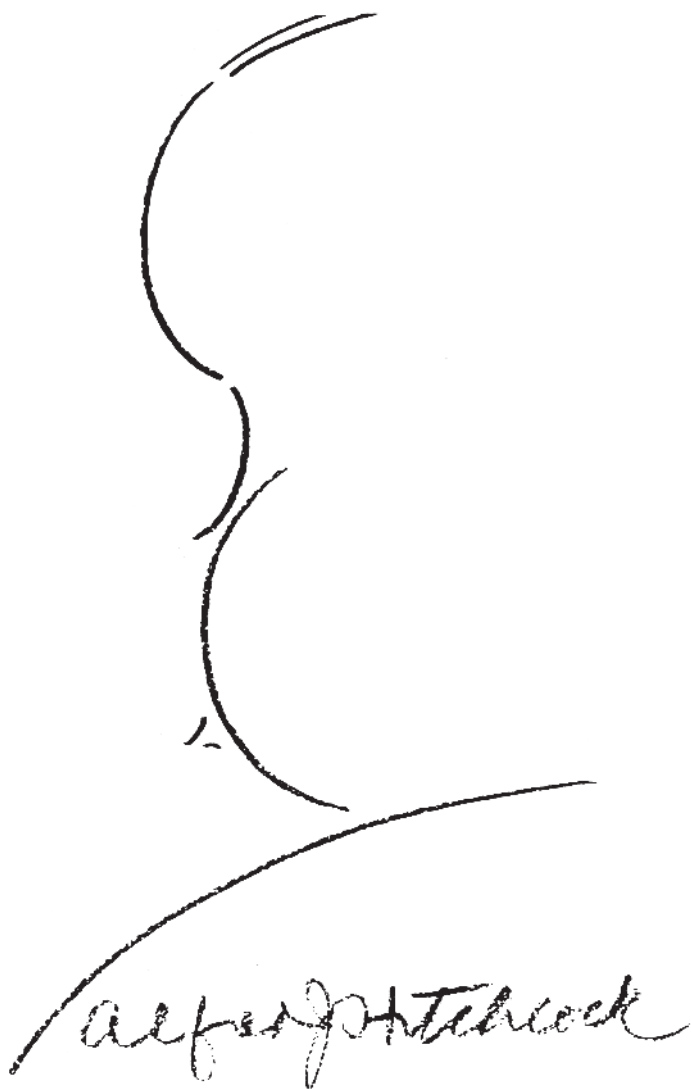


HEYNE <



alfred hitchcock

François Truffaut

in Zusammenarbeit
mit Helen G. Scott

Mr. HITCHCOCK, wie haben Sie das gemacht?

Herausgegeben
von Robert Fischer

Aus dem Französischen
von Frieda Grafe und
Enno Patalas

WILHELM HEYNE VERLAG
MÜNCHEN

Titel der Originalausgabe:
HITCHCOCK/TRUFFAUT avec la collaboration de
Helen Scott édition définitive (1993)

Die erste Originalfassung des Buches erschien 1966 unter dem Titel
LE CINEMA SELON HITCHCOCK.

Dieser Titel erschien bereits unter der Bandnummer 19/14.
Die Bildanzahl wurde für diese Taschenbuchausgabe reduziert.

Sollte diese Publikation Links auf Webseiten Dritter enthalten,
so übernehmen wir für deren Inhalte keine Haftung,
da wir uns diese nicht zu eigen machen, sondern lediglich auf deren
Stand zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweisen.



Penguin Random House Verlagsgruppe FSC® N001967

11. Auflage

Taschenbuchaustausgabe 03/2003
Copyright © 1983 François Truffaut
Copyright © 1993 Éditions Gallimard
Copyright © 1999 der deutschsprachigen Ausgabe
by Wilhelm Heyne Verlag, München,
in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH,
Neumarkter Straße 28, 81673 München
Printed in Germany
Umschlagkonzept und -gestaltung:
Hauptmann & Kompanie Werbeagentur, München – Zürich
Herstellung: Udo Brenner
Satz: Schaber Datentechnik, Austria
Druck und Verarbeitung: CPI books GmbH, Leck

ISBN: 978-3-453-86141-1

www.heyne.de

Inhalt

Vorwort zur vollständigen Ausgabe (1983)	IX
Vorwort (1966)	9
1	21
Kindheit – Der Wachtmeister hat mich eingesperrt – Körperliche Züchtigung – Ich habe gesagt: Ingenieur – »Der Morgen graute« – Ein unvollendeter Film: <i>Number Thirteen</i> – <i>Woman to Woman</i> – Meine zukünftige Frau – Michael Balcon hat mich gefragt – <i>The Pleasure Garden</i> (<i>Irrgarten der Leidenschaft</i>) – Mein erster Drehtag – <i>The Mountain Eagle</i> (<i>Der Bergadler</i>)	
2	37
<i>The Lodger</i> (<i>Der Mieter – Eine Geschichte aus dem Londoner Nebel</i>): der erste richtige Hitchcockfilm – Eine rein visuelle Form – Der Glasboden – Handschellen und Sex – Weshalb ich in meinen Filmen auftrete – <i>Downhill</i> – <i>Easy Virtue</i> – <i>The Ring</i> und »One-Round Jack« – <i>The Farmer's Wife</i> – <i>Champagne</i> : ein wenig wie Griffith – <i>The Manxman</i> , mein letzter Stummfilm – Das Rechteck der Leinwand muß mit Emotionen aufgeladen sein	
3	55
<i>Blackmail</i> (<i>Erpressung</i>), mein erster Tonfilm – Das Schüfftan-Verfahren – <i>Juno and the Paycock</i> – Weshalb ich nie <i>Schuld und Sühne</i> verfilmen werde – Was ist Suspense? – <i>Murder!</i> (<i>Mord – Sir John greift ein</i>) – Spracheigenheiten – <i>The Skin Game</i> (<i>Bis aufs Messer</i>) – <i>Rich and Strange</i> (<i>Endlich sind wir reich</i>) – Mit Mrs. Hitchcock in Paris – <i>Number Seventeen</i> (<i>Nummer Siebzehn</i>) – Für die Katz – Hitchcock als Produzent – <i>Waltzes from Vienna</i> – »Mit dir ist es aus, deine Karriere geht bergab« – Eine sehr ernsthafte Gewissensforschung	
4	76
<i>The Man Who Knew Too Much</i> – Als Churchill Polizeichef war – Wie ich auf die Idee mit dem Beckenschlag gekommen bin – Vereinfachen und verdeutlichen – <i>The Thirty-nine Steps</i> (<i>Die 39 Stufen</i>) – Der Einfluß Buchans – Was ist Understatement? – Eine alte schlüpfrige Geschichte – Mister Memory – Ein Stück Leben und ein Stück Kuchen	
5	92
<i>The Secret Agent</i> (<i>Geheimagent</i>) – Was gibt es in der Schweiz? – <i>Sabotage</i> – Das Kind und die Bombe – Der Zuschauer muß Lust haben zu töten – Erst die Emotion schaffen und sie dann halten – <i>Young and Innocent</i> (<i>Jung und unschuldig</i>) – Ein Beispiel für Suspense – <i>The Lady Vanishes</i> (<i>Eine Dame verschwindet</i>) – Unsere Freunde, die Wahrscheinlichkeitskrämer – Ein Telegramm von David O. Selznick – Mein letzter englischer Film: <i>Jamaica Inn</i> (<i>Riff-Piraten</i>) – Charles Laughton, ein liebenswürdiger Witzbold – Schlußfolgerungen aus der englischen Zeit	

6	116
Die Titanic fällt ins Wasser – <i>Rebecca</i> : eine Aschenbrödel-Geschichte – Ich habe nie einen Oscar bekommen – <i>Foreign Correspondent (Mord/Der Auslandskorrespondent)</i> – Gary Cooper ist blöd gewesen – Was gibt es in Holland? – Die blutige Tulpe – Was ist ein MacGuffin? – Rückblende auf <i>The Thirty-nine Steps</i> – <i>Mr. and Mrs. Smith</i> – Weshalb ich gesagt habe: Alle Schauspieler sind Vieh – <i>Suspicion (Verdacht)</i> – Das Glas Milch	
7	134
Nicht zu verwechseln: <i>Sabotage und Saboteur (Saboteure)</i> – Ein Haufen Ideen genügt noch nicht – <i>Shadow of a Doubt (Im Schatten des Zweifels)</i> – Dankagung an Thornton Wilder – Die Lustige Witwe – Ein idealistischer Mörder – <i>Lifeboat (Das Rettungsboot)</i> – Ein Mikrokosmos des Krieges – Wie eine Meute Hunde – Zurück in London – Mein bescheidener Kriegsbeitrag: <i>Bon Voyage</i> und <i>Aventure Malgache</i>	
8	154
Zurück in Amerika – <i>Spellbound (Ich kämpfe um dich)</i> – Zusammenarbeit mit Salvador Dalí – <i>Notorious (Weißes Gift, Berüchtigt)</i> – Der Uranium-MacGuffin – Überwacht vom FBI – »Er will mich heiraten« – Meine Idee von einem Film vom Film – <i>The Paradine Case (Der Fall Paradin)</i> – Gregory Peck ist kein englischer Anwalt – Eine interessante Einstellung – Krallenfinger wie der Teufel	
9	173
<i>Rope (Cocktail für eine Leiche)</i> – Von 19 Uhr 30 bis 21 Uhr 15 – Ein Film aus einer einzigen Einstellung – Wolken aus Glas – Die Wände verschwinden – Filme müssen geschnitten sein – Wie hört man Straßengeräusche hochsteigen? – <i>Under Capricorn (Sklavin des Herzens)</i> – Das war kindisch und idiotisch – Meine drei Irrtümer – »Run for cover« – Ich habe mich geschämt – Ingrid, das ist doch bloß ein Film – <i>Stage Fright (Die rote Lola)</i> – Eine Rückblende, die lügt – Je gelungener der Schurke, um so gelungener der Film	
10	188
<i>Strangers on a Train (Der Fremde im Zug/Verschwörung im Nordexpress)</i> : ein spektakuläres Comeback – Ich hatte das Monopol auf Suspense – Der kleine Mann unter dem Karussell – Ein richtiges Luder – <i>I Confess (Ich beichte/Zum Schweigen verurteilt)</i> – Zu wenig Humor – Bin ich sophisticated und barbarisch? – Das Beichtgeheimnis – Die Erfahrung genügt nicht – Meine Angst vor der Polizei – Die Geschichte einer Ehe zu dritt	
11	207
<i>Dial M for Murder (Bei Anruf – Mord!)</i> – 3-D – Das Theater konzentriert die Handlung – <i>Rear Window (Das Fenster zum Hof)</i> – Das Kuleschow-Experiment – Wir sind alle Voyeure – Der Tod des Hündchens – Überraschungs- und Suspensekuß – Der Fall Patrick Mahon und der Fall Dr. Crippen – <i>To Catch a Thief (Über den Dächern von Nizza)</i> – Sex auf der Leinwand – <i>The Trouble with Harry (Immer Ärger mit Harry)</i> – Die Komik des Understatement – <i>The Man Who Knew Too Much (Der Mann, der zuviel wußte)</i> – Einen Dolch im Rücken – Der Beckenschlag	

