Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 41 (1999)

Heft: 223

Artikel: Can I do it again? : Alfred Hitchcocks nicht existierender Film The Short Night

Autor: Blau, Stefan

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866714

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: 10.01.2026

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

Can I do it again? Alfred Hitchcocks nicht existierender Film THE SHORT NIGHT

Eigentlich war es ein gelungener Abschied. FAMILY PLOT, der letzte Film von Alfred Hitchcock, kam 1976 in die Kinos, und die Geschichte der alten Mrs. Rainbird, die kurz vor ihrem Tod noch einen rechtmässigen Erben für ihr Vermögen finden will, hätte passender kaum sein können. Auch Alfred Hitchcock war in einem Alter, in dem die Gedanken an den Tod und an die Hinterlassenschaft seines Wirkens bedeutender wurden. Schon die Doppeldeutigkeit des Titels, der sich zum einen auf die Intrigen und Komplotte bezieht, die sich durch den ganzen Film spinnen, und der zum anderen das Familiengrab meint, in dem angeblich der tote Erbe Eddie Shoebridge liegt, war ein leiser Hinweis darauf, dass sich Hitchcock mit FAMILY PLOT klammheimlich seinen eigenen Grabstein gemeisselt hatte. Dieser Anschein wurde noch dadurch verstärkt, dass sein obligatorischer Cameo-Auftritt im «Registrar of Births and Deaths» stattfand.

Seit 1974 hatte Hitchcock einen Herzschrittmacher, den er mit zynischen Witzen und Unmengen Wodka und Brandy rigoros zu ignorieren versuchte.

Doch kurz nach Vollendung der strapazierenden Dreharbeiten zu FAMILY PLOT nahm Alfred Hitchcock noch einmal ein Projekt in Angriff, dessen Aufwand die bescheidenen Ausmasse von FAMILY PLOT um einiges übertraf. Aber niemand, nicht einmal sein engster Mitarbeiterstab, glaubte wirklich, dass der damals 79-Jährige diesen Film jemals drehen würde.

Alters-Depressionen

Vielleicht war es auch nur die Angst vor der Einsamkeit, die Hitchcock in die Arbeit trieb. In seinem Buch «The Dark Side of Genius» beschreibt Donald Spoto sehr detailliert Hitchcocks Seelenzustand in den letzten Lebensjahren. Spoto zeichnet das Bild eines tieftraurigen Mannes, den die Enttäuschung darüber, von Hollywood nie ernst genommen worden zu sein, schwer belastete. Die wenigen Menschen, mit denen er noch Kontakt hatte, waren seine langjährige Assistentin Peggy Robertson, seine Privatsekretärin Suzanne Gauthier und einige andere Mitarbeiter seines Stabes. Die seltenen Anrufe von alten Bekannten wurden meist zu traurigen Beichtstunden, in denen er seinen Gesprächspartnern anvertraute, dass er sein ganzes Leben lang nur verraten und betrogen worden sei, dass er die Einsamkeit nicht ertrage und bald sterben müsse.

Auch seine Frau Alma, die er 1926 geheiratet hatte und die seitdem zu einer Art Mutterersatz für ihn geworden war, hatte nicht mehr die Kraft, ihrem Mann beizustehen. 1975, kurz nach Abschluss der Dreharbeiten zu FAMILY PLOT, hatte sie einen zweiten Schlaganfall erlitten. Sie war halb invalid geworden und auf Pflegepersonal angewiesen. Hitchcocks eigener Gesundheitszustand wurde ebenfalls zusehends schlechter. Seit 1974 hatte er einen Herzschrittmacher, den er mit zynischen Witzen und Unmengen Wodka und Brandy rigoros zu ignorieren versuchte. Ausserdem war er auf die regelmässige Einnahme verschiedenster Medikamente angewiesen, grösstenteils Schmerzmittel gegen seine Arthritis.

All das stürzte Hitchcock in tiefe Depressionen. Eine Ablenkung in Form eines neuen Filmprojekts musste ihm da wie ein Ausweg erscheinen.

Anfänge eines Projekts

«The Short Night» verbindet die wahre Geschichte des englischen Doppelagenten George Blake, der aus dem Gefängnis flieht, um in Russland Schutz zu suchen, mit der fiktiven Figur eines Versicherungsagenten, der sich an seine Fersen heftet, um ihn unschädlich zu machen. Die Handlung beginnt in London und erstreckt sich über New York nach Finnland bis an die russische Grenze. Hitchcock hatte schon seit einiger Zeit damit geliebäugelt, die spektakuläre Flucht des berüchtigten Spions zu verfilmen. 1970 scheiterte der Plan noch an mangelnder Inspiration. Es gelang Hitchcock nicht, den authentischen Stoff in eine spannende Rahmenhand-

1
Alfred Hitchcock und Alma Reville (Mitte) in jungen Jahren

2
Leopoldine Konstantin, Ingrid Bergman und Claude Rains in NOTORIOUS *(1946)*

3
Tippi Hedren in THE BIRDS *(1963)*

4
James Stewart und Barbara Bel Geddes in VERTIGO *(1958)*

5
Robert Walker in STRANGERS ON A TRAIN *(1961)*

Joan Harrison – Arbeiten mit Hitch

Hitchcock wird fast nie als Drehbuchautor genannt.

