

THILO WYDRA  
ALMA & ALFRED HITCHCOCK



THILO WYDRA

# ALMA & ALFRED HITCHCOCK

EINE LIEBE FÜRS LEBEN

**HEYNE** <

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.



Penguin Random House Verlagsgruppe FSC® No01967

Originalausgabe 2024  
Copyright © 2024 by Wilhelm Heyne Verlag, München,  
in der Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH,  
Neumarkter Straße 28, 81673 München  
Redaktion: Evelyn Boos-Körner  
Umschlaggestaltung: Eisele Grafik-Design, München  
unter Verwendung der Fotos von: AGIP | Bridgeman (vorne) und  
Philippe Halsman | Magnum Photos (hinten)  
Bildredaktion: Heike Jüptner  
Satz: Vornehm Mediengestaltung GmbH, München  
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck  
Printed in Germany  
ISBN: 978-3-453-21826-0

[www.heyne.de](http://www.heyne.de)

# Inhalt

Vorspann  
Almas scharfes Auge

*II*

TEIL I  
ENGLAND – DIE FRÜHEN JAHRE

ALMA  
Nottingham und London 1899–1923

*21*

ALFRED  
London 1899–1923

*49*

GEMEINSAM  
1924–1938

*69*

TEIL II  
AMERIKA – GOLDEN AGE

Übersiedelung nach Amerika – Ein neues Zuhause,  
eine zweite Heimat

1939–1949

195

Die großen Meisterwerke und eine Zäsur

1950–1963

273

Von kreativen Misserfolgen und persönlichen Krisen

1964–1970

349

TEIL III  
DER AUSKLANG

Die letzten Jahre

1971–1979

369

Los Angeles

7. März 1979

387

Farewell Hitch – Madam geht

1980–1982

399

Abspann  
Das zeitlose Vermächtnis von  
Mrs. & Mr. Hitchcock  
407

ANHANG

Anmerkungen	420
Zeittafel	434
Filmographie	444
Bibliographie	472
Register	478
Dank	488
Bildnachweis	492









# Vorspann

## Almas scharfes Auge

*»The lady had a very sharp eye.«*

JANET LEIGH



Draußen scheint die Sonne über den Hügeln Hollywoods, als sich an diesem fröhsommerlichen Tag des Jahres 1960 auf dem weiten Gelände der Universal Studios einige nicht ganz unbedeutende Herren versammeln, um in einem der diversen Vorführräume einen soeben fertiggestellten neuen Film anzusehen. An diesem strahlend hellen Tag steht ein äußerst dunkler, düsterer Film an. Es ist die erste Vorführung der vorläufig finalen Fassung und damit jener Moment vor der Freigabe eines Films, bevor er ans Kopierwerk geht, dorthin, wo all die vielen Zelluloid-Kopien gezogen werden, die später einmal zunächst zur Premiere und anschließend zum Kinostart in die über das ganze Land verstreuten Filmtheater verschickt werden. Doch noch ist es nicht so weit, noch gilt es, dem kritischen Blick all jener standzuhalten, die sich Studiobosse und Produzenten nennen.

Der Film, der an diesem Tag vorab intern gezeigt wird, trägt einen scheinbar schlichten, denkbar knappen Titel: *Psycho*.

Der Regisseur ist selbstverständlich ebenfalls anwesend. Und wie immer bringt er die Person mit, die die einzige ist, der er blindlings vertraut. Ohne sie findet keine Vorführung statt. Ohne sie gibt es keine Abnahme der sogenannten Null-Kopie und auch keine Freigabe für das Kopierwerk.

Alfred Hitchcock bringt auch an diesem Tag seine Frau Alma mit. Alles andere wäre vollkommen undenkbar, ja unvorstellbar.

Alle begrüßen sich, tauschen Freundlichkeiten und Höflichkeiten untereinander aus. Es ist das Übliche, hier, in Hollywood, Mekka des Films und des schönen Scheins. Die Anspannung, die an

diesem Tag in der Luft des Vorführraums liegt, ist dabei für alle deutlich spürbar. Denn der Film, der nun gleich erstmals auf der Leinwand zu sehen sein wird, ist schon im Vorfeld unter den Studiobossen hochumstritten, ist es doch nach all den vorausgegangenen Arbeiten dieses Regisseurs sein erster Film seit über zehn Jahren, der nicht in Farbe, sondern in reduziertem Schwarz-Weiß gehalten ist und mit einem Budget von lediglich 807 000 Dollar eine für ihn ganz untypische *low budget*-Produktion darstellt. Erschwerend kommt hinzu, dass man sich die ganze Zeit über bei Paramount, für die er den Film aus Eigenmitteln zwar noch produziert, aber bereits auf dem Gelände der Universal dreht, doch sehr wundert, warum »Hitch« – wie ihn hier alle Welt unter Freunden und Kollegen nur nennt – sich ausgerechnet *dieses* Stoffes annehmen musste. Niemand weiß, warum. Niemand versteht es.

Nach all den farbenfroh leuchtenden Filmen der letzten Jahre, nach *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954) und *To Catch a Thief* (*Über den Dächern von Nizza*, 1955), nach *Vertigo* (*Vertigo – Aus dem Reich der Toten*, 1958) und *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*, 1959) – allesamt mit großen Stars wie Grace Kelly und Kim Novak, Cary Grant und James Stewart besetzt –, nun also ein kleiner unaufwendiger Schwarz-Weiß-Film über einen noch bei seiner Mutter wohnenden Betreiber eines heruntergekommenen Motels, der mitunter Frauenkleider zu tragen pflegt und auch sonst an Neurosen und Ambivalenzen nicht arm ist. Beinahe klingt das nach billigem *trash*. Alle sind skeptisch, alle zweifeln.

Dann gehen die Lichter aus, der Projektor fängt hinten im Projektionsraum an zu rattern, und der Film beginnt.

\*

Der Film läuft eine Dreiviertelstunde, als jene Sequenz beginnt, in der die Frau ihren Kimono ablegt und in die Badewanne ihres

kleinen Motel-Zimmers steigt. Sie zieht den Duschvorhang zu und dreht das Wasser auf, die Duschstrahlen prasseln auf sie nieder. Sie greift zu einem Stück Seife und seift sich beide Arme ein. Immer wieder blickt sie nach oben, hin zum Duschkopf. Das alles ist zunächst diagonal von oben zu sehen, aus der Aufsicht, der Vogelperspektive, sowie frontal und von der Seite.