12	229
<i>The Wrong Man (Der falsche Mann)</i> – Absolute Authentizität – <i>Vertigo (Aus dem Reich der Toten)</i> – Ein Fall von reiner Nekrophilie – Die Launen von Kim Novak – Gescheiterte Projekte: <i>The Wreck of the Mary Deare</i> und <i>Flamingo Feather</i> – Politischer Suspense – <i>North by Northwest (Der unsichtbare Dritte)</i> – Das geht auf Griffith zurück – Die Wichtigkeit fotografischer Dokumentation – Wie man die Zeit und den Raum gestaltet – Mein Geschmack am Absurden – Die Leiche ist aus dem Nichts gefallen	
13	252
Meine Träume sind sehr vernünftig – Einfälle mitten in der Nacht – Ein Beispiel für reinen Exhibitionismus – Nie den Raum verschwenden – Eine Großaufnahme auf Wanderschaft – <i>Psycho</i> – Janet Leighs BH – Ein »roter Hering« – Arbogasts Ermordung – Der Transport der alten Mutter – Erdolcht unter der Dusche – Die ausgestopften Vögel – Wie man eine Massenemotion schafft – <i>Psycho</i> gehört uns Filmemachern – Dreizehn Millionen Reingewinn – In Thailand steht ein Mann	
14	277
<i>The Birds (Die Vögel)</i> – Die alte Ornithologin – Die ausgehackten Augen – Die Leute, die gern vorgreifen – Melanie Daniels' vergoldeter Käfig – Ich habe zum erstenmal improvisiert – Vor dem Schultor – Ein Lieferwagen unter Schockeinwirkung – Der elektronische Ton – Der Gag mit der alten Dame – Ich habe Angst, daß mich jemand schlagen könnte	
15	291
<i>Marnie</i> – Eine fetischistische Liebe – Drei nicht verwirklichte Projekte: <i>The Three Hostages</i> , <i>Mary Rose</i> und <i>R.R.R.R.</i> – <i>Torn Curtain (Der zerrissene Vorhang)</i> – Der nette und der böse Bus – Die Fabrikszene – Ich habe mich nie kopiert – Die steigende Kurve – Situationsfilme und Personenfilme – Ich lese nur die Times – Ich bin ein rein visueller Kopf – Sind Sie ein katholischer Regisseur? – Meine Liebe zum Kino – Vierundzwanzig Stunden im Leben einer Stadt	
16	313
Hitchcocks letzte Jahre – Grace Kellys Abschied von der Leinwand – Mehr über <i>The Birds</i> , <i>Marnie</i> und <i>Torn Curtain</i> – Hitch vermißt die Stars – Die »großen kranken Filme« – Ein aufgegebenes Projekt – <i>Topaz</i> oder Ein unerfüllbarer Auftrag – Mit <i>Frenzy</i> zurück nach London – Der Herzschrittmacher und <i>Family Plot (Familiengrab)</i> – Hitchcock überhäuft mit Ehren und Würden – Liebe und Spionage: <i>The Short Night</i> – Hitchcock geht es schlecht, Sir Alfred siecht dahin – Es ist aus	
Nachwort	344
Filmographie	362
Bibliographie	386
Filmregister	392
Namenregister	396



Alfred Hitchcock a fait
53 films et une fille.
Je dédie ce livre à
Patricia Hitchcock O'Connell,
François
Truffaut
octobre 83

Alfred Hitchcock hat 53 Filme gemacht ...
und eine Tochter.
Ich widme dieses Buch Patricia Hitchcock
O'Connell,

François Truffaut
Oktober 83

Vorwort zur vollständigen Ausgabe

In aller Welt trifft das Werk Alfred Hitchcocks heute auf einhellige Bewunderung, und die Jugend, die *Rear Window*, *Vertigo* oder *North by Northwest* anlässlich ihrer Wiederaufführung entdeckt, glaubt wahrscheinlich, das sei immer so gewesen. Aber das ist durchaus nicht der Fall.

In den fünfziger und sechziger Jahren befand sich Hitchcock auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft und seines Erfolgs. Bekannt gemacht hatte ihn schon die Reklame, die David O. Selznick während der sechs oder sieben Jahre ihrer Zusammenarbeit für Filme wie *Rebecca*, *Notorious*, *Spellbound* und *The Paradine Case* gemacht hatte, aber weltweit berühmt wurde er, als er Mitte der fünfziger Jahre die Fernsehserie *Alfred Hitchcock Presents* produzierte und persönlich präsentierte. Diesen Erfolg, diese Popularität vergalt ihm die Kritik, die amerikanische wie die europäische, indem sie seine Arbeit mit Herablassung behandelte und einen Film nach dem anderen verriß.

1962 war ich in New York, um *Jules et Jim* vorzustellen, und dabei war auffällig, daß mich alle Journalisten ein und dasselbe fragten: Warum nehmen die Kritiker der *Cahiers du Cinéma* Alfred Hitchcock ernst? Er ist reich, er hat Erfolg, aber seine Filme – hinter denen steckt doch nichts. Einer dieser amerikanischen Kritiker, dem ich eine Stunde lang *Rear Window* gerühmt hatte, traute sich, mir zu antworten: Sie mögen *Rear Window*, weil Sie New York nicht kennen, weil Sie Greenwich Village nicht kennen. Worauf ich antwortete: *Rear Window* ist kein Film über Greenwich Village, sondern einfach ein Film übers Kino, und ich kenne das Kino.

Verwirrt fuhr ich nach Paris zurück.

Meine Vergangenheit als Kritiker war noch zu frisch, als daß ich schon frei gewesen wäre von dem Wunsch, der den jungen Leuten von den *Cahiers du Cinéma* gemeinsam war, dem Wunsch zu überzeugen. Mir kam der Gedanke, daß Hitchcock, der als Meister der Publicity nur in Salvador Dalí seinesgleichen hat, in Amerika, bei den Intellektuellen, ein Opfer seiner witzigen und absichtlich unernsten Interviews geworden war. Sah man seine Filme, so war klar, daß dieser Mann über die Mittel seiner Kunst mehr nachgedacht hatte als irgendeiner seiner Regisseurskollegen und daß, wenn er sich einmal bereit fände, auf einen wohlüberlegten Fragenkatalog zu antworten, dabei ein Buch herauskommen würde, daß die Meinung der amerikanischen Kritik verändern könnte.



Das ist die ganze Geschichte dieses Buches. Es wurde mit der Hilfe von Helen Scott, deren editorische Erfahrung ganz entscheidend war, überaus sorgfältig geplant, und ich glaube sagen zu dürfen, daß es sein Ziel erreicht hat. Bei seinem Erscheinen prophezeite mir indessen ein junger amerikanischer Filmprofessor: Das Buch wird Ihrem Ruf in Amerika mehr schaden als Ihr schlechtester Film. Glücklicherweise irrte sich Charles Thomas Samuels – und sein Selbstmord ein oder zwei Jahre später hat hoffentlich einen triftigen Grund. Tatsächlich begegneten die amerikanischen Kritiker ab 1968 dem Werk Hitchcocks mit größerer Aufmerksamkeit – ein Film wie *Psycho* gilt für sie heute als Klassiker –, und für die jüngeren Cinephilen sind sein Erfolg, sein Reichtum und seine Berühmtheit kein Grund mehr, ihn nicht uneingeschränkt zu akzeptieren.

Als ich im August 1962 in Universal City meine Unterhaltungen mit Hitchcock aufnahm, war er gerade dabei, den Schnitt von *The Birds* abzuschließen, seinem achtundvierzigsten Film. Vier Jahre brauchte

ich, die von uns aufgenommenen Bänder abtippen zu lassen und vor allem die Fotos zusammenzutragen, und das führte dazu, daß ich ihn bei jedem Zusammentreffen erneut befragte, um das Buch, das ich bei mir das *Hitchbook* nannte, auf den neuesten Stand zu bringen. Die erste Ausgabe, die Ende 1966 erschien, hört deshalb auf mit *Torn Curtain*, seinem fünfzigsten Film. Am Schluß der vorliegenden Ausgabe befindet sich ein zusätzliches Kapitel mit Bemerkungen zu *Topaz*, *Frenzy* (seinem letzten relativen Erfolg), *Family Plot* und schließlich *The Short Night*, dem Film, den er vorbereitete und mit der scheinbar größten Selbstverständlichkeit ständig überarbeitete, während doch in seiner Umgebung jeder wußte, daß bei seiner zerrütteten Gesundheit und entsprechenden psychischen Verfassung an einen vierundfünfzigsten Hitchcockfilm nicht zu denken war. Für einen Mann wie Hitchcock, der nur durch und für seine Arbeit gelebt hat, bedeutete das Ende seiner Tätigkeit den Tod. Er wußte es, alle wußten es, deshalb waren seine letzten vier Lebensjahre so traurig.

Am 2. Mai 1980, einige Tage nach seinem Tode, wurde in einer kleinen Kirche am Santa Monica Boulevard in Beverly Hills eine Messe gelesen. Im Jahr zuvor hatten wir in derselben Kirche Abschied genommen von Jean Renoir. Jean Renoirs Sarg stand vor dem Altar. Die Familie war da, Freunde, Nachbarn, amerikanische Cinephile und selbst einfache Leute von der Straße. Bei Hitchcock war es anders. Kein Sarg – der war schon unterwegs mit unbekanntem Ziel. Die Namen der durch Telegramme informierten geladenen Gäste wurden am Kircheneingang vom Ordnungsdienst der Universal in einer Liste abgehakt. Polizei zerstreute die Neugierigen. Es war die Beerdigung eines schüchternen Mannes, der auf andere einschüchternd gewirkt hatte und schließlich, weil sie seiner Arbeit nicht mehr nützen konnte, die Publicity mied, eines Mannes, der seit seiner Jugend sich darin geübt hatte, *Herr der Lage* zu sein.

Der Mann war tot, aber der Autor lebt, denn seine Filme, realisiert mit außerordentlicher Sorgfalt, einer alles andere ausschließenden Leidenschaft und einer hinter ungewöhnlicher technischer Meisterschaft versteckten Sensibilität, werden, weltweit verbreitet, immer im Umlauf bleiben, im Wettstreit mit aktuellen Produktionen, aber dem Verschleiß durch die Zeit trotzend – eine Bestätigung für das Bild Jean Cocteaus, mit dem dieser von Proust sprach: *Sein Werk lebte weiter wie die Uhren am Handgelenk gefallener Soldaten.*

François Truffaut

Vorwort

Alles hat angefangen mit einem Sturz ins Wasser.

Im Winter 1955/56 arbeitete Alfred Hitchcock im Studio Saint-Maurice in Joinville an der Nachsynchronisation von *To Catch a Thief*, dessen Außenaufnahmen er an der Côte d'Azur gedreht hatte. Mein Freund Claude Chabrol und ich beschlossen, ihn für die *Cahiers du Cinéma* zu interviewen. Wir hatten uns ein Tonbandgerät geliehen, mit dem wir die Unterhaltung, die sehr ausführlich und genau werden sollte, aufnehmen wollten.

Es war ziemlich finster in dem Studio, in dem Hitchcock arbeitete. Auf der Leinwand lief pausenlos eine Schleife ab, eine kurze Szene mit Cary Grant und Brigitte Auber in einem Motorboot. Im Dunkeln stellten Chabrol und ich uns Hitchcock vor; er bat uns, in der Bar des Studios auf der anderen Seite des Hofes auf ihn zu warten. Wir traten nach draußen, das Tageslicht blendete uns, und während wir mit dem Enthusiasmus echter Kinoratten die hitchcockschen Bilder kommentierten, die wir als erste sehen dürfen, gingen wir geradewegs auf die Bar zu, die da ungefähr fünfzehn Meter entfernt vor uns lag. Mechanisch traten wir beide im gleichen Schritt über den flachen Rand eines zugefrorenen großen Wasserbeckens, das dieselbe graue Farbe hatte wie der Asphalt des Hofes. Das Eis brach sofort, und völlig verduzt staken wir bis zur Brust im Wasser. Ich fragte Chabrol: »Was ist mit dem Tonbandgerät?« Langsam hob er den linken Arm und zog den aus allen Löchern tiefenden Apparat aus dem Wasser.

