

Henry Keazor (Hg.)

# Hitchcock und die Künste

**SCHÜREN**

# Inhalt

Vorwort	7
Henry Keazor «Hitchbook», «Hitchcook», «Hitchlook»... Hitchcock und die Künste – eine Einführung	9
Benjamin Samuel / Henry Keazor «...wie die Ringe des Saturn» Ein Gespräch mit Benjamin Samuel vor seinen Werken <i>Hitchcock</i> <sup>30</sup> und <i>Kubrick</i> <sup>13+9+10</sup> im Frankfurter Filmmuseum	33
Barbara Damm «Ich lese eine Geschichte nur einmal» Hitchcock oder die Kunst der Literaturadaption	48
Beatrix Hesse <i>Sister Arts?</i> Alfred Hitchcock und das Londoner Theater der 20er und 30er Jahre	67
Thierry Greub Alfred Hitchcocks «marnie'scher» Blick auf Vermeer	83
Steven Jacobs <i>Dial A for Architecture</i> Fünf Gründe, die Gebäude in Hitchcock-Filmen zu untersuchen	104
Claudia Bullerjahn Eklektizismus, Geschäftssinn und Mut zu Experimenten Wie Alfred Hitchcock die Filmmusikentwicklung beeinflusste	117
Katja Erdmann-Rajski Einen ganzen Film in einer Telefonzelle spielen lassen Reflexionen zu einer choreografischen Auseinandersetzung mit Hitchcocks Traum(a)	143
Ursula Frohne <i>Anamorphosen des Kinos</i> Hitchcocks Filme im Spiegel zeitgenössischer Videoinstallationen	152

Gregor Weber

**Brust oder Keule?**

Die Korrelation zwischen Essen, Sexualität und Tod in Hitchcocks  
Filmen

173

Anne Martinetti / Henry Keazor

«A little <trout>, but quite good»

Fisch-Frauen (und Fisch-Rezepte) bei Hitchcock

192

Alf Gerlach

**Angstlust**

Psychoanalytische Anmerkungen zur Wirkung von Hitchcocks  
Filmkunst auf den Betrachter

203

Autorinnen und Autoren

216

Abbildungsnachweis

219

Register

221

Henry Keazor

## «Hitchbook», «Hitchcook», «Hitchlook»...

### Alfred Hitchcock und die Künste – eine Einführung

Betrachtet man Person und Werk Alfred Hitchcocks, so fällt eine Diskrepanz, ja: geradezu eine Paradoxie oder wenn man so will: Dichotomie auf, die Hitchcock gefallen oder wenigstens amüsiert hätte, denn bekanntermaßen hatte er ein Faible für solche gegenläufigen Doppelstrukturen (weshalb schon der Titel des mit Ron Burrage als Hitchcock-Double besetzten Essay-Films von Johan Grimont, *DOUBLE TAKE* [B/D/H 2009], sehr passend ist):<sup>1</sup> Schon das lange Zeit verschollene und 2011 in Teilen wiederentdeckte Beinahe-Hitchcock-Frühwerk *THE WHITE SHADOW* (GB 1924)<sup>2</sup> handelt von sehr gegensätzlichen Zwillingsschwestern, die von Betty Compson in einer Doppelrolle dargestellt werden. In seinem rund 20 Jahre später entstandenen Thriller *SHADOW OF A DOUBT* (dt.: *IM SCHATTEN DES ZWEIFELS*; USA 1943) setzte er diese Doppelstruktur fort bzw. baute sie weiter aus – hier hören beide Hauptfiguren auf den Namen «Charlie», aber es handelt sich dabei zum einen um einen Mann, den Onkel, und zum anderen um ein Mädchen, seine Nichte; ferner gibt es zwei Polizisten, die immer zusammen auftreten, wobei der eine jünger, der andere hingegen älter ist; die beiden Charlies sind sich zu Beginn des Films einander scheinbar ähnlich und mögen sich sehr – sie müssen beide jedoch im weiteren Verlauf des Films erkennen, wie gegensätzlich sie tatsächlich sind: Der Onkel erweist sich als skrupelloser Witwenmörder, aber paradoxerweise bringt seine Nichte ihn am Schluss des Films versehentlich in Notwehr um: Sie wird aufgrund eines Mörders zur Mörderin.

