Nacht lang, sondern nur für »fünf oder zehn Minuten« in eine Zelle gesperrt wurde – für einen kleinen Jungen (Hitchcock war vier oder fünf) dennoch eine entsetzlich lange Zeit. [Anm. des Hrsg.]

Doch Alfred Joseph Hitchcock hatte sein Herz an das Kino verloren. So trieb er sich in der Hoffnung, im Bereich der Filmproduktion eine Anstellung zu ergattern, regelmäßig in der Wardour Street herum. Und er hatte Glück. Im Jahr 1920 erhielt er dank der Vermittlung eines Schauspielers, der gelegentlich bei Henley aushalf, eine Arbeit als Titelzeichner. Nach kurzer Zeit wurde er Leiter der Titelabteilung bei einer amerikanischen Firma, die sich gerade im Aufbau befand. Bei Famous Players-Lasky hatte man große Pläne: Man machte in Islington ein Filmatelier auf und begann, dort eine Reihe von »internationalen« Produktionen auf die Beine zu stellen, mit englischen und amerikanischen Hauptdarstellern und Regisseuren aus Hollywood.

So textete und zeichnete Hitchcock zwei Jahre lang die Vorspann- und Zwischentitel von Filmen wie *THE GREAT DAY* und *CALL OF THE YOUTH* von Hugh Ford, *PRINCESS OF NEW YORK* und *TELL YOUR CHILDREN* von Donald Crisp und *THREE LIVE GHOSTS* (mit Edmond Goulding in der Hauptrolle) von George Fitzmaurice. Hitchcock arbeitete hart, gut und schnell. Man schätzte ihn. Der Regisseur eines Films mit dem Titel *ALWAYS TELL YOUR WIFE* (1923)¹⁴ erkrankte mitten im Dreh. Hitchcock, der sich regelmäßig im Studio herumtrieb, bemerkte, daß Hauptdarsteller Seymour Hicks sich ziemlich in Verlegenheit befand, denn er war nun auch für die Regie verantwortlich und hatte kaum einen Einfall.¹⁵ Der »dicke junge Mann« stand ihm mit Begeisterung zur Seite und half ihm, den Film zu Ende zu drehen.

14 Die Jahreszahl hinter einem Film bezieht sich auf die Uraufführung und muß nicht mit dem Produktionsjahr identisch sein. [Anm. des Hrsg.]

15 Seymour Hicks war nicht nur der Hauptdarsteller, sondern auch der Produzent von *ALWAYS TELL YOUR WIFE* und hatte zudem gemeinsam mit Regisseur Hugh Croise das Drehbuch (nach einem Bühnenstück von Hicks) geschrieben. Von den zwei Rollen, aus denen der Film bestand, ist nur die erste erhalten geblieben. [Anm. des Hrsg.]

Die ersten Filme: *Gainsborough* (1923–1927)

Hitchcock, der auf diese Weise erste Versuche in Richtung Regie unternahm, begriff, daß hier seine wahre Berufung lag. Da er nicht lange warten wollte, tat er sich mit der Schauspielerin Clare Greet zusammen und drehte mit dreiundzwanzig Jahren seinen ersten Film als Produzent und Regisseur: *NUMBER THIRTEEN* (1922), der im Londoner Arbeitermilieu spielte. Doch das Budget reichte nicht aus, und so wurde der Film nie beendet. Aber für Hitchcock war es trotzdem keine verlorene Zeit. Als Famous Players-Lasky ihre Produktion in Islington einstellte, übernahm Michael Balcon das Studio und engagierte ihn als Regieassistent für den Film *WOMAN TO WOMAN* (1923), den Graham Cutts drehte. Alfred zeigte sich so aktiv, daß er zusätzlich auch für das Drehbuch nach einem Stück von Michael Morton verantwortlich zeichnete.

Michael Balcon baute weiter auf ihn und betraute ihn bei den nächsten vier Filmen von Graham Cutts mit der jeweils dreifachen Aufgabe der Regieassistentz, der Ausstattung und des Drehbuchschreibens: *THE WHITE SHADOW*¹⁶ (1924), *THE PASSIONATE ADVENTURE* (1924), *THE PRUDE'S FALL* (1925) und *THE BLACKGUARD* (1925).

Der letztere Film wurde in Deutschland gedreht, und zwar in den Ufa-Studios in Neubabelsberg. Dieses englisch-deutsche Koproduktionssystem empfand Michael Balcon als so vorteilhaft, daß er beschloß, sich mit der Firma Emelka¹⁷ zusammenzutun und mit ihr zwei neue Filme zu drehen, diesmal in München. Balcon schaffte es, Hitchcock

16 *THE WHITE SHADOW*, der die Geschichte von Zwillingsschwestern erzählt, von denen die eine gut und die andere böse ist, galt lange als verschollen, bis 2011 im New Zealand Film Archive die ersten drei Rollen (immerhin ca. 30 Minuten) entdeckt wurden. [Anm. des Hrsg.]