Die Situation war ausweglos wie in einem Hitchcockfilm. Der Boden des Beckens fiel zur Mitte hin langsam ab, so daß es unmöglich war, an den Rand zu kommen, ohne von neuem abzurutschen. Wir bedurften der helfenden Hand eines Passanten, um herauszukommen. Dann nahm uns eine, wie es schien, mitleidige Kostümbildnerin mit zu einer Garderobe, damit wir uns ausziehen und unsere Kleider trocknen könnten. Unterwegs fragte sie uns: »Na, ihr Armen, ihr seid wohl Komparsen bei *Rififi*?« »Nein, Madame, wir sind Journalisten.« »Na, dann kann ich nichts für Sie tun.«

Zitternd, in unseren noch tropfnassen Kleidern präsentierten wir uns Hitchcock einige Minuten später von neuem. Er schaute uns an, ohne ein Wort über unseren Aufzug zu verlieren, und war so freundlich, eine neuerliche Verabredung mit uns für denselben Abend im Hotel Plaza Athénée zu treffen.

Ein Jahr später, als er wieder in Paris war, erkannte er Chabrol und mich gleich in einer Schar von Journalisten und sagte: »Meine Her-

ren, ich muß jedes Mal an Sie denken, wenn ich in einem Whiskyglas Eiswürfel aneinanderstoßen sehe.«

Jahre später erst erfuhr ich, daß Hitchcock den Vorfall ausgeschmückt und um ein Finale nach seinem Geschmack bereichert hatte. Der hitchcockschen Version zufolge, die er seinen Freunden in Hollywood erzählte, meldeten wir uns bei ihm nach unserem Sturz in das Bassin: Chabrol als Geistlicher und ich in Polizeiuniform.

Zehn Jahre nach diesem ersten feuchten Kontakt hatte ich wieder das dringende Verlangen, Hitchcock zu befragen wie Ödipus das Orakel. Denn in der Zwischenzeit hatte ich durch meine eigenen Erfahrungen bei der Realisierung von Filmen besser verstehen gelernt, wie bedeutend sein Beitrag zur Kunst der Inszenierung ist.

Wenn man Hitchcocks Karriere von seinen ersten englischen Stummfilmen bis zu seinen Farbfilmen in Hollywood aufmerksam verfolgt, so findet man darin die Antwort auf einige Fragen, die sich jeder Filmmacher stellen muß, darunter die wichtigste von allen: Wie drückt man sich auf eine rein visuelle Weise aus?

Ich bin nicht der Autor dieses Buchs, ich habe nur den Anstoß dazu gegeben oder, wenn Sie so wollen, es provoziert. Nachdem Hitchcock eines schönen Tages (es *war* für mich ein schöner Tag) das Prinzip eines Fünfzig-Stunden-Interviews akzeptiert hatte, blieb mir eigentlich nur eine journalistische Arbeit übrig.

Ich schrieb Hitchcock also und fragte ihn, ob er bereit sei, fünfhundert Fragen zu beantworten, die ausschließlich seine Karriere, ihrem chronologischen Ablauf folgend, betreffen sollten. Ich schlug vor, daß es in der Unterhaltung vor allem gehen sollte:

erstens, um die Entstehungsgeschichte jedes Films, zweitens, um die Ausarbeitung und den Aufbau des Drehbuchs, drittens, um die besonderen Regieprobleme bei jedem der Filme, viertens, um Hitchcocks eigene Beurteilung des kommerziellen und künstlerischen Ergebnisses in jedem einzelnen Fall, gemessen an seinen Erwartungen.

Hitchcock nahm an.

Die erste Hürde, die überwunden werden mußte, war das Sprachproblem. Ich wandte mich an meine Freundin Helen Scott vom French Film Office in New York. Der Umstand, daß sie eine in Frankreich erzogene Amerikanerin ist, die das filmische Fachvokabular beider Sprachen perfekt beherrscht, ihr wirklich fundiertes Urteil und ihre menschlichen Qualitäten machten sie zur idealen Mitarbeiterin.

An einem 13. August, Hitchcocks Geburtstag, kamen wir in Hollywood an. Jeden Morgen holte uns Hitchcock im Beverly Hills Hotel

ab und nahm uns mit in sein Büro in den Universal Studios. Alle drei mit einem Krawattenmikrofon ausgestattet, im Nebenzimmer ein Toningenieur, der das Gespräch aufnahm, so unterhielten wir uns jeden Tag ohne Unterbrechung von neun Uhr morgens bis sechs Uhr abends. Auch beim Essen, das wir an demselben Tisch einnahmen, ging dieses verbale Marathon weiter.

Anfangs erzählte Hitchcock, wie immer bei Interviews in Höchstform, Anekdoten und amüsante Geschichten, aber vom dritten Tag an zeigte er sich ernster, offener und wirklich selbstkritisch. So genau wie möglich berichtete er über seine Karriere, über Glücksfälle und Fehlschläge, Schwierigkeiten, Versuche, Zweifel, Hoffnungen und Anstrengungen.

Immer deutlicher stellte sich mir der Kontrast dar zwischen dem Mann, den die Öffentlichkeit kennt, selbstsicher und zum Zynismus neigend, und dem, als der er mir in Wahrheit erscheint: ein wundervoller, sensibler, gefühlsbetonter Mensch, der die Empfindungen, die er dem Publikum mitteilen möchte, selbst tief und physisch spürt.

Dieser Mann, der besser als irgendein anderer die Angst gefilmt hat, ist selbst furchtsam, und ich vermute, daß sein Erfolg damit zusammenhängt. Während seiner ganzen Karriere hat Hitchcock es als notwendig empfunden, sich gegen Schauspieler, Produzenten und Techniker zu schützen, deren kleinste Schwächen und Launen bereits die Einheit eines Films gefährden können. Das beste Mittel, sich zu schützen, bestand für ihn darin, der Regisseur zu werden, den alle Stars sich wünschten, sein eigener Produzent zu werden und mehr über die Technik zu wissen als die Techniker selbst.

Blieb ihm nur noch, sich vor dem Publikum zu schützen. Zu diesem Zweck nahm Hitchcock sich vor, es zu verführen, indem er ihm Angst machte, in ihm die Gefühle weckte, die man als Kind hat, wenn man hinter den Möbeln eines stillen Hauses Verstecken spielt, wenn man erwischt wird beim Blindekuhspiel oder wenn abends vorm Einschlafen ein liegengebliebenes Spielzeug etwas Geheimnisvolles, Beunruhigendes bekommt.

Das bringt uns zum Suspense*, den manche, auch wenn sie Hitchcock für den Meister auf diesem Gebiet halten, als eine niedrigere Form des Schauspiels ansehen, während er doch das Schauspiel schlechthin ist.

Suspense bedeutet zunächst die Dramatisierung des Erzählmaterials

* Wir lassen das Wort Suspense unübersetzt, da sein voller Sinn in einem deutschen Wort nicht zu fassen ist. A. d. Ü.

eines Films oder auch die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist. Ein Beispiel. Jemand will verreisen, er geht aus dem Haus, steigt in ein Taxi und fährt zum Bahnhof. Eine gewöhnliche Szene in einem beliebigen Film. Wenn dieser Mann nun, ehe er ins Taxi steigt, auf die Uhr schaut und murmelt: »Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie«, so wird die Fahrt zu einer Szene voller Suspense, jedes Rotlicht, jede Kreuzung, jeder Verkehrspolizist, jedes Bremsen, jedes Schalten steigert den emotionalen Gehalt der Szene. So eindeutig und überzeugend sind die Bilder, daß es niemand in den Sinn kommt zu sagen: Warum die Eile, nimmt er halt den nächsten Zug. Die Spannung, die die Rasanz der Bilder erzeugt, läßt keinen Zweifel an der Dringlichkeit des Geschehens aufkommen.

Eine derart bewußte Dramatisierung schließt natürlich eine gewisse Willkür ein. Aufgeklärte Geister denunzieren sie als Unwahrscheinlichkeit, aber Hitchcocks Kunst besteht gerade darin, uns die Willkür akzeptieren zu lassen. Hitchcock sagt oft, er mache sich nichts aus der Wahrscheinlichkeit, und doch ist er nur selten unwahrscheinlich. Seine Geschichten basieren auf einem ungewöhnlichen Zusammentreffen von Umständen – das verschafft ihm die starke Situation, die er braucht. Danach besteht seine Arbeit darin, das Drama zu füttern und zu straffen, ihm ein Höchstmaß an Intensität und Glaubwürdigkeit zu verleihen, bis zum Paroxysmus, dem er eine schnelle Auflösung folgen läßt.

Im allgemeinen sind die Suspense-Szenen eines Films dessen »privilegierte Augenblicke«, die, die man im Gedächtnis behält. Bei Hitchcock dagegen soll jeder Augenblick ein »privilegierter« sein, während seiner ganzen Karriere war er aus auf Filme, wie er sagt, »ohne Löcher und Flecken«.

Diese wilde Entschlossenheit, um jeden Preis die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erhalten, seine Emotion, von der die Spannung abhängt, erst zu wecken, wie er sagt, und sie dann zu bewahren: sie macht seine Filme unverwechselbar und unnachahmlich. Genauso wie die Höhepunkte seiner Geschichten meistert Hitchcock Expositionen und Übergänge und all die gewöhnlich undankbaren Szenen.

Zwei Suspense-Szenen sind bei ihm nie durch eine gewöhnliche Szene miteinander verknüpft. Hitchcock haßt das Gewöhnliche. Der *master of suspense* ist zugleich der Meister der Anomalie. Ein Beispiel. Ein Mann, der Schwierigkeiten mit der Justiz hat – von dem man aber weiß, daß er unschuldig ist –, geht zum Anwalt. Eine alltägliche Situation. Bei Hitchcock aber wirkt der Anwalt von vornherein skept-

tisch und zurückhaltend, vielleicht, wie in *The Wrong Man*, übernimmt er den Fall erst, nachdem er seinem künftigen Mandanten erklärt hat, daß er mit solchen Sachen noch nie zu tun hatte und dafür eigentlich nicht der Richtige sei.

So kommt ein Unbehagen auf, eine Ungewißheit und Unsicherheit entsteht, die die Situation mit dramatischer Spannung auflädt.

Hier noch ein Beispiel, wie Hitchcock der Alltäglichkeit den Garaus macht. Ein junger Mann hat ein Mädchen kennengelernt und stellt es seiner Mutter vor. Natürlich möchte das Mädchen der alten Dame, die vielleicht einmal ihre Schwiegermutter wird, gefallen. Verwirrt und errötend geht sie auf sie zu, während ihr Freund sie ganz unbefangen vorstellt. Man hört seine Stimme noch im *off*, als man sieht, wie sich der Gesichtsausdruck der alten Dame verändert. Sie schaut dem jungen Mädchen gerade ins Gesicht, Auge in Auge – jeder Cinephile kennt diesen typisch hitchcockschen Blick, der fast ins Objektiv der Kamera geht –; ein leichtes Zurückweichen des Mädchen markiert ihr Erschrecken. Und wieder einmal hat uns Hitchcock mit einem einzigen Blick eine dieser furchtbaren tyrannischen Mütter vorgestellt, die seine Spezialität sind.

