

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Alfred Hitchcock

### Éric Rohmer, Claude Chabrol: Hitchcock

Berlin, Köln: Alexander Verlag 2013, 287 S.,  
ISBN 978-3-89581-280-4, € 29,90

### Henry Keazor (Hrsg.): Hitchcock und die Künste

Marburg: Schüren 2013, 224 S., ISBN 978-3-89472-828-1, € 19,90

### Katalin Makkai (Hg.): Vertigo

Abingdon, New York: Routledge 2013, 230 S.,  
ISBN 978-0-415-49446-5, € 26,99

Hitchcock und kein Ende: Es bedarf keines Jubiläums, um sicherzustellen, dass der filmwissenschaftliche Buchmarkt beständig mit neuen Titeln zum Regisseur von Suspense-Klassikern wie *Rear Window* (1954) versorgt wird. Hitchcocks singulärer Status als meistdiskutierter aller Regisseure verdankt sich nicht allein der schieren Anzahl von Studien, die v.a. im angloamerikanischen Forschungskontext nach wie vor regelmäßig erscheinen. Als regelrechtes Paradigma der filmwissenschaftlichen Forschung gilt Hitchcock vielmehr, weil der Grad der Ausdifferenzierung innerhalb dieser Menge von Titeln immens ist. Egal, ob man sich Hitchcock über das biographische Segment, über einzelne Analysen zu den bekanntesten seiner Spielfilme oder über thematisch orientierte Sammelbände bzw. Monographien aus feministischer, kunstwissenschaftlicher oder psychoanalytischer Perspektive nähert – überall kann der

interessierte Leser aus einem regelrechten Überangebot wählen, und beinahe jedes Jahr findet sich ein neuer Anlass, das Gespräch auf Hitchcock zu lenken. Zuletzt scheinen der Mythos Hitchcock und der Kult um seine Person wieder stärker in die Debatte verwickelt worden zu sein, denn allein 2012 haben zwei Spielfilme, die der Entstehung von Hitchcock-Thrillern gewidmet sind, für Furore gesorgt.<sup>1</sup>

Trotzdem sich also ein an neueren Publikationen orientierter Bericht zum gegenwärtigen Status quo in der Hitchcock-Forschung in jedem Jahr aufs Neue schreiben ließe, ist der aktuelle Anlass ein besonderer, denn mit

<sup>1</sup> Sacha Gervasis *Hitchcock* (2012) mit Anthony Hopkins zeichnet die Entstehung von *Psycho* (1960) nach, während Julian Jarrolds mit Toby Jones besetzter Fernsehfilm *The Girl* (2012) die Beziehung Hitchcocks zur Schauspielerin Tippi Hedren am Rande des Drehs von *The Birds* (1963) und *Marnie* (1964) porträtiert.

Éric Rohmers und Claude Chabrols ursprünglich 1958 erschienener Studie *Hitchcock* hat der Alexander-Verlag erstmals ein Standardwerk auf Deutsch vorgelegt, von dem aus sich eine Fülle von Entwicklungen in der filmwissenschaftlichen Forschung – auch über Hitchcock hinaus – nachzeichnen lässt, und dessen Re-Lektüre mehr als 50 Jahre nach der Erstpublikation aufschlussreiche Verbindungen zu anderen neuen Hitchcock-Titeln der jüngeren Vergangenheit aufweist. Dass dieser erste Mosaikstein in der seit den 1960er-Jahren immer intensiver betriebenen Kanonisierung Hitchcocks und dessen Apotheose vom Publikumsliebling zum gefeierten Autorenfilmer im Gegensatz zu François Truffauts bekanntem Interviewbuch<sup>2</sup> bislang noch nicht auf Deutsch vorlag, ist kaum nachzuvollziehen, handelt es sich doch um einen Klassiker des Filmjournalismus, dessen Verfasser – die damaligen *Cahiers du cinéma*-Autoren Rohmer und Chabrol – später ebenso wie ihre Redaktionskollegen Jean-Luc Godard und Truffaut selbst erstaunliche Karrieren als Regisseure hinlegen sollten, und dabei auch Hitchcock ihre Aufwartung zu machen verstanden (man denke an die Schlusseinstellung von Chabrols 1968 entstandenem *La femme infidèle*, die den Dolly-Zoom aus *Vertigo* zitiert). Der kanonische Stellenwert des Buches, sowohl für die akademische Auseinandersetzung mit dem Unterhaltungskino als auch für die Aufwertung populärkultureller Texte im Allgemeinen, dürfte unbestritten sein. Man mag sich *Hitchcock* als das seriösere, stärker

