

Versuch über Alfred Hitchcock

Autor(en): **Vian, Walt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **19 (1977)**

Heft 101

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867644>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

VERSUCH ÜBER ALFRED HITCHCOCK

Alfred Hitchcock eine Retrospektive zu widmen ist keine besonders ausgefallene Idee. Es ist aber nichts desto weniger wichtig - und deshalb auch verdankenswert und verdienstvoll - seine Filme einmal im Zusammenhang zu zeigen. Hitchcocks Filme einzeln mögen wie Seifenblasen erscheinen - sie werden angeschaut, so zum Vergnügen, und das ist das, Hitchcock ist aber, um Truffaut zu zitieren, weit mehr: "Schaut man nach Hollywood heute, so erscheinen einem Howard Hawks, John Ford und Alfred Hitchcock als die einzigen Erben von Griffiths Geheimnissen."

Und die Retrospektive zur Viennale im OESTERREICHISCHEN FILM-MUSEUM hat vor allem gezeigt, dass da, wenn die "Seifenblasen geplatzt" sind, mehr bleibt als nichts: wenn ein Maler immerzu dasselbe Bild malt, kommt uns sein Motiv näher, ob wir dies unbedingt beabsichtigen oder nicht.

Die Frage, wie über diese Retrospektive zu berichten sei, hat mich lange beschäftigt. Schliesslich hab ich mich dazu entschlossen, weniger von einzelnen Beobachtungen zu berichten, als - zwar auf solchen beruhende - "Behauptungen" aufzustellen und den Versuch zu wagen, dem Phänomen Hitchcock insgesamt näher zu kommen.

Erläuterungen zum Text:

► Zur leichtern Orientierung folgt nach einem Hitchcock FILM-TITEL eine Zahl in Klammern. Diese Zahl bezeichnet die Nummer der Filme, die von 1 bis 53 durchnummeriert sind - vergleiche: kleine Filmografie FILMBULLETIN Seite 41.

► Zitate aus dem oder Hinweise auf das berühmte Truffaut Interview "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?" erfolgen so: (TB s 24o) für "Truffaut-Buch" Seite 24o.

DIE ANORDNUNG DER BILDER AUF DER LEINWAND, DIE ETWAS AUSDRÜCKEN SOLL, DARF NIE VON DEN TATSÄCHLICHEN GEBEBENHEITEN ABHÄNGIG GEMACHT WERDEN. UNTER KEINEN UMSTÄNDEN.

ALFRED HITCHCOCK

Dieses Zitat scheint mir, nach langem Ueberlegen, auf das Zentrum von Hitchcocks Filmschaffen hinzuweisen - und zwar aus einer Reihe von Gründen, denen ich mich in diesem Text wenigstens etwas zu nähern versuche. Doch zunächst einige Erläuterungen des Zitates: Truffaut und Hitchcock sprechen auf diesen Seiten (254-260), denen ich das Zitat entnommen habe, darüber, wie verschieden vom Resultat auf der Leinwand eine Szene bei den Dreharbeiten im Studio aussehen kann. Truffaut hat seinen Film LA NUIT AMERICAINE zu einem guten Teil diesem Thema gewidmet - und wer den Film gesehen hat, erinnere sich an das Gerüst mit dem einen Fenster, welches im "Film-im-Film" die Illusion von einem zweiten Haus erzeugt. Einen Eindruck von der ganz anderen Realität im Studio, mag auch unser Bild (FILMBULLETIN S.34) von den Dreharbeiten zu THE SECRET AGENT (19) geben: in der Einstellung werden dann die drei Männer, die einer Fließ-

bandarbeiterin zusehen, erscheinen; vom ganzen Fließband wurde, für diese Einstellung, aber nur die eine Maschine im Studio aufgestellt. Diese Beispiele sind noch recht allgemein, näher kommen wir der Sache mit dem folgenden. Stellen wir uns vor, der Darsteller sei einen halben Kopf kleiner als die Darstellerin. In der Totalen, wo die beiden von Kopf bis Fuss sichtbar, nebeneinanderstehen, sieht das ganz normal und natürlich aus. Sollen sich die beiden aber in einer Grossaufnahme, wo ja nur noch die Köpfe sichtbar sind, küssen, macht das Probleme: entweder ist nur der ganze Kopf der einen und der halbe Kopf der andern Person auf die Leinwand zu kriegen - was völlig komisch und unnatürlich aussieht -, oder die Kamera muss (viel) weiter weg bleiben, wenn nicht mit einem "Trick" gearbeitet wird. Der Trick in diesem Fall ist simpel: der kleinere Darsteller wird, vor dem Schnitt in die Grossaufnahme, auf Klötze gestellt. Es ist an dieser Stelle sinnvoll, sich auch wieder einmal in Erinnerung zu rufen, dass ein Film ja in vergleichsweise kleinen Stücken (Einstellungen) gedreht wird, die erst später aneinandergereiht (montiert) werden und dass in der Pause zwischen zwei Einstellungen jede, nach Belieben des Regisseurs gewünschte, Veränderung oder Umstellung möglich ist: einen Darsteller auf Klötze zu stellen ist noch das wenigste.

