

Master of Suspense trifft Meister der Stimmungen

Autor(en): **Binotto, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **53 (2001)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932494>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Master of Suspense trifft Meister der Stimmungen

Am 11. März vor 70 Jahren ist Friedrich Wilhelm Murnau gestorben. Er hat nicht nur dem Untoten Nosferatu das ewige Leben geschenkt, sondern auch entscheidend zu Alfred Hitchcocks Unsterblichkeit beigetragen.

Thomas Binotto

«Deutschland stürzte damals ins Chaos, aber die Filme gediehen. Die Deutschen legten damals grossen Wert darauf, ihre Geschichten über die Bilder zu erzählen. Man vermied Zwischentitel, wo es nur möglich war. «Der letzte Mann» war beinahe der perfekte Film. Er erzählte seine Geschichte ohne Titel; von Anfang bis Ende vertraute er ganz auf seine Bilder. Das hatte damals einen ungeheuren Einfluss auf meine Arbeit.» Immer wieder hat Alfred Hitchcock betont, wie wichtig für ihn die Begegnung mit Friedrich Wilhelm Murnau war, den er 1924 bei den Dreharbeiten zu «Der letzte Mann» beobachten konnte, während er selbst eine Studiohalle weiter an «The Blackguard» arbeitete. Aus dieser Zeit stammen also nicht nur die beachtlichen Deutschkenntnisse Hitchcocks, son-

dern – wichtiger – auch entscheidende Impulse für seine Karriere als Regisseur: «Seitdem waren meine Vorbilder immer die deutschen Filmemacher der Jahre 1924 und 1925. Sie bemühten sich vor allem darum, Ideen rein visuell zu vermitteln.»

Dennoch wurde der Einfluss Murnaus auf Hitchcock bislang kaum je besonders hervorgehoben oder gar untersucht. Das hängt unter anderem sicher damit zusammen, dass wohl jeder Nachgeborene auf irgendeine Art und Weise von Murnau profitiert hat, genauso wie von Griffith und Eisenstein. Hinzu kommt aber, dass Hitchcock selbst nur sehr wenig über seine künstlerische Beziehung zu Murnau verraten hat, wie er überhaupt gerne den Eindruck erweckte, als habe er sich nie mit anderen Regisseuren und deren Filmen be-

schäftigt, als besitze er nur sich selbst zum Vorbild. Eine Folge dieser Selbstinszenierung und -stilisierung ist das Bild Hitchcocks als erratischer Block, als solitäres Monument in der Filmgeschichte.

Zwei Regisseure – ein Arbeitsstil

Und doch besteht zwischen Hitchcock und Murnau eine Verwandtschaft, ein unsichtbares Band wie zwischen so vielen Figuren in Murnaus, aber auch in Hitchcocks Filmen. Was bei Murnau so tönte: «Die Filme werden nur geschrieben, nicht geschaffen, nur zu viele haben keine Existenzberechtigung.» – «Jeder Film sollte eine Sehnsucht auslösen.» – «Meist ist ein Film zu Ende, bevor man den Schauspielern das Schauspielern abgewöhnt hat», drückte Hitchcock folgendermassen aus: «In den meisten Filmen ist sehr wenig Kino. Ich nenne das «Fotografien von redenden Leuten.»» – «Es ist wichtig, dass der Zuschauer sich in den Personen selbst wiedererkennt.» – «Schauspieler sind Vieh.»

