

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 223

Artikel: Blondinen bevorzugt oder : wie bringt man seine Frau um?
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866712>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

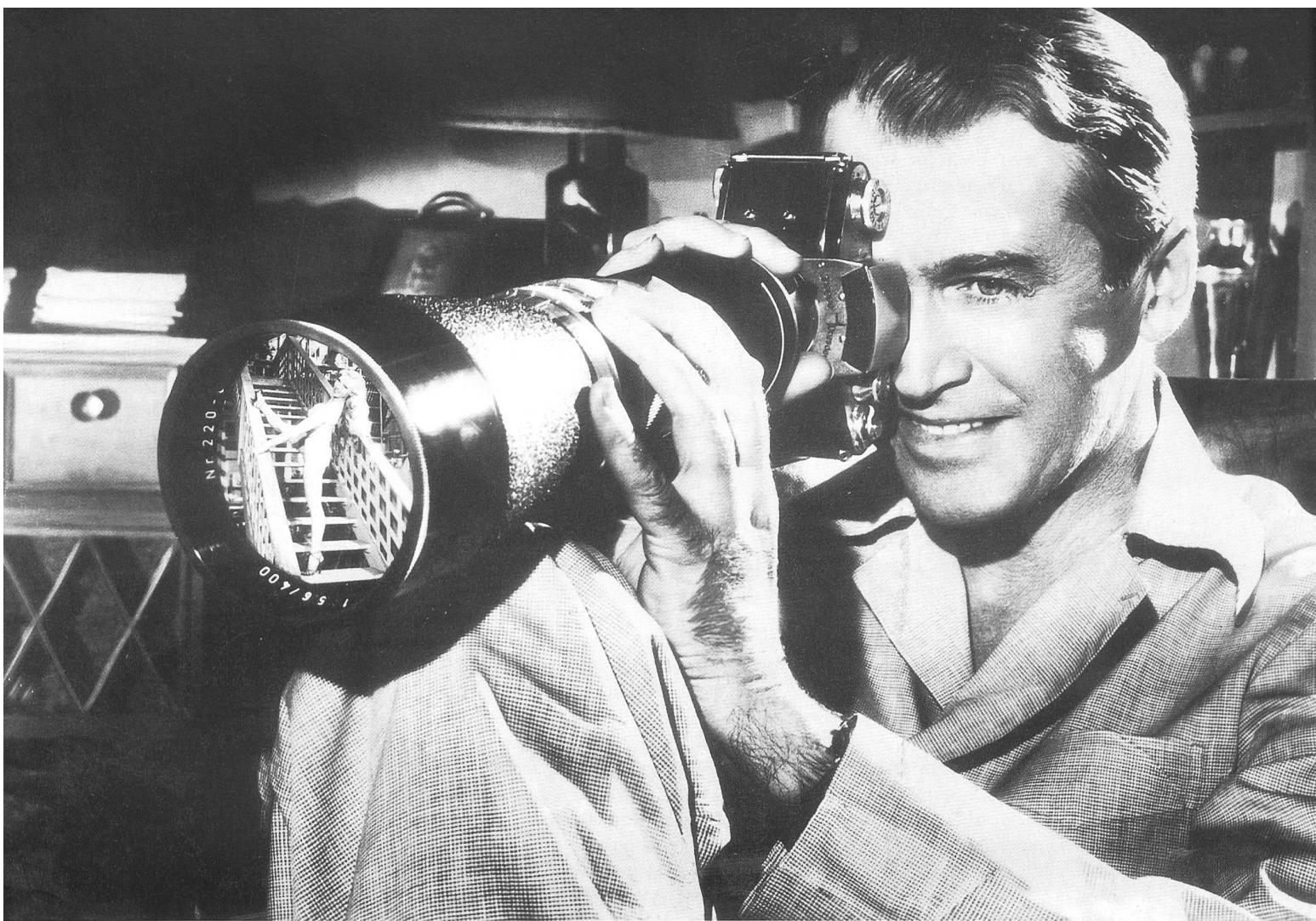
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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



Blondinen bevorzugt oder Wie bringt man seine Frau um?



2

Alma Reville, einstmals eine exzellente Handwerkerin des britischen Kinos, hat sich als solche nicht der Filmgeschichte eingeschrieben. Besser bekannt geworden ist sie als Ehefrau von Alfred Hitchcock, dessen gesamtes Werk sie begleitete, kommentierte, stimulierte und auf die eine oder andere Weise mitgestaltete. Im selben Jahr geboren wie Hitchcock (und nur einen Tag jünger), hatte sie als Cutterin und Scriptgirl bereits Berufserfahrung, bevor der Meister auf den Plan trat. Sogar eine Karriere als Regisseurin wurde ihr vorausgesagt. Die hat sie dann nicht gemacht, weil Hitchcock, obwohl später

gestartet, dann schneller als Regisseur reüssierte und die begabte Handwerkerin kurzum seinem eigenen Kosmos einverleibte. Ab 1925 arbeitete sie für ihn, als seine Assistentin und Co-Autorin der Drehbücher. Bei siebzehn Hitchcock-Produktionen steht sie im Vorspann, 1949 bei *STAGE FRIGHT* zum letztenmal. Ab da werkelt sie nur noch im Hintergrund.

