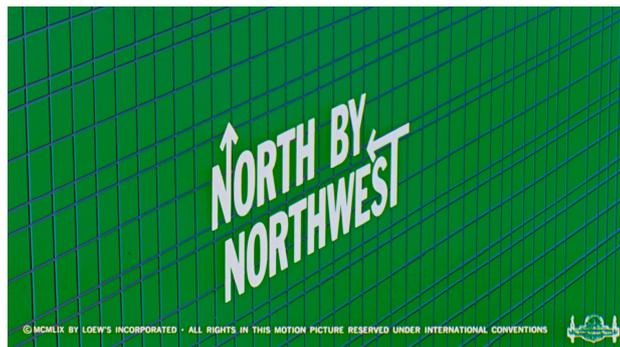
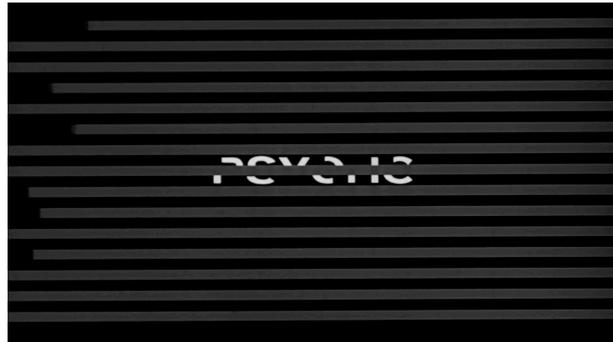


Voxi Bärenklau

Bewegungsbild und filmische Erzählkunst in Alfred Hitchcocks "North By Northwest"



Eine Analyse der Bildsprache innerhalb der Trilogie mit "Psycho" und "Vertigo"

„Meine Filme sind ausgetüftelt in einer tückischen Art...“
Alfred Hitchcock

In diesem Jahr gab es in der vergleichsweise kurzen Geschichte des Films zwei bedeutsame Jubiläen. Am 16. April war es der 100. Geburtstag Charlie Chaplins und am 13. August wäre ein anderer Brite 90 Jahre alt geworden: **Alfred Hitchcock**.

Beide haben unbestritten Außergewöhnliches zur Entwicklung des Kinos beigetragen. Der eine im Genre der Slapstick Comedy, der andere im Thriller. Charlie Chaplin hat uns im Kino das Lachen gelehrt, Alfred Hitchcock dagegen die Angst.



Abb. 1 Geste und Bildwitz: Hitchcock zitiert seinen berühmten britischen Kollegen Charlie Chaplin. (Cary Grant in *North By Northwest*)

VORWORT

Es gibt bestimmt sehr verschiedene Arten sich dem filmischen Werk Alfred Hitchcocks literarisch zu nähern. Eine dieser im weitesten Sinne gelungenen Annäherungen stellt Truffauts Interview mit Hitchcock dar. Es ist die berühmt gewordene Hommage der französischen Nouvelle Vague an einen liebgewonnenen Meister. Hierin werden zwar dessen einstigen Mitarbeiter - Künstler wie Techniker - herablassend zu reinen Ausführungsautomaten der allumfassenden Ideen Hitchcocks degradiert, zu Lehrlingen ohne besonderem Fachwissen gemacht, die in ihrer Arbeit auf die Genialität ihres Meisters angewiesen waren. Trotzdem ist dieses Buch einerseits ein wertvolles Zeugnis der Sensibilitäten des Humanisten Truffaut und seiner an der Praxis orientierten Begeisterung für den Film, sowie andererseits auch eine umfassende Beschreibung der brillant sparsamen Filmtechnik Hitchcocks.

Truffauts Buch ist anhand einzelner praktischer Beispiele an einer chronologischen Analyse des Filmwerks interessiert, während Donald Spotos Biographie *Die Dunkle Seite des Genies* (1983)¹ mehr die privaten Unzulänglichkeiten der Person Alfred Hitchcocks durchleuchtet. Über die Ängste, Neurosen und Phobien des Regisseurs gelangt dieser zu neuen Interpretationsansätzen seines Filmschaffens. Diese Biographie setzt nicht unbedingt das Werk des Künstlers herab, sondern stellt über die Person Hitchcocks zur Zeit das Umfassendste und Wissenswerteste an Informationen dar.

In einer sehr sorgfältigen und umfangreichen Recherche, angereichert mit vielen interessanten Zitaten seiner Schauspieler, Autoren und Techniker, erfahren wir hier vieles über die äußeren Umstände bei der Entstehung der einzelnen Filme, über das Leben Hitchcocks, seine oberflächlich verborgene Schwächen, seine Vorlieben und Abneigungen, seine wahren Freunde (und Feinde), sowie viele persönliche Kleinigkeiten und scheinbare Nebensächlichkeiten,

¹ Donald Spoto, *Alfred Hitchcock - die dunkle Seite des Genies*

die er hintergründig in seine Filme mit einbauen konnte. Hierdurch gelingt es Spoto zu neuen Interpretationen des Hitchcockschen Werkes zu gelangen.

Als Filmstudent ist diese Arbeit in ihrer systematischen Analyse der Bildsprache Hitchcocks unvermeidlich von der gleichen Faszination geprägt, die Truffauts Interview begleitet und die von der reduzierten Brillanz einer meisterlichen Filmsprache, sowie den Innovationen in der ausgefallenen Filmgestaltung begeistert war.

Hitchcock war sicher kein revolutionärer Erneuerer in einem filmrealistischen Sinne. Er war ein Expressionist und ihm lag an der Manipulation der Emotionen seines Publikums. Es zeichnet ihn mitunter ein großer Konservatismus aus, eine mehr nach hinten gerichtete Filmsprache, die ihre Wurzeln in der viktorianischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden. Hitchcocks Filme sind der Versuch, darin die Literatur und das klassische Theater seiner Zeit, das Vaudeville und die Attraktionen der Music Halls gleichsam zu verbinden. Ähnlich Griffith versuchte er die Filmsprache, die ihren Ursprung in der epischen Erzählung hatte, der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts anzuschließen und den Film aus den Niederungen einer Jahrmarktsattraktion zu einer anerkannten Kunstform zu erheben. Ich möchte hier nicht in erster Linie eine kritische Bewertung dieses Vorgangs vornehmen, aber eine Überlegung in dieser Richtung schließt diese Arbeit nicht aus. Diese Arbeit soll ein systematischer Katalog filmgestalterischer Elemente aus einer mehr wissenschaftlich semiotischer und phänomenologischer Sicht darstellen und weniger eine ideologische Auseinandersetzung mit den tieferen, analytischen, soziologischen oder politischen Interpretationen des Films im historischen Kontext. Sie kann sicherlich nicht den allumfassenden Anspruch einer Vollständigkeit erfüllen. Sie versucht jedoch über das Prinzip der Montage, der *Mise en Scène* und der Bildkomposition, sowie unter der Berücksichtigung der neuen semiotischen Taxinomie der Filmgeschichte des umstrittenen zeitgenössischen Philosophen Gilles Deleuze² systematisch vorzugehen und Verbindungen untereinander zu schaffen. Maßgeblich hierbei erschien mir die Beachtung einer *linearen Entwicklung* der Geschichte des Films *North By Northwest*. Die überaus große Anzahl der Abbildungen im Text erklären sich aus der Tatsache, dass wenn man über Bilder(wahrnehmung) und deren Gestaltung schreibt, auf ihre Darstellung im Text nicht verzichten sollte.

Hitchcock hat ohne Zweifel als Erfinder neuer Erzählformen und -techniken seinen Platz in der Filmgeschichte gefunden. Bei ihm diente die Form nicht zur Verschönerung des Inhalts (*Formalismus*), sondern sie schafft ihn. So wird Hitchcock zum Vorläufer moderner Erzählformen in einem literarischen Sinne, vor allem der des amerikanischen klassisch narrativen Kino des Action- und Horrorfilms. Die direkten Nachfahren heißen heute Spielberg, Brian de Palma, Martin Scorsese oder Francis Ford Coppola, wenn sie auch bei weitem nicht an die innovativen Qualitäten ihres Vorläufers herankommen.

Das was die Größe der Filme von Hitchcock ausmacht sind eher subtile Kleinigkeiten und hintergründige Spitzfindigkeiten, Andeutungen und Unterlassungen, die mehr oder weniger geschickt in die Handlungen mit einbezogen sind und die zu entdecken den Reiz eines jeden interessierten Zuschauers beim Betrachten seiner Filme ausmachen. Sie haben bisweilen ihre Ursachen im nahezu kindlich naiven Humor eines genialen Schalks.

Hitchcock inszenierte nicht die Schauspieler, sondern die Kamera. Er lässt die Kamera agieren. Jedes einzelne Bild erzählt so seine eigene kleine Geschichte, aus denen sich die eigentliche große Geschichte des Films zusammensetzt.

Ein Filmmacher hat nichts zu sagen, er hat zu zeigen, denn alles was gesagt, statt gezeigt wird ist für das Publikum verloren.

Hitchcock war ein rein visueller Regisseur, und die komplexe Struktur seiner Bilder zu untersuchen ist eine dankenswerte Aufgabe.

Hitchcocks Werk erfuhr besonders durch die Vertreter der Nouvelle Vague eine zum großen Teil hervorragende analytische Interpretation. Neben Truffaut wären vor allem Eric Rohmer und Claude Chabrol zu nennen, weiterhin Jean Luc Godard, André Bazin, Jean Douchet oder Francis Regnault. Diese Schriften waren vor allem in den *Cahiers du Cinéma* erschienen und sind ohne Zweifel, als sehr umfassend in der Interpretation der Filme von Hitchcock anzusehen.

Die Autoren der *Cahiers du Cinéma* waren besonders vom amerikanischen Erzählkino begeistert und J.L. Godard erzählt in einem Interview mit der französischen Zeitschrift *Liberation*

² Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris 1983

vom 2.5.1980 von dieser überschwenglichen Begeisterung für Hitchcock: „...das ist Kino und die anderen sind Kacke ...“³

Und wenn damals die Cahiers du Cinéma und der Wirt von nebenan auf einmal gleicher Meinung waren, dann kennzeichnete dies eine Epoche des Films, in der Hitchcock circa zwanzig Jahre lang alles gelungen ist. Den Tod Hitchcocks bezeichnet Godard als den Übergang von einer Epoche in eine andere. Er ereignete sich ihm zufolge ungefähr zum Zeitpunkt der Erfindung des Teletextes. Godard glaubt, dass wir in eine Zeit eintreten, die gekennzeichnet ist durch den Stillstand des Visuellen, oder genauer durch die Regression des Visuellen. Diese Epoche drängt das Visuelle zurück.

Gilles Deleuze sieht auch keinen Grund sich unter all diesen ausgezeichneten Kommentatoren des Werkes von Hitchcock für oder gegen diejenigen zu entscheiden, die in ihm einen tiefgründigen Denker oder bloß einen großen Unterhalter sehen.

Man braucht aus Hitchcock auch keinen katholisch platonischen Metaphysiker zu machen, wie Rohmer und Chabrol, oder einen TiefenPsychologen wie Douchet. Hitchcock hat einfach eine sehr sichere Auffassung davon, was Beziehungen (Relationen) praktisch und theoretisch bedeuten. Nicht erst Lewis Carroll oder Charles S. Peirce, sondern das gesamte englische Denken haben gezeigt, dass die Theorie der Relationen das Kernstück der Logik ist und dass diese Theorie [in einer Kunstform wie der Film sie verkörpert] ebenso tiefgründig, wie amüsant sein kann.⁴

In Wahrheit liegt die Dramatik des Films, seine Anziehungskraft nicht so sehr darin, was gefilmt wird, sondern wie es gefilmt und dem Publikum präsentiert wird. Die hier vorliegende Arbeit möchte diesen Aspekt einer Bildsprache im Film eingehend untersuchen.

Voxi Bärenklau

im Oktober 1989

³ aus *Filmkritik*, Nr.282, Juni 1980, *VERTIGO*, J. L. Godard zum Tode von Alfred Hitchcock, S.280-2848

⁴ Gilles Deleuze, *Cinema1. L'image-mouvement*, Paris 1983, S.270-271

EINE KURZE EINFÜHRUNG IN DIE NEUERE FILMSEMIOTIK

ZEICHEN, SYNTAX UND DAS BEWEGUNGSBILD

Die neuere Filmsemiotik definiert das Konzept der Sprache neu. Jedes Kommunikationssystem ist eine Sprache. Deutsch, Englisch oder Chinesisch sind Sprachsysteme. Eine streng linguistische Annäherung an den Film wäre daher irreführend. Film ist keine Sprache, er ist wie eine Sprache, aber ganz sicher kein Sprachsystem. Wir können uns beim Studium eines Films nur einiger Methoden bedienen, die wir zum Studium von Sprache benutzen.

Nicht weil das Kino eine Sprache ist, sondern weil es uns so schöne Geschichten erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden.⁵

Zeichen

Ein Zeichen besteht aus zwei Teilen: dem Signifikant (Bezeichnendes) und dem Signifikat (Bezeichnetes). Ein Zeichen oder Repräsentamen ist nach dem amerikanischen Logiker Charles S. Peirce (1839-1914) in *Phänomen und Logik der Zeichen* alles, was in einer solchen Beziehung zu einem *Zweiten* steht, das sein Objekt (Signifikat) genannt wird, dass es fähig ist, ein *Drittes*, das sein Interpretant genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selbst steht.⁶

Diese Dreiteilung nach Peirce hat seinen Grund in den drei universalen Kategorien nach Hegel, der sie in der Erforschung der *Gattungen der Elemente* als *Erstheit*, *Zweitheit* und *Dritttheit* bezeichnet. Erstheit ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist. Zweitheit ist das, was so ist, wie es ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes. Und Dritttheit ist das, dessen Sein darin besteht, dass es eine Zweitheit hervorbringt.⁷

Peirce bestand auf folgendem Punkt:

Wenn die Erstheit von sich aus eins ist, die Zweitheit zwei und die Dritttheit drei, dann ist es zwingend, dass in der Zwei das erste Glied auf seine Weise die Erstheit übernimmt, während der zweite die Zweitheit bestätigt. Und in der Drei wird es einen Repräsentanten der Erstheit und einen der Zweitheit geben, während der dritte die Dritttheit bestätigt. Es gibt also nicht nur 1,2 und 3, sondern 1,2 in 2 und 1,2 und 3 in 3.⁸

In der Literatur ist die wechselseitige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ein Beweis für die Beherrschung der Kunst. Das was Dichtkunst ausmacht ist das wechselseitige Spiel zwischen dem Klang des Wortes und der Bedeutung.

Im Film aber sind Signifikat und Signifikant dagegen nahezu identisch. Das fotografische Bild eines Gegenstandes ist näher am Gegenstand selbst, wie das literarische Wort des Gegenstandes, das es *nur* bezeichnen kann.

Die Zeichen des Films kann man nicht so ohne weiteres verändern, wie man die Wörter in Sprachsystemen verändern kann. Die Stärke der Sprachsysteme im Gegensatz zum Film liegt darin, dass es einen großen Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat gibt. Und die Stärke des Films als Sprache liegt darin - was Hitchcock sehr wohl erkannt hat - diese Identität zu brechen und die Zeichen im *mentalen Bild* (Deleuze) in die Dritttheit zu erweitern.

Peirce unterteilt das Zeichen in zwei Trichotomien. In einer dieser Trichotomie ist ein Zeichen entweder

ein *Ikon*

ein *Index*

oder ein *Symbol*.

⁵ Metz, *Semiologie des Films*, Athenäum, Frankfurt 1973, S.73

⁶ Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt 1983, S. 64.

⁷ s. Hegels *Phänomenologie des Geistes*

⁸ Deleuze, *Cinema1. L'image-mouvement*, S.265

Ein **Ikon** ist ein Zeichen, in dem der Signifikant das Signifikat hauptsächlich durch seine Ähnlichkeit mit ihm darstellt und dessen zeichenkonstitutiven Beschaffenheit eine *Erstheit* ist.

Ein **Index** mißt eine Qualität nicht, weil er mit ihr identisch ist, sondern weil er eine inhärente Beziehung zu ihr hat und dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer *Zweitheit* oder einer *existentiellen Relation* zu seinem Objekt steht.

Und ein **Symbol** ist ein willkürliches Zeichen, in dem der Signifikant weder eine direkte, noch eine hinweisende Beziehung zum Signifikat hat, sondern dieses nur auf Grund von Konventionen darstellt.⁹

Während das Ikon durch seine Definition das zu sein, was es ist, mehr der fotografischen Ebene zuzuordnen ist, ist das Symbol durch die gemeinsame Interpretation in erster Linie der literarischen Ebene zuzuordnen, da es mehr durch die Sprache definiert wird. Hitchcocks Filmsprache erschöpft sich nicht auf einer ikonografischen Ebenen, sondern sie bietet eine reichhaltige Auswahl aus der zweiten und der dritten Zeichenkategorie. Index und Symbol vermitteln Hitchcock die Möglichkeit seine Filmsprache in einer noch näher zu untersuchender Weise zu erweitern.

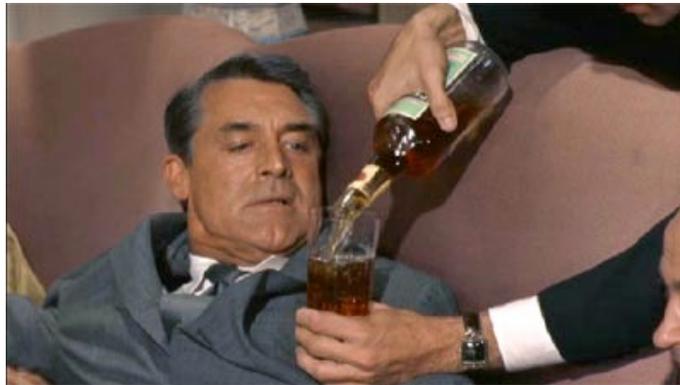


Abb. 2 **Index** aus *North By Northwest*:
Das sich übermäßig füllende Whiskeyglas als Index für gewaltsames Betrunkenmachen ohne die Gewalt an sich zu zeigen

Der *Index* scheint einer der brauchbaren Wege für den Film zu sein, sich direkt mit Ideen zu befassen, da er uns konkrete Darstellungen oder Maßeinheiten dieser Ideen gibt. Wie können wir filmisch zum Beispiel die Idee von Hitze vermitteln? In geschriebener Sprache ist das sehr leicht, aber im Film? Das Bild eines Thermometers drängt sich sehr schnell auf. Natürlich ist das ein Index der Temperatur. Aber es gibt auch subtilere Indizes: Schweiß ist ein Index sowie flimmernde, atmosphärische Schlieren und heiße Farben. Es ist eine Binsenwahrheit in der Filmästhetik, dass Metaphern im Film schwieriger sind. Liebe mit Rosen zu vergleichen funktioniert in der Literatur noch ganz gut, aber das filmische Äquivalent ist problematisch: Die Rose, das zweite Element der Metapher, ist im Kino zu real, zu sehr präsent. Daher sind filmische Metaphern, die auf literarischen Modellen basieren, meistens zu platt, statisch und aufdringlich. Der Index könnte ein Weg aus diesem Dilemma zeigen. Hier entdeckt der Film die ihm eigene, einzigartige, metaphorische Stärke, die er der Flexibilität des Bildes verdankt - seine Fähigkeit viele Dinge gleichzeitig zu sagen.¹⁰

Die kunstvolle Anwendung des Index und der damit verbundene Einfallsreichtum in der Bildsprache zeichnet die Filme Alfred Hitchcocks aus, denn er war sich der erweiternden Qualität dieser Zeichenkategorie bewusst.

Auch die beiden literarischen Unterbezeichnungen Metonymie und Synekdoche, die eng miteinander verbunden sind, bieten sich mit an, um das zu beschreiben, was im Film Bedeutung vermitteln kann.

⁹ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London 1972

¹⁰ James Monaco, *Film verstehen*, Rowohlt, Hamburg 1985, S.148

Eine Metonymie ist eine Redewendung, in der ein assoziiertes Detail oder eine Vorstellung angewandt wird, um eine Idee zu evozieren oder einen Gegenstand darzustellen („Metonymie“ = Ersatzbedeutung; gr.: „*meta*“ + „*onoma*“).

Eine Synekdoche ist eine Redewendung, in der ein Teil für das Ganze, oder das Ganze für einen Teil steht (*pars pro toto*).



Abb. 3 **Metonymie** in *Psycho* : der „gesehene Schnitt“ als der Stich ins Auge

Wie wir sehen werden lassen sich solche literarischen Bezeichnungen, wie Indizes, Symbole, Metonymien und Synekdochen, sowie literarische Konstruktionsbezeichnungen, wie Parallelismus, Chiasmus, Spiegelung und Repetition, sehr oft auf die Bildsprache Hitchcocks anwenden, denn, aufbauend auf Griffith, war er bemüht über solchen linguistischen Methoden die Literatur des 19. Jahrhunderts auf die Entfaltung seiner eigenen Filmsprache anzuwenden.



Abb. 4 **Synekdoche** aus *North By Northwest*:
Das Capitol im Hintergrund des Bildes repräsentiert als „Teil für das Ganze“ (**pars pro toto**) die Verwicklungen des CIA als Geheimdienst mit der amerikanischen Regierung. Diese Einstellung stellt in diesem lapidaren Sinne eine Synekdoche dar.

Syntax

Die Syntax des Films beschreibt die systematische Anordnung einiger grammatikalischer Regeln im Gebrauch der Filmsprache. Die Syntax ist deskriptiv und nicht normativ. Das heißt, sie beschreibt nur, hat Modellcharakter und ist nur annähernd so etwas wie ein Regelkatalog. Sie schreibt die Anwendung nicht vor. Außerdem entwickelt sich die Filmsprache ständig, ist von der jeweiligen Zeit im Kontext abhängig und wird ähnlich der Formensprache eines Künstlers immer wieder neu erfunden und angewandt. Im Gegensatz zur geschriebenen/gesprochenen Sprache, wobei der lineare Aufbau eines Sprachsystems von der Syntax untersucht wird, muss die Syntax im Film vor allem auch die Entwicklungen im Raum mit einschließen.

Die Veränderungen in den räumlichen Kompositionen, des formbaren Raumes wird in der Filmkritik im allgemeinen als *Mise en Scène* bezeichnet (frz.: „*in Szene setzen*“), während die Veränderungen der formbaren Zeit als *Montage* (frz.: „*zusammensetzen*“) bezeichnet wird.

Die Spannung zwischen diesen Zwillingsbegriffen *Montage* und *Mise en Scène* war und ist bis heute Gegenstand der Auseinandersetzung in Filmtheorie und Filmästhetik (bei Bazin, Godard, Eisenstein, Pudovkin, Balázs, Arnheim, Kracauer, Metz, Deleuze) mit jeweils unterschiedlichen Ausrichtungen und wertenden Schwerpunkten.

Während Andre Bazin in seinen theoretischen Schriften zum Film in den fünfziger Jahren einerseits die Beziehungen zwischen *Mise en Scène* und Realismus und andererseits zwischen *Montage* und Expressionismus ausarbeitete, definierte Godard die *Montage* als integralen Bestandteil der *Mise en Scène*.

Für einen Regisseur bedeutet eine Szene zu inszenieren, sowohl die Zeit, als auch den Raum zu organisieren. Er kann sich dabei natürlich mehr der *Montage* bedienen und den Raum vernachlässigen, um eine bestimmte Wirkung beim Zuschauer zu erreichen (z.B. die Zeitdehnung in Hitchcocks *Psycho*), wie er genauso gut die *Mise en Scène* als bestimmendes Formelement anwenden kann (wie in *Rope*, der in nur einer einzigen Einstellung inszeniert ist, also fast vollkommen auf die *Montage* verzichtet).

Einerseits kann die *Mise en Scène* die *Montage* fast vollkommen vertreten, zum Beispiel in der Anwendung der Form des sogenannten *Split Screen* (Abb. 5), wie auch andererseits die *Montage* die *Mise en Scène* nachahmen kann. In *North By Northwest* geschieht dies zum Beispiel über den *Match Cut* in der Schlussequenz des Films, wobei über den Schnitt zweier unmittelbar aufeinanderfolgenden Einstellungen die *Mise en Scène* eine vollkommene Veränderung erfährt: Die Hand von Cary Grant zieht seine Geliebte vom tödlichen Abgrund des Mount Rushmore Memorials ins sichere Bett des Schlafwagenabteils im Zug zurück nach New York.



Abb. 5 *Marnie*: Die hier durch den natürlichen Dekor und der Mise en Scène entstandene Unterteilung des Handlungsraumes nennt man **Split Screen**. Die Mise en Scène vertritt demnach vollkommen die Montage und trägt effektiver zur Spannungssteigerung bei.

Oder auch die Montage zweier identischer Einstellungen der beiden Charlies auf ihrem Bett in *Shadow of a Doubt* (1943), die in ihrer Mise en Scène die Distanz überbrückt, die zwischen Ost- und Westküste Nordamerikas liegt. (Abb. a, b)



Abb. 6 a, b *Shadow of A Doubt*: Die **identische Mise en Scène** zweier unterschiedlicher Einstellungen verwischt eine womöglich vorhandene geographische Distanz dazwischen.

Das Bewegungsbild

Der Begriff der Mise en Scène verschwindet nahezu vollkommen aus der gegenwärtigen Filmtheorie des französischen Philosophen Gilles Deleuze. Aufbauend auf die vielgestaltige Klassifikation von Pierce ist dies eine neue Taxinomie, ein Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen des Films.

In Cinema 1. *L'image-mouvement* (1983) orientiert er sich an der Auffassung der Zeit und der Bewegung im Raum in Anlehnung an die Lebensphilosophie Henri Bergsons (1859-1941). Aufbauend auf die klassische Zweiteilung von Geist und Materie führt Bergson als drittes Element die *Bewegung* ein, die zwischen beiden vermittelt und verweist auf ein *offenes Universum* in der Dauer (*durée*).

In *Materie und Gedächtnis* (1896) forderte Bergson die Notwendigkeit einer veränderten Auffassung der Bewegung als Synthese von Raum und Zeit, die aus der Krise der zeitgenössischen *Psychologie* führen sollte. Man konnte die Bewegung als physikalische Realität in der Außenwelt und das Bild als psychische Realität im Bewusstsein nicht mehr als Gegensätze begreifen.

Darauf aufbauend versucht Deleuze eine Verbindung der Bergsonschen Auffassung des Bewegungsbildes mit ihrer Aufteilung in Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbild mit der des kinematografischen Bildes herzustellen, trotz einer summarischen Kritik Bergsons am Film.

Bergson war der Auffassung, dass der Film seinem Wesen nach nicht in der Lage ist die (schöpferische) Dauer, die Kontinuität des Fließens darzustellen. Der Film war für ihn die Aneinanderreihung von Momentaufnahmen und die Projektion einer illusionistischen Bewegung. Es gibt hier nur eine ununterbrochene Dynamik der Veränderung, eine Veränderung, die ihren Zusammenhang mit sich selbst verliert, die sich endlos an sich selber weiter gebiert. Der Film könnte in völlig verschiedenen Geschwindigkeiten ablaufen, ohne dass irgend etwas an dem, was abläuft, der Dauer wirklich geändert würde. Es wäre in der Theorie nur die aufeinanderfolgenden Zustände eines gänzlich berechenbaren Systems abgebildet. Er wird so zu einem praktischen Ersatz der Zeit und der Bewegung, der sich den etablierten Erfordernissen der Sprache anpasst, um später sich der Berechnung darzubieten, und wäre tatsächlich also eine künstliche Rekonstruktion der Zeit und der Bewegung. ¹¹

Was wirklich ist, ist der Fluss, das ist die Kontinuität des Übergangs, das ist die Veränderung selbst, unteilbar, substantiell. ¹²

Gilles Deleuze verweist die grundsätzliche erkenntnistheoretische Kritik Bergsons am Kino auf das Anfangsstadium des Films seiner Zeit, in dem eher das Bild in Bewegung war (Totalaufnahmen und abgefilmtes Theater), als dass es Bewegungsbild gewesen wäre. Dies geschah erst mit der Beweglichkeit der Kamera, mit der die Einstellung selbst beweglich wurde. In seinem 1936 als letztes vor seinem Tod erschienenen Buch *La Pensée et le Mouvant*, zu einer Zeit also, in der sich die Filmsprache schon sehr weit entwickelt hatte, bekräftigte Bergson jedoch noch einmal diese Kritik an der Kinematografie als nur künstlicher Ersatz von Zeit und Bewegung. ¹³

Deleuze definiert das Bewegungsbild als ein nicht zentriertes Ensemble aus variablen Elementen, die aufeinander einwirken und welches sich aufteilt in Wahrnehmungsbild (das Ding), Affektbild (die Qualität oder das Potential) und Aktionsbild (die Kraft oder die Tat). Dazwischen formuliert er als Erweiterung das Triebbild (die Energie), das Transformationsbild (die Reflexion) und das mentale Bild (die Relation). Den drei Formen des Bewegungsbildes ordnet Deleuze grob die drei wesentlichen filmischen Einstellungen zu: Totale (Wahrnehmung), Großaufnahme (Affekt) und Halbtotale (Aktion), sowohl die entsprechenden Strukturbegriffe aus der Pierceschen Nomenklatur, wie Dicizeichen (das wahrgenommene Objekt), Qualizeichen (die wahrgenommene Emotion) und Synzeichen (die wahrgenommene Umgebung, das Milieu, die Situation).

Für Deleuze ist der Begriff der *Mise en Scène* und die damit verbundene Behandlung des Raumes vielleicht von daher uninteressant, weil er den Raum mit Bergson auf die *Ebene der Immanenz* verweist.

Die Philosophie Bergsons sucht den Begriff der Zeit von einer räumlichen Vorstellung zu befreien, um dadurch zu einem neuen umfassenden Zeitbegriff zu gelangen. Bergson stellte in seinen binären Begriffsgegenüberstellungen oder -paarungen die Intuition der Intelligenz, das Lebendige dem Toten, das Werden dem Sein und dem Raum die Zeit gegenüber. ¹⁴

Der Raum ist ein Bild und das Ansicht des Bildes ist die Materie, die Summe der Lichtformen, Lichtlinien, die sich immer weiter ausbreitend niemals offenbart. Die Bergsonschen Raum-Zeit-Blöcke wären solche mentalen Figuren des Bewegungsbildes, in denen es noch keine Körper oder harte Linien gibt, sondern nichts als Lichtlinien oder Lichtfiguren. Die Identität

¹¹ vgl. hierzu Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Syndikat, Frankfurt 1985

¹² ebd., S.27

¹³ vgl. hierzu ausführlich meine Abhandlung „Bewegungsbild und Film. Zur erkenntnistheoretischen Kritik Bergsons am Wesen der Kinematographie“, HfG Offenbach, Oktober 1989. Hier versuchte ich gerade den Ansatz Deleuzes zu widerlegen, die Philosophie Bergsons und seine Auffassung von *Raum* und *Zeit*, *Bewegung* und *Dauer*, *Intuition* und *schöpferischem Werden* auf eine Taxinomie des Films anzuwenden. Hierbei komme ich zu ganz anderen Ergebnissen in der Einschätzung der historischen Entwicklungen des Films und die die narrative Linie grundsätzlich in Frage stellen muß. Demzufolge könnten nur die Filme der strukturalistischen Linie mit dem französischen *Cinéma pur*, die des *abstrakten Films*, der amerikanischen *West Coast*, der *Fluxus-Bewegung* oder vor allem des *Wiener Formalfilms* mit Peter Kubelka dieser Anforderungen einer anspruchsvollen Lebensphilosophie mit ihrer Auffassung von *Zeit* und *Material* gerecht werden. Und gerade diese kommen bei Deleuze nicht vor.

¹⁴ vgl. auch Eugene Minkowski, *Die gelebte Zeit*, Müller Verlag, Salzburg 1971, S.15

von Bild und Bewegung hat ihren Grund in der Identität von Materie und Licht. „*Das Bild ist Bewegung, wie Materie Licht ist.*“¹⁵

In Abkehr von der gesamten philosophischen Tradition definierte Bergson das Bewusstsein nicht als Licht, sondern die Menge der Bilder - oder das Licht, das der Materie immanent ist - als Bewusstsein. „*Alles Bewusstsein ist etwas*“ (Bergson).

Deleuze braucht sich nicht um den Begriff der *Mise en Scène* zu kümmern, denn der Raum ist retrospektiv als Interpretationsansatz immer schon vorhanden, ähnlich wie er immer schon in unserem Bewusstsein immanent vorhanden ist. Doch diese reaktive Auffassung des Raumes befreit ihn meiner Ansicht nach nicht von der Notwendigkeit, die *Mise en Scène* als Gestaltungselement in einer Taxinomie des Films mit aufzunehmen. Der Film an sich, und damit der Regisseur, muss ja diesen Raum aktiv verbildlichen. Und später analysiert er mitunter auch brillant die abstrakten Räume bei Bergmann, Dreyer und Bresson, oder den Himmel in den Western von John Ford.

Deleuze untersucht nicht die aktive Komponente der *Mise en Scène*, sondern verweist über das Bildfeld, die Einstellung, die Montage und die verschiedenen Formen des Bewegungsbildes auf die binäre Struktur der Einstellung: den Bezug auf die Ensembles im Raum, in denen sie Modifikationen im Verhältnis der Elemente und Teilensembles zueinander herbeiführt und den Bezug auf ein Ganzes, dessen absolute Veränderung in der Dauer sie ausdrückt.

Im Zusammenhang mit Hitchcock erscheint mir der aktive Teil der *Mise en Scène* und ihre Analyse von Bedeutung, denn nicht nur in *North By Northwest* treffen wir immer wieder den Raum und die dazugehörigen cartesianischen Bewegungsstrukturen der Elemente an. Sie bestimmen die Gesamtstruktur vieler Filme Hitchcocks, ihre Gliederung und ihre formale Erscheinung. Hitchcock inszenierte nicht die Schauspieler, sondern in erster Linie die Kamera und damit die Erscheinung und Wirkung des Raumes.

Wenn man die erste Einstellung eines Films von Hitchcock sieht, weiß das Publikum sofort, dass es in einem Film von Hitchcock ist. Wie bei den großen Malern gibt es bei ihm sofort ein Bild, und die Bilder folgen einander unaufhaltsam. Filmt er eine Blume, so ist das bereits eine Geschichte

Jean Luc Godard

Das mentale Bild

Gehen wir der Frage nach, was uns an den Filmen Hitchcocks so fasziniert, dann stoßen wir unweigerlich auf den Begriff der Relationen. Hitchcock hat seine Figuren immer einem dicht verwobenen Geflecht von Beziehungen ausgesetzt, aus dem sich die Gefährlichkeit, der Suspense letztendlich ableitet. Andererseits hat er es verstanden, diese Beziehungskomplexitäten über die Bildwirkung auf das Publikum zu übertragen. Ein Film wie *Psycho* macht uns Angst und dessen Bilder graben sich unvergesslich in unser Bewusstsein ein. Besonders an der Struktur und den Bildern von *North By Northwest* erschließt sich uns ein Beziehungsgeflecht, welches sich in einer Drittheit konstituiert. Es ist die Form der Dreiecksbeziehung, die zwischen Regisseur, Protagonist und Betrachter des Films interaktiv vermittelt. Den Zuschauer macht Hitchcock zum aktiven Mitwisser, zum Zeugen einer verbrecherischen Tat, aber gleichzeitig auch zum Täter, sowie zum Richter.

Es ist ein (visuelles) Geflecht aus den Beziehungen eines Dreiecks, das sich aus der Dualität - z.B. über die Figur des Doppelgängers in *North By Northwest* - zu einer Drittheit erheben wird (= dessen Beziehungen zur Figur des Professors). Es ist das, was Gilles Deleuze als das mentale Bild bezeichnet.

Das **mentale Bild** behandelt Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt, so wie ja auch die Wahrnehmungsobjekte durchaus eine Eigenexistenz außerhalb der Wahrnehmung haben. *Es ist ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle.* 16

Und Hitchcocks Verdienst ist es, alle anderen Bildtypen des Bewegungsbildes um dieses mentale Bild erweitert zu haben, ja es dadurch erst zur Vollendung, zum Abschluss gebracht zu haben.

Die zwei großen Zeichen des mentalen Bildes sind nach Deleuze die Demarkierungen und Symbole, die oberflächlich betrachtet den Indizes ähneln, aber etwas völlig anderes sind, und nicht mit den Zeichen des Aktionsbildes zu verwechseln sind. 17

Die Demarkierungen repräsentieren schockartige Zusammenstöße natürlicher Beziehungen (Serie), die aus einer gewohnten Reihe (Markierungen) urplötzlich austreten - wie z.B. das angreifende Flugzeug in der Wüste bei *North By Northwest*. Und die Symbole sind die „Knoten abstrakter Beziehungen“, wie z.B. der Turm in *Vertigo*. Im weiteren Verlauf meiner Analyse der Bildsprache werde ich mich der Terminologie von Deleuze bedienen, denn sie stellt meiner Ansicht nach eine geeignete semiotische Begriffsunterteilung für den Film dar. 18

Über allen Figuren in Hitchcocks besten Filmen liegt ein dichtes Gewebe von Beziehungen, ein komplexes Gebilde aus Relationen, denn nur daraus kann erst eine spannungsgeladene Drittheit entstehen. *North By Northwest* steht, wie wir noch sehen werden, für dieses Gebilde einer Dreiecksbeziehung. Hier werden wir immer wieder Teil der Aktion, so wie auch Cary Grant

16 G. Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.266

17 Die **Markierung**, bzw. die **Demarkierung** kommt in der Zeichenklassifikation von Peirce nicht vor. Das **Symbol** dagegen erscheint in einer ganz anderen Bedeutung als der von Deleuze vorgeschlagene: für Peirce ist das Symbol ein Zeichen, das aufgrund einer - sei es assoziativ-habituellen oder konventionellen - Gesetzmäßigkeit auf seinen Gegenstand verweist. Die **Kennzeichnung** wäre also nur ein Sonderfall des Symbols, während es beim **mentalen Bild** zur Bezeichnung des Trägers der abstrakten Beziehungen verwendet wird, d.h. für einen Vergleich von Termen unabhängig von ihren natürlichen Beziehungen. Die Markierung bezeichnet die natürlichen Beziehungen, d.h. die Aspekte, unter denen Bilder durch gewohnheitsabhängigen Übergang untereinander verbunden werden. Die Demarkierung bezeichnet ein aus seinen natürlichen Beziehungen herausgerissenes Bild.

18 Gilles Deleuze gilt in seiner grundsätzlichen Abkehr von der hegelianischen Dialektik als sehr umstritten. Und wenn ich auch seinem Versuch, die Bersonsche Kritik am Wesen der Kinematographie zu widerlegen, sehr kritisch beurteile, so gilt es als unumstritten, daß dieses Buch in seiner Klassifizierung der Filmzeichen und der Begriff des mentalen Bildes bei Hitchcock, sowie seine Analysen einzelner Regisseure sehr aktuell ist, wenn auch die Filmgeschichte bei ihm mit Hitchcock schon abgeschlossen zu sein scheint.

in seinen Verstrickungen sowohl Täter, als auch Opfer, sowohl Betrachter, als auch Betrachteter wird.

Hitchcocks Filme sind einem konstruktivistischen Prinzip unterworfen. Und in der kunsthistorischen Tradition versteht sich die Rolle der Perspektive und der Fluchtlinien mit ihrem der Unendlichkeit zustrebenden Fluchtpunkt von daher interessant, weil sich zum Zeitpunkt des Umbruchs in der Moderne mit Cézanne und ihrer Auflösung des traditionellen zentralperspektivischen Prinzips (seit Brunelleschi) im Impressionismus, Kubismus, Konstruktivismus und Futurismus eine Verlagerung des Betrachtungsstandpunktes ergab, mit dem Hitchcock nicht nur in *North By Northwest*, sondern vor allem auch in *Vertigo* spielte. Die Perspektive erwies sich als eine Reflexion des Sehens und als geeignetes gestalterisches Mittel das Bild illusionistisch abzubilden. Peter Weibel führt in einem Artikel über die Perspektive als konstruktivem Prinzip diese Konzentration der Beziehung des Subjekts zum Bereich des Sehens im *BlickPunkt* dieser historischen Umbruchsphase an, mit der die Entwicklung der Filmsprachlichkeit bei Hitchcock einhergeht und die auf das Prinzip des Unendlichen hinzielt:

Im „*Ich sehe mich sehen*“ (Paul Valéry) bildet sich die Kehrseite des Bewusstseins, bildet sich der Modus aus, auf dem sich das Cogito errichtet und sich das Subjekt als Denken begreift. „*Nie erblickst Du mich da, wo ich Dich sehe*“, kennzeichnet die Dialektik des Begehrens, und „*Ich sehe nur von einem Punkt aus, aber meine Existenz wird von allen Punkten betrachtet*“ begründet in der Dichotomie von Zentralperspektive und cyclopischer Wahrnehmung eine Ontologie des Subjekts, das nur als Spaltung existiert. [...] Die Dialektik von Fluchtpunkt und Blickpunkt in ihrer klassischen Form wurde abgebrochen, und aus ihr entstand die Interaktivität von Betrachter und Bild, von beweglichem Blickpunkt und veränderlicher Form der Bildfläche, von Subjektposition und „symbolischer“ Kunstform. Die Interaktion des Betrachters und des Bildes schuf die eigentliche Existenzform des Kunstwerkes. Betrachter und Bild wurden virtuelle Teile eines dynamischen Systems. Virtuelle Teile sind solche, deren Eigenschaften nicht isoliert erkennbar sind, sondern deren Eigenschaften in der Interaktion selbst sichtbar werden. Virtueller Raum und Interaktivität sind also weitere verdeckte Signifikate des Signifikanten Raumes der Perspektive. 19

Hitchcock versucht im feststehenden kinematografischen Bild dieses Hin- und Heroszillieren des Betrachtungswinkel darzustellen. Er versucht seine virtuellen Räume im zweidimensionalen Bild begehbar zu machen. Die Blickrichtungen springen auf verschiedenen Achsen und Überlagern sich teilweise. Dadurch entstehen die sich verrichtenden Beziehungsgeflechte, die uns das Betrachten - von einer einzigen Achse aus - so interessant werden lässt.



Abb. 7 Die formale Darstellung des **mentalen Bildes** in *North By Northwest*: Hitchcock liebt das Dreieck.

Wir werden von Hitchcock mit einbezogen in diese Dreiecksbeziehung mit ihren unterschiedlichen Eckpunkten, die sich im Laufe der Handlung immer wieder drehen, variieren oder verzahnen. Auf die Form des Dreiecks wird auch häufig in der entsprechenden Bildgestaltung zurückgegriffen. Kein anderer Film Hitchcocks vermag uns das mentale Bild so deutlich vorzuführen, obwohl bei Hitchcock auch an anderen Stellen immer wieder Strukturen der Drittheit auftreten.

DREIECK, SPIRALE UND SCHNITT

„NORTH BY NORTHWEST“, „VERTIGO“ UND „PSYCHO“ ALS TRILOGIE

Hitchcock entlehnt dem klassischen Detektiv- oder Spionagefilm das spektakuläre Tatmuster von *töten* und *rauben*. Doch er führt dieses Muster durch seine ausgefeilte Filmsprache, der Spannungstechnik von Suspense und Überraschung und die komplexe Beziehungsstruktur von Protagonist, Opfer und Zuschauer auf eine andere Ebene. Hitchcock beschneidet sorgsam das Bildfeld, die Ensembles des Raumes und die Mise en Scène wird von komplexen Bewegungsbeziehungen durchwoben.

Es genügt nicht Hitchcocks Schema in der Weise zu bestimmen, dass ein Unschuldiger eines Verbrechens beschuldigt werde, das er nicht begangen hat: Das wäre lediglich eine irrtümliche Verkopplung, *eine falsche Identifikation des Zweiten*, etwas, das wir als Index/Indiz von Mehrdeutigkeit bezeichnet haben. Rohmer und Chabrol haben das Hitchcocksche Thema dagegen treffend analysiert:

Der Verbrecher hat sein Verbrechen immer für einen anderen begangen; der tatsächliche Verbrecher hat für den Unschuldigen gehandelt, der es, ob er will oder nicht, nun nicht mehr ist. Kurz, das Verbrechen lässt sich nicht von dem Vorgang trennen, durch den der Verbrecher sein Verbrechen mit dem Unschuldigen wie in *Stranger On A Train* getauscht oder es ihm gar, wie in *I Confess* gegeben oder zurückerstattet hat. Bei Hitchcock wird kein Verbrechen begangen, es wird gegeben, zurückgegeben oder getauscht.