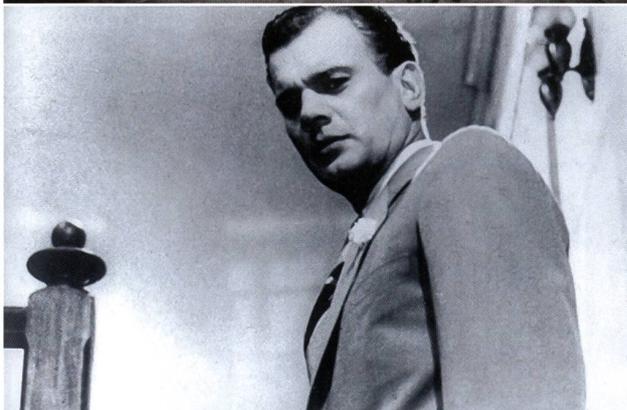
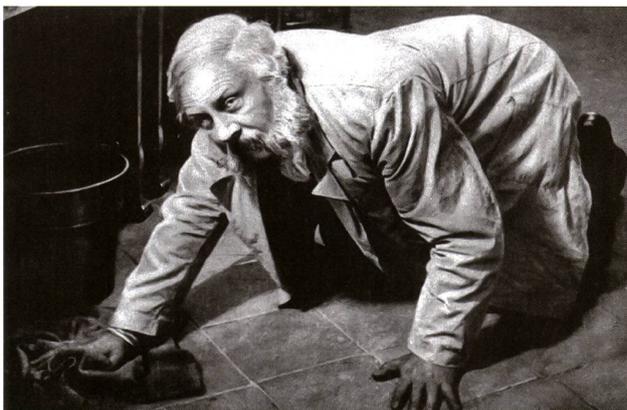
Was Edgar G. Ulmer von Murnau berichtet, gilt genauso auch für Hitchcock: «Murnau war ein Mann, der in seinem Kopf die Filme wirklich sah und auch baute.» Und am Drehort verhielt sich der eine wie der andere: Still und beherrscht, weil die entscheidende Arbeit am Film bereits vor den Dreharbeiten geschehen war. Und schliesslich ging von Murnau wie von Hitchcock das Gerücht um, sie schauten nie durch den Sucher der Kamera.

Die Verwandtschaft zwischen Murnau und Hitchcock auf den Punkt gebracht: Beide waren Filmemacher der reinsten Sorte. Weder Murnau noch Hitchcock kann man sich in einem anderen Medium auch nur annähernd vorstellen – sie dachten in Filmen, sie erzählten in Filmen, sie waren Film. Bei beiden trat fast folgerichtig die Biografie derart hinter das Werk zurück, dass zum Schluss die Legenden nicht mehr von der Wirklichkeit, das Leben nicht mehr von der Inszenierung zu trennen waren.

Ein Ziel – verschiedene Wege

Dass Hitchcock nicht nur formal, sondern auch inhaltlich aus ähnlichen Quellen wie Murnau geschöpft hat, das lässt sich an «Shadow of a Doubt» (1943) zeigen, der erklärtermassen zu den Lieblingsfilmen Hitchcocks gehörte. Dieses unscheinbare Kleinstadtdrama ist nämlich – unter anderem – ein verkappter Vampirfilm, so wie «Nosferatu» (1922) ein verkappter Thriller ist. Der Witwenmörder Charles Oakley (Joseph Cotten) zeigt alle Symptome eines Untoten. In der ersten Szene liegt er am hell-

Emil Jannings (oben) ist bei Murnau «Der letzte Mann» (1924), und Joseph Cotten (unten) Hitchcocks Witwenmörder in «Shadow of a Doubt» (1943).



«Shadow of the Vampire» (USA 2000): Hommage an Murnau von E. Elias Merhige.



Wie ein Faden zieht sich dieses Motiv durch die Filme von Murnau und Hitchcock: das Alltägliche, das zum Alptraum wird, das Gewöhnliche, das seine Unschuld verliert

lichten Tag auf seinem Bett, ermattet, erstarrt. Die Zigarre, die ihn durch den ganzen Film begleiten wird und die nun wirklich mehr als nur eine Zigarre ist, steckt unbenutzt zwischen seinen Fingern. Erst als seine Hauswirtin die Rollos runterlässt, erwacht Charles zum Leben. Die Zugfahrt zur Familie seiner Schwester verbringt er – wieder bei strahlendem Sonnenschein – in einem abgedunkelten Abteil, und als der Zug mit seinem verderblichen Inhalt in Santa Rosa einfährt, stößt er derart viel schwarzen Rauch in den Himmel, dass die ganze Stadt davon überschattet wird.

Auch Telepathie spielt eine zentrale Rolle. Zunächst, als das Mädchen Charlie ein Telegramm seines Onkels genau in dem Moment erhält, als es ihm selbst telegrafieren wollte. Und dann, noch reizvoller, als sich das rein filmmusikalische Leitmotiv, der Walzer aus der «Lustigen Witwe», plötzlich in Charlies Kopf festsetzt und zum Schatten des Verdachts wird – eine erzähltechnische Willkür, die von einer derart zwingenden inneren Logik ist, dass sie kaum einem Zuschauer auffällt. In «Nosferatu» bewirkt eine solche Verbindung zwischen Ellen und ihrem Mann Hutter, dass dieser von Orlok (Dracula) beschützt wird; diese Verbindung besteht aber auch zwischen Ellen und Orlok.