Was eine ganze Reihe von Regisseuren dem Trick mit den Klötzen vorziehen würde - eben mit der Kamera weiter weg, etwa in einer Naheinstellung, zu bleiben -, findet Hitchcock völlig falsch, weil damit ja die Anordnung der Bilder auf der Leinwand von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemacht wird.

Stark vereinfacht: die Grossaufnahme von der Kuss-Szene ist (in den meisten Fällen) dramatischer als die Nahaufnahme - die Emotionen, die mit der Grossaufnahme beim Zuschauer ausgelöst werden können, sind intensiver. Und das

ist wichtig bei Hitchcock, der auch einmal gesagt hat: "Das Rechteck der Leinwand muss mit Emotionen aufgeladen sein." Es gibt allerdings auch Regisseure, die es konsequent ablehnen, die Gefühle der Zuschauer mit "Tricks" zu lenken (manipulieren). Jean Marie Straub beispielsweise geht sogar soweit zu sagen: "Wenn ein Film abläuft, der nicht auf Betrug beruht, dann passiert eben gar nichts." Mit andern Worten: Straub und Hitchcock könnten sich wahrscheinlich darauf einigen, dass es dramatischer ist, für den Kuss in die Grossaufnahme zu gehen, worauf sie hingingen und den Kuss einmal in Grossaufnahme (Hitchcock) und einmal von weiter weg (Straub) filmten - eben gerade deshalb. Was ich da beschreibe ist allerdings reine Spekulation. Ich kann mich an keine Kuss-Szene in einem Straub-Film erinnern und es gibt jede Menge Kuss-Szenen bei Hitchcock, die nicht in Grossaufnahme gefilmt sind. Es ging mir aber darum zu zeigen, dass einige Regisseure nicht nur den "Trick mit den Klötzen", sondern auch das Resultat auf der Leinwand, das damit zu erzielen ist, von sich weisen - auch wenn diese grundsätzlich andere Haltung, die sich ja in weiteren Einzelheiten fortsetzt, am Ende Filme ergibt, die so verschieden voneinander sind, dass sie sich nur noch hypothetisch oder spekulativ miteinander vergleichen lassen. Welches die besseren, oder wenigstens welches die sinnvolleren Filme - wenn es die einen sein müssen -, das ist Meinungsache. Immerhin: Was Hitchcock da als "völlig falsch" bezeichnet, kann sich demnach also nur auf Filme beziehen, die mit gleichen Methoden und Ansprüchen wie Hitchcock-Filme arbeiten.

Alfred Hitchcock als 35jähriger zusammen mit Peter Lorre
in einer Drehpause von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH ▶





2

Da ist also ein genau ausgedachtes, ein GEWÜNSCHTES Bild. Dieses Bild zu erreichen ist für Hitchcock so wichtig, dass er keine Kompromisse mit den Realitäten am Drehort eingeht - wo sie seinen Wünschen nicht entspricht, passt er sie an. Er unterlegt dem kleineren Darsteller wenn nötig Klötze. Will er aber die, als Beispiel angeführte, Kuss-Szene in einer Einstellung, also ohne Schnitt drehen, - die beiden Darsteller kommen aus der Totale auf die Kamera zu und küssen sich da in Grossaufnahme - so lässt er sich eben einen falschen Boden, mit einer langsam ansteigenden schiefen Ebene bauen. Während das Unterlegen der Klötze noch einigermaßen an jedem Drehort denkbar ist, zwingt der falsche Boden doch schon zur Arbeit im Studio. Und von all den möglichen Gründen, weshalb es Hitchcock vorzieht im Studio zu arbeiten, scheint mir dies der entscheidende: Im Studio ist die "Realität-am-Drehort" am leichtesten und am nachhaltigsten zu beeinflussen und unter Kontrolle zu halten. Mag sein, dass seine wahrscheinlich nicht allzugrosse Behendigkeit, sowie seine ausgesprochene Abneigung gegen Ueberraschungen, unerwartete Schwierigkeiten und Komplikationen das ihre beitragen, die "gesicherte" Atmosphäre des Studios möglichst nicht zu verlassen - die Geschichte, die Hitchcock Truffaut von seinen ersten Aussenaufnahmen (TB s 29-34) erzählt, könnte ihm noch in den Knochen stecken. Mag sogar sein, dass solche Gründe für seine Spezialisierung ausschlaggebend wurden - inzwischen hat sich die "objektive" Notwendigkeit in den Vordergrund geschoben. Ganz deutlich sei festgehalten: die mögliche und auch die absichtlich geschaffene "verzerrte"