Von da an erfüllt eine gereizte und feindselige Stimmung alle Familienszenen des Films. Und so zielt in Hitchcocks Filmen jedes Detail darauf, zu verhindern, daß die Banalität sich auf der Leinwand breitmacht.

Die Kunst, Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst, das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen. Einen Film machen, das ist bei dieser Art von Kino ein Spiel nicht mehr zu zweit (Regisseur + Film), sondern zu dritt (Regisseur + Film + Publikum). Wie die weißen Kieselsteine im *Däumling* oder Rotkäppchens Gang durch den Wald wird der Suspense zum poetischen Mittel, das uns innerlich bewegt und unser Herz schneller schlagen läßt.

Hitchcock den Suspense übelzunehmen, das hieße, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, daß er sein Publikum weniger langweilt als irgendein anderer Filmmacher der Welt. Ebensogut könnte man einem Liebhaber vorwerfen, daß er seiner Partnerin Vergnügen bereitet, statt sich nur um sein eigenes zu kümmern. Das Kino, wie Hitchcock es praktiziert, zielt darauf, die Aufmerksamkeit des Publikums so auf die Leinwand zu konzentrieren, daß die arabischen Zuschauer aufhören, ihre Erdnüsse zu schälen, die Italiener ihre Zigaretten ausgehen lassen, die Franzosen nicht länger ihre Nachbarin befingern, die Schweden nicht mehr zwischen den Stuhlreihen vögeln, die Griechen – undsoweiter.

Den Titel des »besten Technikers der Welt« machen Hitchcock auch

seine Verächter nicht streitig. Aber sie sehen nicht, daß die Wahl der Vorlagen, der Inhalt und Aufbau der Drehbücher eng zusammenhängen mit dieser Technik und von ihr abhängen. Mit Recht verwahren sich alle Künstler gegen die Trennung von Inhalt und Form. Auf Hitchcock angewandt, macht sie jegliche Diskussion unfruchtbar. Eric Rohmer und Claude Chabrol* haben es gut definiert: Alfred Hitchcock ist weder ein Geschichtenerzähler noch ein Ästhet, sondern »einer der größten Erfinder von Formen in der ganzen Filmgeschichte. Allenfalls Murnau und Eisenstein halten in dieser Hinsicht einen Vergleich mit ihm aus . . . Bei ihm dient die Form nicht der Verschönerung des Inhalts, sie schafft ihn.«

Wegen der oft widersprüchlichen Fähigkeiten, die er verlangt, ist der Film eine besonders schwer zu beherrschende Kunst. Viele intelligente und künstlerisch begabte Leute sind in der Regie gescheitert, weil sie nicht den Sinn für Analyse und Synthese zugleich besaßen. Beide müssen gleich wach sein, damit die unzähligen Fallen gemieden werden, die sich durch die Fragmentierung von Drehbuchschreiben, Dreharbeiten und Schnitt ergeben. Die größte Gefahr für einen Regisseur besteht darin, daß er während der Arbeit die Kontrolle über einen Film verliert. Es kommt öfter vor als man glaubt.

Jede Einstellung eines Films, von drei bis sechs Sekunden Dauer, ist eine Information für den Zuschauer. Viele Regisseure informieren ungenau oder unverständlich, sei es daß ihnen selbst nicht ganz klar ist, was sie wollen, sei es daß ihre Absichten nicht genau umgesetzt werden.

Nun mögen Sie fragen: Ist denn Klarheit eine so wichtige Qualität? Es ist die wichtigste. Ein Beispiel: Darauf machte sich Balaschow, nachdem ihm klargeworden war, daß er Carradine auf den Leim gegangen war, auf zu Benson, um ihm vorzuschlagen, Tolmaschew zu kontaktieren, damit sie die Beute untereinander teilten. Während einer solchen Tirade ist man verloren und gleichgültig. Auch wenn die Autoren wissen, wer Balaschow, Carradine, Benson und Tolmaschew sind, welcher Kopf zu welchem Namen gehört, Sie als Zuschauer wissen es nicht, wenn man ihnen die Köpfe vorher dreimal gezeigt hat. Sie wissen es einfach nicht mehr, und zwar aufgrund eines der fundamentalen Gesetze des Kinos: Alles, was gesagt statt gezeigt wird, ist für das Publikum verloren.

Da Hitchcock sich entschlossen hat, alles visuell auszudrücken, hat er für die Herren Balaschow, Carradine, Benson und Tolmaschew keine Verwendung.

* Hitchcock, Paris 1957, S.

Oft wirft man Hitchcock vor, sein Verlangen nach Klarheit führe ihn zu ungebührlichen Vereinfachungen, die nur die Darstellung infantiler Situationen erlaubten. Dem halte ich entgegen, daß Hitchcock der einzige Filmmacher ist, der ohne Hilfe des Dialogs die Gedanken einer oder mehrerer Personen filmen und verdeutlichen kann. Deshalb ist er für mich ein realistischer Regisseur.

Hitchcock ein Realist? In Filmen wie in Bühnenstücken vermittelt ausschließlich der Dialog die Gedanken der Personen, während doch bekannt ist, daß es im Leben genau andersherum geht, vor allem im gesellschaftlichen Leben, wenn man mit Menschen zusammenkommt, die man nicht gut kennt, bei Cocktails, Essen, Familientreffen und so weiter.

Bei solchen Gelegenheiten kann man sehr schnell feststellen, daß das, was gesagt wird, zweitrangig ist, bloße Konvention, und sich das Entscheidende anderswo abspielt, in den Gedanken der Gäste, Gedanken, die man erraten kann, wenn man auf ihre Blicke achtet.

Nehmen wir an, bei einem Empfang beobachte ich Herrn Y, der gerade drei Leuten erzählt, wie er mit seiner Frau in Schottland Ferien gemacht hat. Wenn ich seinem Blick folge, sehe ich, daß er sich in erster Linie für die Beine von Frau X interessiert. Nun zu Frau X. Sie redet über die Schwierigkeiten, die ihre beiden Kinder in der Schule haben, aber ihr kühler Blick gleitet immer wieder über die elegante Gestalt des jungen Fräulein Z.

Nicht im Dialog, der rein gesellschaftlich, konventionell bleibt, liegt also das Entscheidende dieser Szene, sondern in den Gedanken der Personen: Erstens, Herr Y steht auf Frau X; zweitens, Frau X ist eifersüchtig auf Fräulein Z.

Zwischen Hollywood und Cinecittà ist gegenwärtig kein anderer Filmmacher fähig, die menschliche Realität einer solchen Szene so zu filmen wie Hitchcock. Dabei gibt es seit vierzig Jahren in jedem seiner Filme mehrere solcher Szenen, in denen Bild und Dialog einander widersprechen und durch die Gleichzeitigkeit einer ersten (offensichtlichen) und einer zweiten (heimlichen) Situation rein visuell eine dramatische Wirkung zustandekommt.

So ist Hitchcock praktisch der einzige, der direkt, ohne die Hilfe erläuternder Dialoge Gefühle wie Verdacht, Eifersucht, Lust, Begierde filmt. Das bringt uns zu dem folgenden Paradox: Alfred Hitchcock, der Regisseur, der wegen seiner Einfachheit und Klarheit wie kein anderer jedem Publikum zugänglich ist, versteht zugleich besser als irgendein anderer, die subtilsten Beziehungen zwischen Menschen zu filmen.

In Amerika sind die größten Fortschritte in der Kunst der Inszenierung zwischen 1908 und 1930 gemacht worden, vor allem von Griffith. Fast alle Meister des Stummfilms, die unter Griffiths Einfluß standen, wie Stroheim, Eisenstein, Murnau, Lubitsch, sind inzwischen tot; andere leben noch, arbeiten aber nicht mehr.

Die amerikanischen Regisseure, die nach 1930 zu drehen begannen, haben nicht ein Zehntel des Gebiets zu nutzen versucht, das Griffith für sie urbar gemacht hat. Ich möchte behaupten, daß Hollywood seit der Erfindung des Tonfilms, abgesehen von Orson Welles, kein einziges großes visuelles Temperament mehr hervorgebracht hat.

Wenn der Film von heute auf morgen wieder auf den Ton verzichten müßte und noch einmal die »stumme Kunst des Kinematographen« würde, die er zwischen 1895 und 1930 gewesen ist, ich bin überzeugt, daß dann die meisten der gegenwärtig tätigen Regisseure den Beruf wechseln müßten. Schaut man heute nach Hollywood, so erscheinen einem Howard Hawks, John Ford und Alfred Hitchcock als die einzigen Erben von Griffiths Geheimnissen. »Verlorenen Geheimnissen«, wird man sagen müssen, wenn sie aufhören zu filmen.

Ich weiß, daß manche amerikanische Intellektuelle sich wundern, wenn die europäischen Cinephilen, vor allem die Franzosen, Hitchcock als Filmautor bezeichnen, wie man von Jean Renoir, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñuel oder Jean-Luc Godard als Autoren spricht.

Die amerikanischen Kritiker stellen dem Namen Hitchcock die von Regisseuren entgegen, die sich in Hollywood schon seit zwanzig Jahren eines unveränderten Prestiges erfreuen. Ich möchte sie nicht nennen, um keine Polemik heraufzubeschwören. Doch liegt hier der Punkt, wo die Meinungen der New Yorker und der Pariser Kritiker total auseinandergehen.

Man kann die »Oscar-Sammler«, die Größen von Hollywood, auch die talentierten unter ihnen, wirklich nur als »ausführende Künstler« bezeichnen, wenn man sieht, wie sie kommerziellen Moden folgend mal Bibelfilme, mal psychologische Western, mal Kriegsschinken und mal Scheidungskomödien verfertigen. Nichts unterscheidet sie von ihren Kollegen beim Theater, wenn sie erst ein Stück von William Inge verfilmen und sich dann einen Bestseller von Irwin Shaw vornehmen, während sie nebenbei schon die Adaptation des letzten Tennessee Williams vorbereiten.

Nichts drängt sie, in ihre Arbeit eigene Ideen über das Leben, die Menschen, das Geld, die Liebe einzubringen, sie sind Spezialisten des Show Business, Techniker. Sind sie große Techniker? Daß sie hartnäckig nur einen minimalen Teil der ungeheuren Möglichkeiten nut-

zen, die ein Hollywood-Studio einem Filmregisseur bietet, läßt daran zweifeln. Was tun sie denn wirklich? Sie richten eine Szene ein, stellen die Schauspieler in die Dekoration und filmen die Szene – das heißt, den Dialog – auf sechs oder acht verschiedene Weisen, indem sie die Kameraperspektive variieren: von vorn, von der Seite, von oben und so weiter. Dann machen sie das Ganze noch einmal, wobei sie diesmal die verwendeten Objekte austauschen: erst drehen sie die ganze Szene in der Totale, dann halbnah und schließlich in Großaufnahmen.

Das heißt nicht, daß die Größen von Hollywood Hochstapler seien. Die Besten von ihnen haben eine Spezialität, irgendetwas, das sie sehr gut können. Einige können Stars großartig führen, und andere haben die Gabe, Unbekannte zu entdecken. Einige sind einfallsreiche Szenaristen, andere Meister der Improvisation. Einige verstehen sich auf die Regie von Schlachtszenen, andere auf die von Kammerspielen.

