Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 36 (1984)

Heft: 15

Artikel: Hitchcock-Cocktail aus der Familienschatztruhe : zur Wiederaufführung von fünf Filmen Alfred Hitchcocks

Autor: Ulrich, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932450

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hitchcock-Cocktail aus der Familienschatztruhe

Zur Wiederaufführung von fünf Filmen Alfred Hitchcocks

Über 20 Jahre lang waren fünf der berühmtesten Filme Alfred Hitchcocks (1899–1980) aus den Kinos verschwunden: «Rope» (1948), «Rear Window» (1954), «The Trouble With Harry» (1956), «The Man Who Knew Too Much» (1956) und «Vertigo» (1958). Hitchcock legte diese Filme, nachdem er sich alle Rechte und die Originalnegative gesichert hatte, auf die hohe Kante, als Sicherheit fürs Alter, für Ehefrau Alma und Tochter Patricia. Nach seinem Tod wurden die Filme dem Hitchcock-Fonds (The Hitchcock Estate) einverleibt. Nachdem auch Hitchcocks Witwe gestorben war, öffnete seine Tochter 1983 die «Familienschatztruhe»: «Vertigo» wurde am Festival von Toronto, «Rear Window» am Festival von New York gezeigt. Dann wurden alle fünf Filme im November 1983 während des Londoner Festivals im National Film Theatre aufgeführt, waren im Februar dieses Jahres an den Filmfestspielen von Berlin zu sehen und bereichern nun auch das Filmfestival von Locarno. Anschliessend an Locarno kommen die fünf Hitchcock-Klassiker in die Schweizer Kinos – zur grossen Freude alter und mittelalterlicher Hitch-Fans und einer jungen Generation, die erstmals einen wichtigen Teil des Werkes vom Meister des Suspense entdecken kann.

Alfred Hitchcocks Genie bestand unter anderem darin, in seinen besten Werken die Genre-Grenzen des Thrillers, des Spionage-, Detektiv- und Kriminalfilms zu sprengen und ein eigenes, unverwechselbares Universum zu schaffen, dessen Wurzeln in einer christlich-katholischen Sicht des Menschen gründen: Der Mensch ist in ein vom Chaos bedrohtes Dasein geworfen, wo er schuldig/unschuldig schuldig wird und der Gnade und Erlösung bedarf. Seine Filme sind ein Katalog menschlicher Leidenschaften und Verstrickungen, bürgerlicher Alptraumvisionen und Obsessionen, tiefliegender religiöser Schuld- und Sühne-Ängste, sie schildern Identitätsverluste, Persönlichkeitsveränderungen und Grenzsituationen, jagen Menschen durch Versuchsanordnungen, um über Leben, Liebe und Tod zu reflektieren und «Fragen an die moralische und ethische Verantwortung nicht nur der Figuren, sondern auch seines Metiers und der Zuschauer» (Hans Gerhold in «film-dienst» 4/84) zu stellen. Die fünf Filme zeigen (fast) die ganze Palette von Hitchcocks Themen und Vorlieben, seinen Neigungen und Aversionen, aber auch seine unerreichte Spannungstechnik, sein Gespür für immens filmische Wirkungen, für das visuell Dramatische und seinen Erfindungsgeist für die einfallsreiche, ja experimentelle Nutzung der technischen Möglichkeiten des Films.

Der Zuschauer als Komplize

«Rope» (Cocktail für eine Leiche) bezeichnet einen Wendepunkt im Werk von Alfred Hitchcock. Es war – nach 34 Schwarzweiss-Filmen – sein erster Farbfilm, sein erster Film als unabhängiger Produzent (für Transatlantic/Warner Brothers) und sein erster Film mit James Stewart. Und zudem wollte er mit diesem Film ein technisches Experiment realisieren, das in dieser Art in der Filmgeschichte einzig dasteht: Um die Zeit der Handlung und die Dauer des Films identisch erscheinen zu lassen, wurde «Rope» ohne (sichtbaren) Schnitt aufgenommen, sodass es den Anschein macht, er sei in einer einzigen Einstellung gedreht worden. Für Hitchcock war dieser Film in erster Linie ein enormes technisches Wagnis und eine willkommene Heraus-

