

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 137

Artikel: So hat er das gemacht, Papa Hitch!
Autor: Chabrol, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866544>

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](#)

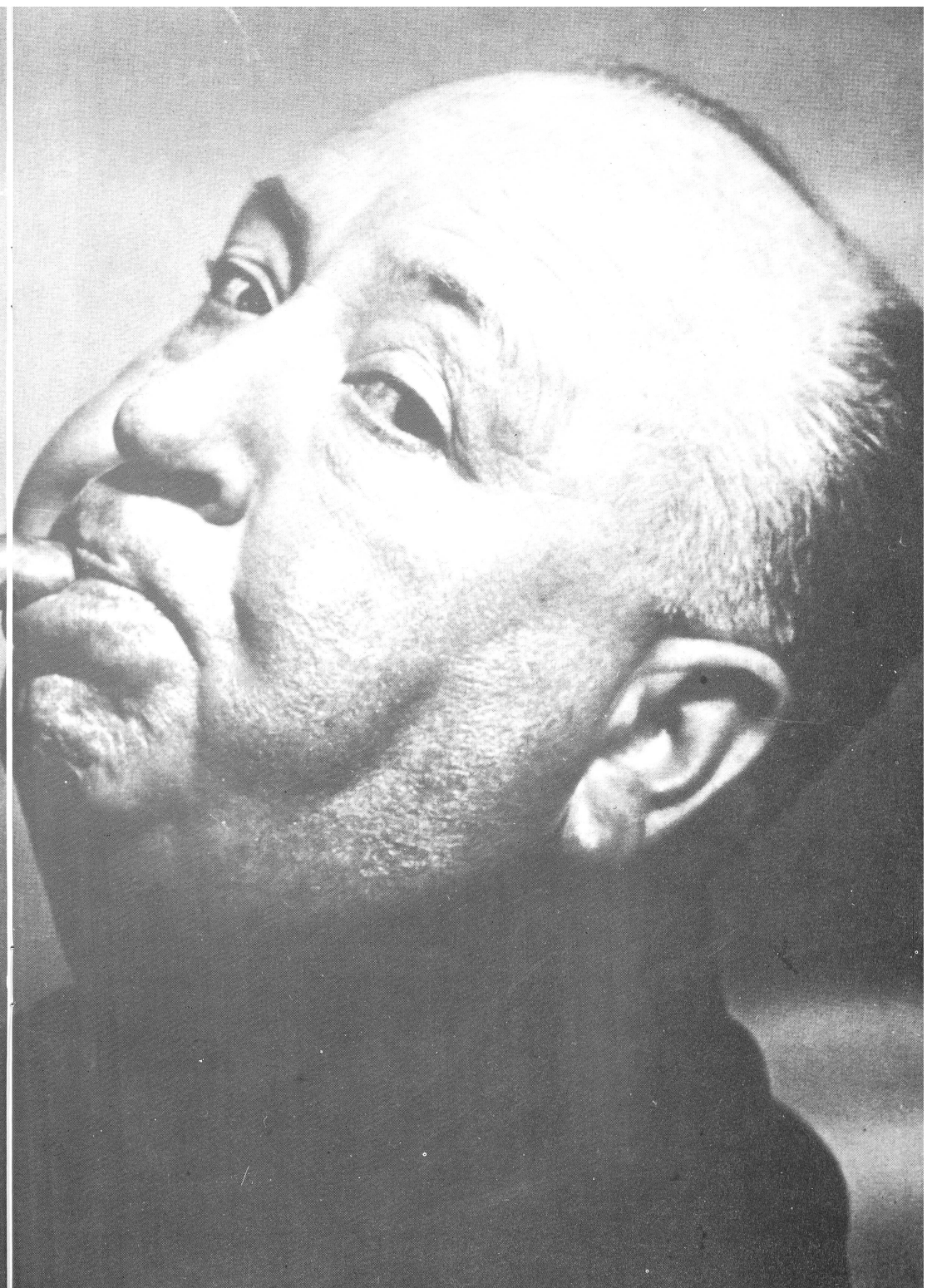
Download PDF: 09.01.2026

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

Claude Chabrol

**So
hat er
das
gemacht,**

**Papa
Hitch!**



Wohl kaum ein Regisseur hat so viele falsche Anschlüsse durchgehen lassen, das war ihm vollkommen egal!

Hitchcocks Form ist sehr einfach

- im Gegensatz zu dem, was immer gesagt wird.

Dieses Hitchcock-Buch damals war eine Auftragsarbeit. Das Thema war natürlich ungeheuer anregend, aber auch nicht so schwierig wie etwa Fritz Lang. Ich war sehr von Hitchcock beeinflusst. Vielleicht weniger in der Art, die Dinge zu zeigen als in der Art, sie zu sehen. Ausserdem hatte ich damals einen etwas komischen Geschmack. Ich war katholisch und fand zum Beispiel, Graham Greene sei ein Schriftsteller ersten Ranges.

In den 50er Jahren wurde Hitchcock immer nur als der brillante Techniker geschätzt. Das stimmte natürlich. Aber die Leute fanden, dass seine Filme keinen Gehalt hätten, dass seine Technik im Leerlauf lief. Bazins Satz «Hitchcock macht den absurden Eindruck eines Topfes, der leer vor sich hinkocht», ist zwar eine glänzende Formulierung (und weiss Gott, André Bazin war nicht dumm!), aber vielleicht war ja der Satz selbst absurd. Da der Topf offensichtlich unter Feuer stand - und wie! -, war es doch wahrscheinlicher, dass auch irgendetwas drin war. Man hatte nur den Deckel noch nicht abgehoben. Mit anderen Worten, Hitchcocks formale Meisterschaft sprang einem so klar in die Augen, dass Grand Momo (Eric Rohmer) und ich nicht glauben konnten, dass sie nicht einem Willen entsprang, etwas wirklich Wichtiges auszudrücken.

Wir wollten zeigen, dass es diesem Regisseur unter Verwendung von populärer Literatur - Abenteuer Geschichten, Krimis und dergleichen, jedenfalls nicht der sogenannten hohen Literatur - gelungen war, nicht nur eine zusammenhängende und ziemlich tiefeschürfende Sicht der Welt auszudrücken. Sondern, dass es ihm auch um Dinge ging, die für seine Person ganz wesentlich waren. Wir wollten uns so weit wie möglich ins «Delirium der Interpretation» stürzen: um jeden Preis und völlig frei von vorgefassten Meinungen herauskriegen, wie weit uns seine Vorgaben führten. Selbst auf die Gefahr hin, uns zu verrennen. Das war unser Spass. Hitchcocks englische Periode wurde zu der Zeit (1957, als das Buch erschien) der amerikanischen vorgezogen. Sein Humor war einfach offensichtlicher und direkter, und man hatte sich ein ganz praktisches Bild gemacht: Einer, der schnell und gut Abenteuer Geschichten und Krimis verfilmen konnte. Fertig.

