Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 10

Nachruf: Die dunklen Träume eines furchtsamen Mannes : zum Tode von Alfred Hitchcock am 29. April 1980

Autor: Arnold, Frank

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: 07.12.2025

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

Die dunklen Träume eines furchtsamen Mannes

Zum Tode von Alfred Hitchcock am 29. April 1980

In Hollywood ist dreieinhalb Monate vor seinem 81. Geburtstag Alfred Hitchcock gestorben. Als unumstrittener «master of suspense» hat er während eines halben Jahrhunderts in über 50 psychologisch vertieften und intelligent konstruierten Spannungs- und Kriminalfilmen das Kinopublikum mit ausgeklügeltem, sanftem Schrecken versorgt. Sein Einfluss auf zwei Generationen von Cinephilen – Filmschaffenden, Kritikern und Zuschauern – kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Leben und Werk des englischen Regisseurs ist von der Tagespresse bereits ausführlich gewürdigt worden. Und wenige Tage vor seinem Tod ist im Hanser-Verlag, München, John Russel Taylors «Hitchcock-Biographie» in deutscher Übersetzung erschienen – ein Standardwerk neben François Truffauts aufschlussreichem Interview-Buch «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?». Wir versuchen daher nicht, Hitchcocks Werk umfassend zu würdigen, wofür ohnehin der Platz fehlen würde, sondern beschränken uns auf den Abdruck eines Beitrages von Frank Arnold, der sich auf die Darstellung einiger Aspekte seines Oeuvres beschränkt.

Während Alfred Hitchcock den Kinozuschauern als Synonym für Spannung gilt («master of suspense» lautete die Widmung in Mel Brooks' Hommage «High Anxiety»), hält die Debatte unter den Filmkritikern darüber an, ob er nur der perfekte Techniker war oder auch ein Moralist. Erst kürzlich hat David Thomson in der amerikanischen Zeitschrift «Film Comment» Hitchcock die Qualität eines Moralisten abgesprochen. Dass Hitchcock von vielen vornehmlich als technisches Genie gesehen wird, ist sicherlich auch Folge des vielgelesenen Interview-Buches von François Truffaut; soviel aufschlussreiche Details man daraus auch erfahren kann, die Konzentration auf die Machart der Filme lenkte den Blick vorwiegend auf den Techniker Hitchcock – eine Einschätzung, die er selber unterstützt, wenn er in Interviews bereitwillig seine Trickkiste auspackt, aber meist nur unwillig auf Fragen über Implikationen bestimmter Motive eingeht.

I

Die frühere Geringschätzung Hitchcocks bei der *seriösen* Filmkritik hing sicherlich auch damit zusammen, dass er innerhalb der *Traumfabrik Hollywood* praktisch reibungslos gearbeitet hat und nie von der Industrie verfemt war wie Orson Welles. Er hat immer wieder betont, dass für ihn das Publikum ein, wenn nicht gar *der* entscheidende Faktor bei der Konzeption seiner Filme war. Er hat dem in wachsendem Masse Rechnung getragen, indem er die Experimente, die in seinen frühen englischen Filmen häufig noch wie Fremdkörper wirken (zum Beispiel der innere Monolog Herbert Marshalls oder das rhythmisierte, chorähnliche Sprechen der Geschworenen in *«Murder,»* 1930) später stärker in die Erzählung integriert hat – man beachte nur die subtile Verwendung von Ton (vor allem in *«The Birds»*) und Farbe (z. B. *«Topaz»*). In seinem Spätwerk hat er jedoch auch Experimente erprobt, die das Publikum nicht nachvollzog. Während in *«Marnie»* der gemalte Hintergrund (hinter dem Haus von Marnies Mutter) und die als solche auffälligen Rückprojektionen (bei Marnies Ritten) das Publikum zum Lachen reizen, weil sie in ihrer expressionistischen Machart zu sehr aus dem Rahmen des Films fallen, sind die subversiven Elemente, die in *«Topaz»* eine Unterminierung des Freund-Feind-Schemas der Agenten bewirken, so verdeckt, dass der Film an der Oberfläche durchaus als *Kal-*

