

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

5. Integration und Instrumentierung: Analysen zu Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST

5.1 Die Maisfeldszene

Der folgende Artikel erschien zuerst als Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 203-222.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-5-1>.

Dramaturgie der Spannung: Die Maisfeld-Szene

Die Maisfeld-Szene

Segmentale Gliederung

Iterativität

Rhythmus

Aktivität des Helden

Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung

Landschaft: Handlungsraum und Ort

Kataphern, Hinweise

Suspense

Über den Suspense hinaus

Die Einheit der *Szene* und die Ebene des *Szenischen* bilden die mächtigsten und verbreitetsten stofflichen Rahmungen, die in der Ordnungsform des Film eine Rolle spielen. Man kann in einer ersten Annäherung den *Ereignis-* vom *Handlungsraum* unterscheiden: Der erstere ist das Feld der manifesten Ereignisse, der zweite das intentionale Feld, in dem sich Akteure bewegen. Es ist vor allem dieses Moment der intentionalen Orientierung des szenischen Raums und des szenischen Geschehens, das einen stofflichen Rückbezug auf Handlungs- und Motivwissen voraussetzt, das nicht genuin dem Film entstammt, sondern tief mit dem Wissen über soziales Handeln und Prinzipien situativen Verhaltens überhaupt verbunden ist.

Allerdings ist die Szene Teil der Erzählung, treibt die narrative Verwicklung voran, ist der Ort, an dem die Konflikte der Handlung und Veränderungen des Figurengefüges manifest werden. So fundamental der Situationsrahmen als Sinnhorizont des Handelns der Akteure auch ist, ist die Szene Teil eines umfassenderen Ganzen. Die Beziehung zwischen Szene, Erzählung und Figurenkonstellation ist einer der ersten Orte des Dramaturgischen, weil sich der Gang der Ereignisse in solchen situativen Ereignis- und Handlungsfolgen manifestieren muß, die sowohl einen eigenen Sinnrahmen konstituieren wie aber

auch im übergeordneten Rahmen der Erzählung funktionieren. Diese Untersuchung wird am Beispiel einer "Zwischenszene", die zwischen zwei sehr prägnanten und eigenständigen Segmenten plaziert ist, die narrativ-kontextuellen Bezüge zu klären versuchen, die sie erfüllt.

Dramaturgie der Spannung: Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST

Hitchcocks Auffassung von *suspense* nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik - nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des *suspense* ein. Die Inszenierung schafft die Voraussetzungen für diese Prozesse, ist also nicht primär ausgerichtet auf die Folgerichtigkeit des Leinwandgeschehens, auf seine psychologische Wahrhaftigkeit oder auf andere Zielsetzungen, die der filmischen Darstellungsbeziehung zugehörten, sondern darauf, jenen Rezeptionsprozeß zu instrumentieren und zu präfigurieren, dem die Qualität des *suspense* zukommt.

Ich will im folgenden zeigen, wie die segmentale Gliederung der Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST [1] mit Veränderungen der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist zusammenhängt. Ich werde mich dabei des Konzepts der *Handlungssituation* bedienen, das sowohl zur Modellierung der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist herangezogen werden kann wie aber auch eine semantisch orientierte Beschreibung der Szene gestattet, die die leitenden Prinzipien der Szenenauflösung und die verwendeten filmischen Mittel motiviert. Besondere Aufmerksamkeit werde ich der Frage widmen, in welcher Beziehung situative und filmische Struktur stehen.

Die Maisfeld-Szene

Ein viel reduzierteres Szenario, in dem sich *suspense* einstellen soll, läßt sich kaum vorstellen: Der Protagonist begegnet "dem Verhängnis auf einem offenen Feld in hellem Sonnenlicht" (Harris/Lasky 1979, 201). Keine Schatten, Seitengassen, Hinterhöfe. Kein Versteck für den Mörder, obwohl der Zuschauer weiß, daß der Held in eine Falle getappt ist. Tatsächlich ist es Teil der Idee zu dieser Szene gewesen, sich gegen die Klischees des Spannungsfilms zu stellen. Hitchcock sagte dazu in den Truffaut-Ge-sprächen:

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 entlangstreicht. Eine Einstellung von einem Fenster, hinter dem schemenhaft das Gesicht eines Mannes auftaucht, der nach draußen blickt. Langsam nähert sich eine schwarze Limousine, undsoweiter. 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 hinter dem Fenster (Truffaut 1973, 250; vgl. dazu auch Houston 1963, 161).