JOAN HARRISON Er fand es nicht richtig, dass der Regisseur dafür einen Credit in Anspruch nimmt. An THE LADY VANISHES, den Frank Launder und Sidney Gilliat geschrieben hatten, arbeitete er nur sehr wenig. Er fand das Drehbuch gut, so wie es war. An anderen arbeitete er sehr, sehr lange, half mit, die Handlung auszuarbeiten, und die Autoren schrieben dann den Dialog für die einzelnen Szenen.

Hatte Hitchcock manchmal Schwierigkeiten mit den Autoren?

JOAN HARRISON Nein. Jeder, der anfing, für Hitchcock zu arbeiten, wusste, was ihn erwartete; gut vorbereitet zu sein, war in jedem Fall sehr nützlich. Eigensinigere Schriftsteller hätten wahrscheinlich nicht mit ihm gearbeitet.

In FOREIGN CORRESPONDENT *gibt es die berühmte Szene, in der ein Flugzeug ins Meer stürzt, die auch als gutes Beispiel für Hitchcocks Mitarbeit am Drehbuch gelten kann.*

JOAN HARRISON
Das hat er genau mit uns besprochen. Wir haben es nur aufgeschrieben. So hat eigentlich er die Szene geschaffen.

Erinnern Sie sich noch an die Diskussionen über diese Szene?

JOAN HARRISON Man arbeitet so eng zusammen, dass man den Standpunkt des anderen fast intuitiv versteht. Es war üblich bei Hitchcock, dass man ihm einzelne Szenen gab, die er dann durchsah. Er wartete nie erst auf das fertige Drehbuch. Manchmal strich er Szenen und erklärte uns, wie es hier weitergehen sollte, wie er es drehen wollte, und dann schrieben wir die Szene um.

Auszüge aus einem Gespräch mit Joan Harrison von Ralph Eue und Karlheinz Wegmann, vollständig publiziert in Lars-Olav Beier, Georg Seesslen (Hg.): Alfred Hitchcock. film: 7. Berlin, Bertz Verlag, 1999

lung zu pressen. Obwohl bereits Stars wie Catherine Deneuve und Walter Matthau ihr Interesse an dem Projekt bekundet hatten, wurde es zunächst auf Eis gelegt. Mitte der siebziger Jahre erschien dann der Roman «The Short Night» von Ronald Kirkbride, der die Flucht Blakes als packenden Spionagethriller nacherzählt, sowie der Tatsachenbericht des Fluchthelfers Sean Bourke von Blake «The Springing of George Blake». Hitchcock sicherte sich sofort die Rechte an diesen Publikationen, aus denen nun das Drehbuch entstehen sollte.

Ernest Lehman, der für Hitchcock schon die Drehbücher zu NORTH BY NORTHWEST und FAMILY PLOT verfasst hatte, wurde als Autor hinzugezogen. Schon bald aber merkte Lehman, dass der Meister auf seine alten Tage launisch und unberechenbar geworden war. So wollte er den Film unbedingt mit einer Vergewaltigung beginnen lassen. Er war wie besessen von der Idee und machte sich einen Spass daraus, sich alle nur erdenklichen Vergewaltigungsmethoden bis ins kleinste Detail auszumalen. Dafür strich er sogar den Ausbruch aus dem Gefängnis, eine der filmischsten Szenen und eigentlich eine perfekte Anfangssequenz, aus dem Drehbuch.

Tag für Tag stritten sich die beiden bei den Drehbuch-Besprechungen in Hitchcocks Büro in den Universal Studios um jede kleine Einzelheit. Nach langen, quälenden Diskussionen vollendete Ernest Lehman schliesslich am 13. März 1978 den ersten Drehbuchentwurf, an dem er dann bis in den Juni hinein noch einige Änderungen vornahm. Nachdem sein Vertrag erfüllt war, ging Lehman in seinen wohlverdienten Urlaub.

Hitchcock machte sich an die Planung der Dreharbeiten und beauftragte tatsächlich ein kleines Team mit der Vorproduktion. Dazu gehörten Aufnahmen der Locations für Rückprojektionen und die Anfertigung eines Storyboards. Die Vorbereitungen liefen auf Hochtouren, als Hitchcock plötzlich einen neuen Autor engagierte, um «The Short Night» noch einmal komplett umzuschreiben.

