

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 19 (1977)
Heft: 101

Heft

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

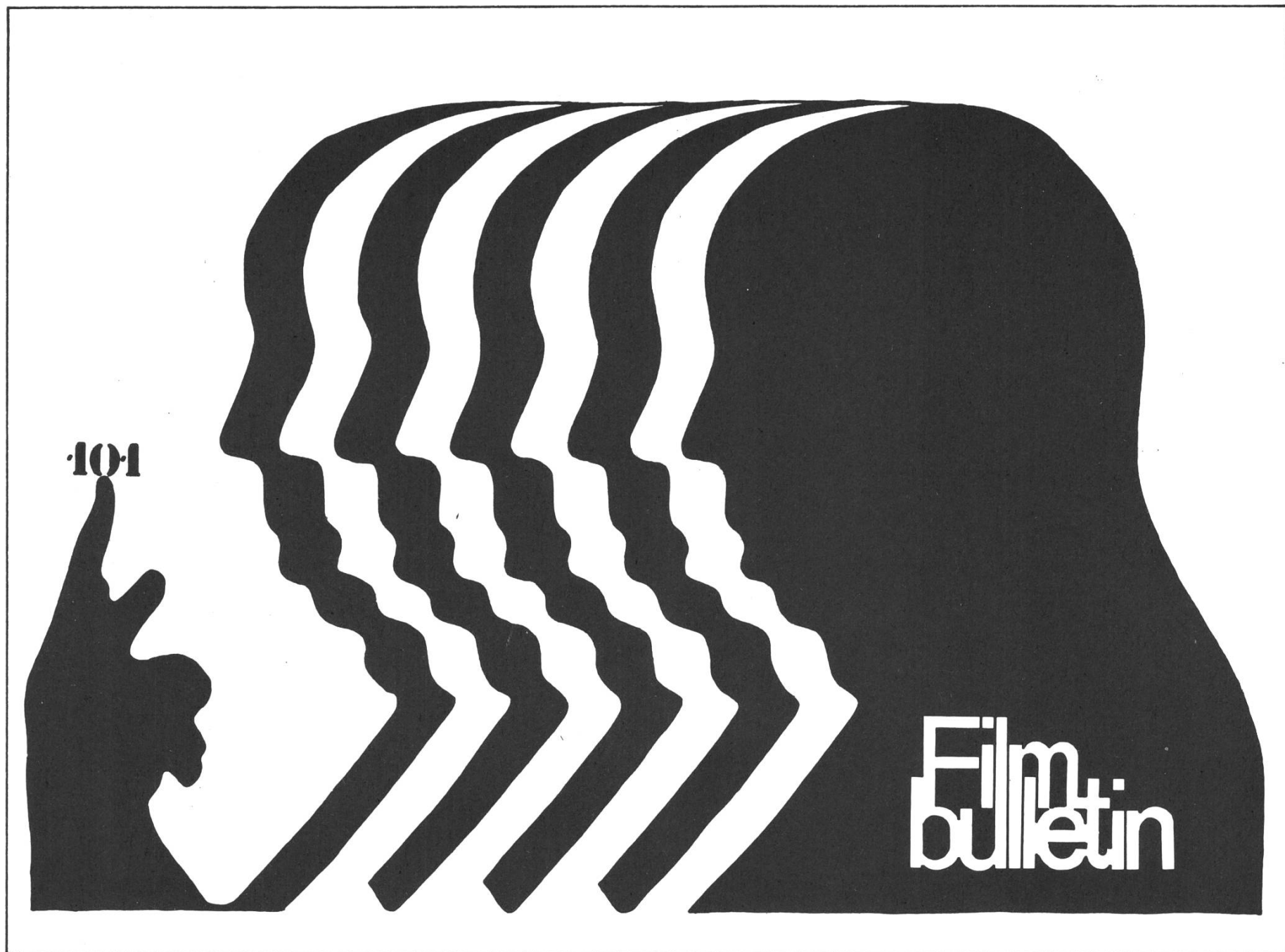
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 09.07.2025

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



KURZ BELICHTET

"HITCHCOCK" von Eric Rohmer und Claude Chabrol
(Classique du cinéma, Editions Universitaires, 72, Boulevard Saint-Germain, Paris; 400 Stück Neudruck im Offsetverfahren 1975, pour la collection 'Les introuvables' aux éditions d'aujourd'hui, Paris; Preis ca. Fr. 20.-)

"MR.HITCHCOCK, WIE HABEN SIE DAS GEMACHT?" von François Truffaut, erschienen im Hanser-Verlag, München, 1973
(aus dem Französischen Von Frieda Grafe und Enno Patalas)
Preis ca Fr. 45.-)

Beide Bücher sind erhältlich in der (Film-)Buchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 5, 8001 Zürich; Tel 01 47 12 52

Das Rohmer/Chabrol-Buch ist in drei Kapitel und eine Filmografie aufgeteilt. Neben einer Kurzbiografie Hitchcocks umfasst es sein Filmschaffen von 1922-1956.

Das erste Kapitel behandelt H.'s englische "Gesellenzeit", bis er von "Amerika" nach Hollywood gerufen wurde. Charakteristisch für seine englische Schaffenszeit ist eine zyklische Abfolge von Erfolg und kommerziellem Misserfolg, die ihn immer wieder auf seine bewährten "Polizisten-Stories" zurückführten und so seinen berühmten "Hitchcock-Suspense-Touch" begründeten. Seine Misserfolge waren aber immer Experimente und Ausgangspunkt für seine späteren Erfolge. Durch die Fixierung H.'s auf Suspense war er gezwungen, seine Botschaften zu verschlüsseln.

Das zweite Kapitel zeigt H. in Amerika als produzentenunabhängigen Filmschaffenden, der die erwarteten "H.-Filme" mit grossem Erfolg

auch produzierte.

Im dritten Kapitel stehen wir dem freischaffenden, unabhängigen Künstler H. gegenüber, denn seine Erfolge erlaubten ihm selber als Produzent aufzutreten. Er fängt wieder an zu experimentieren, verwirklicht seine eigenen Vorstellungen und schafft so diejenigen Filme, auf die sich Rohmer/Chabrol hauptsächlich zur Stützung ihrer These von Schuldverstrickung und Schuldübertragung berufen: ROPE, UNDER CAPRICORN, ICONFESS, REAR WINDOW und THE WRONG MAN.

Rohmer/Chabrol sehen in H. den grössten Formenschöpfer des Kinos neben Murnau und Eisenstein. Seine Lehrmeister wären Murnau und Griffith. Jeder neue Film H.'s habe sein eigenes, formales Postulat. Für H., den reinen "Techniker", ist die Form wichtiger als der Inhalt, obwohl er selber bestätigte, dass er nichts ohne Inhalt zeichne. Die Botschaft, deren Träger die Bilder seien, gelte es zwischen den immerwiederkehrenden (bis zur Perfektion variiert) Situationen und Objekten zu suchen, wobei es nicht H.'s Aufgabe sei Lösungen anzubieten, sondern Probleme bewusst zu machen. Mittels einer "Technik der Blicke" dringe H. mit der Kamera zu den unterdrückten (bösen) Gedanken seiner Protagonisten vor. Seine Bilder, reich an christlichen Symbolen und Inhalten, strahle immer eine Ambivalenz (gut/böse), etwas Geheimnisvolles, Mystisches, ja leicht Metaphysisches aus. Diese Metaphysik H.'s (nach Rohmer/Chabrol!) sieht alle als falsche Unschuldige, als Sünder dem Bösen und der Ur-schuld (Erbsünde) verhaf-

mir raucht der kopf. ich mach dennoch weiter. ich kann es mir nicht leisten, nicht weiter zu machen. ich hab versprochen, für diese nummer einen text zu machen. ich hab in wien, bei der retrospektive des österreichischen filmmuseums gegen die fünfzig hitchcockfilme gesehen und den netten leuten da - die es sehr gut mit mir meinten - versprochen, etwas darüber zu schreiben. ich hab aber auch - und das ist eigentlich wichtiger - die letzten drei wochen recht intensiv über hitchcock und seine filme nachgedacht, ich bin in den nächten dieser letzten wochen mehrmals schweissgebadet aufgewacht, weil ich mich nicht mehr genau an eine sequenz erinnern konnte, oder weil ich nicht mehr genau wusste, in welchen der vielen filme eine scene tatsächlich gehört. ich kann es mir nicht leisten aufzuhören, bevor etwas von all dem verarbeitet ist.

mir raucht der kopf. wahrscheinlich mach ich mir die schwierigkeiten nur selbst. schreib ich nun: "das wesentliche über hitchcock wurde schon geschrieben", oder schreib ich: "wesentliches über hitchcock wurde schon geschrieben"? dies ist nicht nur eine frage des stils.- denn ob "das" wesentliche schon geschrieben wurde, kann ich gar nicht beurteilen, da ich nur einen geringen bruchteil des über hitchcock publizierten materials kenne. die zweite formulierung dagegen ist zu unbestimmt und einen satz wie "wahrscheinlich wurde das wesentliche über hitchcock bereits geschrieben", find ich nun wirklich zum kotzen. ja eben, und so stolpere ich über jeden zweiten satz - kein wunder raucht mir der kopf.

walt vian

Film bulletin



Katholischer Filmkreis Zürich
Postfach
8023 Zürich

No 101 / Mai 1977

(Red. abgeschlossen 12. April)

(Die Nummer 100 wird erst später erscheinen)

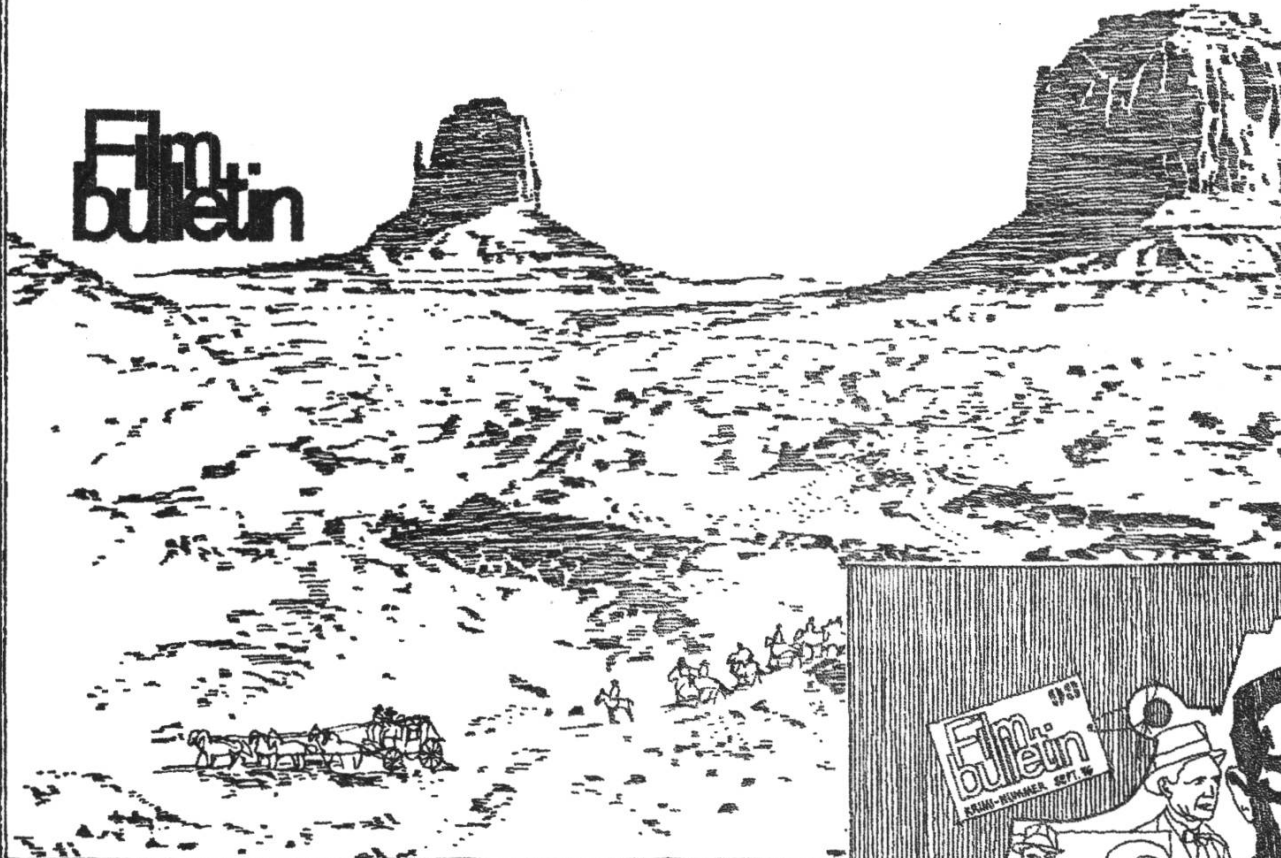
Redaktion
Gestaltung
Schriftsatz
Druck

Walt Vian
Leo Rinderer-Beeler
Regula Waldner
Rotag AG, Langstrasse 94, 8050 Zürich

mit Beiträgen von Josef Erdin und Daniel Waldner

Alle Bilder dieser Nummer wurden uns freundlicherweise vom Oesterreichischen Filmmuseum in Wien zur Verfügung gestellt.