Der Mensch, nackt und allein, in Duschkabinen und Badewannen schutzlos und wehrlos, dabei ganz auf sich selbst zurückgeworfen.

Die Frau heißt Marion Crane – dargestellt von Schauspielerinnen Janet Leigh –, und eigentlich ist sie die Protagonistin des Films. Mit ihr identifizieren sich die Zuschauer. Sie ist ihre Projektionsfläche.

Dann geschieht abrupt etwas Unvorhersehbares: Die Tür von Marions Badezimmer geht plötzlich auf, und ein Schatten ist jenseits des Duschvorhangs zu erkennen, der sich langsamen Schrittes der Badewanne nähert. Nur die Zuschauer können dies sehen. Marion nicht. Die horizontale Perspektive ist nun eine jenseits der Badewanne, in der sie steht, und auch jenseits des realen Zimmers – die Kamera steht hinter der sogenannten »vierten Wand«.

Daraufhin wird der Duschvorhang zur Seite gerissen, und allem Anschein nach handelt es sich offenbar um eine alte Frau, die sich zuvor durch das Motel-Zimmer in das Bad geschlichen hat. Mit einem Dutzend Messerstichen sticht sie immer wieder auf die vollkommen ausgesetzte Marion ein, die sich anfangs noch zu wehren versucht. Es ist eine Sequenz von ungeheurer, abrupt einsetzender Brutalität. Von nackter Gewalt. Das Messer berührt dabei nie sichtbar den Körper, die Einstiche sind lediglich auf der Tonspur zu hören.

Nach der Attacke verschwindet die alte Frau wieder, und es mutet wie ein Huschen an, ein Gleiten, als sie das Badezimmer verlässt. Aus dem Duschkopf läuft unvermindert das Wasser, während Marion Crane entlang der gekachelten Wand zusammen-

sackt, mit ihrem rechten Arm nach dem Duschvorhang greift, schließlich mit Kopf und Oberkörper vornüber über den Wannenrand fällt und dabei den Duschvorhang herunterreißt. All dies geschieht nun sehr langsam. Ihr Kopf kommt schließlich auf dem gekachelten Boden des Badezimmers auf. Ihre Augen, aus denen jedes Leben gewichen ist, sind weit geöffnet und blicken ins Leere, fast erscheint es so, als blickten sie die Zuschauer direkt an. Einen ganzen Moment lang ist dieses eindrückliche, nachklingende Bild auf der Leinwand zu sehen.

Die gesamte Dusch-Sequenz dauert insgesamt etwa zweieinhalb Minuten, der Duschmord selbst lediglich 45 Sekunden. Diese 45 Sekunden werden in 78 Kameraeinstellungen in einer extrem schnellen Abfolge von 52 Schnitten gezeigt, wodurch – ergänzt von den stakkatohaft peitschenden und schreienden Streichern aus Bernard Herrmanns bezwingender musikalischer Komposition – die Gewalt erst als Synthese im Kopf des Zuschauers entsteht. Der Dreh allein dieser Sequenz dauerte im vorausgegangenen Jahr eine ganze Woche – vom 17. bis zum 23. Dezember 1959.

Der Duschmord geschieht noch vor der Mitte des Films. Es ist etwa um die 47. Minute herum, als der Moment erreicht ist, in dem die Zuschauer ihrer Hauptfigur, mit der sie sich doch gerade zu identifizieren begonnen haben, beraubt sind: »Hitchcock raubt einem jeden Halt, indem er seinen Star umbringt.«<sup>1</sup>

Jetzt erst beginnt überhaupt die zweite, zumal längere Hälfte von *Psycho*.

Als der Film nach 109 atemraubenden Minuten Laufzeit schließlich zu Ende ist, gehen die Lichter im Vorführraum wieder an, und Alfred Hitchcock wendet sich nicht etwa den Produzenten zu oder seinem Cutter, sondern wie immer ihr, der Person mit der ihm wichtigsten, alles entscheidenden Stimme.

Seiner Alma. Seinem Ein und Alles.

\*



»Du kannst den Film nicht rausgeben, Hitch!«<sup>2</sup>

Alfred Hitchcock vermag seinen Ohren nicht zu trauen, als er die Worte seiner neben ihm sitzenden Frau Alma vernimmt. »Warum nicht?«, fragt er sie beunruhigt. Vor nahezu nichts anderem hat er so viel Angst wie vor dem Unvorhersehbaren, dem nicht zu erkennenden klaren Horizont.

»Na, weil Janet Leigh noch atmet, als sie bereits tot ist«, antwortet Alma ihm.

Niemand sonst hat es zuvor, bei der Arbeit im Schneiderraum, gesehen. Weder Hitchs gewissenhafter Cutter George Tomasini noch Saul Bass, der die Titel-Sequenz auch zu diesem Hitchcock-Film entworfen hat und überdies als visueller Berater fungiert. Ja, und auch er selbst, Hitchcock, nicht. Bei einem akribischen Perfektionisten par excellence, wie er es nun einmal ist, ein für ihn selbst nahezu unverzeihlicher faux pas.

»Niemandem außer ihr war es aufgefallen«<sup>3</sup>, erzählte Tochter Patricia Hitchcock einmal Jahre später im Gespräch, und der Stolz auf ihre Mutter Alma ist ihr, während sie auf dem Sofa sitzt und überaus angeregt über ihre Eltern spricht, deutlich anzusehen.

Bis heute wird dieser Alma-Moment tradiert, allerdings in mehreren leicht voneinander differierenden Versionen. So bekundet *Psycho*-Hauptdarstellerin Janet Leigh, die in der Rolle der Marion Crane zu sehen ist: »Es war eigentlich ein Blinzeln. Mrs. Hitchcock sagte zu ihrem Mann, dass sie mich in der Einstellung, die groß mit meinem Auge beginnt, blinzeln sah. Der Cutter und ich schauten uns die Einstellung an, und keiner von uns hat es bemerkt. Die Dame hatte ein scharfes Auge.«<sup>4</sup>

Hitchcocks *script supervisor* Marshall Schlom muss seinerzeit ebenfalls mit Erstaunen einräumen: »Obwohl wir die Sequenz sicher ein paar Hundert Mal in der Movieola<sup>5</sup> vor und zurück laufen ließen, hatten wir das komplett übersehen. Wir mussten es herausnehmen und eine zweite Einstellung vom Duschkopf einfügen.«

Ob nun ein Blinzeln, ein Schlucken oder eben doch ein Atmen – es mag weniger der Vorgang *auf* der Leinwand sein, der hier, einen kurzen Moment lang, entscheidend ist, sondern jener *vor* der Leinwand, der immerzu von größter Bedeutung ist: wie sie da im Vorführraum des Studios einträchtig nebeneinandersitzen, Mrs. and Mr. Hitchcock, von allen Freunden beinahe zärtlich nur *Alma and Hitch* gerufen, und einander blind vertrauen, miteinander alles besprechen, aufeinander bauen. Auch in diesem Moment hier im Studio.