Heute kann man selbst bei oberflächlicher Betrachtung sehen, dass da mehr ist. In jeder Kriminalgeschichte gibt es schliesslich irgendetwas Schwerwiegendes: den Tod, das Verbrechen, das Geheimnis, das Böse und so weiter. Und Hitchcock hat sich zudem nicht damit zu-

frieden gegeben, seine Geschichten ordentlich zu erzählen. Jedesmal, wenn ein komplexeres Element auftauchte, hat er versucht, es nicht wegzuräumen, sondern im Gegenteil zu vertiefen.

Wir haben also die Filme nochmals «gelesen». Und plötzlich tauchten sehr merkwürdige Einzelheiten auf. In THE THIRTY-NINE STEPS zum Beispiel gibt es drei Elemente, die sehr seltsam, sehr bizarr sind.

Erstens: Ein Mann stirbt nicht, obwohl er von einer Kugel getroffen wird. Und warum nicht? Weil er eine Bibel in der Brusttasche trägt, in der die Kugel steckenbleibt. Das ist doch merkwürdig, oder?

Zweitens: Den Bösewicht erkennt man daran, dass ihm etwas fehlt (und das kommt bei Hitchcock oft vor) - es fehlt ihm der kleine Finger.

Das dritte, erstaunlichste Moment ist der Mann, der den Schlüssel zum Geheimnis hat. Er heisst Mister Memory und weiss alles auswendig - weil es sein Beruf ist, alles zu wissen. Folglich bringt dieser Mister Memory am Ende zutage, was sich hinter dem Namen «39 Stufen» verbirgt: eine Spionageorganisation.

Was also entdeckt wird, ist ein Spionagering, dessen Anführer, wohlgemerkt, ein Finger fehlt, und dem es nicht gelingt, den Helden zu töten, weil der eine Bibel bei sich hat! - Diese drei Dinge geben der Geschichte schon einen ziemlich anderen Sinn, nicht?

So sind wir immer weiter hineingerutscht. Wir sahen, dass Hitchcock die kleinen Sujets liebt. Sujets, die Regisseure, die Botschaften verbreiten wollen, um nichts in der Welt nehmen würden. Und in diese Sujets liess er seine Vision eines puritanischen Bourgeois einfließen. Sicher, seine Metaphysik erscheint ziemlich einfach, elementar. Aber sie existiert, und man kann ihr keinen Moment entweichen. Aber was ganz besonders schön bei ihm ist: Er trägt sie nicht lauthals vor, er giesst sie in eine Form. Die *Form* - was soll das heissen? Wenn man die Meisterschaft im Erzählen meint, gut. Aber was die Grammatik betrifft? Nein. Wohl kaum ein Regisseur hat so viele falsche Anschlüsse durchgehen lassen, das war ihm vollkommen egal! Ein Haus ist nicht deswegen hässlich, weil die Wandfarbe vielleicht nicht passt. Seine Schönheit liegt immer in der Architektur. Hitchcocks Form ist - übrigens im Gegensatz zu dem, was immer gesagt wird - sehr einfach. Sie gründet sich auf die Subjektivität. Bei Fritz Lang gibt es schon aus Prinzip, per Definition, keinerlei Subjektivität. Hitchcock dagegen wählt spätestens seit seinen amerikanischen Filmen



Tippi Hedren in *THE BIRDS*



Julie Andrews in *TORN CURTAIN*



Peter Lorre in *THE SECRET AGENT*



Cary Grant in *NORTH BY NORTHWEST*



Anny Ondra in BLACKMAIL (1929)

Eine solche Idee kann nur jemand haben,
der stark vom katholischen Glauben beeinflusst wurde.
Ich glaube wirklich, Hitchcocks Erziehung
bei den Jesuiten hat ihn stark geprägt.

fast alle Einstellungen aus der Sicht einer Person. Einmal die, einmal die andere. Und erst dann kommt die Objektivität dazu - das heisst, die Subjektivität des Zuschauers, der in einem haargenau bestimmten Spannungsmoment in die Geschichte einbezogen wird. Deshalb filmt er den Anfang seiner Filme oft im Schnitt-/Gegenschnitt. Er sagt dem Zuschauer förmlich: «Also, wen wählst Du? Den oder den da?» Und allmählich merkt man, zu welcher Seite er uns neigen lässt.

NOTORIOUS ist ein einfaches Beispiel. Cary Grant weiss, dass Ingrid Bergman ganz langsam von ihrem Mann und dessen Mutter vergiftet wird, damit sie schwerkrank ans Bett gefesselt bleibt. Er kommt zu ihr ins Zimmer.

Erste Einstellung; aus ihrer Sicht: Er tritt in ein Halbdunkel. (Kleine Raffinesse: Neben der Tür gibt es eine Stehlampe, damit das Ganze an die Einstellung am Anfang des Films erinnert, wo sich die beiden zum ersten Mal gesehen haben und wo sie besoffen war.)

Zweite Einstellung; Cary Grants Sicht: Die Kamera nähert sich ihr im selben Tempo wie er.

Dritte Einstellung: Das, was die beiden ganz offensichtlich empfinden. Hitchcock macht eine Kreisfahrt um sie herum, er umschliesst sie. Er zieht mit der Kamera buchstäblich einen schützenden Kreis um die Liebenden! Und es ist der Zuschauer, der diesen Kreis zieht, denn die Perspektive ist auf ihn übergegangen. Das heisst, auf die Objektivität.

Das ist wundervoll. Nach den ersten beiden Einstellungen, die schon weiss Gott schön und überzeugend für sich sind, erhält die dritte überhaupt erst ihre ganze Kraft.

Dieses Grundprinzip - Subjektivität/Objektivität - variierend, konnte er alle seine Erfindungen und komplizierten Geschichten herausdestillieren. Und zwar so gut, dass man heute, wenn man ein Verbrechen filmen will (und wenn man sich dabei nicht durch die Brust ins Auge schießen will - aber wozu auch?), fast zwangsläufig auf eine der Arten zurückgreifen muss, die Papa Hitch auf den Punkt gebracht hat.

Zugegeben, die Fülle an Tricks und Kniffen ist bei ihm so überwältigend und verführerisch, dass man sich manchmal sagt, man könnte vielleicht selbst mal einen Hitchcockfilm machen. Aber das ist falsch. Es sei denn, man macht eine Parodie (der jüngste Film von Truffaut, VIVEMENT DIMANCHE!) oder einen billigen Abklatsch. Was Rohmer und mir an seiner amerikanischen Periode

gefallen hat, das war, dass er die Dosis Humor immer weiter verringert und dafür vertieft hat, was man die Kehrseite dieser Erscheinungen nennen könnte.