20

Diese Erkenntnis scheint mir sehr wichtig, denn sie findet, wie wir später sehen werden, ihre formalen Entsprechungen in der Struktur der Hitchcockfilme. Die Bezeichnungen solcher Formen stammen aus der Linguistik und heißen Chiasmus, Spiegelung, Repetition oder Parallelismus.

In *Dial M For Murder* (1953) zum Beispiel sehen wir den Chiasmus in der vertikalen Entwicklung der Geschichte und an den Verstrickungen der Personen untereinander: der Ehemann (Ray Milland), der den *perfekten* Mord plant und auszuführen versucht, der Liebhaber der Ehefrau (Robert Cummings), der sich als Schriftsteller in Detektivromanen den *perfekten* Mord *nur* ausdenkt und der Inspektor von Scotland Yard (John Williams), der den *perfekt* inszenierten Mord entlarvt (zum ersten Mal in Hitchcocks Filmen wird hier die Polizei als nicht dumm dargestellt). Die Ehefrau (Grace Kelly) liebt sowohl ihren Ehemann, als auch den Schriftsteller. Während wir dagegen erfahren, dass nur der Schriftsteller sie wirklich liebt, der Ehemann aber sie umzubringen gedenkt. Die Ehefrau ist vollkommen ahnungslos und glaubt an die legale Liebe der Ehe, von der sie sich auch nicht lösen möchte, obwohl ihr der Geliebte wiederholt eindeutige Anträge stellt.

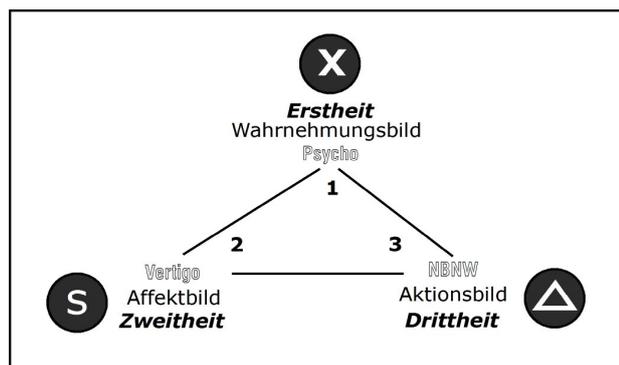
Wie in vielen seiner Filme hat dieser einen entscheidenden Wendepunkt an der Kreuzlinie des Chiasmus: hier ist es das Todesurteil an der unschuldigen Ehefrau. Hitchcock macht uns im ersten Teil zu Mitwissern des Mordplans und erzeugt somit Spannung durch Suspense. Im zweiten Teil des Films versucht der Schriftsteller seine Geliebte dadurch zu retten, indem er den Ehemann mit einer fiktiven Geschichte dazu bewegen möchte, diese vor Gericht zu erzählen, um seine Frau zu entlasten. Doch die erfundene Geschichte ist - ohne dass es der Schriftsteller wissen könnte - nahezu identisch mit der wahren, und selbst der Schriftsteller glaubt noch an die Liebe des Ehemannes zu seiner Frau, wobei er natürlich diesen nicht überreden kann, mit der scheinbar erfundenen Geschichte seine Ehefrau zu entlasten. Hier entsteht die Spannung durch Überraschung. Dem Inspektor kommt es letztendlich zu, das Verbrechen zu entlarven.

Diese Zweiteilung des Handlungsverlaufs und die chiastische Entsprechung der Motive - Liebe und Mord/töten und lieben - die Stellvertreterfunktion des Verbrechens an sich, sowie die undeutliche Opfer/Täterbeziehung finden sich in vielen Hitchcockfilmen. Vor allem aber in *Psycho*, *Vertigo* und *North By Northwest*.

Eine andere Entsprechung - in diesem Fall von Form zu Form - sehen wir in *Rope* (1948). Hier wissen wir schon von Beginn an, dass der verschollene Gast als Leiche in der Truhe steckt. Genauso wie die Spannungsform (Überraschung) hier nur eine einzige ist, so ist der Film spektakulär in nur einer einzigen Einstellung gedreht. Filmzeit und Realzeit sind identisch. Die Geschichte entwickelt sich in einer einzigen fließenden Bewegung und in nur einer einzigen Richtung. Als Index für diese rhythmisch monotone Bewegung steht im Bild das Metronom. Und der Mann (James Stewart), der als einziger die Leiche entdecken soll, ist zudem gehbehindert.



Abb. 8 „Du bist schon immer ein Spezialist im Hühner erwürgen gewesen“.
Rope wurde der Spannungsform gemäß in nur einer einzigen Einstellung gedreht. Später distanzierte sich Hitchcock, von diesem absolut unfilmischen Prinzip. Das Metronom steht als Symbol für den linearen Bewegungsfluss der Montage von *Rope*.



Tab. 1 Die Filme *Psycho*, *Vertigo* und *North By Northwest* als Trilogie und ihre entsprechende Form.
(X = der Schnitt, S = die Spirale, Δ = das Dreieck)

Die drei Filme *North By Northwest*, *Psycho* und *Vertigo* bilden eine in sich abgeschlossene Trilogie im Gesamtwerk Hitchcocks und erweist sich als einen Höhepunkt in seinem Filmschaffen. In allen drei Filmen wurden die verschiedenen Verbrechen und die Morde für einen anderen begangen. In allen Filmen wurde dieser Tausch des Verbrechens in verschiedene Richtungen vollführt und bilden insgesamt ein in sich geschlossenes Dreieck, in dem die jeweiligen Eckstrukturen von 1 (Erstheit) - 2 (Zweitheit) - 3 (Dritttheit) mit unterschiedlichen Schwerpunkten auftreten.

Psycho

Der Schnitt in den Leib und der Stich ins Auge

In *Psycho* steht die Person Norman Bates (Anthony Perkins) in erster Linie für sich. In Wirklichkeit lebt er schon seit Jahren alleine und abgeschlossen in seinem Motel. Auch Marion (Janet Leigh) ist mit dem gestohlenen Geld alleine unterwegs. Rein zufällig treffen sie und ihre beiden Eigenwelten aufeinander, die zu diesem berüchtigten Mord in der Dusche führen sollen. Die Konfrontation erscheint uns zufälliger Natur. Der Duschmord bildet wieder die Trennungslinie des Tausches. Das - für ihren Geliebten - gestohlene Geld steht in keinem Zusammenhang mit dem für seine Mutter begangenen Mord an Marion. Das Geld wäre hier demnach eine Demarkierung im mentalen Bild.

Zu einem Zeitpunkt, als Marion versucht ihr Verbrechen, welches sie für jemanden begangen hat, wieder zurückzugeben, also am Ende einer *doppelseitigen Relation*, tritt eine zweite *doppelseitige Relation* an diese Stelle, von der Zuschauer erst am Ende des Films erfährt: Bates tötet für seine Mutter an einem Ort (der Toilette), den der wahre Bates vorher schon heimlich besichtigt hat und von dem man im Grunde eine für den fremden Blick verborgene Abgeschlossenheit erwartet. Die Liebe (als Wahrnehmung) und das Morden (als Trieb) liegen wieder eng beieinander oder kreuzen sich.

Die abgeschlossene Welt von Bates ist die einer trügerischen Wahrnehmung, eine Täuschung des Bildes im Abbild: seine Mutter hat er genauso wie seine Vögel ausgestopft, er will *das lebendige Bild als totes Abbild erhalten*.

Der Zuschauer ist der Voyeur und der Blick Anthony Perkins durch das Loch in der Wand in Marions Zimmer zeigt sie beim Ausziehen. Auch der Wahrnehmung des Zuschauers im Kino wird hier keine abgeschlossenen Intimzonen eingeräumt, die man von einem fremden Hotelzimmer und einer Dusche etwa erwarten könnte.

Hitchcock sagte zu Recht, in einem Film wie *Psycho* mache die Kamera die ganze Arbeit. Seine Kamera zeigt uns unseren Blick. Und *Psycho* steht für das Wahrnehmungsbild, denn es findet seinen Status als *freies, indirektes und subjektives Bild*, sobald es seinen Inhalt in einem autonom gewordenen KameraBewusstsein reflektiert. 21

Pasolini hat den Terminus der freien, indirekten Rede aus der italienischen Grammatik übernommen und auf die erweiterte Form der rein subjektiven Einstellung angewandt. Ein scheinbar subjektiver Blick im Kino ist nicht rein subjektiv, sondern beinhaltet immer noch unser aktives Sehen, die aktive Auswahl des Regisseurs am Bildkader und Ensemble, sowie der Mise en Scène.



Abb. 9

Psycho: die berühmte Überblendung am Ende des Films. Der Totenschädel steht als **Index** für die tote Mutter und damit Normans geteilte Persönlichkeit.

Und *Psycho* ist der reine, pure Blick auf eine oberflächliche Schicht, der tote, starre Blick, der verstellte Blick auf den Abgrund der Seele. Norman Bates sagt in *Psycho*, dass er mit dem

Ausstopfen von Vögeln, *die Zeit totschrägt*. In Hitchcocks Filmen haben die Vögel immer etwas mit dem Blick zu tun.

Norman Bates: „...Ich hasse den Blick von großen und wilden Tieren, wenn sie tot sind....die großen aufgerissenen und leeren Augenhöhlen...“

Und weil er nicht den toten Blick der Mutter ertragen konnte, hat er sie auch ausgestopft. Die kurze unmerkliche Überblendung am Ende des Films ist der Index hierfür. So wie an der Trennungslinie, dem Wendepunkt, das Geld nach dem Mord als Demarkierung oder Index für ein minderschweres Verbrechen steht, so stehen am Ende des Films, an der zweiten Trennungslinie die toten Augenhöhlen der Mutter als Symbol im mentalen Bild für den leeren Blick oder als *Markierung des Übergangs vom Lebendigen ins Tote*: am Ende des Films decken sich die leeren Augenhöhlen der toten Mutter mit dem lebendigen, aber starren Blick des in seiner Schizophrenie gefangenen Bates in der Zelle.

Zwischen dem Blick Norman Bates aus dem Loch und dem starren Blick der toten Marion liegt der Akt des Tötens als zunächst scheinbarer sexueller Reiz. Wir sehen über den Blick von Bates wie sich Marion auszieht (Striptease), um sich in der Dusche vom *Verbrechen des Diebstahls zu reinigen*, die Spuren zu verwischen - den Notizblock mit der Summe des verbliebenen Geldes spült sie in den Abfluss der Toilette und Bates zieht sich die Kleider seiner Mutter an, um ein weiteres Verbrechen zu begehen (umgekehrter Striptease). Mit Marions letztem Blick sehen wir die Mutter als Mörderin. Und wieder *entkleidet* beseitigt Norman die Spuren des Verbrechens: genauso wie das Blut Marions in den Abfluss fließt, die Papierschnitzel in der Toilette verschwinden, versenkt Norman die Leiche Marions mit dem gestohlenen Geld und dem davon gekauften Auto im Sumpf hinter dem Motel.

Bei beiden war der sexuelle Trieb Auslöser ihres Verbrechens. Sie raubt aus Liebe Geld, er tötet aus Liebe. Das ist die Klimax des Verbrechens, das eine ersetzt das andere, und der Aspekt vom Tausch des Verbrechens macht uns dies deutlich. Sie raubt für ihren Geliebten das Geld, um endlich ungehindert mit ihm zusammenleben zu können, während er in Gestalt seiner geliebten Mutter für ihren Sohn aus Liebe/Eifersucht tötet, um ungehindert mit ihrem Sohn/seiner Mutter leben zu können.

Auf der einen Seite stehen als binäre Pole die geliebte Mutter und Bates, auf der anderen Seite Marion und das Geld, als Metonymie für ihren Geliebten. In der Handlung ersetzt die Mutter von nun an das Geld. Und der Geliebte Marions entlarvt die Mutter als einbalsamierte Tote, Bates als schizophrenen Mörder, der für seine Taten nicht mehr verantwortlich gemacht werden kann und findet schließlich seine eigene Geliebte nur noch tot vor. Am Ende des Films weiß nur der Zuschauer, dass auch Marion für ihr Verbrechen im Grunde nicht mehr verantwortlich zu machen war, da sie das gestohlene Geld zurückbringen wollte, bevor sie getötet wurde, denn ihr bestohlener Chef wollte von einer Anzeige absehen.

Die Ereignisse der filmischen Handlung finden zufällig und separat statt. Marion greift, ohne dass sie es wollte in die abgeschlossene Eigenwelt des Norman Bates ein und dieser Einschnitt wird mit einem Einstich abgewehrt. In der Konfrontation steht der Einschnitt. Obwohl wir im Duscharm nur das Messer sehen und nicht die Einstiche in den Leib von Marion, erscheint uns diese Szene wegen ihrer schnellen Montage als äußerst brutal.

Die strukturelle Entsprechung ist die des Schnittes, des Einstechens und Zerschneidens. Und von daher sehen wir die vielanalytierte Montage der wohl berühmtesten Mordszene der Filmgeschichte in 45 Sekunden aus 78 Filmstücken nicht *zusammengesetzt*, sondern vielmehr *zerschnitten* und *zerstückelt*. Das harte und scharfe Messer zerschneidet den weichen weiblich runden Körper, ohne dass wir den Einstich selbst sehen würden - die Montage vermittelt ihn uns, wir spüren ihn förmlich durch den *Schnitt*.

Und der Mord an Arbogust, dem Privatdetektiv (engl. „*privat-eye*“) wird selbst zur Metonymie des „*gesehenen Schnittes*“. Dem Detektiv wird vom Mörder *ins Auge gestochen*, denn der Blick von Arbogust verspricht Erkenntnis, Wissen um die verborgenen Schichten der Seele von Norman. Sein Blick ist nicht starr, er ist suchend, lebendig und ihm muss man die Augen zerschneiden, er hat schon zuviel gesehen. Oder die tiefen leeren Augenhöhlen der ausgestopften Mutter, wobei die wankende Glühbirne den makabren Effekt von rollenden Augen erzeugt.



Abb. 10 a, b: Vom Loch in den Raum, über den Raum ins Loch: Das um das **Transformationsbild** erweiterte **Wahrnehmungsbild** in *Psycho*

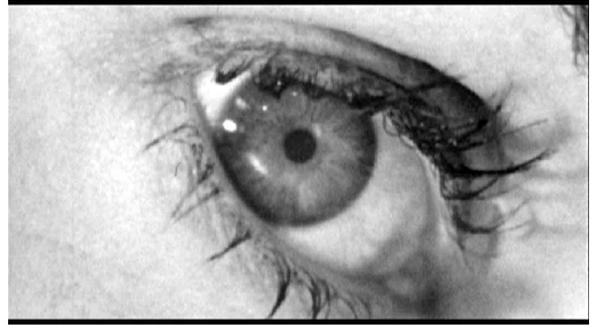
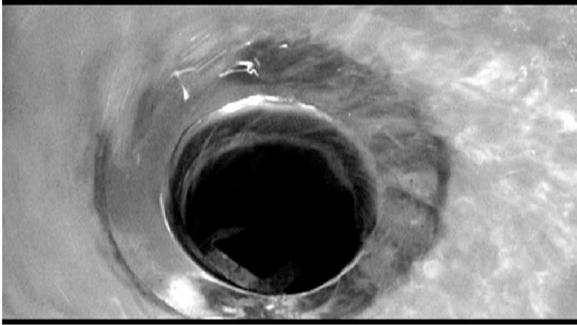


Abb. 11 a, b: Der starre Blick in den Abgrund des Lochs - Das Auge und der Siphon

Psycho ist der starke Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Das Schwarz des dunklen Motels sticht in das helle Weiß der Kacheln in der Dusche. Und im Gegensatz zum farbig schwülstigen und plüschig Heiteren von *North By Northwest* und dem expressionistisch gemalten *Vertigo* ist *Psycho* bestimmt nicht nur aus Kostengründen in düsterem schwarzweiß gehalten.

Psycho war Hitchcocks billigster Film (der ihm den größten Gewinn einspielte) und bildet in dieser Trilogie den ersten Eckpunkt des Dreiecks, welcher sich um eine gestörte Einheit dreht. Eine Weigerung das Bild als sein Abbild zu akzeptieren oder die Verleugnung der Erkenntnis (über das Wahrnehmen) im sehenden Blick, oder um mit Deleuze zu sprechen *das Wahrnehmungsbild um das Transformationsbild erweitert...*

Vertigo

Die Spirale oder die Windung der Schraube, der Blick als Fetisch

Auch in *Vertigo* finden wir wieder den Tausch und die getäuschte Wahrnehmung als zentrales Thema des Films. Das Verbrechen wird für jemanden begangen und das Bild der beschatteten Ehefrau Madeleine (Kim Novak), welches in Wirklichkeit schon ein Abbild (der wahren Ehefrau) darstellt, wird durch ein nochmaliges Abbild (Judys Verwandlung) ersetzt. Das eine Verbrechen wird durch einen *heilsamen Fetisch* - im moralischen Sinne ein anderes Verbrechen - stellvertretend ersetzt. Es ist die endlose Tragödie, ein Strudel, der in die Tiefe zieht und die *Achse dieser Schraube* ist wiederum die Liebe der Frau. Und in Ansätzen findet sich auch die Form des Dreiecks, das auf die scheinbare Harmonie des Paares, der Zweitheit zerstörend einwirkt. Ähnlich wie in *North By Northwest* steht hier der Auftraggeber Gavin Elster (Tom Helmore) als inszenierender Regisseur im Hintergrund. Elster schafft für Scotties (James Stewart) Auftrag das Abbild seiner Ehefrau, um seine wahre Frau zu töten. Er braucht Scottie, einen wegen seiner Höhenangst (Akrophobie) pensionierten Polizeibeamten, als Zeugen, der geschickt durch dessen Mordplan getäuscht und ausgenutzt werden soll.

Der Tauschhandel ist perfekt: Elster inszeniert ein Abbild, um zu töten und Scottie erschafft umgekehrt das Abbild, um zu lieben. Nachdem beide Männer ihre Frauen getötet haben, sind sie frei: der eine von seiner Frau, nun kann er eine andere liebe. Indem Scottie sich von einem trügerischen Abbild trennt wird er von seiner Krankheit geheilt. Er wirft seinen Fetisch weg und ist erlöst. Der Abgrund tötet und heilt zugleich.

Ähnlich wie in *Psycho* steht hier ein Mord an der Trennungslinie der Geschichte. Von da an wiederholt sich alles wieder. So wie in *Psycho* und *North By Northwest* bildet die Liebe den

Kreuzpunkt des Chiasmus, die Spiegelachse oder die Achse der Schraube und ist das Symbol im *mentalen Bild*.

Über allem steht aber die „phallische“ Doppelstruktur. Der Turm mit seiner spiralförmigen Treppe ist der Index für die innere Struktur des Films (TURM = PHALLUS).



Abb. 12 In *Vertigo* ist die Wendeltreppe des Turmes der Index seiner inneren Struktur und als Träger der abstrakten Beziehungen ein Symbol. Die Spirale in *Vertigo* steht im Gegensatz zum Einschnitt in *Psycho* als bestimmendes Strukturelement.

Genauso wie sich die Spirale in den Kopf von Scottie bohrt und in ihm Schwindelanfälle erzeugt, bohrt sich dieser Film unerträglich in unseren Kopf. Man glaubt, er würde nie aufhören, alles wiederholt sich unaufhörlich, nicht nur aufgrund der Länge des Filmes, sondern auch wegen seiner spiralförmigen Struktur. Die Einheit der Person Scotties ist in seiner Relation zur Dualität der Person Judys/Madeleine gefährdet. Ähnlich wie Norman ist Scottie krank und diese Krankheit wird in einer umfassenden *Drittheit* ausgenutzt, um zu einer *harmonisierenden Einheit* wieder zurückzugelangen.

Die *Drittheit* - oder dreieinige Geschlossenheit von *Vertigo* - findet ihre retrospektive Zurückführung zur *binären Paralleität* in der Zusammenfassung einer „*Aberration*“ der Geschichte: *ein Mann tötet die Geliebte, oder er liebt eine Tote, das ist im Grunde ein und dieselbe Geschichte*. Einerseits geben sowohl Bates als auch Scottie ihren Trieben nach, um zu einer Erlösung zu gelangen, doch im Gegensatz zu Norman, der vollkommen seiner Schizophrenie ohne Aussicht auf Heilung ausgeliefert ist, gelangt Scottie über die Erkenntnis der Zusammenhänge und Absichten einer latent vorhandenen, aber direktiven *Drittheit* (hier der Ehemann Gavin Elster) zur Heilung seiner Krankheit, die im Grunde eine *Krankheit der Wahrnehmung* darstellt.

Vertigo ist der kranke, der täuschende, der verlorene Blick ins Leere, in den Abgrund der Seele, sowie der Blick, der sich als Fetisch erweist und sich selbst darin heilen soll; ist also reiner Affekt und Trieb zugleich,...der Blick, der keiner ist, *ist das Affektbild um das Triebbild erweitert*.



Abb. 13 a –d

Vertigo: Der Blick, der in Wirklichkeit keiner ist...der Blick und der Fetisch...der Blick als Affekt... das um das Triebbild erweiterte **Affektbild**.

Nie schauen sie sich bei ihrer ersten Begegnung wirklich an, nie trifft sich ihr Blick. Der eigentliche Blick liegt zwischen den Schnitten und wird nicht wirklich gesehen. In ihrer rhythmischen Entfaltung dieser Begegnung ist Hitchcock eine außergewöhnliche Sequenz des Blicken gelungen. Weder unsere noch Scotties Blickrichtungen sind je wirklich auszumachen.

In *North By Northwest* schließlich liegt beim Protagonisten keine Krankheit vor. Es existiert nur die Projektion eines scheinbaren Doppelgängers, welche sich in einer Verwechslung als tragisch erweist. Dem Helden gelingt es schließlich, über die Mithilfe eines Dritten die gefährliche Verwechslung zu einem guten Ende zu bringen. Ist der Held in *Psycho* düster, hilflos ausgeliefert und reaktiv, ohne Aussicht auf Heilung, in *Vertigo* romantisch und zuerst passiv und offensichtlich hilflos, doch dann aktiv und erlöst, (am Ende dennoch hilflos), so ist er in *North By Northwest* heiter, aktiv, nur scheinbar ausgeliefert, niemals hilflos und am Ende nicht nur erlöst, sondern sogar noch glücklich verheiratet.

North By Northwest

das Dreieck oder der Angriff der Diagonalen auf die Horizontale

In *North By Northwest* dagegen finden die Relationen im Status der Drittheit ihren Höhepunkt im mentalen Bild, die Form des Dreiecks wird zum Index der inneren Filmstruktur. Hier kommt immer wieder das Dreieck in Bildaufbau und -gestaltung vor. Die Diagonale steht für die Aggressivität des „spitzen“ Dreiecks, oder auch für die Instabilität der Schrägen gegenüber der flachen Horizontalen.

Das gleichschenklige Dreieck mit seinen spiegelbildlichen Kathedern und der sie verbindenden Hypothense bilden eine in sich abgeschlossene und endlose Drittheit. Die Katheder stehen für die Harmonie des Paares und verweisen gleichzeitig über die Hypothense auf das Geschlossene einer Drittheit, was zwar nicht aufgebrochen werden kann, da es eine endlose Wiederkehr darstellt, aber durch die Verteilung einer Kraft oder Bewegung zu den Eckpunkten hin kippt und in sich labil ist. Alles spielt sich innerhalb dieser Matrix des Dreiecks ab.

In *North By Northwest* gilt es für den Zuschauer sich entlang dieser Geraden des Dreiecks zu bewegen, das Dreieck beim Erreichen der Eckpunkte zu kippen, um am Ende da anzulangen, wo das ganze *Spiel* begann, nämlich am Ausgangspunkt, aber mit einem unterschiedlichen Vorzeichen, denn man hat bereits eine Umdrehung hinter sich.



Abb. 14

Das „**Blickbild**“ in *North By Northwest*: die Synekdoche des mentalen Bildes bei Hitchcock. Wir sehen Thornhills Blick sehen und sehen das einzige Mal etwas, was er in Wirklichkeit nicht sehen kann.

North By Northwest ist die Aktion des Blicken, der Blick ist das Bild und als mentales Bild die Vollendung des Bergsonschen Begriffes des Bewegungsbildes. Hier erscheint das Blicken als Ritual. Wir sehen immer das, was Thornhill (Gary Crant) sieht, und dies, was seinem Blick verborgen bleibt, bleibt mit einer einzigen Ausnahme auch unserem Blick verborgen. *North By Northwest* ist unser „*Blick des Blicken*“.

Die Trilogie

und die Vogelperspektive als der „Blick in den Abgrund“

Das was die Trilogie der Filme letztendlich zusammenhält, ist die Vogelperspektive. Es ist der Blick des Vogels in den Abgrund, gleichsam unserem Blick als Betrachter in den Abgrund der menschlichen Seele. Den Höhepunkt erlebte diese Metapher in einem Film, den er unmittelbar nach dieser Trilogie drehte und den Zusammenhang des Blicken zwischen Mensch und Vogel besonders hervorhob: nach *Vertigo*, *North By Northwest* und *Psycho* folgte 1963 *The Birds*.

Das „Oben“, der *LuftRAUM* des Vogels ist ein anderes Bezugssystem und relativ zum Erdboden des Menschen, dem sich bisweilen auch hier der Abgrund offenbart. Von daher besitzt er eine metaphorische Stärke, die ihren Ursprung in der romantischen oder viktorianischen Literatur findet (u.a. *The Raven* von E.A.Poe, die Naturlyrik von Emily Dickinson in *A Bird came down the Walk* oder das Gleichnis *Der Geier* von Kafka.) Der Blick des Vogels, die Vogelperspektive zeigt uns den Abgrund als Lebenselement des Vogels und nur in außergewöhnlichen Situationen und aus unerklärlichen Gründen wird die Überwindung des Abgrundes im freien Fall zum lebensbedrohlichen Vorstoß in die eigene, unergründliche Seele, der tiefe Blick nach innen, der neue Schichten des Bewusstseins freilegt.

Norman Bates ist ein seltsamer Vogel, ein Kauz. So wie er seine Menschen ausstopft, stopft er seine Vögel aus, um sie dadurch von einer Illusion des Vergänglichen zu befreien. Er bewegt sich wie die Vögel, hat ein Vogelgesicht und kaut ständig unruhig Sonnenblumenkerne (Abb. 15). Der Blick des Vogels ist passiv und beobachtend, gleich dem eines Voyeurs und Masochisten. 22

Normans voyeuristischer Blick erfolgt über die ausgestopften Vögel in das Nebenzimmer von Marion, die sich entkleidet, um eine Dusche zu nehmen. Genauso wie auf dem Gemälde, welches Norman beiseite schieben muss, um das Loch in der Wand freizulegen: es ist die biblische Darstellung der *Susanna im Bad*: die Geschichte einer Frau, die im Bad von Voyeuren überfallen wird, deren Leidenschaft dadurch erregt worden war, dass sie ihr zunächst beim Auskleiden zum Bad heimlich zugeschaut hatten. An der Trennungslinie der Geschichte, zwischen diesem „Augen-Blick“ und dem starren „Augen-Blick“ der toten Marion in den „Abfluss“ der Duschwanne liegt der pervertierte Geschlechtsverkehr durch das Töten.

22 vgl. hierzu auch Donald Spoto, der in seiner Biografie auf die symbolische Rolle des Vogels in *The Birds* eingeht. Er verweist einerseits auf den Zusammenhang Hitchcocks als Künstler mit der Persönlichkeit Hieronymus Bosch, der in *Die Versuchung des hl. Antonius* die verführerischen Hexen in Vogelgestalt darstellt und sich auch in *Garten der Lüste* in eigener Gestalt unterzeichnet, und andererseits auf den Voyeurismus, der in *Psycho* in vielen Verweisen dargestellt wird. Z. B. im Namen von Marion „Crane“, der jüngste ausgestopfte Vogel, der aus einer Stadt mit Namen „Phoenix“ stammt. Aus dieser Stadt also, die nach dem mystischen Vogel benannt wurde, der vom Tode auferstehen kann. (S.544-545,S.509-513)

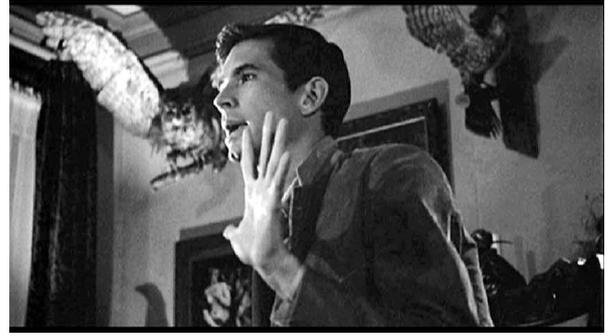


Abb. 15 a –d **Gestik und Symbol:** „Vogelmensch“ Anthony Perkins alias Norman Bates (*Psycho*)

In *Vertigo* ist dieser Blick nicht starr. Der kranke Blick in den Abgrund (der Seele) ist bewegt und schwankend. Er zieht uns in einem Strudel in die Tiefe (Turmsequenz). Die Parallaxe wirkt verschoben und wandert. *Der Blick ist die Akrophobie und die Metonymie der Vogelperspektive.* 23

23 Hitchcock hat zur Anfertigung dieser Szene viel Sorgfalt aufgebracht. In Truffauts Interview beschreibt er dies ausführlich und James Monaco bezeichnet die Turmsequenz global als eine Art Symbol für Hitchcocks Leben und Werk, die Technologie und Psychologie hierin vereinigt. Hitchcock verbrachte Jahre mit der Lösung des Problems, bei dem die Variablen der Parallaxe in der Objektivtechnik - wie Blickwinkel und Tiefenwahrnehmung - unabhängig voneinander kontrollierbar werden, ehe er in der berühmten Turmaufnahme von *Vertigo* durch eine sorgfältig ausgetüftelte Kombination von Zoom, Fahrt und Modell löste. Er legte das Modell des Treppenhauses waagrecht auf die Erde. Die Kamera mit Zoom-Objektiv war auf Kamerawagen und Schienen montiert und blickt das Treppenhaus "hinunter". Die Aufnahme begann mit der Kamera am äußersten Ende der Schienen und mit einer mittleren Tele-Einstellung des Zooms. Während die Kamera auf die Treppe zufuhr, wurde langsam rückwärts gezoomt bis hin zu einer Weitwinkel-Einstellung. Die Fahrt und der Zoom waren sorgfältig aufeinander abgestimmt, so daß sich die Größe des Bildausschnitts nicht zu verändern schien. Während die Fahrt sich dem Bildmittelpunkt näherte, fuhr der Zoom zurück, um den sich verengenden Bildausschnitt auszugleichen. Auf der Leinwand hatte diese Aufnahme den Effekt, daß sie mit normaler Tiefenwirkung begann, die sich dann rasch verstärkte, was den Eindruck des Schwindelgefühls (engl. *Vertigo*) nachahmte. Hitchcocks Aufnahme kostete 19 000\$ für ein paar Sekunden Filmzeit. (vgl a. James Monaco, *Film verstehen*, S.74/75)



Abb. 16 a –f **Turmbilder** aus *Vertigo*

Die Trennungslinie der Liebesgeschichte in *Vertigo* ist der Turm. *Turm = Phallus* und Jürgen Ebert führt in seiner Interpretation von *Vertigo* genau diesen Aspekt an:

Treppensteigen bedeutet Geschlechtsverkehr. Der Phallus ist ins Blickfeld geraten. Mitten in dieser neurotischen Detektivgeschichte entdecken wir die metaphysische Fabel des Mysteriums der sexuellen Vereinigung, den Sündenfall. 24

Vertigo ist der fetischistische Blick auf das bewegte Abbild, um eine Krankheit der Erkenntnis über die Wahrnehmung zu heilen, oder *der kranke Blick auf einen Fetisch von Bild, oder der bewegte Blick auf eine Krankheit von Bild, in der Hoffnung auf Heilung des kranken Blickes...* keine Klimax mit Ende, wie in *Psycho*, sondern eine endlose Klimax mit Wiederholungen, eine Spirale ohne Ende, ein Blick, der als Krankheit kein wirklicher Blick ist, nur das Abbild des Blicks - das Affektbild. *Ein kranker Blick, der den gesunden Blick sucht.* Und die heilsame Bedrohung liegt im Abgrund und im Absturz. *Der Vogel stürzt zu Boden, wenn er stirbt.* In *Psycho* stürzt das Gemälde eines Vogels von der Wand, als Norman die tote Marion entdeckt - ...sein Blick geht ins Leere, in den Abfluss und wird fremd und starr...*alles was passiert muss durchs Auge gehen...*(Hitchcock).

In *North By Northwest* dagegen bedeutet der Blick die Erkenntnis der (zunächst oberflächlichen) Dinge. Hier wird uns das Sehen nicht verwehrt, sondern alles wird gezeigt, um zu erkennen: das Sehen Thornhills zeigt uns, dass die Bedrohung in der Wüste aus der Luft kommt. Der Vogel greift an, das Flugzeug steht für ihn als *Markierung*, der Angriff selbst als *Demarkierung*. Den Abgrund gilt es zu überwinden, und selbst die scheinbare Sicherheit des Erdbodens erweist sich hier als trügerisch. Ähnlich wie für den Vogel liegt die Rettung in der

Überwindung der Erdanziehungskraft (Schlussequenz). Der Blick bestimmt das Aktionsbild.



Abb. 17 a, b Käfigbilder aus *The Birds*

The Birds ist der fürchterliche Abschluß und die Zusammenfassung der Trilogie des Blicks. Hier greifen die Vögel die Menschen an und sperren diese so in ihre Häuser ein, wie jene die Vögel zuvor in Käfigen gefangen hielten. Die Bedrohung kommt aus der Luft. Der Film ist *der Angriff der Vögel auf unser Sehen, den Blick*; und die ausgestochenen Augen des Farmers, seine leeren Augenhöhlen zeugen davon. Die Vogelperspektive auf Bodega Bay wird für uns zum alptraumhaften Sehen.

Der chiastische Bezug von Mensch und Vogel wird in den Käfigbilder zu Beginn des Films und anhand der Wohnung der Brenners deutlich, die beim Angriff der Vögel am Ende des Films wiederum zum Käfig für die Menschen wird. So wie in *Psycho* Norman seine eigene Mutter spielt, in *Vertigo* Judy Madeleine spielt und in *North By Northwest* Eve Kendall Thornhills Geliebte spielt, spielen in *The Birds* nicht die Menschen mit den Vögel, sondern die Vögel spielen mit den Menschen...

Ist das Ende von *Vertigo* noch mehr auf eine diesseitige Erlösung gerichtet, so bietet uns Hitchcock hier am Ende von *The Birds* eine *apokalyptische Schau der Dinge*. Das Ende ist offen und lässt uns in Ratlosigkeit zurück. Unser Blick verirrt sich in der Weite der bedrohlichen Landschaft, als ob wir niemals eine Erlösung finden könnten. *Werden wir uns niemals mehr aus dem Käfig befreien können?* Auch hier wird wieder die Nähe zu einem Künstler wie Hieronymus Bosch deutlich, mit dem ihn nicht nur die bekannte Signatur in eigener Person unter seinen Werken verband, sondern auch die symbolkräftige und metaphorische Sprache ihrer jeweiligen Kunst.

Eines Tages sagte ich dann: „Ich würde gerne einen Hitchcock-Film drehen, der alle anderen in den Schatten stellt, und das ist der einzige Film, den ich gerne machen möchte, Hitch.“ Und dann sagte er eines Tages ein bißchen sehnsuchtsvoll: „Ich wollte schon immer gerne eine Verfolgungsjagd quer über die Köpfe und Gesichter am Mt. Rushmore drehen.“ Ja, das fand ich großartig und das sagte ich ihm auch, und das war der Auslöser für das, was nach mehr als einem Jahr Blut und Schweiß und Drehbuchkonferenzen North By Northwest werden sollte.

Ernest Lehman

DAS MENTALE BILD

IN NORTH BY NORTHWEST

Der Film *North By Northwest* kann als der Höhepunkt im Werk Alfred Hitchcocks angesehen werden. Er ist ein dichtes filmisches Gewebe aus Beziehungsstrukturen der handelnden Personen, um das reine Nichts gewebt. Er gilt in der gelungenen Synthese von Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbild als das zum reinen mentalen Bild erweiterte Bewegungsbild, ja es wird sogar dadurch erst abgeschlossen. Kein anderer Film Hitchcocks vermag das mentale Bild so eindrucksvoll darzustellen wie dieser. Er ist sorgfältig auf das Wesentliche des Raumes reduziert, der Umraum ist auf das Wichtigste beschnitten und das Thema des Films sowie die damalige politische Situation der USA im Kalten Krieg - zu seiner Zeit sehr aktuell - hat in seiner abstrakten Behandlung trotz der historischen Entwicklungen bis heute nichts von seiner Brisanz verloren.

Der Film ist reine Fiktion und im Übrigen der einzige Film Hitchcocks, der nicht auf der Adaption einer Buchvorlage beruht. Zusammen mit Ernest Lehman, der die ausgezeichneten Dialoge von *North By Northwest* schrieb, und mit dem Hitchcock nur noch einen einzigen Film machen sollte (bezeichnenderweise seinen letzten) entwickelten sie den komplizierten Handlungsverlauf ausgehend von der Idee, *einmal eine Verfolgungsjagd quer über die Köpfe und Gesichter am Mt. Rushmore zu machen*.

Der Film ist die Kreisbewegung der Kamera und der handelnden Personen um das reine Nichts, den MacGuffin. Und zugleich eine amüsante inhaltliche Zusammenfassung seines Lebenswerkes. In *North By Northwest* finden wir alle Genres und Formen wieder, mit denen sich Hitchcock irgendwann einmal auseinandergesetzt hatte: ausgefallener Krimi und chaplineske Komödie, fesselnder Spionagethriller und bewegendes Melodram, mit lebensbedrohlicher Action, packender Suspense und hinterlistige Überraschung, exzellenter Humor und spritziger Dialog, Alptraum und Realität, Liebe und Mord, Verfolgung und Verwechslung, Flucht und Stillstand, geographische Bewegung über alle möglichen Fortbewegungsarten, vordergründige Identität und tatsächlicher Identitätsverlust, Doppelgänger und Alter Egoeinfach *eine ernsthafte Geschichte mit Humor erzählt*.

Versuchen wir uns über *North By Northwest* der Bildsprache Alfred Hitchcocks zu nähern, verfolgen wir gleichsam die cartesianischen Bewegungsstrukturen des Films um das Typische in seiner Filmsprache zu erforschen, und verlassen wir doch den Film so, wie Gary Crant abtritt: trotz aller Mühen, Hindernissen, waghalsigen Abenteuern und Wirrungen hat er eine Frau und die Liebe zu ihr mit zurück zu seinem Ausgangspunkt genommen. Und vielleicht entdecken wir am Ende über die Betrachtungen zur Mise en Scène, der Montage und der Bildkomposition von *North By Northwest* auch ein wenig die Liebe zu Hitchcocks Werk.