Allerdings ist die Szene geradezu prototypisch für die Hitchcocksche Auffassung von *suspense* - "a scene which perfectly illustrates my theories", heißt es in einem zeitgenössischen Interview (Brean 1959, 74) [2].

Ein Mann kommt an einen Ort, an dem er wahrscheinlich umgebracht wird: So könnte eine Beschreibung der Szene durchaus lauten. Die Vorgeschichte beginnt damit, daß Roger Thornhill, ein New Yorker Werbefachmann, von Spionen gekidnappt wird, die ihn für George Kaplan halten. George Kaplan ist, wie sich erst sehr viel später herausstellen wird, eine Erfindung des US-Geheimdienstes, eine Art Köder für die Spione der Gegenseite. Thornhill kann mit knapper Not den Spionen entkommen. Er wendet sich an die Polizei, die ihm

ebenso wenig glaubt wie seine Mutter. Seine Versuche, das Geheimnis um George Kaplan aufzuklären, führen ihn in das UNO-Gebäude, in dem der Mann, mit dem Thornhill sprechen will, erdolcht wird; das Unglück will es, daß alle Indizien zu beweisen scheinen, daß Thornhill der Mörder ist [3]. Er flieht nach Chicago, der letzten Adresse Kaplans folgend, die er hat. Im Zug lernt er eine gewisse Eve Kendall kennen, die, was Thornhill nicht weiß, für die feindlichen Spione arbeitet. Sie arrangiert für ihn ein Treffen mit Kaplan - an einer Bushaltestelle außerhalb der Stadt. Die folgende Szene ist die *Maisfeld-Szene*. Das Treffen erweist sich als Hinterhalt: Ein Flugzeug, das scheinbar damit beschäftigt war, Insektizide zu versprühen, greift Thornhill an. Thornhill kann sich nur knapp retten, das Flugzeug rast in einen Tanklastzug und explodiert. Er flüchtet zurück nach Chicago.

Interessant ist die Szene unter verschiedenen Aspekten. Hier stehen ihre situativen Strukturen im Mittelpunkt: Es geht um die Situationsdefinition des Protagonisten, um sein subjektives Wahrnehmungs- und Handlungsfeld sowie natürlich zentral um die Art und Weise, wie Hitchcock die Szene visuell auflöst bzw. zum Zuschauer hin organisiert.

Segmentale Gliederung

Die Maisfeld-Szene ist eine *Szene* im klassischen Sinne - als Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen; sie wird mit dem Auftritt des Protagonisten eröffnet, mit seinem Abgang beendet. Sie besteht aus 131 Einstellungen [4] und ist in drei Teile gegliedert, in denen jeweils ein anderes dominantes *Handlungsmotiv* den Orientierungen des Protagonisten zugrundegelegt ist. Handlungsmotive bilden aber nicht nur eine Grundlage, um Teilsequenzen der Gesamtszene voneinander zu separieren, sondern sind auch in der Rezeption der Ankerpunkt für eine Fülle von Interpretationstätigkeiten: Das Handeln des Protagonisten, seine Hypothesen über die Art der Situation und seine Pläne und Absichten sind für den Zuschauer Teil der filmischen Handlungssituation und müssen in der Rezeption aufgebaut werden. Weil der Zuschauer den Personen der Handlung Motive, Absichten und ähnliches attribuieren muß, und weil er das Wissen und das Denken der abgebildeten Personen simulieren muß, sind Handlungen, in die sie verwickelt sind, von größter Bedeutung: *Weil Handlungen Situationen konstituieren und damit ein*

Sinnhorizont für die Aktivitäten der Personen greifbar wird.

(1) Teil I (##1-68) ist definiert und eingeführt als eine *Szene des Wartens* - der Protagonist wartet auf den geheimnisvollen George Kaplan, mit dem er verwechselt wird, was ihn schon einmal in größte Gefahr gebracht hat.

Allerdings ist der Wissensstand von Zuschauer und Protagonist in der ersten Phase der Sequenz unterschiedlich: Der Zuschauer weiß schon, daß Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, daß Thornhill einer "falschen Freundin" aufgesessen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird. Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingeweihtheit in die Geschichte. Diese Konfiguration von Wissensständen entspricht genau den Bedingungen für *suspense*, wie Hitchcock sie vorgegeben hat und die im zweiten Teil der Szene nicht mehr eingelöst sind.