Eine der allerersten Einstellungen

aus Hitchcocks erstem Film THE PLEASURE GARDEN

Realität am Drehort dient einzig und allein dazu, einen erhöhten Realitäts-Eindruck auf die Leinwand zu bringen. Ich "muss" die (ominöse) Kuss-Szene nocheinmal strapazieren. Wenn der eine Kopf da bloss halb auf der Leinwand erschienen, würden wir das als störend empfinden und der Realitäts-Eindruck wäre hin; bekommen wir dagegen diesen dramatischen Moment (nur um Missverständnissen vorzubeugen: wenn dieser Kuss, was ja sehr wohl sein kann, gar kein dramatischer Moment ist, verdient er eh keine Grossaufnahme !) nur aus gehöriger Distanz zu sehen, so ist der Eindruck eben weniger stark. Bevor ich "das-mit-dem-Realitäts-Eindruck" genauer zu erläutern versuche, noch schnell eine Randbemerkung. Völlig unter Kontrolle ist die Realität am "Drehort" beim Zeichentrickfilm; weil sie gar nicht existiert, kann der Zeichner ohne weiteres ganz genau das von ihm ausgedachte und gewünschte Bild auf die Leinwand bringen. Der Realitäts-Eindruck allerdings fällt dahin, da beim Zeichentrickfilm nicht einmal die Illusion der Realität aufkommt.

3

Realitäts-Eindruck.

Unter diesem Stichwort könnte das Wesen des Films, mit all seinen Eigenschaften und Problemen diskutiert werden. Da ist das fotografisch genaue Abbild der Realität. Da sind die berühmten 24 - in sich unbewegten - Bilder pro Sekunde, die den Eindruck von bewegten Bildern, von Bewegung überhaupt, aufkommen lassen. Da ist ihre Kombination, das fotografisch genaue Abbild einer bewegten Realität, die eben der "gesehenen" Realität so sehr ähnlich ist, dass die Illusion von "Realität auf der Leinwand" perfekt werden kann.

Irgendwie entscheidend ist aber die AEHNLICHKEIT für den Realitäts-Eindruck. Das fotografisch genaue Abbild einer Realität allein dagegen kann sehr unwirklich erscheinen; Hitchcock sagt sogar: "Die fotografierte Realität erscheint in den meisten Fällen unreal." (TB s 258)

Ein argentinischer Kameramann hat in Chile seinen Tod gefilmt; die Bilder davon sind in Guzmans DIE SCHLACHT VON CHILE enthalten: von einer Hausecke gesehen, eine Gruppe von Soldaten an der Ecke zur nächsten Querstrasse mit angelegten Gewehren - sie scheinen zu schießen; einer schaut plötzlich in unsere Richtung, fuchelt wie wenn er ausdrücken wollte: weg da!, legt das Gewehr in unsere Richtung an, das Bild verwackelt unscharf - aus, schwarz. Die Durchschnittsreaktion eines Fernsehschauers, der diese Bilder ohne zusätzliche Information geliefert bekommt, wäre wohl Entrüstung über das verwackelte, unscharfe Bild und den Bildausfall. Auf die Idee, dass der Kameramann getroffen, mit der Kamera zu Boden fällt, kämen wohl die wenigsten. Die Realität ist zwar, dass der Kameramann stirbt, der Realitätseindruck aber ist kaum vorhanden. Dagegen ist die Realität bei einem Toten in einem Hitchcock-Film die, dass der Schauspieler nach Beendigung der Szene wieder aufsteht und ne Zigarette raucht. Der Realitäts-Eindruck aber mag so hoch sein, dass wir um den fiktiven Toten trauern.

Und Truffaut formuliert so: "Die Arbeit eines Regisseurs, der ein Gefühl von Gewalttätigkeit vermitteln möchte, besteht nicht darin, Gewalttätigkeit zu filmen, sondern was auch immer zu filmen, wenn es nur den Eindruck von Gewalt vermittelt." (TB s 258) Ironischerweise vielleicht, hat gerade sein einstiger Kollege Jean Luc Godard in seinem VENT D'EST - einem Film, der nun wahrlich nicht mit Hitchcock's-

schen Methoden und Ansprüchen arbeitet, im Gegenteil - gezeigt, wie sehr das zutreffen kann. Für mein Empfinden jedenfalls gibt es da eine der brutalsten und gewalttätigsten Szenen, die ich gesehen hab. Eine Gruppe Leute geht in einem Tal einen Flusslauf entlang und wird überfallen. Genau beobachtet, rennen eigentlich nur ein paar Leute hin und her - die Kamera schwenkt aber dermassen aggressiv, in ganz harten, abgehackten und reisserischen Bewegungen in der Szenerie umher, dass ein echter Eindruck von brutalem Überfall, sich ausübender Gewalttätigkeit und verstörter Flucht entsteht.