forderung, ein phantasievolles, technisch anspruchsvolles und neuartiges Spiel mit den Möglichkeiten des Mediums zu treiben und neue Tricks zu entwickeln.
Die Vorlage zu «Rope» war ein Bühnenstück von Patrick Hamilton, dessen Story nicht erfunden ist: 1924 ermordeten zwei noch nicht 20jährige Chikagoer Studenten namens Leopold und Loeb, Söhne jüdischer Millionärsfamilien, ohne erkennbares Motiv einen 13jährigen Jungen. Sie hatten Nietzsche wörtlich genommen und wollten die «reine Handlung eines absolut freien Wesens, eines Übermenschen» vollbringen und mit diesem «intellektuellen Abenteuer» sich selbst beweisen, dass sie über Gesetz, Moral und Gewissen stünden. Im Film sind es zwei homosexuelle Studenten, Shaw (John Dall) und Philip (Farley Granger), die ihren Collegefreund David mit einem Strick erdrosseln. Sie verstecken die Leiche in einer Truhe in ihrer Wohnung, wohin sie die Eltern und die Verlobte des Toten sowie ihren früheren Professor Rupert Cadell (James Stewart) zu einer Cocktail-Party einladen. Cadell hat sie die philosophischen Prinzipien gelehrt, die ihnen als Rechtfertigung ihrer Tat dienen. Cadell schöpft aus dem Verhalten und den zynischen Andeutungen der beiden Verdacht, findet die Leiche und übergibt die Mörder der Polizei. Die Hinzufügung der Figur des ehemaligen Lehrers spielte für die Konzeption des Films eine entscheidende Rolle. Er diente nicht nur als «Vehikel», die Motive und den geistigen Hintergrund der Täter aufzudecken, sondern mit ihm wird auch die Frage nach der Verantwortung des geistigen Urhebers gestellt. Auf dem Hintergrund der nur wenige Jahre zurückliegenden Nazizeit mit ihrem ideologischen Rassismus und Herrenmenschentum erhielt das Thema des Films eine sehr ernste Aktualität.
Aber Hitchcock interessierte sich mehr für die technischen Aspekte als für das Thema, das er schon seit Mitte der dreissiger Jahre im Film hatte darstellen wollen. Er wollte die klassische, aristotelische Einheit von Raum, Zeit und Handlung auch auf den Film übertragen. Er drehte deshalb den ganzen Film in zehn Minuten langen Takes (was der maximalen Länge der damals verfügbaren Filmkassetten entspricht), also ohne die üblichen Schnitte und Wechsel der Einstellungen. Um den Eindruck zu erzielen, es gebe keine Schnitte (abgesehen von jenem zwischen Vorspann und eigentlicher Handlung), richtete Hitchcock (oder besser sein Kameramann) am Ende jeder Rolle die Kamera nahe auf den Rücken eines Darstellers mit dunkler Jacke oder auf ein anderes Objekt, um mit der nächsten Rolle an der genau gleichen Stelle wieder zu beginnen. Wenn der Zuschauer nicht ganz genau aufpasst, sind die Schnitte an diesen dunklen Stellen kaum wahrzunehmen (nur Claude Chabrol will einen Gegenschnitt bemerkt haben, verrät aber nicht, wo). Diese Drehmethode erforderte eine äusserst minutiöse Planung: Die einzige Dekoration des Films, ein grosser Raum, hatte Wände und Möbel auf leisen Rädern, die lautlos verschoben werden konnten, während sich die Kamera in ausgeklügelten Fahrten durch den Raum und zwischen den Darstellern bewegte; auch die Kamera war sorgfältig abgedämpft, damit der Ton direkt mitgeschnitten werden konnte; die Darsteller mussten die etwa zehnminütigen Szenen ohne Fehler und in genauer Koordination mit Mitspielern und Kamerafahrten durchspielen können, was die peinlichste Disziplin und Präzision erforderte. Der Ablauf der Zeit wurde durch Veränderungen auf dem Hintergrund (den durch ein grosses Fenster sichtbaren, gemalten Himmel über der Stadt) suggeriert.
Wie radikal anti-filmisch Hitchcocks Konzeption eigentlich war, lässt sich nur ermessen, wenn man bedenkt, das ein Film von anderthalb Stunden in der Regel etwa 600 Einstellungen hat. Hitchcocks stark von der Montage geprägte Filme haben häufig an die 1000, «The Birds» gar 1360 Einstellungen. Mit diesem konsequenten, in seiner Radikalität absonderlichen Experiment probierte er etwas bis zur äussersten Möglichkeit aus, was in seinen Werken immer wieder eine sehr grosse Rolle spielt: die Erzeugung eines klaustrophobischen Situation und einer als unentrinnbar empfundenen Komplizität des Zuschauers. Wenn die Kamera durch die von Vorhängen verdeckte Fensterfront des Raumes dringt und den