Inzwischen gibt es ein verständliches feministisches Interesse, ihr einen gehörigen Anteil am künstlerischen Schaffen ihres Mannes zuschreiben zu wollen. Wenn die zierliche Dame, die da zeitlebens hinter ihrem voluminösen

Was sich an den Filmen selbst belegen lässt, ist die unheilvolle, wenn auch produktive Beziehung, die Alma und Alfred miteinander hatten: das extreme Abhängigkeitsverhältnis, aus dem sich Hitchcock wenigstens in seinen Filmen immer wieder zu lösen versucht.

Ehemann verschwindet, jetzt plötzlich wieder hervorgezaubert wird, erscheint sie fast wie ein Hitchcockscher *MacGuffin*. Schliesslich soll sie es doch sein, die die Hitchcock-Welt im Innersten zusammenhält, wobei man aber nicht so recht weiss, ob es sie in dem Sinne denn nun wirklich gibt. Und es wird sich wohl auch niemals belegen lassen, dass sie die ordnende Kraft hinter Hitchcock war, die für ihn Themen entwickelte, Stoffe auswählte, Motive kreierte und die Handlungsstränge knüpfte, die Hitchcock dann "nur" noch zu bebildern brauchte. Das scheint doch eher ein frommer Wunsch, dass es so gewesen sein könnte.

Was sich allerdings belegen lässt und zwar an den Filmen selbst, ist die unheilvolle, wenn auch produktive Beziehung, die die beiden miteinander hatten: das extreme Abhängigkeitsverhältnis, aus dem sich Hitchcock wenigstens in seinen Filmen immer wieder zu lösen versucht. Man weiss, wieviel Hitchcocks Filme mit seiner Biographie zu tun haben oder mehr noch: mit seiner *Psychographie*. Die tyrannischen Mütter, die überall seine Filme durchkreuzen, sind Projektionen seiner eigenen Mutterfixierung, von der er sich nie richtig freimachen konnte. Zugleich sind sie Doppelgängerinnen seiner Ehefrau, die selber Doppelgängerin war, indem sie schnell bei ihm die Mutterrolle übernahm.

1926, nach dem Erfolg seines ersten grossen Thrillers *THE LODGER*, haben Hitchcock und Reville geheiratet. 1929 kam ihre Tochter Pat zur Welt. Danach hat Hitchcock laut eigener Angaben nie wieder mit seiner Frau geschlafen und mit anderen Frauen auch nicht. Bei der Verleihung des *Life Achievement Award* 1979, ein Jahr vor seinem Tod, würdigt Hitchcock vier Frauen, die in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt haben: die erste eine Cutterin, die zweite eine Drehbuchautorin, die dritte die Mutter seiner Tochter und die vierte eine begnadete Köchin. Alle vier heissen Alma Reville. Aber von einer Ehefrau spricht er nicht.

Es gibt ein Foto von Alma Reville, da sieht sie aus wie Leopoldine Konstantin als Mrs. Sebastian, die herrische Nazi-Mutter von Claude Rains in *NOTORIOUS*. Doch auf den meisten Fotos trägt sie eine Brille, und das ist ein Accessoire, mit dem Hitchcock Frauenfiguren ausstattet, die er nicht so liebt: Barbara Bel Geddes etwa in *VERTIGO* als trauriges Gegenbild zur vergötterten Blondine Kim Novak; oder die Ehefrau in *STRANGERS ON A TRAIN*, die der Mörder

als Stellvertreter des Ehemanns auf dem Rummelplatz erwürgt. In diesem Film lässt Hitchcock bezeichnenderweise seine eigene Tochter Pat als eine äusserliche Doppelgängerin der ermordeten Ehefrau auftreten, und mit dem Accessoire der Brille sieht sie aus wie ihre Mutter. Bei ihrem Anblick beginnt der Mörder gleich wieder, eine Frau zu würgen. In direktem Anschluss an *STRANGERS ON A TRAIN* entstand *I CONFESS*. Darin bringt der von O. E. Hasse gespielte Mörder dann am Ende auch seine Ehefrau um, die bestimmt nicht zufälligerweise Alma heisst.