vom analytischen Blick zehrende Pendant zum ungleich berühmteren Truffaut-Buch denken, das erstmals 1966 erschien und nicht zuletzt dank seiner ehrerbietigen Verbeugung vor dem Interviewsobjekt Hitchcock, der sich im Gespräch mit seinem ergebenen Fan zu einigen seiner launigsten Sentenzen hinreißen ließ und mit seiner effektiven Selbstinszenierung als Kinomagier, der einen tiefen Blick in die eigene Trickkiste gestattet, zu einem immer wieder aufgelegten, unterhaltsamen Klassiker der Filmliteratur avancieren sollte – der Erfolg des Buches zeitigte einen Boom der Interviewliteratur, wie sie Peter Bogdanovich in den USA ebenfalls populär machte.<sup>3</sup>

Zwar bedienen beide Bücher durchaus unterschiedliche Textsorten, doch sie teilen ihr Anliegen: die mit regelrecht empirischem Eifer betriebene Verifizierung der im Umkreis der *Cahiers* entwickelten Theorie der *politique des auteurs*, der zufolge selbst innerhalb des kommerziellen Studiobetriebs in Hollywood starke Regiepersönlichkeiten ihren Werken eine künstlerische Signatur verleihen. Folglich sind beide Texte von einer ähnlichen Rhetorik durchzogen, an der sich sowohl die Filmwissenschaft als auch die Hitchcock-Forschung noch heute abarbeiten und die auch die Freude über die deutsche Übersetzung von *Hitchcock* (die, ebenso wie das erhellende Vorwort und der umfangreiche

2 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht* (München 2003).

3 Die bekanntesten der Bogdanovich-Interviews (darunter auch seine zwischen 1963 und 1972 geführten Gespräche mit Hitchcock) sind auf Deutsch verzamelt in Peter Bogdanovich: *Wer hat denn den gedreht* (Zürich 2000).

bibliographische Anhang, von Robert Fischer stammt) ein wenig trübt – denn gerade in einem Moment, da sich die Hitchcock-Forschung aus dem Schatten der übermächtigen Persona bzw. der durch zahllose Cameos und Fernsehauftitte ins kollektive Gedächtnis eingebrannten Hitchcock-Silhouette zu lösen verspricht, indem sie bspw. Hitchcocks Mitstreiter<sup>4</sup> oder die literarischen Quellen seiner Stoffe<sup>5</sup> in den Blick nimmt, dürfte Rohmers und Chabrols einflussreichem Beitrag zum Geniekult um Hitchcock ungleich mehr Aufmerksamkeit widerfahren. Vor diesem Hintergrund hat die Veröffentlichung des Buchs eher musealen Wert, ohne dass dies die historische Leistung der Autoren schmälert. In ihrem Ansatz, Hitchcocks Werk chirurgisch „nicht auf[zu]schlitzen“, sondern ihm eine Öffnung zu verpassen, „die es ihm hoffentlich erlaubt, freier zu atmen und nicht nur besser verstanden, sondern auch besser genossen zu werden“ (S.220), gehen die Autoren von der These aus, dass das gesamte, von christlichen Motiven und moralischen Ideen charakterisierte Werk Hitchcocks von einem Prinzip durchzogen wird, nämlich dass die Form nicht dem Inhalt nachgestellt ist, sondern diesen überhaupt erst schafft (S.232). Was sich heute als Hohelied auf den *auteur* jenseits (ideologie-)kritischer Theorie, noch unbehelligt von dem

4 Vgl. Steven DeRosa: *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michael Hayes* (New York 2011) sowie Walter Raubichek/Walter Srebnick: *Scripting Hitchcock: Psycho, The Birds, and Marnie* (Urbana 2011).