Der «Master of Suspense» im Gespräch mit Bruce Dern, bei den Dreharbeiten zu «Family Plot», Hitchcocks letztem Film.

ter Krieg-Film erscheinen muss. Erst die Herausarbeitung der Struktur (und in dieser Hinsicht ist der Film mit seinen unzähligen Verrätern einer seiner interessantesten) und das genaue Hinsehen machen deutlich, wie wenig edel im Grunde genommen das Handeln der westlichen Agenten ist – was im übrigen auch für die früheren Agentenfilme des Regisseurs wie *«Notorious»* und *«North by Northwest»* gilt. Der Verzicht auf eine durchgehende Identifikationsfigur, unterstützt durch die Besetzung der Hauptrolle, sind wohl kaum, wie vielfach behauptet, Nachlässigkeiten, sondern bewusste Stilmittel, wobei Hitchcock allerdings ebenfalls das Publikum überschätzt hat. Konsequenterweise hat er dann in seinem folgenden Film *«Frenzy»* das bewährte und von ihm vielfach erprobte Schema des unschuldig Verfolgten wieder aufgegriffen und den Film um eines seiner Lieblingsmotive, das Essen – man achte nur darauf, wie häufig in Hitchcocks Filmen an entscheidenden Stellen gegessen wird –, herumkonstruiert, während er in seinem letzten Werk, *«Family Plot»,* noch einmal gemächlich seine Zaubertricks vorführte und den Zuschauer am Schluss augenzwinkernd zum Komplizen machte.

II

Das Spiel mit dem Publikum hat Hitchcock in seinem erfolgreichsten Film, *«Psycho»,* der in dieser Hinsicht einer seiner experimentellsten ist, auf die Spitze getrieben, indem er mehrfach vorher sorgfältig aufgebauten Identifikationsmustern des Publikums den Boden unter den Füssen wegzieht: Die subjektive Perspektive von Janet Leigh, aus der die erste halbe Stunde des Films erzählt wird, wird plötzlich überraschend zerstört, als sie brutal ermordet wird. Im nächsten Augenblick bangt man dann mit dem schüchternen jungen Mann, der die Tat seiner verrückten