Hitchcock selbstverständlich kann so ein Gefühl von Gewalttätigkeit auch vermitteln - allerdings geht er dabei "genau" umgekehrt vor: "Wenn sie also zwei miteinander kämpfende Männer zeigen wollen, dann bringt es überhaupt nichts, wenn sie einfach den Kampf filmen. Die einzige Lösung ist, in die Schlägerei hinein zu gehen, damit das Publikum sie spürt, erst dadurch bekommen Sie die Realität wirklich." (TB s 258) Und in den Kampf hinein gehen bedeutet, den Kampf zerlegen: eine Faust, ein Gesichtsausdruck, ein Griff, nach Halt suchende Füße - oder für die "Realität-am-Drehort", den Kampf gar nicht stattfinden zu lassen. Der Mord unter der Dusche in PSYCHO (47) ist ein gutes Beispiel dafür - Bild für Bild betrachtet aber, kommt das Messer nur zwei, drei Mal in wirkliche Körpernähe. Der Realitäts-Eindruck entsteht durch den Rhythmus und die geschickte Montage der Bildfolge. Irgendwelche Bilder tun es allerdings nicht - es müssen schon die richtigen sein. Und damit sind wir wieder bei den genau ausgedachten, bei den gewünschten Bildern. Es wäre aber nicht richtig zu sagen, der Kreis habe sich geschlos-

PSYCHO: Kuss-Szene, allerdings 'nur' in Nahaufnahme ▶





sen, denn irgendwie ist es ohnehin ein und dasselbe, nur für die Betrachtung auseinandergelagert: Die Anordnung der Bilder auf der Leinwand darf eben auch deshalb nicht von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemacht werden, weil die fotografierte Realität in manchen Fällen völlig unreal erscheint - oder: weil der Realitäts-Eindruck eigenen Gesetzen folgt.

4

"Das Rechteck der Leinwand ist mit Emotionen aufgeladen", wenn der Realitäts-Eindruck hoch ist - und damit er hoch ist, muss das genau ausgedachte, das gewünschte Bild her. "Das-gewünschte-Bild" versteht sich hier allgemein, steht also auch für: die gewünschten Bilder, die gewünschte Bildfolge. Um aber das gewünschte Bild auch wirklich zu bekommen, ist eine möglichst vollständige Kontrolle der Realität-am-Drehort erforderlich - eine Kontrolle, die selbstverständlich auch die Beeinflussung dieser Realität-am-Drehort im gewünschten Sinne und zur Erreichung optimaler Ergebnisse einschliesst. Und am grössten - im allgemeinen auch am leichtesten und mit dem vergleichsweise geringsten Aufwand zu erreichen - ist diese Kontrolle, wenn im Studio gedreht wird. Das bisschen Realität, das noch gebraucht wird, um den Realitäts-Eindruck nicht von der andern Seite - also wegen zu geringer Ähnlichkeit mit dem fotografisch genauen Abbild einer Realität - zu unterwandern, wird eben ins Studio geholt. Also, Innenräume sind ja ohnehin kein Problem, die werden einfach im Studio aufgebaut - und

STRANGERS ON A TRAIN:

◀ Bruno mit dem Feuerzeug des Tennischampions Guy

für die Strassenbilder von London oder Landschaftsbilder von der Côte d'Azur gibt's auch Lösungen: längst nicht mehr gemalte, sondern fotografierte falsche Hintergründe; Rückprojektion (Rückpro), mit all ihren technischen Variationen; Modelle mit und ohne Schufftan-Verfahren und so weiter.

Da ist die herrliche Eröffnungssequenz in THE LADY VANISHES (22): die Kamera schwebt über die verschneite Bahnstation und die umliegenden Häuser hinunter bis zum Eingang des einzigen Hotels des abgelegenen Ortes, wo die Reisenden des aufgehaltene Zuges Wärme, Verpflegung und Unterkunft suchen. Die ganze Szene bis zur Ueberblendung, die uns ins Innere des Hotels bringt, ist an einem Modell gedreht worden - und es fehlt nicht einmal das Auto, das, selbstverständlich mit Püppchen bemannt, vorbeifährt. (Siehe auch TB s 106) Geradezu süß sind auch die Szenen am Modell in NUMBER SEVENTEEN(15), wo ein Zug auf eine Fähre, die schon abgelegt hat, jagt und schliesslich zwischen Schiff und Ufer im Wasser versinkt. Eingeschnitten sind "Realszenen" in denen die Schauspieler vor Rückpros agieren - und das Ganze ist auch heute noch, bei aller Sichtbarkeit der Modelle, recht spannend. Nun, die Szenen im Britischen Museum für BLACKMAIL (10) wurden sicher mit dem Schufftan-Verfahren gedreht (TB s 58), weil die damalige technische Ausrüstung keine andere Lösung zuließ. Auch dürften die geringeren Kosten ausschlaggebend gewesen sein, für die Verwendung der Modelle in Hitchcocks späteren Filmen der englischen Periode. Aber das Modell der Villa des Bösewichtes (TB s 245,246) in NORTH BY NORTHWEST (46) oder die falschen Hintergründe in einem Teil der Helikopter-Szene in FAMILY PLOT (53) etwa, lassen sich so schon längst nicht mehr erklären. Die Landung des Helikopters musste real gedreht werden, auch wenn dies das