5 Vgl. R. Barton Palmer/David Boyd (Hg.): *Hitchcock at the Source: The Auteur as Adaptor* (Albany 2011).

durch Roland Barthes gut zehn Jahre später artikulierten Autorskeptizismus,<sup>6</sup> eher befremdlich lesen muss, war 1958 durchaus revolutionär, und diesen Kontext muss bedenken, wer die Autoren für ihre unverhohlene Begeisterung und ihren unerschütterlichen Glauben an das „Genie[] der tausend Facetten“ (S.232) rügen zu müssen meint. Chabrol selbst räumt in einem 1999 geführten, im Anhang des Buchs angefügten Interview ein, die damals unerhörte Geste, einem Hollywood-Regisseur eine Exegese angedeihen zu lassen, entlocke dem Leser heute wohl einer ein „Aha, ja, genau. Na und?“ (S.253).

Kritische Leser dürften an einigen besonders devoten Passagen des Buches schwer zu kauen haben. So werden sämtliche Qualitäten eines Hitchcock-Films ausschließlich dem Regisseur selbst zugeschrieben: Gute schauspielerische Leistungen? Hitchcocks sicherer Hand beim Casting zu verdanken (S.37). Ein starker Plot? Zeugnis für Hitchcocks Ausdrucks willen (S.83). Die Magie der geballten Schönheit Ingrid Bergmans und Cary Grants in *Notorious* (1946)? Ein Beleg dafür, dass Hitchcock bei Murnau in die Schule gegangen ist (S.132). Das höchste Lob, das ein Drehbuchautor unter Hitchcock erhält? Seine Dialoge „unterdrücken in keiner Weise die Persönlichkeit des Regisseurs.“ (S.94) Anders sieht es freilich aus, wenn es darum geht, defizitäre Filme unter

6 Vgl. Roland Barthes' Aufsatz „Der Tod des Autors“ (In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2006, S. 185-193).

den Tisch fallen zu lassen. Da ist dann plötzlich von schwachen Darstellern wie in *Secret Agent* (1936) die Rede (S.85), wird die Eindimensionalität der Nebenfiguren in *Shadow of a Doubt* (1943) dem Autor Thornton Wilder (S.119) und die einfalllose Adaption von *Juno and the Paycock* (1930) der „zweitrangige[n]“ Vorlage (S.59) angekreidet, wird gar die Notwendigkeit, dem Publikumsgeschmack zuzuspielen (womit der gnadenlose Selbstvermarkter Hitchcock freilich nie ein Problem hatte), entschuldigend angeführt (S.88). Einer solch widerspruchsvollen Monumentalisierung bedarf es in der Hitchcock-Forschung längst nicht mehr, denn zu Hitchcock muss niemand bekehrt werden.

Einige idiosynkratische Entscheidungen der Verfasser haben nicht den Mainstream der Hitchcock-Forschung erreicht, so etwa ihre Würdigung des heute kaum beachteten Melodramas *Under Capricorn* (1949). Originell lesen sich diese Passagen dennoch, wie auch der emphatische Appell, innerhalb des englischen Œuvres Hitchcocks frühe Tonfilme dem sogenannten Thriller-Sextett vorzuziehen,<sup>7</sup> oder eine von jeglichem psychoanalytischen Ballast befreite, stärker moraltheologisch dominierte Interpretation, wie sie Éric Rohmer für *Rear Window* erarbeitet. Kurios wirken in Zeiten minutiöser, mittels DVDs gefertigter Filmprotokolle und *Mise-en-Scène-Analysen*