Für mich überragt Hitchcock sie alle, weil er der kompletteste ist. Er ist Spezialist nicht für diesen oder jenen Aspekt des Films, sondern für jedes Bild, jede Einstellung, jede Szene. Ihn faszinieren die Probleme der Drehbuchkonstruktion genauso wie die des Schnitts, der Fotografie und des Tons. Zu allem fällt ihm etwas ein, um alles kümmerter er sich – sogar um die Werbung, wie sattem bekannt ist.

Weil er alle Elemente eines Films beherrscht und in allen Stadien der Realisierung eines Films seine persönlichen Ideen durchsetzt, hat Alfred Hitchcock wirklich einen eigenen Stil; niemand kann leugnen, daß er einer der drei oder vier unter den gegenwärtig aktiven Regisseuren ist, die man schon nach wenigen Minuten irgendeines ihrer Filme identifizieren kann.

Dazu braucht man keine Suspense-Szene auszuwählen, auch in einer Dialogszene mit zwei Personen erkennt man den hitchcockschen Stil. Man erkennt ihn an der dramatischen Qualität der Kadrierung, an der einmaligen Weise, wie er die Blicke hinundhergehen läßt, die Gesten vereinfacht, Momente des Schweigens in die Unterhaltung einfügt. Man erkennt ihn daran, wie er dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, daß eine der beiden Personen von der anderen beherrscht wird – oder in sie verliebt oder auf sie eifersüchtig ist. Es ist die Kunst, ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu suggerieren und, schließlich, dank der eigenen Sensibilität den Zuschauer von einer Emotion zur anderen zu führen.

Als komplett erscheint mir Hitchcocks Arbeit, weil ich darin Experimente und Entdeckungen finde, einen Sinn fürs Abstrakte wie fürs Konkrete, Sinn für Dramatik wie für Humor. Sein Werk ist kom-

merziell und experimentell zugleich, universell wie der *Ben Hur* von William Wyler und privat wie *Fireworks* von Kenneth Anger.

Ein Film wie *Psycho*, der Zuschauermassen in der ganzen Welt ange- lockt hat, ist kühner und aufsässiger als all die kleinen Avantgarde- filme, die junge Künstler auf 16 Millimeter drehen und die von der Zensur verboten werden. Gewisse Szenerien von *North by Northwest*, bestimmte Tricks in *The Birds* haben die poetische Qualität des experi- mentellen Kinos, wie es der Tscheche Jiří Trnka mit seinen Ma- rionetten oder der Kanadier Normen McLaren mit seinen direkt auf den Streifen gezeichneten Filmen praktizieren.

Dreht einer einen Western, so denkt er nicht notwendigerweise an John Ford, da es in dem Genre gleich gute Filme gibt von Howard Hawks oder Raoul Walsh. Aber wenn er einen Thriller oder Suspen- se-Film drehen will, so wird er sich im tiefsten Inneren eins der Mei- sterwerke von Hitchcock zum Vorbild nehmen.

In den letzten Jahren waren es vor allem drei Filme, *Vertigo*, *North by Northwest* und *Psycho*, die ständig nachgeahmt wurden, aber seit längerer Zeit schon hat Hitchcocks Arbeit einen großen Teil des Ki- nos in der ganzen Welt beeinflußt, selbst solche Regisseure, die das nie zugeben würden. Offen oder unterschwellig, im Stil oder im The- ma, fruchtbringend oder unverarbeitet zeigt sich dieser Einfluß im Werk von Regisseuren, die so verschieden sind wie: Henri Verneuil (*Mélodien sous-sol*), Alain Resnais (*Muriel, La Guerre est finie*), Phi- lippe de Broca (*L'Homme de Rio*), Orson Welles (*The Stranger*), Vin- cente Minnelli (*Undercurrent*), Henri-Georges Clouzot (*Les Diaboli- ques*), Jack Lee Thompson (*Cape Fear*), René Clément (*Plein Soleil, Le Jour et l'heure*), Mark Robson (*The Prize*), Edward Dmytryk (*Mi- rage*), Robert Wise (*House on Telegraph Hill, The Haunting*), Ted Tetzlaff (*The Window*), Robert Aldrich (*What Ever Happened to Baby Jane?*), Akira Kurosawa (*Tengoku-to Jogoku*), William Wyler (*The Collector*), Otto Preminger (*Bunny Lake Is Missing*), Roman Po- lanski (*Repulsion*), Claude Autant-Lara (*Le Meurtrier*), Ingmar Berg- man (*Fängelse, Jungfrukällan*), William Castle (*Homicidal* u. v. a.), Claude Chabrol (*Les Cousins, L'Oeil du malin, Marie-Chantal contre le Dr Kha*), Alain Robbe-Grillet (*L'Immortelle*), Paul Paviot (*Portrait Robot*), Richard Quine (*Strangers When We Meet*), Anatol Litvak (*Le Couteau dans la plaie*), Stanley Donen (*Arabesque, Charade*), André Delvaux (*L'Homme au crâne rasé*), François Truffaut (*Fahren- heit 451*), nicht zu vergessen die James-Bond-Serie, die eindeutig eine grobe und plumpe Karikatur des hitchcockschen Werks, vor allem seines *North by Northwest* darstellt.

Es geht mir nicht darum, hemmungslose Bewunderung für Hitchcocks Werk zu fordern, noch will ich es für fehler- und makellos erklären. Ich meine nur, es ist bisher so sehr unterschätzt worden, daß ihm zunächst einmal der Platz zugewiesen werden muß, den es verdient: einer der ersten. Dann wird es immer noch früh genug sein für Einschränkungen, zumal, wie man sehen wird, der Autor selbst einen großen Teil seiner Produktion sehr streng beurteilt.

Die englischen Kritiker, die Hitchcock sein freiwilliges Exil nur schwer verzeihen können, haben ganz recht, wenn sie sich nach dreißig Jahren für die jugendliche Verve von *The Lady Vanishes* begeistern, aber es ist sinnlos, dem nachzutraumern, was vorbei ist, vorbeigehen mußte. Der junge Hitchcock von *The Lady Vanishes*, jovial und unternehmungslustig, wäre nicht imstande gewesen, James Stewarts Emotionen in *Vertigo* zu filmen, dem Werk der Reife, einem lyrischen Kommentar zu den Beziehungen von Liebe und Tod.

Einer dieser angelsächsischen Kritiker, Charles Higham, hat in der Zeitschrift *Film Quarterly* geschrieben, Hitchcock sei »ein Possenreißer, ein gerissener und raffinierter Zyniker« geblieben; er spricht von seinem »Narzißmus und der damit zusammenhängenden Kälte« und seinem »unerbittlichen Spott«, der »kein freundlicher Spott« sei. Higham glaubt, Hitchcock empfinde eine »tiefe Verachtung für die ganze Welt« und seine Geschicklichkeit entfalte sich »immer dann auf frappierende Weise, wenn er einen destruktiven Kommentar geben kann«.

Ich glaube, Higham weist auf einen wichtigen Punkt hin, aber er ist auf dem falschen Weg, wenn er Hitchcocks Ernst und Ehrlichkeit bezweifelt. Der Zynismus, der starke Naturen wirklich erfüllen kann, ist bei sensiblen Menschen nur Fassade. Er kann eine starke Empfindlichkeit verbergen, wie es bei Erich von Stroheim der Fall war, oder einfach Pessimismus, wie bei Hitchcock.

Louis-Ferdinand Céline teilte die Menschen in zwei Kategorien ein, in Exhibitionisten und Voyeure. Eindeutig gehört Hitchcock zur zweiten. Er mischt sich nicht ein ins Leben, er betrachtet es. Wenn Howard Hawks *Hatari* filmt, so befriedigt er zugleich seine Leidenschaften für die Jagd und fürs Kino. Alfred Hitchcock dagegen begeistert sich nur fürs Kino. Diese Leidenschaft hat er selbst klar ausgedrückt, als er auf eine moralisierende Attacke gegen *Rear Window* entgegnete: »Nichts hätte mich davon abhalten können, diesen Film zu drehen, denn meine Liebe zum Kino ist stärker als jede Moral.«

Hitchcocks Kino versetzt nicht immer in Begeisterung, aber es bereichert durch die erschreckende Hellsicht, mit der es zeigt, welche Beleidigungen die Menschen der Schönheit und der Reinheit zufügen.

Wenn man – in der Zeit Ingmar Bergmans – die Vorstellung akzeptiert, daß das Kino der Literatur ebenbürtig sei, so muß man Hitchcock den Künstlern der Angst, wie Kafka, Dostojewski und Poe, zuordnen – doch warum überhaupt zuordnen?

Diese Künstler der Angst bieten uns natürlich keine Lebenshilfe, zu leben erscheint ihnen schwer genug, aber ihre Mission ist, uns an ihren Ängsten teilnehmen zu lassen. Dadurch helfen sie uns, sei es vielleicht auch unbeabsichtigt, uns besser zu verstehen, ein grundlegendes Ziel eines jeden Kunstwerks.

François Truffaut

Kindheit – Der Wachtmeister hat mich eingesperrt – Körperliche Züchtigung – Ich habe gesagt: Ingenieur – »Der Morgen graute« – Ein unvollendeter Film: Number Thirteen – Woman to Woman – Meine zukünftige Frau – Michael Balcon hat mich gefragt – Pleasure Garden – Mein erster Drehtag – The Mountain Eagle

François Truffaut *Mr. Hitchcock, Sie sind am 13. August 1899 in London geboren. Das einzige, was ich über Ihre Kindheit weiß, ist die Geschichte auf der Polizeiwache. Ist das eine wahre Geschichte?*

Alfred Hitchcock Ja, ich war vielleicht vier oder fünf Jahre alt. Mein Vater gab mir einen Brief und schickte mich damit zur Polizei. Der Wachtmeister hat ihn gelesen und mich für fünf oder zehn Minuten in eine Zelle gesperrt. Dazu sagte er: »So machen wir es mit bösen Buben.«

Was hatten Sie angestellt?

Keine Ahnung. Mein Vater nannte mich immer sein »Lämmlein ohne Flecken«. Wirklich, ich habe keine Ahnung, was ich angestellt hatte.

Ihr Vater war wohl sehr streng?

Er war ein leicht erregbarer Mann.

Was kann ich Ihnen sonst noch erzählen? Meine Familie hatte eine Schwäche fürs Theater. Ich glaube, wir waren eine ziemlich exzentrische kleine Gesellschaft. Aber ich war, was man ein braves Kind nennt. Bei Familientreffen saß ich in meiner Ecke und sagte nichts. Ich schaute mich um und beobachtete viel. So war ich immer und bin es auch heute noch. Ich war alles andere als mitteilksam. Ich war immer allein. Ich kann mich nicht erinnern, einen Spielgefährten gehabt zu haben. Ich amüsierte mich ganz allein und erfand mir meine eigenen Spiele.

Ich kam sehr früh ins Internat, zu Jesuiten, ins St. Ignatius College in London. Meine Familie war katholisch, in England ist das schon etwas Exzentrisches. Wahrscheinlich hat sich in dieser Zeit bei den Jesuiten mein Angstgefühl so stark entwickelt. Moralische Angst, die Angst, mit dem Bösen in Berührung zu kommen. Ich habe immer ver-

sucht, ihm aus dem Weg zu gehen. Warum? Vielleicht aus physischer Furcht. Ich hatte Angst vor körperlicher Züchtigung. Und es gab die Prügelstrafe. Ich glaube, es gibt sie bei den Jesuiten noch heute. Mit einem sehr harten Gummiknüppel. Man wurde nicht einfach so geschlagen, es war wie ein Urteil, das vollstreckt wurde. Man wurde nach Schluß zum Pater bestellt. Er schrieb dann feierlich den Namen in ein Buch und dazu die Art der Strafe. Und den ganzen Tag lebte man unter dem Druck der Erwartung.