Story Conference

David Freeman, Journalist und in Insiderkreisen als "Scriptdoctor" bekannt, arbeitete von Dezember 1978 bis Mai 1979 sechs Monate an dem Drehbuch. Seine Zusammenarbeit mit Hitchcock hat er in einem voyeuristischen Buch dokumentiert, das bis heute nicht auf deutsch erschienen ist: «The Last Days of Alfred Hitchcock» ist zwar in seiner anekdotischen Erzählweise oft von banaler Belanglosigkeit, andererseits erfährt man aber auch vieles über den Arbeitsalltag eines alternden Hollywood-Regisseurs.

Man traf sich täglich um 11 Uhr in Hitchcocks Büro, redete über dies und das, erzählte sich die neuesten Witze und kam über Umwege irgendwann auch auf den Film zu sprechen. Dieses Ritual, das sich *story conference* nannte, verlief jeden Tag in exakt den gleichen Bahnen. Zunächst kam die Aufwärmphase, in der Hitchcock meistens Anekdoten aus seiner Kindheit erzählte, während er sich den Level antrank, der ihn arbeitsfähig machte. Dann wurde um Punkt 12 Uhr 30 im privaten Dining-Room Lunch serviert. Um 13 Uhr 45 wurde dann, je nach Hitchcocks Zustand, entweder die Besprechung fortgesetzt, oder Freeman wurde mit einem Haufen Notizen alleine an die Arbeit geschickt.

Diese Arbeitsweise war typisch für Hitchcock. Wie Dan Aulier in seinem jüngst erschienenen Buch «Hitchcock's Secret Notebooks» nachweist, war diese «Stop and Go»-Methode von jeher ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeitsweise. Der Autor Charles Bennett erinnert sich, dass er Hitchcock oft in einem naheliegenden Pub traf, um über BLACKMAIL (1929) zu sprechen, dass sie dort aber meist einfach nur gesellig beisammen sassen und plauderten. Später, bei der Arbeit an dem ersten THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934), konnte Bennett immer besser mit den langen Ausschweifungen bei den Drehbuchbesprechungen umgehen, denn er hatte gemerkt, wie effizient diese Methode war. Indem Hitchcock in verfahrenen Momenten die Aufmerksamkeit auf scheinbar bedeutungslose Dinge lenkte, schaffte er die Distanz, die anschliessend eine wesentlich frischere Sicht auf das bis dahin Geschriebene ermöglichte. Hume Cronyn, der für Hitchcock ROPE (1948) und UNDER CAPRICORN (1949) adaptierte, erinnert sich in ähnlicher Weise an die Zusammenarbeit mit Hitchcock. In schwierigen Momenten, während sie krampfhaft die Lösung eines Story-Problems suchten, fuhr Hitchcock unvermittelt mit einem Witz dazwischen und brachte Cronyn damit an den Rand der Verzweiflung. Als Cronyn ihn einmal fragte, warum er das mache, antwortete Hitchcock gelassen, dass sie das Problem zu verbissen diskutiert hätten: «You never get it when you press !»

Aber noch einmal änderte Hitchcock abrupt den Kurs und bat David Freeman, das Drehbuch so umzuschreiben, dass man es komplett im Studio drehen könne.

Ein Teil der Arbeit an einem Hitchcock-Drehbuch wurde also in lockeren Diskussionsrunden geleistet. Der Autor, verantwortlich für die Konstruktion der Geschichte und die Dialoge, schrieb erste Szenenentwürfe, basierend auf einem Treatment, das meist von Hitchcock selber stammte und das bereits die komplette Handlung sowie einige wichtige Szenen enthielt. Diese Entwürfe wurden dann mit Hitchcock besprochen, geändert und eventuell durch neue Szenen ergänzt. Das ging so lange hin und her, bis ein erster Drehbuchentwurf fertig war. Danach machte sich Hitchcock an seine Lieblingsarbeit und löste jede Szene in die verschiedenen Einstellungen auf. Das endgültige Drehbuch war dann ein detaillierter «Blueprint» des Films; so genau, dass man ihn nur noch Wort für Wort, Einstellung für Einstellung "abfilmen" musste. Auch ein weniger begabter Regisseur hätte mit einer so exakten Anleitung wohl noch einen Hitchcock-Film hinbekommen.

Alma Reville und Joan Harrison überarbeiten das Drehbuch zu SUSPICION *(1941)*

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu FRENZY *(1972)*

Stop and go

Freemans Arbeit an «The Short Night» ging zunächst gut voran, auch wenn er deutliche Schwächeanzeichen bei seinem Chef bemerkte. Immer wieder beklagte der die Schmerzen in seinen Knien, öfter und noch öfter griff er zur Flasche, obwohl der Arzt es ihm nach einer Entziehungskur strengstens verboten hatte, und immer wieder überkam ihn eine Depression, die es ihm unmöglich machte zu arbeiten.