<sup>7</sup> Der hohe Stellenwert, den die Autoren dabei der wenig beachteten Komödie *Rich and Strange* (1932) zubilligen, wurde immerhin von Tom Ryall in seiner umfangreichen Studie *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (London 1996) aufgegriffen.

einzelner Screenshots auch die z.T. fehlerhaften (und von Robert Fischer in seinen Anmerkungen, die herausragende Werkkenntnis bezeugen, behutsam korrigierten) Gedächtnisprotokolle von Rohmer und Chabrol, die viele Filme nur einmal gesehen hatten und zu den TV-Produktionen Hitchcocks lediglich anmerken können: „Um [sie] beurteilen zu können, müssten wir sie sehen.“ (S.205) Dennoch liefern Rohmer und Chabrol unterm Strich einen anregenden Querschnitt durch Hitchcocks Werk von seinen Anfängen in den 1920er Jahren bis hin zu *The Wrong Man* (1956), dem zum Zeitpunkt der Buchentstehung jüngsten Hitchcock-Film (Rohmers *Vertigo*-Analyse, die den Band beschließt, wurde später als Postskriptum hinzugefügt). Zudem nimmt *Hitchcock* etliche Gemeinplätze vorweg, die auch noch heute erschiene Übersichtsdarstellungen zu Hitchcocks Werk charakterisieren: Der Teil zu England und den ersten, im rigiden amerikanischen Studiosystem entstandenen Filmen (der größtenteils von Chabrol stammt) fällt eher kursorisch aus; die Analysen der US-Meisterwerke (v.a. der 1950er-Jahre), die erst den genuinen „Hitchcock-Touch“ (S.100) etabliert hätten, geraten dagegen weit ausführlicher.

Wer wissen will, welche große Rolle der französischen *Cahiers*-Schule für die noch heute dominante Hitchcock-Beurteilung zukommt, kann sich auch in aktuellen Publikationen ein Urteil bilden. Der kürzlich erschienene, von Henry Keazor herausgegebene Sammelband *Hitchcock und die Künste* folgt z.T. der topographischen Schwerpunkt-

setzung<sup>8</sup> wie auch dem Bestreben der *auteur*-Pioniere, die starke Persönlichkeit des Regisseurs zum entscheidenden Organisationsprinzip der Filmbetrachtung zu erheben. Bereits das kenntnisreiche Vorwort Keazors, in welchem das Anliegen des Bandes – einerseits künstlerische Auseinandersetzungen mit Hitchcock, andererseits die intertextuellen Verflechtungen seiner Filme mit anderen Künsten zu untersuchen, um auch die „Kunstwerke Hitchcocks besser zu verstehen“ (S.32) – skizziert wird, rekapituliert die zentralen Hitchcock-Mythen und räumt den altbekannten Selbstauskünften des Regisseurs sehr viel Raum ein. Mehrere Beiträge in diesem Buch, das aus einer öffentlichen Ringvorlesung an der Universität des Saarlandes im Wintersemester 2011/12 hervorgegangen ist, führen in ihren Themengegenstand ein, indem ausführlich aus den Truffaut- und Bogdanovich-Interviews zitiert wird, und häufig erfolgt im letzten Untersuchungsschritt, nach äußerst erhellenden Analysen u.a. von Musik, Architektur und Tanzperformances, die Rückkopplung an die Intention des Regisseurs, die der schlüssigen Interpretation nur eine Begrenzung aufzwingen kann, statt sie zu öffnen. Vor diesem argumentativen Fallstrick warnen zwar einige Beiträger – so etwa Katja Erdmann-Rajski, die in ihrer Schilderung eines durch Hitchcock inspirierten Tanzstücks vor