»*They were one.*«<sup>6</sup>

Eins seien sie gewesen.

So formuliert es heute Hitchcock-Enkelin Tere Carrubba im Gespräch über ihre Großeltern in ihrem kalifornischen Zuhause, ihrer Wohnung nahe der weiten Bucht von San Francisco.

Von dieser Einheit – die 53 Ehejahre lang währte und 53 Kinofilme kreierte – erzählt diese wahre Geschichte.

TEIL I

ENGLAND  
DIE FRÜHEN JAHRE



Alma

Nottingham und London  
1899–1923

*»I was film mad.«*

ALMA REVILLE



I n genau viereinhalb Monaten ist es so weit, das Jahr 1900 wird anbrechen und ein neues Jahrhundert einläuten – das 20. Jahrhundert. Eine historische Zäsur, ein Wandel. Ein Umbruch, der zugleich einen Aufbruch bedeuten wird, in eine neue Zeit. Die Moderne klopft unüberhörbar an, der technische Fortschritt schreitet voran, bringt Neuerungen mit sich, die den Menschen zunächst fremd sind. Das Zeitalter der Industrialisierung hat gerade hier, in Großbritannien, einen seiner Ursprünge – ab der Mitte des 19. Jahrhunderts positioniert sich Großbritannien als die führende Weltmacht auf der globalen Landkarte, das britische Empire stützt sich ebenso auf seine Herrschaft zur See wie auf die weltweiten Märkte, die ihm in seinen vielen Kolonien zur Verfügung stehen.

*Britannia rules the World.*

Die britische Hauptstadt London gehört zur Jahrhundertwende mit ihren stattlichen sechseinhalb Millionen Einwohnern zu den größten Städten der Welt. Nur binnen eines Jahrhunderts, von 1800 bis 1900, wuchs die Londoner Bevölkerung von einer Million auf das nunmehr über Sechsfache an, und die historischen Stadtkarten skizzieren überdies, wie stark und wie rasant parallel die flächenhafte Ausdehnung der britischen Metropole im Verlauf der letzten Jahrhunderte zunahm und immer weiter zunimmt: Rund um die ursprünglich verhältnismäßig kleine City of London, direkt an der Themse gelegen und diese nördlich und südlich flankierend, wächst die Metropol-Region als Zentrum des weltweit agierenden britischen Empires. So ändern sich durch den Bau des Eisenbahnnetzes ab dem Jahr 1836 die

Strukturen der Stadt maßgeblich, entstehen neue Außenviertel und neue Vororte, die durch die Eisenbahnlinien mit dem Zentrum der City verbunden werden.

Ohnehin ist es hier, in London, wo ganz maßgebliche Elemente des Fortschritts die bevorstehende Zeitenwende markieren: Hier nimmt bereits im Jahr 1861 die erste Straßenbahn ihren Betrieb auf, hier fährt seit einigen Jahren schon die erste U-Bahn der Verkehrsgeschichte, die Metropolitan Line, die zu Jahresbeginn 1863 eingeweiht wird und von Paddington Station nach Farringdon Street geht, hier wird 1870 der erste U-Bahn-Tunnel der Welt eröffnet, der Tower Subway, der gleich unter der Themse verläuft und beide Ufer miteinander verbindet. Eine seinerzeit viel bewunderte technische Innovation.

London, so hat es den Anschein, ist um das Jahr 1900 anderen Metropolen Europas, der Welt auch, durchaus weit voraus. Es ist größer, es ist industrieller, es ist fortschrittlicher. Zugleich geht das Viktorianische Zeitalter, das mit der Thronbesteigung Queen Victorias im Juni 1837 begann, nach über sechs Dekaden seinem Ende entgegen. Der Tod der britischen Monarchin am 22. Januar 1901 bekräftigt so die historische Zäsur, die das Vereinigte Königreich zu dieser Zeit erfährt.

Zuvor, im August des Jahres 1899, werden in diesem aufstrebenden innovativen Land Großbritannien zwei Menschen im Abstand nur eines einzigen Tages geboren, die sich gut zwanzig Jahre später, 1921, zum ersten Mal begegnen und fortan miteinander durchs Leben gehen sollen – über fünf Jahrzehnte lang. Ununterbrochen.

\*

In diese unruhige, bewegte wie bewegende Zeit der Jahrhundertwende, des Anbruchs einer neuen Moderne, wird Alma Lucy Reville hineingeboren.



Am 14. August 1899, einem für britische Verhältnisse überraschend wenig verregneten, gar sonnigen Tag im Hochsommer, kommt sie als zweite Tochter von Matthew Edward Reville und seiner Frau Lucy Reville, geborene Owen, im in der nordenglischen Grafschaft Nottinghamshire gelegenen Nottingham zur Welt, im Zuhause der Revilles, in der 69 Caroline Street, im zentralen Viertel St Ann's. Alma folgt auf ihre nur wenig ältere Schwester Eveline.

Matthew und Lucy Reville gehören in Nottingham der *working class* an, der Arbeiterklasse. Sie sind das, was man gemeinhin als »einfache Leute« bezeichnet, als *ordinary people*. Sie sind glücklich mit ihrem kleinen, bescheidenen Leben.

Matthew Reville, Jahrgang 1863, ist der Sohn des Eisenarbeiters und Schmieds George Edward Reville und dessen Frau Jane Bailey Reville, einer Arbeiterin im Strumpfwarenhandel. Matthew wächst zusammen mit zwei weiteren Geschwistern auf, und es ist mit Beginn des Jahres 1881, dass Almas Vater als Lehrling in verschiedensten Jobs als Handwerker arbeitet. Später einmal, in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, soll er Handlungsreisender werden. Und er wird, eine ganze Zeit lang zumindest, in der eigentlich für die Revilles so entlegenen, so fernen und so ganz anderen Welt des Films Arbeit finden und damit seiner jüngeren Tochter Alma unwissend den Weg bereiten.