Als sich Hitchcocks Gesundheitszustand so verschlechtert hatte, dass er oft nur noch mit Gehhilfe aus dem Haus gehen konnte, wurden die Story Meetings in das mondäne Haus der Hitchcocks in Bel Air verlegt. Schon nach den Dreharbeiten von FAMILY PLOT hatte Hitchcocks Hausarzt ihn vor den Gefahren eines Herzinfarktes gewarnt. Anstrengende Dreharbeiten an Originalschauplätzen würde er nicht überleben. Allen musste deshalb klar gewesen sein, dass «The Short Night» niemals gedreht werden würde, zumindest nicht von Hitchcock.

Trotzdem lief die Vorproduktion auf Hochtouren. Robert Boyle zeichnete Produktionsentwürfe und ein komplettes Storyboard. Wieder wurde ein Filmteam für Aussenaufnahmen nach Finnland geschickt. Auch die Besetzung wurde festgelegt. Sean Connery, den Hitchcock aus MARNIE noch in guter Erinnerung hatte, sollte Joe Bailey spielen, und die weibliche Hauptrolle, die Frau des Spions, die in Finnland auf ihn wartet, wollte Hitchcock mit Liv Ullmann besetzen. Eine merkwürdige Wahl, wenn man bedenkt, dass der Schotte Connery einen New Yorker und die Schwedin Ullmann eine Britin spielen sollte. Vielleicht war Hitchcock ja auf der Suche nach einer neuen Ingrid Bergman – einer Schauspielerin, der er telefonisch anvertraut hatte, dass er sie liebte und immer geliebt habe.

Aber noch einmal änderte Hitchcock abrupt den Kurs und bat David Freeman, das Drehbuch so umzuschreiben, dass man es komplett im Studio drehen könne. Angesichts der Tatsache, dass der Film fast nur an Originalschauplätzen spielt, eine absurde Idee. Freeman wusste in diesem Moment, dass Hitchcock aufgegeben hatte.

Und nachdem er zuvor noch von der Queen zum «Knight Commander of the British Empire» geschlagen wurde und sich nun Sir Alfred Hitchcock nennen durfte (er selber nannte sich scherzhaft «The Short Knight»), wurde auf seine Bitte hin kurzerhand sein Büro in den Universal Studios aufgelöst. Die Studiochefs, die das kostspielige Projekt ihres alten Regiestars nur noch aus Pietätsgründen geduldet hatten, waren erleichtert. Ohne zu zögern entliessen sie gleichzeitig auch seine Mitarbeiter. Hitchcock blieb nur ein kleines Zimmer, in das er ab und zu noch Journalisten einlud, um ihnen den Anschein eines geschäftigen Regisseurs vorzugaukeln. Die Zeit bis zu seinem Tod am 29. April 1980 verlief von da an noch schleppender.

Die Story

Obwohl «The Short Night» nie gedreht wurde, kann man sich heute anhand der Drehbücher von Ernest Lehman und David Freeman dennoch ein Bild davon machen, was «The Short Night» für ein Film geworden wäre.

Die zugrundeliegende Geschichte ist in beiden Drehbüchern natürlich dieselbe: Gavin Brand, englischer Spitzel, der für die Russen spioniert hat, bricht

Die Tatsache, dass so grosse Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen bestehen, widerlegt die oft kolportierte Meinung, dass Hitchcock seine Drehbücher quasi alleine schrieb.

aus dem Gefängnis aus und versucht, mit seiner Frau und seinen beiden Kindern über die Grenze nach Russland zu kommen. Joe Bailey, Versicherungsagent in New York, dessen Bruder einst von Brands Leuten umgebracht wurde, wird von der CIA in der Hoffnung kontaktiert, dass Bailey den Tod seines Bruders rächen will. Bailey willigt ein, Brand aufzustöbern und unschädlich zu machen. In London angekommen, findet er im Haus der Brands eine Spur, die nach Finnland führt. Dort trifft er auf einer abgelegenen Insel Carla, die

Frau von Brand, die dazu gezwungen wurde, hier mit den Kindern auf ihren Mann zu warten, um gemeinsam mit ihm über die Grenze zu fliehen. Bailey verliebt sich in Carla, die ihren Mann weder liebt noch politisch hinter ihm steht. Gemeinsam entscheiden sie, Brand aus dem Verkehr zu ziehen. Ihnen bleibt nur eine kurze Nacht («The Short Night»), um sich zu lieben, da Brand bereits auf dem Weg zur Insel ist. Bailey kann sich zwar rechtzeitig verstecken, dennoch findet Brand heraus, dass seine Frau ihn betrogen hat, und plant, sie hinter der Grenze umbringen zu lassen. Der Showdown findet dann in dem Zug statt, der Brand über die Grenze bringen soll. Bailey nimmt in einem zweiten Zug die Verfolgung auf und schafft es, Carla und die Kinder zu retten, bevor der Zug mit dem Überläufer die russische Grenze erreicht.