Weitere vampiristische Details in «Shadow of a Doubt»: Von Charles existieren keine Bilder, jedenfalls nicht mehr seit jenem schweren Unfall in seiner Kindheit, der ihn so vollständig verändert hat, wie seine Schwester betont. Charles besucht selbstverständlich auch nicht den Gottes-

dienst, und er wird vernichtet, weil er die Unschuld nicht besiegen kann, von einem Zug gepfählt, der monströsen Zigarre auf Rädern. Und dann ist da noch dieses Spiel mit den Händen, die bei Charles wie bei Graf Orlok immer wieder das Bild beherrschen. Sie sind – nicht nur bei Hitchcock und Murnau – das Zeichen für den Triebtäter, der seine Hände nicht in der Gewalt hat, sie führen ein Eigenleben und verraten letztlich mehr über das Innenleben der Monster als deren Gesichter. Und Charles ist ein Monster, er muss wie Orlok Frauen aussaugen und zerstören, um selbst überleben zu können. Nur eine ist fähig, diesem Treiben ein Ende zu setzen, das unschuldige Mädchen, Ellen oder Charlie.

Von all diesen Hinweisen auf Vampirismus ist in Thornton Wilders Drehbuch zu «Shadow of a Doubt» bezeichnenderweise keine Spur zu entdecken, sie sind eindeutig Hitchcocks «Zugabe» zum Film. Dass sich Murnau und Hitchcock hier thematisch auf so faszinierende Weise treffen, ist nicht zufällig, sie haben sich – auf zwei verschiedenen Wegen ankommend – im Zentrum ihres filmischen Universums gefunden. Für den einen steht immer die bedrohte Unschuld, das bedrohte Paradies im Blickpunkt, sei es in «Nosferatu», «Sunrise» (1927), «Faust – Ein deutsches Volksmärchen» (1926) oder «Tabu» (1930). Für den anderen kreist alles um die Pole Schuld und Sühne. Und bei beiden entzündet sich die Tragödie an sexuellen Obsessionen. All das ist untrennbar verknüpft mit der Legende vom Vampir. Dass die Heimkehr Hutters zum Suspense wird, weil er früher als

Nosferatu bei Ellen ankommen muss, dass also der Horrorfilm zum Thriller wird, und dass in der Idylle von Santa Rosa das Grauen lauert, dass aus dem unterhaltsamen Thriller düsterer Horror wird, dass sich der «Master of Suspense» und der «Meister der Stimmungen» treffen, ist also doch nicht so überraschend, wie es zunächst anmutet.

Der Zufall möglicherweise

In Hitchcocks akribisch beobachtetem Kleinstadtmilieu geschieht das Grauenhafte, ohne dass jemand davon Notiz nähme, kein Mord, keine offene Gewalt ist auf der Leinwand zu sehen, so wie in «Nosferatu» die Pest diskret und fast sanft wütet. Wie ein Faden zieht sich dieses Motiv durch die Filme Murnaus und Hitchcocks: das Alltägliche, das zum Alptraum wird, das Gewöhnliche, das seine Unschuld verliert.

Man mag einwenden, all dieses Gerede von «Verwandtschaft» sei trotz allem lediglich der zwanghafte Versuch, Ordnung zu schaffen, wo der Zufall herrsche. Zufall, dass beide nur eine Komödie gedreht haben. Zufall, dass Hitchcock in «The Lodger» durch ein Buch inspiriert wurde, das Murnau verfilmen wollte. Zufall sicher auch, dass nach «Le confessionnal» (1995), einem fantasievollen Thriller über die Dreharbeiten zu «I Confess» (1953), nun mit «Shadow of the Vampire» (2000) ein spekulativer Horrorfilm über die Dreharbeiten zu «Nosferatu» folgt. Und natürlich erst recht Zufall, dass man sowohl Hitchcock wie Murnau ohne weiteres zutrauen würde, aus einer derartigen Anhäufung von Zufällen eine zwingende Geschichte zu bauen. ■