Zuschauer zum Zeugen der Erdrosselung des Opfers macht, nimmt die Kamera die Position des Zuschauers ein und lässt ihm keine Möglichkeit mehr, sich aus der Rolle des Beobachters, Zeugen, Mitwissers und Komplizen zu stehlen. Jeder Schnitt, jeder Einstellungswechsel würde dem Zuschauer Momente des Atemholens, der Ablenkung und Distanzierung ermöglichen.
Wie perfekt das funktioniert, zeigt sich etwa in der Szene, in der die Haushälterin das Geschirr von der Truhe räumt, um sie zu öffnen, wobei niemand auf sie achtet als eben Kamera/Zuschauer. Obwohl der Zuschauer zu den beiden arroganten, feigen und blasierten Tätern kaum Sympathie empfindet, bekommt er Angst, sie könnten entdeckt werden, weil nur er, zusammen mit den Mördern, um das Geheimnis der versteckten Leiche weiss. Hier zeigt sich ein wesentliches Element des Hitchcockschen Suspense: Indem er den Zuschauer zum mitwissenden Voyeur macht, erlebt dieser die Spannung viel intensiver und unmittelbarer als durch unvorhersehbare Überraschungs- und Schockeffekte. Dennoch: «Rope» erreichte nicht die Spannungsintensität anderer Hitchcockfilme und erwies sich als Sackgasse, die der Meister fortan vermied: Die langen Kamerafahrten erlaubten nur beschränkte Rhythmusänderungen und -steigerungen und wirkten allmählich monoton und schleppend, was den sowieso dialogbetonten Film noch schwerfälliger machte.

Alfred Hitchcock.

Der Zuschauer als Voyeur

«Rear Window» (Das Fenster zum Hof), einer der besten Filme Hitchcocks, hat nicht zuletzt den Vouyeurismus zum Hauptthema. In Weiterverfolgung seiner Idee vom Eingeschlossensein, mit der er äusserst erfolgreich in «Dial M for Murder» (ebenfalls 1954) gespielt hatte, machte Hitchcock diesmal den Fotoreporter L. B. Jeffries (James Stewart) zum Protagonisten, der wegen eines Beinbruchs an den Rollstuhl gefesselt ist. Um die Langeweile zwischen den Besuchen seiner blonden Freundin Lisa (Grace Kelly) und der Krankenschwester Stella (Thelma Ritter) totzuschlagen, beobachtet der sonst ruhelos aktive Jeffries das Leben und Treiben im Hof hinter seiner Wohnung und hinter den Fenstern des gegenüber liegenden Mietshauses, die wegen der sommerlichen Schwüle meist geöffnet sind. Ganz besonders interessiert ihn ein Mann, dessen Frau bettlägerig ist. Allmählich dämmert es Jeffries im Verlauf seiner indiskreten Beobachtungen, dass dieser Mann die Frau unter seinen Augen umgebracht hat. Mit Hilfe von

Fernglas, Kamera und Teleobjektiv versucht er, dem vermeintlichen Mörder auf die Spur zu kommen. Seine Freundin kann er nur langsam und einen befreundeten, begriffsstutzigen Detektiv zunächst gar nicht von seinem Verdacht überzeugen. Als Lisa jedoch Indizien findet, die diesen Verdacht bestätigen, entdeckt der Mörder, dass er beobachtet wird, bedroht zuerst Lisa und dringt dann beim wehrlosen Jeffries ein, um ihn umzubringen. Dieser wird im letzten Augenblick gerettet, bricht sich aber dabei, weil er aus dem Fenster fällt, auch noch das andere Bein.

Wie kaum in einem anderen Film spielt Hitchcock hier ausschweifend, genüsslich und abgründig mit unserer Neugier, wissen zu wollen, was unsere Mitmenschen und Nachbarn so treiben. Diese voyeuristische Neugier spielt im Zeitalter der Bildmedien eine noch grössere Rolle als früher. Ein grosser Teil der Wirkung und Faszination von Fotografie, Film und Fernsehen beruht auf dieser Voyeurlust. «Wir sind ein Volk von Voyeuren geworden», sagt einmal jemand in «Rear Window». Hitchcock, der nie verhehlte, dass er ein grosser Voyeur war, spielt hier mit dem Voyeurismus auf einer doppelten Ebene: Jeffries benutzt Fernglas, Kamera und Teleobjektiv, um seiner Neugier zu frönen, und indem Hitchcock gleichzeitig die Kamera zum Auge des Zuschauers macht, wird dieser selber zum Spanner und Schlüssellochgucker. Hitchcock bringt es fertig, dass wir diese Rolle geniessen und uns ihrer zugleich schämen. Denn einerseits identifizieren wir uns mit der Neugier von Jeffries, die allmählich zur Besessenheit wird, die geradezu erzwingen will, dass ein Mord passiert sein muss; andrerseits genieren wir uns auch ein bisschen, dass wir gezwungen werden, so penetrant in einen fremden Intimbereich zu starren. In dieser Beziehung ist die Eingangssequenz ein Meisterstück: In einer langen Fahrt gleitet die Kamera, ohne dass ein Wort fällt, über die gegenüber liegende Hausfront und blickt durch die Fenster in die Wohnungen, in denen sich kleine Szenen abspielen, durch die die Bewohner charakterisiert werden. Da deren Beobachtung immer wieder fortgesetzt wird, ergeben sich allmählich kleine Geschichten, tragische und komische, die neben der Hauptstory mitlaufen, als würden mehrere kleine Filme auf der gleichen Leinwand gezeigt.