Motive und Touch

Bereits in dieser kurz zusammengefassten Handlung kann man Motive aus anderen Hitchcock-Filmen erkennen. Die Jagd auf einen Spion ist Gegenstand so klassischer Filme wie THE 39 STEPS, SECRET AGENT, NOTORIOUS oder NORTH BY NORTHWEST. In groben Zügen liest sich «The Short Night» fast wie eine neue Version von SECRET AGENT, sogar der Showdown im Zug, der Richtung Osten donnert, wurde dort schon vorgezeichnet. Züge wurden überhaupt häufig von Hitchcock eingesetzt: THE LADY VANISHES spielt fast ausschliesslich im Zug, und STRANGERS ON A TRAIN führt den Zug sogar im Titel.

Da «The Short Night» in Finnland spielt, findet die Topographie dieses Landes ihre direkte Entsprechung in dem Versteck der Brands, das auf einer der vielen finnischen Binneninseln liegt. Hitchcock verstand es ja immer wieder meisterlich, die "typischen" Merkmale eines Landes in seine Filme einfliessen zu lassen. So treffen sich in SECRET AGENT die Agenten in einer Schweizer Schokoladenfabrik, werden in FOREIGN CORRESPONDENT holländische Windmühlen zu Instrumenten des Terrors und mit einer besonders zynischen Symbolik wird in TORN CURTAIN ein deutscher Gasofen zum Mordwerkzeug. In «The Short Night» gibt es eine hübsche Entsprechung: um Bailey unschädlich zu machen, sperren ihn Brands Leute in eine Sauna, wo er langsam aber sicher zu Tode schwitzen soll.

Auch die Liebesgeschichte selbst hat ihre Entsprechungen in Hitchcocks Gesamtwerk, denn Momente körperlichen Verlangens und sexueller Begierde haben seinen Filmen oft erst den typischen «Hitchcock-Touch» verliehen. Man denke nur an die Kuss-Szene zwischen Cary Grant und Grace Kelly in TO CATCH A THIEF, während im Hintergrund ein orgiastisches Feuerwerk den Himmel erleuchtet, oder an die knisternde Spannung zwischen Cary Grant und Ingrid Bergman in NOTORIOUS und nicht zuletzt an den hypnotischen Liebestaumel zwischen James Stewart und Kim Novak in VERTIGO. In «The Short Night» stellt die Romanze zwischen Joe und Carla sozusagen das Herzstück der Geschichte dar – allerdings kann man sich nur schwer vorstellen, dass es zwischen Sean Connery und Liv Ullmann ähnlich heiss gefunkt hätte wie zwischen Cary Grant und Grace Kelly.

Lehman versus Freeman

Vergleicht man die beiden vorliegenden Drehbücher, stellt man zunächst einmal fest, dass da zwei ganz unterschiedliche Gewichtungen gemacht wurden. Ernest Lehman konzentriert sich in seinem Entwurf weit mehr auf die inneren Beweggründe, die Charakterisierung der Figuren und die Zerrissenheit der Personen als auf die äussere Handlung. Bei ihm ist Joe Bailey ein verbitterter Zyniker, der bei jeder Gelegenheit zum Whiskeyglas greift. (Eine Anspielung auf Hitchcocks Trinkgewohnheiten?) Zudem ist sein Script schwer dialoglastig, um nicht zu sagen redselig. Von Lehmans eigentlicher Stärke, nämlich der treffsicheren Doppeldeutigkeit und Verschmitztheit seiner Dialoge, ist hier nicht mehr viel zu entdecken. Was in NORTH BY NORTHWEST noch spritzig daherkam und in FAMILY PLOT locker-lakonisch, wirkt in «The Short Night» nur noch verkrampft und veraltet. Seine Dialoge verbinden oft nur noch die Handlung, und das einzig Spritzige sind die Anspielungen auf Baileys Alkoholkonsum, die er aber dermassen auswalzt, dass sie irgendwann nur noch nerven. «Since when do I drink in the morning?» fragt er beispielsweise seine Sekretärin und fügt lässig mit einer witzig-gemeinten Pause hinzu: «... in public.»

Im Gegensatz zu Lehman, der sich zunächst als Novellist verdingte, kam David Freeman als Journalist zum Drehbuchschreiben. In seiner Ausbildung lernte er, wie man dem Leser komplizierte Zusammenhänge unterhaltsam und möglichst knapp veranschaulicht. In seinen Drehbucharbeiten setzte er das Gelernte um, indem er die Stories von unnötigem Ballast befreite und die Akzente stärker auf die Aktion setzte. In Freemans Fassung ist Bailey ein sportlicher, erfolgreicher Geschäftsmann mit reinem Gewissen und sicherem Instinkt, der lieber handelt als redet. Freemans Script ist weit filmischer als das des Veteranen Lehman. Die Handlung wird mehr durch Bilder,

Die lange, komplexe Kamerafahrt, die am Anfang dieser Sequenz steht, verweist auch auf einige der besten Szenen in anderen Hitchcock-Filmen.

durch Blicke erzählt als durch Worte. Hitchcock scheint in Freeman einen Gleichgesinnten gefunden zu haben, was seine Vorliebe für visuell erzählte Geschichten betrifft.