zweite Kamerateam erledigen können. Und ich kann mir irgendwie keinen Regisseur ausser Hitchcock vorstellen, der dann die Glaskugel des Helikopters vor einem falschen Hintergrund im Studio aufgebaut hätte, um das Aussteigen des Piloten zu drehen. Als Erklärung gerade für solche Sachen bietet sich eigentlich nur an: Arbeitstechnik und Gewohnheit - entwickelt und entstanden eben im Bemühen, ein kontrolliertes Bild auf das Rechteck der Leinwand zu bringen.

5

Rückprojektion.

Selbstverständlich ist die Rückpro eine übliche und weitverbreitete Studio-Technik, Hitchcock aber ist ohne sie geradezu nicht mehr denkbar. Das Verfahren, mit dem es gelingt, bewegte ("realistische") Hintergründe, etwa für die im Studio agierenden Darsteller, zu bekommen, nennt sich Rückprojektion, nicht etwa weil das Bild hinter dem Rücken der Schauspieler erscheint, sondern weil das Bild von hinten, seitenverkehrt, auf den "Rücken" einer (durchschimmernden) Leinwand projiziert wird. Eines der einfachsten Beispiele: zwei Darsteller auf dem Rücksitz eines Taxis. Die Attrappe des Taxis - aufgeschnitten, und meist auch ohne Heck, damit die Leinwand näher an die Attrappe ran gebracht werden kann - wird im Studio aufgestellt; davor die Kamera und hinter der Leinwand der Projektor für die Rückpro (Skizze: FILMBULLETIN Seite 22). Was während der Fahrt aus dem Rückfenster des Taxis zu sehen ist, erscheint auf der Leinwand und wird zusammen mit den Darstellern vor der Kamera im Studio aufgenommen. Die Bilder, die auf

der Rückpro-Leinwand erscheinen, wurden zuvor - meist vom zweiten Kamerateam - an Ort und Stelle gedreht. Die Vorteile des Verfahrens leuchten schnell ein: Ein ganzes Aufnahmeteam zusammen mit den Darstellern in ein Taxi reinzubekommen ist schwierig. Es ist bedeutend einfacher, sowohl die Bilder im Hintergrund, als auch die Aktion der Darsteller unter Kontrolle zu halten - sind einmal die gewünschten Bilder auf der Rückpro, kann das Spiel der Darsteller beliebig oft und vor allem ohne jeden Aufwand wiederholt werden. Probleme mit dem Ton stellen sich bei Studio-Bedingungen keine.

Es ist nun allerdings so, dass die Daten für Objektiv, Aufnahmewinkel und Kamerahöhe der Kamera im Studio ganz genau jenen der Kamera mit der die Rückpro gedreht wurde entsprechen muss, sollen keine störenden Verzerrungen auftreten - und mit solchen Verzerrungen wäre der Realitäts-Eindruck futsch. Das heisst, da sich der Regisseur die zu wählenden Einstellungen ja nicht vom Rückpromaterial aufzwingen lassen will, dass das Kamerateam mit ganz präzisen Angaben - eben auch und besonders über Kamerahöhe, Aufnahmewinkel und Objektive - auf den Weg geschickt werden muss.

Der Franzose Raymond Bellour hat unter anderem den Mordanschlag an der Strassenkreuzung auf freiem Feld in NORTH BY NORTHWEST (46) und die Sequenz in THE BIRDS(48), wo Melanie mit dem Boot unterwegs ist, bis ins letzte Detail analysiert. (Siehe etwa: 'Le blocage symbolique' in 'Communications' Heft No 23, 1975). Mit diesen Bild-für-Bild-Betrachtungen gelang es Bellour, eine Struktur nachzuweisen - sie ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Grossaufnahme, Totale, bewegte und unbewegte Kamera, sehendes Subjekt gesehenes Objekt, Aufnahmewinkel und dergleichen mehr - die fast unglaublich ist.

REBECCA ▶





Dass dies dennoch weder Zufall ist, noch ausschliesslich mit einem unbewussten Gefühl für Rhythmus und Gestaltung erklärt werden muss, wird eben begreifbar, werden die präzisen Festlegungen, die für die Rückpro-Aufnahmen notwendig sind, bedacht.

Hitchcock hat schon lächelnd bemerkt, dass wenn ER erst einmal die Vorbereitungsarbeiten dazu abgeschlossen habe, eben einJEDER, der seine Anweisungen auszuführen in der Lage sei, diesen Hitchcock-Film herstellen könne - und sogar das rückt so in die Nähe des Glaubhaften.