Nochmal NOTORIOUS, diese wundervolle Szene im Keller. Cary Grant ist bei der CIA und hat sich in Ingrid Bergman verliebt. Die CIA bringt sie dazu, einen Spät-Nazi in Südamerika zu heiraten, der irgendwelcher dunklen Machenschaften verdächtigt wird. Das heisst, sie opfert sich sozusagen wie eine Hure auf dem Altar des Vaterlands. Eigentlich eine etwas abstossende Angelegenheit. Aber dann diese Szene: Cary Grant und die Bergman sind in der Villa des Nazi und suchen unten im Keller nach irgendwelchem Uranium, während oben eine Party stattfindet. Der Ehemann kommt herunter. Gefahr! Und um ihn glauben zu machen, dass sie nicht herumspionieren, tun sie schnell so, als hätten sie ein Rendezvous. Aber als sie sich umarmen und küssen, merken sie, dass sie sich leidenschaftlich lieben! Sie können sich nicht trennen: in Wirklichkeit ist der Schein wahrer als das Spiel. Das ist ausserordentlich, das ist ... tief - da gibt's kein anderes Wort.

Und so hat Hitchcock eine immer höhere Stilisierung erreicht. In THE WRONG MAN gibt es keine Sekunde Humor. Eine wahre Geschichte, die er vollkommen ernst genommen hat: Ein Mann, Henry Fonda, wird irrtümlicherweise verhaftet und kommt ins Gefängnis. Er erleidet schreckliche Erniedrigungen, und seine Lage ist aussichtslos. Aber schliesslich geschieht ein Wunder - so jedenfalls erscheint es auf der Leinwand. Die Mutter des Mannes betet um die Befreiung des Sohnes. Und im selben Moment taucht (in einer Überblendung) der wahre Schuldige auf und wird gleich darauf verhaftet. Henry Fonda kommt frei. - Gut, das ist schon sehr interessant. Noch viel interessanter ist aber Folgendes: Die Frau des unglücklichen, fälschlicherweise Beschuldigten ist in der Zwischenzeit verrückt geworden: Und als Fonda sie am Ende in der Nervenklinik besucht, erwartet er ein zweites Wunder. Er wurde ja schliesslich durch eines gerettet. Er denkt, seine Frau werde allein dadurch gesund, dass sie ihn wieder sieht. Das passiert aber nicht. Sie bleibt verrückt. Weil es «das Wunder» nicht gibt! Oder genauer: man spekuliert nicht auf so etwas.

Eine solche Idee kann nur jemand haben, der stark vom katholischen Glauben beeinflusst wurde. Ich glaube wirklich, Hitchcocks Erziehung bei den Jesuiten hat ihn stark geprägt. Das Prinzip der Gnade, die Gemeinschaft (der Heiligen), alle diese Grundsätze der katholischen

Die Markierungspunkte, da wo der Leuchtturm steht, das interessiert ihn. Den Rest musste man nur irgendwie zusammenflicken. Und das bei einem Regisseur, der für seine meisterhafte Erzählkunst berühmt ist!

Kirche tauchen in jedem seiner Filme wieder auf. Er ist kein Heiliger, klar. Aber es ist dieselbe Geisteshaltung. Für ihn ist das Böse der Satan.

Gleichzeitig ist er total fasziniert vom Bösen. Nicht nur das, er erlaubt sich sogar, in diesem Zusammenhang das «Liebet Eure Feinde» aus dem Neuen Testament zu wiederholen. Bruno Anthony, der Bösewicht aus *STRANGERS ON A TRAIN*, ist zwar verrückt, aber auch wesentlich charmanter als der Held. Er übt eine ungeheure Anziehungskraft auf den etwas unbeleckten Tennis-Champion da aus - und damit auf den Zuschauer. Aber es ist auch notwendig, dass der Böse verführerischer ist als sein Opfer. Andernfalls würde der Held im Grunde auch nur als Dummkopf oder Bösewicht dastehen! Allerdings ist diese Vorstellung des Bösen und des Guten, das noch nicht ganz gut ist, in dieser Phase von Hitchcocks Schaffen noch nicht sehr vertieft. Das kommt später. Was auf jeden Fall schon da ist, das ist seine bürgerliche Metaphysik. Hitchcock betrachtet die Kräfteverhältnisse immer als metaphysische Beziehungen. Niemals als soziale Verhältnisse. (Übrigens wieder ein Gegensatz zu Lang.) Bis auf eine Ausnahme vielleicht: *THE TROUBLE WITH HARRY*. Das ist ein merkwürdiger Film. Er ist fast wie ein Gleichnis. Das Porträt Harrys, das der Maler anfertigt, ist praktisch eine Christusdarstellung von Rouault!

Andererseits sind die sozialen Beziehungen in *THE TROUBLE WITH HARRY* wirklich völlig amoralisch. Das Gewissen ist amputiert, aber total gut. Das ist sehr irritierend, und ich muss zugeben, dass ich diesen Film nicht sonderlich mag. Beim ersten Sehen hat er mir gut gefallen. Dieser Spätsommer in Vermont, das ist optisch wunderschön. Aber beim zweitenmal ... nein. Der MacGuffin, die Leiche Harrys, die überall herumgeschleppt wird und die keiner haben will, ist zu gewichtig. Ebenso der Gleichnisaspekt. Und diese etwas schwerfällige Art von englischem Humor ist ziemlich wirr, obskur: Die Personen der Geschichte wissen immer gleichzeitig mit dem Zuschauer, was los ist, obwohl sie es von der Logik der Geschichte her oft gar nicht wissen können. Wenn der Zuschauer etwas weiss, schwupp, im nächsten Moment weiss es dieser Käptn Dingsda auch. Das ist ganz lustig, aber es grenzt an Unsinn.

Ich glaube, Hitchcock mochte diesen Film deshalb gern, weil er dabei eine sportliche Leistung vollbrachte. 24 Stunden nach dem Ende von *TO CATCH A THIEF* hat er ihn angefangen, und in 28 Tagen war er abgedreht.

«Two films in the same month», das hat ihn mit Stolz erfüllt. Ausserdem schmolten ihm die Engländer gerade, und er wollte unbedingt einen lustigen Film machen, weil ihm die Filme davor nicht sehr witzig erschienen. Aber er hat für *THE TROUBLE WITH HARRY* ein etwas schwaches Buch gehabt.