kurz belichtet	2
THEMA:	
Versuch über Alfred Hitchcock	5
Skizze Rückprojektion	22
FILMBESPRECHUNGEN:	
Blackmail	23
The Man Who Knew Too Much	27
The Thirty-nine Steps	28
The Secret Agent	32
Saboteur	35
Torn Curtain	39
kleine Hitchcock-Filmografie	41

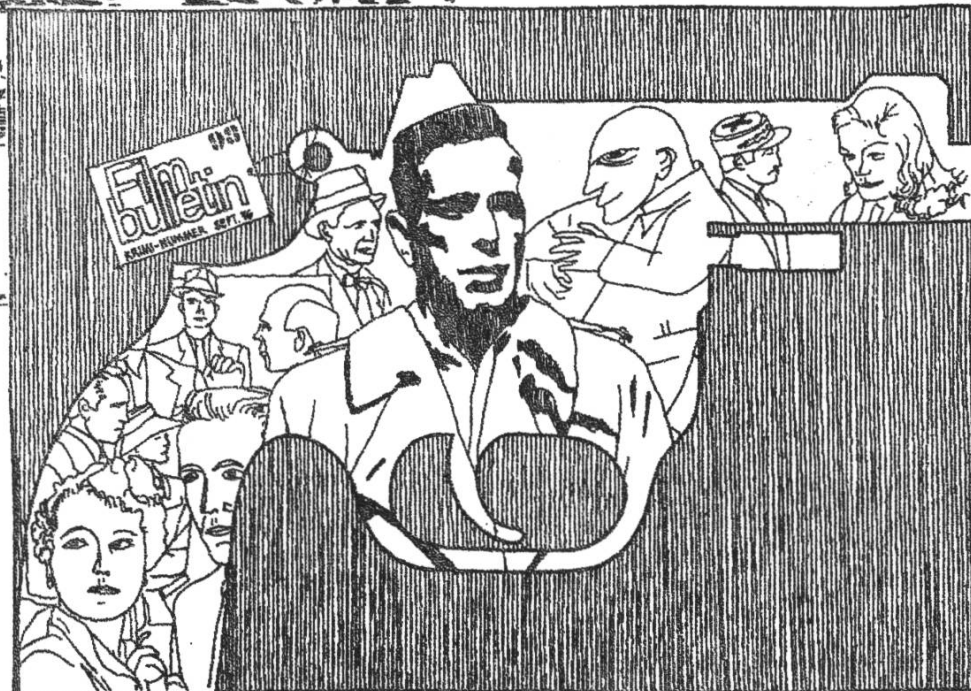


Film-
bulletin

DIE TITELBLÄETTER DER
LETZTEN ZWEI FILMBULLETIN

WESTERN-BULLETIN MIT TEXTEN ÜBER 'RIO BRAVO',
'HIGH NOON', EINFÜHRUNG IN DEN AMERIKANISCHEN
WESTERN UND DOKUMENTATION 'WESTERN-FILMNACHT'
(ca. 35 SEITEN, ILLUSTRIRT, FR. 3.- PLUS PORTO)

KRIMI-BULLETIN MIT TEXTEN ÜBER WILLIAM FAULKNER'S
ARBEITEN FÜR'S KINO, FULLER'S TATORT-KRIMI, HUMPREY
BOGART UND DIVERSEN FILMBESPRECHUNGEN
(ca. 45 SEITEN, ILLUSTRIRT, FR. 4.- PLUS PORTO)



VERSUCH ÜBER ALFRED HITCHCOCK

Alfred Hitchcock eine Retrospektive zu widmen ist keine besonders ausgefallene Idee. Es ist aber nichts desto weniger wichtig - und deshalb auch verdankenswert und verdienstvoll - seine Filme einmal im Zusammenhang zu zeigen. Hitchcocks Filme einzeln mögen wie Seifenblasen erscheinen - sie werden angeschaut, so zum Vergnügen, und das ist das. Hitchcock ist aber, um Truffaut zu zitieren, weit mehr: "Schaut man nach Hollywood heute, so erscheinen einem Howard Hawks, John Ford und Alfred Hitchcock als die einzigen Erben von Griffiths Geheimnissen."

Und die Retrospektive zur Viennale im OESTERREICHISCHEN FILM-MUSEUM hat vor allem gezeigt, dass da, wenn die "Seifenblasen geplatzt" sind, mehr bleibt als nichts: wenn ein Maler immerzu dasselbe Bild malt, kommt uns sein Motiv näher, ob wir dies unbedingt beabsichtigen oder nicht.

Die Frage, wie über diese Retrospektive zu berichten sei, hat mich lange beschäftigt. Schliesslich hab ich mich dazu entschlossen, weniger von einzelnen Beobachtungen zu berichten, als - zwar auf solchen beruhende - "Behauptungen" aufzustellen und den Versuch zu wagen, dem Phänomen Hitchcock insgesamt näher zu kommen.

Erläuterungen zum Text:

► Zur leichtern Orientierung folgt nach einem Hitchcock FILM-TITEL eine Zahl in Klammern. Diese Zahl bezeichnet die Nummer der Filme, die von 1 bis 53 durchnummeriert sind - vergleiche: kleine Filmografie FILMBULLETIN Seite 41.

► Zitate aus dem oder Hinweise auf das berühmte Truffaut Interview "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?" erfolgen so: (TB s 240) für "Truffaut-Buch" Seite 240.

DIE ANORDNUNG DER BILDER AUF DER LEINWAND, DIE ETWAS AUSDRÜCKEN SOLL, DARF NIE VON DEN TATSÄCHLICHEN GEGEBENHEITEN ABHÄNGIG GEMACHT WERDEN. UNTER KEINEN UMSTÄNDEN.

ALFRED HITCHCOCK

Dieses Zitat scheint mir, nach langem Ueberlegen, auf das Zentrum von Hitchcocks Filmschaffen hinzuweisen - und zwar aus einer Reihe von Gründen, denen ich mich in diesem Text wenigstens etwas zu nähern versuche.

Doch zunächst einige Erläuterungen des Zitates: Truffaut und Hitchcock sprechen auf diesen Seiten (254-260), denen ich das Zitat entnommen habe, darüber, wie verschieden vom Resultat auf der Leinwand eine Szene bei den Dreharbeiten im Studio aussehen kann. Truffaut hat seinen Film LA NUIT AMERICAINE zu einem guten Teil diesem Thema gewidmet - und wer den Film gesehen hat, erinnere sich an das Gerüst mit dem einen Fenster, welches im "Film-im-Film" die Illusion von einem zweiten Haus erzeugt. Einen Eindruck von der ganz anderen Realität im Studio, mag auch unser Bild (FILMBULLETIN S.34) von den Dreharbeiten zu THE SECRET AGENT (19) geben: in der Einstellung werden dann die drei Männer, die einer Fließ-

bandarbeiterin zusehen, erscheinen; vom ganzen Fließband wurde, für diese Einstellung, aber nur die eine Maschine im Studio aufgestellt. Diese Beispiele sind noch recht allgemein, näher kommen wir der Sache mit dem folgenden. Stellen wir uns vor, der Darsteller sei einen halben Kopf kleiner als die Darstellerin. In der Totalen, wo die beiden von Kopf bis Fuss sichtbar, nebeneinanderstehen, sieht das ganz normal und natürlich aus. Sollen sich die beiden aber in einer Grossaufnahme, wo ja nur noch die Köpfe sichtbar sind, küssen, macht das Probleme: entweder ist nur der ganze Kopf der einen und der halbe Kopf der andern Person auf die Leinwand zu kriegen - was völlig komisch und unnatürlich aussieht -, oder die Kamera muss (viel) weiter weg bleiben, wenn nicht mit einem "Trick" gearbeitet wird. Der Trick in diesem Fall ist simpel: der kleinere Darsteller wird, vor dem Schnitt in die Grossaufnahme, auf Klötze gestellt. Es ist an dieser Stelle sinnvoll, sich auch wieder einmal in Erinnerung zu rufen, dass ein Film ja in vergleichsweise kleinen Stücken (Einstellungen) gedreht wird, die erst später aneinandergereiht (montiert) werden und dass in der Pause zwischen zwei Einstellungen jede, nach Belieben des Regisseurs gewünschte, Veränderung oder Umstellung möglich ist: einen Darsteller auf Klötze zu stellen ist noch das wenigste. Was eine ganze Reihe von Regisseuren dem Trick mit den Klötzen vorziehen würde - eben mit der Kamera weiter weg, etwa in einer Naheinstellung, zu bleiben -, findet Hitchcock völlig falsch, weil damit ja die Anordnung der Bilder auf der Leinwand von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemacht wird.

Stark vereinfacht: die Grossaufnahme von der Kuss-Szene ist (in den meisten Fällen) dramatischer als die Nahaufnahme - die Emotionen, die mit der Grossaufnahme beim Zuschauer ausgelöst werden können, sind intensiver. Und das

ist wichtig bei Hitchcock, der auch einmal gesagt hat: "Das Rechteck der Leinwand muss mit Emotionen aufgeladen sein." Es gibt allerdings auch Regisseure, die es konsequent ablehnen, die Gefühle der Zuschauer mit "Tricks" zu lenken (manipulieren). Jean Marie Straub beispielsweise geht sogar soweit zu sagen: "Wenn ein Film abläuft, der nicht auf Betrug beruht, dann passiert eben gar nichts." Mit andern Worten: Straub und Hitchcock könnten sich wahrscheinlich darauf einigen, dass es dramatischer ist, für den Kuss in die Grossaufnahme zu gehen, worauf sie hingingen und den Kuss einmal in Grossaufnahme (Hitchcock) und einmal von weiter weg (Straub) filmten - eben gerade deshalb. Was ich da beschreibe ist allerdings reine Spekulation. Ich kann mich an keine Kuss-Szene in einem Straub-Film erinnern und es gibt jede Menge Kuss-Szenen bei Hitchcock, die nicht in Grossaufnahme gefilmt sind. Es ging mir aber darum zu zeigen, dass einige Regisseure nicht nur den "Trick mit den Klötzen", sondern auch das Resultat auf der Leinwand, das damit zu erzielen ist, von sich weisen - auch wenn diese grundsätzlich andere Haltung, die sich ja in weiteren Einzelheiten fortsetzt, am Ende Filme ergibt, die so verschieden voneinander sind, dass sie sich nur noch hypothetisch oder spekulativ miteinander vergleichen lassen. Welches die besseren, oder wenigstens welches die sinnvolleren Filme - wenn es die einen sein müssen -, das ist Meinungsache. Immerhin: Was Hitchcock da als "völlig falsch" bezeichnet, kann sich demnach also nur auf Filme beziehen, die mit gleichen Methoden und Ansprüchen wie Hitchcock-Filme arbeiten.

Alfred Hitchcock als 35jähriger zusammen mit Peter Lorre
in einer Drehpause von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH ▶





2

Da ist also ein genau ausgedachtes, ein GEWUNSCHTES Bild. Dieses Bild zu erreichen ist für Hitchcock so wichtig, dass er keine Kompromisse mit den Realitäten am Drehort eingeht - wo sie seinen Wünschen nicht entspricht, passt er sie an. Er unterlegt dem kleineren Darsteller wenn nötig Klötze. Will er über die, als Beispiel angeführte, Kuss-Szene in einer Einstellung, also ohne Schnitt drehen, - die beiden Darsteller kommen aus der Totale auf die Kamera zu und küssen sich da in Grossaufnahme - so lässt er sich eben einen falschen Boden, mit einer langsam ansteigenden schiefen Ebene bauen. Während das Unterlegen der Klötze noch einigermaßen an jedem Drehort denkbar ist, zwingt der falsche Boden doch schon zur Arbeit im Studio. Und von all den möglichen Gründen, weshalb es Hitchcock vorzieht im Studio zu arbeiten, scheint mir dies der entscheidende: Im Studio ist die "Realität-am-Drehort" am leichtesten und am nachhaltigsten zu beeinflussen und unter Kontrolle zu halten. Mag sein, dass seine wahrscheinlich nicht allzugrosse Behendigkeit, sowie seine ausgesprochene Abneigung gegen Ueberraschungen, unerwartete Schwierigkeiten und Komplikationen das ihre beitragen, die "gesicherte" Atmosphäre des Studios möglichst nicht zu verlassen - die Geschichte, die Hitchcock Truffaut von seinen ersten Aussenaufnahmen (TB S 29-34) erzählt, könnte ihm noch in den Knochen stecken. Mag sogar sein, dass solche Gründe für seine Spezialisierung ausschlaggebend wurden - inzwischen hat sich die "objektive" Notwendigkeit in den Vordergrund geschoben.