Die Tatsache, dass so grosse Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen bestehen, widerlegt die oft kolportierte Meinung, dass Hitchcock seine Drehbücher quasi alleine schrieb und sie Wort für Wort seinen angestellten Autoren diktierte. Anhand eines Vergleichs der beiden Drehbücher von «The Short Night» muss man sogar davon ausgehen, dass Hitchcock seinen Autoren einen weit grösseren Spielraum liess, als dies gemeinhin angenommen wird. Um so erstaunlicher ist daher, dass dennoch alle Autoren, so unterschiedlich sie auch gewesen sein mögen, von Thornton Wilder bis Raymond Chandler, von Peter Viertel bis George Tabori, immer ein echtes "Hitchcock-Drehbuch" ablieferten.

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu FRENZY *(1972)*

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu UNDER CAPRICORN *(1949)*

Kamerafahrten

Besonders deutlich werden die Unterschiede, wenn man einzelne Szenen vergleicht. Schon die Eingangssequenzen könnten unterschiedlicher kaum sein. Freemans Drehbuch beginnt nun doch mit der Ausbruchsszene, die Lehman noch verweigert wurde. In ihrer technischen Virtuosität übertrifft sie sogar ähnliche, rein visuell angelegte Szenen in PSYCHO oder FRENZY. Sie beginnt mit dem Blick auf ein Auto, das neben der Aussenmauer des Gefängnisses von Wormwood Scrubs geparkt ist. Im Auto sitzt Brennan, Anfang Dreissig, «etwas dickbäuchig und sehr irisch». Er hält einen Strauss Chrysanthemen in den Händen und scheint mit jemandem zu sprechen, man kann aber weder ausmachen, mit wem er spricht, noch hört man seine Worte. Die Kamera fährt langsam am Auto vorbei, auf die Gefängnismauer zu, an den rauhen, roten Backsteinen entlang nach oben, über die Mauer hinweg und auf der anderen Seite wieder nach unten, bis wir schliesslich den Mann sehen, mit dem Brennan, über ein Walkie-Talkie im Chrysanthemenstrauss, gesprochen hat. Es ist Gavin Brand, der während einer Kinovorstellung für Gefangene abgehauen ist: «I'm here ... I'm here ... hurry on now ... can you hear? I said I'm here ...»

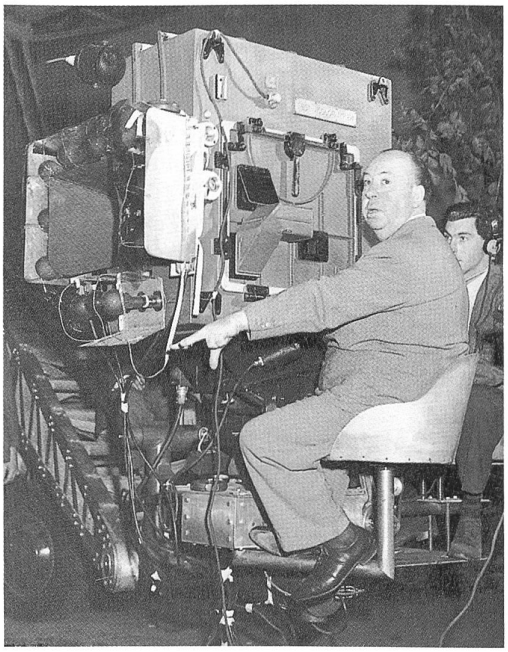
Die lange, komplexe Kamerafahrt, die am Anfang dieser Sequenz und des Filmes steht, verweist auch auf einige der besten Szenen in anderen Hitchcock-Filmen, etwa die lange Kamerafahrt auf die zuckenden Augen des Schlagzeugers in YOUNG AND INNOCENT, die herabgleitende Kamera auf den Schlüssel in Ingrid Bergmans Hand in NOTORIOUS, die schwebende Kamera, vom Fuss der Treppe hoch bis an die Decke in PSYCHO oder eben die Rückfahrt aus FRENZY, wo die Kamera diskret das Treppenhaus hinab, auf die Strasse hinaus fährt, während oben im Zimmer ein Mord geschieht.

Lehmans Script hingegen beginnt mit einer dialogreichen Szene in einem Konferenzraum in Manhattan. Der Vorsitzende einer Versicherungsgesellschaft hält vor seinen leitenden Angestellten eine Rede über den schlechten Zustand seiner Gesellschaft. (Man denkt unweigerlich an den Anfang von FRENZY, wo ein Redner über den ehemals schlechten Zustand der Themse referiert.) Die Kamera beginnt gross auf dem Gesicht des Redners und fährt während des endlosen Monologs nach hinten, bis man den grossen runden Tisch sieht, um den die Angestellten sitzen und zuhören. Nur einer von ihnen blickt beunruhigt aus dem Fenster auf die Nachrichten-Tafel am New York Times Gebäude. Joe Bailey liest dort die Meldung, dass der «englische Verräter, Gavin Brand, der für Russland spioniert hat, einem Londoner Gefängnis entflohen» sei.