Die Sache mit seinen Drehbüchern ist merkwürdig. Für *THE TROUBLE WITH HARRY* hatte er einen wirklich brillanten Autor, John Michael Hayes. Sie verstanden sich ausgezeichnet, und Hayes hat mit am meisten für ihn gearbeitet - *REAR WINDOW*, *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* ... Aber obwohl er hervorragend war, hier hat er die Mayonnaise verpatzt. Es war zu nah an dem, was er sowieso gern machte. Hitchcock sagte wohl nur: «Jetzt werde ich ihn für einen Stoff einsetzen, wo er grossartig sein wird» - und hat sich darauf verlassen. Aber Hayes war so sehr der Richtige, dass er es schliesslich kaputtgemacht hat. Sowas kommt manchmal vor. Nun, kaputtgemacht ist sicher übertrieben.

Aber normalerweise hatte Hitchcock schlechte Bücher, und das wusste er genau. Das war ja gerade seine grosse Stärke. Er hat früh verstanden, dass man keine guten Drehbücher braucht! Man muss nur wissen, wo die Löcher sind. Und dann tut man da genau das hinein, was einen interessiert. Wenn Hitchcock mitschrieb, bestand seine ganze Arbeit darin, permanent Breschen in die Konstruktion zu schlagen. Die Autoren (Raymond Chandler bei *STRANGERS ON A TRAIN* etwa) sind schier verzweifelt! - Erst vor kurzem habe ich (für die Verfilmung von Simone de Beauvoirs «Das Blut der Andern») mit Brian Morre gearbeitet, dem Autor von *TORN CURTAIN*. Und der erzählte mir, dass Hitchcock immer dann, wenn es ihm zu logisch wurde, rief: «Nein, nein, das ist überhaupt nicht nötig!» Wenn irgendetwas zu psychologisieren war, prompt: «Nein, nein, bitte nicht.» Das langweilte ihn. Das störte nur. Die Markierungspunkte, da wo der Leuchtturm steht, das interessierte ihn. Den Rest musste man nur irgendwie zusammenflicken. Und das bei einem Regisseur, der für seine meisterhafte Erzählkunst berühmt ist!

Das erklärt auch, aus welcher Unmenge an Blödsinn es ihm gelungen ist, grosse Filme zu machen. Fritz Lang, wenn er überhaupt drehen konnte, musste auch manchmal unglaublichen Unsinn verfilmen. Aber weil er musste! - Hitchcock hat das Spass gemacht! Kein Mensch wäre auf die Idee gekommen aus dem Roman «The Rainbird Pattern» («Der Fall Rainbird», von Victor

Canning) - woraus FAMILY PLOT wurde, den ich sehr liebe -, einen Film zu machen. Sowas ist unlesbar. Das Buch, das er in Finnland drehen wollte, «The Short Night», ist einfach grauenhaft! - Vor ein paar Jahren hat er mich gefragt: «Wenn Sie wollen, machen Sie's. » Und ich konnte ihm nur antworten: «Sie sind jung, machen Sie's selber ...» Egal wie, ich hätte das nicht für ein Königreich verfilmt. Für solche Sachen gab es nur ihn und niemanden sonst.

Das Prinzip der Identifikation war bei ihm der dramaturgische Angelpunkt. Aber immer auf der Ebene der Kameraführung. Eine Geschichte objektiv zu erzählen hätte ihm nicht gereicht, denn er wollte moralische Vorstellungen ausdrücken. Folglich gibt es immer einen Moment, wo er den Zuschauer zwingt, sich zu entscheiden. Er soll wählen, was gut und was schlecht ist. Und das verfeinert sich zunehmend in seinen Filmen, bis es am Schluss immer schwieriger wird, nicht angeschlagen aus dem Kino zu kommen. Er führt die Identifikation immer subtiler und verwirrender ein. Und dennoch gelingt es ihm jedesmal, dass man sich langsam, aber sicher mit einer der Personen identifiziert. Aber, was dann erst richtig interessant wird - eines seiner grossen Themen: Die Identität dieser Person, mit der man sich identifiziert, wird allmählich verwandelt (wenn sie sich nicht ganz auflöst)! Das ist ganz erstaunlich. Er verleitet den Zuschauer, seine eigene Identität zu verändern. Das heisst, Hitchcock zielt immer auf eine Art Initiation. Sowohl für den Helden als auch für den Zuschauer. Eine Initiation durch Katharsis. PSYCHO ist das Musterbeispiel, wo er bis zum Exzess damit spielt. Zweifellos der grauenvollste Film, der je gemacht worden ist. Hitchcock verführt uns dazu, uns mit der Frau zu identifizieren - übrigens eine sehr ambivalente Identifikation, Janet Leigh hat schliesslich Geld geklaut, schläft mittags mit einem Mann und so weiter - allein dadurch, dass er sie verfolgen lässt. Vor allem diese drei Einstellungen auf den Bullen mit der Sonnenbrille sind grandios. Und kurz darauf wird diese Identifikation zerschnitten. Wortwörtlich durchgehauen mit einem Riesenmesser! Das ist grauenvoll! Und das in einem Augenblick, wo sich gerade eine doppelte Identifikation aufbaute, mit Perkins nämlich.

Aber das ist ausgerechnet der, der die Messerstiche abgegeben hat! Kurz, von diesem Augenblick an wird das ganze Universum verrückt. Hitchcock tut alles, damit man sich mit dieser Welt identifiziert, und plötzlich ist es die Welt des Wahnsinns, des Schreckens. Man sucht und sucht nach irgendwem, an den man sich klammern kann, aber es gibt niemanden! Und dann kommt dieser Detektiv ins Haus, Arbogast. Man ist ja schon gewarnt, sich nicht zu schnell zu identifizieren, sich hinzugeben. Aber dann geht er die Treppe hoch, und schon hat man sich darauf eingelassen. Und ZACK! zweiter Messerstich! Schrecklich, das ist schrecklich. In PSYCHO gibt es im Grunde keinen Suspence mehr. Das ist Terror. Das geht direkt in den Bauch. Und Hitchcock erreicht das fast ausschliesslich dadurch, dass er es immer besser versteht, die Bilder genau zu dosieren. Aber das ist keine reine Technik, das ist das Ergebnis seines Standpunktes. Eines ziemlich tiefgründigen dazu. In PSYCHO spielt Hitchcock damit. Er will das Herz des Publikums höher schlagen lassen. Aber weniger zu dessen Ver-





Cary Grant in SUSPICION



gnügen, sondern mehr zu seinem eigenen.

Diese Dosierung der Identifikation ist ihm in FRENZY wunderbar gelungen. In der Szene, wo der Held Blainey, der kurz darauf als Frauenmörder verdächtigt wird, am Haus des Freundes vorbeigeht. Der Freund steckt den Kopf aus dem Fenster und zeigt ihm seine Mutter. Dieses Bild ist sehr befremdend, die Mutter, die da über die Geranien herunterlächelt. Aber man wagt nicht, bis ans Ende seiner Gedanken zu gehen. Täte man das, würde man sagen: Der da, das ist der Mörder! Ganz offensichtlich! Und damit würde man seine Identifikation mit dem Helden aufgeben. Aber dazu ist man nicht bereit. Und so bleibt nur eine kleine Irritation. Das ist grossartig.