Mit einer Ausnahme, von der noch zu sprechen ist, wird die ganze Handlung ausschliesslich aus der Sicht des bewegungslosen Jeffries gezeigt. Zu sehen ist nur, was er sieht. Diese selbstauferlegte, experimentelle Beschränkung hat Hitchcock fasziniert und er hat sie brillant überwunden. Einen ganzen Film aus dem Blickwinkel ein und derselben Figur zu erzählen, «bot die Möglichkeit, einen vollkommenen filmischen Film zu machen.

Fünf Hitchcock-Klassiker

The Man Who Knew Too Much (Der Mann, der zuviel wusste)
USA 1956 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/214)
Rear Window (Das Fenster zum Hof)
USA 1954 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/216)
Rope (Cocktail für eine Leiche/Der Strick)
USA 1948 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/217)
The Trouble With Harry (Immer Ärger mit Harry)
USA 1956 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/219)
Vertigo (Aus dem Reich der Toten)
USA 1958 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/220)

Unter anderem benutzte Literatur:
Robert A. Harris und Michael S. Lasky, Alfred Hitchcock und seine Filme. Hrsg. von Joe Hembus. München 1979, Goldmann Verlag (Citadel-Filmbücher)
John Russell Taylor, Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk. München 1980, Carl Hanser Verlag
François Truffaut (unter Mitarbeit von Helen G. Scott), Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht? München 1973, Carl Hanser Verlag

Da war der unbewegliche Mann, der nach draussen schaut. Das ist das erste Stück des Films. Das zweite Stück lässt in Erscheinung treten, was der Mann sieht, und das dritte zeigt seine Reaktion. Das stellt den reinsten Ausdruck filmischer Vorstellung dar, den wir kennen» (Hitchcock in «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»; vgl. Kasten). Durch diese Konstruktion befindet sich der Zuschauer in der genau gleichen Situation wie Jeffries. Beide sind machtlos, der eine an seinen Rollstuhl, der andere an seinen Kinostuhl gefesselt. Beide wissen um das Geschehen und können doch nicht eingreifen. Selten gab es im Kino eine so vollständige Identifikation zwischen dem «Helden» und dem Zuschauer.

«Rear Window» ist weit mehr als ein brillantes Kriminalstück: eine vieldeutige Abhandlung über den Voyeurismus und das Kino, über die Liebe und die Einsamkeit. Hintergründiges wird immer wieder angedeutet, nie ausgespielt. Das Spiel Jeffries' mit den optischen Instrumenten beispielsweise hat etwas Phallisches, denn er lässt sich durch das, was er sieht, irgendwie erregen. Und was Jeffries im Hause gegenüber beobachtet, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Tragödie: Das Leben hinter den Fenstern greift nie ineinander, die Leute reden nicht miteinander, sie leben vereinzelt in einem Zustand schrecklicher Einsamkeit nebeneinander, aus dem sie nicht einmal auszubrechen versuchen. Ausser eben in der kleinen Sequenz, in der Hitchcock ein einziges Mal die Perspektive des Beobachters und Voyeurs Jeffries verlässt: Die Frau, deren Hündchen getötet worden ist, stellt sich in den Hof und schreit die Mauern hinauf: «Wir kennen uns nicht! Wir sind Fremde füreinander!»

Aber auch in dramaturgischer Hinsicht ist diese zentrale Szene meisterhaft. Die Kamera richtet sich nacheinander auf jedes einzelne Fenster, an die die Leute laufen, um nachzusehen, warum die Frau so hysterisch schreit. Nur in der Wohnung des Verdächtigen rührt sich nichts. Aber im Hintergrund des unbeleuchteten Appartements ist die Glut einer Zigarette als winziges Lebenszeichen zu sehen. Der Verdacht, dass er der Hundekiller ist, wird dadurch eindeutig bestätigt. Und von jetzt an traut man ihm auch den Mord an seiner Frau zu.

Hitchcocks makabrer Humor

Wenn Jeffries in «Rear Window» am Schluss auch sein zweites Bein bricht, so giesst Hitchcock seine Schadenfreude, die im Film sonst meistens den entlarvten Schurken gilt, unverfroren über den «Helden» aus. Ein anderer Aspekt seines Humors, nämlich dessen schwarze Seite, zeigt sich im offensichtlichen Vergnügen, mit dem er die Krankenschwester Stella ihre makabren Geschichten zum besten geben lässt. Diesem hinterhältigen, sarkastischen Humor frönte der Engländer Hitchcock, der – welche Ironie! – kurz vor Drehbeginn die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatte, ausgiebig in *«The Trouble With Harry» (Immer Ärger mit Harry)*, der unter seinen amerikanischen Filmen als der britischste gilt. Tatsächlich ist dieser Film von Anfang bis Ende in Stil und Tonfall durch und durch englisch, geprägt von jenem sonderbar trockenen englischen Humor, der sich über Dinge amüsiert, die andere völlig ernst zu nehmen pflegen, wie etwa den Tod, und der in den fünfziger Jahren, nicht zuletzt durch einige erfolgreiche englische Filme, als schwarzer Humor weltweit in Mode kam.