Mutter vertuschen will, bis man später erfährt, dass alles ganz anders war. Zu dieser Konditionierung des Publikums bemerkte Hitchcock selber: «In *‹Psycho›* habe ich das Publikum geführt, als ob ich auf einer Orgel gespielt hätte.»
Der daraus gelegentlich resultierende Vorwurf, Hitchcocks Filme seien inhuman gegenüber dem Zuschauer, weil sie ihn auf bestimmte Reaktionen festlegen würden, scheint mir verfehlt. Der Hitchcocksche *suspense* als «die Dramatisierung des Erzählmaterials eines Films oder auch die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist» (Truffaut), ist verbunden mit dem Genre des Thrillers und der geschlossenen Erzählform, innerhalb der Hitchcock arbeitete. Ihn zu vergleichen (und abzuwerten) mit Regisseuren, die *offen* sind wie Altman oder Renoir, heisst deshalb, nicht miteinander Vergleichbares zu vergleichen. Gegenüber jenen Filmen, bei denen zum Schluss überraschend der Mörder präsentiert wird, während dem Zuschauer vorher suggeriert wurde, durch das Mitraten zu partizipieren, halte ich Hitchcocks Präsentation des Materials für die überlegenere und auch ehrlichere. Deutlich wird das bei einem Vergleich zwischen Hitchcocks *«Vertigo»* (1958) und dem drei Jahre früher entstandenen *«Les Diaboliques»* (1955) von Henri-Georges Clouzot. Beide beruhen auf Romanvorlagen von Boileau/Narcejac, in beiden geht es um ein raffiniertes Komplott zwischen Ehemann und Geliebter, um die Ehefrau zu ermorden. Während Clouzot die Auflösung gemäss der Romanvorlage erst in den letzten Minuten des Films enthüllt und damit das Verhalten von Simone Signoret *nachträglich* als vorgetäuscht entlarvt, erfahren wir bei Hitchcock (kurz nachdem der zweite Teil des Films begonnen hat), dass Kim Novak nicht die ist, für die sie sich ausgibt. Teilte der Zuschauer bisher den verzauberten Blick von James Stewart auf sie, so wird er jetzt davon distanziert und ist in der Lage, das Pathologische an Stewarts Verhalten zu durchschauen. Aus der Liebesgeschichte des ersten Teils wird so die Tragödie eines Mannes, der in einer Art von nekrophilem Wahn eine Frau seiner toten Geliebten angleichen möchte und dabei nicht merkt, dass beide Frauen identisch sind. Wenn er am Schluss nach dem von ihm mitverschuldeten Tod der Frau auf dem Sims des Kirchturms steht, die Arme ausgebreitet wie in Trance, so ist diese pessimistischste aller Hitchcockschen Schlusseinstellungen dem Schluss Clouzots turmhoch (um das Bild des Filmes zu gebrauchen) überlegen.
Erwächst bei Clouzot die Spannung daraus, dass der Zuschauer sich fragt, «was wird jetzt noch Schlimmes, Unerklärliches geschehen?», so erwächst sie bei Hitchcock auch aus den Charakteren, die lebendig sind und nicht nur Schachfiguren, die der Regisseur hin- und herschiebt. Während das Thriller-Genre sonst davon lebt, dass Gut und Böse säuberlich getrennt sind, die Bedrohung gerade aus der Anonymität und Unmenschlichkeit des Bösen erwächst (ein Beispiel aus jüngster Zeit: John Carpenters «Assault on Precinct 13»), hat Hitchcock immer wieder die Grenzen verschoben mit seinen attraktiven Schurken und zwiespältigen Helden. In seinen grossen Filmen aus den fünfziger und sechziger Jahren sind die Beziehungen zwischen den Protagonisten komplexer und ausgefeilter als in seinen früheren Werken. Wenn man etwa *«The Birds»* mehrmals sieht und nicht nur gespannt auf die Titeldarsteller wartet, so erkennt man deutlich, wie sorgfältig Hitchcock die Personen und ihre Beziehungen zueinander durch Details charakterisiert hat.

III

Der Vorwurf, Hitchcocks Haltung gegenüber dem Zuschauer sei inhuman, weil er ihm keine Freiheit lasse, betrifft genauso sein Verhältnis zu Schauspielern und Technikern, denen er dadurch, dass er jede Einstellung und die Schnittfolge bereits vor Drehbeginn genau geplant hat, auch nur begrenzten Spielraum liess. Man kann dem zwar entgegenhalten, dass Darsteller wie James Stewart, Cary Grant, Grace Kelly und Tippi Hedren (um nur einige zu nennen) unter Hitchcock einige ihrer besten Rollen gespielt haben, während die Kette von Schauspielern, die unter weniger talentierten Regisseuren oder in eigener Regie übel chargierten, endlos ist.