Aber solche Dichotomien finden sich nicht nur im Werk Hitchcocks, sondern ein solcher Gegensatz trifft auf dieses selbst zu: Denn wir haben einerseits die «Breite» Hitchcocks (und hierbei ist weniger seine physische Breite und Körperfülle gemeint, mit der er selbst in seinen vielen Kurzauftritten, den so genannten *Cameos*, immer wieder ironisch spielte,<sup>3</sup> als vielmehr die

---

1 Unter Rückgriff auf mit eigens gedrehten Szenen kombinierten Archivaufnahmen schildert der Film die (natürlich fiktive) Begegnung Alfred Hitchcocks mit einem Doppelgänger während der Arbeiten zu *THE BIRDS* (dt.: *DIE VÖGEL*; USA 1963). Zum Motiv des Doppels bei Hitchcock vgl. auch den Eintrag «Doubles» bei Michael Walker: *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam 2005, S. 146–153.

2 Hitchcock zeichnet bei dem Film als Art Director, Drehbuchautor, Regieassistent und Cutter verantwortlich – im Herbst 2011 wurden die Filmrollen in Neuseeland wiederentdeckt. Vgl. dazu Jörg Hantzschel: Im Wirbel der tobenden Moderne. Zwei Schwestern und ein böser Kulturkampf: Das Abenteuer von Alfred Hitchcocks wiederentdecktem Frühwerk «The White Shadow». In: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Oktober 2011, Feuilleton, S. 15.

3 In *STRANGERS ON A TRAIN* (dt.: *DER FREMDE IM ZUG*; USA 1951) z. B. steigt Hitchcock (9:17) in den Zug, aus dem sein Protagonist gerade aussteigt, wobei der Regisseur in Anspielung auf seine Körperfülle und -form einen Kontrabass in den Waggon wuchtet. In *LIFEBOAT* (dt.: *DAS RETTUNGSBOOT*; USA 1944) erscheint

zeitliche wie thematische und gattungsmäßige Breite und Ausdehnung): Schaut man sich die Lebens- und Schaffensdaten Hitchcocks an (er lebte von 1899 bis 1980 und kam 1920 zum Film, wo er ab 1922 seine eigenen Filme drehte),<sup>4</sup> so wird deutlich, dass er sämtliche wichtige Etappen der Filmgeschichte miterlebte:

1) Hitchcock wurde Zeuge des Wechsels vom Stumm- zum Tonfilm und musste hierbei auch jene Erfahrungen machen, wie sie von dem Musical *SINGIN' IN THE RAIN* (R: Stanley Donen, Gene Kelly; USA 1952) zum Gegenstand der Handlung gemacht werden. Während die Nationalitäten bzw. die Stimmen der SchauspielerInnen im Stummfilm ohne Belang waren, wurde dies plötzlich mit der Einführung und Durchsetzung des Tonfilms relevant, denn nun hörte man die Stimmen. Hitchcock z. B. musste bei seinem 1929 gedrehten Film *BLACKMAIL* (GB) auf ein sehr kompliziertes technisches Verfahren rekurren, denn seine Hauptdarstellerin Anny Ondra war deutsch-tschechischer Herkunft und hatte daher in ihrer englischen Aussprache einen deutlichen Akzent, der sich nicht konsequent in die erzählte Handlung einfügen ließ, weshalb man Ondra zwar spielen, jedoch nur stumme Lippenbewegungen vollführen ließ, während ihre englische Kollegin Joan Barry zeitgleich den Part der Rolle sprach.<sup>5</sup>

Die Einführung des Tonfilms war seinerzeit ein in der Film- und Kunstwelt umstrittenes Thema, denn einige Regisseure und Kunsthistoriker wie z. B. Sergej Eisenstein und Rudolf Arnheim fürchteten, dass man mit der Einführung des Tonfilms die künstlerischen Errungenschaften des Films verlieren könne.<sup>6</sup> Während man zuvor auf Mittel sinnen musste, dem Zuschauer stumm, rein mit Bildern und hier und da mit Texttafeln (mit deren Erstellung Hitchcock übrigens seinen Weg in den Film fand)<sup>7</sup> die Handlung zu vermitteln und daher eine ganz eigene Sprache hinsichtlich Gestik, Mimik, Kamera und Beleuchtung entwickeln musste, die in ihrer notwendigen Stilisierung z. T. wenig mit der Alltagsrealität zu tun hatte, bestand nun die Gefahr, dass man dank des zur Verfügung stehenden Tons den einfacheren, direkteren Weg gehen und einfach alles über Dialoge erklären würde. Dies, so fürchtete man zu recht, würde dazu führen, dass der Film, wie Hitchcock es selbst kritisch bezeichnete, «zu Fotografien von redenden Leuten» verkommen, «in einer theaterhaften Form» erstarren, damit «die reinste Form des Kinos» verraten und das «Verschwin-