Hitchcock hat den Schauplatz der Romanvorlage nach Amerika verlegt, dorthin, wo es am englischsten ist – nach Neuengland: Im malerischen, idyllischen, herbstlich bunten Vermont spielen sich absonderliche, grausliche Vorgänge ab. Auf einem sonnigen, friedlichen Hügel wird die Leiche eines Mannes mit leuchtend roten Socken an den Füssen gefunden. Verschiedene Personen glauben, an seinem Tod schuldig zu sein. Der pensionierte Kapitän Wiles (Edmund Gwenn) meint, ihn bei der (verbotenen) Kaninchenjagd erschossen zu haben. Auch Jennifer (Shirley MacLaine), die im Toten ihren früheren Mann Harry erkennt und über seinen Tod nicht gerade unglücklich scheint, hat ein schlechtes Gewissen, hat sie ihn doch bei der letzten, stürmischen Begegnung mit einer Milchflasche traktiert. Ebenso haben die ältli-

Leiche im herbstlichen Vermont:
«The Trouble With Harry».

che Miss Gravely (Mildred Natwich) und der erfolglose abstrakte Maler Sam Marlowe (John Forsythe, heute Boss des Denver-Clans) offenbar Grund zur Annahme, Harrys Dahinscheiden mehr oder weniger direkt verursacht zu haben.
Alle wollen den Leichnam verschwinden lassen, graben ihn ein und buddeln ihn wieder aus, weil sich immer wieder neue Situationen und Schuldige ergeben. Das gemeinsame Schuldbewusstsein ist den menschlichen Kontakten durchaus förderlich: Zarte Bande spinnen sich zwischen dem Kapitän und Miss Gravely und zwischen dem Maler und Jennifer an, sodass alle verhindern wollen, dass Partner oder Partnerin als Schuldige erkannt werden und die Tat sühnen müssen. Die Situation spitzt sich zu, als sich die Polizei einschaltet, weil sie an den Füssen eines Landstreichers neue Schuhe gefunden hat, von denen er behauptet, er hätte sie einem Toten abgenommen. In letzter Not wird Harry, der immer wieder zur falschen Zeit und am falschen Ort auftaucht, vom Quartett in Jennifers Haus geschafft, wo der kurzsichtige Arzt die ganz einfache Diagnose auf Herzversagen stellt. Keiner der vier hat Harry umgebracht, die Schuldgefühle waren überflüssig. Dafür haben sich über Harrys Leiche zwei Paare minniglich gefunden.
«The Trouble With Harry» lebt ganz von seinen frappanten Widersprüchen. «Er entsprach meiner Neigung, mit Gegensätzen zu arbeiten, gegen die Tradition zu kämpfen und die Klischees. Mit ‹The Trouble With Harry› hole ich das Melodram aus der Dunkelheit der Nacht und bringe es ans helle Tageslicht. Es ist, wie wenn ich einen Mord an einem plätschernden Bach zeigte und einen Tropfen Blut ins glasklare Wasser spritzte. Durch diese Kontraste entsteht ein Kontrapunkt, und vielleicht werden so die alltäglichen Dinge des Lebens aufgewertet» (Hitchcock in «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»; vgl. Kasten). Die be-

James Stewart in «The Man Who Knew Too Much».

ste Seite des Films besteht denn auch darin, mit welcher Nonchalance Hitchcock mit diesen ungewöhnlichen Kontrasten spielt und dadurch überraschende, komisch-makabre Wirkungen erzielt. Die makabre, auf den ersten Blick pietätlose Geschichte um eine Leiche, die keine Ruhestätte findet, spielt im für eine hässliche Mordgeschichte herrlich unpassenden, wunderschön farbenprächtigen und lichtdurchfluteten Indian Summer in Vermont. Ebenso wenig passt ein grässlicher Mord zu den harmlosen, schrulligen und gutmütigen Leutchen, die keiner Fliege was zuleide tun könnten. Und nochmals völlig unerwartet ist, wie absolut emotionslos und selbstverständlich sie mit der Leiche umspringen und über sie diskutieren, als handle es sich um einen Mehlsack.

Es scheint, dass Hitchcock hier seine Vorliebe für Understatement und für einen schwarzen, aber sehr intellektuellen Humor etwas zu weit getrieben hat. Man nimmt dem Film nicht ab, dass diese liebenswerten Narren, die sich gegenseitig, so nett sie auch zu einander sind, ohne weiteres einen Mord zutrauen, auch wirklich eines solchen Verbrechens fähig wären. Darum funktioniert der ganze Film nicht richtig. Das Publikum zeigte für diesen ganz spezifischen Hitchcock-Humor kein Verständnis: Der Film wurde kein Erfolg.