Lucy Owen wird als Tochter von Hugh und Ann Dance Owen im November 1866 geboren, sie hat zwei Geschwister, die Schwestern Clara und Alma. Letztere soll es sein, Tante Alma, so heißt es, die zugleich einmal die Namensgeberin von Alma Lucy Reville sein wird.

Als Matthew und Lucy am 25. August 1891 schließlich in der Castle Gate Independent Chapel in der 74 Union Road heiraten, ist Lucy vierundzwanzig und Matthew siebenundzwanzig – ein junges Paar, das das Leben nun vor sich hat: Es wird die Geburt zweier Töchter und eine einschneidende geographische Veränderung für sie bereithalten.

Die ersten Jahre des neu angebrochenen Jahrhunderts verbringt die junge Familie noch in der ihr vertrauten Heimatstadt. Doch diese Jahre sind überschaubar, denn ein Umzug steht bald schon bevor, die vierköpfige Familie zieht zu Beginn der zehner Jahre in den Süden des Landes, in die große pulsierende Metropole: London.

Vater Matthew Reville, der in Nottingham, der *city of lace*, bislang als Lagerarbeiter mit Stoffen, vor allem der Spitze gearbeitet hat, kann in den im südwestlichen Londoner Vorort Twickenham gelegenen Twickenham Film Studios eine Stelle in der Kostüm-Abteilung antreten. Diese Studios sind die zu dieser Zeit größten Filmstudios Großbritanniens, vor Kurzem erst neu gegründet und eröffnet. Es ist ein großer Schritt für die kleine junge Familie Reville, die Nottingham hinter sich lässt, und damit alles, was sie mit der nordenglischen Stadt, der Stadt Robin Hoods, verbindet.

Und es ist, in vielerlei Hinsicht, auch eine Initialzündung nicht zuletzt und gerade für die heranwachsende Alma, die bald schon, nur wenige Zeit nach dem Umzug, von ihrem Vater mitgenommen wird ins Filmatelier und dort mit großen Augen staunend durch die Hallen läuft. Dort, wo Kulissen an ihr vorbeigetragen werden, schwere klobige Kamerageräte und hohe Lichter verschoben werden und die stark geschminkten Schauspieler und Schauspielerinnen des expressionistischen Stummfilms an ihr vorbeischreiten.

#### *Alma in Wonderland.*

Das Mädchen entdeckt die berufliche Welt ihres Vaters, die Welt des Stummfilms. Immer öfter kommt Alma auf dem Fahrrad rasch herübergefahren. Die Besuche in den nahegelegenen Twickenham Film Studios, die ums Eck ihres neuen Zuhauses in dem zwanzigtausend Seelen zählenden Londoner Vorort liegen, hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck bei ihr, da ist etwas, was sie sogleich anspricht. Das umtriebige Geschehen in diesen großen, hohen, weiten Hallen fasziniert sie. Es ist, als beträte sie eine neue, ihr noch gänzlich fremde Welt. Eine Welt, die ihr bald

schon immer weniger fremd, immer vertrauter und schließlich zur beruflichen Heimat werden wird. Die junge Alma kann gar nicht anders, als fortan nach der Schule von zu Hause regelmäßig rüberzuradeln und ihrem Vater bei seiner Arbeit im *costume department* zuzusehen.

Die Filmstudios ziehen Alma geradezu magisch an. Ein Funke springt über. Er wird bis an ihr Lebensende 1982 hell leuchten.

Zugleich nimmt Lucy Reville ihre Tochter immer öfter mit ins Kino, und Alma entdeckt nicht nur die Innenwelt der Filmstudios, sondern auch das, was dort entsteht und schließlich für das Publikum, die Außenwelt, sichtbar und erfahrbar ist: Sie sieht die ersten Bewegtbilder ihres Lebens auf der Leinwand des neuen Filmtheaters. Sehr früh schon beginnt Almas Mutter mit diesem gemeinsamen Gang ins Lichtspielhaus – Mutter und Tochter, wie sie zu zweit im Dunkel des Theatersaales sitzen, vor ihnen die flackernden Schwarz-Weiß-Bilder frühester englischer Stummfilme. Welch ein eindrückliches und in ihr stark nachwirkendes Erlebnis dies für das Mädchen sein muss, das, so scheint es, sehr früh sehr schnell eine wachsende Affinität zu dem so jungen Medium Film entwickelt. Ein Medium, das zu dieser Zeit wahrlich noch in seinen Kinderschuhen steckt und noch anderthalb Jahrzehnte warten muss, bis der Ton, diese so unerhörte technische Revolution, Einzug halten und alles verändern soll.

Zum Glück hört Mutter Lucy nicht auf die kritischen Stimmen einiger allzu neunmalkluger Verwandter, die der Ansicht sind, es sei aus vielerlei Gründen doch wirklich unverantwortlich, das Mädchen jetzt schon ins Filmtheater mitzunehmen, dorthin, wo man ohnehin vorher nicht wissen könne, was man wirklich zu sehen bekomme, sondern wo auch noch ganz andere, ungleich größere Gefahren lauern würden: »*Oh, you shouldn't take Alma there – she'll only pick up fleas*«<sup>7</sup>, entfährt es einer frommen Tante der überaus besorgten Reville'schen Verwandtschaft. Flöhe würde sich das Mädchen dort doch bloß holen.

Lucy Reville ignoriert die Ratschläge – und Alma entdeckt das Kino.

Almas spätere einzige Tochter Patricia Hitchcock wird ihre Mutter einmal als *film mad* bezeichnen<sup>8</sup>, und auch Alma selbst wird in einem ihrer ersten Interviews überhaupt, das am 26. Februar 1927 unter der Überschrift »*Making Good In The Film Trade*« erscheint, gleich zu Gesprächsbeginn einräumen: »*When I was sixteen, I was film mad.*«<sup>9</sup>

Die vielen Besuche in den Filmstudios und den Filmtheatern mögen neben der rasch erwachenden Faszination für den frühen Stummfilm zugleich noch etwas anderes bedeuten im Leben der jungen Alma Reville: Sie kompensieren letztlich den Mangel an Freunden. Alma ist ein Kind, scheu und zurückhaltend, das nur sehr wenige Freunde hat, ein Umstand, der einerseits mit dem Wegzug aus der Heimat Nottingham und dem dadurch bedingten Abbruch dort einmal geknüpfter Freundschaften zu tun haben mag. Andererseits ist Alma so sehr das Kind ihrer Mutter Lucy, steht ihrer geliebten Mutter sehr nahe, ebenso auch der älteren Schwester Eveline, dass ihr diese familiäre Nähe allein schon völlig auszureichen scheint. Sehr früh schon steht die Familie an erster Stelle, ist die Familie der Ort, an dem sich die scheue Alma am wohlsten fühlt.