Ich habe gelesen, Sie seien ein ziemlich mittelmäßiger Schüler gewesen, nur in Geografie besonders gut.

Ich war meist so unter den ersten vier oder fünf meiner Klasse. Ich bin nie Erster gewesen, und Zweiter auch nur ein- oder zweimal, öfter Vierter oder Fünfter. Ich sei zu zerstreut, hieß es.

Damals wollten Sie doch Ingenieur werden, nicht?

Alle kleinen Jungen werden gefragt, was sie mal werden wollen, wenn sie groß sind. Ich rechne es mir zur Ehre an, daß ich nie gesagt habe: Polizist. Ich habe gesagt: Ingenieur. Meine Eltern haben das ernstgenommen und mich auf eine Spezialschule geschickt, die School of Engineering and Navigation, da habe ich Mechanik, Elektrizitätslehre, Akustik und Navigation studiert.

Dann waren Sie wohl hauptsächlich naturwissenschaftlich interessiert?

Scheint so. Auf diese Weise habe ich gewisse Fachkenntnisse als Ingenieur erworben, Schwerkraft- und Bewegungsgesetze, Elektrizität in Theorie und Praxis. Dann mußte ich meinen Lebensunterhalt selbst verdienen und bin bei der Telegrafenfirma Henley eingetreten. Gleichzeitig besuchte ich Zeichenkurse an der Londoner Universität, an der Kunstakademie. Bei Henley war ich Spezialist für elektrische Unterwasserkabel. Ich hatte mich um die technischen Berechnungen zu kümmern. Damals war ich etwa neunzehn.

Interessierten Sie sich schon fürs Kino?

Ja, seit mehreren Jahren. Ich war ungeheuer theater- und filmbegeistert, und oft ging ich abends allein zu Premieren. Mit sechzehn fing ich an, Filmzeitschriften zu lesen, nicht die fan and fun magazines sondern nur die Fachblätter. Neben meiner Arbeit bei Henley studierte ich Kunst an der Londoner Universität, so kam es, daß ich bei Henley in die Werbeabteilung versetzt wurde, da konnte ich dann anfangen zu zeichnen.

Was für Zeichnungen?

Zur Illustration von Reklameanzeigen, immer noch für elektrische Kabel. Diese Arbeit brachte mich dem Kino näher, oder vielmehr dem, was ich bald beim Film machen sollte.

Können Sie sich erinnern, was Sie damals am Kino am meisten interessierte?

Ich ging sehr oft ins Theater, trotzdem zog mich das Kino mehr an. Ich interessierte mich mehr für die amerikanischen Filme als für die englischen. Ich sah Filme von Chaplin, Griffith, all die Paramount Famous Players-Filme, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford und auch die Produktion der deutschen Firma Decla-Bioscop. Das war einer der Vorläufer der Ufa, auch Murnau hat dafür gearbeitet.

Können Sie sich an einen Film erinnern, der Sie besonders beeindruckt hat?

Einer der bekanntesten Filme der Decla-Bioscop war *Der müde Tod*.

Von Fritz Lang?

Ja, und der Hauptdarsteller war Bernhard Goetzke.

Mochten Sie die Filme von Murnau?

Ja, aber die kamen später, 23 oder 24.

Was konnten Sie 1920 sehen?

Ich erinnere mich an eine Komödie aus Frankreich, *Monsieur Prince*. In England hieß der Held »Whiffles«*.

Eine Äußerung von Ihnen wird oft zitiert: Wie alle Regisseure bin auch ich von Griffith beeinflusst.

Ich erinnere mich vor allem an *Intolerance* und *The Birth of a Nation*.

* Es handelt sich um einen der zahlreichen Filme, die der berühmteste Rivale von Max Linder, Charles Seigneur alias Rigadin, der große Komiker-Star der Pathé, zwischen 1910 und 1920 gedreht hat. »Rigadin... wurde in Deutschland und Österreich Moritz, in Italien Tartufini, in Rußland Prenz, in Spanien Salustino, in England Whiffles und im Orient Prinz Rigadin genannt.« (Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Wien 1957.)

Wie kam es, daß Sie von Henley weg und zu einer Filmgesellschaft gingen?

Ich las in einem Fachblatt, daß die amerikanische Firma Paramount Famous Players-Lasky in London eine Filiale eröffnete. Sie hatte vor, in Islington Studios zu bauen und veröffentlichte ihr Produktionsprogramm. Darunter war ein Film nach einem Roman, dessen Titel ich vergessen habe. Ohne meine Arbeit bei Henley aufzugeben, las ich aufmerksam den Roman und habe dann verschiedene Zeichnungen gemacht zur Illustration der Titel.

Mit Titel meinen Sie die Zwischentitel, die in den Stummfilmen den Dialog ersetzen.

Genau. Damals waren diese Titel illustriert. Auf den einzelnen Kartons waren die erzählenden Titel, der Dialog und eine kleine Zeichnung. Der berühmteste der erzählenden Titel war: »Der Morgen graute.« Dann gab es noch: »Am nächsten Morgen.« Wenn es zum Beispiel hieß: »George führte jetzt ein sehr leichtsinniges Leben«, dann zeichnete ich unter diesen Titel eine Kerze, die an beiden Enden brannte. Ziemlich naiv.

Das haben Sie also von sich aus gemacht und sind damit zu Famous Players gegangen?

Genau. Ich habe ihnen meine Zeichnungen gezeigt, und sie haben mich gleich eingestellt. Dann wurde ich Leiter der Titelabteilung. Weiter arbeitete ich für die Dramaturgie des Studios. Der Leiter dieser Abteilung hatte zwei amerikanische Schriftsteller unter sich, und wenn ein Film fertig war, schrieb er die Titel oder veränderte die des Originalscripts. Damals konnte man allein mit Hilfe der Titel einen Film völlig verändern.

Wirklich?

Völlig. Der Schauspieler tat, als spräche er, und danach erschien der Dialog auf dem Karton. Man konnte ihm in den Mund legen, was man nur wollte. Auf diese Weise wurde mancher schlechte Film gerettet. Wenn zum Beispiel ein Drama schlecht gefilmt und gespielt war und lächerlich wirkte, dann schrieb man einen Lustspieldialog. Und der Film wurde ein großer Erfolg, weil man ihn für eine Satire hielt. Man konnte wirklich alles machen. Den Schluß des Films nehmen und ihn an den Anfang setzen. Ja, alles war möglich.

Und so haben Sie wahrscheinlich begonnen, sich Filme ganz genau anzuschauen?

Damals lernte ich verschiedene amerikanische Schriftsteller kennen und begann, Drehbücher zu schreiben. Außerdem ließ man mich manchmal Zusatzszenen ohne Schauspieler machen. Später, als festgestellt wurde, daß die in England gedrehten Filme in Amerika keinen Erfolg hatten, stellte *Famous Players* seine Produktion wieder ein und vermietete die Studios an englische Produzenten.

Damals schrieb ich zur Übung ein Drehbuch, nach einer Kurzgeschichte, die ich in einer Illustrierten gelesen hatte. Ich wußte, daß eine amerikanische Firma die Weltrechte daran hatte, aber das war mir egal, ich machte es nur zur Übung.

Als dann die englischen Firmen in die Islington Studios einzogen, bemühte ich mich bei ihnen um eine Arbeit und wurde Regieassistent.

Bei Michael Balcon?

Nein, nicht gleich. Zuerst habe ich bei einem Film mitgemacht, der hieß *Always Tell Your Wife*, mit einem sehr bekannten Londoner Schauspieler, Seymour Hicks. Eines Tages bekam er Streit mit dem Regisseur und sagte zu mir: Weshalb machen Sie und ich den Film nicht allein zuende? Ich habe ihm geholfen, und wir haben den Film zuende gedreht. Damals mietete Michael Balcons Firma die Studios, und ich wurde bei ihm Regieassistent. Es war die Firma, die Michael Balcon zusammen mit Victor Saville und John Freedman gegründet hatte. Sie brachten eine Geschichte. Ich habe sie auf ein Stück aufmerksam gemacht, und sie haben die Rechte gekauft. Es hieß *Woman to Woman*. Dann sagten sie: »Nun brauchen wir ein Drehbuch.« Und ich habe gesagt: »Ich würde es Ihnen gern schreiben.« »Sie? Was haben Sie denn schon gemacht?« Ich sagte: »Ich kann Ihnen was zeigen.« Und ich zeigte ihnen die Adaptation, die ich zur Übung gemacht hatte. Sie waren sehr beeindruckt und ich bekam die Arbeit. Das war 1922.

Sie waren dreiundzwanzig. Aber vorher gab es doch diesen kleinen Film, den ersten, den Sie selbst inszenierten und von dem wir noch nicht gesprochen haben: Number Thirteen.

Oh, der ist nie fertig geworden. Nur zwei Rollen.

War das ein Dokumentarfilm?

Nein. Im Studio arbeitete eine Frau, die Mitarbeiterin von Chaplin gewesen war. Wenn das damals jemand von sich sagen konnte, hielt man ihn gleich für genial. Sie hatte ein Buch geschrieben, und wir hatten etwas Geld aufgetrieben. Wirklich, es war nicht sehr gut. Und das war genau der Augenblick, in dem die Amerikaner die Studios aufgaben.



Woman to Woman (Bauten von Hitchcock)

Ich habe Woman to Woman nie gesehen und kenne auch die Geschichte nicht.

Wie gesagt, ich war dreiundzwanzig, und ich war noch nie mit einem Mädchen ausgegangen. Ich hatte noch nie etwas getrunken. Das Buch war nach einem Stück, das in London Erfolg gehabt hatte. Es handelte von einem englischen Offizier des ersten Weltkriegs. Während eines Urlaubs in Paris hat er eine Liaison mit einer Tänzerin, dann kehrt er

an die Front zurück. Infolge eines Schocks verliert er das Gedächtnis. Er kehrt nach England zurück und heiratet eine Dame der Gesellschaft. Dann taucht die Tänzerin wieder auf, mit einem Kind. Konflikt! Die Geschichte endet mit dem Tod der Tänzerin.

Bei diesem Film, den Graham Cutts gedreht hat, haben Sie also die Adaption und die Dialoge gemacht und waren Regieassistent?

Noch mehr als das. Als einer meiner Freunde, der die Dekors machen sollte, ausfiel, habe ich mich angeboten. Ich habe also alles das gemacht und außerdem noch bei der Produktion mitgearbeitet. Meine zukünftige Frau, Alma Reville, war Cutterin des Films und gleichzeitig Scriptgirl. Damals waren Cutterin und Scriptgirl ein und dieselbe Person. Heute, wie Sie ja selbst wissen, führt das Scriptgirl zuviel Buch, sie ist eine richtige Buchhalterin. Bei dem Film also habe ich meine Frau kennengelernt.

Dann habe ich diese verschiedenen Funktionen in mehreren Filmen ausgeübt. Der zweite war *The White Shadow*. Der dritte *Passionate Adventure*. Der vierte *Blackguard* und schließlich *The Prude's Fall*.

Wenn Sie sich zu erinnern versuchen, waren all diese Filme mehr oder weniger gleich, oder mochten Sie einen mehr?