Das Sequenzprotokoll von *North By Northwest*

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|---------|-------|-------------------------------------|----|--|----------------------------|------------------------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| 5 | 32-43 | I/T | Im Auto | kt | Thornhill ist im Auto der Entführer gefangen. Sie bringen ihn auf ein Landgut, das einem Mr. Townsend gehört | und die Entführung | |
| 6 | 44-95 | I/T | Auf dem Landsitz eines Mr. Townsend | Zs | Thornhill erfährt von einem geheimnisvollen Mr. Townsend, dass er für einen George Kaplan gehalten wird. Da er die erbettene Mitarbeit verweigert, wird er gewaltsam betrunken gemacht. | | GlenCove, im Staate New York |
| 7 | 96-158 | A/N | Im Auto | Zs | Thornhill soll als Betrunkener am Steuer eines Autos die Klippen hinunterstürzen. Doch er kann erster sich aus den Händen der Entführer befreien, indem er von Polizisten aufgrund seiner auffälligen an Thornhill Fahrweise festgenommen wird. | Mordversuch | |
| 8 | 159-171 | I/N | Auf einer Polizeiwache | Zs | Die Polizei und das Gericht bezweifeln Thornhills Schilderung der Entführung. | | |
| 9 | 172-182 | I/T | Beim Hafrichter | Zs | Das Gericht übergibt den Fall der Kriminalpolizei zur Überprüfung der Angelegenheit. | | |
| 10 | 183-219 | I/T | Auf dem Landsitz Townsends | Zs | Die Polizei überprüft die Angelegenheit zusammen mit Thornhill, dessen Anwalt und seiner Mutter auf dem Landsitz des ominösen Mr. Townsend. Aber findet keine Anzeichen der Behauptungen von Thornhill. Alle Spuren wurden offensichtlich sorgsam beseitigt. | | |
| 11 | 220-257 | I/T | Im Hotel Plaza | Zs | Nun versucht Thornhill selbst diesen George Kaplan zu finden. Im Hotel Plaza, wo er gemeldet ist, wird er von den beiden Ganoven wieder überrascht. | | NY City |

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|-------------|-------|------------------------|----|--|---|-------------------------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| 12 | 258-265 | A/T | Im Taxi | kt | Thornhill gelingt die Flucht. er wird beharrlich von den Ganoven auf dem Wege zum UNO-Gebäude verfolgt. | | |
| 13 | 266-294 | I/T | Im UNO-Gebäude | kt | Thornhill trifft Townsend bei der UNO. Dieser ist aber offensichtlich nicht mit dem vorgeblichen Townsend identisch Heimtückisch vom Messer des Ganoven getroffen fällt Townsend in die offenen Arme Thornhills. Ein Pressefotograf hält zufällig die Szene auf einem Foto fest. Von da an gilt Thornhill als der Mörder von Townsend. | ein spektakulärer Mord | |
| | Ü295 | | | | ----- | die erste Überblendung des Films | |
| 14 | 296-311 | I/T | In einem Konferenzraum | Zs | Der Professor vom CIA/FBI beschließt in die dramatische Verwechslung Thornhills nicht einzugreifen. Offensichtlich wurde Kaplan nur zur Deckung eines anderen Agenten erfunden. Von jetzt ab soll Thornhill ohne sein Wissen als Köder für das CIA dienen. | der „Professor“ | |
| 15 | 312-348 | I/T | Im Bahnhof/Zug | Zs | Auf der Flucht vor der Polizei nimmt Thornhill den Zug nach Chicago, wohin sich Kaplan nach seinen letzten Angaben im Hotel Plaza abgesetzt haben soll. Im Zugabteil wird er von einer charmanten Blondine vor der Polizei gedeckt. | | Zwischen New York und Chicago |
| 16 | 349-455 | I/T | Im Speisewagenabteil | kt | Thornhill trifft wieder auf die Blondine, die sich als Eve Kendall vorstellt. Sie macht ihm deutliche Angebote und Thornhill „beißt“ an. | Eve Kendall | |

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|---------|-------|----------------------------|----|--|----------------------------------|---------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| 17 | 456-491 | I/T | Im Zugabteil | kt | Wieder versteckt Kendall ihn vor den Polizeibeamten, die auf freier Strecke den Zug bestiegen haben. | Die Liebe als Inszenierung | |
| 18 | 492-512 | I/T | Im Zugabteil | kt | Kuß und Liebesszene nachdem die Polizisten das Abteil Eve Kendalls verlassen haben. | | |
| 19 | 513-514 | I/T | In einem anderen Zugabteil | kt | Ein Schaffner überbringt eine Botschaft Kendalls an den geheimnisvollen Mr. Townsend und seinem Assistenten Leonard. Offensichtlich wurde diese Blondine von ihnen auf Thornhill angesetzt. | | |
| 20 | 515-570 | I/T | Auf dem Bahnsteig | | Als Gepäckträger verkleidet schmuggelt Kendall Thornhill an den Polizisten auf dem Bahnsteig vorbei. Sie schickt ihn im Auftrage der Ganoven zu einem vermeintlichen Treffen mit Kaplan in die Wüste vor Chicago direkt in eine offensichtliche Falle. | | Chicago |
| 21 | 571-701 | A/T | In einer freien Landschaft | Zs | Thornhill wird in der Wüste von einem Flugzeug zur Insektenbekämpfung angegriffen und kann mit knapper Not entkommen. | zweiter Mordversuch an Thornhill | |

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|---------|-------|----------------|----|--|--|---------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| 22 | 702-762 | I/N | In Hotelzimmer | Zs | Thornhill will nun Kaplan im Hotel Ambassador in Chicago zur Rede stellen. Doch an der Rezeption erfährt er, dass Kaplan noch vor dem vermeintlichen Telefongespräch mit Eve Kendall aus Chicago abgereist sein muss. Hier erfährt er auch die Zimmernummer von Kendall, die 'zufällig' im gleichen Hotel abgestiegen ist. Thornhill stellt Kaplan, die offensichtlich im ersten Moment sehr überrascht erscheint, sich aber doch über sein Überleben insgeheim freut. Er überlistet sie und Kendall führt ihn, ohne es zu wollen, auf ihre Fährte | die Liebe wird als Inszenierung entlarvt | |
| 23 | 763-883 | I/N | Auktionshalle | Zs | Hier trifft Thornhill wieder auf den vermeintlichen Auktionshalle Mr. Townsend, der sich namentlich als Vandammerweist. Thornhill erkennt in Kendall dessen Komplizin und Geliebte. Und wieder versuchen Vandamms Ganoven Thornhill zu töten. Mit einem Trick kann er sich in der Festnahme durch die Polizei aus der tödlichen Falle befreien. | dritter Mordversuch an Thornhill | |
| 24 | 884-889 | A/N | Im Polizeiauto | kt | Die Polizisten bringen Thornhill gegen dessen Wille Polizeiauto zum Flughafen. Dort erwartet ihn der Professor. | | |

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|-------------|-------|--|----|--|---|--------------------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| 25 | 890-918 | A/N | Flughafenrollfeld | kt | Der Professor informiert Thornhill von der Ursache dieser tragischen Verwechslung und hofft auf dessen Mitarbeit für die 'gute Sache' des CIA. Als diese Thornhill ihm verweigert, erläutert ihm der Professor, dass Eve Kendall der Agent ist, der eigentlich durch die Erfindung Kaplans gedeckt werden sollte, nun aber durch Thornhills Auftreten und seiner Liebe zu ihr, sich in großer Gefahr befindet. Gemeinsam schmieden sie einen Plan. | Der erste Wendepunkt im Handlungsverlauf: Thornhill arbeitet mit dem Professor | |
| | Ü918 | | | | ----- | die zweite Überblendung | |
| 26 | 919-969 | A/I/T | Im Restaurant/ auf einer Aussichtsplattform | Zs | Der Professor hat gemeinsam mit Thornhill ein Restaurant/Treffen mit Vandamm, Leonard und Eve Kendall Aussichtsplattform am Fuße des Mt.Rushmore Memorials arrangiert. Hier erschießt Kendall Thornhill mit ihrer Pistole. Kendall flieht alleine in ihrem Wagen und Vandamm hält sich aus dem Geschehen heraus, um nicht unmittelbar in die Sache mit hineingezogen zu werden. | Die erste Mordinszenierung | Rapid City, South Dakota |
| 27 | 970-1021 | A/T | In einem Waldstück | Zs | Der Professor hat diesen Mordanschlag nur inszeniert, damit sich Thornhill und Kendall noch einmal treffen können. Hier erst erfährt Thornhill von der Absicht des Professors Kendall mit Vandamm ins Ausland zu schicken, um hinter die wahren Absichten des Syndikats zu gelangen. Das will Thornhill auf jeden Fall verhindern, doch er wird mit einem Fausthieb daran gehindert und zu Boden gestreckt. | Die wahre Liebe wird durch die Inszenierung des Professors unterbunden | |

| Bild | Einst. | Bez. | Set/Dekor | Sk | Handlung | Phase | Ort |
|------|-------------------|-------|------------------------|----|--|---|---------------|
| 1 | 1-9 | A/T | Straßen | kt | Überblendungsabfolge mehrerer Einstellungen: von einer abstrakten Diagonalstruktur über die verspiegelte Fensterfront eines New Yorker Bürohochhauses auf die belebten Straßen davor. Offensichtlich verlassen die Angestellten ihre Büros, um ihr Mittagessen einzunehmen, und besteigen Bus, U-Bahn oder Taxis. In der letzten Einstellung hat Hitchcock selbst seinen Auftritt: er verpaßt den Bus. | TITEL | New York City |
| 2 | 10-12 | I/A/T | Foyer/Gehsteig | kt | Thornhill verlässt zusammen mit seiner Sekretärin einen Aufzug und besteigt ein Taxi | EXPOSITION | |
| 3 | 13-17 | A/T | Im Taxi | kt | Auf dem Weg zu einem Geschäftsessen diktiert Thornhill seiner Sekretärin eine Liste ihrer noch zu erledigenden Arbeiten. Hierbei erfahren wir vieles über die Person und Charakter Thornhills. | die Vorstellung des Helden | |
| 4 | 18-30 | I/T | Im Restaurant | kt | Das verabredete Geschäftsessen mit Bekannten wird von der überraschenden Entführung Thornhills der beiden Ganoven unterbrochen | die Verwechslung | |
| | Ü102 1 | | | | ----- | die dritte Überblendung | |
| 28 | 1022-1034 | I/N | In einem Krankenzimmer | Zs | Thornhill gelingt die Flucht aus einem Krankenzimmer, wo er vom Professor „gefangengehalten“ wird. | der zweite Wendepunkt: Thornhill arbeitet gegen den Professor | |
| 29 | 1035-1160 | A/I/N | Vandamms Bungalow | Zs | Thornhill wird Zeuge der Entlarvung Eve Kendalls als Agentin des CIA. Leonard 'erschießt' Vandamm mit Kendalls Pistole, die mit Platzpatronen gefüllt war und überzeugt Vandamm von Kendalls „inszenierter“ Liebe. Dieser plant nun Kendall über dem Meer aus dem Flugzeug zu stürzen. Thornhill gelingt es im letzten Moment Kendall vor dem Besteigen des Flugzeugs zu warnen. Gemeinsam gelingt es ihnen die Mikrofilme zu entwenden und gelangen auf ihrer Flucht vor den Verbrechern auf die Köpfe der Präsidenten des Mt.Rushmore-Memorials. | die zweite und die dritte Mord-inszenierung | |
| 30 | 1161-Ende | A/N | Auf dem Mt. Rushmore | kt | Dort macht Thornhill einen Heiratsantrag in der höchsten Gefahr über dem Abgrund. Der Professor lässt im letzten Moment den Verbrecher Leonard erschießen, der Thornhill und Kendall in den tödlichen Abgrund stoßen wollte und hat bereits Vandamm festgenommen. Thornhill rettet seine Geliebte vorm Abgrund ins sichere Hochzeitsbett im Schlafwagenabteil des Zuges nach New York. | die wahre Liebe siegt am Ende über alle Inszenierungen im Happy End | |

Anmerkungen:

Einst. = Einstellungsnummer

Sk = Sukzession

Zs = Zeitsprung

kt = kontinuierlich

Ich bin ein Purist des Films, soweit es mir irgendmöglich ist. Ich bin für das Subjektive, d.h. für die Perspektive eines Individuums. Optisch heißt das, man macht eine Großaufnahme der Person, dann zeigt man was sie anschaut. Dann geht man auf die Großaufnahme zurück und man sieht die Reaktion. Insgesamt also überträgt man die Bedrohung von der Leinwand in den Kopf der Zuschauer.

Hitchcock

Standpunkt und Erzählperspektive

North By Northwest wird in erster Linie von einer quasisubjektiven Erzählperspektive getragen. Wir sehen immer nur das, was auch der Held sieht (bis auf eine entscheidende Ausnahme). Diese Wahrnehmungsart, nicht ausschließlich der Kinematografie vorbehalten, ist das, was Pasolini in einer linguistischen Analogie als die Form der *freien indirekten Rede* bezeichnet hat. Beides verweist darauf, dass das kinematografische Cogito, die Rezeption nie wirklich subjektiv oder objektiv sein kann: „Kein Subjekt agiert ohne ein anderes, das sein Agieren betrachtet und es als Agieren begreift, wobei es für sich die Freiheit in Anspruch nimmt, die es jenem entzieht“. 25

Von daher zwei verschiedene Iche, von denen sich das eine im Bewusstsein seiner Freiheit zum unabhängigen Betrachter der Szene erhebt, die das andere mechanisch spielt. Aber eine solche Verdopplung findet niemals ein Ende. Sie ist vielmehr eine Oszillation der Person zwischen zwei Gesichtspunkten zu ihr selbst, ein Hin und Her des Geistes..., ein Mitsein.26

In *North By Northwest* verfolgt die Kamera den Helden, sie bleibt ihm so auf den Fersen, wie Thornhill seinem vermeintlichen Doppelgänger auf den Fersen bleibt. Alles wird aus seiner Sicht erzählt. Und genauso wie er sich hilflos um seine eigene verlorene Identität dreht, kreist die Kamera um ihn selbst.

In der Einleitung der berühmten Wüstensequenz spielt Hitchcock mit dieser Wahrnehmungsform und zeigt uns Thornhills hilfloses Ausgeliefertsein. Er ist der ungeschützten Landschaft erbarmungslos preisgegeben. Es ist die künstliche Dehnung der Zeit, die den Raum spürbar werden lässt und es ist ähnlich dem Duschmord von *Psycho*, die Andeutung des Unheilvollen. Es ist *unser Blick des Blicken* und das Unheil droht nicht nur dem Helden, sondern durch unseren Blick sehen wir uns selbst der drohenden Gefahr mit ausgeliefert.

Schon Griffith war sich der verblüffenden Wirkung des subjektiven Standpunktes bewusst, die dieser auf die Emotionen der Zuschauer haben konnte. Auch bei ihm leiten die Blicke die Montage und die Annäherung an den wahren Blick der Personen ist mit einem Zusammenwachsen der Blickrichtungen mit der Kameraachse verbunden, was uns in der heutigen Filmsprache als eine Selbstverständlichkeit erscheint. In *North By Northwest* sind die Blicke immer Richtungsweisungen, Orientierungsblicke im bedrohlich empfundenen Raum.

Neben dieser subjektiven Erzählperspektive erscheint mir in *North By Northwest*, wie schon erwähnt, die Form einer sich konstituierenden Drittheit wichtig. Sie findet sich nicht nur als formgebende Konstante in der Filmstruktur, der Handlung und des Bildaufbaus, sondern vor allem in den komplexen Beziehungsstrukturen der einzelnen Personen(gruppen) untereinander.

25 G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.106

26 Henri Bergson, *Die seelische Energie*, S.139



Abb. 18 Der Regisseur und das Dreieck

Ähnlich wie in *Dial M For Murder*, in der sich diese Dreierstrukturierung aus den drei männlichen Personen (der Schriftsteller, der sich den perfekten Mord ausdenkt, der Tennisstar, der seine Frau über einen perfekten Mord beseitigen möchte und der Inspektor von Scotland Yard, der durch die Kombination von Fiktion und Wirklichkeit den fast perfekten Mord aufdeckt) und dem sie verbindenden Element des Verbrechens - sei es in Plan/Ausführung/Verhinderung - zusammensetzt, erzielt Hitchcock in *North By Northwest* durch die Figur des Professors (Leo G. Carroll) die Komplexität dieser Drittheit.

Der Professor - als Hitchcocks *Alter Ego* - plant das Verbrechen, inszeniert es und am Ende verhindert er es. Die Beziehungen des Films zum Zuschauer sind von dieser Drittheit geprägt: Hitchcock (als Regisseur des Films) - der Professor (als Regisseur des Films im Film) - die Regierung (als der wahre Regisseur im Hintergrund).

Die Einstellung in Abb. 18 zeigt uns diese wichtige Beziehung bildlich. Hier sehen wir den inszenierenden Professor, vor ihm der Regiestuhl, als sei es der Stuhl von Hitchcocks Schreibtisch. Hinter ihm das Capitol als Symbol für eine staatliche Instanz, die die eigentliche Motivation der verstrickten Handlung darstellt. Gestalterisches Element auch hier - und wie wir noch häufig sehen werden - die Diagonale und das Dreieck.

Die Personifizierung Hitchcocks als Regisseur in der Figur des Professors ist der inszenatorische Kunstgriff, der den Film trägt und die verstrickte Handlung transportiert. Es ist das Element des Statischen, das hier in die ununterbrochenen Bewegungsfiguren des Films einbringt.

In vielen Dialogstellen finden sich ironische Anspielungen auf den *Film im Film* und die Funktion des inszenierenden Professors als Regisseur.



Abb. 19 Thornhill zu seinem Regisseur: „Sie und ihre verrückten Ideen“

Die Handlung von *North By Northwest* in wenigen Worten zu umschreiben scheint wegen der Vielschichtigkeit des Themas und der Komplexität der Handlung ein aussichtsloses Unterfangen. Hitchcock zelebriert in der Abfolge der Geschichte die Schnelligkeit der Übergänge und opfert dabei die Wahrscheinlichkeit ganz dem Tempo von einer Idee zur nächsten. Die Wahr-

scheinlichkeit interessiert Hitchcock nicht. Truffaut bezeichnet diese Art von Kino, das das Publikum sehr befriedigt und die Kritiker häufig irritiert. Das Kino dieser Art tendiert dahin, alle bloß nützlichen Szenen wegzulassen, und nur die zu behalten, die amüsant zu drehen und anzuschauen sind. Und die meisten Kritiker analysieren nur die Handlung, doch diese hält hier einer logischen Analyse nicht stand. Sie sehen häufig Schwächen in dem, was gerade die Eigenart dieses Kinos ist, angefangen bei der totalen Gleichgültigkeit der Wahrscheinlichkeit gegenüber. 27

Identität und Dopplung

Im Vordergrund des Films stehen solche Begriffe wie Identität und Identitätsverlust, Dopplung oder Doppelgänger, welche sich immer wieder in den Filmen Hitchcocks finden lassen. Das Thema der Dopplung stand Hitchcock aus der literarischen Tradition zur Verfügung, mit der er offensichtlich bestens vertraut war. Aus E.T.A. Hoffmanns erstem Roman *Die Elexiere des Teufels* und aus seinen Erzählungen in der Sammlung *Nachtstücke* hatte er den Kunstgriff des Doppelgängers entnommen. Außerdem kannte Hitchcock aus Heinrich Heines *William Ratcliff*, den er mehrmals während seiner Jahre bei Selznick gelesen hatte, den dramatischen Nutzen, zwei Personen zu beschreiben, die durch Schicksal, Liebe und mörderische Triebe zueinander getrieben werden. Oder *William Wilson* von E.A.Poe, Dostojwskis Erzählung *Der Doppelgänger*, Stevensons *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, H.G.Wells *Love and Mrs. Lewisham*, Kiplings *At the End of the Passage*, Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray*, sowie Kafkas *Unglücklichsein*. Des weiteren gäbe es noch zahlreiche Beispiele bei Guy de Maupassant, Hans Christian Andersen oder Alfred de Musset.

Bei den romantischen und viktorianischen Vorfahren spiegelte die Dopplung immer einen starken inneren Konflikt wider, einen Konflikt zwischen Angst, sich nicht einzulassen, auf der Stelle zu treten, zu sterben - ein Konflikt zwischen dem Verlangen nach Ganzheit und der Gefahr der Auflösung. Weil Hitchcock mit diesen Quellen vertraut war, konnte er den Doppelgänger - in *Shadow of a Doubt* und *Stranger On a Train*, wie später in *Psycho*, *Vertigo*, *North By Northwest* und *Frenzy* - zum Boten des Todes machen. Er benötigte keine Psychologische Schulung, um sich dieser verbreiteten kreativen Strömung und der dazugehörigen Bilderwelt bewusst zu sein: sie gehörte zu den wenigen wiederkehrenden Motiven der Kunst und Literatur seiner Zeit, und das Kino, sein Kino, schlug unweigerlich aus den Formen und Mustern dieses Kunstgriffs Kapital. 28

In *North By Northwest* ist die Figur des Doppelgängers aber keine leibhaftige Person, sondern eine Erfindung des CIA und wird in der tragischen Verwechslung Thornhills mit dieser Figur durch ein Verbrechersyndikat zu einem tödlichen Phantom. Als Index für die scheinbare Existenz des Doppelgängers finden wir zum Beispiel in Abb. 20 den viel zu kleinen Anzug Kaplans, den Thornhill in dessen Hotelzimmer findet.



Abb. 20 „Ich hab dir schon immer gesagt, du hast zu lange Arme...“

Hitchcock lässt immer wieder die Formen der Zweitheit, das Paar oder die Relationen der Zweitheit auftreten. Zum einen ist der inszenierende Professor des CIA, wie wir bereits gese-

27 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Heyne, München 1973, S.89

28 Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*, S.386

hen haben als der Stellvertreter Hitchcocks anzusehen, der ominöse Mr. Townsend erweist sich als der Chef des Verbrechersyndikats Vandamm (James Mason), welcher immer nur zusammen mit seinem Sekretär Leonard (Martin Landau) auftritt. Zum anderen die beiden Gagnoven, die Thornhill ständig verfolgen, die jeweils beiden Streifenbeamte der Polizei in Glen Cove und Chicago, die beiden Kripobeamte im Hause Townsend, die beiden Schaffner im Zug von New York nach Chicago, die beiden Tankwagenfahrer in der Wüstenszene. Sowie der Rechtsanwalt und die Mutter als die beiden Stellvertreter Thornhills vor Gericht. Oder sei es ganz einfach nur das Paar der barocken Sessel in der Auktion, das gerade versteigert wird.



Abb. 21 a -d Verdopplungen: „Danke fürs Mitnehmen, Jungs...“

Aus der Dopplung, dem Verhältnis einer Zweierheit untereinander gelangt man zur spannungsgeladenen Abhängigkeit des Paares zu einer Form der Drittheit. Ähnlich einem gleichseitigen Dreieck finden wir ein identisches Schenkelpaar, die Katheder und die sie verbindende, aggressive Hypotenuse. Eine spannungsvolle Konfrontation entsteht im Durchbrechen einer scheinbar harmonischen Zweierbeziehung durch eine dritte Person: Eve Kendall (Eve Marie Saint), die dritte im Bunde des Verbrechersyndikats ist *Doppelagentin*. Ihre Person ist der wahre Dreh- und Angelpunkt der Spannung, sei es durch *Suspense* oder durch *Überraschung*.

Die Dreierstrukturen in *North By Northwest* erweisen sich immer als instabil. Stabil ist nur das Paar, oder die Dopplung. Dieser Film steht gegen den Glauben an eine *harmonische Dreierigkeit*.

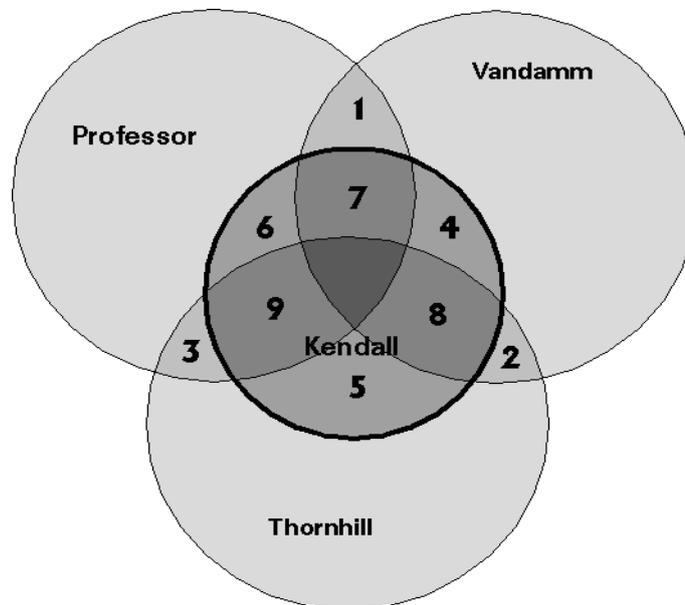
Auf der einen Seite sehen wir den Professor alleine, der CIA/FBI als Partner im Hintergrund, und dessen Plan zur Sprengung des Verbrechersyndikats nur in Zusammenarbeit mit einer Dritten - Eve Kendall - funktioniert.

Andererseits steht Eve Kendall als Doppelagentin zwischen zwei Fronten, in die ein Dritter - Thornhill - mit seiner Liebe einbricht. Die Liebe - als staatsfördernde Kraft (Professor) und nicht steuerbares Element - wird ähnlich in *Vertigo* zur Trennungslinie der Geschichte und löst am Ende die instabile Dreieckskonstellationen zu Gunsten des glücklichen Paares auf.

In diesem Dreieck aus Professor, Kendall und Vandamm befindet sich letztlich Thornhill selbst als wechselseitiger Spielball unterschiedlichster Interessen.

Ganz zu Beginn wissen nur wir und der Professor von der pragmatischen Projektion eines Doppelgängers, (wir bilden also mit ihm ein *Paar*) nicht aber Thornhill oder seine Geliebte, (die vorübergehend ein *Paar* bilden). Sie wird sich bald als eine Komplizin von Vandamm erweisen (also wieder ein *Paar*). Und nachdem Thornhill vom Professor in seine Absichten eingeweiht wurde (*Paar*) und er von Kendalls Aufgabe als Doppelagentin erfährt (*doppeltes Paar*), werden wir als Zuschauer von jeglichen weiteren Absichten ausgeschlossen.

Demgegenüber steht das harmonische Paar des Syndikats Vandamm und Leonard, welches durch die Liebe Kendalls zu Vandamm wiederum ein Dreieck bildet, das - als instabile Formation - am Ende durch Leonard in der Entlarvung Kendalls gestürzt wird. Am Ende lösen sich alle Dreierkonstellationen zu Gunsten der harmonischen Paarbildung wieder auf: Thornhill heiratet Kendall, der Professor hat seinen Ganoven, und Kendall ist von ihrer Rolle als Doppelagentin erlöst.



Tab. 2 Hier sehen wir einen Versuch einer grafischen Darstellung der komplizierten Beziehungen der beteiligten Personen als dichtes Geflecht untereinander. Auch hier wird die Relation der Drittheiten untereinander deutlich. Es sind dies die numerischen Verhältnisse 1-2-3/4-5-6/7-8-9, die in ihrer Summe das Zentrum der Verwicklungen von Eve Kendall im Film ergeben. Der zentrale Punkt ist hier die Abhängigkeit Kendalls zu den unterschiedlichen Personen, die sich im Begriff der Liebe manifestiert. Die numerische Darstellung der einzelnen Konflikte (plot points) könnte vereinfacht auch lauten: $1+2+3=Z(K)$ Die Beziehungen 1-9 verlaufen hier chronologisch im Uhrzeigersinn, wobei sich die verschiedenen Verflechtungen am Ende des Films im Happy End auflösen.

Die numerischen Bezeichnungen in Tab. 2 der einzelnen Beziehungen lauten demnach:

[1] Der Professor möchte im Auftrag des CIA/FBI das Verbrechersyndikat um Vandamm überführen. Dies ist der Ausgangspunkt der Geschichte, der zeitlich noch vor dem eigentlichen Beginn des Film liegt, aber als eigentliche Motivation über der gesamten Handlung liegt.

[2] Unser Film beginnt mit dieser ersten Relation, in der die eigentliche Verwechslung liegt. Vandamm möchte Thornhill beseitigen, den er für den FBI-Agenten Kaplan hält, und der offensichtlich auf das Syndikat angesetzt wurde.

[3] Über den Mord an dem UNO-Delegierten Townsend, der eigentlich Thornhill beseitigen sollte und der wiederum durch die misslichen Umstände nun Thornhill als den vermeintlichen Mörder zeigt, erfahren wir nun über den Professor, dass der gesuchte Agent Kaplan nur eine Erfindung des CIA ist.

Dies ist nun der erste **Plot Point** nach einer einfachen Dreiecksgeschichte. Von nun an erfahren die Beziehungen eine komplexere **Zweitheit**:

[4] Nach mehreren vergeblichen Versuchen Thornhill zu beseitigen, hat Vandamm offensichtlich seine Geliebte Eve Kendall auf Thornhill angesetzt. Anfänglich erscheint ihre Liebe zu Thornhill nur gespielt, doch allmählich erweist sich ihre Liebe zu ihm als wahr. Trotzdem schickt sie ihn in eine tödliche Falle, eine Hinterlist Vandamms, die trotz des spektakulären Mordangriff eines Flugzeuges in der Wüste scheitert.

[5] Nach diesem erneut fehlgeschlagenen Mordversuch ahnt Thornhill etwas von Kendalls gespielter Liebe und versucht hinter ihre wahren Beweggründe zu gelangen. Hierbei erfahren wir von der bereits entstandenen Liebe bei Kendall: obwohl sie von Thornhills Erscheinen überrascht ist, freut sie sich insgeheim über Vandamms gescheiterten Mordanschlag. Vergeblich versucht sie ihn abzuwimmeln.

[8 - Einschub] Kendall führt Thornhill unbeabsichtigt zu Vandamm auf eine Auktion. Hier entsteht die erste wechselseitige Beziehung. Kendall steht offenbar wirklich zwischen Thornhill und Vandamm, der dies hier zu bemerken scheint, aber trotzdem nicht wahrhaben möchte. Die Großaufnahme seiner Hand und seine Gestik (>) stehen als Demarkierung hierfür. Hier geschieht ein weiterer Mordversuch an Thornhill, der die leidige Liebesaffäre und seine eigenen Zweifel auf diese Art beseitigen soll.

[6] Der Professor rettet Thornhill aus den Fängen der Polizei, bei der er sich eigentlich stellen wollte. Er erklärt ihm die tragische Verwechslung, derer er sich selbst bisher recht erfolgreich bedient hatte. Hier erfahren wir und Thornhill, dass Eve Kendall in Wirklichkeit im Auftrag des Professors arbeitet, da er sie von der staatsfördernde Liebe überzeugt hatte. Sie sollte damit endlich einmal einen Lebensinhalt finden. Das ist der zweite plot point in der Handlung. Von hier ab kommen wir zum Zentrum der Überlagerungen, zu einer Drittheit in den komplexen Beziehungsstrukturen.

[7/8] Über einen inszenierten Mordversuch an Thornhill am Fuße des Mt. Rushmore versucht der Professor über Eve Kendall das Vertrauen Vandamms zu seiner Geliebten wiederherzustellen. Er möchte, um an die wahren Pläne des Syndikats zu gelangen, Kendall mit Vandamm ins Ausland absetzen lassen, was bedeuten würde, dass Thornhill auf seine Liebe verzichten müsste.

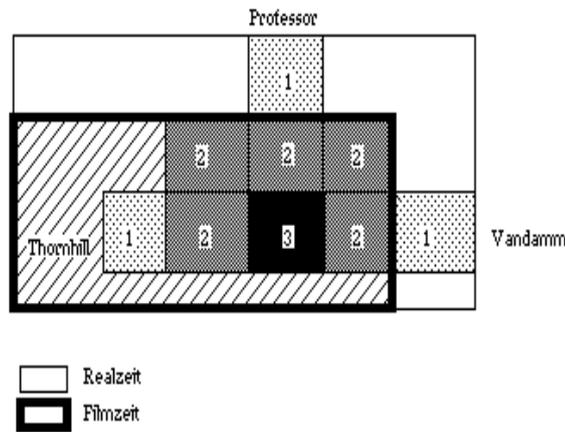
[9] Der Professor arrangiert ein letztes Treffen von Kendall mit Thornhill, wobei dieser von den Absichten des Professors erfährt. Da alle Erklärungen bei Thornhill nichts nützen, wird er gewaltsam außer Gefecht gesetzt. Von jetzt an kann der Professor scheinbar ungehindert seinen Plan ablaufen lassen.

[T] Nun befinden wir uns völlig im Zentrum der Beziehungsüberlagerungen. Sowohl Thornhill, als auch Kendall erweisen sich als Spielball der übergeordneten staatlichen Interessen. Doch Hitchcocks Kalkül in diesem Film liegt beim Glauben an die Macht der wahren Liebe. Thornhill kann sich befreien und versucht auf eigene Faust seine Geliebte zu holen und sich nicht der staatlichen Macht zu beugen. Er wird Zeuge der Entlarvung Kendalls als Doppelagentin durch Leonard und Vandamm.

[V] Vandamm beabsichtigt, Kendall ohne Vorwarnung aus dem Flugzeug über dem Meer zu werfen.

[T+K] Thornhill gelingt es im letzten Moment durch eine spannende List Kendall davor zu warnen das Flugzeug zu besteigen und retten sich in der Flucht auf die Präsidentenköpfe über dem Mt.Rushmore.

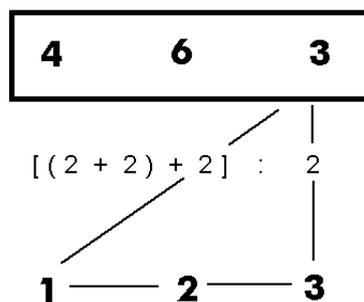
[P] Und auch der Professor muss nun einsehen, dass er gegen die wahre Liebe der beiden nichts ausrichten kann. Er nimmt Vandamm fest und gleichsam als „Deus ex Machina“ lässt er den Verbrecher Leonard erschießen, der sich anschickte Thornhill und Kendall über den Abgrund in die Tiefe zu stürzen. Thornhill kann nun seine Geliebte ins rettende Ehebett ziehen.



Tab. 3 Dies wäre eine andere grafische Darstellung, die die Beziehungen in Liebe und Abhängigkeit aus der Sicht Eve Kendalls zu den jeweiligen Männern bezeichnet. Die numerischen Angaben beziehen sich hier ebenfalls auf den unterschiedlichen Grad der Relationen in Abhängigkeit zur Zeit.

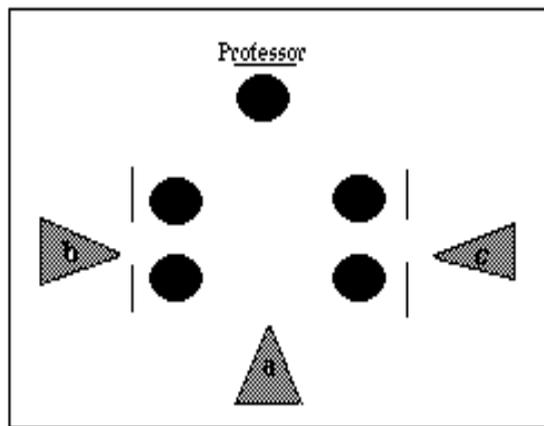
Hitchcock hatte auch ein ausgeprägtes Gespür für die Emblematik, die sich aus der Stummfilmzeit und seiner frühen Tätigkeit als Titelmaler bei British Gaumont herleitete. So finden wir in allen Filmen typische Stummfilmszenen, in denen der Dialog entweder überhaupt nicht zu hören ist, oder nur als Geräusch für eine zweite wichtigere Handlung dient. Oder aber Namensschilder, Nummernbezeichnungen sowie Titel, denen eine verdichtende Funktion in der Erzählweise und der Inszenierung zukommt.

In *Psycho* z.B., wie wir gesehen haben dem Film des Einschnitts, der Erstheit, hat das Zimmer Marions die Nummer 1 und in *North By Northwest*, der auf das stabile Duale und das Instabile des Dreiecks hinweist sehen wir die Hausnummer des Auktionsgebäudes, die sich Thornhill mit einem Trick beschaffen muss als 1212 (identische Dopplung) und die Zimmernummer von Kendalls Apartment in Chicago lautet 463, eine logische Folge der numerischen Dopplung im Dreieck:



Tab. 4 Die Nummer 463 des Hotelzimmers von Eve Kendall als Dreiecksmarkierung.

Oder die Anordnung der Sitzplätze und ihre Personen im Konferenzraum des Professors: sie deutet ebenfalls auf dieses, durch die Ereignisse um Thornhill instabil gewordene Dreieck hin, an deren Spitze der Professor alleine steht sowie die jeweils zwei Paare, die die anderen Eckpunkte des Dreiecks darstellen. A,B und C sind die entsprechenden Kamerapositionen der Einstellungen.



Tab. 5 Die Sitzordnung der CIA-Beratung im Konferenzzimmer des Professors als Dreiecksmarkierung

Die Liebe wird hier ähnlich wie in *Vertigo* zum entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Films. In beiden Fällen wurde die Liebe für den einen Mann zum Mittel zum Zweck, zum Werkzeug, für den anderen schließlich bedeutet sie Heilung und Erlösung. Der eine inszeniert sie, der andere versucht sich diese vorgetäuschte Illusion zu erhalten. In *North By Northwest* lässt sich die Liebe nicht in den staatlichen Dienst stellen. Der Professor inszeniert die Liebe und am Ende muss er seinen Plan durch dieselbe jedoch wieder aufgeben.

In *Vertigo* benutzt Elster die Liebe als Werkzeug zum perfekten Mord an seiner eigenen Frau. Scottie ist durch seine Höhenangst das geeignete Opfer. Doch dieser ist hartnäckig auf der Suche nach Heilung und Erlösung von seiner Krankheit. Nun inszeniert er das Abbild als Fetisch und nachdem er seinen Fetisch weggeworfen hat, wird er durch den Tod seiner Geliebten geheilt.

Eine eher düstere und wenig hoffnungsfrohe Ansicht von der Liebe, durch einen Regisseur, der sonst die Liebe wie kein anderer inszeniert hat. Hitchcock hatte immer große Sorgfalt in der Darstellung von Liebesbegegnungen zweier Menschen aufgebracht. Nie hatte er sich hier der allgemein üblichen und abgedroschenen Schablonen bedient. Sein größtes Anliegen in seiner Filmarbeit war der Kampf gegen das Klischee. Seine Liebesbegegnungen und Heiratsanträge in den Filmen schillern von einem außerordentlich heiterem Einfallsreichtum, zeugen bisweilen von einem trockenen Pragmatismus (*Foreign Correspondent*) oder aber auch von gnadenloser Brutalität (*Marnie*, *Frenzy*). In den schönsten Filmen erobern seine männlichen Helden die Frauen so, wie er sie selbst gerne wohl erobern wollte, aber nie wirklich konnte, denn er war ja bekanntlich nicht gerade der Attraktivste. Seine Vorliebe galt in erster Linie dem Ausdenken von phantasievollen, stürmischen und energischen, romantisch und genussvollen, ausgefallenen und auch hinterlistigen Liebesszenen. Seine weiblichen Stars, die er meist selbst entdeckte, wie Shirley MacLane, Vera Miles, Joan Fontaine, Ingrid Bergmann, Grace Kelly, Kim Nowak, Tippi Hedren führte er bisweilen mit äußerster Behutsamkeit und vermittelt den Eindruck als würden sie auf der Leinwand schweben, von jeglicher Schwerkraft befreit.

Es ist das Träumerische in seinen Liebesszenen, das ihm in erster Linie mehr weibliche wie männliche Fans bescherte und das überschwänglich Kitschige vermeidet er geschickt durch eine mehr humorvolle, listige Distanz des Blickwinkels.

Hitchcock selbst muss als Liebhaber - traurig aber wahr - mehr wie James Stewart in *Vertigo* gewesen sein. Behände und träge - Scottie trägt ein Gipskorsett, oder Jeffries in *Rear Window* hat ein Gipsbein, und Cadell in *Rope* geht am Stock - intellektuell und berechnend liebt er den Traum, das Bild, den Fetisch. So wie dagegen Gary Crant, attraktiv und smart, einfallsreich und larmoyant, beweglich und witzig, wäre er gerne wohl gewesen.

Das Lustspiel und das Schauspiel

Hitchcock liebt das Spiel der Inszenierungen. In einem solchen Film hat er alle Fäden in der Hand. Er ist es der über alles entscheiden kann. Und die Figur des Professors ist er selbst als seine eigene Person in den Film eingebracht. Hier spielt jeder mit jedem. Alles scheint ein Spiel zu sein, ein Spiel aber auf Leben und Tod.

Der Professor spielt mit Thornhill, Eve Kendall spielt als Doppelagentin anfänglich die Liebe zu Thornhill; dieser wiederum spielt mit dem Professor zusammen ein Spiel, um das Verbrechersyndikat in die Irre zu führen und Thornhill wird in einem *Katz und Mausspiel* in der Wüste von einem Flugzeug angegriffen. Er mimt einen Verrückten, um unbehelligt den Mordversuchen der Ganoven auf der Auktion zu entgehen. Später wird Vandamms Sekretär diesem eine Erschießung vorspielen, um damit Kendall als Agentin zu entlarven.

Und seitjeher war die entsprechende Form für die Lust am Spiel, das Lustspiel, die Komödie. Und in seiner eigentlichen Tragik nimmt Thornhill die tödlichen Verwicklungen nicht sehr bitter ernst. Er ist vielmehr fasziniert von der Vorstellung einen Doppelgänger zu besitzen, der wirklich viele äußerliche Ähnlichkeiten mit ihm besitzen muss. Es ist kein *Katz und Maus Spiel*, vielmehr ein *die Katze beißt sich selbst in den Schwanz-Spiel*. Thornhill jagt einem gefährlichen Phantom hinterher. Und dadurch wird *North By Northwest* im Grunde zur Tragikomödie.

In dieser Form, über die spritzigen Dialoge Lehmans, Hitchcocks Lust am Spiel, der Inszenierung in der Inszenierung, dem *Film im Film*, nimmt er *North By Northwest* die schwere Ernsthaftigkeit, die das Thema zu sehr in den Vordergrund drängen würde. Es gelingt ihm den Film trotz seiner damaligen Aktualität des Themas zeitlos zu halten, gemäß Hitchcocks Devise, eine ernsthafte Geschichte mit Humor zu erzählen.

Auf Hitchcock und viele seiner Filme, vor allem seinem typisch englischen Humor, trifft das zu was Bergson über die Komödie sagt:

Zwischen der Freude des Kindes und der Freude des Mannes am Spiel kann es keine Zäsur geben. Die Komödie ist in der Tat ein Spiel, ist spielerisch nachgeahmtes Leben [...] Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt. 29

Gemeinsam mit Thornhill werden wir immer wieder von Hitchcock auf Irrwege geführt, in Sackgassen und listigen Hinterhalten, werden verstrickt in das komplizierte Beziehungsgeflecht und gelangen auch geographisch quer durch den halben amerikanischen Kontinent, immer Richtung „nordnordwest“. Hitchcock spielt mit den Emotionen der Zuschauer wie auf einer Orgel (Hitchcock über *Psycho*).

Identität und Identitätsverlust

Auch das mit der Dopplung unmittelbar verwandte Thema der Identität und des Verlustes derselben findet sich in abgewandelter Form in fast allen Filmen von Hitchcock. Allein die Tatsache, dass ein außergewöhnliches und lebensbedrohliches Ereignis über den typischen Vertreter des Normalbürgers in seiner Alltagssituation hereinbrechen kann, muss zwangsläufig zur spannenden Suche nach einer verlorenen Identität führen. Thornhill, ein ganz gewöhnlicher Angestellter der Werbebranche, eine scheinbar im Alltag gefestigte Persönlichkeit wird plötzlich durch eine Verwechslung wieder zum hilflosen Kind, der seine Identität neu bestimmen muss.

Diese Vorstellung, die Hitchcock so faszinierte und in *The Wrong Man* zu einem Alptraum ohnegleichen ausbaute, hat sein literarisches Vorbild u.a. in den Romanen des Joseph Conrad (1857-1924), dessen *Secret Agent* auch Vorlage für Hitchcocks *Sabotage* wurde.

Das Prinzip der optischen Spiegelung wird in *Vertigo* zum Index des Identitätsverlustes: ein Bild wird zum Abbild, hat seine wahre Identität verloren. Immer wieder treffen wir hier dieses Prinzip an: die häufigen Spiegel, oder Madeleine vor ihrem Abbild im Museum. Und Scotties Freundin (Barbara Bel Geddes) malt sich selbst wiederum als Abbild dieses Abbildes, in Figur und Kostüm der Carlotta. Oder Scotties Inszenierung des Abbildes, die Verwandlung Judys in Madeleine. Gleich nach Scotties fluchtartiger Reaktion auf dieses Gemälde erkennt sie ihr reales Spiegelbild in der Fensterscheibe.



Abb. 22 Das Prinzip der optischen Spiegelung als Index für Identitätsverlust in *Vertigo*

Vertigo ist ein durch und durch naturalistischer Film. Hitchcock hatte in seinen früheren Filmen schon des öfteren vergeblich versucht, die Komplexität eines solchen Triebthemas eines Mannes kinematografisch zu formulieren. Vor allem *Spellbound* (1945) war ein eher jämmerlicher Versuch ein *Psychologisches* Thema unter dem damals frischen Eindruck der *Psychoanalyse* zu behandeln und die gemalte Traumsequenz von Dali gehört zu den seltenen Geschmacksvirrungen Hitchcocks. In *Vertigo* gelingt es Hitchcock besser die vier Koordinaten des Naturalismus (Ursprungswelt/abgeleitetes Milieu - Triebe/Verhalten) untereinander zu verweben. Hier reiht er sich ein in die Reihe der beiden hervorragendsten Vertreter des Naturalismus im Film: Stroheim und Buñuel.

Die Ursprungswelten in *Vertigo* repräsentieren die alte Kirche und der Turm, der Wald der Sequojabäume, die Küstenstraße und das Haus Carlottas. Die Straßen von San Francisco, die hier eine Art Labyrinth, ein Netzwerk darstellen und die Golden Gate Brücke im Hintergrund stellen das soziale Milieu dar, in der sich Scottie verfangen hat. Die Person Scotties wird hin und her gerissen zwischen den Dimensionen der neuzeitlichen, dem abgeleiteten Milieu (sein Beruf, seine Stadt), der Ursprungswelt (dem Abgrund, der Turm), und der Triebe (Liebe, Fetisch, Lust, Höhenangst und Erlösung).

Der filmische Naturalismus ist ohne Zweifel sehr nah an ein ganz speziell kinematografisches Zeit-Bild herangekommen: die Zeit als Entropie (Stroheim) oder die ewige Wiederkehr (Buñuel). 30

Einerseits ist *Vertigo* zyklisch, denn der Heilungsprozess Scotties erfordert die endlose Wiederholung (Spirale), sich dem Schmerz (Turm) zu stellen, um zu einer Erlösung zu gelangen. Und im Schlussbild des Filmes verweist Hitchcock auf das Jenseitige (der Erlösung).

Doch andererseits zeigt uns gerade das Schlussbild das Entropische, den Niedergang, den Abgrund und verweist auf das Diesseitige (das traurige Leben) des geheilten Scotties ohne seinen Fetisch. Er steht auf dem Turm (Phallus) und schaut ohne Angst in den Abgrund, seinem verlorenen Fetisch (das Abbild der Frau) nach. Und die Zeit zwischen Trugbild und Abbild ist geistiges Vakuum. Scottie scheint umnachtet. Das Vakuum der Zeit zwischen dem Abgang der Frau, die Scottie unglücklich liebt, dem Abtritt seiner frühere Verlobte und dem Auftritt dieser Frau, die Scottie lieben kann wird zur Spiegelachse der Wiederholung. Erstaunlich hier die formale Entsprechungen des Raumes für die Auf- und Abtritte der Frauen (Flur) und des Abtrittes Scotties nach dem *Absturz* seines Geliebten (Turm) die als räumliche Chronozeichen

30 Deleuze beschreibt die Rolle *des Triebes, des Milieus, der Ursprungswelt und des Zyklus* sehr schön und ausführlich anhand der Filme Stroheims und Buñuels und verweist in ihrer unterschiedlicher Auffassung des Naturalismus - *entropisch* bei Stroheim und *zyklisch* bei Buñuel - auf eine Art Analogie in der Literatur zwischen Zola und Huysmans.

zu sehen sind. Es erscheint mir als eine räumliche Entsprechung für den Begriff der Zeit, ein Sinnbild für den Begriff der raumzeitlichen Solidarität. ³¹

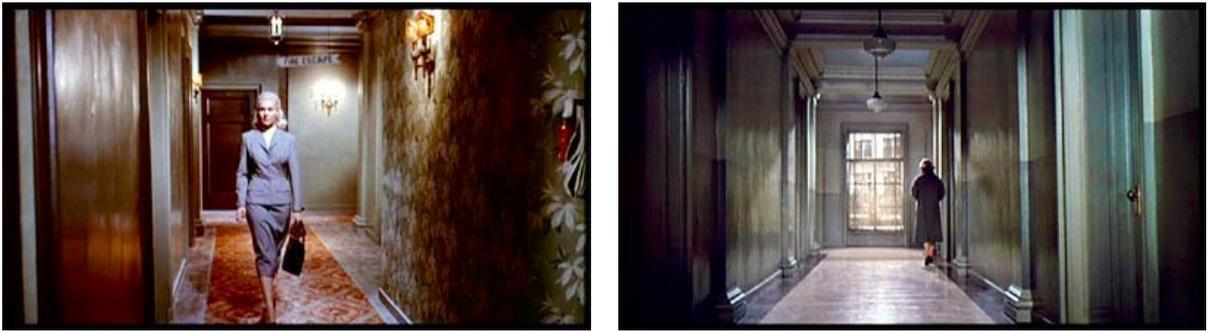


Abb. 23 a,b „Auf- und Abtrittbilder“ in der formalen Entsprechung von TURM/FLUR (*Vertigo*)

Der Zyklus und die Wiederholung, die Spirale lässt uns verlieren, kapitulieren und entwürdigt uns, aber sie kann uns auch retten und aus einer anderen Wiederholung herausholen. Kierkegaard stellte bereits einer sklavisch erniedrigenden Wiederholung des Vergangenen die Wiederholung des Glaubens gegenüber, die der Zukunft zugewandt ist und die uns alles zurückgäbe in einer Kraft, die nicht des Guten, sondern die des Absurden wäre. *Der ewigen Wiederkehr als einer Reproduktion des Immer-schon-Geschehenen steht die ewige Wiederkehr als Auferstehung, als erneuter Gabe des Neuen - des Möglichen - gegenüber.*³²

Das Schlussbild aus *Vertigo* ist düstere Erlösung, ist Wiederkehr und Ringschluss, doch offenes Ende. Das Bild erinnert in seiner Ikonegrafie an die christliche Darstellung der Auferstehung Jesu aus dem Grabe.