\*

Als King Edward VII im Jahr 1910 stirbt, fasst Matthew Reville den folgenreichen Entschluss, zum Trauerzug zu gehen und seine Tochter Alma mitzunehmen. King Edward, ältester Sohn von Queen Victoria und Prince Albert, vormals Prince of Wales, ist seit dem Jahr 1901 König Großbritanniens. Nun, in seinem achtundsechzigsten Lebensjahr und nach lediglich neun Jahren Regentschaft, ist der König, dessen Rufname Bertie ist, am 6. Mai gestorben. Das ganze Vereinigte Königreich trauert, ganz London trauert.

Vater Reville fährt mit Alma in die Stadt, dorthin, wo der Trauerzug vorbeikommen wird, den an diesem 20. Mai zwischen drei und fünf Millionen Menschen vor Ort verfolgen. Als die beiden an einer der Stellen angelangt sind, von denen aus man die Prozession, die vom Buckingham Palace zur Westminster Hall führt, gut verfolgen kann, nimmt der Vater Alma huckepack auf seine Schultern, damit das Mädchen von dort oben alles besser sehen kann. Alma, zu diesem Zeitpunkt elf, ist noch immer recht klein, und auch später als Erwachsene wird sie mit ihren dann ausgewachsenen einen Meter fünfzig Körpergröße meist überall die Kleinste sein. Die, die man, was ihre körperliche Statur anbelangt, gerne schnell übersieht.

In dem Moment, in dem der Trauerzug schließlich an ihnen vorbeikommt, kann Alma alles gut von oben sehen – all die Pferde, die dekorierten Militäreinheiten, die elf royalen Kutschen, das gesamte höfische Geleit, das linker wie rechter Hand der Route von etwa 35 000 Soldaten flankiert wird. Der Londoner Trauerzug und die sich auf Schloss Windsor anschließende Beerdigung markieren seinerzeit mit Staatsrepräsentanten aus siebzig Ländern ohnehin die größte Zusammenkunft europäischer Königshäuser, die jemals stattfand, und zugleich auch die letzte vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges.

Bei einem erst elfjährigen Mädchen muss dies einen großen Eindruck hinterlassen – ein verstorbener aufgebahrter König wird auf einer Kutsche an ihr vorbeigefahren. Mit allem Pomp, mit allem Zinnober. Als alles vorbei ist, setzt Matthew Reville seine Tochter wieder ab, und es geschieht etwas, was Alma geradezu traumatisieren wird.

Sie hat zu dieser Zeit sehr langes, gelocktes Haar. Auf ganz frühen Schwarz-Weiß-Fotografien von ihr ist zu sehen, wie ihr welliges, sehr volles dunkles Haar weit über die Schultern fällt. Später, als erwachsene Frau, wird sie ein Leben lang einen von ihren vielen rotbraunen Locken durchwirbelten Kurzhaarschnitt tragen,

doch jetzt, als Mädchen, wachsen ihr die Haare so lang, dass sie den halben Rücken bedecken.

Als Vater Matthew seine Tochter also wieder absetzt, verfangen sich einige ihrer wilden Locken im Mantelknopf eines danebenstehenden Herren, der jedoch, da er diesen unglückseligen Umstand nicht mitzubekommen scheint, frohgemut Anstalten macht, nun ebenfalls zu gehen, und das Mädchen so regelrecht mitschleift. Matthew Reville kann schnell in das haarige Geschehen einschreiten und Almas Haare vom Knopf des Mantels befreien, doch bleibt bei dem Mädchen mehr als nur der akute Schreck über die Situation – es bleibt eine ausgeprägte Angst und Scheu vor Menschenmengen, ein Gefühl auch, sie könne in größeren Ansammlungen verloren gehen, untergehen. Dieses Gefühl wird sie begleiten, ihr Leben lang.

Das Scheue, das Zurückgezogene ist ein ganz wesentlicher Charakterzug, wie so manches andere mehr, den Alma einmal mit ihrem zukünftigen Mann, einem überaus scheuen, gehemmten Jungen, dessen Londoner Kindheit im Stadtteil Leytonstone eine mit keinerlei Freunden ist, teilen wird. Beide verbindet sie eine Kindheit, die eine eher einsame war.

\*

Früher war hier einmal eine Eislaufbahn. Auf dem weitläufigen Gelände des Viertels St Margaret's in Twickenham entsteht nun in den frühen 1910er Jahren ein Filmstudio, nicht irgendeines, sondern das größte, das zu dieser Zeit in England überhaupt gebaut wird. 1913 ist Einweihung, zugleich wird das Studio Sitz der noch im selben Jahr von Dr. Ralph T. Jupp begründeten London Film Company. Jupp ist zu dieser Zeit nicht nur Direktor der Provincial Cinematograph Theatres, sondern einer der Ersten, die in England Filmtheater erbauen lassen. Noch im Jahr 1913 entsteht der erste Film, der aus den Twickenham Film Studios

kommt – *The House of Temperley* ist die literarische Adaption des historischen Romans *Rodney Stone* aus der Feder des legendären Sherlock-Holmes-Schöpfers Sir Arthur Conan Doyle. Produziert hat diesen britischen Stoff, der im Milieu der Faustkämpfer im England des frühen 19. Jahrhunderts angesiedelt ist, dennoch ein Amerikaner, Harold M. Shaw. Im September gelangt *The House of Temperley* in die englischen Filmtheater und wird just in Alma Reviles Geburtsstadt Nottingham uraufgeführt, ein halbes Jahr später, im Mai 1914 startet er auch in den USA.