(24:23) er im Rahmen einer Werbeanzeige für das Schlankheitsmittel «Reduco» als Beispiel für einen erfolgreichen «Vorher- und «Nachher»-Effekt. Vier Jahre später griff Hitchcock dieses Produkt dann in *ROPE* (dt.: *COCKTAIL FÜR EINE LEICHE*; USA 1948) wieder auf, wo es im Hintergrund von einer Neonreklame mit dem Profilkonterfei Hitchcocks (53:04) beworben wird.

4 Vgl. Bernhard Jendricke: *Alfred Hitchcock*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 137.

5 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [1966] München 2007, S. 57.

6 Vgl. z. B. die Texte von Eisenstein und Arnheim: Sergej Eisenstein, Wsewolod Iljarijonowitsch Pudowkin und Grigorij Alexandrow: «Achtung! Goldgrube!» Gedanken über die Zukunft des Hörfilms. In: *Lichtbild-Bühne*, 28. Juli 1928, S. 8 sowie Rudolf Arnheim: *Neuer Laokoon* (1938). In: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. München/Wien 1977, S. 81–112.

7 Truffaut, S. 24.

den des filmischen Stils»<sup>8</sup> befördern würde: «Der Tonfilm hat oft nur dazu geführt, daß man im Studio Theater macht».<sup>9</sup> Demgegenüber war es bis zuletzt Hitchcocks Überzeugung, dass man «im Kino [...] nur den Dialog verwenden» dürfe, «wenn es anders nicht geht»,<sup>10</sup> er sonst aber «nicht mehr [...] als ein Geräusch unter anderen» sein müsse,<sup>11</sup> und er forderte in einem Aufsatz von 1936 mit dem bezeichnenden Titel «Close Your Eyes and Visualize!», dass «die jungen Leute Amerikas und Britanniens, die in das Filmspiel losziehen, zuerst einen Grundkurs in Stummfilmtechnik durchlaufen sollten. [...] Was das Auge anspricht, ist allgemeingültig, was das Ohr anspricht, begrenzt.»<sup>12</sup> Tatsächlich bezog Hitchcock in *BLACKMAIL* dann auch stilistisch insofern klare Stellung, als er nicht nur viele Elemente der Geschichte rein visuell erzählte,<sup>13</sup> sondern den Ton einerseits unnaturalistisch, zur Spiegelung des Innenlebens der Hauptfigur einsetzte, oder aber er sich andererseits über die angebliche Klarheit und Einfachheit der akustischen Kommunikation lustig machte, wenn eine Frau einen Mord meldet, hierfür mit einem Polizisten telefoniert und die beiden sich dabei beständig gründlich missverstehen.

Auch in anderen Filmen baute Hitchcock immer wieder solche Szenen ein, die die Überlegenheit des Bildes über das Wort belegen sollen: In *FOREIGN CORRESPONDENT* (dt.: *MORD*; USA 1940) greift der aus Amerika stammende Protagonist in Holland zunächst einmal zur Kreide und zeichnet die von ihm sprachlich nicht zu vermittelnden Indizien, als es darum geht, einem holländischen Polizisten das Versteck von feindlichen Agenten verständlich zu machen,



1a–b Screenshots aus: Alfred Hitchcock, *FOREIGN CORRESPONDENT*; USA 1940

8 Für dies und das Vorangegangene vgl. Truffaut, S. 53.

9 Truffaut, S. 327.

10 Ebd., S. 53.

11 Ebd., S. 216.

12 Alfred Hitchcock: *Close Your Eyes and Visualize!* In: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Hrsg. von Sidney Gottlieb. London 1995, S. 246–249, hier S. 247f.: «[...] that the young men of America and Britain who strike out into the film game should first go through a course of silent film technique. [...] What appeals to the eye is universal; what appeals to the ear is local.» (Übersetzung Henry Keazor)

13 Der Arm eines Ermordeten hängt in dem Film z. B. schräg von seinem Körper weg und sorgt dafür, dass die Täterin – und damit das Publikum – in der Folge bei jedem in ähnlicher Weise gelagerten Arm sofort an den Mord erinnert werden.

bei dem es sich – Holland verpflichtet<sup>14</sup> – ausgerechnet um eine Windmühle handelt (Abb. 1a und b).