Vielleicht aber hat Claude Chabrol nicht ganz unrecht, wenn er diesen merkwürdigen Film als Gleichnis bezeichnet und darauf hinweist, dass das Porträt Harrys, das einmal kurz zu sehen ist, praktisch eine Christusdarstellung von Georges Rouault sei. Das könnte sogar einen Sinn geben, bringt doch die Leiche, mit der niemand etwas anzufangen weiss und die allen ein schlechtes Gewissen macht, wie in einer Lackmusprobe die Charaktere der vier Schwerenöter mit ihren guten und weniger guten Seiten zum Vorschein.

Ein ganz «normaler» Hitchcock

Im Gegensatz zu den drei vorigen Filmen ist *«The Man Who Knew Too Much» (Der Mann, der zuviel wusste)* keine stilistische Tour-de-Force, sondern ein gewöhnlicher, sozusagen ganz normaler Hitchcock-Thriller. Was jedoch die Spannung, den typischen Hitchcock-Suspense, betrifft, steht er den andern keineswegs nach, ganz im Gegenteil. Den Stoff hat Hitchcock bereits 1934 in England verfilmt. Ein junges Paar macht mit seiner Tochter in St. Moritz Ferien und entdeckt zufällig ein geplantes Attentat auf einen Diplomaten in London. Die Verbrecher entführen die Tochter, um die Eltern zum Schweigen zu bringen, worauf diese nach London fahren und versuchen, sowohl das Kind zu retten als auch das Opfer, das während eines Konzerts in der Albert Hall bei einem bestimmten Beckenschlag erschossen werden soll. Da der Mann in Haft gerät, verhindert die Frau, allein auf sich gestellt, im letzten Augenblick den Mord und befreit ihre Tochter aus der Gewalt der Verbrecher. Im einzigen Remake, das Hitchcock über 20 Jahre später gedreht hat, hielt er sich im wesentlichen an diese Vorlage, passte sich aber in einigen Details und in der Besetzung den Erwartungen des amerikanischen Publikums an. Auch benutzte er die Gelegenheit, den Figuren eine reichere, individuellere Charakterisierung zu geben und Suspense, Ironie und Humor zu verfeinern.

Der harmlose, unbescholtene Normalbürger, der sich plötzlich einem scheinbar absurden und undurchschaubaren Bösen gegenübersieht – ein konstantes Thema im Werk Hitchcocks – ist diesmal der amerikanische Arzt Ben MacKenna (James Stewart), der mit Gattin Jo (Doris Day) und Sohn Hank (Christopher Olsen) als Tourist nach Marrakesch kommt und dort völlig zufällig in den Plan eines Attentats auf einen ausländischen Premierminister in London verwickelt wird. Nachdem Hank gekidnappt worden ist, folgen sie seinen Spuren nach London. Zusammen verhindern sie das Attentat und befreien den in der ausländischen Botschaft gefangengehaltenen und zum Tode verurteilten Sohn. Mit einem raffinierten Einfall leistete Hitchcock der Sängerin Doris Day und ihren Fans seinen Tribut: Die Arztfrau, die sie spielt, war früher ein Musicalstar, und so erscheint es durchaus logisch und glaubwürdig, dass sie ihren Sohn in der Botschaft mit einem Lied, das er kennt («Que sera, sera», 1956 mit dem Oscar für den besten Filmsong ausgezeichnet) wieder findet.

Höhepunkt des spannenden Films und Paradebeispiel für die Technik, mit der Hitchcock seinen Suspense aufbaut, ist die Attentats-Sequenz in der Albert Hall. Der Zuschauer weiss schon längst ganz genau, dass während der Aufführung von Arthur Benjamins Kantate «Storm Cloud» (für das Remake von Bernhard Herrmann neu und besser instrumentiert) beim ominösen Beckenschlag an einer bestimmten Stelle der tödliche Schuss fallen wird. Aber bis es soweit ist, demonstriert Hitchcock mit einer fulminanten Montage voller retardierender Elemente ein Kabinettstück brillantester Spannungsmache: Über Minuten hinweg ist nur die Musik zu hören, während rasch wechselnde Einstellungen das seinem Höhepunkt unaufhaltsam zustrebende Geschehen zeigen: die versteinerte Jo, den Mörder in seiner Loge, den zu spät eingetroffenen MacKenna, der in die Loge des Opfers vorzudringen sucht, aber von den Polizisten von Pontius zu Pilatus geschickt wird, das Orchester und einzelne Spieler, den Chor, die Partitur, den Beckenspieler, der sich zum verhängnisvollen Schlag erhebt – und da, in der kurzen Stille vor dem Schlag, Jos Entsetzensschrei, der dem Opfer das Leben rettet und die fast unerträglich gewordene Spannung löst. Dieser «musikalische Mord oder heimlichste Mordplan in der grösstmöglichen Öffentlichkeit» (Der Spiegel) entwickelt einen so unheimlichen Sog, dass man darüber als Zuschauer die abgefeimte, raffinierte Manipulation seiner Erwartungen, Ängste und Emotionen völlig vergisst.