Man muss aber aufpassen, dieses Prinzip der Identifikation existiert bei Hitchcock eben immer nur da, wo es um ernsthafte Dinge geht. Ich glaube darauf beruht der wirkliche Hitchcock-Touch. Man meint immer, es seien seine witzigen Einfälle. Sein Humor, schön und gut. Das macht aber seinen Touch nicht aus. Seine unwahrscheinliche Stärke ist dieses Phänomen derartiger Identifikation, die sich immer nur auf elementare Dinge bezieht. Das ist niemals reine Spielerei. - Aber das gilt natürlich nur für den *gutwilligen* Zuschauer. Wenn man sich verweigert, ist das anders. Dann ist es verfehlt. Aber wenn man sich mitreissen lässt, dann geht man durch eine Menge ausserordentlicher Gefühle und kriegt plötzlich Gedanken, die einem wie ein Blitz durch den Kopf schiessen.

Das Gegenstück zu PSYCHO ist REAR WINDOW, sein Lieblingsfilm. Die Handlung ist eigentlich so blöd, dass man heulen könnte: Ein Typ, der seinen Nachbarn permanent in die Fenster stiert und der nach und nach bemerkt, dass einer dieser Nachbarn zweifellos soeben seine Frau in Stücke gehackt hat. Das ist alles. Also auf den ersten Blick eines der leersten Dinge, die es überhaupt gibt. Nur - und deshalb wird der Film ein Schlüssel zu Hitchcock -, bei ihm wird die Form des Films und seine Vorführung zum eigentlichen Thema! Das ist ein Film aus einem Stück. Und das gab Hitchcock die ideale Möglichkeit, das Prinzip der Identifikation in Reinform vorzuführen. Ohne dass er irgendetwas erfinden musste. Er brauchte nur der Grundsituation zu folgen: Der Held ist an seinem Stuhl festgenagelt, denn er hat ein gebrochenes Bein. Und den ganzen Film über sieht man nur, was er sieht. Eine kleine Sequenz ausgenommen. Der gesamte Film ist subjektiv, fast wie eine subjektive Kamera. Ich glaube, jede zweite Einstellung ist auf James Stewart gerichtet und die nächste auf das, was er sieht. Folglich gibt es in REAR WINDOW überhaupt keinen Suspense. Angst ja. Aber keinen Suspense. Denn wir wissen nicht mehr als Stewart - und der nicht mehr als wir, weil er es immer sofort sagt, wenn er etwas herausgefunden hat, was wir nicht wissen. Das heisst: wir haben immer den haargenau gleichen Kenntnisstand wie er. Und es liegt an uns, Schlüsse zu ziehen.

Also, was sieht man? Man beobachtet mit Stewart unbekannte Leute. Leute, die nicht reden, die untereinander nicht reden. Sie sind in einem Zustand schrecklicher Einsamkeit, und sie versuchen nicht auszubrechen. Das Gebäude gegenüber hat lauter kleine Fenster. Und das Leben der Menschen dahinter greift nie ineinander. Es

Bei «Kontrolle des Zuschauers» fühlt man sich vielleicht etwas unwohl. Aber es gibt keinerlei Widerspruch zwischen Hitchcocks Moral und dieser Kontrolle. Denn er versucht ja gerade, die Begrenztheit des freien Willens zu verstehen.

ist schrecklich. Ausser eben der kleinen Sequenz, wo eine Frau, deren Hund getötet wurde, sich in den Hof stellt und die Wände hochschreit: «Wir kennen uns nicht! Wir sind Fremde füreinander!» Etwa so. Das ist wirklich ergreifend, und es ist völlig logisch, dass dies die einzige Sequenz bleibt, in der die Position der Kamera wechselt.

Der Zuschauer befindet sich also vollkommen in der Situation des gefesselten James Stewart, was auch die reale Situation des Kinozuschauers ist. Denn er kann ebenso wenig ins Geschehen eingreifen wie der Held. Das erhöht die Identifikation noch einmal. Es gibt da diesen grässlichen Augenblick, wo die Verlobte des Helden, Grace Kelly, für Stewart die Wohnung des Bösewichts durchsucht. Und plötzlich bemerkt man, dass der Typ dabei ist, in seine Wohnung zurückzukehren. Das ist absolut phantastisch, das ist eine entsetzliche Empfindung. Man wird buchstäblich zum Schauspieler. Man will etwas tun, dabei ist man vollkommen hilflos. Wie Stewart. Im Kino haben die Leute damals geschrien: «Achtung! Pass auf!»

Was aber das Ungeheuerliche daran ist: Der Zuschauer befindet sich in einer doppelten Identifikation. Er ist, wie der Held, machtlos. Aber gleichzeitig sitzt jeder getrennt vom andern in seinem Kinosessel. Keinerlei Kommunikation. Genau wie die Leute gegenüber. Ohne jeden Kommentar. Und was passiert? Über die Identifikation mit dem Helden bildet sich eine Gemeinschaft der Zuschauer miteinander! Das ist einfach einmalig. Und wieder das katholische Element. Es kann überhaupt keine abweichende Reaktion geben. Alle, die den Film sehen, empfinden in jedem Moment genau dasselbe. Dieses Erlebnis, dass Zuschauer in strikter Gemeinschaft ein Kinoerlebnis teilen, das ist schon selten. REAR WINDOW macht nicht die geringsten Verständnisschwierigkeiten, es gibt keinerlei Mehrdeutigkeiten. Man kann nicht diskutieren, war das so oder so ... Die Diskussionen gibt es hinterher, beim Nachdenken. Aber während des Films stellt man sich keine Fragen (abgesehen von denen, die sich jeder sonst auch stellt).

Ich habe den Trick nicht rausgekriegt, wie er das so auf den Millimeter berechnet hat. Und zwar nicht nur auf der Ebene des Drehbuches, sondern vor allem bei der Inszenierung. Es gibt ein typisches Detail: In einem bestimmten Moment glaubt James Stewart, dass das Zimmer des Bösewichts gegenüber leer ist. Es brennt

kein Licht. Die Kamera nähert sich dem dunklen Fenster - ich glaube in drei Einstellungen. Immer etwas näher. Und plötzlich zieht der Typ drinnen im Zimmer an seiner Zigarette ... Es ist ein Nichts auf einer riesigen Leinwand, dieses kleine Aufglühen der Zigarette. Aber jeder hat es gesehen, denn es geht ein kleines «ohhh» durch den Saal. Und das täuscht nicht.