6

Das gewünschte Bild braucht bei Hitchcock nicht unbedingt ein schönes Bild zu sein - es geht ihm um Wirkung, nicht um Aesthetik. Oder in seinen eigenen Worten: "Es geht nicht darum, die Kamera so zu plazieren, dass der Kameramann begeistert ist. Die einzige Frage, die ich mir stelle, ist, ob die Postierung der Kamera an der oder der Stelle der Szene die maximale Kraft gibt. Die Schönheit der Bilder und der Bewegung, der Rhythmus, die Tricks, das alles muss der Handlung untergeordnet und geopfert werden." (TB s 91)

Aber Handlung hat ihre verschiedenen Ebenen. Nicht nur da, wo sie in etwa mit "der Geschichte des Films" zusammenfällt, kann von Handlung gesprochen werden: der einzelne Mord oder der Kampf zwischen zwei Männern ist bereits Handlung. Unausgesprochen hab ich Handlung schon beim Realitäts-Eindruck angeschnitten. Auch Handlung und Realitäts-Eindruck lassen sich nicht wirklich trennen. Der Realitäts-Eindruck beim

◀ YOUNG AND INNOCENT

sterbenden Kameramann ist gering, weil der Zuschauer aus den Bildern kaum entnehmen kann, was überhaupt vor sich geht - er versteht die Handlung nicht. Hitchcock dagegen setzt alles daran, jedem Zuschauer ganz klar zu machen, was geschieht. Wir sehen in SABOTEUR (28) eben - vergleiche FILMBULLETIN Seite 39, die Szene auf der Spitze der Freiheitsstatue - buchstäblich wie der Aermel reisst, wie Fry's Leben an einem Faden hängt. Wir verstehen die Bilder, weil wir die Handlung begreifen UND entnehmen die Handlung aus den Bildern, die wir verstehen. Der Realitäts-Eindruck ist gross, obwohl da gar nichts wirklich geschieht - "die nicht von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemachten Bilder auf der Leinwand, drücken eben etwas aus", drücken sogar mehr aus, als die andern.

7

Ein Mann und eine Frau sind in einer Wohnung, sie ist eine Agentin und wird von zwei Gegen-Agenten verfolgt; mitten in der Nacht weckt sie ihn, sie hat ein Messer im Rücken und röchelt ihre letzten Worte, eine Aufforderung an ihn, ihre Rolle zu übernehmen, den Fall weiterzuverfolgen; im Morgengrauen überlistet er mit einem Trick die beiden Gegen-Agenten, die an der Hausecke auf ihn passen, und entwischt ihnen - eine Szene aus THE THIRTY-NINE STEPS (18). Nun, von den beiden Gegen-Agenten aus gesehen ist es natürlich völlig absurd, in die Wohnung heraufzukommen und nur die Frau umzubringen, dann aber unten an der Hausecke auf ihn zu lauern. Völlig unmöglich ist's nicht, aus irgendeinem unerfindlichen Grund könnten

17

die beiden ja wirklich so handeln - aber es ist zumindest im höchsten Grade unwahrscheinlich.