Der «nekrophile» Hitchcock

«Vertigo» (Aus dem Reich der Toten) ist nicht so handfest und reisserisch gestrickt wie «The Man Who Knew Too

Much» und andere spannende Hitchcock-Filme. Die besessene Liebe eines Detektivs zu einer rätselhaften, schönen Doppelgängerin ist eine zwischen Traum und Wirklichkeit, Vorstellung und Erinnerung oszillierende Geschichte und gehört zu Hitchcocks vertracktesten und anspruchsvollsten Werken. Vertigo ist ein medizinischer Begriff und bezeichnet ein Schwindelgefühl oder, allgemeiner, einen Zustand von Konfusion und Desorientierung. In einen solchen gerät auf fatale Weise der ehemalige Kriminalbeamte Scottie Ferguson (James Stewart), der wegen seiner Akrophobie (Höhenangst) den Polizeidienst quittiert hat. Nur widerwillig entspricht er der Bitte seines alten Schulfreundes Galvin Elster (Tom Helmore), dessen Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten, da deren eigenartiges Verhalten Selbstmordabsichten befürchten lasse. Sie sei überzeugt, vom Geist ihrer Urgrossmutter Carlotta, die Selbstmord verübte, nachdem sie verrückt geworden war, besessen zu sein. Ferguson beobachtet die ungewöhnlich schöne, blonde Madeleine, und als sie sich unter der Golden-Gate-Bridge in der Bucht ertränken will, kann er sie retten und verliebt sich in sie. Seine Gefühle bleiben nicht unerwidert. Da sie eine Vision von der Spanischen Mission in San Juan Batista hat, begleitet er sie dorthin in der Hoffnung, sie von ihren quälenden Trugbildern befreien zu können. Aber er muss wegen seiner Höhenangst, die ihn lähmt, hilflos zusehen, wie sie sich vom Kirchturm zu Tode stürzt. Sich an ihrem Tod schuldig fühlend, erleidet Ferguson einen Nervenzusammenbruch. Seine resolute und praktische Freundin Midge (Barbara Bel Geddes – verwundert als heutige Clan-Mutter in «Dallas» wiederzuerkennen) hilft ihm, seine Schuldgefühle zu überwinden und allmählich zu einem normalen Leben zurückzufinden.

Einige Zeit später begegnet Ferguson einer dunkelhaarigen Frau namens Judy Barton (Kim Novak), die ihn stark an Madeleine erinnert. In ständig wachsender Besessenheit heftet er sich an ihre Fersen und gibt nicht eher Ruhe, bis er sie bis ins kleinste Detail Madeleine angeglichen hat. Der Zuschauer weiss bald, dass Judy tatsächlich Madeleine ist, die zur Zeit der Beschattung Elsters Geliebte war und nicht seine Frau. Madeleines vorgetäuschter Tod (vom Kirchturm hatte Elster seine richtige Ehefrau gestossen) war sorgfältig geplant, um in Ferguson einen Zeugen für den Selbstmord der Ehefrau zu haben. Als Ferguson bei Judy eine Haarsträhne entdeckt, die ursprünglich ihrer Urgrossmutter Carlotta gehört hatte, dämmert auch ihm, was passiert ist. Um sie zu einem Geständnis zu bringen, nimmt er Judy/Madeleine nochmals mit zur Missionsstation und zwingt sie, auf den Kirchturm zu steigen. Die angsterfüllte Frau rutscht, erschreckt von einer im Dunkeln stehenden Nonne, aus und stürzt diesmal wirklich zu Tode. Wie sarkastischer Hohn wirkt es, wenn dem Zuschauer in einer Art Happy-End-Surrogat mitgeteilt wird, dass Ferguson jetzt wenigstens von seiner Höhenangst befreit sei...

Zeigte Hitchcock in «Rear Window» einen vom Voyeurismus besessenen Fotoreporter, so ist Ferguson in «Vertigo» gleicherweise von einer fixen Idee besessen: nämlich eine Tote zu lieben. (Und beide Mal ist, wie so oft bei Hitchcock, ein wachsender Verdacht eines der Hauptthemen.) Er versucht hartnäckig, Judy in das Ebenbild der toten Madeleine zu verwandeln, indem er sie überredet, die gleichen Kleider und Schuhe zu tragen, die Haare gleich zu frisieren und das gleiche Make-up zu verwenden. Er erwartet nichts weniger als die Reinkarnation der Toten, um diese in Judy zu lieben. Fergusons Anstrengungen, das Bild einer Toten in der Gestalt einer anderen, lebenden Frau wieder zu erwecken, ist nichts anderes als eine nekrophile Obsession. Fergusons perverses Verhalten ist eine Absage an die gelackte, pragmatische, saubere und gesunde schöne neue Welt. Ferguson sucht sich geradezu in einem Reich der Schatten und Zweifel, er erlebt die beängstigenden Abgründe des Unbewussten, der Erotik und der Sexualität. Er lebt seine Obsession aus wider alle Vernunft, Konventionen, Normen, Verbote und Verdrängungen. Hitchcock vermittelt durch den immer fiebrigeren Charakter des Films auch dem Zuschauer das Gefühl, allmählich den Boden unter den Füssen zu verlieren und in einen zwielich-