Woman to Woman war der beste und hatte auch den meisten Erfolg. Als wir den letzten drehten, *The Prude's Fall*, hatte der Regisseur eine kleine Freundin und wir fuhren zu Außenaufnahmen nach Venedig. Es war wirklich sehr kostspielig. Die Freundin des Regisseurs war anscheinend mit keinem der Drehorte einverstanden, und wir sind nach London zurückgekehrt, ohne einen Meter gedreht zu haben. Als der Film fertig war, hat der Regisseur zum Produzenten gesagt, er lege keinen Wert mehr auf mich. Ich wurde entlassen. Ich hatte schon die ganze Zeit den Eindruck, daß jemand aus dem Team, der Kameramann, ein Neuer, gegen mich intrigiert hatte.

Wie lang war bei diesen Filmen die Drehzeit?

Sechs Wochen.

Ich nehme an, es galt als ein Zeichen von Talent, wenn jemand mit möglichst wenig Zwischentiteln auskam.

Genau.

Und dabei waren doch die Drehbücher häufig nach Theaterstücken geschrieben.

Ich habe einen Stummfilm gemacht, *The Farmer's Wife*, der nur aus Dialogen bestand, dabei aber versucht, möglichst wenig Titel zu verwenden und mich ausschließlich visuell auszudrücken. Ich glaube, der einzige Film, der überhaupt keinen Zwischentitel hatte, war *Der letzte Mann* mit Jannings.

Einer der besten Filme von Murnau.

Er wurde gerade gedreht, als ich bei der Ufa arbeitete. Im *Letzten Mann* hat Murnau sogar versucht, eine allgemeinverständliche Sprache, eine Art Esperanto zu schaffen. Alle Zeichen in den Straßen, die Straßen- und Ladenschilder, waren in dieser synthetischen Sprache abgefaßt.

Ich glaube, einige der Inschriften in dem Wohnblock, in dem Jannings wohnt, sind auf deutsch, in dem Grandhotel sind sie in diesem Esperanto.

Ich stelle mir vor, daß Sie sich immer mehr für die Filmtechnik interessierten, daß Sie sie aufmerksam studierten.

Mir war die Überlegenheit der amerikanischen Fotografie gegenüber der englischen völlig klar. Das hatte ich schon mit achtzehn studiert, bloß zu meinem Vergnügen. Mir war zum Beispiel aufgefallen, daß die Amerikaner immer bemüht waren, den Hintergrund durch Lichter vom Bild abzuheben, während in den englischen Filmen das Bild mit dem Hintergrund verschmolz, ohne Trennung, ohne Relief.

Damit wären wir im Jahr 1925. Nach den Dreharbeiten von The Prude's Fall entläßt Sie der Regisseur, dessen Assistent Sie waren. Und Michael Balcon bietet Ihnen an, Regisseur zu werden?

Michael Balcon hat mich gefragt: »Möchten Sie nicht selbst einen Film inszenieren?« Ich habe ihm geantwortet: »Daran habe ich nie gedacht!« Und das war die Wahrheit. Ich war ganz zufrieden damit, Drehbücher zu schreiben und die Dekorationen zu entwerfen. Als Regisseur sah ich mich überhaupt nicht. Darauf sagte Balcon zu mir: »Man hat uns eine Koproduktion mit Deutschland angeboten.« Ich bekam einen Ko-Autor für das Drehbuch und fuhr nach München. Meine zukünftige Frau Alma wurde meine Assistentin. Wir waren noch nicht verheiratet, aber wir lebten auch nicht in Sünde. Wir waren noch sehr rein.

*Es handelte sich also um Pleasure Garden, nach einem Roman von Sandys. Ich habe ihn nur einmal gelesen, ich glaube, es war eine sehr bewegte Geschichte.**

Melodramatisch, aber mit ein paar interessanten Szenen.

Ich werde Ihnen von den ersten Drehtagen erzählen, weil es sich doch um meinen allerersten Film als Regisseur handelte. Und das bei meinem ausgeprägten Sinn für Dramatik!

Also, an einem Samstagabend, um zwanzig vor acht, bin ich auf dem Münchner Bahnhof, um nach Italien zu fahren, wo die Außenaufnahmen gedreht werden sollen. Im Bahnhof, während ich auf den Zug warte, sage ich mir: Das ist dein erster Film. Heute, wenn ich zu Außenaufnahmen fahre, begleitet mich ein Stab von hundertvierzig Leuten. Aber damals, auf dem Bahnsteig in München, waren nur der Hauptdarsteller des Films, Miles Mander, der Kameramann Baron Vintimiglia und ein junges Mädchen bei mir, das die Eingeborene spielen und ins Wasser fallen sollte. Und dann noch ein Wochenschauoperator, weil wir im Hafen von Genua die Abfahrt eines Schiffes filmen wollten. Diese Abfahrt wollten wir mit einer Kamera am Kai und einer auf Deck drehen. Dann sollte das Schiff stoppen, die Schauspieler sollten von Bord gehen und der Wochenschauoperator die winkenden Leute aufnehmen. Die nächste Szene wollte ich in San Remo drehen. Es ging um die Eingeborene, die sich umbringen sollte. Levett, der Schurke der Geschichte, folgt ihr ins Meer, und damit das Mädchen auch bestimmt tot ist, drückt er ihren Kopf unter das Wasser, dann bringt er ihre Leiche ans Ufer und sagt: »Ich habe mein bestes getan, um sie zu retten.« Die folgenden Szenen spielen dann am Comer See, im Hotel Villa d'Este. Flitterwochen. Liebesszenen auf dem See. Zärtliche Idylle.

Meine Frau, die es noch nicht war, woran ich Sie erinnern möchte, steht also mit mir auf dem Bahnhof in München und wir reden miteinander. Sie kann nicht mitkommen. Sie sollte – Sie wissen ja, sie

* Patsy, ein Chorusgirl der Pleasure Garden-Theatergruppe, besorgt ihrem Schützling Jill eine Anstellung. Jill ist mit Hugh verlobt, der England verläßt, um in die Tropen zu gehen. Patsy heiratet Levett, einen Freund von Hugh. Hochzeitsreise an den Comer See, danach reist Levett seinerseits ab in die Tropen. Jill schiebt es immer wieder hinaus, ihrem Verlobten nachzureisen, und führt ein lockeres Leben. Patsy fährt ihrem Ehemann Levett nach und findet ihn, völlig verkommen, in den Armen einer Eingeborenen. Sie will sich von ihm trennen. Levett wird wahnsinnig, er treibt die Eingeborene in den Selbstmord und schaut zu, wie sie ins Wasser geht. Als er versucht, Patsy umzubringen, wird er vom Arzt des Ortes niedergeschossen. Patsy beginnt ein neues Leben mit Hugh, den Jill verlassen hat.

ist nur so groß, und damals war sie vierundzwanzig – nach Cherbourg fahren und den Star des Films, der aus Hollywood angereist kam, in Empfang nehmen. Es handelte sich um Virginia Valli, einen sehr großen Star, den Star überhaupt der Universal. Sie spielte die Patsy. Meine Verlobte sollte sie also in Cherbourg abholen, wo sie mit der L'Aquitaine ankam, mit ihr nach Paris fahren, ihre Garderobe kaufen und dann zu uns in der Villa d'Este stoßen. Das war alles.

Um acht Uhr soll der Zug fahren. Es ist zwei vor acht. Da sagt Miles Mander, der Schauspieler, zu mir: »Meine Güte, ich habe meinen Schminkkoffer im Taxi vergessen.« Und läuft weg. Ich schreie ihm nach: »Wir sind in Genua im Hotel Bristol. Nehmen Sie den Zug morgen abend. Wir drehen ja nicht vor Dienstag.« Wie gesagt, es ist Samstagabend, am Sonntagmorgen wollen wir in Genua sein, um mit den Vorbereitungen für die Dreharbeiten zu beginnen. Es ist acht Uhr. Der Zug fährt nicht ab. Ein paar Minuten vergehen. Es ist zehn nach acht. Langsam setzt sich der Zug in Bewegung. An der Sperre ist eine wilde Rauferei, und ich sehe, wie Miles Mander über die Sperre springt, hinter ihm her drei Bahnbeamte. Er hat sein Schminkzeug wiedergefunden und schafft es noch eben, auf den letzten Wagen aufzuspringen.

Das also war mein erstes Drama beim Film, aber das war erst der Anfang.

Der Zug fährt. Ich habe niemand für die Buchhaltung, ich muß mich selbst darum kümmern. Das ist beinahe wichtiger als die Regie. Die Geldgeschichten beschäftigen mich ungeheuer. Wir haben Schlafwagen. Wir kommen an die österreichisch-italienische Grenze, da sagt Vintimiglia zu mir: »Passen Sie auf mit der Kamera, vor allem sagen Sie nichts beim Zoll, sonst müssen wir jedes Objektiv einzeln verzollen.« »Aber wieso denn?« »Die deutsche Firma meinte, wir sollten die Kamera heimlich mitnehmen.« Darauf frage ich: »Wo ist denn die Kamera?« Er antwortet: »Unter Ihrem Bett.« Wie Sie wissen, habe ich immer Angst vor Polizisten gehabt. Ich fange also an zu schwitzen. Gleichzeitig erfahre ich, daß wir dreitausend Meter unbelichtetes Material in unserem Gepäck haben und das ebenfalls nicht beim Zoll angeben sollen. Da kommen die Zöllner auch schon, und für mich beginnt die Suspense. Die Kamera finden sie nicht, aber sie entdecken das Filmmaterial, und da wir es nicht angegeben haben, beschlagnahmen sie es.

Am Samstagmorgen sind wir in Genua, aber natürlich ohne Material. Den ganzen Tag unternehmen wir alles Mögliche, um welches aufzutreiben. Am Montagmorgen sage ich: »Wir müssen den Wochenschaumann nach Mailand schicken, daß er bei Kodak Material

kauft.« Ich komme ganz mit meiner Buchhaltung durcheinander, es ist eine fürchterliche Konfusion mit den Lire, Mark und Pfund. Am Mittag ist der Kameramann zurück und hat Material im Wert von zwanzig Pfund bei sich. Inzwischen sind die dreitausend Meter Material, die man an der Grenze beschlagnahmt hatte, ebenfalls eingetroffen und liegen beim Zoll bereit zur Auslösung. Ich habe also zwanzig Pfund hinausgeworfen, bei unserem kleinen Budget sehr viel, unser Geld reicht nur knapp für die Außenaufnahmen.

Dienstagnachmittag lichtet der Dampfer die Anker. Es ist ein riesiges Schiff, das nach Südamerika geht, die Lloyd Prestino. Wir müssen einen kleinen Schlepper mieten, um hin- und herzufahren, das bedeutet weitere zehn Pfund. Schließlich ist alles so weit. Es ist halb elf, und ich ziehe meine Brieftasche heraus, um dem Typ vom Schlepper ein Trinkgeld zu geben. Meine Brieftasche ist leer. Ich habe keinen Pfennig mehr.

Zehntausend Lire sind verschwunden. Ich gehe zurück ins Hotel, suche überall, sogar unterm Bett. Das Geld ist weg. Ich gehe zur Polizei und sage: »Jemand muß in mein Zimmer eingebrochen sein heute nacht, während ich schlief.« Vor allem sage ich zu mir selbst: Ein Glück, daß du nicht wach geworden bist, sonst hätte dich der Dieb sicher erstochen. Ich bin sehr unglücklich, aber da fällt mir ein, daß wir ja drehen wollen, und über der Aufregung, daß ich meine allererste Sequenz inszeniere, vergesse ich das Geld.