Abb. 24 Schlussbild aus *Vertigo*

In *North By Northwest* dagegen finden wir die Bestechlichkeit als Index für Identitätsverlust. Die Tatsache, dass sich jemand kaufen lässt, deutet auf eine Charakterschwäche hin, die etwas damit zu tun hat, dass jemand nur vorgibt zu sein, was er in Wirklichkeit nicht ist. Das wahre Gesicht verbirgt sich hinter einer Maske, das Original erweist sich als eine Fälschung und es genügt nur etwas Geld um diese Fälschung zu entlarven. So wie am Ende Eve Kendall als Agentin entlarvt wird, entlarvt sich die eigene falsche Identität in der Bestechlichkeit. So gar die Mutter Thornhills lässt sich von ihrem Sohn durch Geld bestechen. Eine höchst sonderbare Eigenart einer Mutter. Wer besticht schon seine eigene Mutter?

³¹ vgl. Minkowski, *Die gelebte Zeit*, ebd.

Raum und Zeit, Werden und Sein liegen sehr eng beieinander und bei einer begrifflichen Annäherung an die gelebte Zeit bei Minkowski oder dem Zeitbegriff nach Bergson kommt die Idee einer *raum-zeitlichen Solidarität* auf. Die Gewohnheit Zeitliches räumlich darzustellen, um sich die Zeit vorstellen zu können ist für Minkowski eine unmittelbare Gegebenheit des Bewusstseins und legitim. Sie erschließt sich aber dadurch dem begrifflichen Erfassen nicht. Dafür ist sie ein zu irrationales Phänomen. Und der Psychopathologe Minkowski vergleicht die Vorstellung einer raum-zeitlichen Solidarität mit einer psycho-somatischen Idee, die hier im Zusammenhang mit *Vertigo* von Interesse erscheint.

³² G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.182



Abb. 25 Bestechlichkeit in *North By Northwest*: „Roger, Du bist wieder unartig...“

Doch in diesem Film ist nicht nur die Mutter bestechlich, sondern auch der Kellner im Speisewagen, der Gepäckträger in Chicago, der mit der Uniform seine eigene Haut verkauft hat. Der eine verkauft seine Haut, der andere erkauft sich seine Mutterliebe zurück, die andere erkauft sich die Aufmerksamkeit und Liebe Thornhills und verkauft sich selbst in ihrer Funktion als Doppelagentin gleich zweimal - an den Professor wie an Vandamm. Der Professor verkauft Thornhill als Phantom. Das Kaufen als moralischer Hinweis auf das nicht rechtmäßige Besitzen einer anderen Person als Gegenstand. Und das Sich verkaufen als Index für Identitätsverlust, der Verlust des „wahren Ichs.“

Im Dialog finden wir in der Auktionsszene (Bild 23), einem *Ort des Erkaufens durch gegenseitiges Mehrbieten* eine Anspielung auf diesen Kauf einer Person.



Abb. 26 a,b

Ein Angestellter der Auktion trägt eine kleine Skulptur durch den Raum. Offensichtlich erregt diese Figur das verstärkte Interesse von Vandamm, während sich Thornhill wütend über das Verhalten Eve Kendalls bei ihm auslässt. Sie sitzt dabei im Vordergrund auf einem Stuhl. Thornhill beobachtet ihre Reaktion und spricht zu Vandamm, während Vandamm mehr an der Auktion interessiert zu sein scheint.

Vandamm(bietet): 200 Dollar!

Auktionator: 200 Dollar sind geboten, meine Damen und Herren. Wer bietet mehr?

Mitbieter: 400!

Auktionator (off): 400 wird geboten, 400

Thornhill: Ich wusste gar nicht, dass Sie Kunstsammler sind. Bisher hatte ich den Eindruck, dass Sie Leichen sammeln.

Auktionator: Wer sagt 5...?

Vandamm: 500!

Auktionator: 500. Danke!

T (betrachtet K.): Ich wette Sie haben eine hübsche Menge für diese hübsche kleine Skulptur bezahlt.

Auktionator: Wer sagt 700?

Vandamm: 700!

Thornhill: Sie ist bestimmt jeden Dollar wert. Ich darf ihr dazu gratulieren. Sie geht mit ganzem Herzen an die Arbeit. Sogar mit ihrem ganzen Körper.

Auktionator: Die Skulptur geht an Herrn Vandamm für 700 Dollar.

Thornhill: So, Ihr Name ist also Vandamm!

Hier erfährt Thornhill zum ersten Mal den wahren Namen des vermeintlichen Mr. Townsend und durch den Kauf einer weiteren Figur - wie sich später herausstellen wird, befindet sich in dieser Figur der gesuchte Mikrofilm - verliert Vandamm seine vorgetäuschte Identität.



Abb. 27 Original und Fälschung:

Thornhill: „Und woher wollen Sie wissen, dass das keine Fälschung ist. Das sieht mir ganz danach aus!“

Frau in Auktion: „Eins ist klar, Sie sind keine Fälschung, Sie sind ein waschechter Idiot!“

Als ein weiterer Index für die Identitätssuche Thornhills finden wir das „O“ in Rogers Namen auf der Streichholzschachtel. Hitchcock präsentiert uns diese Streichholzschachtel mit diesen Initialen scheinbar beiläufig im Verlaufe eines köstlichen Dialogs über die Liebe zwischen Kendall und Thornhill im Speisewagenabteil in Bild 16. Thornhill will Kendall Feuer geben. Dabei entdeckt sie seine Initialen R.O.T. Er erläutert ihr auf die Frage nach der Bedeutung des „O“, es stehe für nichts. Er hat also noch keine Identität, er sucht sie noch. Und diese scheinbar beiläufig eingeführte Streichholzschachtel wird im späteren Verlauf des Filmes, in einer zentralen Sequenz, für die nun gefundene Identität Thornhills stehen.

In Anlehnung an diese Szene benutzte Claude Chabrol in *Der Schlachter* (F,1969) ebenfalls ein Feuerzeug als ein zunächst unscheinbares Attribut für eine bestimmte Identität. Hier verriet das Feuerzeug den Mörder.

Der Chiasmus als Stilmittel

in Vertigo und North By Northwest

Neben Parallelismus, Repetition und Spiegelung ist das Stilmittel der Kreuzstellung oder *Chiasmus* direkt aus der Literatur übernommen und in die Filmsprache eingeführt worden. Die kreuzweise, spiegelbildliche Entsprechung an der Trennungslinie von Tod und Liebe in *Vertigo* verweist auf den Zusammenhang von dem Truffaut über Hitchcock sagte, *er filme Liebesszenen wie Mordszenen und Mordszenen wie Liebesszenen*.

Wie wir gesehen haben tötet in *Vertigo* ein Mann die Geliebte, oder er liebt eine Tote, das ist im Grunde die gleiche Geschichte. Diese Konstellation zeigt sich auch in der inneren Struktur des Films. Der Flur und seine entsprechende Form im Inneren des Turms. Die falsche Frau und das Abbild, die wahre Frau und das Bild....

North By Northwest ist der chiasmische Gegenentwurf zu *Vertigo*. Er ist die inhaltliche Entsprechung in einer konträren Form. Neben dem düsteren *Vertigo* erscheint der heitere *North By*

Northwest. Der eine ist ein Film über den Absturz, der andere ein Film über die Verhinderung des Absturzes.

Beide Filme weisen viele Parallelen auf. Da ist zum Einen der Professor in *North By Northwest* und Elster Gavin in *Vertigo*: beide inszenieren und dirigieren, nutzen den Helden aus und stellen eine Art Alter Ego Hitchcocks dar.

Bei beiden Filmen entsteht der Konflikt an der Trennungslinie zwischen Liebe und Tod. Eine blonde Frau ist in *Vertigo*, als auch in *North By Northwest* ein Spielball der Inszenierungen des Mannes. In ihrer wahren Liebe geraten sie zwischen die Fronten, die Liebe lässt sich nicht inszenieren, sie kehrt sich sogar gegen die, die sie benützen wollen.

Doch in dem einen ist die Liebe tragisch und tödlich, im anderen ist sie hoffnungsvoll und heiter. Dort stürzt die Frau in den Abgrund, und hier wird sie über dem tödlichen Abgrund in sichere Ehebett gezogen. Aber beide stellen für den Helden eine Erlösung dar, denn sie finden zu ihrer ursprünglichen Identität zurück. Der eine handelt von der Liebe zu einem Phantom, an dessen Ende der Tod steht, der andere von der Suche nach einem Phantom, wo am Ende die Liebe steht.



Abb. 28 a, b Chiasmus und Mimik:

Das **Affektbild** und die Macht der Großaufnahme: zwischen beiden Einstellungen liegt der listige Mordanschlag auf Thornhill in der Wüste. Das schöne Gesicht der verführerischen Frau mit ihrem verschlagenen Blick deutet auf eine trügerische List hin. Nur wir sehen den Blick und bleibt dem Dritten verborgen. Die Großaufnahme des Blickes wird zur Subjektiven (s. a. Griffith), hat eine antizipierende Funktion und verschmilzt doch zu einem neuen, dialektischen Inhalt, zu einem qualitativen Sprung (s. a. Eisenstein). Die Großaufnahme Kendalls und die Diagonale der Augen deutet die unsichere Zukunft: Was wird jetzt passieren mit unserem Helden, nur wir sehen die Tücke. Kendalls Blick ist nach vorne gerichtet, geht ins Offene, während Thornhills Blick nach innen geht, reflexiv wirkt. Zwischen ihnen liegt der hinterlistige Anschlag. Das Wesen dieser beiden Großaufnahmen, das Wesen des Affektbildes liegt in ihrer Abgelöstheit, der Isolation von Raum-/Zeitkoordinaten, die es an einen bestimmten Zustand binden könnten und löst seinerseits das Gesicht von der Person, zu der es in einem aktualisierten Zustand gehört.³³



Abb. 29 a, b Chiasmus und Gestik:

Das **Affektbild** der Hände. Auch hier verweist die Bildgestaltung auf das Unheilvolle in der Diagonalen und das Entspannende in der Horizontalen/Vertikale. Wieder liegen zwischen beiden Einstellungen der Mordver-

such an Thornhill in der Wüste, wohin er von seiner vermeintlichen Geliebten geschickt wurde. Von der Liebe zum Mord. Das ewig Verführerische im Weiblichen. Und nicht von ungefähr trägt die Frau den biblischen Namen „Eve“.



Abb. 30 a, b Chiasmus und Mise en Scène:

Liebesspiel und Mordinszenierung/Mord und Liebe: die Liebeswiese im Schlafwagenabteil als Raum für die tödliche Verführung und zum Ende des Films als sicherer Raum vor dem tödlichen Abgrund.



Abb. 31 a, b Chiasmus als Metonymie: „...Ach Roger, bezahl doch die zwei Dollar Strafe...“

Hier dient der chiastische Bildaufbau und seine Komposition als Metonymie für Thornhills Identitätsverlust. Alle Spuren des ersten Mordversuchs an Thornhill sind sorgfältig beseitigt worden, als Polizeibeamte die Angelegenheit im Hause des ominösen Mr. Townsend untersuchen. Thornhill verliert seine Glaubwürdigkeit und damit seine Identität. Nicht einmal mehr seine Mutter glaubt ihm. Zudem erweist sich schließlich der materielle Wert seiner Identität als sehr gering.



Abb. 32 a, b Chiasmus und Bildkomposition:

Mord als Inszenierung. In beiden Einstellungen ist die Pistole nur mit Platzpatronen gefüllt, ohne dass dies der Zuschauer wissen könnte. In der einen Einstellung steht der Mörder rechts und in der anderen links, in der einen spielt Thornhill das Opfer, während in der anderen das Opfer überrascht wird.

Einen weiteren Chiasmus finden wir im Namen des Helden und des Phantoms, dem er anfänglich hinterher jagt. Als Unschuldiger wird er in diesem Film das einzige wirkliche Mordopfer: der UNO-Delegierte Townsend. Thornhill als auch Townsend werden das Opfer zweier Verwechslungen, deren sich sowohl das CIA bedient (Thornhill), als auch das Verbrechenyndikat (Townsend).

Thornhill-Townsend: „*Thorn*“ (engl.: *Dorn*) deutet auf den widerspenstigen Charakter Thornhills hin, während „*Town*“ auf Townsends Landsitz vor der Stadt hinweist. Der kreuzweise Austausch der jeweiligen Namensendungen wiederum verweisen auf das dramatische Ende des Films auf den Felsen des Mt.Rushmore Memorials.

MISE EN SCÈNE

DIE BEHERRSCHUNG DES RAUMES

Der Titel des Films ließe eine kontinuierliche lineare und geographische Vorwärtsbewegung erwarten. Doch betrachten wir das Bewegungsschema so wird uns klar, dass die vorherrschende Kraft die der Erdanziehung ist, ihre Beherrschung, Überwindung und Aufhebung. Neben dem Hin und Her steht das Auf und Ab. Spannungsaufbau, Konflikt und Entspannung finden ihre Entsprechung in der horizontalen und der vertikalen Bewegung. Als Exposition dient die Vorwärtsbewegung, als dramatischer Spannungsaufbau zum Konflikt die Auf- und Abbewegung und die Auflösung liegt in der Rückwärtsbewegung.

Zwischen diesen insgesamt sechs Raumkomplexen mit den jeweiligen drei Mordversuchen, oder den drei Mordinszenierungen stehen jeweils drei Bilder des Statischen, die von der Figur des inszenierenden Professors getragen werden.

Bewegungsschema → ← ↑ ↓ ↗ ↘ ↖ ↗

Thornhills systematische Bewegungsstrukturen in *North By Northwest*

Exposition

- ▼ im Aufzug
- ⇒ als Passant auf der Straße
- ⇒ im Taxi zum Restaurant

1. Mordversuch

- ⇒ die Entführung im Auto
- ▼ im Auto über den Klippen
- ⇒ im Polizeiauto zum Revier
- ← im Auto der Kripo zurück nach Glen Cove
- ← mit dem Taxi zurück nach New York
- ▼ im Aufzug vom 7.Stockwerk hinunter

der Mord

- ⇒ mit dem Taxi zur UNO
- ▲ im zweiten Stockwerk des UNO-Gebäudes
- ← die Flucht zum Taxi aus dem UNO-Gebäude

[I] *Im Konferenzzimmer des CIA*

2. Mordversuch

- ⇒ im Zug von New York nach Chicago
- ⇒ im Bus in die Wüste vor den Toren der Stadt
- ← im gestohlenen Lieferwagen zurück in die Stadt
- ▲ im Aufzug ins 4.Stockwerk des Hotels zu Kendall

3. Mordversuch

- ⇒ im Taxi zur Auktion
- ← im Polizeiauto zurück zum Flughafen

[II] *mit dem Professor auf dem Rollfeld*

1. Mordinszenierung

- ⇔ im Flugzeug nach Rapid City, South Dakota
- ⇐ im Polizeikrankenwagen zurück zum Fuße des Mt.Rushmore

[III] *im Wald und im Krankenhaus*

2. Mordinszenierung

- ⇐ mit dem Taxi zurück zum Mt.Rushmore
- ▲ auf der Flucht vor dem Professor hinauf zu Vandamms Bungalow
- ▲ über dem Abgrund vor Vandamms Wohnzimmer
- ▲ hinauf zu Kendalls Zimmer im ersten Stockwerk
- ▼ zurück ins Erdgeschoß
- ▼ hinunter aufs private Rollfeld vor Vandamms Villa

3. Mordversuch und letzter Mord als Inszenierung

- ▼ auf der Flucht im Auto hinunter bis vor die verschlossene Toreinfahrt von Vandamms Anwesen
- ▼ über dem Abgrund des Denkmals auf der Flucht hinunter
- ▲ die Rettung über dem Abgrund hinauf ins Etagenbett des Schlafwagenabteils
- ⇐ im Zug zurück nach New York

Bemerkenswert erweisen sich hierbei die jeweiligen Rückzugsbewegungen unmittelbar nach den Mordinszenierungen/versuchen, die immer in Verbindung mit der Polizei gebracht werden. Nach dem ersten Mordversuch wird Thornhill von zwei Streifenbeamten wegen Trunkenheit am Steuer festgenommen und kehrt im Taxi nach New York zurück. Nach dem zweiten Mordversuch, aus der Wüste zurück in Chicago, begutachten zwei Polizisten den gestohlenen Wagen Thornhills und dem dritten Mordversuch kann sich Thornhill nur in der Festnahme durch zwei herbeigerufenen Polizeibeamten entgehen, die ihn zum Flughafen zurückbringen.

Nach der ersten Mordinszenierung wird Thornhill von einem Sheriff im Polizeikrankenwagen zurückgebracht, nach der zweiten Mordinszenierung wird er auf dem Rückzug von einer Haushälterin in Schach gehalten und nach der dritten Mordinszenierung - auf der Flucht zurück - wird der Ganove Leonard von einem Polizisten im Auftrag des Professors zudem hinterücks erschossen.

Diese statischen Elemente in der Struktur des Films haben die Funktion der EntSpannung oder der Umwandlung der Spannungsform von Überraschung zur Suspense und umgekehrt. Man könnte sie in der Funktion vergleichen mit dem Chor im antiken Theater: Zusammenfassung der vorangegangenen Handlung und Ausblick auf den weiteren Fortgang der nachfolgenden Szenen.

Die Einführungen in diese drei Sequenzen werden immer von komplexen Überblendungen begleitet (*Ü295*, *Ü918* und *Ü1021*), die in ihrer Art eine Besonderheit darstellen. Sie bilden so die drei Unterteilungen der Filmstruktur oder die Wendemarken der einzelnen Situationen zur entsprechenden Aktion, von der Aktion zur Situation. Das Aktionsbild, das insbesondere dem narrativen, amerikanischen Kino Hollywoods zum Höhepunkt verhalf, wird getragen von Synzeichen, Binom und Spur (Deleuze). Das Synzeichen - übernommen aus der Pierceschen Nomenklatur - entspricht der Gesamtheit der Qualitäten und Potentiale, die auf ein Subjekt bezogenes Milieu, Umfeld oder Situation einwirken und bilden eine umgreifende Raumstrukturalisierung, die die Bedingungen zum Reagieren, Agieren des Protagonisten darstellen.

Das Synzeichen in *North By Northwest* ist ein ständig Fließendes, ein Umkreisen um binäre Pole, das in seiner Zusammensetzung, ihrer Aneinanderreihung der einzelnen Schenkel an ein gleichschenkeliges Dreieck erinnern lässt. Das Synzeichen ist hier das Dreieck. Es wird in der Figur des Professor erzeugt und durch ihn geformt.

Das Aktionsbild führt in seiner Gesamtheit zu einer Handlung in einem Duell von Kräften, eine Reihe von Zweikämpfen: mit dem Milieu, mit den anderen, mit sich selbst. Die neue Situation, die aus der Handlung entsteht, bildet mit der Ausgangssituation ein Paar. Die entsprechende Form dafür ist organisch und hat die Formel SAS (von der Situation über die Aktion zur transformierten Situation).

Das Duell hat nach Deleuze die Bezeichnung Binom und bezeichnet alles im eigentlichen Sinne Aktive im Aktionsbild.

Ein Binom liegt vor, wenn ein bestimmter Kräftezustand auf eine entgegengesetzte Kraft verweist, besonders wenn eine der Kräfte oder beide vom Willen begleitet sind und in ihrer eigenen Wirkung die Wirkung der anderen Kraft antizipiert.³⁴

In *North By Northwest* finden wir mehrere solcher Binome, die immer als Wendemarken im Übergang von S zu S darstellen. Die Wüstensequenz oder die Auktionsszene stellen ein typisches Binom dar. Betrachten wir nun die drei unterschiedlichen Perspektiven in *North By Northwest* (Professor - Thornhill - Kendall), so können wir einzelne Unterformeln von **S-A-S** im verwobenen Aktionsbild erstellen, wobei zwischen der großen Form des Aktionsbildes (**S-A-S**) und dessen kleinen Form (**A-S-A**) unterschieden werden muss:

Thornhills Entführung und der erste Mordversuch

T₁(SA₁S)

Thornhills Bemühungen, den Mordversuch zu erklären und der Mord in der UNO

T₂(A₂SA₃)

Der Professor erklärt Kaplan als Phantom und bedient sich der tragischen Verwechslung

P₁-T(SA₁S)

Thornhills Liebesnacht mit Eve Kendall

T₁-K(SAS)

und der zweite Mordversuch in der Wüste von Chicago

T₄(SAS)

Kendalls Auftrag Thornhill in die Wüste zu schicken und Thornhills überraschende Rückkehr

K₁-T(SAS)

Thornhills Fluchtversuch aus der Auktion und der dritte Mordversuch.

T₅(A₅S^{IV}A₆)

Nun erklärt der Professor Thornhill von der Erfindung Kaplans

P₂-T(SA₂S)

und Kendall in ihrer Funktion als CIA-Agentin

P₁-K(SAS)

der Plan des Professors mit der Mordinszenierung

P₃-T(SA₃S)

Die wahre Liebe zwischen Thornhill und Kendall wird in der Waldszene offenbar

T₂-K(SAS)

Der Professor plant Kendall mit Vandamm ins Ausland zu schicken

P₂-K(SAS)

Der Professor verhindert Thornhills Eingreifen in seinen weiteren Inszenierungen und sperrt ihn im Krankenhaus ein. Der ursprüngliche Plan soll weiterlaufen

P₄-T(SAS)

Thornhills Flucht und Kendalls Entlarvung durch Vandamm

T₆(S^VA₇S^{VI})

Thornhill und Kendall werden durch den Professor auf der Flucht vor Vandamm gerettet. Er hat seinen ursprünglichen Plan aufgeben müssen und Vandamm festgenommen.

P₅(SAS)

P₆-T/P₃-K(SAS⁰)

Thornhill kann seine Geliebte vom Abgrund ins Ehebett ziehen

T₃-K(SAS)

³⁴ G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.195

Auch hier ist wieder in den unterschiedlichen SAS-Formeln deutlich die numerische Reihung oder das mathematische Verhältnis der Drei zu erkennen. Es finden sich drei Arten des Morden und an der Trennungslinie zwischen Mordversuch und Mordinszenierung steht der echte Mord an einem Unschuldigen. In der Form der drei außergewöhnlichen Überblendungen findet jeweils über das statische Element der Figur des Professors der Übergang von der *Ersttheit* über die *Zweittheit* zur *Dritttheit* der Handlung statt, so wie sie sich in den unterschiedlichen Relationen der drei männlichen Kontrahenten (Professor - Thornhill - Vandamm) untereinander und in ihrer Beziehung zu der Frau zeigt. Auch in der Art der Liebe der Frau zu den jeweiligen Männern finden wir drei unterschiedliche Formen vor. Die einfachere ist die zu Vandamm, denn Eve Kendall scheint sie mehr aus Zeitvertreib zu praktizieren, während die zweite - komplexere - von einer Art *staatsfördernden Bewusstseins* über die Liebe getragen ist. In der *Dritttheit* konstituiert sich die Vollendung einer *wahren* Liebe zu Thornhill.

Der Ringschluß

Aus dem Loch ins Loch zurück

Es gibt sie immer wieder die räumliche Andeutung der Bewegungsstrukturen, die die Richtung in diesem Film vorgeben. Und nicht nur der Schluß des Films, der Ringschluß, der auf den Raum anspielt, weist darauf hin: war es zu Beginn des Films eine angedeutete Abwärtsbewegung in Verbindung mit einer Vorwärtsbewegung aus einem geschlossenen Raum, so steht am Ende eine angedeutete Rückwärtsbewegung in Verbindung mit einer Aufwärtsbewegung aus dem Freien in einen geschlossenen Raum.

Zu Beginn des Films verlässt Thornhill mit einer Frau (seiner Sekretärin) einen Aufzug und begibt sich ins Freie auf die Straße und am Ende zieht er eine andere Frau (seine Geliebte) vom tödlichen Abgrund ins sichere Bett eines Schlafwagenabteils im Zug zurück nach New York. Der Zug verschwindet aus unserem Blickfeld in einem Tunnel. Der Held verlässt den schützenden Raum und kehrt am Ende nach vielen bestandenen Wirrnissen und Abenteuer in diesen wieder zurück.

Auch die Aufwärtsbewegung findet in einem kleineren Ringschluß seine optische Entsprechung. Zu Beginn der Liebesgeschichte küssen sich Thornhill und Eve Kendall im Zugabteil noch im unteren Bett, doch am Ende nach dem glücklichen Ausgang küssen sie sich in einer gleichen Einstellung nur eine Etage höher.



Abb. 33 a, b

Die wahre Liebe eine Etage höher: „Und was machen wir jetzt?“ - „Soll ich hinaufkommen und es Dir zeigen?“

In der Schlussequenz von *North By Northwest* ersetzt die Montage die Mise en Scène im sogenannten Match Cut (→). Der sprunghafte Schnitt aus einer Mise en Scène in die andere ist ein speziell filmischer Code. Andererseits kann wie bereits erwähnt die Mise en Scène nahezu vollkommen die Montage ersetzen, wenn die Rauminszenierung in Verbindung mit den filmischen Codes, wie Kamerabewegung, Bildfeldbewegung oder Schauspielerbewegung eingesetzt wird. So ist bekanntlich *Rope* und *Under Capricorn* (beide 1948) in nahezu einer Einstellung gedreht. Das Aktive der Kamera ersetzt die Montage. Hitchcock hat die Kunst der Rauminszenierung gründlich studiert und mit ihr in vielen seiner Filme ausgiebig experimentiert. Das was ihn an dieser Arbeitsweise interessierte, war eine mehr technologische Begeisterung für die aktive Komponente der Kameraarbeit in ihrer Verbindung mit der Filmarchitektur. Und Hitchcock wollte immer einen Film drehen, in der die Kamera die ganze Arbeit leisten müsste

und den er später mit *Psycho* so eindrucksvoll machen sollte. Doch in *Rope* und auch in *Under Capricorn* musste Hitchcock einsehen, dass diese Art der Filmarbeit mit all seiner eigenen Tradition brach und seiner Theorie von der Zerstückelung des Films mit ihren Möglichkeiten der Montage, eine Geschichte visuell zu erzählen, entgegenarbeitete. Er musste sich eingestehen, dass die Faszination an der Identität von Filmzeit und Realzeit alleine nicht ausreicht, um einen Film dieser Art machen zu können. Trotz allem hielt er sich auch hier streng an sein Prinzip, die Proportionen der Bilder durch die Kamerabewegung im Verhältnis zur *emotionalen Wichtigkeit* der einzelnen Momente zu verändern.

Doch ein bestimmtes Kunstmittel der Montage durch den Raum hat er sich durch diese „*Bühnenarbeit*“ erhalten und in vielen seiner Filme - in erster Linie zur Spannungssteigerung - angewandt. Es ist dies den durch die Filmarchitektur vorgegebenen Split Screen.

Die Dekoration als Split Screen

Die unterbundene Montage

In *The Birds* sehen wir Tippi Hedren vor der Schule auf einer Bank sitzend und eine Zigarette rauchend auf die Lehrerin warten. Im Hintergrund hinter ihrem Rücken, ein Klettergerüst auf dem sich nach und nach die Vögel zum Angriff sammeln, ohne dass es die Frau bemerken würde. In ihrer rhythmischen Ökonomie der Spannungssteigerung

und der Form des Suspense ist diese Szene eine der großartigsten Hitchcock-Sequenzen, der Inbegriff seiner filmkünstlerischen Fähigkeiten.



Abb. 34 Suspense durch die Anordnung der Dinge, die Mise en Scène aus *The Birds*

Wir sehen als Zuschauer das Unheil kommen, die junge Frau aber nicht. Wie häufig in seinen Filmen wird uns das Wissen vermittelt, das den Personen im Film verwehrt bleibt, dass nämlich hier die Natur selbst aus den Fugen geraten ist und rebelliert. Die Spannung wird durch die allmähliche Ansammlung der als bedrohlich empfundenen Vögel, die sich offensichtlich zum Angriff formieren und die unschuldige Ahnungslosigkeit der Frau nahezu unerträglich. Die Kombination einer parallelen Handlung hinter dem Rücken der Protagonisten ist auch möglich in der Anwendung des Split Screen in ihrer natürlich geographischen Behandlung des Raumes, vorgegeben durch die Kulisse, Architektur oder eines anderen erfinderischen Bildaufbaus durch die Kameraposition.

In *Marnie* (1963/64) fanden wir diesen Split Screen in der spannenden Szene, in der Tippi Hedren den Safe ihres Arbeitgebers nach Dienstschluss ausraubt (s. Abb. 5). In der Annahme es befände sich nun niemand mehr im Büro, geht sie ihrer Arbeit nach, ahnungslos von der Putzfrau im Nebenraum, die nach kurzer Zeit auftaucht. Hier wird die Kreuzschnittdialektik der Montage zu einem integrierten Element der Mise en Scène gemacht. Und Hitchcock steigert die Spannung wieder ins Unerträgliche: die junge Frau, die auf ihrem Rückzug von der Putzfrau im Nebenraum Kenntnis nimmt, zieht ihre Stöckelschuhe aus, um keinen Lärm zu machen. Nebenher sehen wir die Putzfrau mit ihrer Arbeit beschäftigt, während in diesem

spannungsgeladenen Augenblick der Diebin einer ihrer Stöckelschuhe aus der Tasche fällt. Doch man erkennt keine Reaktion bei der Putzfrau und gleich nach der geglückten Flucht erfahren wir auch warum. Ein zufällig vorbeikommender Hausmeister brüllt der Frau ins Ohr, denn sie erweist sich offensichtlich als schwerhörig. Die ganze Szene wird zusätzlich von einer gespenstischen Stille begleitet.

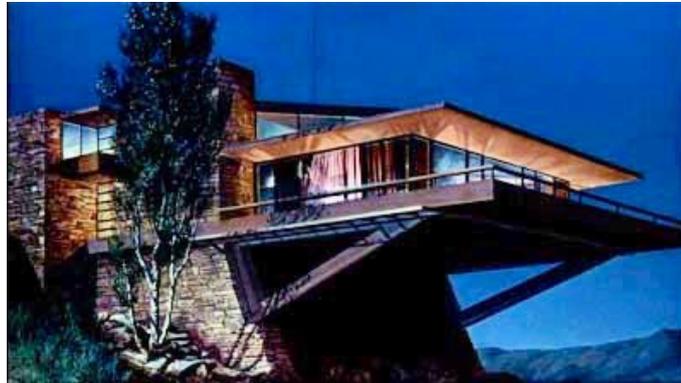


Abb. 35 Die ausgefallene Architektur Frank Lloyd Wrights bietet einen tiefen Einblick in das Innenleben des Verbrechersyndikats

In der Schlußphase von *North By Northwest* bedient sich Hitchcock zwar der ausgefallenen Architektur (Frank Lloyd Wright) des Bungalows von Vandamm diesem Split Screen und der scheinbar unterbundenen Montage um Spannung zu erzeugen, zu erhalten und zu steigern. Doch er führt hier den Blick Thornhills ein und wir werden nun über die Montage der unterschiedlichen Dekorationen und über die Form der Dreiecksstruktur der Blickrichtungen, der uns das Haus und ihre Architektur als Bühne präsentiert, zu Zeugen an einer *Menage á Trois* der Spannung. (Abb. 36 a - d) Betrachten wir hier den Bewegungsablauf der Handlung, so entdecken wir, dass das vorherrschende Strukturelement die einer vertikalen Kreisbewegung ist, verstärkt durch das Gefühl der Verwirrung über die Kenntnis und Unkenntnis von verschiedenen Absichten unterschiedlicher Personen(gruppen). Hitchcock präsentiert uns diese Schlussesequenz in einer sehr dramatischen und spannungsgeladenen Form, wobei die Auf- und Abbewegungen, der kreisförmige Ablauf in der Vertikalen vorherrscht. Thornhill muss einmal oben am Bungalow angelangt, die Betonpfeiler erklimmen, um Einsicht in das Innere zu bekommen. Dort erfährt er von der Entlarvung Kendalls durch Leonard und deren Plan sich der untreuen Geliebte über dem Meer zu entledigen. Um andererseits nun Kendall zu warnen muss er weiter an der Wand nach oben klettern. Dort muss er feststellen, dass Kendall bereits nach unten zurück ging. Jetzt lockt er sie mit einem Trick nach oben, um sie zu warnen. Nachdem dies ihm gelungen ist, kehrt sie, um keinen Verdacht zu erwecken, wieder nach unten zurück. Vandamm, Leonard und Eve Kendall verlassen das Haus an einem Hang nach unten, um zum Flugzeug zu gelangen, während Thornhill auf dem Weg nach unten auf der Treppe von der Haushälterin aufgehalten wird. Der Höhepunkt und die Auflösung des Films geschieht über dem Abgrund des Mt. Rushmore. Alle dramatischen Szenen des Films sind gekoppelt mit einer (kreisförmig) vertikalen Auf- bzw. Abbewegung und stehen im Gegensatz zur Exposition derselben mit ihrer (kreisförmig) horizontalen Vor- bzw. Rückbewegung.

Später finden wir ebenfalls wieder das strukturelle Element der Kreisbewegung als Exposition eines Konfliktes. Hier dagegen in der horizontalen Ebene. Thornhill und Vandamm begegnen sich zum ersten Mal in diesem Bungalow. Wie zwei Kontrahenten vor einem Kampf umkreisen sie sich gegenseitig, beobachten sich vorsichtig. Und die seltsamen Kreisbewegungen der sich küssenden Kendall und Thornhill verweisen auf den entstehenden Konflikt, der sich aus dieser Situation ergeben wird.



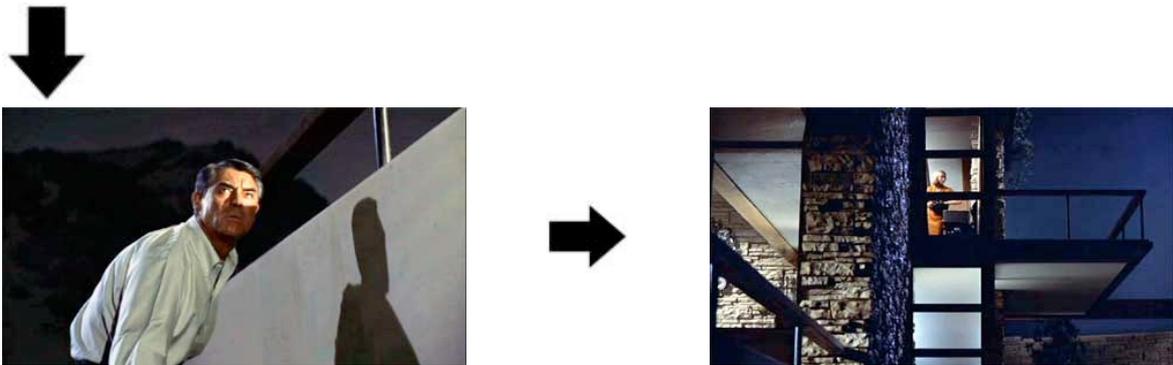


Abb. 36 a -d Der Split Screen und das Menage á Trois der Spannung

Die Kreisbewegung als spannungssteigerndes Element in einem Konflikt, dem Duell oder Binom des Aktionsbildes finden wir schon bei Griffith. In *The Musketeers Of Pig Alley* - einer der schönsten Kurzfilme von Griffith - erzeugt er durch die Umkreisungen der Gangmitglieder und der kreisförmige Montageaufbau vor dem eigentlichen Showdown eine Spannungssteigerung im Handlungsablauf. Die Kulissen sind die Straßen und Hinterhöfe des verarmten Lower East Side von New York. Der Raum wird hier in seiner immer wiederkehrenden Folge zur spannungsgeladenen Mis en Scene. Die durchaus gelungene natürliche Schauspielerinszenierungen, die außergewöhnliche Charakterisierung der Helden und die auf eine moderne Filmsprache ausgerichtete Montage bei Griffith werden zum direkten Vorbild der Kunst von Hitchcock, der diese verfeinerte und zu einem neuen Höhepunkt führen sollte. Und was die Charakterisierung des Helden bei Griffith anbelangt, gelangte Hitchcock zu der Maxime: Je gelungener der Schurke, desto gelungener der Film!



Abb. 37 D. W. Griffith: The Musketeers Of Pig Alley (1912)

In *North By Northwest* wird Thornhill gezwungen die Geborgenheit seiner vertrauten Stadt zu verlassen und erlebt im Fortgang des Films der Weite und dem Abgrund der Natur ausgeliefert, schreckliche und bedrohliche Dinge. In der sicheren, menschenüberfüllten Stadt hat alles seine geordneten Bahnen, hier fühlt sich dieser urbane, moderne Mensch geborgen, denn hier lebt seine Mutter, seine treue Sekretärin und hierher wird er am Ende der Irrfahrten eines modernen Odysseus zusammen mit einer neuen Frau, seiner Geliebten zurückkehren.

Dies wäre grob die horizontale Kreisbewegung der Handlung von *North By Northwest*, doch dazwischen liegen die Auf und Abs der bedrohlichen Konflikte, der Mordversuche, Mordinszenierungen und schließlich der wahre Mord an einem Unschuldigen.

Der erste Mordversuch findet in einem Auto über den Steilklippen am Meer statt. Die Rettung erfolgt in der kreis- bzw. spiralförmigen Abwärtsbewegung über die Serpentina der Küstenstraße. Der zweite Mordversuch im Hotel Intercontinental in New York findet in einem Aufzug nach unten statt, wobei sich Thornhill durch eine *Flucht nach vorne* retten kann.

Der eigentliche Mord an Townsend vollzieht sich im zweiten Stock des UNO-Gebäudes und stellt den ersten Wendepunkt im Verlauf der dramatischen Ereignisse dar.



Abb. 38

Die Exposition: Der Abgrund der Architektur

Vorwärtsbewegung und angedeutete Aufwärtsbewegung (Matte Painting von Albert Whitlock)



Abb. 39 **Der Wendepunkt:** die Verwechslung und der täuschende Blick (instabil - statisch)



Abb. 40 **Der Konflikt:** das instabile Dreieck fällt in der Abwärtsbewegung in sich zusammen...(dynamisch)



Abb. 41 **Der Konflikt:** ...und wird zur stabilen Horizontalen.



Abb. 42

Die Auflösung: das Heil liegt in der Flucht nach vorne: Vorwärtsbewegung aus der distanzierten Vogelperspektive (Matte Painting von Albert Whitlock)

Die Struktur der Hitchcockschen Inszenierung des Mordes in *North By Northwest* im UNO-Gebäude steht symptomatisch als Synekdoche für den Gesamtaufbau des Films. D. h. die Bewegungen der Figuren und Handlung in ihrer jeweiligen Kombination. Zu Beginn steht als Exposition das ruhige Bild des Foyers der UNO (s. Abb. 38). Der Abgrund der Architektur und die unmittelbar folgende Aufwärtsbewegung sind angedeutet, der Konflikt ist vorhersehbar. Thornhill bewegt sich entlang der horizontalen Linie quer durch das eindrucksvolle Gebäude.

Als Thornhill dem wahren Mr. Townsend das Foto des falschen Townsend zeigt, erstarrt dieser scheinbar vor Schreck über diesen Anblick. Dies bildet den eigentlichen Höhe- und Wendepunkt dieser Sequenz. Alles findet in Ruhe statt. Die Verwechslung und die Täuschung erreichen den Grad einer komplexen Vielschichtigkeit. Einerseits ist Thornhill offensichtlich verwechselt worden, während nun auch noch Townsend offenbar ausgetauscht wurde, und der starre Blick des UNO-Delegierten erweist sich nicht als Erstaunen über das Foto, sondern als ein Aufstöhnen über das Messer, das sich bereits in seinem Rücken befindet. Jetzt wurden wir getäuscht und sind erstaunt über sein Staunen, denn in Abb. 39 und Abb. 40 sehen wir, dass dieser Mann (von dem Ganoven des Verbrechersyndikats) ermordet wurde. Der neue Konflikt entsteht, denn unweigerlich fällt der sterbende Townsend in die Arme von Thornhill und zweifellos gilt dieser nun als überführt. Die einzige Rettung liegt in der Flucht. Abb. 42 gilt in seiner distanzierten Ruhe als Auflösung dieser dramatischen Sequenz. Die Kamera hat die entfernte Vogelperspektive eingenommen. Thornhill ist - ganz klein zu erkennen - auf dem Weg zu einem rettenden Taxi.

Auffällig neben dem Bewegungsablauf sind im Bildaufbau aller vier Einstellungen wieder die Strukturen des Dreiecks und der Diagonalen (s. die Grafiken). Und betrachten wir die Reihenfolge der Anordnungen so stellen wir folgendes fest:



① Exposition: in Bewegungsrichtung ansteigende Diagonale (r-l)



② Wendepunkt: instabiles Dreieck - Basis oben

-----**(Spiegelachse)**-----



③ Konflikt: Dreieck gekippt - stabil, Basis unten



④ Auflösung: in Bewegungsrichtung abfallende Diagonale (r-l)

Das Gesetz der verbotenen Montage

Ähnlich der Schlusssequenz in Vandamms Bungalow findet sich in der legendären Wüstensequenz das Zelebrieren des Blickes im Dreieck. Auch hier dient die Vorwärtsbewegung in der Horizontalen als Exposition für einen erneuten Konflikt. Doch es ist diese horizontale Bewegung bereits mit der diagonalen Gestaltung verknüpft. Es wird sofort auf eine bedrohliche Situation hingewiesen. Der nächste Mordversuch findet zwar nicht irgendwo oben statt, diesmal kommt die tödliche Gefahr von oben.



Abb. 43 Die Vorwärtsbewegung der Exposition ist mit der bedrohlichen Diagonalen verknüpft (Einstellungsnr. 571).

Die Mise en Scène dieser Sequenz ist eine der herausragenden und bekanntesten Inszenierungen Hitchcocks. Hier ging es nicht um die Gestaltung der Zeit, sondern über die Zeit den Raum zu gestalten, ihn über die Dehnung der Zeit, bedrohlich wirken zu lassen. Die Art der Montage streckt die reale Dauer der Zeit. Hierzu Hitchcock selbst in seinem Interview mit Truffaut:

Auf den Einfall bin ich so gekommen. Ich wollte mich gegen die Schablone stellen. Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen gemacht? Eine finstere Nacht an einer engen Kreuzung in einer Stadt. Das Opfer steht im Lichtkegel einer Laterne. Das Pflaster ist noch feucht vom letzten Regen. Großaufnahme einer schwarzen Katze, die eine Mauer entlang streicht. Eine Einstellung von einem Fenster hinter dem schemenhaft das Gesicht eines Mannes auftaucht, der nach draußen blickt. Langsam nähert sich eine schwarze Limousine, und so weiter. Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinterm Fenster.

Und Truffaut entgegnet:

Der Reiz dieser Szene besteht in ihrer Willkürlichkeit. Sie ist bar jeder Wahrscheinlichkeit und jeder Bedeutung. Wenn es so praktiziert wird, wird das Kino wirklich zu einer abstrakten Kunst, wie Musik [...] Und man sollte Ihren Filmen nie die Willkür zum Vorwurf machen, denn Sie glauben an die Religion der Willkür, Sie haben den Sinn für die Phantasie, die auf dem Absurden basiert.³⁵

Die Gestaltung des Raumes erfolgt hier sinnvollerweise nicht durch die Mise en Scène, sondern durch die Montage. Die Montage ersetzt fast vollkommen die Mise en Scène im Gegensatz zum Prinzip des Split Screen. Der Raum wird durch die Eingangstotale definiert und ist a priori ohne größere Besonderheiten in seiner Beschaffenheit gegeben. Er hat symbolischen Charakter.