In *SUSPICION* trägt Joan Fontaine die Reville-Brille: in der Anfangsszene, wenn sie dem leichtlebigen Cary Grant begegnet, der sie heiraten wird und möglicherweise umbringen will. Hitchcock hat immer behauptet, ihre Ermordung sei das eigentlich von ihm vorgesehene Ende des Films gewesen, das das Studio nur nicht zugelassen habe. Donald Spoto stellt aber in seiner *Hitchcock-Biographie* klar, dass schon in der ersten Drehbuchfassung die mögliche Mordgeschichte ein gutes Ende nimmt. Dass Hitchcock das später anders erzählte, erscheint wie ein Freud'scher Versprecher, als Nachkorrektur im Sinne eines immer stärker werdenden Wunschdenkens.

In den fünfziger Jahren wird die Ermordung einer Ehefrau ein konstantes Motiv der Hitchcock-Filme. In *VERTIGO* geht es darum und auch in *DIAL M FOR MURDER*. In *REAR WINDOW* blickt James Stewart als Mann mit der Kamera in die Fenster anderer Leute und entdeckt – wie kann es anders sein – den Mord an einer Ehefrau. Doch dieser psychoanalytisch konstruierte Film mit seinem komplexen Identifikationsmuster in Form einer Dreifach-Projektion ist ein essayistischer Kommentar Hitchcocks über sich selbst. Der scheinbar passive Beobachter all dieser Fenstergeschichten ist in Wirklichkeit (auf einer Meta-Ebene) ihr allgegenwärtiger Erzähler, ihr sehr aktiver Urheber. Es erscheint, als projiziere er sie selber auf die Wand oder als drehe er sie selbst mit seiner Kamera; und sie alle spiegeln nur ein Stück von ihm, er projiziert nur sich. Dieser wunderbare Voyeur, das ist zunächst einmal James Stewart als L. B. Jeffries, aber er ist auch ein Stellvertreter für den Zuschauer im Kino und dann auch für Mr. Hitchcock persönlich, denn James Stewart, das ist sein *alter ego*. Und der Blick auf das Fenster, hinter dem ein Mord geschieht, ist wie eine Wunschprojektion Hitchcocks, der hier auf sich selber blickt. In einer ent-

larvenden Einstellung sieht man James Stewart und den von Raymond Burr gespielten Mörder zusammenmontiert zu einem Bild: der Mörder erscheint als Reflexion im Objektiv seines Beobachters, wie ein Spiegelbild im verlängerten Auge, wie eine Projektion, die auf ihre Quelle zurückweist.

Die Ehefrau und ihre Ermordung, das ist die eine Hälfte der Geschichte. Doch auf der anderen Seite dann, als Gegenbild zur mütterlichen Ehefrau: die berühmten Hitchcock-Blondinen. Sie werden ihm zur erotischen Obsession, aber sie sind reine Fantasie. Es sind Frauen, die er für sich selber erfindet und in die er sich von Film zu Film verliebt. Das gilt für die Filmfiguren genauso wie für ihre Darstellerinnen – für Ingrid Bergman, Grace Kelly, Vera Miles oder Tippi Hedren. Manche seiner Darstellerinnen müssen sich das Haar erst färben und zur Blondine werden, so wie James Stewart in *VERTIGO* Kim Novak zur Blondine macht. *VERTIGO*, wie *REAR WINDOW* ein Essay Hitchcocks über sich selbst, ist auch der Film, der das Gegeneinanderausspielen der beiden Frauentypen zum Thema macht.

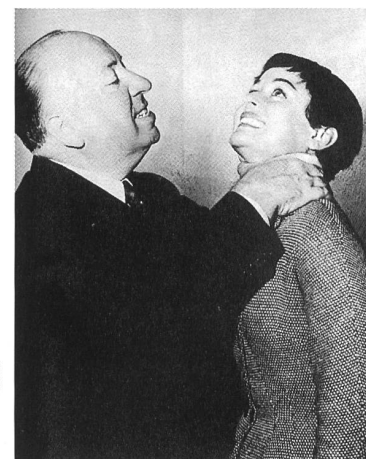
Alma Reville war nun eben leider keine Hitchcock-Blondine. Laut Hitchcock-Biograph Donald Spoto war sie «karottenrot». Alfred Hitchcock, der Mann, der die Blondinen liebte, war schon eine tragische Figur. Aber von der roten Alma kann man das auch sagen. Zu ihrem Troste sei hinzugefügt, dass ihr der blonden Obsession verfallener Ehemann, nachdem er reichlich Ehefrauen-Morde auf sein Gewissen geladen hat, seinen mörderischen Zorn zu guter Letzt auch gegen die Blondinen wendet.

Peter Kremiski

1 James Stewart in *REAR WINDOW* (1954)

2 Alfred Hitchcock und Alma Reville

3 Alfred Hitchcock mit Mary Scott bei den Dreharbeiten zu «Mr. Clanchard's Secret», einem seiner Fernsehproduktionen



3