Als das vorüber ist, bin ich wieder total deprimiert. Ich leihe mir zehn Pfund vom Kameramann und zwanzig von meinem Hauptdarsteller, aber ich weiß genau, das reicht nicht. Also schreibe ich nach London und bitte um einen Vorschuß auf meine Gage. Und an die Firma in München schreibe ich: Ich brauche vielleicht noch etwas zusätzliches Geld. Aber diesen zweiten Brief wage ich nicht abzuschicken, schließlich könnte man mir antworten: Wie können Sie jetzt schon wissen, daß Sie zusätzlich Geld brauchen werden? So schicke ich nur den Brief nach London ab.

Dann gehen wir zurück ins Hotel Bristol, essen zu Mittag und wollen uns auf den Weg machen nach San Remo. Nach dem Essen komme ich auf die Straße und sehe da meinen Kameramann Vintimiglia, das deutsche Mädchen, das die Eingeborene spielen soll, die ins Wasser geht, und noch den Wochenschauoperator, der mit seiner Arbeit fertig ist und nach München zurückfahren soll. Die stehen da, stecken die Köpfe zusammen und wirken sehr ernst. Ich gehe zu ihnen und erkundige mich: »Irgendwas nicht in Ordnung?« »Ja, das Mädchen kann nicht ins Wasser gehen.« »Was heißt das: Sie kann nicht ins Wasser gehen?« »Sie kann nicht ins Wasser gehen, verstehen Sie

nicht?« Ich insistiere und sage: »Nein, ich verstehe nicht, was heißt das?« Und dann, mitten auf der Straße, müssen mir die beiden Kameramänner erklären, was die Periode ist. In meinem ganzen Leben hatte ich noch nichts davon gehört. Mitten im Straßengewühl erklären es mir die beiden lang und breit, ich höre aufmerksam zu, und als sie mir alles erzählt haben, bin ich noch immer wütend. Mir tut das ganze Geld leid, das ich rausgeworfen habe, die Lire, die Mark, die ich für das Mädchen ausgegeben habe. Wütend frage ich: »Und warum hat sie uns das nicht vor drei Tagen in München gesagt?« Wir schicken sie mit dem Kameramann zurück und fahren nach Alassio.

Wir finden ein anderes Mädchen, aber da sie etwas fetter ist als unsere indisponierte Deutsche, schafft der Schauspieler es nicht, sie auf den Armen zu tragen, jedesmal läßt er sie fallen. Etwa hundert Schaulustige stehen herum und biegen sich vor Lachen. Als er es schließlich geschafft hat, geht eine kleine Alte, die Muscheln gesammelt hat durchs Bild und schaut direkt in die Kamera.

Dann auf dem Weg in die Villa d'Este. Ich bin sehr aufgeregt, weil der Star aus Hollywood, Virginia Valli, angekommen ist. Ich möchte nicht, daß sie erfährt, daß dies mein erster Film ist, und das erste, was ich meiner Verlobten sage, ist: »Hast du Geld?« »Nein.« »Aber du hattest doch was?« »Ja, aber sie hat noch ein Mädchen bei sich, eine Schauspielerin, Carmelita Geraghty. Ich wollte sie ins Westminster Hotel in der Rue de la Paix bringen, aber sie bestanden auf dem Claridge.« Darauf erzähle ich meiner Verlobten von meinen Mißgeschicken. Schließlich fangen wir an zu drehen, und alles geht ohne Zwischenfall. Die Szenen kommen gut. Damals drehte man Vollmondszenen bei Sonnenlicht und färbte den Film dann blau. Nach jeder Aufnahme schaute ich meine Verlobte an und fragte: Ging es? War es gut? Nun habe ich den Mut, das Telegramm nach München zu schicken: »Ich glaube, ich brauche noch etwas zusätzliches Geld.« In der Zwischenzeit bekomme ich eine Überweisung, eben den Vorschuß auf meine Gage. Sofort verlangt der Schauspieler, der Geizhals, das Geld zurück, das er mir geliehen hat. Als ich ihn frage, warum, antwortet er mir: »Mein Schneider verlangt eine Anzahlung für meinen Anzug.« Aber das war nicht wahr.

Der Suspense geht weiter. Ich bekomme etwas Geld aus München, aber die Hotelrechnung, das Geld für die Boote und alle möglichen anderen Dinge gehen mir ständig durch den Kopf. Ich bin sehr nervös. Es ist der Abend vor unserer Abreise. Ich möchte nicht, daß mein Star erfährt, daß dies mein erster Film ist, und auch nicht, daß sie erfährt, wie wenig Geld wir haben, wie arm wir dran sind. Dann habe ich etwas wirklich Übles gemacht. Ich verdrehte die Tatsache und ver-



suchte, alles meiner Verlobten anzuhängen, weil sie Virginias Freundin mitgebracht hätte. »Jetzt kannst du auch zu unserem Star gehen«, habe ich gesagt, »und von ihr zweihundert Dollar leihen.« Und sie ist hingegangen und sie hat sie wirklich gebracht. So habe ich die Hotelrechnung und die Schlafwagenkarten bezahlen können.

Wir wollen abfahren. In der Schweiz, in Zürich, müssen wir umsteigen, um am nächsten Morgen in München zu sein. Wir kommen am Bahnhof an, und ich muß für Übergepäck zahlen, weil die beiden Amerikanerinnen mit Riesenkoffern reisen. Und ich habe fast kein Geld mehr. Ich nehme mir wieder meine Rechnungen vor, meine Buchhaltung, und überlasse wieder die ganze Schmutzarbeit meiner Verlobten. Ich sage ihr: »Frag die Amerikanerinnen, ob sie was zum Abendessen wollen.« Die antworten: »Nein, wir haben Sandwiches aus dem Hotel mitgenommen, wir trauen dem Essen in ausländischen Zügen nicht.« Und so können wir uns dann ein Abendessen leisten. Wieder nehme ich mir meine Kalkulationen vor und stelle fest, daß wir beim Umwechseln von Lire in Schweizer Franken ein paar Pfennige verlieren. Außerdem bin ich unruhig, weil der Zug etwas Verspätung hat. Wir müssen in Zürich umsteigen. Es ist neun Uhr abends, und wir sehen einen Zug aus dem Bahnhof hinausfahren. Es ist unserer. Müssen wir jetzt auch noch mit unserem wenigen Geld in Zürich übernachten? Da hält der Zug, und jetzt ist der Suspense unerträglich. Träger drängen heran, ich schiebe sie weg – zu teuer! – und nehme selbst die Koffer. Sie wissen, in den Schweizer Zügen haben

die Fenster keine Rahmen. Mit der Kofferecke drücke ich eine Scheibe ein. So laut habe ich nie mehr Glas klirren gehört. Beamte kommen angerannt: »Hierher, Monsieur, folgen Sie uns.« Man bringt mich ins Büro des Bahnhofsvorstehers, und ich muß die zerschlagene Scheibe bezahlen: fünfunddreißig Schweizer Franken. Das Geld für die Scheibe habe ich mit Mühe zusammenbekommen, in München kam ich an mit einem einzigen Pfennig in der Tasche. Das waren meine ersten Außenaufnahmen.

*Die Geschichte ist ja bewegter als das Drehbuch. Aber da ist noch ein Widerspruch, der mich interessiert. Sie sagten, Sie seien damals völlig unschuldig gewesen und hätten nichts über sexuelle Dinge gerufts. Dabei sind die beiden Mädchen in *Pleasure Garden*, Jill und Patsy, gefilmt wie ein Paar. Die eine im Pyjama, die andere im Nachthemd. Im Lodger ist das noch auffälliger. In einer Loge des Varietés flüchtet sich eine kleine Blondine auf die Knie einer maskulin wirkenden Brünnetten. Von Ihren ersten Filmen an scheint alles Anomale sie fasziniert zu haben.*

Mag sein, aber das ging nicht besonders tief. Ich war sehr rein, sehr unschuldig. Zum Verhalten der beiden Mädchen in *Pleasure Garden* wurde ich inspiriert durch eine Geschichte in Berlin, 1924, als ich Assistent war. Eine sehr respektable Familie hatte mich eines Abends mit dem Regisseur zusammen ausgeführt. Ein junges Mädchen war noch dabei, die Tochter eines der Ufa-Bosse. Ich verstand kein Deutsch. Wir waren nach dem Abendessen in einem Nachtclub gelandet, in dem die Männer und die Frauen unter sich tanzten. Später erboten sich dann zwei deutsche Mädchen, die eine neunzehn Jahre, die andere dreißig, uns nachhause zu bringen. Das Auto hielt vor einem Hotel, ich wollte im Wagen bleiben, aber sie sagten zu mir: »Come on!« Im Hotelzimmer machten sie uns dann verschiedene Angebote, aber ich sagte nur immer unbeweglich: »Nein, nein.« Wir tranken dann mehrere Cognacs, und schließlich stiegen die Mädchen zusammen ins Bett. Und seltsamerweise setzte das deutsche Mädchen, das bei uns war, sich die Brille auf die Nase, um alles genau zu beobachten. Es war ein gemütlicher deutscher Familienabend.

*Allerdings. Alle Innenaufnahmen von *Pleasure Garden* sind also in München gemacht worden?*

Ja, in den Münchner Studios. Als der Film fertig war, kam Michael Balcon aus London, um ihn sich anzusehen. Am Ende des Films wurde Levett, der Böse, verrückt, er drohte Patsy mit dem Säbel umzubringen, und der Arzt der Kolonie tauchte auf mit dem Revolver. Ich

habe das so gemacht. Im Vordergrund hatte ich den Revolver, und ganz im Hintergrund waren der Verrückte und das Mädchen. Der Arzt zielt auf die Entfernung, die Kugel trifft den Verrückten, er kriegt einen Schock und kommt zur Vernunft. Er dreht sich um zu dem Arzt, er wirkt überhaupt nicht mehr wahnsinnig und sagt: »Ach, guten Tag, Doktor.« Ganz normal, dann sieht er, daß er Blut verliert, er schaut auf das Blut, er schaut auf den Arzt und sagt zu ihm: »Oh, sehen Sie!« Dann bricht er zusammen und stirbt.

Während der Vorführung dieser Szene steht einer der deutschen Produzenten, ein sehr wichtiger Mann, auf und sagt: »Sie können doch eine solche Szene nicht zeigen, das ist unmöglich, das ist unglaublich und brutal.« Nach der Vorführung sagte Michael Balcon zu mir: »Das Eigenartige an dem Film ist, daß er technisch gar nicht wie ein europäischer Film aussieht, sondern eher wie ein amerikanischer.« Die Presse war sehr gut. Der Titel im Londoner *Daily Express* nannte mich »Young Man with a Master Mind«.

Im folgenden Jahr haben Sie Ihren zweiten Film gedreht. The Mountain Eagle, im Atelier und mit Außenaufnahmen in Tirol.

Ein schlechter Film. Die Produzenten wollten immer noch auf dem amerikanischen Markt landen. So suchten sie einen neuen Star und



schickten mir für die Rolle einer Dorfschullehrerin Nita Naldi, die Nachfolgerin von Theda Bara, mit solchen Fingernägeln. Absolut lächerlich.

Ich habe da eine Inhaltsangabe. Ein Kaufhausdirektor ist hinter der Dorfschullehrerin her, sie flüchtet ins Gebirge und lebt dort unter der Obhut eines Eremiten, der sie später auch heiratet. Stimmt das?

Ja, leider.