Normalerweise kann man sagen, dass jeder Film ab einem bestimmten Moment dem Zuschauer ausgeliefert oder überlassen ist. Bei Hitchcock nicht. REAR WINDOW und PSYCHO sind die beiden Filme, wo er den Zuschauer total im Griff hat. Und nicht nur sein Verstehen. Nein, die Gesamtheit seiner Gefühle! Allerdings ist REAR WINDOW in diesem Punkt um einiges genauer, weil er mit diesem Sujet keine bessere Möglichkeit der absoluten Kontrolle hätte haben können. Ausserdem bringt hier die Kontrolle dem Zuschauer einen Gewinn an Vergnügen. In PSYCHO dagegen ist es zum Vergnügen von Hitchcock. REAR WINDOW ist die «Kommunion». PSYCHO ist das komplette Gegenstück, der Terror.

Bei «Kontrolle des Zuschauers» fühlt man sich vielleicht etwas unwohl. Aber es gibt keinerlei Widerspruch zwischen Hitchcocks Moral und dieser Kontrolle. Denn er versucht ja gerade, die Begrenztheit des freien Willens zu verstehen. REAR WINDOW drückt das sehr gut aus. Der Zuschauer hat nicht die Freiheit, zu tun, was er will, er kann eben nicht der Heldin zu Hilfe kommen.

Es ist sehr ehrenwert für einen Regisseur, nicht jemand sein zu wollen, der manipuliert. Aber man tut es trotzdem. Zwangsläufig. Von dem Moment an, wo man eine Welt mit Personen erfindet und diese den Leuten vorführt, manipuliert man. Ob man will oder nicht. Sicher, man kann es mehr oder weniger subtil machen, mehr oder weniger bewusst auch. Aber ich weiss nicht, was ehrlicher ist: Bewusst manipulieren und genau wissen, wohin man die Leute führt, oder den Eindruck geben, sie hätten ihre Freiheit, und sie dennoch daran hindern, an etwas anderes zu denken. Ozu, den ich sehr schätze, ist so ein Fall, wo es fast an der Grenze zum Absurden liegt. Tatsächlich scheint es keinerlei Eingriff zu geben. Aber man ist trotzdem nicht frei, denn während man einen Film von ihm sieht, tut man nichts anderes. Im Gegenteil, er entwickelt geradezu eine eigenartige Sogwirkung. Man kann natürlich einen Ozu mit einem Hitchcock vergleichen (was ich bestimmt nicht tun will). Aber nicht im Namen der Freiheit des Zuschauers! Sicherlich



Doris Day und James Stewart in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Hitchcock war in einer Phase,
in der er sich vollkommen wohl fühlte.
Es ist seltsam, wie Filme manchmal dem körperlichen
Befinden der Leute ähneln, die die Filme machen.

gibt es graduelle Unterschiede, aber der springende Punkt liegt eher in der Form. Und vielleicht ist die Manipulation dort, wo sie offen gezeigt wird, wie bei Hitchcock, weniger diabolisch. Entscheidend ist: von welchem Augenblick an man anfängt zu lügen. Ein Künstler, der lügt - das ist sehr schlimm. Er muss die Wahrheit sagen. Aber alle Mittel sie auszudrücken sind legitim.

In *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* gibt es ein schönes Beispiel dazu. James Stewart ist Arzt. Er und seine Familie sind gerade in Marokko, und er hat zufällig mitgehört, was er nicht hören sollte. Deshalb entföhren böse Leute seinen zwölfjährigen Sohn. Stewart kehrt ins Hotel zurück und will es seiner Frau, Doris Day, sagen. Aber er ist Arzt, und er weiss, dass sie bei dieser Nachricht einen Nervenzusammenbruch erleiden wird. Also gibt er ihr zuerst Beruhigungstabletten. Und dann sagt er ihr ganz langsam, vorsichtig, dass ihr Kind entführt worden ist. Und sie, die eigentlich weinen wollte ... schläft ein. Das ist grossartig! Weil es eine ungeheure Menschenkenntnis verrät.

Das ist übrigens wieder so eine Bresche im Drehbuch, die Hitchcock geschlagen hat, um sie selber - mit einer äusserst katholischen Haltung - zu füllen. Die Geschichte bringt es keinen Deut weiter. Aber wozu macht man Filme? Es ist fast schon eine Frechheit, so eine Idee zu haben. Derartige Szenen gab es bis dahin bestimmt fünfzigmal. Aber nur er kriegt die Richtige hin. Und zwar so, dass sich die Identifikation mit James Stewart dadurch ergibt, dass er so clever ist, genau das Richtige zu tun.

Die zweite Fassung von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* ist einer der seltenen Fälle eines Remakes, das unendlich viel besser ist als die erste Version. Bis auf eine einzige Ausnahme (der Sitz der Spionageorganisation, der ziemlich aufgesetzt wirkt), ist jedes Element besser gelungen. Die erste Version von 1934 ist nach viel Verdruss in England entstanden. Bei der zweiten (die ein schöner Erfolg wurde) war Hitchcock in einer Phase, in der er sich vollkommen wohl fühlte. Es ist seltsam, wie Filme manchmal dem körperlichen Befinden der Leute ähneln, die die Filme machen. Diesmal fühlte er sich wohl, er konnte durchatmen. Aber ich bin sicher, er wusste nicht genau warum. Und als er *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (sein einziges Remake) gedreht hatte, wusste er warum. Deshalb hat er ihn gemacht. Ich kenne kein Remake, das, obwohl es genau

dieselbe Geschichte ist, im Geist und in der Konzeption so verschieden vom Vorgänger ist.

Die Persönlichkeit der Figuren, James Stewart, Doris Day, die hier die Durchschnittsamerikaner sind, ist richtig überzeugend. Das ganze Marokko ist viel besser als das England in der ersten Fassung. Es gibt Unmengen wundervoller Details. Eine kleine Szene: Am Anfang sind sie in einem Hotelzimmer in Marrakesch. Es klopft und ein Mann erscheint in der Tür - so ein grosser Typ mit langgezogenem Gesicht. Er sagt mit starkem Akzent: «Ich suche das Zimmer von Mr. Montgomery.» Und es ist wie die Szene mit der Mutter in *FRENZY*. Man hat es einfach verstanden, diese Irritation. Dabei ist der Typ sehr höflich und korrekt. Aber der Zeitpunkt, der Akzent, der Typ ... der Beginn einer inneren Unruhe ist geboren. Wundervoll. Man spürt einfach den Genuss, den Hitchcock beim Drehen hatte, was man in seinen amerikanischen Filmen (bis auf *NORTH BY NORTHWEST*) sonst kaum findet. Seine englische Seite. Der Humor. Der Übergang vom Objektiven zum Subjektiven, all diese Dinge. Oder die Szene in der Royal Albert Hall, mit der Partitur: Die Bösen wollen während eines Konzertes ein Verbrechen begehen. Genau zum Zeitpunkt eines Paukenschlags in einer Sinfonie. Sie hören also das Stück einmal, zweimal, dreimal. Und allmählich denkt man sich: gut, ja, ich hab' schon verstanden! Aber was dann kommt, ist sehr stark. Wie die Musik in der Albert Hall beginnt, schwenkt die Kamera ganz gross über eine Notenzeile und kommt zu einer Note, etwas fetter als die andern. Und man weiss genau: Das ist die Note für den Paukenschläger!