³⁵ Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.250

Der (öffentliche) Raum als Falle

Hier wird die großzügige Weite der Landschaft in ihrer oberflächlichen Großartigkeit gleichsam zum paranoiden Alptraum. Sie ist jederzeit austauschbar und steht als Index dafür, dass alles, was Thornhill passiert, jedem von uns an solch einem Ort geschehen kann. Sie unterstreicht die Willkürlichkeit und die Absurdität der Ereignisse. Der Kontrast zwischen der herrlich natürlichen und lieblichen Landschaft und der großstädtischen Kleidung Thornhills verdeutlicht das Ausgestoßensein als Fremdkörper, die Grausamkeit und Schutzlosigkeit, der er hier ausgeliefert ist. Thornhill ist ein Fremder, der einem Phantom hinterherjagt und nach seiner wahren Identität sucht.

Der Kontrast der beiden Personen in ihrer Kleidung, die sich in der Einstellung E619 (Abb. 44) gegenüberstehen weist auf diesen Zusammenhang hin. Thornhill ist in seiner unpassenden Kleidung ein Fremder, eine identitätslose Figur zum Raum dieser Landschaft. Die andere Person ist der Landschaft entsprechend gekleidet, er ist nicht barhäuptig, also gegen einen vermeintlichen Angriff von oben gewappnet und er sieht die Bedrohung voraus („Merkwürdig, der Pilot, der sein Gift über schon abgeerntete Felder versprüht“). Doch auch er lässt Thornhill in der Fremde zurück und der letzte Bus, der ihn in die Stadt zurückbringen könnte, fährt - ähnlich Hitchcocks Auftritt zu Beginn des Films - vor Thornhills Nase weg. Den Gegensatz der beiden Personen in ihrer Umgebung konnte Hitchcock hier in einer solchen Gestaltung der Einstellung wie in Abb. 44 über die Anwendung der *verbotenen Montage* (André Bazin) hervorheben.



Abb. 44 Die **verbotene Montage** in der Wüstensequenz verdeutlicht das Ausgestoßensein, den Fremdkörper in einer großartigen Landschaft.

Bazin hat gezeigt, dass immer dann, wenn zwei voneinander unabhängige, auf eine gemeinsame Wirkung hinauslaufende Handlungen zusammenmontiert werden, *in dem erzeugten Effekt der Moment kommen muss, in dem sich die beiden Glieder frontal gegenüberstehen und in dieser irreduziblen Gleichzeitigkeit erfaßt werden müssen, ohne dass noch auf eine Montage oder auch nur die Schuß-Gegenschuß-Technik zurückgegriffen werden kann.*³⁶

Es gibt hier nichts, um sich vor dem angreifenden Flugzeug zu verstecken. Thornhill versucht *in den Erdboden zu versinken*. Er sucht sein Heil in der Horizontalen zu finden, um den tödlichen Angriffen zu entgehen. Er will mit der Schwerkraft der Erdanziehung ins Erdreich nach unten. Doch die Weite der Landschaft und der Erdboden sind unerbittlich. Das Offene der Landschaft wird zu einem Gefängnis: nach unten gibt es kein Entkommen und von oben droht die Gefahr. Das Flugzeug ist ein Vogel und wie in allen Filmen von Hitchcock ist der Vogel der Unglücksbote. Der Mensch wird zum Insekt. Er ist in der großartigen Weite nur Ungeziefer und wird demzufolge mit Insektenvernichtungsmittel bekämpft. Auch hier wieder der Chiasmus in der Rauminzenierung:

³⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1958, S.59



Abb. 45 a, b Die Telefonzelle als rettender Käfig - Die freie Landschaft als bedrohliches Gefängnis.

Zwischen diesen beiden Einstellungen findet Thornhill seine Geliebte, die ihn in die tödliche Falle führt. Zu Beginn befindet sich Thornhill in einer engen Telefonzelle in der Bahnhofshalle des Central Station von New York, umgeben von einer großen Menschenmenge, in der er sich relativ frei bewegen kann. Ganz anders dagegen sitzt er in der weiten Landschaft in der Falle. Hier ist er der erbarmungslosen Verfolgung ausgeliefert. Nur im erbitterten Kampf gegen die Vorwärtsbewegung siegt der Held über den Angriff der Abwärtsbewegung. Verzweifelt stellt er sich auf der Straße einem näher kommenden Tanklastzug in den Weg.

In *The Birds* werden die Menschen Opfer der Flammen einer explodierenden Tankstelle, verursacht durch die angreifenden Vögel. In *North By Northwest* wird der angreifende Vogel Opfer des explodierenden Tanklastzuges. Thornhill siegt über den Angriff von oben.

Auch in *The Birds* ist die Umkehrung der natürlichen Raumsituation ein Zeichen für die Auflösung der Ordnung, *das Chaos bricht aus*: zu Beginn sieht man Rod Taylor mit den Vögeln im Käfig spielen, später werden die Vögel mit ihm im Käfig seiner Wohnung spielen. Hitchcock zeigt uns hier den Raum des Wohnzimmers von Mitch als Gefängnis, als Käfig, dem er ausgeliefert ist. Oder aber, entsprechend der Telefonzelle in *North By Northwest*, sieht man Tippi Hedren in einer Telefonzelle als Käfig dem Angriff der Vögel ausgeliefert.

In *Suspicion* (1941) dagegen wird die Liebe einer Frau (Joan Fontaine) zu ihrem der Spielsucht verfallenen Gatten (Gary Crant) zum Gefängnis. Das Haus, das ihr der Ehemann gekauft hatte, wird zu einem Käfig ohne Fluchtmöglichkeit, denn Joan Fontaine glaubt, nun mißtrauisch geworden, ihr Mann wolle sie vergiften, doch ihr Glaube an die Liebe erweist sich als zu stark, sie kann nicht fliehen.

Das Haus ist wieder das Symbol im mentalen Bild, der Knotenpunkt der abstrakten Beziehungen. Die Lichtgestaltung setzt Hitchcock hier als Index dieses Gefangenseins, im Käfig ein: das Innere des Hauses wird immer mit einer Schattenstruktur eines Spinnennetzes gezeigt. Joan Fontaine scheint sich in den klebrigen Fäden des Netzes verfangen zu haben. *Die Mörderspinne wartet auf den geeigneten Augenblick zum Zuschlagen*. Doch alles erweist sich wie die Schattenstruktur an den Wänden als eine Illusion, eine Projektion, ein Trugbild des Lichtes. Der Ehegatte hegte keine mörderischen Absichten an seiner Frau.



Abb. 46 a, b **Die Telefonzelle als Käfig** (*The Birds*).

Hitchcock: „Wenn man kleine Stücke Filme verwendet, kann man auch eine Szene in einer Telefonzelle machen. Aber galoppierende Pferde und Tausende von Rinder bedeuten nicht unbedingt Kino, das nenne ich Fotografie...“

Den öffentlichen Raum als Falle oder Käfig finden wir in nahezu allen Szenen des Films *North By Northwest* das gutbesuchte Restaurant als Ausgangspunkt für die tragische Verwechslung, der vollbesetzte Aufzug im Hotel Intercontinental mit den beiden Ganoven, die Thornhill beiseitigen möchten, die geschäftige UNO-Empfangshalle, in der Townsend hinterrücks erstochen wird, das volle Auktionshaus in Chicago, aus der Thornhill nur mit der Hilfe der Polizei vor Vandamms Verbrecher entkommen kann, das Restaurant am Fuße des Mt.Rushmore wird zur Falle für Vandamm und zu guter Letzt selbst das Mt.Rushmore Memorial zum dramatischen Finale der Geschichte.

In seinem letztem Film *Family Plot* (1975) greift Hitchcock dieses Prinzip des öffentlichen Verstecks noch einmal explizit auf und wählt für die gestohlenen Diamanten den Kronleuchter als Versteck aus, der für jeden immer sichtbar bleibt. Ausgerechnet hier wird ihn wohl niemand vermuten. Oder die Entführung des Bischofs durch die Verbrecher während der Messe in einer vollbesetzten Kirche. Adamson spricht es aus: ...die Leute da sind so verklemmt, dass sie sowieso nicht eingreifen werden... Und Hitchcocks Kalkül am Käfig (des öffentlichen Raums) liegt gerade in der Flucht aus demselben...

Die Flucht aus der Falle....

Hitchcock opferte meist die Glaubwürdigkeit der Willkür, gerade in der Flucht seiner Helden aus einer schier ausweglosen Situation, aus der Falle eines Raumes. Dabei erwies sich meist die Polizei als sehr dumm, oder aber sogar noch als Fluchthelfer. Thornhill entzieht sich in *North By Northwest* immer sehr einfältig den zahlreichen Mordversuchen von Vandamm und seinen Ganoven. Die Flucht aus der Auktion erweist sich als sehr geschickt in ihrer Inszenierung. Thornhill spielt einen Verrückten, um mit Hilfe der Polizei aus der Falle, als die sich der Raum hier erweist, zu entkommen. Nebenbei erfährt hier der Zuschauer den wahren Namen von Vandamm, Kendall erweist sich als dessen Geliebte und die Porzellanfigur, die Vandamm ersteigert, wird geschickt eingeführt. Sie wird sich später als das Versteck der gesuchten Mikrofilme erweisen, als der sogenannte MacGuffin.

Hitchcock über den Begriff des MacGuffin: Der Name erinnert an Schottland und da kann man sich folgende Unterhaltung zwischen zwei Männer in der Eisenbahn vorstellen. Der eine sagt zum anderen: „Was ist das für ein Paket, das sie da ins Gepäcknetz gelegt haben?“ Der andere: „Ach das, das ist ein MacGuffin.“ Darauf der erste: „Und was ist das ein MacGuffin?“ Der andere: „Oh, das ist ein Apparat, um in den Bergen von Adirondak Löwen zu fangen.“ Der erste: „Aber es ist gibt doch überhaupt keine Löwen in den Bergen von Adirondaks.“ Darauf der andere „Ach, na dann ist es auch kein MacGuffin.“³⁷

Eine andere Rolle spielt der öffentliche Raum in der amüsanten Sequenz in der Bahnhofshalle von Chicago. Hier kann sich Thornhill auf der Flucht vor der Polizei in der Menge verstecken. Die Polizei erfährt, dass sich Thornhill in der Uniform eines Gepäckträgers aus dem Zug geschmuggelt hat. Nun irren die Polizisten in der riesigen Halle umher und untersuchen vergeb-

³⁷ Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*

lich die Vielzahl der hier anwesenden Gepäckträger. Diese Szene wird in ihrer Parodie zur Synekdoche für das zentrale Thema der Flucht vor und die Suche nach der eigenen Identität.

Die Inszenierung in der Inszenierung

Dreieck und Kreisbewegung

Kehren wir zurück zu den Formen der Drittheiten und die Struktur der Relationen der einzelnen Personen des Films untereinander und betrachten hier die Abb. 47. In der formalen Gestaltung dieser Einstellung erkennen wir wieder das Dreieck. Doch verfolgen wir die Staffe- lung der einzelnen Personen im Raum, so empfinden wir wieder eine Richtung der Bewegung. Die Richtung selbst wird wiederum durch die Kreisform bestimmt.



Abb. 48 Das formale Dreieck und die Kreisbewegung

Über allem stehen die Köpfe der Präsidenten als Index für den amerikanischen Geheimdienst, darunter der inszenierende Professor und daneben Thornhill der Spielball aller Inszenierungen. Hitchcock (der Professor) inszeniert wieder in der Ebene, in der Vorwärtsbewegung unten, die Exposition für den weiteren dramatischen Verlauf der Handlung, die List, um Vandamm zu täuschen. (Prof.: „....Hals und Beinbruch für Sie“). Der Raum (oben) für das nachfolgende Ende des Films wird angedeutet. Der räumliche Bezug (von unten nach oben) zwischen Thornhill und das Ende wird ironisch hergestellt: Thornhill blickt durch das Fernrohr (nach oben), die Richtung ist bestimmt (Thornhill: „...ich mag die Art nicht wie Jefferson auf mich herabblickt!“). Auch diese Einstellung steht für die Struktur des Films.

In der nachfolgenden Sequenz finden sich ironische Anspielungen auf den Zusammenhang des Films im Film, der Schauspielkunst und der Inszenierung, sowie der Mise en Scène. Spannung entsteht hier durch die Überraschung. Wir wissen, dass Thornhill mehr weiß als wir. Nicht nur Vandamm ist gespannt auf den weiteren Verlauf der Handlung.



Abb. 49

Vandamm: „...übrigens, darf ich Ihnen mein Kompliment aussprechen für Ihren prächtigen Abtritt, den Sie sich gestern bei der Auktion einfallen ließen...“

Thornhill: „Danke.“

Vandamm: „Und welches kleine Drama wollen wir heute veranstalten? Ich wäre jedenfalls niemals auf die Idee gekommen, diesen freundlichen Ort zu wählen, um eine Geschäftsvereinbarung mit mir zu treffen.“

(Thornhill rollt bedeutungsvoll mit den Augen ...)

Unmittelbar danach erfolgt das nächste kleine Drama: Thornhill wird von Eve Kendall erschossen. Später werden wir erfahren, dass dies nur eine List war. Es war nur eine Inszenierung des Professors, um seine Agentin zu schützen. Thornhill hat schon durch seine unablässige Hartnäckigkeit und Liebe viel zu sehr in Inszenierung eingegriffen.

Und Hitchcock verzichtet auch hier wiederum nicht in einer gesonderten, äußerst kurzen und scheinbar unmotivierten Einstellung auf diese Inszenierung als solches hinzuweisen. In E961 (Abb. 50) sehen wir wieder in der räumlichen Anordnung der Mise en Scène die Präsidentenköpfe des Mt.Rusmore Memorials im Hintergrund und ist in diesem Sinne eher als Zwischenschnitt zu betrachten.



Abb. 50

Die Präsidentenköpfe im Hintergrund dieser sehr kurzen Einstellung (E961) verweisen wieder auf den Zusammenhang von **Inszenierung in der Inszenierung** und die Diagonale als Gestaltungselement im Sinne einer Bedeutungsidentifikation.

Der Raum als Abgrund

und die Überwindung der Schwerkraft

Von nun an erfolgt eine einzige Aufwärtsbewegung im Film. Sie soll die Spannung steigern und dient als Exposition für das große Finale. Thornhill muss den Abgrund und das Dreieck bezwingen. Zunächst wurde er niedergeschossen und vom Boxhieb eines Polizisten zu Boden gestreckt. Im Krankenhaus, wo er gefangen gehalten wird, muss er auf der Flucht einen Abgrund überwinden und macht sich auf den Weg nach oben zu Vandamms Bungalow. Auch hier

muss er verschiedene Abgründe der ausgefallenen Architektur überwinden, um seine Geliebte zu retten. Von hier aus entwickelt sich das spannende Ende auf den Präsidentenköpfen. Von nun an geht's nur noch nach unten. Die Rettung liegt in der Flucht nach unten. Die Lösung der Spannung hat die Form der Abwärtsbewegung und das Ende ist gebunden an eine Rückwärtsbewegung.

Raum als Versteck

Der saubere Raum und die schmutzige Phantasie

Die Toilette dient in mehr als fünfzehn Filmen von Hitchcock als Versteck und ist oft ein Ort, an dem entweder Spione wichtige Entdeckungen machen oder ein Liebesakt vorbereitet wird, sowie zweideutige sexuelle Anspielungen gemacht werden können.

Desöfteren versteckt sich Thornhill in *North By Northwest* vor der Verfolgung in Toiletten. In der Schlafwagensequenz im Zug von New York nach Chicago dient der Raum in der sich Thornhill vor dem Schaffner versteckt, der das Bett zur Übernachtung vorbereitet - *die Liebeswiese* - eindeutig als vorbereitender Hinweis auf den nachfolgenden Liebesakt. Und in Bild 22 täuscht Thornhill eine Dusche vor, um aus der Toilette heraus ungestört Eve Kendall beobachten zu können, nachdem diese ihn zuvor ausgezogen hatte....



Abb. 51 Thornhill entdeckt in seinem Versteck vor der Polizei auf der Zugtoilette einen Damenrasierapparat. Später wird dieser wieder in einer anderen Toilette eine wichtige Rolle spielen.

In *Psycho* findet der pervertierte Liebesakt, das Töten, in einer Dusche statt. Etwas, was uns zutiefst erschüttern muss, denn es ist dies unser intimer Raum der Reinigung. Norman Bates deutet im Dialog, als er Marion das Motelzimmer zeigt, auf seine - und bekanntermaßen Hitchcocks - Phobie vor diesem (in der viktorianischen Doppelmoral) *schmutzigen* Raum hin:

Norman Bates: „Und hier ist...äh...“

(er öffnet die Badezimmertür und deutet verlegen hinein.)

„...Sie wissen ja ...“

Marion: „...das Badezimmer...“

N.B. (immer noch verlegen): „...ja!“

Nach dem Mord, dem Liebesakt, verwischt er sehr sorgsam die Spuren. Er möchte sie einerseits vor der Polizei verwischen, und andererseits will er - und weil wir gerade dies dem Ende des Films entnehmen - aus einem perversen Reinlichkeitsgefühl heraus sein schlechtes Gewissen reinigen, befreien: *er wäscht seine Hände in Unschuld ...*

Marions Schwester wird später im Abfluss dieser Toilette den zerrissenen Schuldschein über 40.000\$ finden und erkennt, dass Marion entgegen Normans Behauptungen hier gewesen

sein muss. Sie hat in der Toilette Spuren hinterlassen. (Etwas das bei Hitchcock, laut eigenen Angaben, die schlimmsten Ängste evozierte.)

Der UmRaum

Hitchcock und Griffith - das Theater und die Entstehung einer Filmsprache

Hitchcocks Bildsprache besteht aus einem Katalog von Gesetzmäßigkeiten, die er aus der relativ kurzen Entwicklung des Filmkunst übernommen hat, oder die er zum Teil selbst erfunden, erprobt und verfeinert hatte. Man kann diese Bildsprache im filmhistorischen Kontext als klassisch konservativ bezeichnen.

Der Konservatismus in seiner Filmsprache erklärt sich aus der Tatsache, dass Hitchcock in seiner Kunstauffassung zeitlich nach hinten orientiert war. Gleichsam Griffith beruhte seine Auseinandersetzung mit der Filmkunst in erster Linie mehr auf einem *ästhetischen Minderwertigkeitskomplex*, der die Filmgeschichte noch bis vor kurzer Zeit beherrschte. Doch im Gegensatz zu Griffith hatte Hitchcock mehr Humor wobei es ihm dadurch besser gelang, sich auch über seine eigenen Ideen lustig zu machen. Seine Filme zeichnen einen Humor aus, der sich nicht nur über sich selbst, sondern bisweilen auch - fast kindisch - über die Auswüchse einiger Kollegen lustig machte.

Hitchcock und Griffith begannen mit der Filmkunst in einer durch das viktorianische Zeitalter geprägten Blütezeit des Theaters, das als intellektueller Zeitvertreib für das gehobene Bildungsbürgertum angesehen wurde. Griffith und Hitchcock wollten den Film von seinem Ruf der Unseriösität der *Nickelodeons* oder der *Music Halls* befreien. Sie wollten respektable Filme machen. Doch gerade hierin lag ein guter Teil der Kraft und Vitalität des Films.

1911 drehte Mack Sennett, der bei Griffith als Schauspieler und Autor begonnen hatte, seine ersten Komödien, die ein Gefühl der Freiheit und einen Schwung vermitteln, wie sie auch an den besten Stellen bei Griffith zu finden sind, der jedoch dies zurückzudrängen versuchte. Griffiths Kunst war rückwärts gewandt, Sennett schaute nach vorne, in Richtung Dadaismus und Surrealismus.

Das Problem mit Griffiths Ruhm ist ein Dilemma: Noch nehmen wir das Kino nicht ernst genug und verleugnen den Slapstick gerne; gleichzeitig nehmen wir den Film zu ernst und suchen nach einer respektablen Vaterfigur, die Griffith so gut verkörperte.³⁸

In Europa sind als Gegenpole zu Hitchcocks Kunst wohl die filmische Avantgarde des französischen *Cinéma vérité* um René Clair, Marcel Duchamps, Man Ray oder Luis Buñuel zu nennen. Oder die deutschen Surrealisten wie Hans Richter, Ruttmann oder Viking Eggeling, der futuristische Film und der sowjetische Film um Dsiga Vertow, Pudowkin oder Eisenstein. Sie alle versuchten den Film auf das wesentliche strukturelle Element zurückzuführen, das ihn auszeichnet: die Reduktion in der Bewegung, die abstrakte Bewegungssillusion und - in erster Linie - die vollkommene Loslösung des Films von der Tradition des Theaters.

Hitchcock versuchte den Film an das Theater anzuschließen und sich darauf aufbauend eine eigene visuelle Sprache hierfür zu entwickeln, die vor allem darin bestand, die bewährten literarischen Formen der vergangenen Stilepochen dem neuen Film anzuschließen. Sein Kalkül zielte nicht auf einen vordergründigen Formalismus im Film, sondern die Form sollte sich dem erzählerischen Inhalt und der Geschichte unterordnen.

In diesem Zusammenhang ist auch sein Umgang mit dem *Raum* zu betrachten. Hitchcock beschneidet den Raum um seine Figuren, um auf das Wesentliche des Raums aufmerksam zu machen. Er entfernt das Überflüssige, den unnötigen Raum. Er seziiert oder montiert den *Umraum*, falls er für die Emotionen der Personen oder der Zuschauer bedeutsam werden sollte. Der Raum und seine Dimensionen im zweidimensionalen Bild wird so zum dramaturgischen Element erhoben.

Hier wird der Bezug Hitchcocks zu Griffith deutlich. Beide versuchten den FilmRaum vom TheaterRaum allmählich zu entfernen, ohne sich dabei vollkommen von ihm zu lösen. Griffith entwickelte in Anlehnung an die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts - vor allem an die von Dickens - das Prinzip einer Bewegung im Raum und Sprünge in der Zeit. Elemente dafür sind Parallelhandlung und ein Strukturprinzip der Spiegelung im formalen Aufbau (*The Country*

³⁸ James Monaco, *Film verstehen*, S.259

Doctor, 1909), literarische Begriffe wie Metonymie, Symbol oder Synekdoche (der Weizen in *A Corner in Wheat*, 1909) oder das Prinzip der *Last-Minute-Rescue* (*The Londale Operator*, 1911 und *David Copperfield* von Dickens). Die Übernahme solcher Stilelemente aus der Literatur in eine Filmsprache führten zwangsläufig zum freieren Umgang mit dem Problem der Real-Zeit oder dem TheaterRaum, sowie zu einer neuen Erzählweise entgegen dem *Theaterfilm* der damaligen Zeit. Eine Filmsprache also, die demzufolge immer an der Literatur und dem Theater orientiert blieb.

Das Bewusstsein darüber, dass im Film die Kamera das Auge des Lesers von Romanliteratur ersetzt, in Verbindung mit der bildlichen Deskription von wesentlichen Ausschnitten (ähnlich dem Roman), sowie der Orientierung an der Malerei, die sich bei Griffith immer wieder in bildlichen Zitaten findet (z.B. der Realismus eines Courbet in *der Landschaft von The Country Doctor*, oder eines *sozialen* Realismus Millets in *A Corner in Wheat*, sowie die impressionistische Wirkung des Lichts in der Gegenlichtfotografie etc.) führten unter seiner Regie über Literatur und Bildende Kunst zu einer allmählichen Abkehr der Filmkunst vom *Theaterfilm*. seiner Zeit

Voraussetzung hierfür war ein neues Bewusstsein über den Raum und dessen Behandlung im Filmbild oder der Montage als Mittel für einen strukturierenden Aufbau. Schon in einem seiner schönsten Kurzfilme *The Musketeers of Pig Alley* finden wir, wie bereits angeführt, die Kreisbewegung als struktureles Element im dramaturgischen Aufbau. Hitchcock hat die Kreisbewegung als Strukturelement in *North By Northwest* direkt übernommen und in die Vertikale verlegt.

Hitchcock denkt die Bilder, er betrachtet sie als Projektionsflächen seiner Ideen. Der Vorzug der Bilder liegt in ihrer Künstlichkeit, darin, dass sie der sinnlich wahrgenommenen Wirklichkeit mehr unähnlich als ähnlich sind. Sie werden gedacht und gemacht wie Blicke, wie Blaupausen. Aber wir haben gesehen, dass diese rationale Aufteilung des Raumes in Blicke und Schnitte nach dem Prinzip geometrischer Achsen einen Spalt offen ließ, durch den das Sehen für einen Augenblick in den Bereich des Imaginären entwich und es versäumte, das Bild an seinem Ort zu fixieren. Für einen Augenblick waren wir allsehend, wie Hitchcock, aber es war ein Fleck im Bild. Der Blick hatte sich verloren.

Jürgen Ebert

DIE BILDKOMPOSITION

HITCHCOCK UND DER DEUTSCHE EXPRESSIONISMUS

Eng verbunden mit der Mise en Scène ist das gestalterische Prinzip der Bildkomposition. Hitchcock, der beim Film als Zwischentitel- und Kulissenmaler bei British-Gaumont in London begann, wusste um die Wichtigkeit der bildgestalterischen Elemente. Er lernte dies u.a. in den Ufa-Studios in Deutschland, die zu dieser Zeit im expressionistischen Film die suggestive Illusion der extremen Lichtführungen, der Kameraperspektiven und der ausgefallenen Dekorationen zelebrierten.

Während der britisch-deutschen Koproduktion von *The Blackguard* (1924) unter Michael Balcon und Erich Pommer - zwei der einflussreichsten und bedeutendsten Filmproduzenten dieser Zeit - hatte Hitchcock als Regieassistent die Gelegenheit in den bestausgerüsteten Ufa-Studios die Arbeitsweise der deutschen Regisseure zu studieren, allen voran Murnau bei den Dreharbeiten zu *Der letzte Mann*. Es war die Blütezeit der deutschen Filmindustrie und gleichzeitig der künstlerische Höhepunkt einer Vormachtstellung in der Weltproduktion überhaupt.

Der deutsche expressionistische Film wurde zu einem Spiegelbild des gesellschaftlichen Chaos, welches sich in der Weimarer Republik durch Inflation und sozialen Unruhen zeigte. Stilistische Elemente des expressionistischen Films waren die *High-Key-Lichtführung* mit ihren hohen Kontrastunterschieden und langen Schatten, der beschleunigte Schnitt und die ausgefallenen Kamerawinkel, die schrägen und schiefen Ebenen der Dekoration, die *der morbiden Psychologie eines Landes im gesellschaftlichen Chaos entsprachen*. (D. Spoto)

Der deutsche Film damals war in erster Linie ein Studiofilm, der die ausgefallenen und einprägsamen Szenenbilder ermöglichen konnte. Er orientierte sich in der Gestaltung vor allem an der bildenden Kunst des *Expressionismus* und der *Neuen Sachlichkeit*, die eine Phantasiewelt der Irrationalität, Angst und Schrecken, Alptraum und Tod kreieren sollte.

Der deutsche Expressionismus hat wohl einen sehr großen und prägenden Eindruck auf den jungen Hitchcock ausgeübt, der in seiner Arbeit und Vorstellungen seine Wurzeln ebenfalls in der Kunst der Romantik hatte. Als Regisseur muss ihn wohl Murnau sehr beeinflusst haben, bei dem er viele Parallelen zu seinen eigenen Vorstellungen von Leben und Werk fand, vor allem seine *Symphonie des Grauens - Nosferatu* (1922). Alle Filme von Murnau zeugen von einem inneren Zwiespalt, *einem Kampf mit einer Welt, die ihm ewig fremd blieb* (Lotte Eisner). Murnaus Arbeiten sind nicht einfach auf einen stilistischen Formalismus zurückzuführen. Sie zeugen von einer künstlerischen Reife und vom Perfektionismus eines ausgefallenen Künstlers. Murnau hatte wie Hitchcock ein instinktives Gespür für die inszenatorische Dichte, für die Dramaturgie und Bildsprache eines noch jungen Mediums, sowie eine Vorliebe für das noch so kleinste Detail. Die Übergänge wirken natürlich und nicht gestellt. Es verband beide einen Sinn für hintergründigen Humor (z.B. in *City Girl*, USA 1921). Zudem war für beide der Einfluss der Kunstgeschichte entscheidend in ihrem Werk gewesen.

Im Faust zeigt er einen Pestkranken in seltsamer Verkürzung, mit ungeheuren Fußsohlen (man denkt dabei an den Leichnam Christi bei Mantegna oder Holbein). Und wenn Gretchen, das Haupt in den Man-

tel gehüllt, in den Ruinen einer beschneiten Hütte ihr Kind wiegt, so erinnert das an das Bild einer flämi- schen Madonna.³⁹

Auch Murnaus Bestreben eins mit der Kamera zu werden, der Kamera, die zum Auge wird, verbindet ihn mit Hitchcock. Murnau war sich, genau wie Hitchcock, über die dramatische Funktion der gestalterischen Elemente, wie Linien, Formen, Licht und Schatten - bei Hitchcock später auch die Farbe - bewusst. Seine Kamerafahrten, die Perspektiven und der Standpunkt verdichten in den Bildern die Transformierung des Inhalts.

In *Der letzte Mann* vermittelt uns die entfesselte Kamera in ihrem schlingernden Hin und Her einen trunkenen Traum und schwindelnde Visionen, ähnlich der Kamerafahrt in *Vertigos* Trep- penssequenz, sowie die Sichtbarmachung des Unterbewussten. Und bezeichnenderweise kam *Der letzte Mann* als der erste Stummfilm ohne Zwischentitel aus; ein Zeichen für die narrative Kraft des visuellen Erzählens.



Abb. 52 a, b **Lichtführung:** *Der letzte Mann* (a) und *Blackmail*(b).

Enno Patalas verweist darauf, dass die Wurzeln der Filme von Hitchcock im britischen Schau- erroman der viktorianischen Literatur auszumachen sind und die Formen der Angst und des Schreckens daher im Gegensatz zu den deutschen Romantikern und des Filmexpressionismus als *nicht metaphysisch* begründet sind. Doch Hitchcock übernimmt von den deutschen Film- regisseuren das Prinzip harmlose, spießbürgerliche Figuren als verdächtig erscheinen zu las- sen (s.u.a. der brave Budenbesitzer in Paul Lenis *Wachsfigurenkabinett*).

Bei den deutschen Romantikern geschieht es oft, dass Personen, die sich in der Folge als äußerst sympa- thisch erweisen, uns erst als seltsame Dämonen erscheinen. In Hoffmanns *Goldenem Topf* erschrickt der Student Anselm vor dem grauenvollem Gebaren, dem stechenden Blick des Archivars Lindhorst, des Fürsten guter Geister. Und in Hoffmanns *Abenteuer einer Sylvesternacht* sieht der vom Teufel seines Spiegelbildes beraubte kleine Spikher zuerst verdächtig und bössartig aus. [...] Es ist jene halb reale Zwi- schenwelt E.T.A.Hoffmanns, die in den phantastischen deutschen Filmen weiter lebte. Schon die Roman- tiker hatten ihre Freude daran gehabt, ihre skurrilen Geschöpfe einer kompliziert hierarchischen Rang- ordnung einzufügen, der bürgerlich wohletablierten Gesellschaftsklasse und ihrem minutiösen Räderwerk Phantastisches und Unwahrscheinliches zu untermischen. Man weiß niemals so recht, ob einer dieser Honoratioren, die einen festumrissenen Beruf ausüben und offiziell einen pompösen Titel tragen, nicht zu gleicher Zeit ein den romantischen Gemüter so genehmes Doppelleben führt. Verstecken ein Stadtsekre- tär, ein Archivar, ein Titularbibliothekar oder gar ein Geheimrat hinter der Maske wohlstandiger Beam- ter ein paar Überreste von Zauberkünsten, die urplötzlich zum Vorschein kommen können? So verwand- delt sich der Obergerichtsrat Drosselmeier, dem Hoffmann die eigenen Züge gegeben hat, im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* in einen scheußlichen Uhu, der auf der Uhr sein garstiges Gefieder sträubt.⁴⁰

Und das Prinzip des unheimlichen Doppelgängertums findet sich ebenso häufig im expressio- nistischen Film: der dämonische Doppelgänger in Stella Ryes *Der Student von Prag*, Caligari ist zugleich Jahrmarktanreißer und Direktor einer Irrenanstalt, Nosferatu ist zugleich Vampir und Schloßherr oder im *Januskopf* bedient sich Murnau dem Thema von Dr.Jekyll und Mr. Hyde. Herausragende Figur des Doppelgängers im expressionistischen Film aber ist *Dr.Mabu- se* in den Filmen Fritz Langs.

³⁹ Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Fischer Verlag, Frankfurt 1980, S.97

⁴⁰ Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Fischer Verlag, Frankfurt 1980, S.103



Abb. 53 a, b **Lichtgestaltung und Treppen:** in *Asphalt* von Joe May und Hitchcocks *Blackmail*

Hitchcocks Vorliebe für Treppen und Korridore gehen ebenfalls auf den Einfluss der deutschen Expressionisten zurück. Lange düstere Gänge sind auf alle Fälle ideale Gelegenheiten für das berühmte Helldunkel. *Es ging fort, so schreibt E.T.A. Hoffmann in seinem Majorat, durch lange hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schimmer in die dicke Finsternis; Säulen, Kapitale und bunte Bogen zeigten sich oft wie in der Luft schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her, und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie hinwegschlüpfen, schienen zu zittern und zu schwanken.*

Auch Spiegelungen und Schatten als Symbol für die Doppelgängerfigur finden ihren Ursprung in der Literatur eines E.A.Poe oder E.T.A. Hoffmanns.



Abb. 54 a, b **Lichtstrukturen** (Linien und Formen): die Gitter aus *Nosferatu* und *The Wrong Man*

Film ist Projektion..., denn wie der Maler die Lichteffekte durch Schatteneffekte, durch Schattenstriche beim Zeichnen erzielt, so muss der Kameramann auch Schatten machen. Das ist wichtiger als Licht zu stellen (Murnau).



Abb. 55 a, b **Lichtstrukturen** (Schatten): Schattenwurf aus Langs *M* und *The Man Who Knew Too Much*

Das Gute versucht Murnau - wie Hitchcock - durch die kraftvolle Darstellung des Bösen zu vermitteln. Und ähnlich dem Thema von *Vertigo* verhält es sich mit Murnaus *Phantom* (1922). Die Hauptfigur des Films fällt auf falsche Werte herein, auf Überschätztes, auf ein vamphaftes Mädchen. Hier sehen wir den taumelnden Tag: *Häuser scheinen zusammenzubrechen, verschieben sich ineinander, mittels eines raffinierten Mechanismus in der Filmarchitektur...*⁴¹ In Hitchcocks *Stranger on a Train* taumelt auf dem Rummelplatz das Karussell und stürzt krachend und drehend in sich zusammen.

Außer diesem Murnauschen Sinn für suggestive Perspektiven, die architektonische Ökonomie mit visueller Kraft verbanden, zog Hitchcock viel Anregungen aus den damals vorherrschenden Bildern des deutschen Films.[...] Der Rummelplatz im *Kabinett des Dr. Caligari* gehörte zu den stärksten Bildern dieser Ära. Diese Bilder entstammten der Tradition zirkensischer Grotesken, verwiesen auf Goethes Hexensabbat im *Faust* ebenso wie auf die alptraumhaften Kirmeswelten in Hoffmanns Erzählungen. Das war der Ort, wo sich die Kräfte des Wahnsinns und der tödlichen Begierden trafen, wo das Außerordentliche Realität wurde (und somit überwunden). Und genau diese Bedeutung haben die Kirmesplätze in Hitchcocks *Mr. und Mrs. Smith*, in *Die rote Lola* und in *Der Fremde im Zug*. In *The Ring* sollte er wenig später die Verbindung zwischen Bildern von Kirmesplätzen und Freaks und Abweichungen im physischen als auch emotionalen Dasein erforschen. Und in *Saboteure* entlässt der Kirmesplatz seine Freaks in die normale Gesellschaft, um dort das Normale in Frage zu stellen.⁴²

Max Reinhardt versuchte zuerst auf der Theaterbühne die bildnerische Umsetzung der expressionistischen Stilelemente, bevor sie im Film übernommen wurden. Und seine Schauspielschule wurde zur beispielhaften Ausbildung des expressionistischen Schauspielers. Ihr entstammten solche Charakterdarsteller wie Peter Lorre, Emil Jannings, Olga Tschechowa, oder Albert Bassermann. Und Hitchcock, der diese Schauspieler schätzte, besetzte viele seiner frühen Filme mit diesen deutschen Darstellern: Anny Ondra in der Hauptrolle von *Blackmail* (1929), Peter Lorre in *Secret Agent* (1935), Oskar Homolka in *Sabotage* (1936) oder Albert Bassermann in *Foreign Correspondent* (1940).

Der formale Einfluss des deutschen Expressionismus auf Hitchcocks Werk lässt sich vor allem in seinen frühen Filmen ablesen. In *The Lodger* (1926) und insbesondere im ersten Tonfilm *Blackmail* - der erste britische Tonfilm überhaupt - zeigt sich dies in der sorgfältigen Lichtführung mit ihrem Helldunkel, der ausgefallenen Montage oder der Anwendung des *Schüfftanverfahrens* nach dem berühmten deutschen Ufa-Kameramann Eugen Schüfftan.

So ermöglichte das Schüfftanverfahren Hitchcock im Studio zu arbeiten und durch diesen Trick doch den Anschein von Originalschauplätzen zu erwecken. Es war der Vorläufer der von Hitchcock so geliebten Hintergrundprojektion oder der Matte Paintings von Albert Whitlock in nahezu allen seiner Filme.

Später, insbesondere in *Vertigo*, wird es ihm nicht mehr um ein Höchstmaß an Realismus gehen. Man soll das gemalte Bild erkennen können, als ein Trugbild. Das Künstliche soll den Raum desillusionieren, ihn als Abbild erkennen lassen, als Maske oder Spiegelung. Der Blick soll uns ruhig fremd werden. Die Grenzen von Realität und Illusion sollen sich verwischen, um das Ambivalente solcher Begriffe wie Liebe und Tod, Identität und Dopplung, Spiel und Inszenierung zu verdeutlichen.

⁴¹ Ulrich Kurowski in *Taumelnder Tag - zum 100. Geburtstag Murnaus* in *epd-Film*, 12/88, S.16-23

⁴² Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*, S.92



Abb. 56 Das **Schüfftanverfahren** in Hitchcocks *Blackmail*

„Man stellt einen Spiegel in einem Winkel von 45° auf, in dem sich ein Foto des Museumgebäudes spiegelt. [...] An den Stellen, die den Dekors entsprachen, die wir im Studio gebaut hatten, kratzten wir von dem Spiegel das Quecksilber ab, zum Beispiel dem Ausschnitt einer Tür, so dass man jemand hindurchtreten sehen konnte...“ (Hitchcock zum Schüfftanverfahren im Interview mit Truffaut.)

Vertigo ist ein gemalter Film über das Abbild und den Blick der keiner ist. Das Bild spiegelt sich endlos in der *Windung der Schraube*. Und der kranke Blick in den Abgrund lässt uns taumeln.

In *Rear Window* (1954) macht uns Hitchcock über die Figur des Fotografen Jeffries auf die voyeuristische Situation des Zuschauers im Kino aufmerksam. Am Ende fragt uns, den Zuschauer, der Beobachtete von gegenüber auf der Leinwand: „*Was wollen Sie von mir?*“. In *Vertigo* dagegen, ein Film über den *Fetischismus am Abbild* verschwindet die Beobachtete, das Abbild im Abgrund des Blicks aus dem Blickfeld Scotties.

Fetisch = Phallus = Film. Irgendein Reflex, eine Linie, ein Umriß, eine Bewegung, eine Farbe, eine Tiefe springt mir ins Auge, zieht mich an oder stößt mich ab. Das Feld des Sehens deckt sich nicht mit dem homogenen Raum der geometrischen Perspektive. Ich stelle mir vor, dass in *Vertigo* der Mann in dem Augenblick, in dem die Frau wie eine grüne Lichterscheinung aus dem Badezimmer vor ihn hintritt, durchaus nicht halluziniert, er sieht den Körper seines Begehrens auf sich zukommen. *Vertigo* ließe sich als Geschichte zweier Augenblicke nacherzählen. Plötzlich, das Bild einer Frau blickt den Mann an, er muss die Augen schließen. Dann, der Mann sieht sich sehen, er stellt fest, das Bild lebt, und er weiß nicht, dass er sich täuscht. *Nie erblickst du mich da, wo ich dich sehe.* [...]

Vertigo sehen heißt vergessen zu können, dass es ein fetischistischer Film ist, heißt vergessen zu können, dass es ein Film ist. Keineswegs brauchen wir deshalb so zu tun, als hätten wir von dem Geheimnis, über das wir gestolpert sind, nichts gesehen. Es geht bloß darum, zu vermeiden, unsere von Grund auf voyeuristische Haltung, unsere Schaulust, die Begehrlichkeit und Verführbarkeit unseres Auges nicht für eine Reflexion auszugeben.⁴³

Der Mikrokosmos der Einstellung

Das kleinste Element des Films, die Einstellung oder der Bildkader, wird über die bildnerische Ebenen definiert. Sie ist nicht nur an fotografische Codes gebunden, sondern auch an Codes aus der Malerei und der Bildenden Kunst. Die bildgestalterische Qualität kann zum dramaturgischen Element werden und zur Umsetzung des Inhalts durch die Form.

Bei Hitchcock finden wir die kleine Einstellung zum Teil dicht angefüllt mit optischen Informationen und Konnotationen, um die große Geschichte auch im Kleinen zu erzählen. Kein Bild wird vergeudet oder verschenkt. Die Bildsprache folgt nicht einer vordergründigen formalistischen Doktrin, sondern dient in jeder Einstellung in syntaktischer Logik als Interpretationsangebot an den Zuschauer. Hierin war er sehr erfinderisch und experimentierfreudig.

⁴³ J.Ebert in *Filmkritik*, Nr.282, S.258,259

Für Truffaut, Rohmer oder Chabrol war Hitchcock weder ein Geschichtenerzähler noch ein Poet, sondern *einer der größten Erfinder von Formen in der ganzen Filmgeschichte*. Bei ihm dient die Form nicht der Verschönerung des Inhalts, sondern sie schafft ihn. Auf Hitchcock trifft das zu, was Christian Metz über den Film schreibt:

Wenn eine Sprache nicht bereits existiert, muss man fast ein Künstler sein, um sie zu sprechen, wie schlecht auch immer. Denn sie zu sprechen, bedeutet sie teilweise zu erfinden, während die Alltagssprache zu sprechen nur bedeutet, sie zu benutzen. 44

Die Ansammlung und Verdichtung von optischen Informationen - das, was Eisenstein *das System der Attraktionen* nannte - bilden in den Filmen von Hitchcock einen *Mikrokosmos der Einstellungen*, der in seiner Summe zum *Makrokosmos* des endgültigen Films organisch zusammenwächst. Nichts ist dem Zufall überlassen, kein Bild wird vergeudet.

„Kein Bild Hitchcocks treibt nur die Handlung vorwärts, dient nur dem Ausdruck einer Emotion, illustriert nur eine Erkenntnis. Solche Vorgänge spielen sich in seinen besten Filmen stets gleichzeitig, einander konstituierend ab. Das ist der Grund, weshalb ein Zuschauer, der zunächst immer erst einmal auf den vordergründigen Ablauf der Handlung fixiert ist, beim mehrmaligen Sehen eines Filmes von Hitchcocks immer neue Zusammenhänge erkennen kann. [...] Wenn der Maßstab für die Qualität eines Meisterwerks die mit den sparsamsten Mittel erzeugte Komplexität ist, dann gehört Hitchcock zu den größten Künstler unseres Jahrhunderts. In diesem Punkt treffen sich auch zwei eher für unvereinbar gehaltene Dinge: Kunst und Ökonomie. So erklärt sich letztlich auch, warum Hitchcock wirtschaftlich ebenso erfolgreich war wie künstlerisch.⁴⁵

Betrachten wir nun in einem kleinen Beispiel aus *North By Northwest* so etwas wie die *Ökonomie der Einstellungen*.



Abb. 57 Die **Ökonomie der Einstellung** in *North By Northwest*:

In einer einzigen Einstellung und der Anordnung der Gegenstände (Ensembles) präsentiert uns hier Hitchcock über den beobachtenden Blick Thornhills viele Informationen: Auf dem Tisch im Vordergrund sehen wir die Aktentasche Vandamms mit den für den Professor so wichtigen Plänen des Verbrechersyndikats. Daneben steht die in der Auktion ersteigerte Kunstfigur mit den Mikrofilmen im Innern. Dies erfahren wir über den Dialog dieser Einstellung. Beides soll ins Ausland geschmuggelt werden. Der Sekretär Leonard (Martin Landau) unterhält sich mit Vandamm, während er hinter seinem Rücken und nur für uns als Zuschauer sichtbar eine Pistole aus der Jackentasche hervorholt. Mit dieser Pistole wird er auf Vandamm schießen, doch zu unserer Überraschung wird sich herausstellen, dass es Kendalls Pistole mit den Platzpatronen ist.