dem zweifelhaften Wert künstlerischer Selbstauskunft warnt (S.143), oder Gregor J. Weber, der den Autorenbegriff „als methodologisch notwendiges Mittel der Komplexitätsreduktion“ verteidigt (S.176) –, allerdings wird der Leser wiederholt zum Zeugen einer Wiederaufführung der bekannten Alfred-Hitchcock-Show, mit dem Drehbuch von François Truffaut. Das macht die Analysen keineswegs uninteressant oder eindimensional – zu den herausragenden Texten im Buch zählen etwa die Beiträge von Thierry Greub (der die intertextuelle Beziehung einiger Vermeer-Gemälde in *Marnie* untersucht) und Beatrix Hesse (die mit detailreicher Kenntnis der Theatergeschichte die Evolution eines spannungsreichen Verhältnisses in Hitchcocks Werk nachzeichnet, nämlich des Dialogs zwischen Film und Bühne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) sowie die detaillierte und systematische, von Claudia Bullerjahn erarbeitete Auseinandersetzung mit Musik bei Hitchcock, die so unterschiedliche Aspekte wie Soundtrack-Alben, innerdiegetische Musik, Marketing und die Rolle der Filmkomponisten zu berücksichtigen versteht. Die Ausdehnung des künstlerischen Spektrums auf Kochkunst (die neben einer von Anne Martinetti zusammengestellten Rezeptsammlung mit Webers hervorragender, kulturanthropologisch fundierter Argumentation am Nexus zwischen Mord, Essen und Sexualität in Hitchcocks Werk vertreten ist) ist ebenso zu rühmen wie die kritische Qualität des abschließenden, psychoanalytischen Beitrags von Alf Gerlach, der am Beispiel von *Spellbound* (1945) Parallelen zwischen Traumzu-

8 Vgl. auch das Interview mit dem Künstler Benjamin Samuel in Keazors Band, der bei seiner im Frankfurter Film-museum installierten Arbeit *Hitchcock* ausschließlich Hitchcocks US-Werke berücksichtigt.

stand und Filmschauen zieht und auch die arg vereinfachende Darstellung des Films in Zweifel zieht. Von solch kritischen Stimmen wünscht man sich in der Hitchcock-Forschung einige mehr, denn gerade hier wäre Besinnung auf Michel Foucaults bekanntes Argument angebracht, den *auteur* mit gebotener Skepsis als „ein bestimmtes Funktionsprinzip [zu begreifen], mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt“,<sup>9</sup> statt (wie bspw. Barbara Damm in ihrem Beitrag zu Hitchcocks Literaturadaptionen) in Elogen auf den Genius zu verfallen und die längst bekannten Topoi (wie das MacGuffin-Prinzip oder die vielzitierte Vorstellung vom absolut ‚filmischen Film‘) zu reproduzieren.

Ein nicht nur in der Hitchcock-Forschung beschrittener und in den vergangenen Jahren immens popularisierter Ausweg aus diesem Dilemma mag in der Fokussierung auf Einzelfilme liegen, denn damit entfällt der Zwang, ein disparates Korpus in der Figur des visionären Regisseurs zu bündeln. Der in der Reihe „Philosophers on Film“ erschienene, von Katalin Makkai herausgegebene Band zu *Vertigo* (1958) fügt sich zumindest nominell in vergleichbare Buchreihen (wie die bei Soft Skull verlegte „Deep Focus“-Reihe) ein, die ‚schwere‘ Materie anhand von Texten der Populärkultur verhandeln. Allerdings ist die Routledge-Reihe von diesem Ansatz