2) Hitchcock erlebte den Wechsel vom Schwarzweiß- zum Farbfilm und auch hier war es so, dass er, durch den zuvorigen zwangsläufigen Verzicht auf Farbe eben für diese sensibel gemacht, besonders vorsichtig damit umging und Farbe stets sehr bewusst und zuweilen auch nachgerade paradox einsetzte: Bei der Arbeit an dem in Technicolor gefilmten *ROPE* ließ Hitchcock fünf der insgesamt acht Filmrollen neu drehen, weil er mit der Farbwirkung des sich vor den Fenstern entfaltenden, durch künstliche Beleuchtung erzielten und wie eine Lichtorgel gesteuerten Sonnenuntergangs unzufrieden war.<sup>15</sup> Zudem setzte er mit dem Farbfilm ermöglichte Einfälle um, wie z. B. denjenigen in der zweiten Version von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (dt.: *DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE*; USA 1956), wo zu Beginn des Films ein Agent auf dem Marktplatz von Marrakesch erstochen wird, dessen Burnus sich nach dem Mord jedoch paradoxerweise nicht blutrot, sondern blau färbt, weil er zuvor in einen Farbeimer gestürzt war.

3) Schließlich repräsentiert sich die Breite Hitchcocks auch in der Vielzahl der Gattungen und Experimente, die er als Regisseur ausprobierte: Hitchcock drehte neben den Thrillern, für die er berühmt wurde, auch Kostümfilm, Komödien oder Musicals «ohne Musik»,<sup>16</sup> und mit Werken wie *STAGE FRIGHT* (dt.: *DIE ROTE LOLA*; USA/GB 1950) und *ROPE* legte er auch mehr oder wenige experimentelle Auseinandersetzungen mit dem Theater vor: Unter dem Vorspann von *STAGE FRIGHT* erhebt sich ein Theatervorhang und dahinter erscheint statt der erwarteten Bühne eine Straßenszene von London, während *ROPE* geradezu wie ein abgefilmtes Theaterstück angelegt ist, bei dem der Zuschauer jedoch dank der für ihn sehenden und sich bewegenden Kamera das Privileg hat, sich quasi auf der Bühne umzusehen.<sup>17</sup> Der Film wahrt die Einheit von Zeit und Ort, und Hitchcock arbeitet hier auch fast ohne Schnitte, strukturiert den Film dadurch jedoch durch Schwenks, Fahrten und Zooms – dieser Rekurs auf Theaterpraktiken ist, wie Beatrix Hesse in ihrem Beitrag im vorliegenden Band

14 Vgl. Enno Patalas: *Alfred Hitchcock*. München 1999, der S. 72 in Abwandlung einer auf *SECRET AGENT* (dt.: *GEHEIMAGENT*; GB 1936) gemünzten Frage Hitchcocks («Was gibt es in der Schweiz? [...] Man muß versuchen, all diese lokalen Gegebenheiten in das Drama einzubauen»: Truffaut, S.94) fragt: «Was gibt es in Holland? Fahrräder, Regenschirme, Windmühlen».

15 Truffaut, S. 175 sowie John Russell Taylor: *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt am Main 1982, S. 244 und Alfred Hitchcock: *My Most Exciting Picture*. In: Gottlieb, S. 275–284, wo Hitchcock selbst auf S. 277 von der «light organ» schreibt.

16 So Hitchcock selbst abschätzig in Truffaut, S. 74 über seinen Film *WALTZES FROM VIENNA* (GB 1934).

17 Der Film scheint es damit geradezu darauf anzulegen, die Gedanken von Béla Balázs umzusetzen, wie dieser sie in seinem Aufsatz «Zur Kunstphilosophie des Films» 1938 dargelegt hatte: Balázs vergleicht hierbei beständig Theater und Film und kommt zu dem Schluss, dass beide prinzipiell mit den gleichen Elementen (Darsteller, Bühne etc.) arbeiten, dass der Film das Publikum jedoch gleichsam mit auf die Bühne und unter die Darsteller nimmt. Vgl. Béla Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, S. 201–223.

deutlich macht, keineswegs zufällig, adaptierte Hitchcock doch immer wieder Theaterstücke bzw. ließ sich von deren Stoffen und Ästhetik inspirieren.