Ganz deutlich sei festgehalten: die mögliche und auch die absichtlich geschaffene "verzerrte"

Eine der allerersten Einstellungen

◀ aus Hitchcocks erstem Film THE PLEASURE GARDEN

Realität am Drehort dient einzig und allein dazu, einen erhöhten Realitäts-Eindruck auf die Leinwand zu bringen. Ich "muss" die (ominöse) Kuss-Szene noch einmal strapazieren. Wenn der eine Kopf da bloss halb auf der Leinwand erschiene, würden wir das als störend empfinden und der Realitäts-Eindruck wäre hin; bekommen wir dagegen diesen dramatischen Moment (nur um Missverständnissen vorzubeugen: wenn dieser Kuss, was ja sehr wohl sein kann, gar kein dramatischer Moment ist, verdient er eh keine Grossaufnahme !) nur aus gehöriger Distanz zu sehen, so ist der Eindruck eben weniger stark.

Bevor ich "das-mit-dem-Realitäts-Eindruck" genauer zu erläutern versuche, noch schnell eine Randbemerkung. Völlig unter Kontrolle ist die Realität am "Drehort" beim Zeichentrickfilm; weil sie gar nicht existiert, kann der Zeichner ohne weiteres ganz genau das von ihm ausgedachte und gewünschte Bild auf die Leinwand bringen. Der Realitäts-Eindruck allerdings fällt dahin, da beim Zeichentrickfilm nicht einmal die Illusion der Realität aufkommt.

3

Realitäts-Eindruck.

Unter diesem Stichwort könnte das Wesen des Films, mit all seinen Eigenschaften und Problemen diskutiert werden. Da ist das fotografisch genaue Abbild der Realität. Da sind die berühmten 24 - in sich unbewegten - Bilder pro Sekunde, die den Eindruck von bewegten Bildern, von Bewegung überhaupt, aufkommen lassen. Da ist ihre Kombination, das fotografisch genaue Abbild einer bewegten Realität, die eben der "gesehenen" Realität so sehr ähnlich ist, dass die Illusion von "Realität auf der Leinwand" perfekt werden kann.

Irgendwie entscheidend ist aber die AEHNLICHKEIT für den Realitäts-Eindruck. Das fotografisch genaue Abbild einer Realität allein dagegen kann sehr unwirklich erscheinen; Hitchcock sagt sogar: "Die fotografierte Realität erscheint in den meisten Fällen unreal." (TB s 258)

Ein argentinischer Kameramann hat in Chile seinen Tod gefilmt; die Bilder davon sind in Guzmans DIE SCHLACHT VON CHILE enthalten: von einer Hausecke gesehen, eine Gruppe von Soldaten an der Ecke zur nächsten Querstrasse mit angelegten Gewehren - sie scheinen zu schießen; einer schaut plötzlich in unsere Richtung, fuchtelte wie wenn er ausdrücken wollte: weg da!, legt das Gewehr in unsere Richtung an, das Bild verwackelt unscharf - aus, schwarz. Die Durchschnittsreaktion eines Fernsehzuschauers, der diese Bilder ohne zusätzliche Information geliefert bekommt, wäre wohl Entrüstung über das verwackelte, unscharfe Bild und den Bildausfall. Auf die Idee, dass der Kameramann getroffen, mit der Kamera zu Boden fällt, kämen wohl die wenigsten. Die Realität ist zwar, dass der Kameramann stirbt, der Realitätseindruck aber ist kaum vorhanden. Dagegen ist die Realität bei einem Toten in einem Hitchcock-Film die, dass der Schauspieler nach Beendigung der Szene wieder aufsteht und ne Zigarette raucht. Der Realitäts-Eindruck aber mag so hoch sein, dass wir um den fiktiven Toten trauern.

Und Truffaut formuliert so: "Die Arbeit eines Regisseurs, der ein Gefühl von Gewalttätigkeit vermitteln möchte, besteht nicht darin, Gewalttätigkeit zu filmen, sondern was auch immer zu filmen, wenn es nur den Eindruck von Gewalt vermittelt." (TB s 258) Ironischerweise vielleicht, hat gerade sein einstiger Kollege Jean Luc Godard in seinem VENT D'EST - einem Film, der nun wahrlich nicht mit Hitchcock's-

schen Methoden und Ansprüchen arbeitet, im Gegenteil - gezeigt, wie sehr das zutreffen kann. Für mein Empfinden jedenfalls gibt es da eine der brutalsten und gewalttätigsten Szenen, die ich gesehen hab. Eine Gruppe Leute geht in einem Tal einen Flusslauf entlang und wird überfallen. Genau beobachtet, rennen eigentlich nur ein paar Leute hin und her - die Kamera schwenkt aber dermassen aggressiv, in ganz harten, abgehackten und reisserischen Bewegungen in der Szenerie umher, dass ein echter Eindruck von brutalem Ueberfall, sich ausstobender Gewalttätigkeit und verstörter Flucht entsteht.

Hitchcock selbstverständlich kann so ein Gefühl von Gewalttätigkeit auch vermitteln - allerdings geht er dabei "genau" umgekehrt vor: "Wenn sie also zwei miteinander kämpfende Männer zeigen wollen, dann bringt es überhaupt nichts, wenn sie einfach den Kampf filmen. Die einzige Lösung ist, in die Schlägerei hinein zu gehen, damit das Publikum sie spürt, erst dadurch bekommen Sie die Realität wirklich." (TB s 258) Und in den Kampf hinein gehen bedeutet, den Kampf zerlegen: eine Faust, ein Gesichtsausdruck, ein Griff, nach Halt suchende Füße - oder für die "Realität-am-Drehort", den Kampf gar nicht stattfinden zu lassen. Der Mord unter der Dusche in PSYCHO (47) ist ein gutes Beispiel dafür - Bild für Bild betrachtet aber, kommt das Messer nur zwei, drei Mal in wirkliche Körpernähe. Der Realitäts-Eindruck entsteht durch den Rhythmus und die geschickte Montage der Bildfolge.

Irgendwelche Bilder tun es allerdings nicht - es müssen schon die richtigen sein. Und damit sind wir wieder bei den genau ausgedachten, bei den gewünschten Bildern. Es wäre aber nicht richtig zu sagen, der Kreis habe sich geschlos-

PSYCHO: Kuss-Szene, allerdings 'nur' in Nahaufnahme ►





sen, denn irgendwie ist es ohnehin ein und dasselbe, nur für die Betrachtung auseinandergehalten: Die Anordnung der Bilder auf der Leinwand darf eben auch deshalb nicht von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemacht werden, weil die fotografierte Realität in manchen Fällen völlig unreal erscheint - oder: weil der Realitäts-Eindruck eigenen Gesetzen folgt.

4

"Das Rechteck der Leinwand ist mit Emotionen aufgeladen", wenn der Realitäts-Eindruck hoch ist - und damit er hoch ist, muss das genau ausgedachte, das gewünschte Bild her. "Das-ge-wünschte-Bild" versteht sich hier allgemein, steht also auch für: die gewünschten Bilder, die gewünschte Bildfolge. Um aber das gewünschte Bild auch wirklich zu bekommen, ist eine möglichst vollständige Kontrolle der Realität-am-Drehort erforderlich - eine Kontrolle, die selbstverständlich auch die Beeinflussung dieser Realität-am-Drehort im gewünschten Sinne und zur Erreichung optimaler Ergebnisse einschliesst. Und am grössten - im allgemeinen auch am leichtesten und mit dem vergleichsweise geringsten Aufwand zu erreichen - ist diese Kontrolle, wenn im Studio gedreht wird.

Das bisschen Realität, das noch gebraucht wird, um den Realitäts-Eindruck nicht von der andern Seite - also wegen zu geringer Ähnlichkeit mit dem fotografisch genauen Abbild einer Realität - zu unterwandern, wird eben ins Studio geholt. Also, Innenräume sind ja ohnehin kein Problem, die werden einfach im Studio aufgebaut - und

STRANGERS ON A TRAIN:

◀ Bruno mit dem Feuerzeug des Tennischampions Guy

für die Strassenbilder von London oder Landschaftsbilder von der Côte d'Azur gibt's auch Lösungen: längst nicht mehr gemalte, sondern fotografierte falsche Hintergründe; Rückprojektion (Rückpro), mit all ihren technischen Variationen; Modelle mit und ohne Schüfftan-Verfahren und so weiter.

Da ist die herrliche Eröffnungssequenz in THE LADY VANISHES (22): die Kamera schwebt über die verschneite Bahnstation und die umliegenden Häuser hinunter bis zum Eingang des einzigen Hotels des abgelegenen Ortes, wo die Reisenden des aufgehaltenen Zuges Wärme, Verpflegung und Unterkunft suchen. Die ganze Szene bis zur Ueberblendung, die uns ins Innere des Hotels bringt, ist an einem Modell gedreht worden - und es fehlt nicht einmal das Auto, das, selbstverständlich mit Püppchen bemannt, vorbeifährt. (Siehe auch TB s 106) Geradezu süß sind auch die Szenen am Modell in NUMBER SEVENTEEN(15), wo ein Zug auf eine Fähre, die schon abgelegt hat, jagt und schliesslich zwischen Schiff und Ufer im Wasser versinkt. Eingeschnitten sind "Realszenen" in denen die Schauspieler vor Rückpros agieren - und das Ganze ist auch heute noch, bei aller Sichtbarkeit der Modelle, recht spannend.

Nun, die Szenen im Britischen Museum für BLACKMAIL (10) wurden sicher mit dem Schüfftan-Verfahren gedreht (TB s 58), weil die damalige technische Ausrüstung keine andere Lösung zuließ. Auch dürften die geringeren Kosten ausschlaggebend gewesen sein, für die Verwendung der Modelle in Hitchcocks späteren Filmen der englischen Periode. Aber das Modell der Villa des Bösewichtes (TB s 245,246) in NORTH BY NORTHWEST (46) oder die falschen Hintergründe in einem Teil der Helikopter-Szene in FAMILY PLOT (53) etwa, lassen sich so schon längst nicht mehr erklären. Die Landung des Helikopters musste real gedreht werden, auch wenn dies das

zweite Kamerateam erledigen könnte. Und ich kann mir irgendwie keinen Regisseur ausser Hitchcock vorstellen, der dann die Glaskugel des Helikopters vor einem falschen Hintergrund im Studio aufgebaut hätte, um das Aussteigen des Piloten zu drehen. Als Erklärung gerade für solche Sachen bietet sich eigentlich nur an: Arbeitstechnik und Gewohnheit – entwickelt und entstanden eben im Bemühen, ein kontrolliertes Bild auf das Rechteck der Leinwand zu bringen.

5

Rückprojektion.

Selbstverständlich ist die Rückpro eine übliche und weitverbreitete Studio-Technik, Hitchcock aber ist ohne sie geradezu nicht mehr denkbar. Das Verfahren, mit dem es gelingt, bewegte ("realistische") Hintergründe, etwa für die im Studio agierenden Darsteller, zu bekommen, nennt sich Rückprojektion, nicht etwa weil das Bild hinter dem Rücken der Schauspieler erscheint, sondern weil das Bild von hinten, seitenverkehrt, auf den "Rücken" einer (durchschimmernden) Leinwand projiziert wird. Eines der einfachsten Beispiele: zwei Darsteller auf dem Rücksitz eines Taxis. Die Attrappe des Taxis – aufgeschnitten, und meist auch ohne Heck, damit die Leinwand näher an die Attrappe ran gebracht werden kann – wird im Studio aufgestellt; davor die Kamera und hinter der Leinwand der Projektor für die Rückpro (Skizze: FILMBULLETIN Seite 22). Was während der Fahrt aus dem Rückfenster des Taxis zu sehen ist, erscheint auf der Leinwand und wird zusammen mit den Darstellern vor der Kamera im Studio aufgenommen. Die Bilder, die auf

der Rückpro-Leinwand erscheinen, wurden zuvor – meist vom zweiten Kamerateam – an Ort und Stelle gedreht. Die Vorteile des Verfahrens leuchten schnell ein: Ein ganzes Aufnahmeteam zusammen mit den Darstellern in ein Taxi reinzubekommen ist schwierig. Es ist bedeutend einfacher, sowohl die Bilder im Hintergrund, als auch die Aktion der Darsteller unter Kontrolle zu halten – sind einmal die gewünschten Bilder auf der Rückpro, kann das Spiel der Darsteller beliebig oft und vor allem ohne jeden Aufwand wiederholt werden. Probleme mit dem Ton stellen sich bei Studio-Bedingungen keine.