Lehmans Prolog wirkt gegenüber der freemanschen Version eher zäh und spröde. Freeman kann man natürlich vorwerfen, er konzentriere sich zu sehr auf die spektakulären Schauwerte der Geschichte und gehe zu wenig auf die Beweggründe seiner Charaktere ein. Dabei missachtet man aber, dass bei Hitchcock erst die äussere Handlung der Personen ihre innere Motivation bestimmt, und nicht umgekehrt wie meistens. In sofern hat Freeman den Kern der Sache weit besser getroffen als Lehman – das lässt sich auch im weiteren Verlauf des Scripts immer wieder feststellen.

Geliebte Carla

Bei Freeman wird Brand nach erfolgreicher Flucht in ein Haus in der Nähe des Gefängnisses gebracht. Ein junges Paar, Ian und Rosemary, glühende Verehrer des berüchtigten Spions, bietet sich als Fluchthelfer an. Während Ian und Brennan einen Lastwagen holen, vergreift sich Brand gierig an Rosemary. Als sie sich wehrt, drückt Brand ihr die Kehle zu, bis sie tot zu Boden sinkt. Damit hat Hitchcock bei Freeman durchgesetzt, was Lehman noch abgelehnt hatte. Freeman schrieb die Szene



allerdings so, dass die Gegenwehr des Opfers die Vergewaltigung vereitelt und Brand sich stattdessen durch die Ermordung der Frau Befriedigung verschafft, was das Ganze noch abscheulicher macht. Von diesem Moment an kann man Brand eigentlich nur noch hassen.

Bei Lehman lernen wir Brand erst im letzten Drittel der Geschichte kennen, wenn er die finnische Insel betritt, auf der seine Familie versteckt gehalten wird. Lehman scheint überhaupt weniger an der Geschichte des Spions und seinen fiesen Machenschaften interessiert zu sein als an der Liebesgeschichte zwischen Bailey und Carla. Ähnlich wie etwa bei NOTORIOUS, ist die Spionagegeschichte lediglich der «MacGuffin», ein Vorwand also, der die Geschichte in Gang hält, während in Wirklichkeit eine ganz andere erzählt wird. Der Vergleich mit NOTORIOUS passt sogar auf mehreren Ebenen. In beiden Filmen geht es um einen Spion, dem das Handwerk gelegt werden soll (in NOTORIOUS der Nazi-Agent Claude Rains), bringt die Liebe die Hauptperson in Gefahr (in NOTORIOUS verliebt sich Auftraggeber Cary Grant in seine «verdeckte Ermittlerin» Ingrid Bergman und schürt dadurch Zweifel bei ihrem Ehemann Claude Rains) und schliesslich die Rettung in letzter Sekunde (in NOTORIOUS rettet Cary Grant seine Geliebte vor der Vergiftung im Haus der Spione). Vielleicht hat Ernest Lehman ja an diesen Klassiker gedacht, als er seinen Prota-

gonisten Liebesszenen schrieb, die wohl romantisch und zärtlich wirken sollten, an unfreiwilliger Komik aber ihresgleichen suchen.

Er hat dabei wohl ausser acht gelassen, dass NOTORIOUS 1946 entstand und dass das, was damals noch romantisch klang, im Jahr 1978 heillos verkitscht wirken muss. Der Dialog in der Szene, bevor Joe und Carla zum ersten Mal miteinander schlafen, liest sich in seiner gezwungenen Doppeldeutigkeit fast wie eine Parodie: Joe: «You are the wife of the man who destroyed my brother ...» Carla: «Yes ...» «I must hurt you deeply ...» «Yes...deeply...» «May I hurt you deeply?» «Please, darling, yes ...» «I want to ... I have to ...» «Oh God, Joe, please ...» ... und ihre Lippen treffen sich.

Alfred Hitchcock in FAMILY PLOT *(1976)*

Freeman braucht für diese Schlüsselszene nur einen (zugegebenermassen pathetischen) Satz von Carla: «Wait ... I want to feel you looking at me.» Dann verharren sie für einen Moment, die Kamera fängt ihre hungrigen Blicke ein, bevor sie sich in die Arme fallen und zu Boden sinken.

Pursuito oder die Verfolgung

Eine weitere Schlüsselszene in beiden Drehbüchern ist die Verfolgung eines Paketes auf dem Weg von London nach Finnland. Bei Freeman findet Bailey heraus, dass Carla sich zwei Fussball-Trikots für ihre Söhne nach Finnland schicken lässt. In der Hoffnung, so das Versteck der Brands ausfindig zu machen, nimmt er das nächste Flugzeug nach Helsinki und wartet dort in der Hauptpost auf den Abholer des Paketes aus London. Die Sequenz, die mehrere Drehbuchseiten beansprucht, verläuft völlig stumm und zeigt die Verfolgung per Flugzeug, zu Fuss, mit dem Bus, mit der Fähre und mit einem Motorboot. Immer wieder schneiden Freeman/Hitchcock auf Joes Gesicht und zeigen dann seinen subjektiven Blick auf das Paket. Joes Panik wird sichtbar, als die Frau, die das Paket in der Hauptpost entgegennahm, das Paket einmal liegen lässt, und seine Erleichterung wird deutlich, als ein Herr es ihr hinterherträgt.