tigen, unheimlichen Abgrund zu versinken, indem er ab etwa der Mitte des Films ständig die Perspektive wechselt. Er verrät vorzeitig die Identität der beiden Frauen und verlagert dadurch die Spannung. Da der Zuschauer, im Gegensatz zu Ferguson, die Auflösung bereits kennt, wird er hin- und hergerissen zwischen der gespannten Erwartung auf die Art, wie das Rätsel für Ferguson aufgelöst wird, und der Neugier, wie er darauf reagieren wird. Zusätzlich verwirrend wirkt die zwielichtige, unergründliche Madeleine/Judy (Kim Novak spielt diese schwierige Doppelrolle bravourös), die zugleich kaltblütige Mordkomplizin und liebende Frau ist. «Vertigo» ist ein Film des Doppelbödigen, Ambivalenten und der morbiden seelischen Abgründe. Ein Film auch, in dem Hitchcock wie kaum in einem andern seine eigenen Obsessionen und Manien gestaltet hat. Franz Ulrich

Kirchen und Videotex

Die katholische Kirche des Kantons Zürich wird sich am neuen Medium Videotex beteiligen. Diesen Beschluss fasste die katholische Zentralkommission (Exekutive) anfangs Mai. Im Rahmen des Betriebsversuchs der PTT, der diesen Herbst starten soll, ist ein inhaltlich und zeitlich begrenzter Testversuch in der Region Zürich geplant.

Im Gegensatz zur römisch-katholischen liegt bei der evangelisch-reformierten Kirche in der Schweiz kein definitiver Entscheid vor, im neuen Medium auch nur probeweise als Informationsanbieter aufzutreten. Vor allem die Beauftragten des Evangelischen Mediendienstes der deutschsprachigen Schweiz lehnen ein Engagement ihrer Kirche zum heutigen Zeitpunkt ab. Sie halten die Auswirkungen von Telefon-Bildschirmtext (auch kurz «Btx» oder in der Schweiz «Videotex» genannt) auf die Einzelnen wie auf das gesellschaftliche Zusammenleben für so bedenklich, dass sie ihre Aufmerksamkeit vorläufig ganz auf die kritische Begleitung und die Medienpolitik konzentrieren wollen. Sie gehen davon aus, dass ein Medium nicht einfach wertneutral genutzt werden kann, und verweisen die Möglichkeit, mit Telefon-Bildschirmtext ihre Botschaft und ihre Dienstleistungen in einer breiten Öffentlichkeit darzustellen, auf den zweiten Platz. Mit dieser Haltung setzen sie ein prophetisches Zeichen.

Es wäre zu einfach, den Entscheid der katholischen Zentralkommission als einen Verrat an der bisherigen ökumenischen Medienpolitik einzustufen, wie sie vor ungefähr einem Jahr noch von den Landeskirchen in ihren Thesen «Zur Entwicklung der Massenmedien» formuliert wurde. Die Arbeitsgruppe, die den Entscheid der Zentralkommission vorbereitete, wusste sich dieser Plattform kritischer und ökologischer Medienpolitik durchaus auch verpflichtet. Bei der Wahl der Mittel entschied sie sich jedoch für eine Doppelstrategie, welche ein experimentelles Engagement beim Bildschirmtext *und* eine kritische Begleitung zu verbinden sucht. Die Differenzen zwischen den kirchlichen Positionen sind demnach nicht prinzipiell – beide Seiten teilen die kritisch-skeptische Auffassung gegenüber Videotex –, sondern Ergebnis einer anders gewichteten Güterabwägung. Für die Zukunft kommt es darauf an, dass die beiden Methoden füreinander offenbleiben und die Beteiligten in einem Klima der Solidarität die Erfahrungen und Erkenntnisse der anderen aufnehmen. An Polemiken und Verhärtungen hätten nur Dritte ihre Freude.

Wenn beide Seiten voneinander lernen wollen, setzt dies voraus, dass die Unterschiede nicht verwischt werden. In diesem Sinne greift ZOOM als ökumenische Medienzeitschrift die strittigen Fragen auf. Die Kontroverse dürfte nicht nur von innerkirchlichem Interesse sein, denn die kirchliche Entscheidung hat unmittelbar gesellschaftliche und medienpolitische Auswirkungen. Zudem sehen sich auch noch andere gesellschaftlich relevante Gruppen wie Verbände, Unternehmen,