Es ist nun allerdings so, dass die Daten für Objektiv, Aufnahmewinkel und Kamerahöhe der Kamera im Studio ganz genau jenen der Kamera mit der die Rückpro gedreht wurde entsprechen muss, sollen keine störenden Verzerrungen auftreten – und mit solchen Verzerrungen wäre der Realitäts-Eindruck futsch. Das heisst, da sich der Regisseur die zu wählenden Einstellungen ja nicht vom Rückpromaterial aufzwingen lassen will, dass das Kamerateam mit ganz präzisen Angaben – eben auch und besonders über Kamerahöhe, Aufnahmewinkel und Objektive – auf den Weg geschickt werden muss.

Der Franzose Raymond Bellour hat unter anderem den Mordanschlag an der Strassenkreuzung auf freiem Feld in NORTH BY NORTHWEST (46) und die Sequenz in THE BIRDS (48), wo Melanie mit dem Boot unterwegs ist, bis ins letzte Detail analysiert. (Siehe etwa: 'Le blocage symbolique' in 'Communications' Heft No 23, 1975). Mit diesen Bild-für-Bild-Betrachtungen gelang es Bellour, eine Struktur nachzuweisen – sie ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Grossaufnahme, Totale, bewegte und unbewegte Kamera, sehendes Subjekt gesehenes Objekt, Aufnahmewinkel und dergleichen mehr – die fast unglaublich ist.

REBECCA ►





Dass dies dennoch weder Zufall ist, noch ausschliesslich mit einem unbewussten Gefühl für Rhythmus und Gestaltung erklärt werden muss, wird eben begreifbar, werden die präzisen Festlegungen, die für die Rückpro-Aufnahmen notwendig sind, bedacht.

Hitchcock hat schon lächelnd bemerkt, dass wenn ER erst einmal die Vorbereitungsarbeiten dazu abgeschlossen habe, eben einJEDER, der seine Anweisungen auszuführen in der Lage sei, diesen Hitchcock-Film herstellen könne - und sogar das rückt so in die Nähe des Glaubhaften.

6

Das gewünschte Bild braucht bei Hitchcock nicht unbedingt ein schönes Bild zu sein - es geht ihm um Wirkung, nicht um Aesthetik. Oder in seinen eigenen Worten: "Es geht nicht darum, die Kamera so zu plazieren, dass der Kameramann begeistert ist. Die einzige Frage, die ich mir stelle, ist, ob die Postierung der Kamera an der oder der Stelle der Szene die maximale Kraft gibt. Die Schönheit der Bilder und der Bewegung, der Rhythmus, die Tricks, das alles muss der Handlung untergeordnet und geopfert werden." (TB s 91)

Aber Handlung hat ihre verschiedenen Ebenen. Nicht nur da, wo sie in etwa mit "der Geschichte des Films" zusammenfällt, kann von Handlung gesprochen werden: der einzelne Mord oder der Kampf zwischen zwei Männern ist bereits Handlung. Unausgesprochen hab ich Handlung schon beim Realitäts-Eindruck angeschnitten. Auch Handlung und Realitäts-Eindruck lassen sich nicht wirklich trennen. Der Realitäts-Eindruck beim

sterbenden Kameramann ist gering, weil der Zuschauer aus den Bildern kaum entnehmen kann, was überhaupt vor sich geht - er versteht die Handlung nicht. Hitchcock dagegen setzt alles daran, jedem Zuschauer ganz klar zu machen, was geschieht. Wir sehen in SABOTEUR (28) eben - vergleiche FILMBULLETIN Seite 39, die Szene auf der Spitze der Freiheitsstatue - buchstäblich wie der Aermel reisst, wie Fry's Leben an einem Faden hängt. Wir verstehen die Bilder, weil wir die Handlung begreifen UND entnehmen die Handlung aus den Bildern, die wir verstehen. Der Realitäts-Eindruck ist gross, obwohl da gar nichts wirklich geschieht - "die nicht von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemachten Bilder auf der Leinwand, drücken eben etwas aus", drücken sogar mehr aus, als die andern.

7

Ein Mann und eine Frau sind in einer Wohnung, sie ist eine Agentin und wird von zwei Gegen-Agenten verfolgt; mitten in der Nacht weckt sie ihn, sie hat ein Messer im Rücken und röchelt ihre letzten Worte, eine Aufforderung an ihn, ihre Rolle zu übernehmen, den Fall weiterzuverfolgen; im Morgengrauen überlistet er mit einem Trick die beiden Gegen-Agenten, die an der Hausecke auf ihn passen, und entwischt ihnen - eine Szene aus THE THIRTY-NINE STEPS (18). Nun, von den beiden Gegen-Agenten aus gesehen ist es natürlich völlig absurd, in die Wohnung heraufzukommen und nur die Frau umzubringen, dann aber unten an der Hausecke auf ihn zu lauern. Völlig unmöglich ist's nicht, aus irgendeinem unerfindlichen Grund könnten

die beiden ja wirklich so handeln - aber es ist zumindest im höchsten Grade unwahrscheinlich.

Hitchcock: "Die Wahrscheinlichkeit interessiert mich nicht." (TB s 89, siehe aber auch TB s 108, 109).

Im Prinzip geht es hier, auf der Ebene der Handlung, ums gleiche wie bei der Anordnung der Bilder auf der Leinwand. Ein ganz logisch dem Film folgender Zuschauer müsste den Trick mit den Klötzen in der beschriebenen Kuss-Szene bemerken; bei nachträglichem Ueberlegen lässt sich keine natürliche Lösung für die Aufhebung des Grössenunterschiedes der Darsteller in der Grossaufnahme finden.

Aber eben, es müsste einer schon recht distanziert vor der Leinwand sitzen, um dies zu bemerken. Unwahrscheinlichkeiten im Handlungsablauf mögen dagegen leichter auffallen - allerdings auch eher erst bei nachträglichem Ueberlegen und dann vor allem jenen, die es sich gewohnt sind, über den Sinn der erzählten Geschichte nachzudenken.

Diesen Sinn aber gibt es - wenigsten soooo! - nicht!

"Mein bester MacGuffin - darunter verstehe ich: der leerste, wichtigste, lächerlichste - ist der von NORTH BY NORTHWEST. Das ist ein Spionagefilm, und in der Geschichte geht es nur um eine einzige Frage: Was suchen die Spione? In der Szene auf dem Flugfeld von Chicago erklärt der CIA-Mann (dem unschuldig verfolgten) Cary Grant alles. Der fragt dann im Hinblick auf (den Haupt-Bösewicht) James Mason: 'Und was macht der?' Darauf antwortet der andere: 'Sagen wir Import-Export.' 'Ja, aber was verkauft er denn?' 'Na, eben Regierungsgeheimnisse.' Sehen Sie, da haben wir den MacGuffin, reduziert auf seinen reinsten Ausdruck: nichts." (TB s 127)

8

Nichts desto weniger sind die Geschichten sehr genau durchkomponiert. Den ersten Hinweis darauf mögen die in der Schluss-Sequenz variiert wiederholten Anfangssequenzen geben: Mr. Memory's Variété-Auftritte in THE THIRTY-NINE STEPS (18), die den Bogen des Films abstecken (siehe auch FILMBULLETIN Seite 28); der ursprünglich von Hitchcock vorgesehene, wenn dann auch auf Druck der Produzenten nicht realisierte Schluss in BLACKMAIL (10), welcher die Eröffnungs-Sequenz (siehe FILMBULLETIN Seite 23) erst richtig integrieren würde. Da sind aber auch je zu Beginn und am Schluss des Films die Leuchtreklame "Heute abend goldene Locken" in THE LODGER (3), ein Opfer des Kravattenmörders in FRENZY (52), die spiritistischen - in ihrer Echtheit allerdings durch ein Augenzwinkern in Frage gestellten - "Seancen" in FAMILY PLOT (53), das Zusammenstossen zweier Schuhe, das zwei Fremde in einem Zug miteinander ins Gespräch bringt in STRANGERS ON A TRAIN (37). Während das von Guy beobachtete Zusammenstossen zweier Schuhe gegen Schluss bei ihm und dem Zuschauer nur noch einmal die Erinnerung wachruft, wie denn alles angefangen hat, folgte auf das Zusammenstossen zwischen Guys und Brunos Schuhe die Bemerkung Brunos: "Ich kenn sie doch, sie sind doch der..." - und genau mit diesen Worten versucht, kurz nach der Beobachtung, die soviel Erinnerung heraufbeschwört, wiederum ein Fremder mit Guy ein Gespräch anzuknüpfen, wobei es Guy nun allerdings vorzieht, die Zeitung aufzuschlagen und zu schweigen.

Herrlich in seiner Art ist auch das Beispiel in der ersten Fassung von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (17), gerade auch, weil es so unmerklich

NOTORIOUS ►





angelegt ist, dass es gar nicht unbedingt ins Bewusstsein dringt. Gleich zu Beginn des Films findet ein Tontaubenschiessen statt. Eine Wette zwischen den beiden besten Schützen, der im Hotel zum Winterurlaub versammelten Gäste. Absolute Stille der Zuschauer, unter denen sich auch Mann und Tochter der Schützin befinden, damit die volle Konzentration möglich ist; die Tontaube schwirrt - da ein Geräusch aus einer Spielzeug-Musikdose, die der - wie sich zeigen wird - Hauptbösewicht der Tochter zeigt und der Schuss geht daneben. Der Schuss allerdings, den der Gewinner gegen Ende, beim Attentat in der Albert Hall, auf einen Botschafter abfeuert, geht dann daneben, weil die Mutter genau im Augenblick der Schussabgabe einen Schrei ausstösst. Ihr zweiter Schuss hingegen ist dann auch ein Treffer - ihr einstiger Konkurrent, der ihre entführte Tochter mit einer Pistole über die Dächer verfolgt, fällt in die Häuser-schlucht.

Dann sind da aber auch durchgezogene Details, wie etwa Guys Feuerzeug in STRANGERS ON A TRAIN (37), welches gleich schon beim ersten Gespräch mit Bruno so auffällig-unauffällig im Bildvordergrund auf dem Tischchen steht, von Bruno liebevoll gemustert wird (siehe Bild FILMBULLETIN Seite 12), bevor er es schliesslich einsteckt. Das Feuerzeug, um welches sich im Finale alles dreht, da damit Guy ein Mord angelastet werden könnte, den er gar nicht begangen hat.

Weiter zu belegen wäre, was für genau durchdachte Komposition der Geschichten spricht, durch Sequenzen wie - noch einmal STRANGERS ON A TRAIN (37) - die spielerische Einführung des Karusells, bereits im ersten Drittel des Films, auf dem dann der Schlusskampf zwischen Guy und Bruno um das alles entscheidende Feuerzeug stattfindet, während das Karusell verrückt

◀ NORTH BY NORTHWEST

spielt. Oder durch die beiläufige und scheinbar nebensächliche Szene beim Hau-den-Lukas auf dem gleichen Rummelplatz, die aber eben einen Hinweis auf die Kraft des feingliedrigen Brunos - die er kurz darauf ja zum Ueberwältigen und Erwürgen braucht - gibt und auch noch gerade einen ersten Kontakt zwischen Bruno und seinem Opfer, welches ihm da einen bewundernden Blick zuwirft, herstellt.

9

Der MacGuffin ist, vereinfacht gesagt, der Vorwand, der Aufhänger der erzählten Geschichte - und dieser ist im Idealfall nichts. Die erzählte Geschichte ist ihrerseits nur Vorwand - erweist sich immerzu nur als phantasiereiches und ausgeklügeltes Gerüst für Szenen und ihre Variation. Die Bilder dieser Szenen aber "gewinnen" ihren Realitäts-Eindruck weitgehend gerade aus diesem nichts.

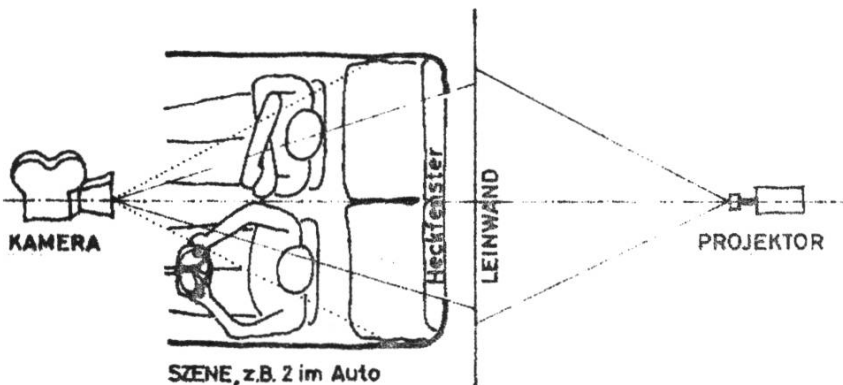
Hitchcock-Filme sind nicht so sehr Kriminal-, Spionage- und Agentenfilme, oder von mir aus auch nicht so sehr Suspense-Filme - sie sind vor allem und zuerst einmal REINES KINO.