Doch ist die zentrale Bedeutung der totalen Kontrolle in Hitchcocks Werk nicht zu übersehen. Ohne damit eine Wertung zu verbinden (denn das hiesse, dem Filmemacher seinen Arbeitsstil vorschreiben zu wollen), scheint mir die Ursache dafür in einem traumatischen Kindheitserlebnis Hitchcocks zu liegen, über das er im Interview mit Truffaut bereitwillig Auskunft gab: Als Fünfjähriger wurde er von seinem strengen Vater mit einem Brief zur Polizei geschickt, nach dessen Lektüre ihn der Wachtmeister für einige Minuten in die Zelle sperrte mit der Bemerkung, «so machen wir es mit bösen Buben». Wenn die daraus resultierende Angst Hitchcocks vor der Polizei und sein Misstrauen gegenüber der Justiz sich so offensichtlich thematisch in vielen seiner Werke niederschlägt, warum dann nicht auch in der Machart?
Im Falle Hitchcock hat sich ein furchtsamer Mann, der nach eigenem Bekunden Streitigkeiten gern aus dem Weg ging, dazu entschlossen, seine eigenen Ängste zu überwinden, indem er mittels des Mediums Kino andere Leute in Angst und Schrecken versetzt und sich dann daran erfreut, dass sie genauso reagieren, wie er es vorausgeplant hatte. Bedenklich könnte aber stimmen, dass er diese makabren Spiele auch in der Wirklichkeit gerne inszeniert hätte, hätte er nicht zuviel Angst davor gehabt (man lese dazu in Truffauts Buch die Geschichte von der falschen Tante, die er in Gegenwart von Gästen demütigen wollte).

IV
Solch ein psychoanalytischer Erklärungsansatz wird durch die Filme Hitchcocks unterstützt, die von ihrer Struktur her häufig genug der Logik eines *Alp*-Traumes folgen. Urplötzlich aus ihrer biederen Alltagsrealität herausgerissen, geraten die Protagonisten in den Sog schwindelerregender Ereignisse, die jenseits ihrer Kontrolle liegen. Erwacht man neben einer Frauenleiche (wie Robert Donat in *«The 39 Steps»*), so verliert auch das Klingeln des Telephons seinen gewohnten Klang. Objekte – vorwiegend solche, die psychoanalytisch vorbelastet sind – werden zu Bedeutungsträgern: Schlüssel, die die Macht bedeuten, sich Zugang zum grossen Geheimnis zu verschaffen *(«Notorious», «Under Capricorn»)*, Handschellen, sichtbarstes Zeichen des Verlustes der Freiheit *«(Number 17» «The Lodger, «The 39 Steps»)*, Brillengläser, hinter denen Frauen ihre Gefühle verbergen, sie im Moment der Erregung dann konsequenterweise absetzen oder verlieren *(«Suspicion», «Spellbound», «Strangers on a Train»)*, Juwelen, mit denen Frauen Männer anlokken können *(«To Catch a Thief»)*, die aber im Grunde genommen falsche Werte sind, die ihre Trägerinnen nur solange brauchen, bis sie zu sich selbst und anderen

---

Güney-Filmproduktion dankt für OCIC-Preis

F-Ko. Ein Dankschreiben schickte die türkische Produktionsgruppe Güney Filmcilik Istanbul an die Internationale Katholische Filmorganisation OCIC: «Wir danken herzlich dafür, dass Sie Ihren hochgeschätzten Preis (bei der Berlinale, Red.) dem türkischen Film «Dusman» haben zukommen lassen. Ihre Organisation war im letzten Jahr die erste, die die Bedeutung unseres Films «Sürü» erkannte und sie durch die Verleihung eines Preises einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis brachte. Das war für uns der Anfang eines langen Weges, während dessen Ihre Anerkennung immer wieder dazu diente, den Glauben an unser Werk und dessen Berechtigung in uns lebendig zu halten. Unsere Filme entstehen noch immer unter schwierigsten Umständen. Der Mangel an filmischem Rohmaterial, an Labors und an einer ausreichenden technischen Infrastruktur gehören, zusammen mit den Härten der Zensur und den Methoden undemokratischer Willkür, zu den Hindernissen, mit denen wir täglich zu kämpfen haben. Unsere Filme können daher erst ein Schatten sein von dem, was wir eines Tages in unserem Kampf für die Freiheit aller Völker auf dieser Welt zu erreichen hoffen.»