Diese Einstellung steht in ihrer Ökonomie und Komplexität für die gesamte nachfolgende Sequenz des Films. Sie steht für die Spannungen in den beiden bekannten Formen von *Suspense* und *Überraschung*. Sie steht für die Entlarvung Eve Kendalls als Agentin und ihrer geplanten Beseitigung. Sie zeigt uns das gesuchte Versteck der Mikrofilme und die Pläne des Syndikats. Sie steht aber auch für die Mordinszenierungen und Mordversuche des Films (Spiel und

44 Christian Metz in *Semiotique des Films*

45 Bodo Fründt in *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.231-232

Inszenierung, Film im Film). Sie zeigt uns zum ersten Mal den MacGuffin im Bild, um den sich die verschiedenen Parteien so bemühen. Und sie steht in ihrer formalen Gestaltung wieder für die Diagonale und das Dreieck, das Menage á Trois des Voyeurismus zwischen Betrachter, Betrachtender und Betrachteter, sowie des strukturalen Bewegungsablauf der Sequenz - der vertikalen Kreisbewegung im Raum um das Objekt, von unten nach oben und wieder nach unten zurück.

Beachten wir den Raum, so sehen wir ihn auf das Notwendigste beschnitten. Anders dagegen die Gestaltung des Raums in E572 (Abb. 58).



Abb. 58 Der **UmRaum** und das Bild

Die Großzügigkeit der Einstellung, der UmRaum zeigt uns, dass der Raum auch hier nicht vergeudet ist. Der Raum wird hinzugefügt und verdeutlicht das Ausgeliefertsein Thornhills, seine Einsamkeit und Schutzlosigkeit gegenüber einer flachen Landschaft. Und vergleichen wir es hier mit Abb. 59: Thornhill gleicht in seiner Einsamkeit dem *Mönch am Meer* im gleichnamigen Gemälde des Romantikers Caspar David Friedrich (1774-1840), ein Schlüsselwerk der deutschen Frühromantik.



Abb. 59

Caspar David Friedrich: *Mönch am Meer*

Die Angst angesichts der Verlassenheit im leeren Universum mag die undeutliche Gestalt des Mönches am Rande des Abgrundes ebenso ergreifen, wie das Empfinden oder Erahnen eines Zustandes grenzenloser und weltvernichtender Entrückung.

Der Schauer der Leere und des Nichts ist sowohl hier, wie in Hitchcocks Wüsteneinstellung spürbar. Einerseits das Licht am aufreißen Wolkenhimmel in Friedrichs Gemälde und andererseits die Diagonale der endlosen Straße, die ins Nichts zu führen scheint. Von dort braucht man sich keine Rettung erwarten, dort findet man keine Zuflucht. Die Nähe eines nicht lokalisierbaren Abgrundes lässt in einem die Ahnung einer undefinierbaren Bedrohung aufkommen. Im *Mönch am Meer* deutet der Standpunkt des Betrachters die Gefahr, die angesichts des Abgrundes und der Rückenfigur aus dem Hinterhalt droht. In Hitchcocks Einstellung droht die Gefahr aus der Luft. Der niedere Standpunkt des Betrachters lässt einen die möglich werdende Erbarmungslosigkeit des Himmels über uns spüren.

Und noch eine andere Einstellung aus *North By Northwest* verweist auf die bildnerische Verwandtschaft Hitchcocks mit Friedrich. Die Einstellung in Abb. 59 gegen Ende des Films findet seine formale Entsprechung in Friedrichs Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* (Abb. 62).



Abb. 60 a, b *North By Northwest*: die Flucht in den Abgrund - und ihre Entsprechung in *Vertigo*

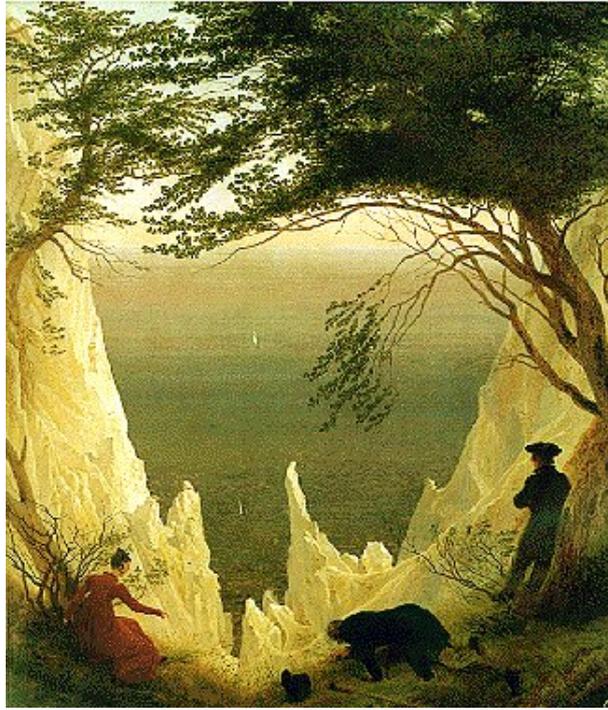


Abb. 61 **Caspar David Friedrich:** *Kreidefelsen auf Rügen*

Jens Christian Jensen deutet dieses Gemälde als eine bildliche Allegorie auf die Liebe Friedrichs zu seiner Frau. Es stellt ein Hochzeitsbild dar und gehört in die Tradition des romantischen Freundschaftsbildes. Denn die Frau auf dem Bild gilt zweifellos als Friedrichs Frau Caroline. Auch die beiden männlichen Figuren sollen die Personifizierung C. D. Friedrichs darstellen. Einerseits als älterer Mann in der Mitte des Gemäldes - Friedrich war sehr viel älter als Caroline - und andererseits als junger Mann, der hier als Bräutigam anzusehen ist. Diesen bildlichen Dualismus finden wir auch in *North By Northwest*: einerseits der Professor („...eigentlich bin schon viel zu alt für diesen Job...“), das Alter Ego Hitchcocks als inszenierender Regisseur und andererseits der junge, sportliche und elegante Cary Grant (so wie Hitchcock gerne gewesen wäre), der Eve Kendall in der folgenden Einstellung einen Heiratsantrag machen wird.

Formal weisen beide Bilder ebenfalls viele Gemeinsamkeiten auf. Am auffälligsten erscheint mir die Entsprechung der Farben *rot* für die Kostüme der beiden Frauen, die Hitchcock bestimmt nicht zufällig ausgewählt hatte. In Hitchcocks Einstellung sind beide mit der Hand einander verbunden. Bei Friedrich verbinden beide der herzförmige Wuchs der Bäume. Und die abgründigen Felsen mit den Bäumen und der weite Ausblick auf das Meer erscheinen einem gleichsam als eine Bühne, als eine Illusion der Natur. In Hitchcocks Film dienen die in Fels gehauenen - und im Film gemalten - Köpfe der Präsidenten als Rahmen, als Zuschauer auf einer Bühne, das Bild im Film, die Illusion als Gemälde.

Bei beiden stehen zwischen Mann und Frau der Abgrund und seine gefährliche Überwindung. Die Frau ist dem Irdischen verbunden, sie sieht nach unten und der Mann führt die Frau, er gibt die Richtung vor.



Abb. 62 Das romantische Motiv aus *Vertigo*: Am Meer erzählt Madeleine Scottie den „Traum der Gänge“

Hier am Meer küssen sie sich das erste Mal. Sie betrügt ihn und er glaubt sie betrüge ihren Mann. In dieser Einstellung ist der Ort, der Abgrund am Meeresufer, ein Symbol des mentalen Bildes in *Vertigo* der Knotenpunkt der Beziehungen. Und die immer wiederkehrenden Wogen der Wellen stehen für einerseits für den Geschlechtsakt und andererseits für die (vorge-täuschte) Todessehnsucht Madeleines.

Bildformat und Kadrierung

Für Hitchcock, der immer wieder das Bild vor den Dialog stellte, bedeutete dies ein so sorgfältigeren Umgang mit den bildnerischen Elementen des Films. Mit dem Bild und seiner Gestaltung kann er die Emotionen des Zuschauers kontrollieren, bestimmen und manipulieren, mit ihnen spielen.

Das grundlegendste Element in jeglicher Gestaltung des Filmbildes liegt in der Auswahl des Bildformats oder Bildkaders. Die Funktion des Bildformats innerhalb der *diachronischen Aufnahme* und seine Mise en Scène ist mit dem Schnitt in der Montage gleichzusetzen. Hier wäre die Bildbegrenzung der Schnitt. Der Kader in der Einstellung entspricht dem Schnitt in der Sequenz.

Eine bewusste Kadrierung hat ebensolche dialektische Funktion, wie wir sie in der Montage vorfinden können: aus dem Verhältnis zweier unabhängiger Bezüge kann ein neuer Inhalt entstehen. Die Bildfelder Hitchcocks begnügen sich nicht mit einer Neutralisierung der Umgebung, mit einer möglichst perfekten Abdichtung des Systems (*Ensembles*) und dem Einschluß eines Höchstmaßes an Komponenten ins Bild; sie machen aus ihm gleichzeitig ein Bild voller Relationen und Abhängigkeiten, offen für ein Spiel von rein gedanklichen Beziehungen, die sich zu einem Ganzen, Ensemble übergreifenden verweben.

Die Maskierung ist eine der häufigsten Anwendungen, um die Dimensionen des Bildfeldes zu verändern. Dies kann sowohl künstlich, als auch natürlich geschehen und stellt

ein wichtiger Aspekt in der Syntax des Bildformats dar, seit D.W.Griffith, als einer der ersten, ihre Möglichkeiten erforschte.



Abb. 63 a, b Die künstliche (a) und die natürliche (b) **Maskierung** des Bildfeldes in *North By Northwest*.

Da ein Filmregisseur ähnlich dem Maler den dreidimensionalen Raum in der Fläche gestalten muss, erscheinen *Entfernung* und *Proportion* als zwei wichtige Subcodes in der Syntax der Bildkomposition. Die Anordnung der Gegenstände im zweidimensionalen Bildfeld (das Ensemble) wird durch die Größen von Entfernung und Proportion bestimmt. Sie muss bisweilen einen gegenständlichen Realismus vernachlässigen, falls das Verhältnis der Gegenstände untereinander die jeweilige Bedeutungsidentifikation in einem herkömmlichen ikonographischen Zusammenhang nicht erzielt. Sie muss dem Inhalt untergeordnet werden.



Abb. 64 *A Lady Vanishes* (1937): **Die Anordnung der Gegenstände im Bildfeld bestimmt die Aufmerksamkeit des Zuschauers.**

Hier sehen wir die Gläser mit dem vergifteten Getränk sehr groß im Vordergrund. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird während des Dialogs immer auf diesen Gläsern gehalten. Hitchcock hat hierfür übergroße Gläser anfertigen lassen, um den gewünschten Effekt auch in der Schärfentiefe zu erzielen.



Abb. 65 *Spellbound*: **Die richtige Anordnung der Dinge im Bildfeld bestimmt die Emotion des Zuschauers.**

Oder aber wenn in *Spellbound* die übergroße Hand mit dem Revolver im Vordergrund des Bildes Ingrid Bergmann quer durch das Zimmer verfolgt, dann hält Hitchcock die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf deren Reaktion. Die umgekehrte Anordnung des Ensembles mit der entgegengesetzten Blickrichtung würde zwar das Gefühl der Bedrohung beim Zuschauer steigern, nicht jedoch die in diesem Falle wichtigere Reaktion Ingrid Bergmanns auf diese Bedrohung. Auch hier ist die Hand und der Revolver nur ein übergroßes Modell.

In *North By Northwest* sehen wir in der berühmten Überblendung zu Bild 14 (Ü295/Abb. 66) in einer einzigen Einstellung durch die Anordnung des Ensembles den Bedeutungszusammenhang sowie Hintergrund der gesamten vorhergehenden Handlung des Films. Einerseits wissen wir durch das Firmenschild, wo wir uns in der folgenden Szene befinden und andererseits sehen wir in der Spiegelung des Schildes das Capitol und erfahren damit einen Zusammenhang zwischen CIA, der amerikanischen Regierung und der tragischen Verwechslung um die Person Thornhills. Diese Überblendungsabfolge ist in ihrer Bedeutung weitaus komplexer anzusehen, worauf ich an späterer Stelle noch ausführlicher eingehen werde.



Abb. 66 *North By Northwest*: **Emblem und Spiegelung**

Hitchcock verzichtet im Bildkader auf das vollständige Zeigen des Namensschildes, um einerseits den Bezug von einem bestimmten Geheimdienst zum Film allgemein halten zu können. Und zum anderen ermöglicht der begrenzte Ausschnitt des Bildkaders eine Ausrichtung auf die wichtige Spiegelung des Capitols im Zentrum des Blickfeldes, um auf den inhaltlichen Zusammenhang von Regierung und Geheimdienst anzuspielen.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang zuletzt noch einmal Abb. 67 aus *North By Northwest*, so sehen wir in der Wahl der Großaufnahme einen inhaltlichen Zusammenhang zur Struktur und der Interpretation der Geschichte. Sie steht in ihrer Anwendung als Index für die verdoppelte Erzählperspektive des Films, der Inszenierung in der Inszenierung, den Versuch die Grenze zwischen der *gegebenen Illusion* und der *vorgetäuschten Realität* durch eine Perspektive der an Thornhill gebundenen Sicht der Dinge zu sprengen, zu verwischen oder einfach nur ironisch anzumerken. Die Auswahl der Großaufnahme ist Deuten durch den Regisseur. Und genauso wie die Hand Leonards auf die Kunstfigur deutet, sehen wir über Thornhills Blick das Versteck der Mikrofilme. Das Bild interpretiert sich in seiner Gestaltung und dem Bildkader durch sich selbst.



Abb. 67 Das Deuten in der Großaufnahme und unser Blick über Thornhills Sehen.

Die bedrohliche Diagonale

Hitchcock hat aus der Kunst des Expressionismus und der Literatur des 19. Jahrhunderts das Gespür für die dramatische Wirkung der Linien, Formen und Farben übernommen. Und in *North By Northwest* sind es vor allem die Diagonalen, die er als spannungsgeladenes Gestaltungselement im Bildkader einführt. Die Diagonale steht für das Ungleichgewicht, den Verlust der Sicherheit, für die Gefahr und die Bedrohung. Sie steht gegen die Harmonie der Symmetrie und gegen das Wohlgefällige der Horizontalen oder die Ausgewogenheit des Goldenen Schnittes.

Immer wieder bricht die Diagonale in *North By Northwest* als bedrohliches Gestaltungselement in den Bildkader ein. Der schräge Aufbau unterstreicht die Ausdehnung des Bildes in die scheinbare Unendlichkeit. Der Raum wird als bedrohlich empfunden und die Harmonie der Horizontalen kippt. Offensichtlich wird uns dies in der Eingangseinstellung zu Bild 21, der legendären Wüstensequenz.



Abb. 68 Die **Diagonale** als bedrohliches Gestaltungselement

Die Diagonale staffelt den Raum nach hinten, lässt ihn endlos erscheinen. Der Raum wird tief und gleichzeitig wird die Diagonale vor der Horizontalen der Ebene dominant. Der erhöhte Standpunkt lässt uns die unbestimmte Gefahr aus der Höhe erahnen. Die Vögel sammeln sich zum Angriff. Demnach steht die Diagonale für Bedrohung. Die Diagonale wäre die Hypothenuse eines gleichschenkeligen Dreiecks und die Horizontale ist die Basis. Der Angriff der Diagonale auf die Horizontale... Dies lässt sich aus der reduzierten grafischen Darstellung der einzelnen nachfolgenden Abbildungen interpretieren.



Abb. 69 a, b Der Angriff der Diagonalen auf die Horizontale

Hitchcock präsentiert uns schon im Vorspann die Diagonale als Gestaltungselement. In *Psycho* wird es das Zerschneiden sein, was uns Saul Bass, der Titelmaler von Hitchcock zeigt, in *Vertigo* die Spirale im Auge und gleichsam im Vorspann erklärt sich uns die Trilogie und der Zusammenhang der drei Filme.

Immer wieder finden wir in *North By Northwest* die Diagonalen als Sinnbild für Gefahr und die Abwärtsbewegung als Folge der Entspannung nach einem überstandenen Abenteuer. Betrachten wir die Kußszene im Zugabteil, so sehen wir ebenfalls die (kreisförmige) Abwärtsbewegung nach einer (vorübergehend) überstandenen Flucht. Überhaupt entsteht der Eindruck, als ob sich Thornhill und Kendall in ihrem Liebestaumel quer durch das gesamte Schlafwagenabteil drehen würden. Hitchcock hat immer sehr viel Sorgfalt für außergewöhnliche Liebesszenen aufgebracht, denken wir an die unvergleichliche Kußszene mit dem Hähnchenschenkel aus *Notorius*.

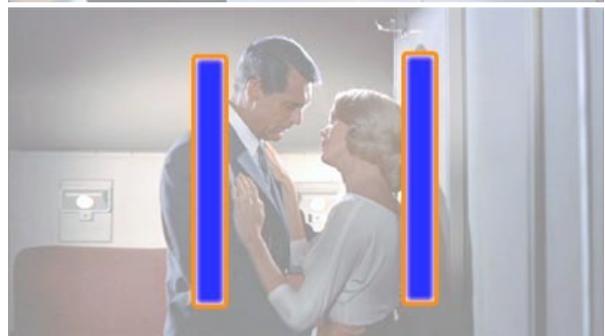




Abb. 70 a-d Das Dreieck, die Abwärtsbewegung und der Kuß

Der Eindruck erscheint einem als absurd: zwei sich küssende Menschen bewegen sich wie aneinandergelagert um die eigene Achse spiralförmig dem Erdboden zu. Aus der oberen, vorübergehend sicheren Horizontalen (als Versteck vor der Polizei) über das Dreieck und der Liebe nach unten einer sicheren tieferliegenden Horizontalen zu. Doch auch diese scheint nur vordergründig sicher. Der nachfolgende Blick Kendalls verrät eine List.

Diese Kußszene erinnert in ihrer Plastizität an eine Skulptur. Sie findet ihre formale Entsprechung vielleicht in der romantischen Figurengruppe *Der Kuß* (um 1898) von Auguste Rodin (Abb. 71). Auch hier ist das vorherrschende Gestaltungselement das der Spirale und der diagonalen Drehbewegung dem Erdboden zu. Rodins Plastik kann man zum Betrachten umgehen, doch in Hitchcocks Film könnte dies nur die Kamera in der Kreisbewegung. Dreht sich aber die Kamera um das sich küssende Paar werden wir viel zu sehr zu Voyeuristen. Dies kann nicht unser Betrachtungsstandpunkt sein, denn die Erzählperspektive hier soll mehr an der Subjektiven Thornhills gebunden bleiben. Also müssen sich die Küssenden um die eigene Achse drehen, damit wir alle Seiten betrachten können, die nötig sind um unbemerkt dem Erdboden näher zu kommen, sich flachzulegen. Die Horizontale ist die stabile Grundlinie des Dreiecks. Zu ihr fließt alles hin, hier sucht man die Harmonie (der Zweisamkeit).

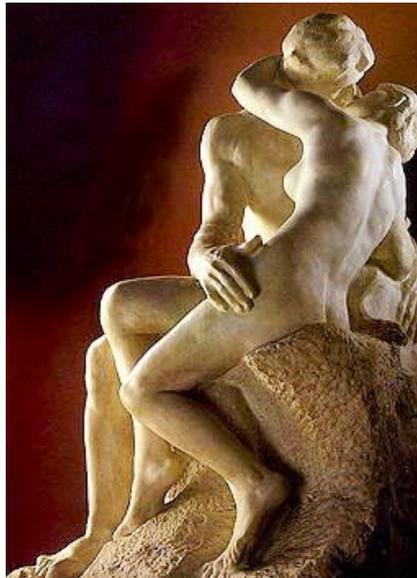


Abb. 71 Auguste Rodin: „Der Kuß“ (um 1898).

Oder in diesem Zusammenhang die Szene, in der Thornhill von der Haushälterin in Vandamms Bungalow entdeckt wird. Thornhill fühlt sich auf der Balustrade hinter dem Rücken der Haushälterin sicher und versucht aus der Wohnung zu entfliehen. Doch diese entdeckt ihn im Spiegelbild des Fernsehapparates, ohne dass dieser es bemerken kann. Sie besorgt sich in aller Ruhe eine Pistole und kann ihn auf der Schräge der Treppe vorerst in Schach halten.



Abb. 72 a-d **Das Trügerische der Horizontalen:**

Thornhill bewegt sich im ersten Stock entlang der Horizontale und fühlt sich vor der Entdeckung sicher. Doch die Harmonie der Horizontale ist hier nur vordergründig. Er wird entdeckt und auf der bedrohlichen Diagonale der Treppe in Schach gehalten. Zuletzt erweist sich das Trügerische auch nur als vordergründig, denn es ist Kendalls Pistole mit den Platzpatronen, mit der Thornhill in Schach gehalten wird.

Auch in der Schlusssequenz von *North By Northwest* finden wir ebenfalls wieder die Diagonale im Bildaufbau als bedrohliche Metaphorik für den Abgrund. Sie soll hier in seiner Dramatik als Gegensatz zur horizontalen Lage des gemeinsamen Ehebettes im Schlafwagenabteil des Zuges nach New York wirken.

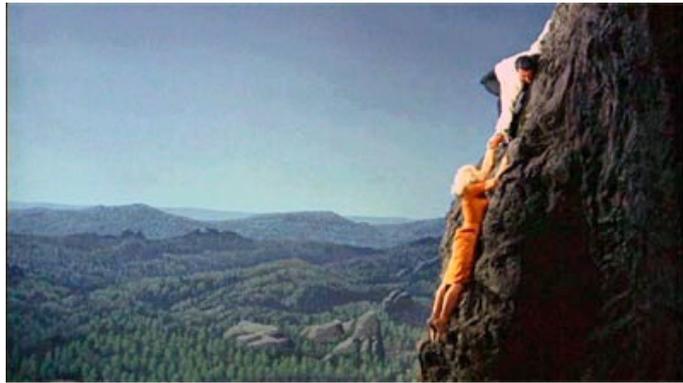


Abb. 73 Die bedrohliche Diagonale in der Schlusssequenz von *North By Northwest*

Eine humoristische Anspielung auf den Zusammenhang von Horizontale, Diagonale und Vertikale hat Hitchcock in der Szene am Flughafen von Chicago eingebaut. Die lineare Form des Flugzeugs am Boden verspricht in der Horizontale Sicherheit. Beim Start erweist sich die diagonale Lage des Flugzeugs als bedrohlich, denn die vertikale Abwärtsbewegung während eines Absturzes bedeutet nur Unheil. Und in der nachfolgenden Einstellung übernimmt Hitchcock die Diagonale über die Blickrichtung Thornhills durch das Fernrohr auf die Köpfe der Präsidenten des Mt. Rushmore Memorials.



Abb. 74 Die Horizontale des Flugzeugs durch Thornhills Kopf

Der räumliche Ringschluß des Films setzt sich auch auf der gestalterischen Ebene fort. So ist zum Beispiel die Diagonale der Titelsequenz identisch mit der diagonalen Bewegungsrichtung des Zuges am Ende des Films und die Aufwärtsbewegung von Eve Kendalls Rettung ins Schlafwagenbett ist gleichzusetzen mit der Abwärtsbewegung des Aufzugs zu Beginn des Films.

Licht und Farbe

Hitchcock Vorliebe an der Farbe zeigte sich in erster Liebe an der Auswahl der Kostüme seiner weiblichen Darstellerinnen. Hier hat er immer eine außergewöhnliche Sorgfalt und eine große Liebe zum Detail aufgebracht. In *Dial M For Murder* zum Beispiel sieht man Grace Kelly anfangs in hellen Kostümen und je düsterer die Handlung wird, um so dunklere Kleidung trägt sie.

In *North By Northwest* könnten wir die farbliche Gestaltung der Garderobe von Eve Kendall in sechs einzelne Abschnitte und drei Farben gliedern:

- | | |
|--|---------------|
| ❶ die Begegnung mit Thornhill | ⇒schwarz |
| ❷ die Verführung Thornhills | ⇒schwarz/weiß |
| ❸ die Konfrontation Thornhills mit Vandamm | ⇒schwarz/rot |
| ❹ das Wiedersehen mit Thornhill | ⇒schwarz |
| ❺ die Rettung vor Vandamm durch Thornhill | ⇒rot |
| ❻ die glückliche Rückkehr nach New York | ⇒weiß |

Im Zug trifft Kendall auf Thornhill in einem neutralen schwarzen Kleid. In *Vertigo* kleidet Scotie seine Judy nach dem Vorbild Madeleines. Es ist hier der umgekehrte Striptease. Das Ausziehen durch das Einkleiden. Das *Bild* entblößen, freilegen. Thornhill versteckt seine wahre Identität hinter einer Sonnenbrille und Kendall hält ihre Reize hinter einem dunklen Kleid verborgen. Sie *bändigt* ihre Reize ganz im *spannenden* Sinne einer *Sehnsucht nach baldiger Entblößung*. Hierzu Hitchcock in seinem Interview mit Truffaut:

„Ich brauche Damen, wirkliche Damen, die dann im Schlafzimmer zu Nutten werden. Der armen Marilyn Monroe konnte man den Sex vom Gesicht ablesen, auch Brigitte Bardot, und das ist nicht besonders fein. Ich glaube, die in sexueller Hinsicht interessantesten Frauen sind die Engländerinnen. Ich finde, die englischen Frauen, die Schwedinnen, die Norddeutschen und die Skandinavierinnen sind interessanter als die romanischen, die Italienerinnen und die Französinen. Der Sex darf nicht gleich ins Auge stechen. Eine junge Engländerin mag daherkommen wie eine Lehrerin, aber wenn Sie mit ihr in ein Taxi steigen, überrascht sie sie damit, dass sie Ihnen in den Hosenschlitz greift.“

Im Grunde geht es ihm immer wieder um den erotisch spannenden, hinausgezögerten Reiz des *Auskleidens*. Die Nähe der Abteilttoilette im Zugabteil und die des Bettes sind anzügliche Attribute, und in der Toilette findet Thornhill den Damenrasierapparat - ein vertraulich intimes Zeichen ihrer Nacktheit. Kendall legt später in ihrem Abteil die Jacke des schwarzen Kleides ab. Zum Vorschein kommt eine unschuldig weiße Bluse. Das schwarzweiße ihres Kostüms steht für ihren ambivalenten Charakter. Der Zuschauer ist in seiner Distanz sowohl überrascht, als auch gewarnt. Er ist vorsichtiger als der verliebte Thornhill und wittert schon instinktiv eine Falle. Kendall erscheint sowohl unschuldig, als auch schuldig. Und ihr Blick am Ende der Sequenz verrät uns hinter Thornhills Rücken eine List. Sie verführt ihn - wie wir zuerst erfahren - im Auftrag des Verbrechers Vandamm und zudem - wie sich später zeigen wird - im Dienste des Professors. *Sie tut nur ihre Pflicht*. Und wieder zeigt sich hier ein biblisches Motiv. Die Frau (Eve!) verführt den Mann und erhofft sich dafür eine tiefere Erkenntnis über das wahre Wesen der Liebe.

Nach der Verführung trifft Thornhill in einem schmutzigen Anzug auf Kendall. Sie entkleidet ihn in einem dunklen Kleid mit roten Blumenmuster. Thornhill ahnt etwas von Kendalls Doppelleben. In der Annahme, Thornhill kaltblütig in eine tödliche Falle geschickt zu haben, erscheint sie uns nun vollkommen als schuldig. *Ihr Kleid hat blutrote Flecken bekommen*. Und wieder geht es in sexuellen Anspielungen ums Ausziehen („...Was macht ein Mann eine halbe Stunde lang ohne seinen Anzug...“) und um einem Hinweis auf eine *unschuldige* Kindheit.

Das Doppelbett und die Dusche in Kendalls Hotelzimmer haben eindeutig einen erotischen Charakter. Aber es wird hier auch zum ersten Mal deutlich, dass sich Kendall trotz ihrer Verbindungen zu Vandamm in Thornhill verliebt haben muss. Nun kann man auch an dieser Kreuzlinie der Entwicklung des Geschehens die Farbe des Kleides anders interpretieren: rotes Blümchenmuster auf dunklem Grund, oder die Unschuld selbst hat rote Flecken bekommen. Denn in der Auktion prallen diese drei Personen aufeinander, deren Interesse an Kendall nun eindeutig wird, oder besser, Kendalls deutliche Interesse über die verschiedensten Formen der

Liebe zu den jeweiligen Männern: Vandamm, Thornhill und der Professor. Rot steht für die Dienste Kendalls für den Professor, Schwarz für die Dienste Vandamms. Später wird sie ein rotes Kleid tragen, als sie für den Professor Vandamm ins Ausland begleiten will. Und Thornhill wird sie in einem roten Kleid retten, von allen Verpflichtungen befreien, genauso wie er dadurch seine Identität wiederfinden wird. Das „O“ in seinen Namensinitialen hat seine Bedeutung wiedergefunden und nicht von ungefähr lauten sie zusammen R.O.T. Doch bevor er sie endgültig retten kann, muss sie sich erst einmal ihrer roten Kleider entledigen. Ganz allmählich verliert sie aus zunächst unerklärlichen Gründen auf der Flucht ihre Kleidungsstücke....die rote Stola, ihre rote Jacke, die roten Schuhe und zuletzt zerreißt sie auch noch Thornhills Hose (an einer eindeutigen Stelle!), bevor er sie endgültig über dem Abgrund (in einem vollkommen unschuldig weißen Kleid) ins gemeinsame Bett des Schlafwagenabteils retten kann. „...Ach Roger, was bist du so kindisch...“ - „.....Ja, ich weiß, aber auch ein bißchen sentimental...“



Abb. 75 „...als ich ein kleiner Junge war, erlaubte ich nicht einmal meiner Mutter mich ausziehen...“

Silhouette und Erscheinung

Gegenlicht und Schattenriß, die Silhouette dienen Hitchcock in *Vertigo* als Index für die Erscheinung, eine Illusion oder das Abbild. Die Silhouette ist der getäuschte Blick und das Objekt ist die undeutliche Wahrnehmung einer Illusion, eine Selbsttäuschung....ist *der Blick, der in Wirklichkeit keiner ist...* Im Gegenlicht steht das Objekt seiner Begierde, das Abbild einer Selbsttäuschung, konturlos und hart.

Im grünen Gegenlicht einer Neonreklame steht das Abbild Madeleines als Judy im Hotelzimmer vor Scottie. Er weiß, dass es nur das Abbild ist, doch auch in Wirklichkeit war ja Madeleine nur das Abbild Carlottas. Und wenn dann das grüne Neonlicht die Rückverwandlung Judys in Madeleine/Carlotta erhellt, so erstrahlt das Abbild als die Illusion des *Objekts einer getäuschten Wahrnehmung*. Das Bild wirkt fahl und unwirklich, dabei stellt sie den wahren Zusammenhang des Bildes und des Blickes dar. Im fahlen Strahlenkranz erscheint die Realität und uns wird über die Silhouette deutlich, dass Scottie die Wahrheit, den wahren Blick nicht erstrebt, sein Blick will getäuscht werden.



Abb. 76 Die Silhouette als Erscheinung in *Vertigo*

Auch in der texanischen Missionskirche, mit dem Turm das Symbol *Vertigos*, erscheint ihm Madeleine im Gegenlicht als Schattenriß. Dem Blick Scotties präsentiert sie sich als konturlose Erscheinung, als eine Täuschung, als Traumbild. Und er erklärt ihr zu den Visionen Madeleines, *...es gibt für alles eine Erklärung...* und doch täuscht er in Wahrheit nur sich selbst.

Hinter der List steht die wahre Liebe Judys zu Scottie. Die wahre Liebe durchkreuzt ähnlich wie in *North By Northwest* alle Pläne. Das war immer Hitchcocks Muster: eine vorgetäuschte Liebe, oder die durch eine gemeinsame Arbeit vorgegebene Liebe, wird am Ende zur wahren Liebe. Im Stall dieser Missionskirche erklärt Judy (als Madeleine) Scottie ihre wahren Gefühle, die über das Spiel, den Inszenierungen der Gefühle schließlich obsiegen. Trotzdem hat sie eine Pflicht zu erfüllen, die sie ihm nur vage andeuten kann. Scottie mißverstet die Andeutung, denn er (und der Zuschauer) glaubt an ihre visionären Selbstmordabsichten. Sie dagegen muss Scottie täuschen, damit Elster plangemäß seine Frau beseitigen kann.

S: „Ich liebe dich, Madeleine.“

M: „Ich liebe dich auch.....zu spät, zu spät!“

S: „Nein, nein...ich bin bei dir.“

M: „Es ist zu spät. Da gibt es etwas, was ich tun muss.“

S: „Es gibt nichts, was Du tun musst. Es gibt nichts auf der Welt, was dich an irgend etwas hindert. Du bist bei mir in Sicherheit.“

M (reißt sich aus seiner Umarmung): „Nein, es ist zu spät.“

Ähnlich der Kußszene in *North By Northwest* erscheinen beide die ganze Zeit über wie aneinander festgekettet, drehen und küssen sich, währenddessen sie reden. Auch dort tritt Thornhill aus seinem Versteck in der Toilette und ist bereit, sich von einer - zumindest für uns - offensichtlichen Illusion lieben zu lassen. Und nach Judys Rückverwandlung in Madeleine dreht sich das Hotelzimmer um die sich Küssenden, verwandelt sich in den Stall der Missionskirche und wieder zurück. Das Bild des Raumes verwandelt sich in sein eigenes unwirkliches Abbild. Der Raum wird zum Stellvertreter Judys/Madeleines. Der getäuschte Blick, der *krank* Blick erzeugt das Schwindelgefühl in uns selbst und alles dreht sich....



Abb. 77 a, b Das Aus- und Anziehen: die **chiastische Entsprechung** von *North By Northwest* und *Vertigo* am Wendepunkt der Handlung:

Auch hier wieder die Form des Chiasmus zwischen *Vertigo* und *North By Northwest* am Scheitelpunkt der Handlung: während in dem einen Film Eve Kendall Thornhill beim Auskleiden behilflich ist, hilft andererseits Scottie Judy beim Anlegen der Halskette von Carlotta. Hier entdeckt Scottie die falsche Identität Judys und dort weiß Thornhill um das zwiespältige Spiel von Kendall.

In beiden Sequenzen ist der Spiegel im metaphorischen Sinne beteiligt...Das Abbild erweist sich als Täuschung und der gebrochene Blick in den Spiegel sieht sich selbst als Trug.....Und auch Scottie wird wegen der Halskette am Ende von *Vertigo* seiner Geliebten vorwerfen: „.....du hättest eben nicht so sentimental sein dürfen...“

Die diachronische Aufnahme

Bisher haben wir innerhalb der Bildgestaltung und der Mise en Scène nur die statischen Elemente betrachtet. Doch eine weitere Qualität des Films liegt in seinem dynamischen Prozeß. Es ist das, was man in der Syntax die diachronische Aufnahme nennt. Sie steht als Bindeglied zwischen dem statischen Bild und der Montage, da sie sowohl im Bildfeld, als auch in der Montage anzutreffen ist. Innerhalb dieser Kategorie finden wir die Begriffe Schärfe, Schärfentiefe, Schärfenverlagerung, Perspektive sowie Aufnahmedistanz, Kamerabewegung und Blickpunkt.

Einstellungsgröße und Aufnahmedistanz

Unter der Aufnahmedistanz versteht man die Bezeichnungen für die Einstellungsgrößen wie Detailaufnahme, Nahaufnahme, Großaufnahme, sowie Halbtotale, amerikanische Einstellung, Totale oder Panoramaaufnahme. „Es kommt immer wieder darauf an, die Größe der Bilder im Verhältnis zu ihrem dramatischen und emotionalen Zweck auszuwählen und nicht in der Absicht nur einen Dekor zu zeigen.“ (Hitchcock)

Erwähnenswert im Zusammenhang mit *North By Northwest* wäre wohl Hitchcocks Prinzip der stufenweisen Annäherung vom Allgemeinen zum Besonderen, die allmähliche Hinwendung zum wichtigen Detail. Zum Beispiel die Eingangsequenz von *North By Northwest*, in der wir zuallererst ein abstraktes, diagonales Flächengitter erkennen, das sich allmählich in die verspiegelte Fensterfront eines Bürogebäudes verwandelt. In der Spiegelung erkennt man das hektische Treiben auf der Straße. Der Zeitpunkt ist offensichtlich gerade die Mittagszeit, denn in den nachfolgenden Einstellungen erkennen wir, dass die Angestellten eiligst ihre Büros verlassen, Taxis, Busse oder U-Bahn besteigen, um schnell ihr Mittagessen einzunehmen. Der Ablauf der Einstellungen erfolgt gemäß der Bewegungsrichtung der Menschenmassen und der Strukturbestimmung des Films. Von den oberen Stockwerken hinunter auf die Straßen, den Straßen entlang hinab in die U-bahn-Schächte. Der eigentliche Beginn des Films erfolgt mit dem Zeitpunkt, in dem Thornhill gemeinsam mit seiner Sekretärin einen Aufzug verlassen. Von hier aus entwickelt sich die Geschichte des Films in einem atemberaubenden Tempo.

Oder aber die Eingangssequenz von *Psycho*, in der wir die stufenweise Annäherung aus der Panoramaeinstellung einer Stadt bis hin zur Großaufnahme eines offenen Fensters in dieser Stadt sehen. Die Kamera fährt durch die Jalousien auf das dem normalen Menschen verborgene Treiben zweier sich liebender Menschen dahinter. Hier ist Zeit und Ort in Untertiteln eingeblendet. Vor allem die Zeit des Geschehens erschien Hitchcock von daher wichtig, um dem Zuschauer klar machen zu können, dass die widrigen Umstände der beiden jungen Menschen

einen Beischlaf nur in der Mittagszeit ermöglichen, und dass sie deswegen auf ihr verdientes Mittagessen verzichten müssen.



Abb. 78 a-g

Eine eher witzige Variante dieser stufenweisen Annäherung an das Detail finden wir in *North By Northwest* in der Bahnhofshalle von Chicago, in der die Polizei erfahren hat, dass sich der gesuchte Thornhill in der Uniform eines örtlichen Gepäckträgers aus dem bewachten Zug geschmuggelt hat. Hitchcock unterstützt die Suche nach einer Nadel im Heuhafen durch eine sich stetig wiederholende Aktion in den unterschiedlichsten Einstellungsgrößen. Aus der Panoramaeinstellung (a) über die Totale (b) in die Halbtotale (c) zur Amerikanischen (d), über die Halbnaheinstellung (e) zur Nahaufnahme (f). Und Hitchcock verzichtet spitzbübisch nicht darauf, die Uniformen seiner Gepäckträger auch noch unterschiedlich zu nummerieren. Auffallend dabei wieder die jeweilige Paarung der Gepäckträger in den einzelnen Einstellungen. Es stellt dies demnach ein ironische Vervielfachung einer Dopplung dar.

Eine andere Szene in *North By Northwest* verdeutlicht in erster Linie den unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Wahl einer Einstellungsgröße und der damit erzielten Emotion beim Zuschauer. Im Speisewagenabteil des Zuges von New York nach Chicago (Bild 16), in der sich Thornhill und Kendall näher kennenlernen, findet zwischen beiden ein glänzend ironischer Dialog (Ernest Lehman) über das Essen und die Liebe, über das Ritual der Mahlzeit und

den Sex statt. Hitchcock wählt zu Beginn der Szene die distanziertere Halbnaheinstellung in der klassischen Schuß-Gegenschuß-Technik (Abb. 79). Zwischen beiden entsteht allmählich über den Dialog eine knisternde, erotische Spannung. Und um dies einerseits zu unterstützen und andererseits sie als getrenntes, sich noch fremdes Paar zu präsentieren, bleibt Hitchcock beim mehr trennenden Overshouldershot. Es sind hier zwar alle beide im Bild zu sehen, aber diese Einstellungsgröße vermittelt nach dem Prinzip der *verbotenen Montage* mehr den Eindruck einer Distanz zwischen den Personen.



Abb. 79 a, b Hitchcocks erotische Spiel mit der Einstellungsgröße:
Von der halbnahen Overshoulder-Einstellung...

Und Hitchcock, der solche Dialogszenen zwischen Mann und Frau immer sehr sorgfältig zu inszenieren pflegte, hält über exakt fünf (!) Minuten die knisternde Erotik zwischen seinen beiden Protagonisten. Im Ritual der monotonen Schuß-Gegenschuß-Technik (dem Hin- und Herspringen über eine Symmetrieachse im 45°-Winkel zur Blickachse) in genau 98 Schnitten und 100 sich spiegelbildlich entsprechenden Einstellungen (E355-E455) wird man nicht umherkommen, hierin eine sexuelle Anspielung auf den Liebesakt zu sehen. (Bad Bad Alex aus Stanley Kubricks *Clockwork Orange* nennt es bekanntlich „das alte Rein-Raus-Spiel“).

Zu Beginn scheinen sich die beiden gegenseitig abzutasten. Hitchcock bleibt auf Distanz, hält den Zuschauer zurück, *zügelt den Blick*. Erst zum Höhepunkt der erotischen Spannung im Dialog (d.i. Thornhills Reaktion auf Kendalls eindeutiges Angebot, die Nacht gemeinsam mit ihr in ihrem Abteil zu verbringen) hebt Hitchcock in der Naheinstellung die Distanz auf, lässt die Kamera *vorstoßen*, um Thornhills zweideutiges Lächeln zu zeigen - ein Genießer, dem offensichtlich nicht nur das Essen schmeckt.



Abb. 80 a,b ...in die Nahaufnahme

Hitchcock fährt hier in sorgfältiger Entsprechung mit seinem „alten Rein-Raus-Spiel“ fort. Nun haben sie zueinander gefunden. Die Fronten sind geklärt und Hitchcock bleibt in der eher verbindenden Großaufnahme der einzelnen Personen im Schuß-Gegenschußrhythmus. Er lässt nicht locker und hält die Spannung bei. Der Höhepunkt ist nur vorbereitet, noch nicht erreicht. Die diachronische Aufnahme wird zum Vorspiel, dient zur Steigerung der Libido. Abermals die böse Polizei sorgt für einen *Interruptus* und Kendall hält ihren kleinen Liebling vor dem bösen Mann unter ihrer Bettdecke versteckt.

Der Establishing Shot

Die allmähliche Annäherung aus der Totalen zum Detail kann aber auch durch eine ununterbrochene Kamerafahrt geschehen, ohne der Montage verschiedener Einstellungsgrößen wie in

Psycho. In beiden Fällen dient dies aber in erster Linie der Exposition des Raumes - ggf. auch der Zeit. Der *Establishing Shot* führt - nicht nur zu Beginn eines Films - in die nachfolgende Sequenz ein und verschafft Übersicht. Eine Kamerafahrt dagegen wird mehr zu einer das Motiv beobachtenden Subjektiven. Sie schafft Zeit zur Orientierung und macht uns mehr zu Voyeuren. In *Rear Window* erzählt die lange Kamerafahrt durch das Zimmer Jeffries dessen ganze Lebensgeschichte und steht als Index für das Thema des Voyeurismus über dem ganzen Film.

In *Psychos* Establishingshot zu Beginn des Films werden wir dagegen durch die distanziertere Montage mehrerer Einstellungen zu *Zeugen* einer möglicherweise verbotenen Tat. Danach verstehen wir den Diebstahl des Geldes durch Marion nicht mehr als ein moralisches Verbrechen und der spektakuläre Mord an ihr hat schließlich nichts mit dem Diebstahl zu tun. Er geht auf den (pervertierten) Geschlechtsakt zurück. Diese Gestaltung des Establishingshot ist mehr dem dokumentarischen, berichterstattenden Film verbunden und hat nicht die epischen Qualitäten einer Kamerafahrt. Wir werden nicht geführt und sehen dadurch (Fahrt), sondern wir sehen, weil wir geführt werden (Montage).

In *Frenzy* (1971) erzählt uns die Kamerafahrt, in der wir hinter einer Frau und einem Mann ein Haus betreten, im Flur die Treppe hochsteigen und sehen, wie die beiden eine Wohnung betreten die schreckliche Geschichte. Die Kamera wendet sich von ihnen ab, nachdem der Mann vor unserer Nase die Wohnungstür geschlossen hat, führt in einer einzigen Einstellung zurück an der Außenwand entlang, die Treppe hinunter, über den belebten Bürgersteig auf die Straße hinaus, als wäre dies alles eine ganz normale Sache.