Reines Kino, wo ein Blick Hass, Eifersucht, Verlangen ausdrückt, wo eine Bewegung, ein Detail Vertrauen oder Misstrauen anzeigt - wo Angst, Erleichterung vor der Leinwand zu erfahren ist.

Und wenn es stimmt, dass ein Sinn des Films ist, soziales Verhalten und Erleben vor und auf der Leinwand experimentell und deshalb ohne Konsequenzen auszuprobieren - dann hat dieses REINE KINO seinen Sinn.

Walt Vian

SKIZZE RÜCKPROJEKTION



Die Aufnahmen für die Rückprojektion müssen vom gleichen Standort, aus gleicher Augenhöhe und mit derselben Aufnahmeachse gefilmt sein wie die gespielte Szene, sonst entstehen perspektivische Verzerrungen (ungleiche Fluchtpunkte!)

anderen überträgt (transfert de la culpabilité) (SHADOW OF A DOUBT und ROPE). H.'s Filme streben nicht nach dem Guten, sondern nach einem Geständnis – nach Wahrheit. Erst in der Bewusstmachung der personalen Schuld und deren Befreiung mittels Psychoanalyse (SPELLBOUND) oder durch ein religiöses Bekenntnis und Schuldvergebung in der Beichte (I CONFESS), wird ein verantwortungsbewusstes und freies Handeln möglich. Wie Gott Hiob auferlegt H. seinen Helden in THE WRONG MAN eine Prüfung. Der "unglückselige" Angeklagte wird aber durch sein passives Verhalten an seinem Schicksal schuldig. In THE WRONG MAN erbringt H. den Beweis der "culpabilité interchangeable de tout le genre humain". Die moralische Ebene in H.'s Werk ist die der Schuldübertragung, die psychologische, die des Verdachts und die dramatische Ebene die der Erpressung – des reinen "Suspense".

Das Buch bietet einen interessanten Einblick in das unablässige Streben H.'s nach seiner persönlichen Ausdrucksform, seiner künstlerischen Freiheit und Aussage. Auch wenn man den Interpretationsversuchen oder Ikonografie der Autoren nicht immer zustimmen kann, liefert das Buch doch eine Annäherung an das Phänomen "Hitchcock" durch das Aufzeigen von immerwiederkehrenden Formen, Symbolen, Rhythmen und Leitmotivem.

François Truffaut's vielbeachtetes Buch "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?" interessiert sich mehrheitlich für Produktionsbedingungen, technische Trickverfahren, Drehbuch und Schauspielerbesetzung. Als "Nachschlagwerk" reich an Details bietet es aber keine thematische Orientierungshilfe zum besseren Verständnis Hitchcocks, was aber auch nicht beabsichtigt war.

Josef Erdin

FORTSETZUNG VON SEITE 2

tet. Wir erliegen der Faszination von H.'s Morden, sexuellen Begierlichkeiten, Erpressungen und seinem Voyeurismus und damit deckt er unsere archetypische Verführbarkeit (Hang) zum Bösen auf. Als Mitwisser des Bösen in der Welt werden wir zu seinem Komplizen. Wir können uns das Böse nicht entledigen, ohne selber schuldig zu werden (LIFEBOAT). Der Unschuldige wird umso mehr schuldig, als er sich absolut unschuldig fühlt (ROPE). In jedem steckt ein egoistischer Pilatus, der seine persönliche Schuld auf die

SECHS HITCHCOCK-FILME

BLACKMAIL (1929)

Produktion: British International Pictures • John Maxwell;
 Regieassistent: Frank Mills; Buch: Hitchcock, Benn W. Levy,
 Charles Bennett, nach einem Stück von Charles Bennet;
 Schnitt: Emile de Ruelle; Dialog: Benn W. Levy; Kamera: Jack
 Cox; Bauten: Wilfred C. Arnold, Norman Arnold; Musik: M. Cam-
 pell und Connely, beendet und arrangiert von Hubert Bath und
 Henry Stafford, aufgeführt vom British Symphony Orchestra
 unter der Leitung von John Reynders; Darsteller: Anny Ondra
 (Alice White), Sara Allgood (Mrs. White), John Longden
 (Frank Webber, der Polizist), Charles Paton (Mr. White), Do-
 nald Calthorp (Tracy), Cyril Ritchard (der Künstler).

Die ersten zehn Minuten des Films zeigen den Ablauf der Verhaftung eines Gangsters. Frühmorgens wird er aus dem Bett geholt, in Handschellen gelegt und abgeführt. Im Polizeirevier wird er verhört, fotografiert, Fingerabdrücke genommen und zum Schluss wird er in eine Zelle gesperrt. Für die zwei Kriminalbeamten endet damit ein normaler Arbeitstag. In der Toilette waschen sie sich die Hände und verabschieden sich. Der ältere Detektiv geht nach Hause, während der jüngere seine Verlobte Alice trifft. Er bekommt Streit mit ihr und lässt sie allein in einem Restaurant zurück. Alice wird von einem Maler angesprochen und folgt

ihm in sein Atelier, wo er sie zu vergewaltigen versucht. In Notwehr ersticht sie den Angreifer mit einem Brotmesser und flieht. Ausgerechnet ihr Verlobter wird mit der Untersuchung des Falles beauftragt. Der junge Detektiv findet am Tatort den Handschuh seiner Verlobten und indem er dies seinen Vorgesetzten verschweigt, wird er selber in den Fall verwickelt. Ein Unbekannter, der Alice mit dem Ermordeten gesehen hat, versucht sie und ihren Verlobten zu erpressen. Durch eine Zeugenaussage wird allerdings der Verdacht auch auf den Erpresser selbst gelenkt. Von der Polizei verfolgt, stürzt der Erpresser durch die Glaskugel des 'British Museum' zu Tode. Der Fall ist damit für die Polizei klassiert. Doch Alice, von Schuldgefühlen geplagt, will ein Geständnis ablegen. Bei Scotland Yard gerät sie aber an ihren Verlobten, welcher sie nach Hause bringt.

Hitchcock wünschte sich einen anderen Filmabschluss. Nach dem Sturz des Erpressers hätte Alice verhaftet werden sollen. Sie hätte dieselben Formalitäten durchlaufen müssen, wie der anfangs im Film gezeigte Verbrecher. Der jüngere Detektiv hätte seinen älteren Kollegen, der von allem nichts gewusst hätte, wieder in der Toilette beim Händewaschen ange-

troffen und der ältere hätte wieder gefragt: "Gehen Sie heute abend wieder mit Ihrer Freundin aus?" – "Nein, nein, ich gehe nach Hause," hätte der jüngere geantwortet. Die Produzenten lehnten einen solchen Schluss als zu deprimierend ab. So verpassen wir einen typisch hitchcockschen Effekt: eine banale, alltägliche Frage des ahnungslosen, älteren Kollegen, erführe in der oben beschriebenen Szene eine zynische, fast bösartige Bedeutung. Mit solchen Spielchen schockiert Hitchcock gerne sein Publikum – Hitchcock der Schwarze Humorist.

BLACKMAIL 1929 in Hitchcocks englischem Film-schaffen gedreht, ist in mancher Hinsicht von Bedeutung. Hitchcock, seit THE LODGER (1926) als junger, vielversprechender Regisseur gefeiert, sah seine Karriere durch seine kommerziellen Misserfolge mit CHAMPAGNE (1928) und THE MANXMAN (1928) bedroht und besann sich mit BLACKMAIL, nach einem Stück von Charles Bennett, auf das bewährte Krimi-Rezept von THE LODGER zurück. Dabei kam ihm ein "Zufall" zu Hilfe. In dieser Zeit entstand der Tonfilm. Es gibt zwei Fassungen von BLACKMAIL, eine stumme und eine mit Ton. Es war damals üblich, einen Film nur teilweise zu vertonen. Hitchcock drehte aber hinter dem Rücken bereits in der Technik des Tonfilms. Als sein Produzent John Maxwell nachträglich in die Vertonung einwilligte, musste Hitchcock nur noch ein paar Szenen nachdrehen und sein erster Tonfilm war geboren.

Schon in seinem ersten Tonfilm setzt Hitchcock meisterhaft den Ton als wichtiges, dramaturgisches Stilmittel ein. Zwei Szenen sollen dies verdeutlichen: Alice sitzt am Frühstückstisch und muss zuhören wie eine Nachbarin den Mord am Maler wortreich kommentiert. Aus diesem Redeschwall hört Alice mit der Zeit nur noch ein

Wort heraus: "Brotmesser, Brotmesser...". Wieder erzeugt eine ganz normale Frage ihres Vaters: "Gib mir doch bitte das Brotmesser, Alice", eine ungeahnte Wirkung, die durch den geschickten Einsatz des Tons die Situation zusätzlich dramatisiert. Eine andere Szene zeigt Alice, wie sie ihren Verlobten das elterliche Geschäft betreten sieht. Sie ahnt den Verdacht auf dem Gesicht ihres Freundes und das Läuten der Hausglocke wird für sie gleich dem Geläute einer Totenglocke. Hier trägt der Ton zur Intensivierung der Spannung im Bild bei.

Für Hitchcock war der Uebergang vom Stummfilm zum Tonfilm problemlos, da einer seiner berühmten Aussprüche wie folgt lautet: "Ein Filmmacher hat nichts zu sagen, er hat zu zeigen."

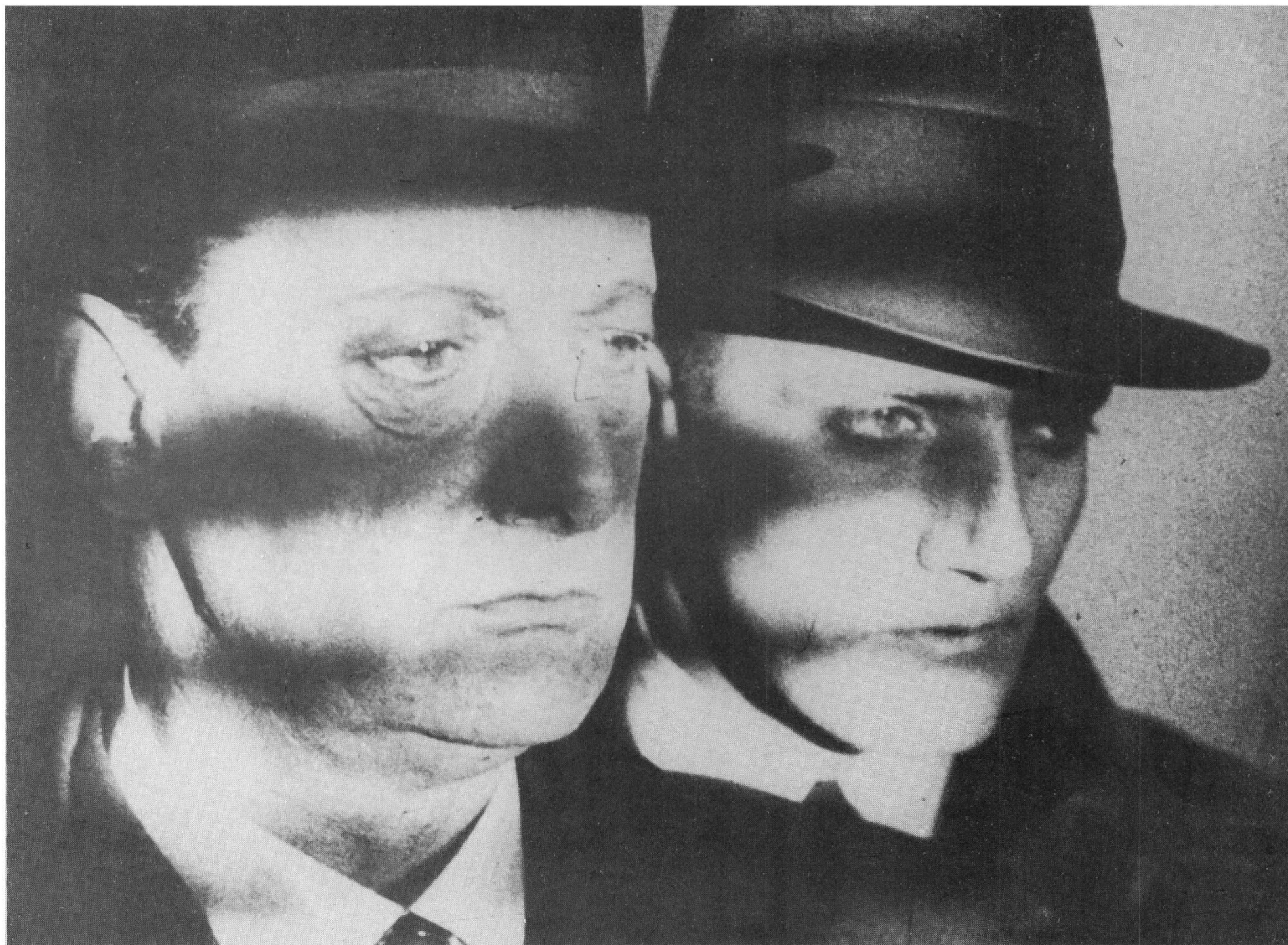
Eines der Grundmotive im Schaffen Hitchcocks ist die Schuldvorstrickung einer jeglichen Handlung und die daraus resultierenden Gewissensbisse seiner Helden, z.B. Alice. Wer ist schuldig am Ausgang der Geschichte und wie wird versucht, die Schuld auf den Erpresser abzuwälzen? Ist nicht jeder durch sein Verhalten schuldig geworden? Will man dem Bild glauben, werden alle Protagonisten schuldig und ihr schuldigwerdendes Verhalten wird damit gekennzeichnet, dass sie von der rechten in die linke Bildhälfte hinüberwechseln; ein Stilprinzip, das sich auch in späteren Filmen wiederfindet. Lässt sich Schuldigwerden überhaupt vermeiden? Sind wir nicht gar ständig von der Erbsünde/Schuld geplagt?