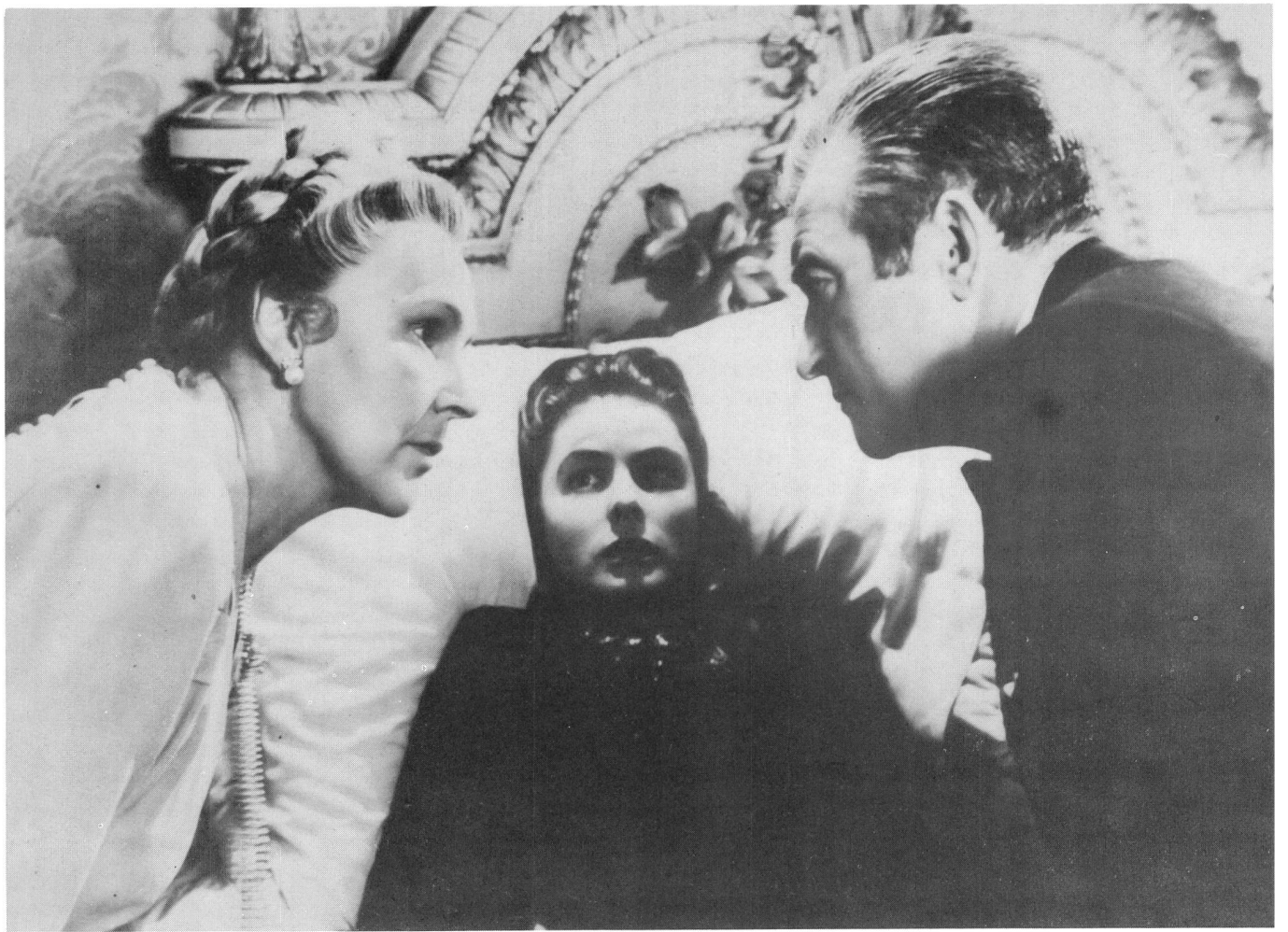
Hitchcock: "Die Wahrscheinlichkeit interessiert mich nicht." (TB s 89, siehe aber auch TB s 108, 109).

Im Prinzip geht es hier, auf der Ebene der Handlung, ums gleiche wie bei der Anordnung der Bilder auf der Leinwand. Ein ganz logisch dem Film folgender Zuschauer müsste den Trick mit den Klötzen in der beschriebenen Kuss-Szene bemerken; bei nachträglichem Ueberlegen lässt sich keine natürliche Lösung für die Aufhebung des Grössenunterschiedes der Darsteller in der Grossaufnahme finden. Aber eben, es müsste einer schon recht distanziert vor der Leinwand sitzen, um dies zu bemerken. Unwahrscheinlichkeiten im Handlungsablauf mögen dagegen leichter auffallen - allerdings auch eher erst bei nachträglichem Ueberlegen und dann vor allem jenen, die es sich gewohnt sind, über den Sinn der erzählten Geschichte nachzudenken.

Diesen Sinn aber gibt es - wenigsten soooo! - nicht!

"Mein bester MacGuffin - darunter verstehe ich: der leerste, wichtigste, lächerlichste - ist der von NORTH BY NORTHWEST. Das ist ein Spionagefilm, und in der Geschichte geht es nur um eine einzige Frage: Was suchen die Spione? In der Szene auf dem Flugfeld von Chicago erklärt der CIA-Mann (dem unschuldig verfolgten) Cary Grant alles. Der fragt dann im Hinblick auf (den Haupt-Bösewicht) James Mason: 'Und was macht der?' Darauf antwortet der andere: 'Sagen wir Import-Export.' 'Ja, aber was verkauft er denn?' 'Na, eben Regierungsgeheimnisse.' Sehen Sie, da haben wir dem MacGuffin, reduziert auf seinen reinsten Ausdruck: nichts." (TB s 127)