Die Konstruktion der Szene hat soviel «Hitchcock-Touch», dass einem sofort ähnliche Szenen seines Œuvres in den Sinn kommen. James Stewart, der in VERTIGO zwanghaft auf Schritt und Tritt der geheimnisvollen Carlotta Valdez nachspürt; Cary Grant, der in NORTH BY NORTHWEST minutenlang an einem verlassenen Highway steht, bis er merkt, dass er von einem Flugzeug angegriffen wird, oder Paul Newman, der in TORN CURTAIN durch ein Museum verfolgt wird in einer Szene, der eine ganze Partitur hallender Schritte unterlegt wurde.

In seiner Fassung von «The Short Night» kommt Freeman mit dieser Sequenz Hitchcocks Vorliebe für solche, nur auf Geräusche und beobachtende Blicke reduzierte Szenen nach. Die Verfolgung ist so zentral, dass Freeman sogar vorschlug, den Film «Pursuit» zu nennen, oder «Pursuito», in Anlehnung an VERTIGO und PSYCHO.

Liest man dieselbe Szene in Lehmans Script, ist man enttäuscht von ihrer schwachen Konstruktion. Weder der Moment des Zögerns, als die Frau das Paket vergisst, ist ausgearbeitet, noch sind die langen Einstellungen des Beobachtens und Observierens vorhanden, zusätzlich wird die Homogenität der Szene noch durch eine belanglose Dialogszene verwässert.

Abschluss einer Karriere

Es ist erstaunlich, wie sehr der Entwurf von David Freeman, dessen einzige grosse Leistung das Drehbuch zu THE BORDER (Tony Richardson, 1982) bleibt, gegenüber dem von Ernest Lehman gewinnt. Der Autor von Klassikern wie SABRINA (1954), WEST SIDE STORY (1961) oder WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (1966) scheint 1978 seine beste Zeit hinter sich gehabt zu haben. Tatsächlich verabschiedete sich Lehman nach diesem letzten Versuch, einen Kinofilm zu schreiben, vom grossen Hollywoodgeschäft und verfasste nur noch sporadisch Drehbücher fürs Fernsehen.

Aber auch, wenn man David Freemans Bearbeitung des Stoffes der von Ernest Lehman vorzieht, «The Short Night» wäre wohl kein grosser Hitchcock-Film geworden. Er besitzt beispielsweise weder den Witz von NORTH BY NORTHWEST noch die Eleganz von NOTORIOUS. Und ein paar typische Hitchcock-Szenen machen noch keinen guten Hitchcock-Film, wie schon MARNIE oder TOPAZ zeigen. Ähnlich wie etwa bei TORN CURTAIN wären es vermutlich einzelne Szenen, die man heute dank ihrer brillanten visuellen Gestaltung loben würde. FAMILY PLOT, mit seiner versöhnlichen Leichtigkeit, bleibt der schönere Abschluss von Hitchcocks Karriere.

Die etwas altbackene Mischung aus Liebesfilm und Spionagethriller, die «The Short Night» geworden wäre, hätte durch die frische Sicht eines jüngeren Regisseurs vielleicht noch aufgewertet werden können. Vielleicht hätte Steven Spielberg, den Hitchcock für die grösste Hoffnung Hollywoods hielt, aus dem Sujet einen romantischen Abenteuerfilm machen können. Vielleicht hätte Brian De Palma, der immer wieder mit Hitchcock verglichen wurde, einen grellen und kruden Thriller à la THE FURY daraus gemacht. Und vielleicht könnte heute ein Paul Verhoeven dem Film auf seine Art neues Leben einhauchen. Wer kann das wissen?

Den letzten Satz in «The Short Night» spricht einer von Carlas Söhnen nach seiner abenteuerlichen Rettung aus dem russischen Zug. So als wäre das Ganze ein Spiel gewesen, fragt Neal aufgeregt seine Mutter: «Can we do it again?»

«Can I do it again?», diese Frage hat sich Sir Alfred Hitchcock gegen Ende seines Lebens wohl häufiger gestellt. Am Morgen des 29. April 1980 wurde sie endgültig beantwortet. Sein Körper hatte einfach aufgehört zu funktionieren und der Meister, der Morde wie kein anderer inszenierte, starb ganz *unspektakulär* und bescheiden in seinem Bett.

Stefan Blau

David Freeman: The Last Days of Alfred Hitchcock. A memoir featuring the Screenplay of «Alfred Hitchcock's The Short Night». Woodstock, New York, Overlook Press, 1984