Spekulationen solcher Art, die von den französischen Cinéasten Rohmer und Chabrol angestellt werden und im Begriff "Hitchcocks Metaphysik" ihren Niederschlag finden, weist der Regisseur jedoch energisch zurück.

Josef Erdin

BLACKMAIL:

Die beiden Kriminalbeamten, bevor sie sich den Gangster schnappen





THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934)

Produktion: Gaumont British. England • Michael Balcon und Ivor Montagu; Buch: A.R.Rawlinson, Edwin Greenwood, nach einem Entwurf von Charles Bennet und D.B.Wyndham-Lewis; zusätzlicher Dialog: Emlyn Williams; Kamera: Curt Courant; Schnitt: H.St.C.Stewart; Bauten: Alfred Junge und Peter Proud; Musik: Arthur Benjamin, dirigiert von Louis Levy; Darsteller: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard)

Die englische Familie Lawrence verbringt ihre Ferien in St. Moritz, wo sie den Secret-Service Agenten kennenlernt. Wenig später wird Louis ermordet. Sterbend anvertraut er Mrs. Lawrence eine Botschaft, die sie an die englische Regierung weiterleiten soll. Während eines Konzertes in der Albert Hall soll ein fremder Staatsmann einem Attentat zum Opfer fallen. Bevor Mrs. Lawrence die Nachricht weiterleiten kann, wird sie zum Schweigen gezwungen, denn eine geheime Agentenbande hat ihre Tochter als Geisel entführt. Das Ehepaar versucht auf eigene Faust in London ihre Tochter zu befreien. Mr. Lawrence entdeckt den Unterschlupf der Gangster, gerät aber selber in Gefangenschaft. In einer grossartigen Suspense-Szene gelingt es seiner Frau das Attentat zu vereiteln. Der Schlupfwinkel der Agenten wird durch die Polizei ausgehoben und das entführte Mädchen in letzter Minute gerettet.

1933 stand Hitchcocks Ruf als Regisseur wieder einmal auf dem Spiel. Sein letzter Film WALTZES FROM VIENNA, eine Adaption von Johann Strauss Operette, bildete den Höhepunkt seines Misserfolges. Auch die beiden vorangegangenen Filme (RICH AND STRANGE und NUMBER SEVENTEEN, beide 1932 gedreht) ermangelten eines klar durchkonstruierten Drehbuchs, einer guten Story, was sonst Hitchcocks Kennzeichen ist. Eine

Rückbesinnung auf seine früheren Erfolge wurde unumgänglich. Wieder bot sich ihm die Krimi-Story als tragfähiges, erfolgversprechendes Handlungsgerüst (Konzept) an, wie wir es aus BLACKMAIL und etwas geläuterter aus MURDER kennen. Solche Filme, fussend auf einer klaren Handlung und einer emotional starken Ausgangslage, verabreicht mit Action, Phantasie, Ueber-raschungen, Reisen und Gags, wie in NUMBER SEVENTEEN, ergab ein neuer Hitchcock-Drink: den unterhaltenden, intelligenten Spionagefilm. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH war das erste Produkt dieses neuen Genres. Der Film war ein Erfolg und Hitchcocks Karriere war wieder gesichert. Der Produzent, Michael Blacon, der Hitchcock in England zum Regisseur gemacht hatte, gab ihm mit diesem Film eine neue Chance. Hitchcock wusste sie zu nutzen und produzierte in der Folge von 1934-1937 für die Filmgesellschaft "Gaumont-British", deren Direktor Michael Blacon war, vier erfolgreiche Agentenfilme: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE 39 STEPS, THE SECRET AGENT und SABOTAGE.

Wesentlich am Erfolg seiner Agentenfilme mitbeteiligt war Charles Bennett, der für alle vier Filme das Drehbuch schrieb. Er war es auch, der Hitchcock zu THE MAN WHO KNEW TOO MUCH inspirierte. Bennett griff auf die Geschichte eines Londoner Anarchisten zurück, der in der Albert Hall ein Attentat verübte. Später wurde der Attentäter mit seiner Bande von Winston Churchill persönlich mit Militär aus seinem Versteck geholt. Hitchcock bekam auch prompt Schwierigkeiten mit der englischen Zensurbehörde, weil er die Anarchisten mit bewaffneten Polizisten aus dem Versteck holen wollte. Da die englische Polizei traditionell keine Waffen trägt, liess Hitchcock die Waffen extra in einem Camion herbeifahren und für diesen speziellen Zweck austeilen. So umging er die Zensurbehörde.

Die Vorbereitung des Publikums auf die Schlüsselszene, die Ermordung des fremden Staatsmannes in der Albert Hall, ist ein Lehrstück hitchcockscher Suspense-Entwicklung. Ein Beckenschlag ist das Signal für den Attentäter, also zeigt uns Hitchcock ausführlich, was ein Becken ist und an welcher Stelle im Konzert der Beckenschlag erfolgen wird. Das Publikum sitzt somit informiert mitten im Konzert und muss ohnmächtig zuschauen, wie sich das Konzert dem signalgebenden Beckenschlag nähert. Doch kurz vor dem tödlichen Beckenschlag stösst Mrs. Lawrence einen grellen Schrei aus. Verwirrung entsteht, das Attentat misslingt und die Spannung ist gelöst. Information und Konditionierung des Zuschauers sind Voraussetzungen für das Gelingen einer jeden Suspense-Szene.

In THE MAN WHO KNEW TOO MUCH und SECRET AGENT verwendete Hitchcock die Schweiz als Dekor. Seine Klischee-Vorstellung von der Schweiz ist äusserst makaber: "Was gibt es in der Schweiz? Milkschokoladen, Alpen, Volkstänze und Seen. Mit diesen Elementen habe ich den Film gefüttert. Die Seen müssen da sein, damit die Leute darin ertränkt werden, und die Alpen damit sie in Schluchten stürzen, und die Schokoladenfabrik ist das Nest der Spione."

Selber unzufrieden mit seinem Erstlings-Agentenfilm drehte Hitchcock 1956 ein Remake, das Unebenheiten der ersten Fassung ausmerzte und heute sicher als eines der abgeklärtesten und reifsten Werke Hitchcocks gelten darf.

Das Rezept seiner Spionagefilme: viel Action, Reisen, Galgenhumor, Gags und unerwartete Dramatisierung des Geschehens (Suspense-Szenen), erwies sich als ein strategischer und kommerzieller Erfolg.

Josef Erdin

THE THIRTY-NINE STEPS (1935)

Produktion: Gaumont British. England · Michael Balcon und Ivor Montagu; Buch: Charles Bennett, Alma Reville, nach dem Roman von John Buchan; zusätzlicher Dialog: Jan Hay; Kamera: Bernard Knowles; Schnitt: Derek N. Twist; Bauten: Otto Werndorff, Albert Jullion; Musik: Louis Levy; Kostüme: J. Strassner; Ton: Albert Birch; Darsteller: Madeleine Carroll (Pamela Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mannheim (Miss Smith-Annabella), Godfrey Tearle (Professor Jordan)

Hitchcock lässt den Film mit einem Auftritt des als Gedächtnismaschine bekannten Mr. Memory eröffnen und in einem Londoner Variété endet er auch. Mr. Memorys Auftritte bilden aber nicht nur Anfang und Ende des Films, sondern sind auch Schlüsselszenen für den Spionagering und dessen Entlarvung. Dieser Mann mit seiner überdurchschnittlichen Fähigkeit, Daten und Formeln zu speichern, wird benutzt, um geheime Informationen ins Ausland zu "schmuggeln". Dabei müssen keine Dokumente verwendet und dann herumgetragen werden, denn Mr. Memory lernt sie auswendig – somit ist diesem Spionagering sehr schlecht etwas zu beweisen. Beide Szenen im Variété werden durch einen Schuss unterbrochen. Nach dem Schuss in der ersten Szene strömen alle Zuschauer aus dem Saal. Die Frau, die den Schuss abfeuerte, bittet Hannay um Hilfe, sie werde verfolgt. Er nimmt sie bereitwillig in sein Appartement mit, obwohl er ihr noch nicht recht glauben will. Sie erzählt ihm von einer Spionageorganisation, der sie auf der Spur sei. Doch bevor sie genaueres erläutert, wird sie ermordet – mit seinem Küchenmesser. Hannay weiss nur, dass ihre heisse Spur in Schottland weiterführen soll. Also steigt er in den nächsten Zug, denn die Polizei

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH:

Kriminelles geht in der Kirche vor ►





würde ihm seine Geschichte auf keinen Fall glauben – er ist jetzt gezwungen, die Spione, die auch die Mörder der Frau in seiner Wohnung sind, zu entlarven. Im Zug fühlt er sich von allen Seiten her beobachtet: von den gegenüberstehenden Zeitungslesern, sowie von einem auf dem Bahnsteig stehenden Polizisten. Auf einer Station steigen dann auch prompt Detektive ein und beginnen den Zug zu durchsuchen – von beiden Seiten nähert sich ein Polizist, Hannay stolpert ins Abteil und küsst kurzentschlossen die Dame, die dasitzt – doch sie zeigt ihn dem Polizisten an, der noch einmal ins Abteil tritt. Hannay aber schafft es, aus dem anhaltenden Zug zu entkommen und zu verschwinden. Zu Fuss geht er weiter und findet ein Bauernhaus, in dem er für die Nacht aufgenommen wird. Während des Tischgebets entdeckt die Bauernfrau das Bild Hannays in der Zeitung. Und hier "erklärt" Hitchcock dem Publikum die Situation, indem er nur die Filmsprache gebraucht und jeglichen gesprochenen Dialog weglässt: die Blicke Hannays und der Frau treffen sich – der strenge der Frau und danach der bittende Hannays –. Der Bauer merkt, dass zwischen den beiden etwas vorgeht, beendet das Gebet und geht nach draussen, um die beiden heimlich zu beobachten. Die Frau traut Hannay also und verrät ihn nicht – sie misstraut aber ihrem Mann, der am Morgen, gegen 5 Pfund Schmiergeld, den Fremden der draussen klopfenden Polizei verschweigen soll – und gibt Hannay den dicken Mantel ihres Mannes durch die Hintertür auf seinen Weg. Die Bibel in der Brusttasche dieses Mantels rettet Hannay das Leben, denn sie hält die Kugel auf, die der Spionage-Chef Jordan – mit dem zu kurzen Kleinfinger – auf ihn abfeuert.

THE THIRTY-NINE STEPS:

◀Der Handschellen wegen voneinander abhängig, Hannay + Pamela

Die Polizei, bei der Hannay eine Anzeige gegen Professor Jordan erstattet, glaubt ihm natürlich nicht und will ihn verhaften, doch schon hat er durch das Fenster die Flucht ergriffen. In der Absicht, sich zu verstecken, tritt er in einen Hausflur – wo er allerdings erwartet wird, weil man ihn für den Redner hält. Die Versammelten applaudieren und Hannay beginnt eine Rede zu improvisieren. Während dieser Rede betritt aber Pamela, das Mädchen vom Zug, mit dem richtigen Redner den Saal; sie erkennt Hannay und wendet sich an die nächsten "Polizisten". Die beiden Männer, die sich als Polizisten ausgeben gehören jedoch zur Spionage-Organisation und ketten Pamela und Hannay mit Handschellen aneinander. Aus dem durch eine Schafherde aufgehaltenen Auto können sie – Pamela nur widerwillig – fliehen und in einem Hotel Unterschlupf finden. Da befreit sich das Mädchen von den Handschellen und will Hannay verraten. Nachdem sie jedoch zufällig ein Telefongespräch der beiden Agenten belauscht hat, beginnt sie an Hannays Unschuld zu glauben. Zusammen reisen sie nach London zurück, um das Geheimnis auch für die Polizei zu lüften – und somit die Unschuld Hannays zu beweisen. Die Polizei glaubt immer noch nicht und will Hannay im Variété verhaften. Doch auf die Frage nach den "39 Stufen" antwortet Mr. Memory richtig mit "ein Spionagering, der..." worauf er durch einen Schuss Jordans getroffen wird. Sterbend, in den Armen eines Polizisten, hat er noch Zeit, die geheimen Daten, die er für die "39 Stufen" auswendig gelernt hat, herzusagen, um Hannay endgültig zu entlasten.