Dieser hier konstatierten Breite steht jedoch eine vergleichsweise schmale Rezeption gegenüber – so kennt ein Großteil des Publikums nur die «klassischen» Hitchcock-Filme der 40er, 50er und 60er Jahre, d. h. nur einen Teil des sich von den 20er bis in die 70er Jahre erstreckenden Œuvres, und auch hierbei konzentriert sich die Kenntnis bevorzugt auf einige wenige Thriller wie *PSYCHO* (USA 1960) oder *THE BIRDS*.

Es ist eben auch dieses Film-Genre, das Hitchcock zudem – und gerade in Deutschland – oft und gerne den Ruf eingetragen hat, ein zwar routinierter und cleverer, doch alles in allem künstlerisch anspruchsloser Regisseur zu sein, der bloß die Wünsche des Massenpublikums nach Schocks und *Suspense* bediene. Damit verzahnte sich zugleich der Vorwurf, dass Hitchcock ein bloß geschäftstüchtiger, auf den Geldbeutel des Publikums bedachter Produzent sei, was sich ebenfalls mit einem Verständnis als anspruchsvoller Filmkünstler nicht zu vertragen schien.<sup>18</sup>

Der damit umrissene Eindruck ist dabei nicht einmal falsch: Hitchcock war ein extrem geschäftstüchtiger Mensch, der bei der Konzeption und Ausarbeitung seiner Filme durchaus das Publikum und dessen mögliche Reaktionen im Kopf hatte und der z. B. sogar bereits in den 20er Jahren die Firma «Hitchcock Baker Productions, Limited» gründete, deren einzige Aufgabe es war, die Popularität des Regisseurs in der Presse zu lancieren und zu betonen<sup>19</sup> – und zu den dabei eingesetzten und sich ebenso erfolgreich wie beharrlich haltenden Mythen gehörte z. B. auch die später insbesondere dann in Hollywood verbreitete Geschichte, dass Hitchcock jeden Film bereits fertig im Kopf habe und er nach der Ausarbeitung des Films in Form eines akribischen, jede Szene vorbereitenden Storyboards eigentlich das Interesse daran verloren habe.<sup>20</sup> Zwar bereitete Hitchcock tatsächlich einen Großteil seiner Filme so vor, just für heute so berühmte Szenen wie z. B. die Flugzeugszene in *NORTH BY NORTHWEST* (dt.: *DER UNSICHTBARE DRITTE*; USA 1959) jedoch wurde kein solches Storyboard angefertigt.<sup>21</sup>

Allerdings war Hitchcock auch hier wieder «breiter» als es das damit gezeichnete Bild erscheinen lässt, denn das Publikum als Ziel ergänzte er um die beiden weiteren Pole «Kritiker» und «Regisseurskollegen», d. h. er versuchte (und ihm gelang) in gewisser Weise die Quadratur des Kreises, indem er Filme konzipierte, die sowohl für das große Publikum attraktiv wie für Kollegen und Kritiker interessant sein sollten. Und dass er dabei erfolgreich war, zeigte sich an der

18 Vgl. dazu schon die bezeichnende Eingangsfrage in Robin Woods 1965 erstmals erschienenem Buch *Hitchcock's Films*: «Why should we take Hitchcock seriously?», die zeigt, dass es damals noch notwendig war, dies zu begründen. Vgl. Robin Wood: *Hitchcock's Films Revisited* (Revised Edition). New York 2002, S. 55.

19 Patalas, S. 44.

20 Vgl. dazu auch seinen Aufsatz «Direction» von 1937: Alfred Hitchcock: Direction. In: Gottlieb, S. 253–261, wo dieses Konzept, demzufolge die Abfassung des Drehbuchs «the real making of the film» darstelle und dieser danach «already finished in my mind» sei, bereits formuliert wird. Vgl. demgegenüber jedoch kritisch: Bill Krohn: *Hitchcock at Work*. London 2000, insbes. S. 10–16.

21 Vgl. dazu Krohn, S. 13 sowie S. 206–213.

großen Faszination, die er auf die Avantgarde- und *Nouvelle Vague*-Regisseure wie Claude Chabrol, Éric Rohmer und insbesondere François Truffaut ausübte, der Hitchcock erstmals 1955 und dann ausführlichst zwischen 1962 und 1966 interviewte und auf der Grundlage der dabei erstellten Tonbandaufnahmen 1966 sein Buch *Le cinéma selon Hitchcock* veröffentlichte<sup>22</sup> (das Truffaut für sich selbst – als Franzose – «das Hitchbook» nannte,<sup>23</sup> damit Hitchcocks eigene Gewohnheit aufgreifend, seinen Nachnamen auf den Partikel «Hitch» zu reduzieren, weil er im Englischen so für ihn faszinierende Begriffe wie «Haken», «Knoten», aber auch «Hinken» bedeutet).<sup>24</sup>