Ich weiss noch, in Cannes bei der Uraufführung, als die Kamera die dicke schwarze Note erreicht hatte, da brach der ganze Saal in Beifall aus. Man spürte Hitchcocks Euphorie, und das ist grossartig. Der Zuschauer fühlt sich getragen und entspannt.

Die Geschichte mit dem Paukenspieler ist auch für einen andern Aspekt bezeichnend, der bei Hitchcock eine grosse Rolle spielt. Auf den Begriff gebracht: Schuldübertragung. Das Gesicht des Paukenspielers ist vollkommen passiv, während er auf seinen Einsatz wartet. Aber das muss so sein, denn er ist das Instrument des Schicksals, ohne es zu wissen. Er ist sozusagen der Mörder aus der Sicht des Zuschauers. Er löst, ohne es zu wissen, den Mord mit aus.

Das heisst, bei Hitchcock gibt es niemals die einen, die schuldig sind, und die anderen, die unschuldig sind. Es



Wüsste der unglückliche Paukenschläger, was er mit dem Paukenschlag auslöst, würde er ihn sicher nie ausführen. Ausserhalb des Paukenspielers finden Kämpfe statt, die über seine Schuld und Unschuld entscheiden. Das gibt einem zu denken.

gibt nur Leute, die im Zustand der Schuld sind, und andere, die es sein könnten - es nur *noch nicht* sind. Der Übergang vom einen zum andern ist unmerklich. Das ist bei ihm im Grunde eine Frage der Perspektive. Denn er hat eine sehr einfache, aber grundlegende Auffassung von der Freiheit des Willens: Man ist in dem Masse frei, in dem man alle Faktoren beherrscht. Man ist aber nie Herr aller Faktoren - man ist nicht Gott -, folglich ist die Freiheit der Entscheidung beschränkt auf das, was man weiss. Wüsste der unglückliche Paukenschläger, was er mit seinem Paukenschlag auslöst, würde er ihn sicher nie ausführen. Aber so ...

Nun ist Hitchcock aber etwas merkwürdig. Der geplante Revolverschuss beim Paukenschlag geht nicht los. Der Minister stirbt nicht. Das heisst, wiederum andere Faktoren, die der Paukenschläger ebensowenig kennt, spielen mit. Und die stellen seine Unschuld wieder her. Irgendwo ausserhalb des Paukenspielers finden also ganz andere Kämpfe statt, die aber über seine Schuld und Unschuld entscheiden. Das gibt einem zu denken, ha?

Deshalb trifft die erwartete Katastrophe bei Hitchcock auch nie ein. Die wirkliche Katastrophe kommt immer unerwartet. Wenn er vor etwas warnt, passiert es nicht. Und meistens enden die Dinge harmonisch. Hitchcock ist zutiefst Optimist. Was sich schon aus seiner Initiations-Geschichte ergibt. Aber es gibt Ausnahmen. Furchtbare Ausnahmen. PSYCHO, der mit dem Zerfall von Perkins endet. NOTORIOUS, der zwar gut endet, aber mit einem negativen Bild: Die Nazis rufen den Mann der Bergman, der selber ein falscher Schuldiger ist, ins Haus zurück. Und dann natürlich VERTIGO! Das Musterbeispiel eines grässlichen Schlusses, am Rande des Abgrunds! Nur eine Viertelsekunde länger, und es wäre das totale Entsetzen. Ich würde sogar HOW TO CATCH A THIEF dazurechnen, obwohl er ganz leicht, mit einem Witz endet. Denn die Personen sind in all diesen Filmen Opfer ihrer Besessenheit. Hitchcock hat, glaube ich, sein ganzes Leben damit verbracht, seine Obsessionen zu überwinden. Er führte das Leben eines Kleinbürgers, aber in seinem Kopf, da herrschte ein ganz erschreckendes Ego. Und sein ganzes Werk besteht darin, zu sagen: Kinder, ihr müsst eure Obsessionen beherrschen. Und die Filme, die katastrophal enden, sind die, in denen die Besessenheit nicht beherrscht wird. Der Fall von VERTIGO ist typisch. Die Besessenheit ergreift alles, sie bemächtigt sich schliess-

lich der Wirklichkeit selbst.

VERTIGO ist der Film, der den Anschein der grössten intellektuellen Tiefe hat. Ich bin nicht so sicher, ob das stimmt. Ich bewundere ihn natürlich. Aber ich finde ihn *emotional* grossartig, nicht intellektuell. Es ist das erste und letzte Mal, dass Hitchcock sowas passiert: Er opfert eine Konstruktion dem Gefühl. Die Enthüllung in der Mitte des Films hat er erst sehr spät gefunden. Und er hat sie nur dazu eingesetzt, damit das rein Emotionale der Szene verstärkt wird, als sich die beiden wiedersehen und sich verstellen.

Bei der Vorbereitung war Hitchcock sehr krank. Er musste sogar unterbrechen, wegen einer ziemlich schweren Operation. Und ich glaube, dies ist ein Film eines wieder Genesenden. Das Gefühl des selbstbewussten Künstlers war ihm abhanden gekommen. Aber er findet etwas anderes.

Das ist eine Schwäche in Bezug auf Hitchcock, aber eine ungeheure Stärke in Bezug auf die Gesamtheit seines Werks. Das heisst, wenn er nur Filme wie VERTIGO gemacht hätte, wäre er nicht Hitchcock. Hätte er aber VERTIGO nicht gemacht, wäre sein Werk wesentlich ärmer.

Er hat versucht, nicht mehr alles zu kontrollieren. Es fängt an mit dieser Zwangsvorstellung von James Stewart. Dann hat er sich animieren lassen von dieser Spirale von Saul Bass im Vorspann (die vielleicht nicht sonderlich geglückt, aber annehmbar ist). Und so liess er sich immer weiter hineinziehen. Das liegt an seiner Krankheit. Und das ist ungeheuer ergreifend. Und dann fängt er an, den Zuschauer mithineinzuziehen: Er wählt eine Form - wie jeder grosse Filmmacher. Die Form des Strudels.