In THE THIRTY-NINE STEPS sind drei typische Elemente Hitchcocks, die in früheren wie auch in späteren Filmen eine Rolle spielen: die Geschichte eines Weges, die besonders in SABOTEUR (1942) und in NORTH BY NORTHWEST (1959) wieder auftaucht; Handschellen, die den Verlust der Freiheit symbolisieren, (Hannay ist mit Pamela

zusammengekettet, was wohl einer Steigerung gleichkommt) und der berühmte Mac Guffin.

"Filme zu drehen, das bedeutet für mich zuerst und vor allem, eine Geschichte zu erzählen. Diese Geschichte darf unwahrscheinlich, aber sie darf niemals banal sein. Sie sollte dramatisch und menschlich sein. Das Drama ist ein Leben, aus dem man die langweiligen Momente herausgeschnitten hat."

"Das ist toll, die Schnelligkeit der Uebergänge. Um dahin zu kommen, muss man viel arbeiten, aber das lohnt sich auch. Man muss eine Idee auf der anderen folgen lassen und dabei alles der Schnelligkeit opfern."

Daniel Waldner

THE SECRET AGENT (1936)

Produktion: Gaumont British. England • Michael Balcon und Ivor Montagu; Buch: Charles Bennett, nach einem Stück von Campbell Dixon, nach Somerset Maughams 'Ashenden'; Dialog: Ian Hay, Jesse Lasky jr; Kamera: Bernard Knowles; Schnitt: Charles Friend; Bauten: Otto Werndorff, Albert Jullion; Musik: Louis Levy; Kostüme: J. Strassner; Ton: Philip Dorté; Darsteller: Madeleine Carroll (Elsa Carrington), John Gielgud (Richard Ashenden), Peter Lorre (der Mexikaner), Robert Young (Richard Marvin), Lilli Palmer, Michael Redgrave

Nach zwei Kurzgeschichten von Somerset Maugham und einem Stück von Campbell Dixon entstand 1936 THE SECRET AGENT. Eine humorvolle Geheimagentenkomödie, gespickt mit makabren Gags, die am Ende in eine Tragödie umschlägt. Der Agent Ashenden wird in die Schweiz geschickt, um einen deutschen Spion auszuschalten. Nur widerwillig geht er an diese Aufgabe heran, denn er würde lieber an der Front für England weiterkämpfen. Zu seiner Ueberraschung wartet im Hotel eine Frau - "seine" Frau - auf ihn, eine Agentin die zu seiner Tarnung "bereitgestellt" wurde. Sie amüsiert sich allerdings auch mit einem gewissen Marvin und Ashendens Komplize, einem

Mexikaner, der ihr den Hof zu machen beginnt, als er erfährt, dass die beiden nur geheimdienstlich verheiratet sind. Um es aber vorwegzunehmen: die "beiden Ashendens" verlieben sich und sind am Ende nicht nur im Pass verheiratet.

Den Kontaktmann, der Ashenden und seinen Komplizen zum Spion hätte führen sollen, finden sie ermordet in den Tasten einer Kirchenorgel. Als einziger Anhaltspunkt bleibt ihnen ein Jackenknopf, den der Tote in einer Hand hält. Später lässt Ashenden den Knopf während des Roulette-spiels auf die Spielfläche fallen, und Marvin deutet auf einen älteren Herrn: "der gehört doch ihnen!" Ashenden und dem Mexikaner scheint die Sache klar. Sie unternehmen am nächsten Tag eine Bergtour mit diesem Mann, und der Mexikaner, der die dreckige Arbeit für Ashenden verrichtet, stösst ihn in eine Schlucht hinunter. Am Abend erfahren sie, dass sie den falschen Mann umgelegt haben, - einen harmlosen Touristen. Der Mexikaner, durch Peter Lorre ausgezeichnet dargestellt, nimmt diesen Fehlschlag gelassen hin, während es die beiden Ashenden schrecklich anmutet. Durch Zufall erfährt Lorre, dass eine Schokoladenfabrik als Umschlagplatz für die Informationen der fremden Spione dient. Sie fahren hin, doch gleich bei ihrer Ankunft benachrichtigt ein anonymes Anrufer die Polizei. Als diese eintrifft, löst Lorre einen Feueralarm aus: die nach aussen drängenden Arbeiter halten die Polizisten lange genug auf, um die Information - dass Marvin der auszuschaltende Spion ist - zu kaufen und heil zu entkommen. Doch Marvin ist gerade im Begriff, nach Konstantinopel abzureisen - und nach langem Bitten nimmt er Frau Ashenden mit, die "ihrem" Mann schmolzt, da er nicht wie versprochen um seine

THE SECRET AGENT: in einer Schweizer Beiz wo gejodelt wird - Peter Lorre (Mitte) und in einer Nebenrolle Lilli Palmer ▶





Entlassung gebeten hat. Aber auch Ashenden und der Mexikaner erreichen diesen Zug noch, sprechen sich ab und beginnen den Mord an Marvin zu planen. Währenddessen ist der Zug einem englischen Luftangriff ausgesetzt. Im Augenblick, wo sich "die Bösen und die Guten" gegenüberstehen, wirft eine Bombe den Zug in Trümmer. Dem eingeklemmten Marvin gelingt es noch, den unvorsichtigen Mexikaner zu erschiessen, bevor er seinen Verletzungen erliegt; übrig bleiben die zwei, ohne die Belastung eines weiteren Mordes - das Happy-End ist perfekt.

Hitchcock selber schien dieser Film missglückt, denn der Hauptdarsteller hat kein Ziel vor Augen, höchstens eine Aufgabe, die ihm aber zuwiderläuft. Peter Lorre machen die Morde dagegen - eigentlich ist es nur einer, den er ausführt - einen Riesenspass. Er ist eine der tragenden Figuren in diesem Film, da er eine Ironie des Schicksals ins Spiel bringt, die nach Meinung Hitchis aber zu hoch gegriffen war.

THE SECRET AGENT spielt in der Schweiz; vieles lässt darauf schliessen: die Schokoladenfabrik, die Berge, eine Schifffahrt auf dem See, folkloristische Musik. Hitchcock hat diesen Film mit "schweizerischem" gefüttert und begründet dies: "So mache ich es immer, wenn es möglich ist. Aber es muss wirklich mehr als nur Hintergrund sein. Man muss versuchen, alle diese lokalen Gegebenheiten in das Drama einzubauen. Die Seen müssen dasein, damit die Leute darin ertränkt werden, und die Alpen, damit sie in Schluchten stürzen."

Claude Chabrol und Eric Rohmer übrigens weisen in ihrem Buch über Hitchcock nach, dass hier zum erstenmal der Schurke als jemand erscheint, der sehr chic gekleidet, nett, gut erzogen und verführerisch ist.

Daniel Waldner

Bei den Dreharbeiten zu

THE SECRET AGENT (Hitchi rechts neben der Kamera)

SABOTEUR (1942)

Produktion: Universal, USA • Frank Lloyd, Jack H. Skirball;
Buch: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker, nach einem Entwurf von A. Hitchcock; Kamera: Joseph Valentine;
Schnitt: Otto Ludwig; Bauten Jack Otterson; Musik: Charles Prévin, Frank Skinner; Ton: Bernard Brown; Darsteller: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin) Otto Kruger (Charles Tobin)

"Manche Filme sind ein Stück Leben, meine sind ein Stück Kuchen." Hitchcocks Filme wiederholen frühere Filme wie Echos. Wieder geht es um die Geschichte einer Reise, diesmal die Durchquerung Amerikas. Ein Unschuldiger, der eines Verbrechens beschuldigt wird, flüchtet vor der Polizei und den richtigen Verbrechern. Die Flucht führt ihn in ein bedrohliches Spannungsfeld, voll von Fallen und Gefahren, dem er erst am Ende des Films wieder zu entinnen vermag. Und dieses Ende wurde zum eigentlichen "Wahrzeichen" des Films.

Wegen eines Brandes in der Flugzeugfabrik wird Kane der Sabotage und des Mordes an seinem Freund verdächtigt. Bevor er sich entschliesst zu fliehen, erinnert er sich an die dem Brand vorausgegangene Mittagspause - sein Freund und er stossen im Gedränge einen nervösen Mann um, dessen Briefe auf den Boden fallen. Der Mann hiess Frank Fry, die Adresse war: Deep Spring Ranch, Los Angeles. Ein Lastwagen nimmt Kane mit. Ein Polizist stoppt den Wagen und führt den Chauffeur ans Wagenende, um ihm zu zeigen, dass eines seiner Rücklichter nicht mehr funktioniert. Kane aber vermutet das "Schlimmste" und ist schon im Begriff abzuhausen, als der Lastwagenchauffeur wieder nach vorn kommt und sagt: "Ist okay, wir können weiterfahren." Nachdem sie abgefahren sind, hört der Polizist über Funk von der Fahndung nach Kane.

Auf der Deep Spring Ranch empfängt ihn der Besitzer, ein älterer Herr, der aber behauptet, dass er keinen Frank Fry kenne, nie ein Fry bei

ihm gearbeitet hätte. Doch als ein kleines Mädchen die von diesem Herrn zuvor versteckten Briefe zu Boden wirft, entdeckt Kane den Brief, der schon in der Fabrik vor seinen Füßen gelegen hatte. Er weiss nun, dass er in eine Falle gegangen ist - man lädt ihn zum Bleiben ein, und als er das Angebot nicht annehmen will, verdeutlicht das Dienstmädchen die Einladung mit einem Revolver. Er flieht mit "Hilfe" des Kindes, auf einem Pferd, doch er ist zu langsam und man fängt ihn mit dem Lasso wieder ein und hält ihn fest, bis die Polizei, die ja nach ihm fahndet, eintrifft. Drei Polizisten bringen ihn mit einem Wagen weg. Bei einer Brücke muss der Wagen stoppen, denn ein Autounfall verhindert die Weiterfahrt. Und hier flüchtet Kane - trotz den Handschellen - aus dem Auto und stürzt über die Brücke weit hinunter in den Fluss.

Er findet Aufnahme bei einem Blinden, der ihm weiterhelfen will. Die Nichte des Blinden soll ihn zu einem Schlosser führen, der Kane von den Handschellen befreien wird. Doch die Nichte ist fest entschlossen, Kane der Polizei zu übergeben. Kane spannt das und es gelingt ihm, das Steuerrad herumzureissen und in eine andere Richtung zu fahren. Inmitten einer Wüste stoppen sie den Wagen. Patricia versucht vergebens vorüberfahrende Autos anzuhalten, um zu entfliehen oder wenigstens die Polizei zu alarmieren; während Kane, in mühsamer Arbeit, an einem Drehteil des Motors die Verbindungskette der Handschellen durchschleift. Wie ein älteres Ehepaar anhält, ist auch Kane bereit: er packt Patricia, zerrt sie in den Wagen und fährt davon.

Als der Wagen aber seinen Dienst versagt, müssen sie zu Fuss weiter. Sie streiten über Kanes Schuld oder Unschuld. Da er sie nicht überzeugen kann, lässt er sie einfach stehen und springt auf den vorbeifahrenden Zirkuswagen

auf. Was Argumente nicht vermochten, das überzeugt sie - und sie folgt ihm. Als wenig später die Polizei die Zirkuswagen kontrolliert, verrät sie ihn nicht und auch die Zirkusleute wollen ein so nettes Paar nicht der Polizei ausliefern.

Soda City, wo Kane eine Spur von Fry zu finden hofft, präsentiert sich als Geisterstadt. Aber der Schein trügt: es gelingt Kane als einen der "ihren" bei den Saboteuren Aufnahme zu finden. Patricia hält sich versteckt und wird - wenn die Luft rein ist - die Polizei informieren. Aber schliesslich treffen sich alle im Hauptquartier wieder, wo auch die Fronten endgültig klar gestellt werden: Patricia, die zuviel weiss, wurde hergebracht, weil der örtliche Sheriff ein Verbündeter der Saboteure ist; Kane, der sich reingeschummelt hat, wird vom Kopf des Ringes - kein anderer als der reiche Farmer - entlarvt. Immerhin wird Patricia nun nicht länger von Zweifeln geplagt, sie weiss jetzt, dass Kane unschuldig ist. Aber noch sind sie in den Händen ihrer Feinde. Zwar gelingt es ihnen in den grossen Saal, wo gerade ein Wohltätigkeitsball stattfindet, zu entkommen, die Ausgänge aus dem Haus sind aber versperrt. Kane versucht vergebens mit den tanzenden Leuten zu sprechen, sie glauben ihm seine unwahrscheinliche Geschichte nicht. Und hier zeigt sich ein Lieblingsmotiv Hitchcocks: nirgends ist ein Einzelner stärker isoliert als in der Menge. Sie werden nicht gerettet durch eines dieser Tanzpaare, sie können keine Hilfe erwarten.