Die sich damit dokumentierende Tendenz Hitchcocks, allen mit ihm assoziierten Dingen auch gleich seinen Namen aufzudrücken – vgl. eben das «Hitchbook» –, zeigt sich auch daran, dass er immer wieder in der Lage war, als scheinbar alleiniger Autor bzw. als Urheber von Dingen zu erscheinen,<sup>25</sup> die entweder in Gemeinschaftsarbeit entstanden waren oder aber eigentlich überhaupt nichts mit ihm zu tun hatten: Seine Filme z. B. lebten von seinem Zusammenspiel mit Filmkomponisten wie Dimitry Tiomkin oder insbesondere Bernard Herrmann (vgl. dazu den Beitrag von Claudia Bullerjahn im vorliegenden Band), mit Künstlern wie dem Typografen, Grafikdesigner, Fotografen und Filmemacher Saul Bass, der nicht nur dafür sorgte, dass Filmplakate und Titelvorspanne der Hitchcock-Filme ästhetisch aus einem Guss waren, sondern z. B. auch die legendäre Duschmordszene in *PSYCHO* mitgestaltete,<sup>26</sup> ferner den Drehbuchautoren, die wiederum oft von Hitchcock ausgewählte literarische Vorlagen bearbeiteten, die uns heute nicht mehr bzw. nur noch insofern bekannt sind, als sie eben von Hitchcock verfilmt wurden (vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Damm in diesem Buch). Oder aber Hitchcock gab nur seinen Namen für Dinge her und erweckte so den Eindruck, dass sie von ihm

22 In Deutschland erstmals 1973 unter dem berühmten gewordenen Titel *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* erschienen.

23 Truffaut, S. XI.

24 Patalas, S. 19, der auch darauf hinweist, dass Hitchcock seine 1919 veröffentlichte Kurzgeschichte «Gas» mit dem Kürzel «Hitch» zeichnete. Der Kern der Geschichte – eine Frau wird in Paris verfolgt, beraubt, gefesselt und mit dem Tod bedroht, was sich jedoch alles im letzten Moment als Traum erweist, der durch eine Gas-Narkose beim Zahnarzt ausgelöst wurde – weist bemerkenswerte Parallelen zu Leo Perutz' ein Jahr zuvor veröffentlichter Novelle «Zwischen neun und neun» auf, wo sich die eigentliche Haupthandlung – Entkommen und Flucht des Stanislaus Demba – ebenfalls als Halluzination erweist: Während er glaubt, morgens um 9 Uhr durch den Sprung aus einem Dachfenster seiner Verhaftung entkommen zu sein, erlebt er die sich anschließenden 12 Stunden tatsächlich nur in den Momenten seines Sterbens, denn bei dem Sprung hat er sich tödlich verletzt. In seinem Interview mit Truffaut (S. 43) zeigt Hitchcock, dass er Perutz' Buch kannte, gibt sich jedoch lediglich in Bezug auf das Motiv des unschuldig Handschellen tragenden Verfolgten in *THE LODGER* (GB 1927) als von Perutz inspiriert; tatsächlich weisen Filme wie Hitchcocks *SABOTEUR* (dt.: *SABOTEURE*; USA 1942) und *THE 39 STEPS* (dt.: *DIE 39 STUFEN*; GB 1935) auch in Bezug auf die Probleme, die sich für den in Handschellen gefesselten und auf der Flucht Befindlichen ergeben, deutliche Parallelen zu Perutz' Geschichte auf.

25 Dies machte Hitchcock dann wohl auch für die jungen französischen Regisseure der 50er und 60er Jahre so attraktiv, da sie auf der Suche nach einem Modell waren, das zeigte, dass es selbst innerhalb des arbeitsteiligen Hollywood-Systems die Möglichkeit gab, ihre Theorie des im Film weiterhin präsenten Autors zu bestätigen – vgl. dazu zusammenfassend Paul Duncan: *Alfred Hitchcock. Tutti i film*. Köln 2003, S. 137.

26 Vgl. dazu Krohn, S. 224–230, der auch S. 230 den von Bass in den 70er Jahren losgetretenen Streit um die «Auterschaft» der berühmten Duschmord-Szene diskutiert.