In den folgenden Jahren werden die Twickenham Film Studios, bedingt durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die zunehmende Anzahl US-amerikanischer Produktionen, die auf den Weltmarkt gelangen, zusehends in eine wirtschaftliche Schieflage geraten. Ralph T. Jupp verkauft die Studios schließlich 1920 an die Alliance Company, die mit den Produktionen *The Bohemian Girl* (1922) und *Carnival* (1922) zwei überaus erfolgreiche Filme herstellt. Dennoch müssen die Studios nur zwei Jahre später Konkurs anmelden und werden daraufhin bis 1928 an verschiedene Filmgesellschaften weitervermietet, bis sie schließlich von Regisseur Henry Edwards und Produzent Julius Hagen mit der Neugründung der Twickenham Film Studios Limited übernommen und weiter betrieben werden. So kommt es, dass hier 1931 die erste Agatha-Christie-Verfilmung eines Hercule-Poirot-Romans entsteht, *Alibi*, basierend auf Christies Vorlage *The Murder of Roger Ackroyd*, der daraufhin zwei weitere, *Black Coffee* (1931) und *Lord Edgware Dies* (1934), folgen sollen, alle drei mit Austin Trevor in der Rolle des exzentrischen belgischen Detektivs. Nachdem im Jahr 1937 die Westminster Bank die Studios übernimmt, werden sie nur ein Jahr später geschlossen. Von 1938 bis 1946 wird hier kein einziger Film produziert – die Welt steht am Abgrund, London steht in Flammen.

Leben kehrt erst ab 1946 wieder in die Twickenham Film Studios zurück, The Alliance Film Studios Limited wird gegrün-

det, in den Studiohallen entstehen fortan nun auch zahlreiche Fernsehproduktionen, zudem wird Twickenham zu einem jener Studios, in denen die Arbeiten der sogenannten *New Wave* produziert werden. Twickenham entwickelt als Studioadresse internationales Renommée und wird nicht zuletzt durch den überaus populären Beatles-Film *A Hard Day's Night* (1964) immer bekannter. Im Verlauf der 1980er Jahre entstehen hier große Kinoproduktionen wie etwa *The French Lieutenant's Woman* (1981) unter der Regie von Karel Reisz, Charles Crichtons *A Fish Called Wanda* (1988) oder auch *Shirley Valentine* (1989) von Lewis Gilbert. Und es schließt sich letztlich auch ein Kreis, einer, der 1931 mit *Alibi* geöffnet wurde, sind die traditionsreichen Studios doch partiell mit an der Produktion der ab 1989 über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren bis 2013 laufenden Fernseh-Serie *Agatha Christie's Poirot* beteiligt, in deren siebzig Episoden David Suchet durchgehend als Hercule Poirot zu sehen ist.

Bis heute existieren die Twickenham Film Studios im Londoner Südwesten, bis heute werden hier Kino- und Fernsehfilme gedreht – dort, wo für Alma Lucy Reville Mitte der 1910er Jahre alles beginnen soll.

\*

Im Alter von sechzehn Jahren verlässt Alma die private Mädchen-Schule im Londoner Vorort Twickenham. Es ist nicht ganz klar, warum sie diesen Schritt geht und damit zugleich auf einen höheren Abschluss verzichtet, sei es ein mögliches Abitur, sei es ein darauffolgendes weiterführendes Studium. Aller Wahrscheinlichkeit nach mag es noch mit ihrer Sydenham-Chorea-Erkrankung aus Kindheitstagen zu tun haben. Es ist einer dieser weißen Flecke auf der Landkarte ihres Lebens, von denen es noch mehrere geben wird. Sie hat später, im Verlauf der Jahre, ihrer einzigen Tochter Patricia gegenüber auch hierüber nie wirklich



gesprochen. Wie über so vieles nicht. Alma ist nicht nur scheu, sie ist auch bescheiden. Sie wird auch später nie viel Aufhebens um sich machen, sich nie in den Mittelpunkt stellen, es vorziehen, im Hintergrund zu bleiben. »Über ihre bescheidenen Anfänge in der Branche hat sie nie viel gesprochen«<sup>10</sup>, sagt ihre Tochter Patricia Hitchcock einmal.

In den Jahren zuvor, als Alma noch ein Kind war, ist die Schule schon einmal ein sensibles Thema: Das Mädchen erkrankt an Sydenham-Chorea, auch Saint Vitus Dance genannt, dem Veits-tanz, einer neurologischen Krankheit, die mit akutem rheumatischem Fieber, schnellen, unkoordinierten, zuckenden Bewegungen hauptsächlich im Gesicht, an Händen und Füßen auftritt, im Idealfall nur einige Monate anhält und schließlich vorübergeht. Diese Bewegungsstörungen betreffen vor allem Kinder im Alter zwischen etwa sechs und vierzehn Jahren, so wie die kleine Alma sind es insbesondere Mädchen.

Es werden am Ende zwei ganze Jahre sein, die Alma die Schule nicht besuchen kann, eine sich in der Wahrnehmung eines heranwachsenden Kindes geradezu unüberschaubar lang ausnehmende Zeit – eine halbe Ewigkeit.

Zeit ihres Lebens wird Alma Reville, geht es um Schulausbildungen und Abschlüsse, ihr krankheitsbedingtes zwischenzeitliches Fehlen sowie den frühen und zugleich endgültigen Abgang von der Schule als etwas ansehen, worauf sie selbstkritisch blickt, als Mangel, als ein Versäumnis. Sie, die sich in den nun bevorstehenden Jahren so vieles selbst beibringen wird, eine Autodidaktin par excellence, mit ihrer schnellen Auffassungsgabe als bald an ganz anderer Stelle in ihrem Leben stehen soll. Es ist eine ihrer Widersprüchlichkeiten, oder aber, vielleicht ist es auch nur Reville'sche Konsequenz.

Es ist das Jahr 1915. Ein für die jüngere der beiden Reville-Töchter ganz entscheidendes Jahr, wird sie doch von der London Film Company für zunächst sehr einfache Arbeiten in den Studios ein-

gestellt. Twickenham ist letztlich der einzige Platz, an dem sie Arbeit finden kann, verfügt sie doch über keinerlei Erfahrung. Es ist ein allererster, bescheidener Anfang. Vater Matthew hat sich in den Studios erkundigt, hat auch mit Produzent und Regisseur Harold Shaw gesprochen und sich dafür eingesetzt, dass man seiner Tochter eine erste Arbeit gibt. Als *tea girl* beginnt die lange Karriere Alma Reviles im Filmgeschäft – an den Filmsets in den Studiohallen von Twickenham bringt sie den Crews, den Technikern und den Schauspielern: Tee.