(den u.a. auch die immens erfolgreiche, mittlerweile über 70 Bände zählende „Popular Culture and Philosophy“-Serie vertritt, in der auch Hitchcock zu seinem unvermeidlichen Auftritt gekommen ist<sup>10</sup>) zu unterscheiden, denn der filmische Gegenstand verkommt nie zum bloßen Vehikel, um als süße Pille den vermeintlich bitteren theoretischen Stoff bekömmlicher zu machen. Damit würde man *Vertigo*, der selbst innerhalb von Hitchcocks gefeiertem Gesamtwerk Ausnahmestatus genießt (und in der regelmäßig aktualisierten BFI-Liste der größten Filme aller Zeiten 2012 Orson Welles' *Citizen Kane* von der Spitzenposition verdrängt hat<sup>11</sup>), auch kaum gerecht, denn schließlich verursacht der Film über Höhenangst und Schwindelgefühl, wie Eli Friedlander in seinem erhellenden Beitrag zur Farbdramaturgie argumentiert, im Betrachter selbst einen Schwindel: „the spiraling duplicity that makes meaning essentially ambivalent, or tragically ironic.“ (S.176) Das auf einem Roman der französischen Autoren Pierre Boileau und Thomas Narcejac basierende, zwischen Traum und Realität oszillierende Verwirrspiel wurde wiederholt als Allegorie auf die Filminszenerierung gelesen, denn sowohl der fast völlig in den Hintergrund tretende Drahtzieher der Intrige als auch der Protagonist selbst, der mit obsessiver Detailgenauigkeit Judy zum Ebenbild seiner unwiederbringlichen Geliebten zu formen beginnt, lassen sich als Stellvertreter

<sup>9</sup> Vgl. Michel Foucaults Aufsatz „Was ist ein Autor?“ (In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2006, S. 198-229, S. 228).

<sup>10</sup> Vgl. David Bagget/William A. Drumin (Hg.): *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics* (Chicago 2007).

<sup>11</sup> Die vollständige Liste findet sich unter <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (01.08.2012).



des Regisseurs interpretieren. Wiewohl die in Makkais Buch versammelten Analysen solche Auslegungen aufgreifen, gehen sie erfreulicherweise zumeist auch darüber hinaus und erhellen u.a. mediale, genderpolitische und epistemologische Aspekte des Films mit profunder Sachkenntnis. Nickolas Pappas liefert eine überzeugende Absage an die tradierte Orpheus-Lesart und untersucht den Film auf seine Nähe zu antiken Philosophie-Konzepten – dem platonischen Einfluss auf Hitchcock war übrigens bereits Rohmer in seiner *Vertigo*-Interpretation auf der Spur. Noel Carroll spürt den Liebeskonzepten im Film nach, „[in order] to contemplate philosophically the nature of the historical bond that is essential to love” (S.86), während William Rothman seine eigene frühere Interpretation des Films einer kritischen Revision unterzieht und die traditionellen *Vertigo*-Deutungen zugrundeliegende Grenzziehung zwischen Traum und Realität in einem faszinierenden Gedankenexperiment drastisch verschiebt. Ein herausragender Beitrag ist auch Gregg M. Horowitz gelungen, der oberflächliche psychoanalytische Zugriffe ablehnt und stattdessen – Freuds Paradigma der Traumanalyse folgend – in der Tiefenstruktur des Films einen Subtext über das bedrohliche Wissen der Frauen (im Film Madeleine, Judy und Midge) verortet. Katalin Makkais eigener Beitrag wendet Jean-Paul Sartres Arbeiten zum Blick auf die Objektifizierungs- und Machtpolitik des Films an, während Andrew Klevan in einer Metakritik bekannte *Vertigo*-Lesarten auf die in ihnen konstruierte Zuschauerrolle befragt. So