Das kehrt im Dutt von Kim Novak wieder, in den Ringen am Baum, den sie betrachten, in den Strassen von San Francisco. Und diesen Strudel steigt der Held hinab. Er dreht sich, steigt weiter, wendet sich, verfolgt sie ... Das geht sehr lange, einige finden: zu lange. Aber plötzlich steht er in einer Sackgasse. Kim Novak ist auf einmal verschwunden. Er sieht nur eine einfache Tür aus Holz. Er öffnet sie, und wo steht er? Mitten in einem prächtigen Blumenladen des Distrikts! Das ist eine geheimnisvolle Geschichte. Man stösst eine Tür auf, und plötzlich steht man in einem völlig unerwarteten Raum. Das ist eine sehr schöne Idee, die übrigens in FAMILY PLOT wiederauftaucht: Der Böse hat das Mädchen irgendwo in einen verschlossenen Raum geführt, neben einer Ga-

rage. Und man glaubt sich im schrecklichsten Untergrund. Aber plötzlich öffnet er die Garagentür - und da ist überhaupt nichts von Untergrund. Wir sind mitten auf einer belebten Strasse. Aber was das bedeutet? Es ist an uns, das herauszufinden. Hitchcock gibt keine Erklärung dafür.

Die Geschichte des Drehbuchs von VERTIGO ist lustig. Boileau und Narcejac hatten zuerst «Les Diaboliques» («Die Teuflischen») geschrieben. Aber da Clouzot die Rechte schon gekauft hatte und die beiden ziemlich pfiffig waren, machten sie gleich danach mit Hitchcock, was der sonst mit dem Publikum macht: Sie programmierten ihn. Sie schrieben ein Buch, von dem sie wussten, dass er es kaufen würde. Es war alles drin, was ihn anziehen könnte. Aber als sich Papa Hitch ans Drehbuch machte, passierte etwas Seltsames. Er merkte, dass die Sache zu genau für ihn gemacht war. Das heisst, sie passt plötzlich nicht mehr, obwohl es genau umgekehrt aussieht. Und es war Hitchcocks Ehrlichkeit, das zuzugeben und mehrere Fassungen des Drehbuchs zu schreiben. Aber er war noch immer nicht zufrieden. Dann kam die Krankheit. Aber die Vorbereitungen waren schon angekurbelt, und er konnte nichts mehr aufhalten. Das ist sehr unangenehm, wenn sowas passiert. Bei TOPAZ war es ähnlich. Und er sagte sich: Gut, bei VERTIGO bin ich davongekommen, warum nicht hier? Aber bei TOPAZ war das nicht der Fall. Es gibt wunderbare Sachen in TOPAZ, aber völlig voneinander getrennt. TOPAZ ist ein Film über den Verrat, der selbst ein Verrat ist.

Ein weiterer Film, der schlecht endet, ist ROPE. Er endet mit der Niederlage des Helden, wieder James Stewart, der kurz vor der Verwirklichung seiner Theorien stand. Es sind glänzende Parodien, aber zwei seiner ehemaligen Schüler setzen sie in die Tat um und werden dadurch zu Monstren. ROPE ist ein Film über die Materialisierung des Wortes. Dieser Film ist natürlich vor allem für Hitchcock-Philologen interessant, denn er hat alles getan, um die Subjektivität zu vermeiden. Jedenfalls sieht es so aus. Und das liegt bei diesem Thema - das Wort, das zur Tat wird - auch nahe. Aber bei näherem Hinschauen stimmt es nicht mehr. Es ist lustig, man vermutet, die Hauptidee sei die der gigantischen Kontinuität von achtzig Minuten. Sicher war das seine Idee. Weil er sie loswerden wollte! Mit diesem Film, den er sehr lange schon geplant hatte, wollte er sich die Idee der Kontinuität austreiben. Es ist fast ein Experimentalfilm. (Das mit der *einen einzigen Einstellung* stimmt natürlich nicht ganz. Es gibt den Vorspann und den Film. Macht schon zwei Einstellungen. Dann gibt es irgendwo einen Gegenschnitt, den witzigerweise nie jemand bemerkt hat.)

Claude Chabrol

© Copyright: Berlin Tip

Der Autor wurde 1930 in Paris geboren. 1957 schrieb er als Filmkritiker zusammen mit Eric Rohmer das Buch «Hitchcock», welches eine erste kritische Analyse von Hitchcocks Schaffen darstellt, und 1958 realisierte er seinen ersten Spielfilm LE BEAU SERGE, welcher als einer der ersten Filme der Nouvelle Vague gilt. Inzwischen gehört Claude Chabrol zu den bekanntesten und bedeutendsten Regisseuren Frankreichs.

Alfred Hitchcock 1899 - 1980

Spielfilme als Regisseur:

in England realisiert

Stumm-Filme

- 1925 THE PLEASURE GARDEN
- 1926 THE MOUNTAIN EAGLE (gilt als verschollen)
- THE LODGER
- 1927 DOWNHILL
- EASY VIRTUE
- THE RING
- 1928 THE FARMER'S WIFE
- CHAMPAGNE
- THE MANXMAN

Ton-Filme

- 1929 BLACKMAIL
- 1930 ELSTREE CALLING (nur Co-Regie)
- JUNO AND THE PAYCOCK
- MURDER
- SIR JOHN GREIFT EIN (deutsche Fassung von MURDER)
- 1931 THE SKIN GAME
- 1932 RICH AND STRANGE
- NUMBER SEVENTEEN
- 1933 WALTZES FROM VIENNA
- 1934 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
- 1935 THE THIRTY-NINE STEPS
- 1936 THE SECRET AGENT
- SABOTAGE
- 1937 YOUNG AND INNOCENT
- 1938 THE LADY VANISHES
- 1939 JAMAICA INN

in Amerika realisiert

- 1940 REBECCA
- FOREIGN CORRESPONDENT
- 1941 MR. AND MRS. SMITH
- SUSPICION
- 1942 SABOTEUR
- 1943 SHADOW OF A DOUBT
- LIFEBOAT
- 1945 SPELLBOUND
- 1946 NOTORIOUS
- 1947 THE PARADINE CASE
- 1948 ROPE, in Farbe
- 1949 UNDER CAPRICORN, in Farbe
- 1950 STAGE FRIGHT
- 1951 STRANGERS ON A TRAIN
- 1952 I CONFESS
- 1954 DIAL M FOR MURDER, in Farbe
- REAR WINDOW, in Farbe
- 1955 TO CATCH A THIEF, in Farbe
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, in Farbe
- 1956 THE TROUBLE WITH HARRY, in Farbe
- 1957 THE WRONG MAN
- 1958 VERTIGO, in Farbe
- 1959 NORTH BY NORTHWEST, in Farbe
- 1960 PSYCHO
- 1963 THE BIRDS, in Farbe
- 1964 MARNIE, in Farbe
- 1966 TORN CURTAIN, in Farbe
- 1969 TOPAZ, in Farbe
- 1972 FENZY, in Farbe
- 1976 FAMILY PLOT, in Farbe