Sie wird also eingestellt als ein »Teemädchen, die einzig mögliche Arbeit für eine Sechzehnjährige ohne Ausbildung«, erinnert sie sich.

Beim Kochen und Bringen englischen Tees soll es nicht lange bleiben, Alma wird bald schon innerhalb der Hierarchie des Studios aufsteigen und erste, mit wesentlich mehr Verantwortung betraute Tätigkeiten übernehmen. Anfangs nimmt sie zwar noch die unterschiedlichsten, eher untergeordneten Jobs an, so arbeitet sie eine Zeit lang etwa auch als *floor secretary* zwischen den Sets, und ihre ersten Schritte im Schneiderraum macht sie zunächst auch noch als *rewind girl* und ist so also für das Umspulen, das Vor- oder Zurückspulen der großen schweren Filmrollen zuständig. Als bald aber geht es in den ungleich kreativeren Bereich, und sie beginnt mit der Zeit, sukzessive zu lernen, wie man im Schnitt mit dem belichteten Zelluloid richtig umgeht.

Alma ist auf dem Weg, Cutterin zu werden.

\*

In dieser Frühzeit des Films, des Stummfilms, in der der Ton und die Farbe noch weit weg und vollkommen unvorstellbar sind, sind die Arbeitsvorgänge im Schneiderraum äußerst schwerfällig und grob. Das Schneiden und Einmontieren geschehen mit der Hand, ohne jede Elektrizität. Es ist eine anstrengende, mühsame

Arbeit, die äußerste Präzision und Konzentration erfordert. Alles ist neu, alles ist ob des erst kurzen Bestehens des jungen Mediums Film noch unerprobt, experimentell. Alles ist manuell, mechanisch, materiell. Für die junge Alma Reville stellt die Arbeit im *cutting room* ohnehin die erste veritable Herausforderung in der Filmindustrie dar, der Schnitt ist die Disziplin, in der sie es früh zu einer beachtlichen technischen Fertigkeit bringt.

»Ich wollte natürlich unbedingt ›zum Film‹«, erklärt Alma Reville in ihrem ersten Interview. »Mein Vater fand, ich sollte besser zuerst einmal die Schattenseiten dieses Lebens kennenlernen, deshalb hat er mich bei einer Produktionsfirma als ›Cutterin‹ untergebracht. Das hieß nicht, den Film auch zu editieren: Als Cutterin schneidet man nur die kaputten Ränder des Filmmaterials zurecht und fügt sie wieder ordentlich zusammen.«<sup>12</sup>

Bei Schnitt und Montage allein wird es nicht allzu lange bleiben, das Studio betraut die junge, engagierte Frau nach einiger Zeit mit einer weiteren Tätigkeit, in der es nicht minder auf präzises Timing und akribisches Hinsehen ankommt: Alma ist nicht mehr nur als *cutter* respektive in späterer Zeit schließlich auch als *editor* beschäftigt, sie ist als *continuity girl* nun auch für die Anschlüsse am Set und das exakte Protokollieren der einzelnen *takes* zuständig. *Continuity girl* – »Das klang ein klein wenig hübscher, aber ich hatte nicht die leiseste Ahnung, was das sein sollte. Ich hatte keinen Schimmer. Also sagte ich ja.«<sup>13</sup>

Sich im Schnitt und bei der Continuity binnen kürzester Zeit zu bewähren und seitens des Studios mit verantwortungsvollen Aufgaben versehen zu werden, lässt zugleich erkennen, welche Neugier Alma antreibt, welche ausgeprägte Wissbegier und welch anhaltend großes Interesse sie an dem hat, womit man sie fordert und fördert.

*Alma, the film mad girl.*

Es ist der erste Film, bei dem Alma im Schneiderraum mitarbeitet, bei dem ihr, wie sie mehrere Jahrzehnte später selbst einmal

in einem Interview für eine britische Filmzeitschrift bekunden wird, grobe Fehler unterlaufen. Fehler einer Anfängerin. Ein früher Kostümfilm, bei dem es nicht zuletzt naturgemäß umso mehr darauf ankommt, dass die Schauspieler in den Anschlüssen dieselben Kleider und Accessoires tragen wie in den unmittelbar vorhergehenden Sequenzen.

Alma erzählt:

»Als ich den fertigen Film sah, merkte ich, wie viele Fehler ich mit der Kleidung gemacht hatte. Da kam eine Frau in den Flur und trug Handschuhe, dann ging sie weiter ins Nebenzimmer und hatte keine mehr an, und als sie wieder hinausging, war es umgekehrt. Ein Wunder, dass ich nicht sofort rausgeworfen wurde!«<sup>14</sup>

Alma Reville wird nicht hinausgeworfen. Vielleicht ist sie sogar die Einzige, die die Anschlussfehler bemerkt.

\*

Die Zeit, die die beiden Jahre 1917 und 1918 markiert, kann durchaus als eine besondere in Alma Revilles Leben bezeichnet werden. In ihrem angehenden achtzehnten Lebensjahr wird sie nicht nur in einer HGroßproduktion eines der bald schon legendärsten Regisseure der Filmgeschichte mitarbeiten, wenngleich, wie es Tochter Patricia später einmal formulieren wird, »*in a very modest position*«. Sondern sie wird auch zum ersten Mal *vor* der Kamera stehen – und spielen.

Es ist eher unklar, in welcher besagten bescheidenen Position Alma an der Produktion von *Hearts of the World* mitwirkt, klar hingegen ist, dass sie hier am Set von keinem Geringeren als D. W. Griffith steht, der nach dem überragenden Erfolg des Epos *The Birth of a Nation* (1915) und des zunächst geflopten, später zum Klassiker avancierten *Intolerance* (1916) schon zu Lebzeiten einen herausragenden Ruf genießt. Bei dem US-Propagandafilm *Hearts*

*of the World*, einem Liebes-Melodram vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges, zeichnet Griffith wie so oft zugleich als Drehbuchautor, Produzent und Regisseur in Personalunion verantwortlich und besetzt in der weiblichen Hauptrolle Lillian Gish. Gish, in den Filmen Griffiths wiederholt zu sehen, zählt zu den größten weiblichen Stars des Stummfilms, vielleicht ist sie auch der erste veritable weibliche Filmstar überhaupt.