gut wie alle der vorgelegten Interpretationen vermögen einem der meistdiskutierten Hitchcock-Filme neue Aspekte zu entlocken, und auch wenn gelegentlich “signature Hitchcock” (S.47) oder die Figur des “super-controlling” Regisseurs (S.100) ihr Haupt erheben, steht doch der analytische Tiefenblick jenseits der Selbstauskünfte des Regisseurs im Vordergrund. Hiervon kann die Deutung nur profitieren, denn Hitchcock selbst tat den kommerziell gescheiterten Film im Gespräch mit Truffaut als nekrophile Romanze ab und beschränkte sich auf Auskünfte zu den technischen Tricks. Ein Grund mehr, Makkais geistreiche Interpretationsammlung im Verbund mit Charles Barrs unlängst neu aufgelegter Studie des Films<sup>12</sup> zu lesen. In diesem Buch, das innerhalb der empfehlenswerten, vom British Film Institute herausgegebenen Reihe BFI Film Classics – die sich mehrfach mit Hitchcock-Filmen auseinandergesetzt hat<sup>13</sup> – erschienen ist, gesellen sich zur Interpretation des Films auch Aspekte wie seine Entstehung und Rezeption, was die von Barr vorbildlich betriebene Dekonstruktion gängiger Hitchcock-Mythen begünstigt.<sup>14</sup> So etwa, wenn der Autor mittels Produktionsnotizen rekonstruiert, dass

12 Barr, Charles: *Vertigo* (London 2012).

13 Vgl. neben Barrs Buch auch Tom Ryall: *Blackmail* (London 1993), Camille Paglia: *The Birds* (London 1998), und Raymond Durnat: *A Long Hard Look at 'Psycho'* (London 2002).

14 Vgl. hierzu auch Barrs Standardwerk *English Hitchcock* (Moffat 1999), in dem der Autor erstmals die Unterscheidung zwischen Hitchcock (der Person) und ‚Hitchcock‘ (dem Werkkorpus und Markenzeichen) ins Spiel bringt.

einige der Hitchcock zugeschriebenen bahnbrechenden Ideen in der Inszenierung und Dramaturgie tatsächlich den Autoren und Koproduzenten zu verdanken sind oder gar vom Studio angewiesen wurden.

Insgesamt bilden diese aktuellen Publikationen einen durchaus repräsentativen Querschnitt durch ein immens ausdifferenziertes Feld der akademischen Filmkritik. Hitchcock-Bewunderer dürfen sich an der Fülle des Materials erfreuen und Lust auf Wiederbegegnung mit den Filmen bekommen, Skeptiker sich dagegen eher mit den werkimmanenten, über die verbreiteten Mythen hinwegsetzenden Studien auseinandersetzen und dem Chef von Rohmer und Chabrol, André Bazin, beipflichten. Dieser verstand die Arbeit seiner umtriebigen Redakteure zu fördern, blieb aber in Bezug auf den Hitchcock-Kult grundsätzlich misstrauisch: „[I]ch bin ihnen doppelt dankbar dafür“, schreibt Bazin 1958 in seiner Rezension von *Hitchcock*, aus der Robert Fischer in seinem Vorwort ausführlich zitiert, „daß sie mir gezeigt haben, was es zu lieben gäbe, wenn sie tatsächlich recht hätten.“ (S.17)

Wieland Schwanebeck  
(Dresden)

### Weitere Lektüren zur Einführung in die kritische Hitchcock-Forschung:

Allen, Richard/Sam Ishii-González (Hg.): *Hitchcock: Past and Future* (London 2004).

Barr, Charles: *English Hitchcock* (Moffat 1999).

Barr, Charles: *Vertigo* (London 2012).

DeRosa, Steven: *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michael Hayes* (New York 2011).

Deutelbaum, Marshall/Leland Poague (Hg.): *A Hitchcock Reader* (Malden 2009).

Jensen, Paul M.: *Hitchcock Becomes „Hitchcock“: The British Years* (Baltimore 2000).

Kapsis, Robert E.: *Hitchcock: The Making of a Reputation* (Chicago/London 1990).

Nitsche, Lutz: *Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos* (Stuttgart/Weimar 2002).

Palmer, R. Barton/David Boyd (Hg.): *Hitchcock at the Source: The Auteur as Adaptor* (Albany 2011).

Raubichek, Walter/Walter Srebnick: *Scripting Hitchcock: Psycho, The Birds, and Marnie* (Urbana 2011).

Ryall, Tom: *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (London 1996).