17 Peter Ostermayrs Produktionsfirma Emelka oder M.L.K. (Münchner Lichtspiel-Kunst) bestand von 1919 bis 1932. Aus ihr ging die Bavaria Film hervor, die noch heute auf dem ursprünglichen Gelände in Geiselgasteig Ateliers betreibt. [Anm. des Hrsg.]



Einzelbildvergrößerungen aus der restaurierten Kopie von *THE WHITE SHADOW* (1924, Drehbuch: Alfred Hitchcock) mit Betty Compson

als Regisseur dieser beiden Filme durchzusetzen: *THE PLEASURE GARDEN* (1925) und *THE MOUNTAIN EAGLE* (1926).

Es ist schwierig, diese beiden Werke zu bewerten. Wir haben sie nicht gesehen, und Hitchcock, der sie nicht mag, lehnt es ab, sich an sie zu erinnern. Den Kritiken der damaligen Zeit nach zu urteilen, denen man freilich nicht zu sehr trauen sollte, war *THE PLEASURE GARDEN* gelungen und *THE MOUNTAIN EAGLE* halb mißlungen. Im einen wie im anderen Fall hob man immerhin die »brillante Regie« hervor.

Die Inhaltsbeschreibungen lesen sich ein wenig seltsam:

THE PLEASURE GARDEN erzählt von den Mißgeschicken einer Revue-Tänzerin, die ihrem Schützling eine Rolle verschafft, doch diese andere

Tänzerin wird bald unerträglich und verläßt ihren Verlobten, der in die Tropen geht. Die Heldin heiratet einen Freund dieses Verlobten, der ebenfalls in die Tropen geht. Schließlich geht auch sie in die Tropen, wo eine unangenehme Überraschung auf sie wartet: Ihr Ehemann führt ein Lotterleben und betrügt sie. Seine Geliebte nimmt sich das Leben, der Ehemann schlägt seine Frau und stirbt bei einem Erdbeben. Die Heldin kehrt an der Seite des ehemaligen Verlobten ihrer ehemaligen Freundin nach England zurück.¹⁸

THE MOUNTAIN EAGLE geht noch weiter. Er spielt in einem Städtchen in Kentucky, wo eine junge Schulmeisterin zunächst dem Haß und dann den Nachstellungen des örtlichen Warenhausbesitzers ausgesetzt ist. Als sie ihn zurückweist, beschuldigt er sie, seinen Sohn verführen zu wollen, und hetzt die ganze Stadt gegen sie auf. Die Lehrerin flieht in die Berge, wo sie einem feschen Einsiedler namens Fear o' God begegnet, der sie unter seine Fittiche nimmt und mit ihr in die Stadt zurückkehrt, um sie vor der Nase des Kaufhausbesitzers zu heiraten. Letzterer schäumt vor Wut und benützt das Ausreißen seines Sohnes dazu, Fear o' God zu beschuldigen, ihn umgebracht zu haben. Der unglückselige Einsiedler wird vor Gericht gestellt und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Nach einem Jahr gelingt ihm die Flucht, und er versteckt sich mit seiner Frau

18 Die Inhaltsbeschreibung, die Rohmer und Chabrol aus den Kritiken der damaligen Zeit gefiltert haben, ist ungenau und stellenweise fehlerhaft. Hier eine Version, die auf der Sichtung des Films basiert: Die Revuetänzerin Patsy verhilft ihrem Schützling Jill zu einem Engagement in ihrer Truppe. Jill ist mit Hugh verlobt, der im Auftrag seiner Firma in die Tropen geht. Patsy heiratet Levett, einen Kollegen von Hugh. Nach der Hochzeitsreise an den Comer See reist Levett ebenfalls in die Tropen. Jill führt ein lockeres Leben, denkt gar nicht daran, Hugh nachzureisen, und bereitet skrupellos ihren gesellschaftlichen Aufstieg vor. Viel zu lange ohne Nachricht von Levett, schiffte auch Patsy sich in die Tropen ein, wo sie ihren Ehemann in den Armen einer Eingeborenen findet. Diese droht, ins Wasser gehen, und wird von Levett ertränkt, der darüber seinen Verstand verliert, bald auch seiner Frau nach dem Leben trachtet und vom Arzt des Ortes erschossen wird. Patsy pflegt den kranken Hugh gesund und kehrt an seiner Seite nach England zurück. [Anm. des Hrsg.]



THE PLEASURE GARDEN (1925) mit Virginia Valli (oben)
und Carmelita Geraghty (unten, mit Karl Falkenberg)



Ivor Novello in *THE LODGER – A STORY OF THE LONDON FOG* (1926)