Hier erzählt die Kamera und das modifizierte Bild stellvertretend die furchtbare Geschichte. Sie interpretiert das gerade stattfindende Geschehen. Der Zuschauer weiß sofort von dem gleichzeitigen Mord hinter der verschlossenen Wohnungstür, denn die Veränderungen innerhalb des *Ganzen* machen genau diese Modifikationen durch.

Deleuze definiert die Einstellung als grundsätzlich *zweipolig*: Einerseits der Bezug auf die Ensembles im Raum, in denen sie Modifikationen im Verhältnis der Elemente und Teilensembles zueinander herbeiführt („*das Individuelle*“); sowie den Bezug auf ein *Ganzes* (dem Plot), dessen Veränderung in der Dauer sie ausdrückt. Die Einstellung steht als *Form der Bewegung* zwischen Kadrierung und Montage. Der Bezug ist immer präsent und wechselseitig, mit unterschiedlicher, wechselnder Dominanz. *Sie vereinigt die Objekte und Ensembles in ein und derselben Dauer.*⁴⁶

Hitchcocks Erzählprinzip vom Allgemeinen zum Besonderen verdeutlicht auch die schöne Eingangsequenz aus *The Birds*. Wir sehen Melanie Daniels (Tippi Hedren) vor dem gleichen Platz eine Straße überqueren, den uns Hitchcock schon einmal in *Vertigo* zeigte. Am Himmel im Hintergrund ein großer Schwarm Vögel. Der eindringliche Ton aus Vögelgeräuschen wird aus dem grafischen Titel des Vorspanns herübergezogen. Die Kamera verfolgt mit einem Schwenk die junge Frau beim Überqueren der Straße. Hierbei erkennt man an einem Kiosk das Plakat der Golden-Gate-Brücke und *San Francisco* als Bildunterschrift. Wir wissen also bereits in welcher Stadt wir uns befinden. Vor einer Tierhandlung pfeift ein kleiner Junge der blonden Frau ganz ungeniert hinterher. Sie lächelt darüber im Vorübergehen und blickt dem Jungen hinterher. Tippi Hedren war die typische Hitchcock-Frau, die die Reihe nach so berühmten Schauspielerinnen wie Ingrid Bergmann und Grace Kelly fortsetzen sollte. Hitchcock wurde über ein TV-Werbespot für Haarshampoo auf sie aufmerksam, in der ein kleiner Junge auf der Straße der jungen Frau mit den schönen Haaren hinterherpfeift. Beim Zurückdrehen erblickt sie am Himmel den Vogelschwarm. Für eine Hafenstadt jedoch eine gewohnte Erscheinung. Doch für einen kurzen Augenblick macht sie, beinahe unmerklich, einen besorgten Gesichtsausdruck, als wollte damit Hitchcock den Zeigefinger erheben und den Zuschauer zu Geduld ermahnen. Ganz nach dem Motto: „Wartet nur, sie werden wohl noch früh genug angreifen....“ Und zu diesem Augenblick, als sie sich anschickt die Tierhandlung zu betreten, hat der Meister selbst seinen gewohnt kurzen Auftritt. Die beiden weißen Hunde an seiner Leine sind als Anspielung auf die beiden Liebesvögel zu sehen, die Melanie der Schwester von Mitch nach Bodega Bay mitbringen wird.

Dies alles geschieht in nur einer einzigen Einstellung, die von einem kurzen Zwischenschnitt auf die Vögel am Himmel unterbrochen wird und erinnert in seiner inszenatorischen Dichte an das atemberaubende Tempo von *North By Northwest*.

Erzählperspektive und Kamerastandpunkt

Hitchcocks Erzählperspektive in *North By Northwest* ist über den Kamerastandpunkt definiert. Sie ist bestimmt durch das *quasisubjektive KameraBewusstsein* (Pasolini) und erfolgt in einem dialektischen Verhältnis vom Blick Thornhills und dem Blick des Beobachters (der Zuschauer), der mit einer Ausnahme immer die Sicht des Protagonisten (Thornhill) innehat. Sein Blick leitet die Kamera und damit unseren Blick über die Inszenierungen Hitchcocks.

Die Erzählperspektive ist bestimmt von diesem ständig existierenden Verhältnis einer Drittheit von Zuschauer - Held - Regisseur. Das Wahrnehmungsbild ist hier in seiner Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv zu einer Art der *verallgemeinernden Synthese des kinematografischen Mitseins* gelangt. Die Erzählart verweist hier auf ein spezifisches *Cogito* der Kunst in der Form des Mitseins:

Von daher zwei verschiedene Iche, von denen sich das eine im Bewusstsein seiner Freiheit zum unabhängigen Betrachter der Szene erhebt, die das andere mechanisch spielt. Aber eine solche Verdopplung findet niemals ein Ende. Sie ist vielmehr eine Oszillation der Person zwischen zwei Gesichtspunkten zu ihr selbst, ein hin und her des Geistes ... ein Mitsein.⁴⁷

Wir werden hier von einem Wechselverhältnis zwischen *Wahrnehmungsbild* und einem es transformierenden KameraBewusstseins erfaßt (Deleuze). Wie bereits erwähnt, versucht Pasolini diese Form der Erzählperspektive mit der der Linguistik zu vergleichen, um zu einer engeren Definition dieser speziell filmischen Erscheinung zu gelangen. Das Wesentliche des kinematografischen Bildes entspreche weder der direkten noch der indirekten Rede, sondern mehr der *freien, indirekten Rede* aus der italienischen Grammatik.

Deleuze verweist diesbezüglich auf den Linguisten Bachtin, der über das nachfolgende sprachliche Beispiel das Problem richtig aufwirft: „*Sie nimmt ihre Kraft zusammen: eher wird sie Folter erdulden, als ihre Jungfräulichkeit verlieren*“. Es handelt sich hierbei nicht um eine Vermischung zweier getrennter Äußerungssubjekte, von denen das eine berichtet, während über das andere berichtet wird. Es handelt sich vielmehr um eine *Anordnung von Äußerungen, die gleichzeitig zwei nicht voneinander zu trennende Subjektivierungsakte ausführt: der eine konstituiert eine Person in der ersten Person, während der andere ihrer Entstehung beiwohnt und sie in Szene setzt. Es ist eine Differenzierung von zwei korrelativen Subjekten in einem seinerseits heterogenen System.*⁴⁸

Nur in der Sequenz im Konferenzzimmer des Professors (Bild 14) erfolgt unser Blick hinter dem Rücken des Helden. Es ist die Szene, in der wir von der tragischen Verwechslung Thornhills mit dem vom Professor erfundenen Agenten Kaplan erfahren, und in der der Bruch der Spannungsform - von der Überraschung zum Suspense - stattfindet. Aber Hitchcock verzichtet auch hier wiederum nicht auf diesen Zusammenhang des Blickens bildlich hinzuweisen. Das Foto von Thornhill mit dem Messer in der Hand (Abb. 14 ←), das in der Zeitung abgebildet ist, dient als Bindeglied in diesem Bruch des Point-of-view (*pov*) und steht als Synekdoche des mentalen Bildes von *Blick und Blicken* in *North By Northwest*. Denn nicht von ungefähr blickt Thornhill in diesem Foto das einzige Mal direkt in die Kamera. Dieses unmittelbare Mitsein verdeutlichen auch die jeweiligen Kameraschwenks in der Zugsequenz von *North By Northwest*: Hitchcock lässt seine Kamera im und am Zug. Dadurch klärt er die Erzählperspektive über den Kamerastandpunkt. Das Interesse des Zuschauers wird *im* Zug gehalten. Würde er die Kamera draußen auf eine Wiese stellen und den vorbeifahrenden Zug zeigen, so wäre dies „*nur die Perspektive einer Kuh auf der Weide...*“ (Hitchcock)

Die Vogelperspektive

Ein Kamerastandpunkt der größtmöglichen Distanz zum Geschehen ist die der *Vogelperspektive*. Sie dient Hitchcock, um einem dramatischen Ereignis gegen Ende einer Szene die Spannung zu rauben, sich vom Ort des Geschehens zu distanzieren, um sich *zu einem neuen Angriff zu formieren*. Oder auch als Exposition zum neuen Angriff auf die Nerven seiner Zuschauer. Der Blick wird in der *Entfernung* flach und abstrahiert sich selbst. Schon in seinen frühen Filmen war sich Hitchcock um die entdramatisierende Wirkung der distanzierten Perspektive des erhöhten Kamerastandpunktes bewusst und wir finden sie in diesem Zusammenhang in nahezu allen Filmen von Hitchcock.

⁴⁷ Bergson, *L'énergie spirituelle*, S.920

⁴⁸ G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.105

Eine interessante Einstellung diesbezüglich wäre der Blick nach dem Mord im UNO-Gebäude (Abb. 42 ←). Hitchcock nimmt die Spannung durch die Wahl einer Perspektive deren Standpunkt nicht zu lokalisieren ist. Es wäre vielleicht die Perspektive eines Vogels von oben. Der Blick, der nicht zu lokalisieren ist, nimmt das Tempo der vorhergegangenen Ereignisse und leitet über zum weiteren Fortgang der Handlung.

Auch in *The Birds* benutzte Hitchcock die Vogelperspektive nach einer dramatischen Aktion, um diese zu *entflachen*. Nach dem Angriff der Vögel und der Explosion des ausgelaufenen Benzins formieren sich die Vögel (*oben*) zu einem neuen Angriff. Der Ton ist durch die Distanz der Ereignisse gedämpft, die Atmosphäre wirkt bedrohlich und der Standpunkt ist der eines Vogels. Für einen Augenblick werden deren Aggressionen durch ihren *Blickpunkt* auf uns übertragen.

Die Gefahr droht den Menschen aus dem *Oben* des Luftraums. Der Raum wird winzig, die Landschaft zum Käfig und die Menschen zu den winzigen Geschöpfen gegenüber solch großer Vögel, die uns diese Einstellung zeigt (Abb. 81).



Abb. 81 Der Blick der Vögel aus *The Birds*

Auch die Eingangseinstellung aus der Wüstensequenz in *North By Northwest* deutet darauf hin, dass nun der Angriff aus der Luft erfolgen muss. Auch hier ist der Standpunkt undefiniert.

In *Vertigo* dient die Vogelperspektive als der Blick aus dem Turm. Doch in Wirklichkeit ist auch dieser Blick ein *getäuschter Blick* (Abb. 16←). Der Standpunkt ist nicht geklärt und die Einstellung nur als bildliche Trennungslinie in der Struktur des Films zu sehen. Der Turm steht aber auch in dieser Einstellung zwischen der toten, abgestürzten Frau (rechts oben) und dem verzweifelt fliehenden Scottie (links unten), der - genauestens kalkuliert -den Anblick der toten (wahren) Madeleine nicht ertragen kann.

Die rhythmische Ökonomie der Einstellungsauflösung

Betrachten wir in diesem Zusammenhang eine scheinbar ganz gewöhnliche Szene (Bild 27) in ihrer entsprechenden Auflösung (E971-E996), so erkennen wir Hitchcocks Versuch einer Synthese von Inhalt und Form in der Wahl der verschiedenen Größen aus der diachronischen Aufnahme.

Die Szene dient hier zur Entwirrung der bereits entstandenen Verwicklungen, der Knotenpunkte der Relationen und als Exposition zum dramatischen Ende des Films. Thornhill weiß jetzt von Kendalls Funktion als Agent für den Professor und möchte sich bei ihr für sein diffamierendes Auftreten während der Auktion entschuldigen. Andererseits möchte sich im Gegenzug Kendall für den Mordkomplott an Thornhill im Dienste Vandamms entschuldigen.



Abb. 82 E971

Hitchcock zeigt in E971 beide gemeinsam im Bild. Links am äußersten Ende steht Thornhill und rechts Kendall. Beide sind durch die vertikalen Linien der Bäume voneinander getrennt. Dies unterstützt das *Statische* und *Behende* im komplizierten Knotenpunkt der unterschiedlichen Beziehungen der beiden. Es ist nicht so einfach, sich nach all den Ereignissen wieder näherzukommen. Es ist in dieser Totalen aber auch das Prinzip der verbotenen Montage, wobei obwohl beide im Bild zu sehen, in ihrer Anordnung als mehr getrennt wirken. Beide tasten sich nur langsam voran.



Abb. 83 F*⇔...(E972)

Beim ersten Versuch einer Entschuldigung springt Hitchcock aus der Totalen in die Halbtotale (E972), wobei nur Thornhill im Bild zu sehen ist. Durch diesen Ransprung erfolgt eine zaghafte Annäherung. Die verbotene Montage ist aufgehoben und schafft die Möglichkeit zu einer allmählichen Verbindung. Thornhill bewegt sich von links nach rechts auf Kendall zu und die Kamera nimmt dies in ihrer Bewegung mit auf. Die Entschuldigung Kendalls nimmt Thornhill hier eher sarkastisch an.



Abb. 84 F*↔A(E973)

Im unmittelbaren Umschnitt springt die Kamera auf der Bewegungsachse nach rechts in Bewegungsrichtung und nimmt die entgegengesetzte Bewegung Eve Kendalls in der Fahrt von E973A auf.



Abb. 85 F*↔S(E973)

Hier führt die Kamera beide wieder zusammen und trennt sie im Grunde wieder in der *verbotenen Montage*, denn die Anordnung des Ensembles mit den vertikalen Linien der Bäume sprechen dafür. Außerdem zeigt sie uns Hitchcock nur für den Bruchteil einer Sekunde in dieser Einstellung am Ende der Fahrt (E973S).



Abb. 86 E974,976

Sofort springt er in die halbnaher Overshoulder Einstellung auf Kendall (E974,976). Noch besteht zwischen beiden keine Harmonie, noch müssen beide getrennt im Bild erscheinen. Hitchcock fährt fort in der distanzierteren Overshoulder-Einstellung in der Schuß-Gegenschuß-

Technik. Noch erscheint nicht nur im Dialog die Entfernung zwischen beiden unüberbrückbar (E975-977).



Abb. 87 E975,977

Jetzt versucht sich Thornhill umgekehrt bei Kendall zu entschuldigen. Doch sie befinden sich beide in einer emotional verzwickten Lage. Beide sind scheinbar einer höheren Gewalt (der Professor) ausgeliefert und Hitchcock lässt sie in ihrer ohnmächtigen Situation von der Kamera entfernen (E978).



Abb. 88 F* ↑ A(E978)

Doch die Kamera erweist sich in einem nachsetzenden Ransprung als erbarmungslos und äußerst hartnäckig. Sie bleibt ihnen beim Versuch sich zu entfernen auf den Fersen.



Abb. 89 F* ↑ S+Z(E979)

Die Kamera scheint sie zu verlieren, doch ein erneuter Ransprung in die Amerikanische (E979) zeugt von der Hartnäckigkeit der Kamera und schafft in ihrer Statik die notwendige Ruhe für einen eher zaghaften Kußversuch. Beide sind wieder im Bild zu sehen, während Kendall versucht sich für ihre Arbeit moralisch zu rechtfertigen. Die Kamera verdichtet den Ausschnitt im langsamen Zoomen und verringert unsere Distanz, um die Emotionen der beiden erhalten zu können. Sie erzählt von ihrer Liebe zu Vandamm. Beide sind nun seitlich im Bild und eine weitere Funktion des Zooms liegt in der Vorbereitung für den nahen Overshoulderumschnitt in E980.



Abb. 90 E980...E994

Nun geht es nur noch um die Liebe. Hitchcock geht näher heran, aber bleibt in der Overshoulder-Einstellung im Schuß-Gegenschuß. (E980-994). Noch immer herrscht eine kalte Distanz zwischen beiden. Es geht um Kendalls staatsfördernde Liebe zu Vandamm und ihren Liebesdienst für den Professor.



Abb. 91 E981,...E995

Jetzt küssen sie sich, doch Hitchcock bleibt trotzdem auf Distanz. Er zeigt dies sehr trocken und sezierend. Das Hupen des Professors drängt und bringt beide wieder im Wagsprung (E996) auseinander.



Abb. 92 F*←...(E996)

Die folgende Fahrt - entgegen der Bewegungsrichtung des Anfangs der Szene - zeigt beide noch weiter entfernt als zuvor, denn der Professor wird Kendall entgegen Thornhills Wissen für seinen weiteren Plan ausnutzen. Diese Einstellung beendet den ersten Teil dieser Szene und steht gleichzeitig für den neuen Konflikt im Verlaufe der Handlung, der die Ereignisse vorantreiben wird.

Die bewegte Kamera

Hitchcock benutzte die Kamerafahrt in erster Linie in der Funktion der Quasi- oder Halbsubjektiven. Sie ist nicht der Blick des Helden, aber auch nicht der neutrale Blick des Zuschauers. Sie ist die Interpretation des subjektiven Blicks durch den Regisseur. Sie interpretiert das Gesehene, betont, gewichtet und lenkt unsere Sicht. Die sich verändernde Ansicht des Bildes lässt es uns Abtasten. Das Auge wandert, der Blick ist nicht starr, er sucht. Die Kamerafahrt steht für die Komplexität des Wahrnehmungsbildes und unwillkürlich steht in diesem Zusammenhang die Treppensequenz als zentrales Bild im Gesamtwerk Hitchcocks. Hier vereinigte er - in der Verbindung von Kamerafahrt und gleichzeitigem Zoomen - Technologie mit Philosophie. Dieses Bild steht als Metonymie für *Vertigo*, für das Sehen und den Blick, das Bild und das Trugbild, der getäuschte Blick. Denn *Vertigo* ließe sich nach Jürgen Ebert zusammenfassend als die Geschichte zweier Augenblicke nacherzählen:

Plötzlich: das Bild einer Frau blickt den Mann an, er muss die Augen schließen. Dann: der Mann sieht sich sehen, er stellt fest, das Bild lebt und er weiß nicht, dass er sich täuscht. Nie erblickst du mich da, wo ich dich sehe...⁴⁹

⁴⁹ Jürgen Ebert in *Filmkritik*, Nr.282, S.259

Anlässlich der ersten Begegnung zwischen Scottie und Madeleine in einem Restaurant erzählt die Kamerabewegung genau diese Geschichte des gebrochenen Blickes. Einerseits sagt sich der Zuschauer, *ich sehe mit den Augen des anderen*, andererseits hat er schon einen Dritten im Sinne, den Regisseur und sieht sich selbst nur sehen. Die Beziehung von Auge und Geist ist rein im Geiste.

Die Sequenz der Begegnung besteht nur aus Blicken, das Sehen durch das *Nichthinblicken*, die Blicke spüren aus der Sicht des Blickenden. Scottie sehen wir in der Halbnahen, der einen fiktiven Punkt im Raum fixiert: er blickt in die Tiefe des Raums. Die Kamera öffnet den Blick und zieht nach hinten zurück. Wir sehen den Raum, das Objekt des suchenden Blicks von Scottie. Die Kamera wird subjektiv ohne den eigentlichen Blick zu zeigen, sie teilt uns nur den Blick in der dritten Person mit.

Unser Blick streift mit der Kamera über den Raum und endet in einer seitlichen Ranfahrt auf dem Tisch, an dem Madeleine mit Elster sitzt. Dies ist sowohl unser, als auch Scotties Blick. Gleich erfolgt der Umschnitt auf Scottie, halbnah, wobei die Blickachse aus der vorhergehenden Einstellung zur Kameraachse wird. Das Dreieck des Sehens aus Zuschauer, Blickender und Geblicktem schließt sich und der sich anschließende Umschnitt kehrt in die aktive Blickachse zurück. Nun sehen wir erst das, was Scottie wirklich sieht. Kameraachse und Blickrichtung sind jetzt erst identisch.

Und die Montage der weiteren Szene zeigt uns das, was Scottie sieht, aber in Wirklichkeit gar nicht sehen kann. Scottie und Madeleine begegnen sich im *Wegsehen*, sie sehen sich nie wirklich, *der Blick, der eigentlich kein Blick ist*. Der Blick bricht sich spiegelbildlich, so als ob Scottie Madeleine nur über den Spiegel hinter der Theke wahrnehmen könnte. Die Theke steht jedoch zwischen Scottie und uns, dem Zuschauer. Folglich könnten wir selbst nichts sehen, oder unser Blick bricht sich gleichsam im Blick Scotties über einen (halb)durchlässigen Spiegel.



Abb. 93 a-d Und wieder der Blick, der eigentlich - über die Richtung und Kamerabewegung - kein wirklicher Blick ist

Der nachfolgende Umschnitt ist eine Drehung der beiden Köpfe (groß) in spiegelbildlicher Entsprechung. Madeleine bleibt für einen kurzen Augenblick auf Scotties Höhe stehen. Beide scheinen sich hier in den Augenwinkeln zu fixieren. Sie blicken beide in eine andere Richtung, sie scheinen sich nicht zu sehen, nur wir sind es, die beide anblicken, die ihre Begegnung wirklich (?) sehen, oder besser über den Schnitt spüren können. Madeleine verlässt gemeinsam mit Elster das Lokal und Scottie blickt ihnen - über einen anderen Spiegel - hinterher.

Der Raum hier erscheint leer, obwohl er voller Menschen ist. Er ist nur mit den verschiedenen Blickrichtungen und ihren entsprechenden Kamerabewegungen angefüllt. Die Kamerabewe-

gung führt unsere scheinbar *neutrale* Sicht allmählich und unmerklich in die einer Halbsubjektiven über. Es ist eine stumme Szene, ohne Worte, nur Blicke. Das, was wir sehen, ist nur ein Bild, genau wie Madeleine eine Illusion, ein Trugbild ist. Die Form schafft den Inhalt neu. Wir werden über die Bewegungen der Kamera nicht zu Zeugen, sondern wir werden über den Blick Scotties zu Voyeuren, mit in das Geschehen hineingezogen. Unsere Distanz wird verringert. Die Blicke des Helden werden zu unserem eigenen Sehen, nie sind wir teilnahmslos. Sie sind im Grunde tragisch, denn es macht uns Angst. Wir schauen durch ein Schlüsselloch, und es ist dies das Auge Scotties.

In *Vertigo* werden wir vom Strudel des Sehens hinabgezogen, der Schwindel zeigt sich in der spiralförmigen Abwärtsbewegung. In *North By Northwest* dagegen bewegen wir uns auf den Geraden des gleichseitigen Dreiecks, endlos immer nur im Kreis. Und die Kreisbewegung selbst wird von der Kamera aufgenommen. Vandamm und Thornhill umkreisen sich selbst bei ihrer ersten Begegnung, sie tasten sich gegenseitig ab und die Kamera bewegt sich kreisförmig um die beiden. Die Gestik übernimmt dabei die sich entsprechende Form: *aus der Diagonalen in die Vertikale/Horizontale* (Abb. 94).

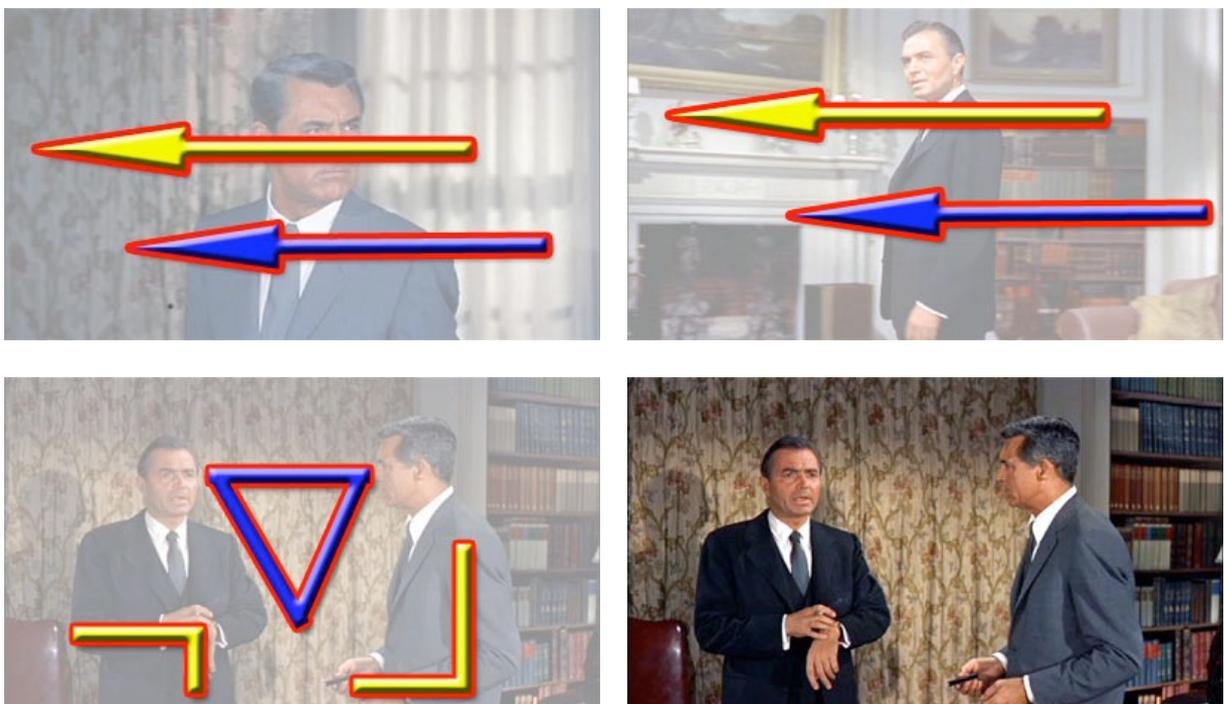


Abb. 94

Der Schwenk der Kamera und die Bewegung der Darsteller als Index für Mißtrauen.

Die Entsprechung von Gestik und Linien: das Dreieck und die Horizontale

Die Kreisbewegung der Kamera steht für das Mißtrauen am Blick, oder des Nocheinmalhinschauens. Auch in der Szene im Hotelzimmer Kendalls nach der Wüstensequenz (Scene 22) steht die kreisförmige Kamerabewegung für das Mißtrauen Thornhills an der Liebe Kendalls. In der Kußszene im Zugabteil drehten sich die beiden um die statische Kamera - das war *Liebe* - und hier dreht sich die Kamera um die beiden - das ist *Mißtrauen*.

Und Thornhill wird sich bewusst, dass er noch viel weiter nach oben muss, um Kendall im ersten Stockwerk des Hauses vor dem Besteigen des Flugzeugs zu warnen. Der prophezeite Tod Kendalls steht wieder für den Absturz aus größter Höhe...über dem Meer. Und nachdem bisher alle möglichen Fortbewegungsarten angeführt wurden, zu Lande mit dem Auto, dem Bus, Zug, zu Fuß, in der Luft mit dem Flugzeug, wird auch noch das Wasser als Element angedeutet. Der Kreis der Bewegungen beginnt sich schließlich auch in den Elementen zu schließen.



Abb. 95 a, b

Die vertikale Kamerabewegung steht in einem metaphorischen Sinne und unterstützt bildlich den Dialog der beiden Ganoven nach Kendalls Entlarvung als Agentin:

Leonard: „Sie können sie doch jetzt nicht mehr mitnehmen!?“

Vandamm: „Und wieso nicht? Auch ich werde dafür sorgen, dass alles glatt läuft.“

(die Kamera fährt vertikal nach oben, Vandamm blickt ihr nach):

„Und zwar müsste man diese Angelegenheit aus größter Höhe bereinigen.“

Betrachten wir zuletzt die horizontale Kamerabewegung zur Blickachse hin, so fällt auf, dass Hitchcock diese Bewegungsform der zurückfahrenden Kamera immer als statische Exposition mit einem langen Dialog für die nachfolgenden Handlungen anwandte. Hier konnte er auf die verwirrende Schuß-Gegenschußtechnik verzichten. Sie stehen als struktureles Element der bewegten Ruhe. Die Bewegungsrichtungen stehen für die Handlungsrichtung, nach vorne. Sie wirkt trotz ihrem statischen Charakter aggressiv. Die Personen bewegen sich auf den Zuschauer zu, und wir weichen unmittelbar zurück. Thornhill greift an. Auffallend hierbei die Tatsache, dass sich Thornhill immer auf der linken Seite eines austauschbaren Begleiters befindet.



Abb. 96 a-d

Thornhill greift an – Thornhill wird angegriffen

Die horizontale Kamerabewegung gegen die Blickrichtung und die identische Anordnung der Ensembles. Der, der angreift befindet sich links.

DIE MONTAGE

DÉCOUPAGE CLASSIQUE

Hitchcocks Kalkül am Wesen der Montage zielte auf einen organischen Fluss der Zeit im Film, einen als natürlich empfundenen Rhythmus, der nur dann unterbrochen werden durfte, um den Zuschauer zu irritieren, aus seiner vermeintlichen Sicherheit herauszureißen. Hollywoods klassische Montagetheorie verlangte nach einer organisch harmonischen Form, die den Filmschnitt an sich unmerklich werden lassen musste, um ihn als solchen nicht als störend zu empfinden, obwohl ein Schnitt immer den Fluss der wahren Zeit zerstört. Dies bedeutete für die Filmemacher besondere Gesetzmäßigkeiten einzuhalten (z.B. bestimmte Anschlußregeln, die Vermeidung des Jump-Cuts, oder traditionelle Gesetzmäßigkeiten über die Bewegungen der Personen im Raum, etc.). Diese Regeln der Montage wurde und wird z.T. bis heute noch durch die sogenannte Découpage Classique vorgegeben.⁵⁰

Die Découpage Classique versucht im Schnitt ein Kontinuum der Zeit illusionistisch zu erzeugen. Dies geschieht hier in erster Linie durch Wegschneiden überflüssigen Materials und nicht durch Hinzufügen einzelner Filmteile.

Gilles Deleuze bezeichnet die Montage, die Anordnung der *Bewegungsbilder* in Anlehnung an die Philosophie Bergsons als die Komposition, als *Organisation eines indirekten Bildes der Zeit*. Die Philosophie und ihre Vielzahl der Auffassung des Zeitbegriffs in Abhängigkeit zur Bewegung spiegelte sich in den vier unterschiedlichen Schulen der Montage wider: die organische Richtung der amerikanischen Schule nach Griffith, die dialektische Richtung der sowjetischen Schule nach Eisenstein und Pudovkin (Interaktionstheorie, Beziehungsmontage), die quantitative der französischen Schule vor dem Krieg (Jean Epstein und Abel Gance) und die intensive Richtung der Schule des deutschen Expressionismus (Murnau, Lang).

Die temporeiche Montage von *North By Northwest* ist in ihrer Abgeschlossenheit im Ring-schluß als Chronozeichen, als Index von ZeitFluss als *Ganzes* anzusehen. Ein großer Kreis, der die Gesamtheit der Bewegungen im Universum aufnimmt. Dagegen steht die binäre Struktur der synthetischen Montage in *Vertigo*. Die Zeit als Intervall in *Vertigo* ist *veränderliche, sich beschleunigende Gegenwart*. Das Element ist hier die an beiden Enden offene Spirale als Chronozeichen.⁵¹

Im Schnittpunkt der Zeit steht wiederum der Turm. Er ist der *Augenblick*. Und in *Psycho* steht das lineare Montageprinzip nicht für das *Wegschneiden*, sondern für das *Hinzufügen*, die Montage als Dehnung der Zeit im Augenblick des Todes unter der Dusche.

In *North By Northwest* dient die Montage der Orientierung im Raum, oder der geographischen Überbrückung von Raum und Zeit. Beziehen wir uns noch einmal auf den Blick und das Sehen, so erkennen wir auch in der Montagetechnik von *North By Northwest* das Prinzip von Struktur und Bildaufteilung wieder. Der Blick und die Montage des Blicks, der Vorgang des Sehens bestimmt die Richtung in Zeit und Raum. Die Montage der beiden Einstellungen in Abb. 97 verdeutlicht diesen Zusammenhang. Über die Montage sehen wir den Blick Thornhills. Die Montage überbrückt die (geographische) Distanz des Raumes. Sie zeigt den Blick. Und die Gestaltung des Sehens zeigt wieder die Diagonale und das Dreieck. Es wird wieder gefährlich für Thornhill. Und die Bewegungsrichtung ist wieder vorgegeben. Später wird sich Thornhill auf diesem Denkmal mit den Präsidentenköpfen bewähren müssen.

⁵⁰ vgl. auch hierzu Barry Salt, *Filmischer Stil und Filmtechnik in den Dreißiger Jahren*

⁵¹ G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.52-53



Abb. 97 a, b Der montierte Blick Thornhills

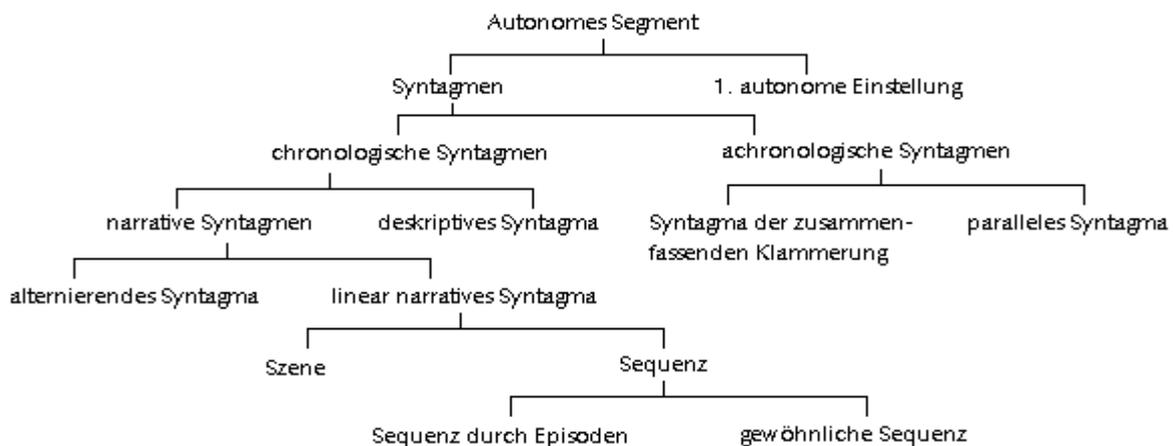
Die Montage unterstützt hier die Interpretation durch die Mise en Scène und ihre entsprechende Bildgestaltung. Das Dreieck und die räumliche Diagonale als Anspielung auf die nahende Bedrohung. Die Form und ihre Montage als spannungssteigerndes Element. Und der wechselseitige formale Bezug steht in der nachfolgenden Einstellung für die gegenseitige Abhängigkeiten der Personen untereinander (Abb. 48 ←). Der Professor ist von Thornhill abhängig, genauso wie umgekehrt. Und über allem stehen die Vertreter einer staatlichen Macht, die Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, symbolträchtig und ironisch als *steinerne Köpfe*.

Christian Metz

Zur Syntax der Montage

Unter dem Einfluss der Phänomenologie versuchte Christian Metz in den späten sechziger Jahren die vielen verschiedenen Montagetheorien zusammenzufassen und das komplexe System des filmischen Schnittes in einem kategorischen System aus acht unterschiedlichen Montage-Typen zu erfassen. Die Codes der Montage mögen vielleicht nicht so einfach zu erkennen sein, was aber nicht bedeutet, dass sie deshalb weniger komplex sein müssen.

Metz interessiert sich in erster Linie für narrative Elemente, die er unter dem Begriff aus der Linguistik mit Syntagmen bezeichnet, und die im Gegensatz zur autonomen Einstellung Einheiten bilden, die bedeutungsvolle Beziehungen untereinander aufweisen. Metz Syntagmatische Kategorien mögen mit vielerlei Problemen behaftet sein, doch unumstritten bilden sie ein nützliches logisches System, welches es zudem vermag, die schon immer umstrittene Unterscheidung zwischen Szenen und Sequenzen zu treffen. Metz hält sich diese Begriffe für spezielle Typen seiner Syntagmen vor.



Tab. 6 Die Einteilung der syntagmatischen Kategorien nach Metz

Dieses kategorische System ermöglicht es, ausgehend von einem autonomen Segment jegliche Art der Montage nach einer systematischen Entweder-Oder-Ausscheidung zu untersuchen.

chen. Entweder ist daraufhin eine Einstellung mit ihrer Umgebung verbunden, oder sie ist es nicht, und bilden von daher Syntagmen. Weiterhin unterscheidet er die verbindenden Syntagmen in einer chronologischen Wirkung oder in Achronologische Syntagmen. („Der Schnitt erzählt entweder eine Geschichte, oder entwickelt eine Idee in chronologischem Ablauf oder tut das nicht“)

Metz unterscheidet desweiteren die Achronologischen Syntagmen in Paralleles Syntagma und Syntagma der zusammenfassenden Klammerung, sowie das Chronologische Syntagma in Deskriptives Syntagma und in das Narrative Syntagma: entweder beschreibt ein Syntagma, oder es erzählt. Wenn es erzählt, kann es dies sowohl linear, als auch nichtlinear tun. Wenn es linear beschreibt, ist es entweder eine Szene oder eine Sequenz. Und schließlich, wenn es eine Sequenz ist, ist es entweder episodisch oder gewöhnlich.

So entstehen nach Metz acht Montagearten, wobei die autonome Einstellung auch als „Plansequenz“ bekannt ist und das parallele Syntagma mit der „Parallelmontage“ identisch wäre. Das Syntagma der zusammenfassenden Klammerung ist durch Metz in die Terminologie der Syntax der Montage neu eingeführt worden. Er selbst bezeichnet sie als „eine Serie kurzer Szenen, die solche Ereignisse darstellen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die ganz bewusst nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden.“⁵²

James Monaco führt als Beispiel zu diesen Andeutungen von Metz die Anfangsbilder von Godards *Une Femme mariée* (1964) an.

Godard scheint in vielen seiner Filme das Syntagma der umfassenden Klammerung besonders zu lieben, da es dem Film erlaubt, ein wenig wie der literarische Essay zu arbeiten.⁵³

Das deskriptive Syntagma beschreibt nur und wäre mit der Auffassung Hitchcocks von der Funktion der Kamerafahrt zu beschreiben. (z.B. die Eingangsfahrt von *Rear Window*). Das alternierende Syntagma ist dem parallelen Syntagma sehr ähnlich, abgesehen davon, dass das parallele Syntagma zwei verschiedene Szenen oder Sequenzen anbietet, die durch die Erzählung nicht verbunden sind, während das alternierende Syntagma parallele oder alternierende Elemente anbietet, die verbunden sind. Die Wirkung ist hierbei Gleichzeitigkeit, wie in Verfolgungsszenen, in denen Montage zwischen Aufnahmen von Verfolger und Verfolgtem wechselt.⁵⁴

Die weiteren Montagekategorien, wie Szene, Sequenz durch Episoden oder gewöhnliche Sequenz erscheinen mir von daher interessant, weil sie in der Lage sind, die seitjeher umstrittenen Begriffe der Szene und Sequenz näher zu definieren. Metz leitet seine Definition der Szene aus dem Sprachgebrauch des Theaters ab, in der der wesentliche Unterschied im Begriff der Kontinuität einer linearen Entwicklung liegt. Theater wie Film sind zwar zeitlich lineare Darbietungsformen einer (komprimierten) Handlung, wobei die Szene eine lineare Entwicklung auf einer zeitlichen Ebenen beschreibt, während in der Sequenz diese Abfolge aufgebrochen wird. Sie ist immer noch linear, narrativ und chronologisch, aber sie ist nicht kontinuierlich. Im Film ist diese Unterscheidung von daher immer ohne feste Konturen (und deswegen umstritten) weil die Montageform einer Szene zwar in unserem Empfinden kontinuierlich erscheint, jedoch z.B. in den Regeln der *Découpage Classique* und ihrem Anspruch der Unmerklichkeit des Schnittes (v.a. im Jump-Cut) vom Wesen her nie wirklich kontinuierlich ist.

Der Unterschied zwischen episodischer Sequenz und gewöhnlicher Sequenz liegt in einer organisierten Diskontinuität, wobei die Sequenz durch Episoden, im Gegensatz zur gewöhnlichen Sequenz diese Diskontinuität aufweist. Ein gutes Beispiel für die episodische Sequenz wären die jeweiligen Frühstücksepisoden aus *Citizen Kane*, in der Orson Welles die zunehmende Verschlechterung von Kanes Ehe darstellt. Jede Episode steht für sich und sind so angeordnet, dass jede von ihnen eine eigenen Identität zu haben scheint. Eine gewöhnliche Sequenz dagegen wäre aus Hitchcocks *The Ring* (1927): hier verdeutlicht das allmähliche Größenwerden des Namens auf einem Plakat den Aufstieg eines Boxers und seine Karriere. Die gewöhnliche Sequenz nimmt - ähnlich dem Match Cut - eher Formen auf und transponiert dadurch ihre organisierte Kontinuität.

⁵² Christian Metz, *Semiotologie des Films*, S.173

⁵³ James Monaco, *Film verstehen*, S.208

⁵⁴ James Monaco, *Film verstehen*, ebd.

Die vier Montagetheorien

in *North By Northwest*

In gewisser Hinsicht schafft Hitchcock in *North By Northwest* eine Synthese der vier verschiedenen historischen Montagetheorien. Er bedient sich der amerikanischen, klassischen Schule nach Griffith, die in Anlehnung an die bürgerliche Literatur des 19. Jahrhunderts strukturelle Formen übernimmt, um einen harmonisch narrativen Fluss einer melodramatischen Geschichte visuell umgesetzt zu erzählen. Das Melodram, die Figur des Professors in der Funktion des antiken Chores, die *Last-Minute-Rescue*, die Erzählperspektive und -standpunkt, die Gleichzeitigkeit dramatischer Handlungen (Parallelmontage), die bildlichen Zitate aus der Kunstgeschichte, die erweiterte Bildsprache, die Verfolgung als dramaturgisches Element, die strukturelle Gliederung von Kreisbewegung und Bewegungsschema, die Bildgestaltung und das Schauspiel, Suspense und Spannung, die Behandlung des Raumes und der *Off-Stage*, dies alles verbindet Hitchcock mit Griffith und der amerikanischen Schule der Montage.

Das Wesentliche, das Revolutionäre in der Montagetheorie Eisensteins findet sich in entfernten Ansätzen bei Hitchcock: Eisenstein gibt der Dialektik einen eigentlich kinematografischen Sinn. Er löst den Rhythmus aus seiner bloß empirischen oder ästhetischen Einschätzung und er macht sich vom organischen Ensemble eine wesentlich dialektische Vorstellung. Eisenstein benutzt das Bewegungsbild im Sinne eines *Umspringen von einer Potenz in eine andere* (springende Montage). Hitchcock schafft in seiner Montageart und vor allem in den Überblendungen Ü295, Ü918 oder im Match Cut am Ende von *North By Northwest* Ähnliches. Das veränderte Bild, die Gegenüberstellung zweier verschiedener Ensembles ergeben einen neuen, weiterführenden Sinn, wenn auch in einem nicht wirklich gesellschaftlichkritischen Sinne, mehr in Anlehnung an das Prinzip einer organischen Komposition.

Ähnlich Dsiga Wertow versucht Hitchcock immer wieder auf die in sich dialektische und ringförmige Komponente Kamera - Beobachter - Protagonist in seinen Bildern und deren Montage aufmerksam zu machen. Wertow versucht vor allem in seinem Film *Čelovek s Kinoapparatom* (1929) auf diesen koexistenten Bezug der drei verschiedenen Ebenen des Betrachtens eines Films aufmerksam zu machen: *vom Leben im Film über das Leben des Films zum Leben zu gelangen*.

Anhand der komplexen Bewegungsstruktur von *North By Northwest* können wir indirekt einen Vergleich mit der ausgedehnten Kompositionsmechanik der Bewegungsbilder der französischen Impressionisten anwenden. Die französischen Impressionisten - oder besser *Cartesianisten* - versuchten über die mechanische Bewegung zu einem Maximalgesetz für den Film zu gelangen, um Belebtes und Unbelebtes zu vereinigen (*Le Ballet Mécanique*, 1924 von F. Léger, *La Règle du jeu*, *Entracte* von René Clair).

Und betrachten wir die Funktion von Linien, Farben und Formen in *North By Northwest*, so können wir eindeutig Parallelen zum deutschen Expressionismus herstellen: *der Angriff der Diagonale auf die Horizontale*. An die Stelle von Kugel und Kreis - s.z.B. die Dekoration von *Caligari*, *Golem*, *Nosferatu* - tritt der Kegel und das spitzförmige Dreieck.

In *Vertigo* hingegen, einem Film der fremden Blicke, verwirrt die Montage. Sie klärt nicht aus subjektiver Sicht wie in *North By Northwest*, sondern sie macht unsicher, lässt uns schwanken. Die Blicke sind trügerisch montiert, sie täuschen uns. Man schaut in Spiegeln und sieht sich selbst nicht. Man schaut sich an, doch man erkennt sich selbst nicht wieder. Jeder Schnitt ist hier ein Betrug des Auges. Häufig finden wir einen Gegenschuß, der in Wirklichkeit keiner ist (Abb. 98).