Nachdem es den Bösewichten gelungen ist, sie diskret zu überwältigen, werden beide getrennt abgeführt und eingesperrt. In einer Parallelmontage zeigt Hitchcock den Ausbruch von Kane und Patricia. Während Kane die Jagd nach Fry

NORTH BY NORTHWEST

Reisefilm, das Paar in schwindelnder Höhe in Gefahr ►





NNW12

aufnimmt, alarmiert Patricia die Polizei. Kane kann zwar verhindern, dass ein neu eingeweihtes Schiff in die Luft geht - aber Fry überwältigt ihn dabei und dirigiert Kane mit dem Revolver ins Büro der Saboteure. Dort allerdings wartet schon die von Patricia herbeigeholte Polizei. Fry flüchtet durch ein Kino in ein Taxi und fährt der Freiheitsstatue entgegen: selbstverständlich verfolgt. Auf der Spitze der Freiheitsstatue stehen sie sich gegenüber. In diesem letzten Kampf verliert Fry die Nerven und steigt über das Geländer. Kane steigt nach. Fry rutscht aus. Man sieht die Faust der Statue und den an ihr hängenden Schurken. Dann die Hände, wie sie sich festklammern und dennoch rutschen, das verzweifelte Gesicht Frys; wie Kane Frys Ärmel packen und ihn halten kann, wie die Naht des Ärmels reißt; dann eine Totale der Freiheitsstatue, das angestrenzte Gesicht Kanes, und schliesslich den fallenden Fry. Diese Schnittfolge ist ein sehr gutes Beispiel für das Prinzip von Hitchcock: vom Kleinsten zum Grössten und vom Nahesten zum Entferntesten (der reissende Ärmel - die Statue).

"Die erste Aufgabe besteht darin, die Emotion zu schaffen, die zweite darin, sie zu erhalten." So führt Hitchcock auch in diesem Film den Zuschauer von einer Emotion zur anderen. Man fürchtet um den Helden, wenn in verschiedenen Situationen die Polizei auftaucht; oder wenn beiden zusammen Gefahr droht, sei es in der verlassenen Stadt, im Ballsaal oder im Zirkuswagen. Und schliesslich bringt er es fertig, dass man auch den Absturz des Schurken - wenn er an einem Faden im Leeren schwebt - fürchtet; diese Emotion wird aber noch durch die Höhe der Freiheitsstatue verstärkt.

Daniel Waldner

NORTH BY NORTHWEST

◀ Happyend - und gleich wird der Zug in den Tunnel fahren

TORN CURTAIN (1966)

Produktion: Universal, USA • A.Hitchcock; Regieassistent: Donald Baer; Buch: Brian Moore; Kamera: John F.Warren; Farbe Technicolor; Schnitt: Bud Hoffman; Bauten: Frank Arrigo, Hein Heckroth, George Milo; Musik: John Addison; Kostüme: Edith Head; Ton: Waldon O.Watson und William Russel; Darsteller: Paul Newman (Michael Armstrong), Julie Andrews (Sara Sherman), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Günter Strack (Professor Karl Manfred), Ludwig Donath (Professor Gustav Lindt)

Der Film erzählt die recht unglaubliche Geschichte des amerikanischen Atomphysikers Michael Armstrong, der sich als Ueberläufer getarnt in die DDR einschleusen lässt, um einem betagten Kollegen in Leipzig eine wissenschaftliche Formel zu entlocken. Ganz nach Hitchcocks Geschmack gerät das Unternehmen in unerwartete Schwierigkeiten: Armstrongs Verlobte und Assistentin, Sara, ist heimlich gefolgt. Durch den nicht eingeplanten aber unumgänglichen Mord an Armstrongs Ueberwacher gerät die ganze Mission unter Zeitdruck und in äusserste Gefahr. In letzter Minute gelingt es Armstrong seinem Kollegen die Formel zu entlocken und der Film endet mit einer grossangelegten Flucht voller Abenteuer und Spannung in den Westen.

Nach altem Hitchcock-Prinzip ist der Zuschauer bald im Bild über die Zusammenhänge des Geschehens, doch wie wird Armstrongs Verlobte reagieren, wenn sie feststellen muss, dass er ein Flugbillet nach Ostberlin bestellt hat und nicht wie vorgegeben nach Schweden fliegen wird. Der erste Drittel des Films ist ganz aus der Sicht Saras gedreht: was wird sie tun? Die Ueberaschung gelingt, Sara reist kurzentschlossen im selben Flugzeug nach Ostberlin mit.

Im zweiten Drittel übernimmt die Kamera die Sicht Armstrongs. Selbstverständlich wird er von der DDR-Abwehr überwacht. Doch schon beim ersten Kontakt Armstrongs mit einem als Bauern

getarnten Kontaktmann, wird er als Agent entlarvt. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als seinen Bewacher zu liquidieren, um so Zeit für die Ausführung seines Auftrages zu erhalten. Das Verschwinden seines Bewachers bleibt der Abwehr natürlich nicht lange verborgen und innert kürzester Zeit setzt eine fieberhafte Suche nach dem Ermordeten und Armstrong ein. Damit hat Hitchcock die klassische Ausgangslage für seinen Suspense geschaffen. Gar eine doppelte Suspense zeichnet die folgende Szene aus, in der Armstrong unter Zeitdruck versucht, seinem Kollegen die Geheimformel, Hitchcocks "Mac-Guffin", zu entreissen, ohne dass derselbe Armstrongs wissenschaftliche Unterlegenheit und somit dessen Absichten errät.

Diese Szene ist ein Beweis für Hitchcocks Theorie, nach der die zu entdeckenden Geheimnisse seiner Agentenfilme (er nennt sie immer "nur der Mac-Guffin") für den Zuschauer ohne jede Bedeutung ist, denn das Publikum verfolgt über Minuten die mathematischen Aufzeichnungen der beiden Atomphysiker, ohne zu verstehen, was die Formeln an der Wandtafel aussagen oder bedeuten. Der "Mac-Guffin" ist bei Hitchcock immer nur ein Vorwand, ein Aufhänger für ausgeklügelte, visuelle Alpträume.

Eine weitere Hitchcock-Delikatesse ist die Ermordung des Bewachers in einer Bauernhausküche. Streng seinem Prinzip von der Verwendung der Gegenstände des vorgegebenen Dekors ausgehend, lässt er den Mord folglich mit Haushaltsgegenständen wie mit einem Topf Suppe, (wieder) einem Küchenmesser, einer Schaufel und endlich mit einem Gasofen genüsslich zelebrieren. Der Vorwurf des Sadismus blieb ihm denn auch nicht erspart. Er wehrte sich indirekt mit einer Feststellung im Interview mit Truffaut: "Mit dieser sehr langen Mordszene wollte ich mich einmal gegen ein Klischee absetzen. Im allgemeinen passieren in Filmen die Morde sehr schnell, ein

Messerstich, ein Schuss, und meistens nimmt sich der Mörder recht einmal die Zeit nachzuschauen, ob sein Opfer auch wirklich tot ist. Deshalb dachte ich, es wäre an der Zeit, einmal zu zeigen, wie schwierig, mühsam und zeitraubend es ist einen Mann umzubringen." (Vergleich: der Mord unter der Dusche in PSYCHO dauert 45 Sekunden, der Küchenmord 4 Minuten.)

Der letzte, dritte Teil des Films schliesslich ist die Flucht des Paares in den Westen. Eine spannende Verfolgungsjagd setzt ein, in dessen Verlauf Hitchcock gerne seine verfolgten Helden in der Masse (Versammlungen, kulturelle Anlässe) Zuflucht suchen lässt, was sich für die Verfolgten immer wieder auch als eine Falle erweist, aus der es nur ein Entweichen mittels Erzeugung einer allgemeinen Panikstimmung gibt.

Ist Hitchcocks TORN CURTAIN eine höhnische Satire auf das DDR-Regime Ulbrichts und seiner "stalinistischen" Agenten, die alle mit Havana-Zigarren herumlaufen? Hat er gar einen politischen, antikommunistischen Film zur Zeit des kalten Krieges drehen wollen? Er kümmert sich meistens wenig um politische Glaubwürdigkeit oder Wahrscheinlichkeit. Er spürte sicher, dass man mit "dem eisernen Vorhang" Spannung erzeugen kann und er freut sich jedesmal kindlich, wenn er den "Wahrscheinlichkeitskrämern" eins auswischen kann und einen Ostberliner-Taxifahrer mit einem BMW 1800 herumfahren lässt.

Eine neue Technik, die es ermöglichte, fast nur mit natürlichem Licht zu drehen, nicht zufriedenstellende Rückprojektionen in der Car-Verfolgungsjagd, eine perfekte Mordszene, das dürften Hitchcocks Sorgen und Freuden bei seinem 50. Film gewesen sein.

Die Spekulationen der Filmkritiker findet Hitchcock müssig: "Für einen 6 Millionen Dollar Film muss ich dem Publikum etwas bieten: Suspense und Humor.

Josef Erdin

KLEINE HITCHCOCK-FILMOGRAPHIE

Alfred Hitchcock, geboren am 13. August 1899 in London; Schule im Internat bei den Jesuiten, St. Ignatius College; begann 1920 in der Filmindustrie als Titelzeichner; heiratete 1926 Alma Reville, die als Drehbuchautorin und Regieassistentin an vielen Hitchcockfilmen mitarbeitete; wurde 1940 von David O. Selznik nach Hollywood geholt.

Seine Spielfilme als Regisseur:

- (1) THE PLEASURE GARDEN, 1925, stumm
- (2) THE MOUNTAIN EAGLE, 1926, stumm
(gilt als verschollen)
- (3) THE LODGER, 1926, stumm
- (4) DOWNHILL, 1927, stumm
- (5) EASY VIRTUE, 1927, stumm
- (6) THE RING, 1927, stumm
- (7) THE FARMER'S WIFE, 1928, stumm
- (8) CHAMPAGNE, 1928, stumm
- (9) THE MANXMAN, 1928, stumm
- (10) BLACKMAIL, 1929, Ton
- (--) ELSTREE CALLING, 1930, Co-Regie
- (11) JUNO AND THE PAYCOCK, 1930
- (12) MURDER, 1930
- (12a) SIR JOHN GREIFT EIN, 1930
(deutsche Fassung von 12)
- (13) THE SKIN GAME, 1931
- (14) RICH AND STRANGE, 1932
- (15) NUMBER SEVENTEEN, 1932
- (16) WALTZES FROM VIENNA, 1933
- (17) THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1934
- (18) THE THIRTY-NINE STEPS, 1935
- (19) THE SECRET AGENT, 1936

- (20) SABOTAGE, 1936
- (21) YOUNG AND INNOCENT, 1937
- (22) THE LADY VANISHES, 1938
- (23) JAMAICA INN, 1939
- (24) REBECCA, 1940
- (25) FOREIGN CORRESPONDENT, 1940
- (26) MR. AND MRS. SMITH, 1941
- (27) SUSPICION, 1941
- (28) SABOTEUR, 1942
- (29) SHADOW OF A DOUBT, 1943
- (30) LIFEBOAT, 1943
- (31) SPELLBOUND, 1945
- (32) NOTORIOUS, 1946
- (33) THE PARADINE CASE, 1947
- (34) ROPE, 1948, Farbe
- (35) UNDER CAPRICORN, 1949, Farbe
- (36) STAGE FRIGHT, 1950
- (37) STRANGERS ON A TRAIN, 1951
- (38) I CONFESS, 1952
- (39) DIAL M FOR MURDER, 1954, Farbe
- (40) REAR WINDOW, 1954, Farbe
- (41) TO CATCH A THIEF, 1955, Farbe
- (42) THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1955, Farbe
- (43) THE TROUBLE WITH HARRY, 1956, Farbe
- (44) THE WRONG MAN, 1957
- (45) VERTIGO, 1958, Farbe
- (46) NORTH BY NORTHWEST, 1959, Farbe
- (47) PSYCHO, 1960
- (48) THE BIRDS, 1963, Farbe
- (49) MARNIE, 1964, Farbe
- (50) TORN CURTAIN, 1966, Farbe
- (51) TOPAZ, 1969, Farbe
- (52) FRENZY, 1972, Farbe
- (53) FAMILY PLOT, 1976, Farbe



**MEINE LIEBE ZUM KINO
IST STÄRKER
ALS JEDE MORAL**