Menschen gefunden haben *(«Lifeboat»)*. Die Realität wird doppelbödig, nichts ist, was es scheint. Die sich überstürzenden Geschehnisse kulminieren oft genug im Hängen über einem schwindelerregenden Abgrund *(«Number 17», «Young and Innocent», «Saboteure», «North by Northwest», «Rear Window»* u. a.). Wenn man dann, die rettende Hand ergreifend, vom Abgrund direkt in ein Bett gezogen wird *(«North by Northwest»)*, wird die Natur der Träume deutlich.
Kino und Träume: Die Situation des Kinozuschauers hat Hitchcock selber oft genug in seinen Filmen gespiegelt; das Voyeurhafte *(«Rear Window»)*, das Gefühl einer kindlichen Hilflosigkeit *(«Notorious»*, wo Ingrid Bergman langsam vergiftet wird) und die zeitweise Verdrängung der unerträglichen Realität durch das Kino (in *«Sabotage»* sieht Sylvia Sidney, die gerade erfahren hat, dass ihr kleiner Bruder getötet wurde, auf der Leinwand einen Zeichentrickfilm, in dem ein Vogel getötet wird – und stimmt in das Gelächter der Zuschauer mit ein). – Träume als Wunschträume, Kino als gigantischer Wunschtraum: Truffaut stellt schon an Hitchcocks erstem vollendetem Film, *«The Pleasure Garden»* (1925), eine Faszination fürs Anomale fest; Fetischismus *(«Marnie)»*, Nekrophilie *(«Vertigo»)*, Voyeurismus *(«Rear Window», «Psycho»)* und Verwandtes – bei Hitchcock finden wir alles wieder, von den ständigen Dreiecksverhältnissen gar nicht zu reden. Man lese nur im Truffaut-Buch die Seiten 70/71, 238, 256, 291 und 293/94, um zu sehen, dass Hitchcocks Phantasie in sexueller Hinsicht recht ausschweifend war.

Seinen 54. Film *(«The Short Night»)*, in dem ein britischer Agent einen Verräter mit Hilfe von dessen Frau zur Strecke bringt, hat er nun nicht mehr drehen können. Wenn ich mir auch kaum ein schöneres Ende seiner langen Karriere vorstellen kann als den augenzwinkernden Schluss von *«Family Plot»*, so wäre ein noch schöneres Geschenk doch sicherlich ein weiterer Film gewesen. Frank Arnold (F-Ko)

Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933–1945)

III. Teil: Hollywoods Antinazifilme

Als nach Pearl Harbour und der Kriegserklärung durch Deutschland und Italien die Produktion antifaschistischer Filme unbehindert und sogar erwünscht war (die Regierung schickte einen Regierungsbeauftragten als Berater), wurde die politische Konsequenz, wie sie den sowjetischen Filmen eigen war, von den amerikanischen nicht erreicht. Sie boten dennoch nicht nur Lügen feil, um auf Brechts Gedicht «Hollywood» zu antworten. Die Funktion, die der antifaschistische Hollywood-Film wahrnahm, ist innerhalb seiner Rezeptionssphäre zu sehen. Emigranten nutzten dabei ihre Chance, was vom Engagement gegen den Faschismus nicht getrennt werden darf.
Das Wesentlichste, was das amerikanische Kino gegen den Faschismus hervorgebracht hat, sind Dokumentarfilme, insbesonders die unter Frank Capras Leitung produzierte Kompilationsfilmserie *«Why We Figth» («Warum wir kämpfen»)*, aber sie hatten keine grosse Breitenwirkung. Das auf die Stereotypen Hollywoods fixierte Publikum war darauf nicht vorbereitet. Es sah sich lieber an, wie Errol Flynn «gerade 87 Millionen Deutsche tötete», wie das nun entstehende Klischee des amerikanischen «Antinazifilms» ironisiert wurde. [1]
Die nun einsetzende Grossproduktion ist nach der Kenntnis ausgewählter Bei-

---

[1] Dore Schary, zit. nach: Hollywood und die Nazis, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Kino, Hamburg 1977, S. 17