Nichts desto weniger sind die Geschichten sehr genau durchkomponiert. Den ersten Hinweis darauf mögen die in der Schluss-Sequenz variiert wiederholten Anfangssequenzen geben: Mr. Memory's Variété-Auftritte in THE THIRTY-NINE STEPS (18), die den Bogen des Films abstecken (siehe auch FILMBULLETIN Seite 28); der ursprünglich von Hitchcock vorgesehene, wenn dann auch auf Druck der Produzenten nicht realisierte Schluss in BLACKMAIL (10), welcher die Eröffnungs-Sequenz (siehe FILMBULLETIN Seite 23) erst richtig integrieren würde. Da sind aber auch je zu Beginn und am Schluss des Films die Leuchtreklame "Heute abend goldene Locken" in THE LODGER (3), ein Opfer des Kravattenmörders in FRENZY (52), die spiritistischen - in ihrer Echtheit allerdings durch ein Augenzwinkern in Frage gestellten - "Seancen" in FAMILY PLOT (53), das Zusammenstossen zweier Schuhe, das zwei Fremde in einem Zug miteinander ins Gespräch bringt in STRANGERS ON A TRAIN (37). Während das von Guy beobachtete Zusammenstossen zweier Schuhe gegen Schluss bei ihm und dem Zuschauer nur noch einmal die Erinnerung wachruft, wie denn alles angefangen hat, folgte auf das Zusammenstossen zwischen Guys und Brunos Schuhe die Bemerkung Brunos: "Ich kenn sie doch, sie sind doch der..." - und genau mit diesen Worten versucht, kurz nach der Beobachtung, die soviel Erinnerung heraufbeschwört, wiederum ein Fremder mit Guy ein Gespräch anzuknüpfen, wobei es Guy nun allerdings vorzieht, die Zeitung aufzuschlagen und zu schweigen. Herrlich in seiner Art ist auch das Beispiel in der ersten Fassung von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (17), gerade auch, weil es so unmerklich NOTORIOUS ▶





angelegt ist, dass es gar nicht unbedingt ins Bewusstsein dringt. Gleich zu Beginn des Films findet ein Tontaubenschiessen statt. Eine Wette zwischen den beiden besten Schützen, der im Hotel zum Winterurlaub versammelten Gäste. Absolute Stille der Zuschauer, unter denen sich auch Mann und Tochter der Schützin befinden, damit die volle Konzentration möglich ist; die Tontauben schwirrt - da ein Geräusch aus einer Spielzeug-Musikdose, die der - wie sich zeigen wird - Hauptbösewicht der Tochter zeigt und der Schuss geht daneben. Der Schuss allerdings, den der Gewinner gegen Ende, beim Attentat in der Albert Hall, auf einen Botschafter abfeuert, geht dann daneben, weil die Mutter genau im Augenblick der Schussabgabe einen Schrei ausstösst. Ihr zweiter Schuss hingegen ist dann auch ein Treffer - ihr einstiger Konkurrent, der ihre entführte Tochter mit einer Pistole über die Dächer verfolgt, fällt in die Häuser-schlucht.

Dann sind da aber auch durchgezogene Details, wie etwa Guys Feuerzeug in STRANGERS ON A TRAIN (37), welches gleich schon beim ersten Gespräch mit Bruno so auffällig-unauffällig im Bildvordergrund auf dem Tischchen steht, von Bruno liebevoll gemustert wird (siehe Bild FILMBULLETIN Seite 12), bevor er es schliesslich einsteckt. Das Feuerzeug, um welches sich im Finale alles dreht, da damit Guy ein Mord angelastet werden könnte, den er gar nicht begangen hat.

Weiter zu belegen wäre, was für genau durchdachte Komposition der Geschichten spricht, durch Sequenzen wie - noch einmal STRANGERS ON A TRAIN (37) - die spielerische Einführung des Karusells, bereits im ersten Drittel des Films, auf dem dann der Schlusskampf zwischen Guy und Bruno um das alles entscheidende Feuerzeug stattfindet, während das Karusell verrückt

◀ NORTH BY NORTHWEST

spielt. Oder durch die beiläufige und scheinbar nebensächliche Szene beim Hau-den-Lukas auf dem gleichen Rummelplatz, die aber eben einen Hinweis auf die Kraft des feingliedrigen Brunos - die er kurz darauf ja zum Ueberwältigen und Erwürgen braucht - gibt und auch noch gerade einen ersten Kontakt zwischen Bruno und seinem Opfer, welches ihm da einen bewundernden Blick zuwirft, herstellt.

9

Der MacGuffin ist, vereinfacht gesagt, der Vorwand, der Aufhänger der erzählten Geschichte - und dieser ist im Idealfall nichts. Die erzählte Geschichte ist ihrerseits nur Vorwand - erweist sich immerzu nur als phantasiereiches und ausgeklügeltes Gerüst für Szenen und ihre Variation. Die Bilder dieser Szenen aber "gewinnen" ihren Realitäts-Eindruck weitgehend gerade aus diesem nichts.

Hitchcock-Filme sind nicht so sehr Kriminal-, Spionage- und Agentenfilme, oder von mir aus auch nicht so sehr Suspense-Filme - sie sind vor allem und zuerst einmal REINES KINO.

Reines Kino, wo ein Blick Hass, Eifersucht, Verlangen ausdrückt, wo eine Bewegung, ein Detail Vertrauen oder Misstrauen anzeigt - wo Angst, Erleichterung vor der Leinwand zu erfahren ist.

Und wenn es stimmt, dass ein Sinn des Films ist, soziales Verhalten und Erleben vor und auf der Leinwand experimentell und deshalb ohne Konsequenzen auszuprobieren - dann hat dieses REINE KINO seinen Sinn.

Walt Vian