Für die junge Alma muss es ein unbeschreibliches Gefühl sein, am Set einer solch monumentalen Produktion arbeiten zu können, zeitweise zumindest, und zugleich einen der bedeutendsten Filmkünstler seiner Zeit bei der Arbeit zu beobachten. Für sie kann dies nur Ansporn und Inspiration heißen, sowie, ebendiesen eingeschlagenen Weg konsequent weiterzugehen. Immer weiter.

Die ohne Zweifel beeindruckende Zeit, die Alma am Set von D. W. Griffith verbringt, geht mit einer weiteren, nicht minder spannenden Erfahrung einher, die durchaus überraschen mag: Immer mal wieder werden der doch eher scheuen, zurückhaltenden jungen Frau Kleinstauftritte in verschiedensten Produktionen angeboten, *small parts* – in Filmen etwa der amerikanischen Regisseure George Loane Tucker oder Harold Shaw, auch unter der Regie von Herbert Brenon.

Schließlich ist es der britische Regisseur Maurice Elvey, an dessen Sets Alma in den vergangenen zwei Jahren bereits mehrfach in verschiedenen Funktionen gearbeitet hat – als Cutterin einiger seiner Filme über die Aufgabe als *studio floor assistant* bis hin zur zweiten Regie-Assistentin –, der ihr eine bemerkenswerte Nebenrolle in seinem nächsten Film anträgt, in *The Life Story of David Lloyd George* (1918).

Unter Elveys Regie spielt die erwachsene Alma die noch junge Tochter Megan des britischen Premierministers Lloyd George. Angesichts ihrer überschaubaren Körpergröße stellt der Altersunterschied zwischen Rolle und Darstellerin kein Hindernis dar. In dem Part des Walisers Lloyd George, der von 1916 bis 1922 im

Amt ist und bis heute als der erste und einzige Amtsinhaber gilt, der aus Wales stammt, ist der Theater-Schauspieler Norman Page zu sehen.

Obgleich, zu sehen ist eigentlich niemand, wird *The Life Story of David Lloyd George*, der ursprünglich den Titel *The Man Who Saved The Empire* trug, doch unmittelbar vor seinem Kinostart konfisziert, kaum dass der Film in London abgedreht und die Post-Produktion abgeschlossen ist. Sogar das Original-Negativ des Films wird zerstört. Die genaueren Umstände der offenbar rätselhaften Konfiszierung scheinen unbekannt – es heißt, sie seien angeblich politischer Natur –, und über Dekaden wird es zu keiner Premiere von Elveys Film kommen, der selbst davon überzeugt ist, dass sein Film zerstört wurde und somit für alle Zeit unsichtbar bleibt.

Doch es soll anders kommen, das Schicksal des Films, in dem Alma ihre größte kleine Rolle innehat, geht seltsame, eigene Pfade: Im Jahr 1994 übergibt Lloyd Georges Enkel, William Lloyd George, der 3. Viscount Tenby, eine Sammlung an Erinnerungstücken an das Wales National Film and Television Archive. Der Enkel, selbst Politiker und dem House of Lords, dem Oberhaus des britischen Parlaments, bis 2015 angehörend, hat keinen blassen Schimmer, was sich in dieser Ansammlung seines namhaften Großvaters David verbirgt, und erst recht nicht davon, dass sich eine einzige übrig gebliebene Zelluloid-Kopie von *The Life Story of David Lloyd George* darin befindet. Niemand wusste es. Über all die Jahre schlummerte der verloren geglaubte Film ungesehen in einer Kiste, einem kostbaren Schatz gleich, der verschüttet lag und nicht gehoben wurde.

Daraufhin begibt man sich in Wales an die Restaurierung von Maurice Elveys zweieinhalbstündigem Stummfilm, der im Rahmen der Veranstaltungen zum einhundertjährigen Jubiläum des internationalen Kinos gezeigt werden soll.

Es ist der 5. Mai 1996, an dem *The Life Story of David Lloyd*

George schließlich doch noch seine Weltpremiere erlebt, im MGM Cinema im walisischen Cardiff, begleitet von Live-Musik – achtundsiebzig Jahre nach seiner Entstehung 1918, in London. Elveys verschollener Film wird daraufhin von Kritikern und Filmhistorikern als einer der besten Stummfilme gefeiert, die jemals in Großbritannien entstanden sind. So schließen sich manchmal Kreise, auch wenn ein ganzes Dreivierteljahrhundert dazwischenliegt.

Maurice Elvey, der ganz ähnlich wie D. W. Griffith ein Vielfilmer ist und in späteren Jahren einmal auf über dreihundert Filme zurückblicken kann, wird *The Life Story of David Lloyd George* stets als seine ihm wichtigste Arbeit bezeichnen. Es mag dabei umso tragischer anmuten, dass der Regisseur, der 1967 im Alter von neunundsiebzig Jahren in Brighton starb, die Uraufführung seines ihm so teuren Films nicht mehr miterleben kann.

In einer der längeren Sequenzen des heute wieder zugänglichen Stummfilms ist Alma Reville zu sehen, wie sie in einer Parkanlage unweit von Trafalgar Square spielt. Die Nelson's Column ist aus der Ferne zu sehen, und die bei Stummfilmen üblichen Texttafeln beschreiben in weißer Schrift auf schwarzem Grund, dass es sich bei der Grünanlage um jene hinter dem Regierungssitz handelt, 10 Downing Street. Das Mädchen, Megan heißt es, schlendert erst durch den Park und eilt daraufhin ins Haus, um ihren Vater im Arbeitszimmer zu besuchen. Prime Minister Lloyd George sitzt an seinem Schreibtisch, in Dokumente vertieft, abwesend, und seine quirlige Tochter rennt um den schweren Tisch herum, um sich kurzerhand auf eine Armlehne zu setzen. Megan kann ihren Vater alsbald überzeugen, etwas mit ihr zu unternehmen. So schreiten sie gemeinsam aus dem Amtssitz und gehen durch den angrenzenden Park spazieren. Aus der Ferne ist die am Trafalgar Square rechter Hand gelegene Kirche St Martin-in-the-Fields im Hintergrund zu sehen, bevor sie an einen Teich gelangen, an dem einige wenige Menschen stehen, die Kraniche füttern. Vater und Tochter sehen diesem Idyll eine ganze Weile lang