Abb. 98

„Der Schnitt, der Schuß und Gegenschuß trennt und verbindet, lenkt unseren Blick, aber er ist für das Auge nicht mehr als der Stock für den Blinden. D.h., der Raumbegriff, den der Schnitt uns vermittelt, ist abhängig von der Zeitkoordinate, und in diesem Falle ist es die illusorische Perspektive des Spiegels, der uns da, wo wir uns eben die Türe weit geöffnet dachten, sie nur angelehnt sehen lässt. Die Tür ist ein Spiegel und umgekehrt.“⁵⁵

Die Schnitte in *North By Northwest* sind klar und folgen einer linearen Entfaltung. In *Vertigo* ist es die Künstlichkeit der Bilder und der Montage, die uns den Schnitt als ein *Verwischen* verdeutlicht. Der Blick ist krank, nicht fixiert auf einen Ort, er dreht sich (Kußszene), er bricht sich im Spiegel oder schaut in schwankende Abgründe. Er verliert sich in der Leere. Es ist eine expressionistische Distanz des Raumes und des Abbildes zur Realität, die sich hier manifestiert. Das mentale Bild ist hier gemalt und *Vertigo* ist nicht nur von daher ein durch und durch expressionistischer Film.

Hitchcock denkt die Bilder, er betrachtet sie als Projektionsflächen seiner Ideen. Der Vorzug seiner Bilder liegt in ihrer Künstlichkeit, darin, dass sie der sinnlich wahrgenommenen Wirklichkeit mehr unähnlich als ähnlich sind. Sie werden gedacht und gemacht wie Blicke, wie Blaupausen. Aber wir haben gesehen, dass diese rationale Aufteilung des Raumes in Blicke und Schnitte nach dem Prinzip geometrischer Achsen einen Spalt offen ließ, durch den das Sehen für einen Augenblick in den Bereich des Imaginären entwichte und es versäumte, das Bild an seinem Ort zu fixieren. Für einen Augenblick waren wir allsehend, wie Hitchcock, aber es war ein Fleck im Bild. Der Blick hatte sich verloren.⁵⁶

Die lineare Montage im Raum und die Form des Dreiecks

North By Northwest ist, wie bereits angeführt, aufgrund seiner halbsubjektiven Erzählperspektive an die Montage des Blicks gebunden. Thornhills Blick leitet die Montage der einzelnen Bildkader. *North By Northwest* ist daher *lineare Form im dreidimensionalen Raum*. *Vertigo* ist *räumliche Form in der geometrischen Fläche*. Das Montageprinzip beider Filme übernimmt exakt diesen gestalterischen Aspekt.

In *North By Northwest* dominiert die lineare Bewegung (über immanente Formen) von einem Ausgangspunkt zum Zielpunkt und wieder zurück. Der Raum an sich dominiert als Gestaltungsebene, der Ablauf der räumlichen Bewegungen findet seine cartesianische Darstellungsform im zweidimensionalen Modell des flächigen Bildes. Die Montage sucht Entsprechungen, um den Fluss einer linearen Montage nicht zu zerstören.

Betrachten wir hierzu eine Schnittfolge aus Bild 29, so lässt sich - auch hier - die vertikale Kreisbewegung zwischen Auf- und Ab in der Funktion von Exposition, Konflikt und Entspannung als Bewegungsmodell für die gesamte Sequenz anwenden.

⁵⁵ J.Ebert in *Filmkritik*, Nr.282, S.257

⁵⁶ J.Ebert in *Filmkritik*, Nr.282, S.260

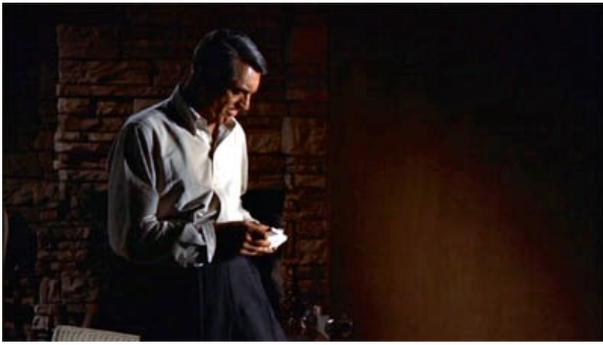


Abb. 99 a-e Die lineare Montage von Blicken [A](a) und Blick [B,B,B,B](b-e)

Doch uns interessiert in diesem Zusammenhang nur eine bestimmte Schnittfolge aus dieser Sequenz: Thornhill befindet sich im ersten Stockwerk des Bungalows von Vandamm und versucht Kendall nach deren Entlarfung als Agentin vor dem Besteigen des Flugzeugs zu warnen. Als Schnittmodell für die Einstellungen dient hier die Formel ABABABABA, als die lineare Folge von Blicken als Vorgang (A) und Blick als Erlebnis (B). Thornhill gelangt Schritt für Schritt zu

einer überaus einfältigen Idee, wie er unbemerkt Eve Kendall einen Stock tiefer auf seine Anwesenheit aufmerksam machen kann.

Hitchcock kehrt immer wieder auch in der Montage zu den eingespielten Formen des Dreiecks zurück. Die Aktion des Blickens steht im Zentrum des Dreiecks und die drei verschiedenen Motive, die zu seiner Idee führen, stehen als Eckkoordinaten der Dreiecke aus ABA, ABA, ABA, ABA. Es ist demzufolge eine in sich geschlossene Kreisbewegung auf den Achsen des gleichschenkligen Dreiecks.

Die Überblendung als Episode

Eine ähnliche Gelegenheit Formelemente zweier Bildensembles ineinander zu übernehmen liegt in der Überblendung. Im Gegensatz zum harten Schnitt, der verbindet, trennt die Überblendung zwei aufeinanderfolgende Einstellungen. Sie überbrückt sowohl Zeit, als auch Raum, indem sie sich selbst als deren eindeutige Überwindung erkenntlich macht. Die Überblendung ist das filmischste aller filmischer Mittel. Sie ist ein ausschließlich filmischer Code. Die Überblendung an sich ist eine Episode, ist *filmischer Zeit-Raum*. Und besser als der Schnitt schafft die Überblendung dialektische Bezüge innerhalb verschiedener Bildkader. Denn dazwischen liegt die Vorstellung einer imaginären Dauer, ein visionärer ZeitFluss, der den realen ZeitFluss des Films bricht, ohne ihn wirklich zu unterbinden.

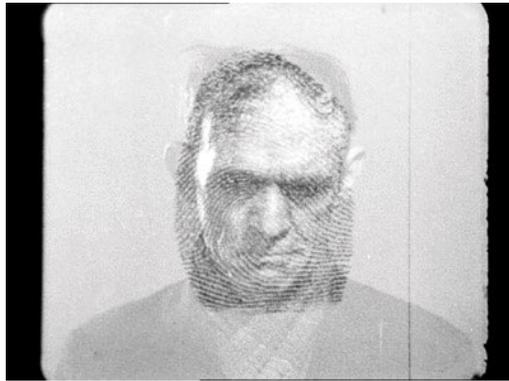


Abb. 100 Überblendung in *Blackmail*: Hier schafft Hitchcock in der Übernahme von Form einen sinnerweiternden Zusammenhang von Gesicht und Identität. Die Kreuzlinien des Fingerabdrucks können aber auch für die Gitter einer Gefängniszelle stehen.

In Ü1021 von *North By Northwest* (Abb. 101) hat Hitchcock einen mehr ironischen Zusammenhang in der Überblendung zweier verschiedener Einstellungen geschaffen. Thornhill ist durch den Fausthieb eines Polizisten wieder in eine horizontale Lage übergegangen. Hitchcock deutet in seiner Überblendung hintergründig und sarkastisch auf den Ort hin, wo sich Thornhill in der Zwischenzeit befunden haben muss. Er zeigt ihn uns aber nicht mehr auf dem Bett und deutet daher geschickt in dieser Überblendung auf den *Zeit-zwischen-Raum* hin. Gleich darauf sieht man Thornhill unruhig vor dem Bett Hin- und Hergehen. Er ist Gefangener des Professors geworden.



Abb. 101 a-d Die sarkastische Überblendung Ü1021/1022: aus der Horizontalen in die Vertikale.

Eine wesentlich komplexere Überblendung wäre hier Ü295. Sie ist eine doppelte Überblendung aus drei Einstellungen. Zunächst scheint sie nur eine sehr ökonomische Verbindung zweier Szenen zu sein: der vorausgehenden Szene im UNO-Gebäude, in der Roger Thornhill fälschlicherweise für einen Mörder gehalten wurde, und der Konferenzszene beim CIA in Washington, auf der diese Entwicklungen der Ereignisse diskutiert wird. Hitchcock blendet von seiner eindrucksvollen Vogelperspektive auf den winzig kleinen Thornhill, der vom Vorplatz des UN-Sekretariats (kaum sichtbar in a) wegläuft, über zum Schild in Abb. 102 b. Da Hitchcock umsichtig genug gewesen ist, ein Schild mit einer spiegelnden Oberfläche zu benutzen, kann es das Capitol widerspiegeln und so die Stadt auch als Company identifizieren und zusätzlich eine Extraeinstellung sparen. Dann blendet er über zur Schlagzeile in Abb. 102 c,d, die uns mitteilt, dass (1) Zeit vergangen ist, (2) Thornhill identifiziert worden ist und (3) dass er bis jetzt nicht verhaftet werden konnte. Die Zeitung wird vom Chef des Geheimdienstes gehalten. Hitchcock fährt von der Zeitung zurück und setzt die Konferenzszene fort. Zur gleichen Zeit enthält diese kleine, elegante Überblendung jedoch außergewöhnliche, metaphorische Informationen, denn wenn wir diese Standbilder analysieren, können wir erkennen, dass

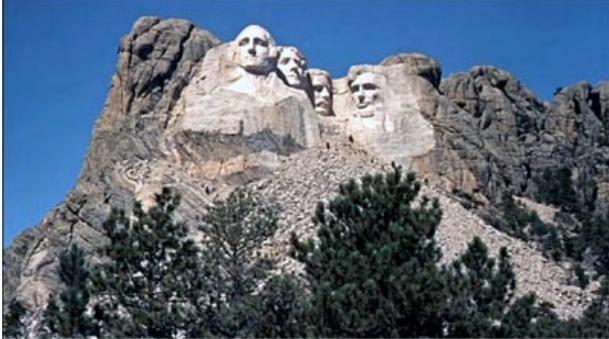
der CIA sich der UNO aufdrängt, dass das Capitol ein Spiegelbild des CIA ist (oder dass sich der Geheimdienst sich über den Sitz der Regierung gestellt hat) und dass er schließlich die Zeitungsschlagzeile hervorbringt, die auch noch die folgenden Informationen enthalten: „National befürchtet Streik“ und „Nixon verspricht: Die Westmächte bleiben in Berlin.“⁵⁷



Abb. 102 a-e Die komplexe Überblendungssequenz Ü 295, in der Hitchcock geschickt Bedeutung und Geschichte evoziert.

Eine ähnlich komplexe Überblendung bezieht sich wiederum auf die Bewegungsrichtung und die gestalterischen Elemente von Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen (Abb. 103). Auch sie dient in ihrer Funktion als zeitlicher *Zwischen-Raum*, sie interpretiert das bisher Geschehene und hält Ausblick auf die nachfolgende Handlung.

⁵⁷ vgl. auch James Monaco, *Film verstehen*, S.210



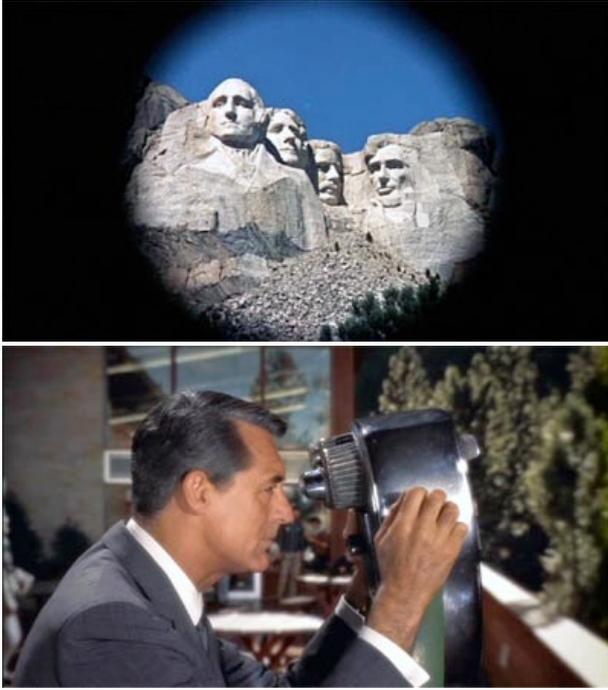


Abb. 103 a-f

Diese Überblendungsabfolge hat als Episode ähnliche Funktion wie der Chor in der antiken Tragödie oder der Komödie: einerseits ist sie zurückblickend und zusammenfassend in Hinsicht auf die vorangegangene Handlung, andererseits hält sie Ausblick auf das folgende Geschehen. Der vorausgegangene Dialog auf dem Rollfeld zwischen dem Professor und Thornhill erläutert die bisherigen, komplizierten Verwicklungen und dramatischen Ereignisse, sowie die tragische Verwechslung Thornhills durch Vandamm. Außerdem erfährt Thornhill von der Agententätigkeit Kendalls. Nun ist er bereit dem Professor bei der Ausführung seines Plans - der für uns durch lauten Propellerlärm nicht hörbar wurde - zu unterstützen. Die Horizontale des Flugzeugrumpfes in Abb. 103 a geht, wie wir schon gesehen haben, durch die Ohren Thornhills. Um zu einer geschmeidigen Kopf zu Kopf-Überblendung zu gelangen (vom Kopf Thornhills bei Nacht zu den Präsidentenköpfe des Mt. Rushmore Memorials bei Tage), lässt Hitchcock einen Signalscheinwerfer des Flughafens über das Gesicht Thornhills streifen Abb. 103 b. Erst jetzt blendet er in die nächste Einstellung der Präsidentenköpfe über Abb. 103 c. Ort und Zeitsprung sind nun angedeutet, von der Nacht auf dem Rollfeld über das Flugzeug nach Rapid City, South Dakota bei Tage. Nun verdichtet Hitchcock diese Einstellung durch eine künstliche Schwarzblende Abb. 103 d Diese dynamische Kadrierung des Bildfeldes durch eine künstliche, schwarze Maskierung finden wir sehr häufig bei Griffith und soll auf einen zentralen Aspekt des Bildfeldes aufmerksam machen, um dadurch den Zusammenhalt für den nachfolgenden Schnitt auf Thornhill zu schaffen.

Thornhills Blick, seine Subjektive Abb. 103 e und Thornhill Aktion, das Blicken über das Fernrohr auf das dramatische Ende des Films. Abb. 103 f interpretiert schließlich unseren Blick auf das Dreieck...

Betrachtet man dagegen eine imaginäre grafische Darstellung der unterschiedlichen Bildgestaltungsachsen und die gegenläufigen Blickrichtungen, so wird wieder der unmerkliche Übergang von unserem Blick über den subjektiven Blick zum sich interpretierenden, halbsubjektiven Blick deutlich. Hier findet sich die sich interpretierte Auflösung des Raumes und der unterschiedlichen Blickrichtungen in demselben. Zugleich ist die Auflösung der Gestaltungsachsen in das Geschlossene des Dreiecks im Bildfeld. Das Dreieck der Mise en Scène ersetzt allmählich den Kreis der Gesichter und deutet auf das Gefährliche des folgenden Plans hin, um Vandamm zu überführen, sowie nachfolgend auf eine dramatische Finalsequenz.

Der Match Cut

und die Montage der Finalsequenz

Eine besondere Art des harten Schnitts, in der bestimmte Gestaltungselemente von Bildfeld zu Bildfeld übernommen werden finden wir im Match Cut (= zusammenfügender Schnitt). Dieser Schnitt dient dazu, größere Distanzen in Zeit und Raum zu überwinden und ist der wohl häufigste dialektische Trick, der zwei unterschiedliche Szenen durch die Wiederholung einer Handlung, einer bestimmten Form oder aber über die Verdopplung von Faktoren aus der Mise en Scène verbindet.

Stanley Kubriks Match Cut in *2001: A Space Odyssey*, zwischen einem prähistorischen Knochen, der durch die Luft wirbelt, und einer Raumstation aus dem zwanzigsten Jahrhundert, die sich im Raum dreht, ist wahrscheinlich der anspruchsvollste Match Cut der Geschichte, da er versucht, die Frühgeschichte anthropologisch mit der Zukunft zu verbinden, und weil er gleichzeitig im Schnitt selbst eine besondere Bedeutung dadurch schafft, dass er die Funktion von Knochen wie auch Raumstation als Werkzeuge betont: Erweiterungen der menschlichen Fähigkeiten.⁵⁸

In der Schlussequenz von *North By Northwest* (Abb. 104 - Abb. 114) wird die *Mise en Scène* durch die Montage im Match Cut parodiert. Er ist die Trennungslinie von dramatischem Rettungsversuch und befreiendem Happy End. Hitchcock erzählt in der Geschichte, die *zwischen dem Schnitt* liegt, die eigentliche Geschichte, die ihm - und uns - aber nicht mehr wichtig erscheint. Er verzichtet auf das Auserzählen und erzielt durch die Anwendung des Match Cuts das nötige Tempo, um den Film, dem Rhythmus gemäß, gebührend zu beenden. Und Hitchcock beweist Geschmack, denn im filmspezifischen Humor, der in diesem lapidaren Schnitt liegt, vermeidet er Kitsch und falsche Sentimentalität. Von der gefährlichen Vertikale über die Diagonale zur Horizontale.



Abb. 104 Die Rettung vorm Absturz im Match Cut....



Abb. 105 ...Hier...faß an....jetzt.....



Abb. 106 ...Ich...werde es versuchen...

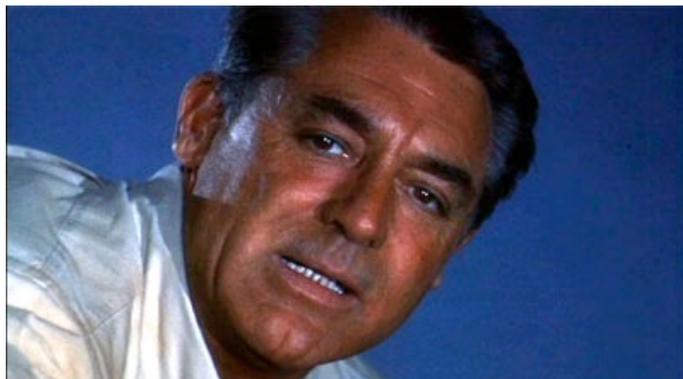


Abb. 107 ...Du musst es nur richtig wollen...



Abb. 108 ...Ich kann nicht mehr halten...

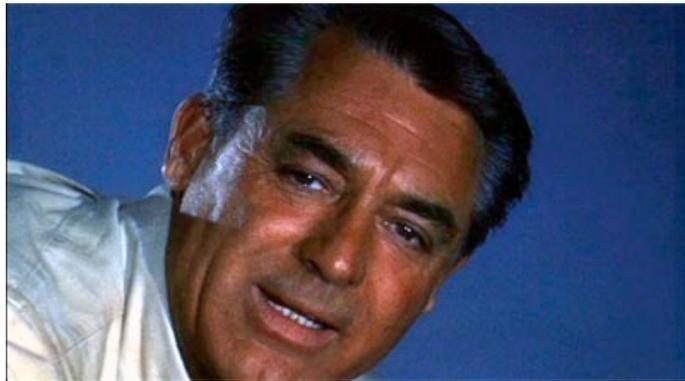


Abb. 109 ...Doch...du kannst es...



Abb. 110 ...ich kann nicht...

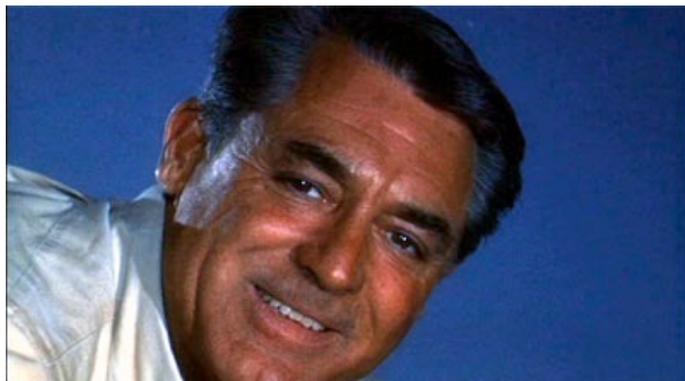


Abb. 111 ...Unsinn....



Abb. 112 T(off):...Frau Thornhill...

===== **Match Cut** =====



Abb. 113 T (zieht Kendall ins Etagenbett des Schlafwagenabteils)
K: ...Ah....ah ha ha....



Abb. 114 K:Ach Roger, wie bist du doch albern....
T: ...Ja ich weiß, aber auch ein bißchen sentimental....

ENDE

Betrachten wir hingegen *Vertigos* Schlussequenz, so fällt uns wieder der Chiasmus zwischen beiden Filmen auf. Hier ist der Raum geschlossen (Turm), der Sturz geht nach außen ins Freie. Dort rettet Thornhill seine Geliebte vom offenen Raum (über dem Abgrund) vor dem Absturz ins Innere des Zugabteils (geschlossener Raum). Liegt in *North By Northwest* die Rettung in der Verhinderung des Absturzes und der Bewegung nach oben, so liegt sie in *Vertigo* im Absturz selbst. Die letzte Einstellung aus *Vertigo* zeugt genau davon. Scottie hat seine Höhenangst verloren, indem er seinen Fetisch weggeworfen hat. Er küßt seine Madeleine ein letztes Mal:

Scottie: „Du hättest eben nicht so sentimental sein dürfen...“

Madeleine: „...oh Scottie, du liebst mich ... halte mich fest...bitte...“

Scottie: „Zu spät, es ist zu spät. Nichts kann sie zurückbringen...“

In *North By Northwest* küßt Thornhill seine Geliebte, nachdem er sie vor dem Absturz gerettet hat. Er hat sie zuvor gezwungen, mit ihm nach unten zu klettern, um sich zu retten. In *Vertigo* zwingt Scottie Judy nach oben, auf den Turm, um sich selbst zu retten....

Die Montage der Finalsequenz von *Vertigo* wirkt im Gegensatz zu *North By Northwest* nicht chronologisch, linear, sie ist eher dialektisch, analytisch. Sie seziiert die einzelnen Teile, sie zerlegt sie in Fragmente und schraubt sich spiralförmig nach oben. Der Turm weist die Richtung. Es ist das, was Rohmer *die Windung der Schraube, die Weichheit des Kreises und das Schneidende der Gerade* nennt.⁵⁹

So wie der Turm als Symbol steht, als ein Knotenpunkt nicht nur der Beziehungen, sondern auch der großen Parallelmontage, so wird Ferguson als dessen Opfer gezeigt. Es ist dies die reine expressionistische Sicht der Dinge, die uns Hitchcock hier präsentiert und die gegen die romantische Männerphantasie Scotties gerichtet ist.

Der Expressionismus malt die Welt unablässig rot in rot, wobei das eine Rot auf die erschreckende Belebtheit der nichtorganischen Dinge verweist und das andere auf das erhabene nichtPsychologische Leben des Geistes. Der Expressionismus führt in den Schrei, den Schrei von [Murnaus] Gretchen, und [Papsts] Lulu [sowie dem doppelten Schrei von Madeleine und Judy in *Vertigo*], der ebenso kennzeichnend ist für das Entsetzen des nichtorganischen Lebens wie die vielleicht trügerische Öffnung auf ein geistiges Universum hin.⁶⁰

In *Vertigo* erleben wir den umgekehrten Striptease, das *Entkleiden* eines Fetischs durch die krankhafte Phantasie Scotties im allmählichen Verkleiden Judys in Madeleine. Und in *North By Northwest* bereitet sich die Frau auf der gemeinsamen Flucht vor den Ganoven auf dem Mt.-Rushmore-Memorial durch allmähliches *Entkleiden* auf den zu erwartenden Geschlechtsakt vor. Dieser Striptease erscheint nahezu unmerklich, doch Kendall entledigt sich auf der Flucht (aus unerklärlichen Gründen) zuerst ihrem roten Umhangs, der sich im Dornengestrüpp verfängt, dann wirft sie ihre Jacke weg. Die Stöckelschuhe verlieren ihren Absatz und im Verlaufe ihres ersten kleineren Absturzes zerreißt sie auch noch Thornhills Hosenboden. Sie zieht ihre Schuhe aus und zu guter Letzt wird sie auch noch die Kunstfigur mit den begehrten Mikrofilmen verlieren. Nun steht der Liebe mit Thornhill nur noch der Abgrund im Weg, den es zu überwinden gilt.

⁵⁹ Eric Rohmer in *Caheirs du Cinéma*, Nr.93, März 1959

⁶⁰ G.Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, S.81-82

NACHWORT

Am Ende dieser Arbeit stehen freilich noch viele Fragen offen, die sich nicht nur in der Aufzählung zeichenkonstitutiver oder filmsprachlicher Elemente erschöpfen. Die Frage stellt sich z.B., an welcher Position Hitchcock steht, angesichts der gegenwärtigen filmhistorischen Entwicklungen. Ohne Zweifel hat hier Hitchcock - wie diese Arbeit zu entfalten suchte - seinen unbestrittenen Platz als Formenerneuerer gefunden. Dies natürlich im geschichtlichen Zusammenhang eines narrativ literarischen Anspruchs an den Film. Doch andererseits muss man nicht, angesichts der zeitgenössischen Einschätzung des Kinos - unter dem Einfluss der Begriffe wie Simulation (Baudrillard) und Dekonstruktion (Lyotard, Derrida) - gerade diesen Ansatz in Frage stellen? Was ist das wahre Wesen der Kinematographie? Worin liegt ihre ursprüngliche Kraft? In der erzählerischen Perspektive? Im Unterhaltungswert? Oder in der Kraft einer sich wesentlich bewussten Kunstform?

Liegt nicht gerade der entschiedene Fehler Hitchcocks (und hier nicht nur seiner), unter Berücksichtigung einer Philosophie, wie die von Bergson mit ihrer grundsätzlichen Kritik am Wesen der Kinematographie (als Darstellungsform einer wahren Bewegung!) am Versuch, die Bildsprache des Films mit der einer erzählerischen Prosa gleichsam zu verbinden, den Film - unter dem Einfluss der Literatur seiner Zeit - derselben nun wiederum anzuschließen? Und dies in der Zeit eines James Joyce?

Was wäre nun die gegenwärtige und absehbare Zukunft des Kinos? Findet sie sich im Ausspruch Peter Greenaways „*Das Kino ist tot, es lebe das Kino*“? Sicher stellt Greenaway nun, gleichsam mit Hitchcock, unter dem Aspekt einer *falschen* historischen Entwicklung des Kinos eine tragische Figur dar. Und erweist er sich selbst (über seinen Manierismus, der versucht eine als *falsch* erkannte Entwicklung einer Epoche zu verarbeiten, indem er sie zu beenden sucht) in der eigenen Einschätzung und Erkenntnis nicht als überflüssig? Das jedenfalls ließe sich aus seinen Filmen seit *Der Kontrakt des Zeichners* lesen. Greenaway sucht gewaltsam eine Epoche zu beenden, die sich selbst in eine Sackgasse begeben hat.

Der Film hat sich seit den Gebrüdern Lumière, die gerade dies erkannten, in eine falsche Richtung entwickelt. Der grundsätzliche Fehler bestand in der Entfaltung einer Bildsprachlichkeit über die Literatur. Die Kraft des Films liegt nicht in seiner erzählerischen Qualität, sondern in seiner Bildlichkeit. Sie befriedigt das Bestreben der Kunst seit Brunelleschi über die Entfaltung der Perspektive die Wirklichkeit als Abbild im zweidimensionalen Bild zu erfassen. Am Ende steht die Fotografie, die dieses grundsätzliche Bestreben am Bild vollkommen erfüllte. Im Film kommt zu diesem universellen Anspruch noch das Element einer Bewegung. Doch gerade in der Darstellung einer Bewegung im zweidimensionalen Bild liegt das letztendlich Unbefriedigende, das Unvermögende und das Falsche. Seinem Wesen nach verbildlicht dies der Mangel an Erkenntnis. Dagegen steht in der Malerei seit Cézanne und dem Impressionismus, das Bestreben, gerade die Perspektive aufzulösen und die geschichtlichen Entwicklungen grundsätzlich in Frage zu stellen. Liegt nicht auch die Kraft des Films seit der *Ankunft des Zuges* von den Lumières in der *Infragestellung* einer *falschen* historischen Entwicklung. Die Lumières erkannten diesen Mangel des Films schon unmittelbar zu diesem Zeitpunkt und hatten demzufolge am Film nur noch ein rein kapitalistisches Interesse. Daraus entstand wiederum der wichtige Dokumentarfilm.

Die Filme der frühen Strukturalisten, der *abstrakten Film*, die Filme der *amerikanischen West Coast*, die *Fluxusbewegung* oder der *Wiener Formalfilm* griffen auf dieses immanente Unvermögen des Films zurück, worin aber gerade die Kraft des Films lag: die Zeitlichkeit, oder die Überlagerungen von *Raum-Zeit-Blöcken*. Sie versuchten gerade das sichtbar zu machen, was *zwischen* den Bildern liegt und über die *Apparatur* (Bergson) zum Verschwinden gebracht wird, vertuscht wird: das Wesentliche des *Übergangs, den Fluss, die wahre Kontinuität des Dauerns* und der Bewegung. Vielleicht mag am wahren Ende des Films die Wandhängung von Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* stehen und seine Reduktion auf das, was den Projektor ausmacht: das schwarze und das durchsichtige *FilmBild*, das *Leuchten* und das *Verdecken*, das *Licht* und das *Dunkel*.

In diesem Zusammenhang erschöpft sich heute der narrative Film im *meditativen* Anspruch einer *Zeitvergessenheit* beim Zuschauer (Tarkowskij, Bresson, Angelopoulos), wenn er sich nicht ganz - in der Funktion der *Zerstreuung* - einer vollkommen leeren Banalität hingibt (das Hollywoodkino).

Demnach muss sich die narrative Linie über Griffith, Murnau oder Hitchcock als Sackgasse erweisen, was sowohl Godard als auch Greenaway erkannt haben. Sie denken über andere

Formen der bildlichen Erzählung (z.B. in den neuen Medien) nach. Das Kino kann nicht mehr diesen allumfassenden Anspruch der *zeitlichen Überlagerungen*, einer *räumlichen Gleichzeitigkeit* über die *Simulation* (vor allem der der Perspektive, wie sie in erster Linie das elektronische Bild behandelt) erfüllen. Die Grenzen des filmischen Bildes, in seiner uneingeschränkten Abbildung einer Wirklichkeit, sind schon seit der Entstehung des Films abgesteckt gewesen. Das Kino erweist sich als tatsächlich tot. Jede neuere Bewegung, die diesen Ansatz wiederzubeleben versucht (wie z.B. der *Neue Deutsche*

Film), werden sich als *Neoepochen* in ihrem grundsätzlichen Unvermögen erschöpfen, falls sie nicht, wie Fassbinder, über eine unmittelbare zeitliche Aktualität den *Zeitnerv* einer Gesellschaft zu entblößen suchen.

Hier steht Hitchcock für den Anfang und das gleichzeitige Ende einer Epoche des narrativen Films. Das eigentlich Fruchtbare meiner Auseinandersetzung mit dieser Arbeit erscheint mir nun - in zeitlicher Distanz von einem Jahr - eine *Infragestellung* des Sinns derselben. Es kommt einem vor, als ob man mit dem Besteck eines Chirurgen vergeblich versucht hat, eine Leiche zu operieren. Die Hintergründe hierzu und Feststellungen an sich wären das Thema einer anderen, tiefgründigeren Auseinandersetzung mit dem wahren Wesen des Films.

Die kurze Geschichte des narrativen Films wird sich im universalen Bestreben des Menschen die *Raum und Zeitbeschränktheit* in den *n-ten* Dimensionen aufzubrechen, in absehbarer Zeit schließen. Sie wird ihm wohl als antikes Fossil vorkommen. Doch hierbei sollte man nicht unsere Begeisterung für das *Erhabene der Zerstreuung* vergessen, die diese Epoche im Filmwerk Hitchcocks, Murnaus, Griffiths u.a. uns geboten haben. Die weitere Entwicklung des Kinos bleibt spannend und es ist die nicht Form des Hitchcockschen *Suspense*, die sie begleitet - da wüßten wir schon mehr - sondern es ist die interessantere Form der *Überraschung*. Es bleibt weiterhin alles offen.

HITCHCOCK

IN EINEM FERNSEHINTERVIEW ZUM BEGRIFF DER BILDSPRACHE KURZ VOR SEINEM TODE

Wenn ich sage, dass der Inhalt mich nicht interessiert, dann ist das genau wie bei einem Maler, dem es egal ist, ob die von ihm gemalten Äpfel sauer oder süß sind. Wen kümmert das? Es kommt auf den Stil an, die Art wie er sie malt. Von daher entsteht das Gefühl. Es ist genau wie bei der Bildhauerei. In jeder Kunstgattung kommt es darauf an, dass der Künstler sie auf seine eigene Weise interpretiert und so ein Gefühl erzeugt. In der Literatur geschieht das in der Art der Sprachverwendung. Es kommt vor, dass ein Film einzig wegen seinem Inhalt angeschaut wird, ohne dass dabei sein Stil oder die Erzählweise beachtet würden und dabei macht dies im Grunde die Erzählkunst aus. Man liest ein Buch und wenn alle Elemente der Story da sind, einschließlich der Charaktere, dann legt man am besten das Buch beiseite und beginnt mit der ersten Szene in der Sprache des Films. Mit anderen Worten, wir haben kein Papier, das wir vollschreiben müssten mit einer Schreibmaschine sondern wir haben eine rechteckige Leinwand in einem Filmtheater. Diese Leinwand muss gefüllt werden mit einer Aufeinanderfolge von Bildern. Die bloße Tatsache, dass sie aufeinanderfolgen erzeugt die Vorstellung. Bild folgt auf Bild. Das Publikum ist sich dessen nicht bewusst, was wir Montage nennen, aber auch Schnitt der Bilder. Diese ziehen so schnell vorüber, dass die Zuschauer nur auf den Inhalt dessen achten, was sie da auf der Leinwand sehen. Aber dieser Inhalt wird erst auf der Leinwand geschaffen und nicht unbedingt mit einer einzigen Einstellung. Zum Beispiel in einem Film wie *Vertigo* die Ermordung einer jungen Frau im Badezimmer: diese Szene ist 45 sec lang, aber wurden aus 78 einzelnen Filmstücken erstellt, die in rascher Aufeinanderfolge durch den Projektor auf die Leinwand kommen. Aber der dem Publikum vermittelte Gesamteindruck ist der einer erschreckenden und irrsinnigen Mordszene. Dies muss natürlich erst einmal zu Papier gebracht werden. Man kann nicht einfach so anfangen. Natürlich kann man, aber für mein Geld schreibe ich all diese Sachen doch erst einmal auf., egal wie kurz oder lang die einzelnen Filmstücke auch sein mögen. Sie sollten genauso notiert werden, wie ein Komponist diese kleine schwarzen Punkte notiert, die schöne Musik ergeben.

[...] Ich bin ein Purist des Films, soweit es mir irgend möglich ist. Ich bin für das Subjektive, d.h. für die Perspektive eines Individuums. Optisch heißt das, man macht eine Großaufnahme der Person, dann zeigt man, was sie anschaut. Dann geht man auf die Großaufnahme zurück und man sieht die Reaktion. Insgesamt also überträgt man die Bedrohung von der Leinwand in den Kopf der Zuschauer.

[...] Ich habe einen ausgeprägten Sinn für das Visuelle. Während dem ganzen Prozesses des Drehbuchschreibens, nehme ich alle visuellen Aspekte des Films in mich auf. Wenn dann das Skript fertig ist und auch der Dialog, kenne ich jede Einstellung und auch jeden Blickwinkel auswendig. Wenn ich dann den Film drehe, schaue ich sehr selten ins Skript, weil ich inzwischen den Dialog auch gelernt habe. Ich bin dann vielleicht so ähnlich, wenngleich nicht ganz so gut wie ein Dirigent, der ein Orchester ohne Partitur dirigiert. Fast wünschte ich, ich bräuchte den Film nicht mehr zu drehen, denn vom kreativen Standpunkt aus, hat man den Prozess schon hinter sich. Deshalb schaue ich auch nie durch die Kamera. Wenn ich eine Szene zu Papier bringe, habe ich eine Leinwand vor mir. Da das Bild im Vordergrund steht, kann man ein größtmögliches Publikum erreichen.

[...] Wenn man kleine Stücke Filme verwendet, kann man auch eine Szene in einer Telefonzelle machen. Aber galoppierende Pferde und Tausende von Rinder bedeuten nicht unbedingt Kino, das nenne ich Fotografie....

FILMOGRAPHISCHES VERZEICHNIS

NUR SPIELFILME

Number Thirteen, 1922
The Pleasure Garden, (Irrgarten der Leidenschaft), 1925
The Mountain Eagle (Der Bergadler), 1925
The Lodger (Der Mieter), 1926
Downhill, 1927
Easy Virtue, 1927
The Ring (Der Weltmeister), 1927
The Farmer's Wife, 1927
Champagne, 1928
The Manxman, 1928
Blackmail (Erpressung), 1929
Elstree Calling, 1930
Juno and the Paycock (Juno und der Pfau), 1930
Murder (Mord), 1930
The Skin Game (Bis aufs Messer), 1930/31
Number Seventeen (Nummer Siebzehn), 1931
Rich and Strange (Endlich sind wir reich), 1932
Waltzes From Vienna, 1933
The Man Who Knew Too Much, (Der Mann, der zuviel wusste)1934
The 39 Steps (39 Stufen), 1935
Secret Agent, 1935
Sabotage (Sabotage), 1936
Young and Innocent (Jung und unschuldig), 1937
The Lady Vanishes (Eine Dame verschwindet), 1937
Jamaica Inn (Riff-Piraten), 1938
Rebecca, 1939
Foreign Correspondent (Mord, Fernsehtitel: Der Auslandskorrespondent), 1940
Mr. and Mrs. Smith, 1940
Suspicion (Verdacht), 1941
Saboteur (Saboteure), 1942
Shadow of a Doubt (Im Schatten des Zweifels), 1942
Lifeboat (Das Rettungsboot), 1943
Spellbound (Ich kämpfe um dich), 1944
Notorius (Berüchtigt), 1945/46
The Paradine Case (Der Fall Paradin), 1946/47
Rope (Cocktail für eine Leiche), 1948
Under Capricorn (Sklavin des Herzens), 1948
Stage Freight (Die rote Lola), 1949
Stranger on a Train (Der Fremde im Zug), 1950
I Confess (Zum Schweigen verurteilt), 1952
Dial „M“ for Murder (Bei Anruf Mord), 1953
Rear Window (Das Fenster zum Hof), 1953

To Catch a Thief (Über den Dächern von Nizza), 1954

The Trouble with Harry (Immer Ärger mit Harry), 1954

The Man Who Knew Too Much (Der Mann, der zuviel wusste), 1955

The Wrong Man (Der falsche Mann), 1956

Vertigo (Aus dem Reich der Toten), 1957

A Paramount Release, Farbe v. Technicolor, Vistavision, 120 min., Erstaufführung 1958
Produktion: ALFRED HITCHCOCK, Buch: Alec Coppel und Samuel Taylor nach dem Roman „D'Entre Les Morts“ von Pierre Boileau und Thomas Narcejac
Kamera: Robert Burks, Schnitt: George Tomasini, Titel: Saul Bass, Kostüme: Edith Head, Musik: Bernard Herrmann
Darsteller: James Stewart (John „Scottie“ Ferguson), Kim Nowak („Madeleine Elster“/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Tom Helmore (Gavin Elster)

North By Northwest (Der unsichtbare Dritte), 1958

An MGM Picture, Farbe v. Technicolor, Vistavision, 136 min, Erstaufführung 1959
Produktion: ALFRED HITCHCOCK, Buch: Ernest Lehman, Kamera: Robert Burks, Schnitt: George Tomasini, Titel: Saul Bass, Musik: Bernhard Herrmann, Illustrator: Albert Whitlock
Darsteller: Cary Grant (Roger O.Thornhill), Eve Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Leo G. Carroll (Der Professor), Martin Landau (Leonard)

Psycho, 1959/60

A Paramount Release, Schwarzweiß, 109 min., Erstaufführung 1960
Produktion: ALFRED HITCHCOCK, Buch: Joseph Stefano nach dem Roman von Robert Bloch
Kamera: John L. Russell, Schnitt: George Tomasini, Titel: Saul Bass, Kostüme: Edith Head, Musik: Bernard Herrmann
Darsteller: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane)
John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Arbogast)

The Birds (Die Vögel), 1962

A Universal Release, Farbe von Technicolor, 120 min., Erstaufführung 1963
Produktion: ALFRED HITCHCOCK, Buch: Evan Hunter nach dem Roman von Daphne du Maurier
Kamera: Robert Burks, Schnitt: George Tomasini, Illustrator: Albert Whitlock, Kostüme: Edith Head, Musik: Bernard Herrmann, Trick: Ub Iwerks
Darsteller: Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth)

Marnie, 1963/64

Torn Curtain (Der zerissene Vorhang), 1965/66

Topaz, 1968/69

Frenzy, 1971

Family Plot, 1975

LITERATURHINWEIS

- Béla Balázs, *Der Film*, Globus, Wien 1980
- Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, Matthes & Seitz, München 1985
- André Bazin, 'Qu'est-ce que le cinéma?', Paris 1958
- Henri Bergson, *Das Lachen*, Luchterhand, Darmstadt 1988
- Die seelische Energie, Diederichs, Jena 1928
- Denken und schöpferisches Werden, Syndikat, Frankfurt 1985
- Materie und Gedächtnis*, S. Fischer, Frankfurt 1964
- Zeit und Freiheit, Athenäum, Frankfurt 1989
- Creative Evolution*, engl. Übersetzung von A. Mitchell, Holt, New York 1911
- Pierre Bordieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, 1974
- Gilles Deleuze, *Cinema1. L'image-mouvement*, Paris 1983. Übersetzung von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp, Frankfurt 1989
- Bergson zur Einführung*, Übersetzung von M. Weinmann (Hsg.), Junius, Hamburg 1989
- Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, Fink, München 1972
- Sergej Eisenstein, *YO. Ich selbst. Memoiren*, Henschel, Berlin 1987
- Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Fischer, Frankfurt 1980, S.97
- Filmkritik*, Nr.282, Juni 1980
- Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films*, Rowohlt, Hamburg 1982
- G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*
- Christoph Helferich, *Geschichte der Philosophie*, Metzler, Stuttgart 1985
- Birgit Hein und Wulf Hezogenrath (Hrsg.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Kölnischer Kunstverein 1977
- Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich*, DuMont Schauberg, Köln 1977
- Helmut Korte/Werner Faulstich (Hsg.), *Die Filme von Steven Spielberg*, Fischer, Frankfurt 1987
- Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Suhrkamp, Frankfurt 1985
- Christian Metz, *Semiologie des Films*, Athenäum, Frankfurt 1973
- Sprache und Film*, Fink, München 1972
- Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Übersetzung von R. Boehm, De Gruyter, Berlin 1966
- Eugene Minkowski, *Die gelebte Zeit*, Müller Verlag, Salzburg 1971
- James Monaco, *Film verstehen*, Rowohlt, Hamburg 1985
- American Film Now*, Übersetzung von C. Bauer, Hanser, München 1985
- Pier Paolo Pasolini, 'Empirismo eretico', Ullstein, Frankfurt 1982
- Charles Saunders Pierce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt 1983
- Johannes Rehmke, *Geschichte der Philosophie*, Wiesbaden 1983
- Eric Rohmer in *Caheirs du Cinéma*, Nr.93, März 1959
- Eric Rohmer/Claude Chabrol, *Hitchcock*, Editions universitaires, Paris 1957
- Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Fischer, Frankfurt 1982
- Barry Salt, *Filmischer Stil und Filmtechnik in den Dreißiger Jahren*, Faltblatt ohne Verlagsangaben
- Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films*, Suhrkamp, Frankfurt 1974
- Walter F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1983
- Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*, Heyne, München 1986, Übersetzung von Bodo Fründt
- Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart 1988
- John Russel Taylor, *Hitchcock*, Fischer, Frankfurt 1982
- Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Rogner & Bernhard, München 1987
- François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Heyne, München 1973
- Peter Weibel in *Kunstforum*, Nr.105, Januar 1989, *Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip*, S.168-178