(2) Teil II der Szene (##65 [5]-124) ist der *Mordversuch*, den ein anonymen Mörder vom Flugzeug aus unternimmt und der mit dem Tod des Killers endet. Die Handlungsstruktur besteht im wesentlichen in einer Interaktion von Mordversuchen und Maßnahmen, mit denen sich Thornhill zu retten versucht. Diese Gegenmaßnahmen umfassen ein Ensemble sehr verschiedener Aktivitäten des Helden (Wegrennen, Sich-Verstecken, Deckung-Suchen, Autos-Anhalten). Der zweite Teil der Sequenz ist also eine *Doppelreihe* von Handlungsversuchen, die komplementär aufeinander bezogen sind: Den *Attacken* des Antagonisten steht eine Kette von *Rettungsversuchen* des Protagonisten gegenüber.

Für eine narrative Strukturuntersuchung ist die zweite Phase der Sequenz von besonderem Interesse, sind doch deren Elemente als "Kampf" und "Flucht" klassische narrative Motive. Die ganze zweite Phase ist nach dem Muster von "Gefährdung/Verfolgung und Errettung" sogar eine *geschlossene narrative Einheit* [6].

(3) Teil III der Szene (##125-131) ist eine *Flucht*. Damit wird der narrative Hauptstrang wieder erreicht.

Die Inszenierung folgt deutlich der Situationsdefinition des Protagonisten - nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Teil der Szene. Es handelt sich um eine Alternation, die den Protagonisten und das, was er sieht oder beobachtet, zeigt. Entsprechend der Situationsdefinition des Helden: Wartet Thornhill auf einen Unbekannten, sucht der Blick Thornhills das Umgebungsfeld "panoramatisch" daraufhin ab, wo diese erwartete Person auftreten kann. D.h. z.B., daß jedes Auto von größtem Interesse ist. Viele Verstecke bietet der Umgebungsraum ja nicht, so daß Kaplan kaum überraschend auftreten kann. Wird Thornhill im zweiten Teil vom Flugzeug attackiert, ist die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gerichtet - das Umgebungsfeld muß dann nach möglichen Verstecken abgesucht werden. Um diesen Wandel der Wahrnehmung des Handlungsraumes durch den Helden geht es hier vor allem.

Iterativität

Sowohl die Warte- wie die Anschlag-Teilszene umfassen mehrere Durchläufe, mehrere *Handlungsversuche*. Es wird in beiden Teilszenen *iterativ* die Geltung der jeweiligen Situationsdefinition und damit eines Problemlösungsraums verstärkt. Der Szenenwechsel ist auch der Wechsel zweier wiederholter Reihen. In beiden Reihen wird in jedem Handlungsversuch gegenüber den vorhergehenden sowohl *variiert* wie auch *gesteigert* (akzeleriert), so, daß in jeder Variation eine Auflösung der jeweiligen Teilsituation näherzurücken scheint.

Diese dramaturgische Devise hat in den beiden Hauptteilen der Sequenz gleichermaßen Geltung: (1) In der "Warte-Phase" folgt mehreren Autos, die auf der Straße an Thornhill vorbeigefahren sind, ein Lastwagen, der eine so gewaltige Staubwolke aufwirbelt, daß Thornhill für Sekunden nichts mehr sehen kann; schließlich kommt ein Auto hinter dem Maisfeld hervor, der erwartete Fremde (für den Zuschauer auch berechenbar als: möglicherweise der Mörder) scheint Gestalt anzunehmen. (2) In der zweiten Phase dann beginnt der Mordversuch mit "einfachem Überfliegen"; als dieses erfolglos bleibt, setzt der anonyme Pilot ein Maschinengewehr ein; den Gewehrangriffen folgt eine Attacke

mit Pestiziden, so daß sich auch das Versteck im Mais als unsicher bzw. sogar als tödliche Falle erweist.

(3) Thornhills Gegenwehrmaßnahmen bestehen zum einen in Fluchtbewegungen - Wegrennen, Sich-vor-dem-Angreifer-Verbergen -, zum anderen in Versuchen, Hilfe zu holen [7]. Abgestimmt auf die Morderfolge auch die Rettungsversuche mehrfach, und es stellt sich dabei heraus, daß alle Möglichkeiten, sich vor dem Angreifer zu verbergen, "unsicher" sind.

Die variierende Wiederholung ist ein universelles Prinzip, das in der Erzählung dazu dient, dem Rezipienten "Erlebniserneuerung, Erlebnisverstärkung" (Lüthi 1975, 91) zu ermöglichen. Die Vergeblichkeit des Rettungsversuchs verstärkt den Eindruck der Bedrohung des Helden durch das Flugzeug. Das Gefühl von *Intensivierung*, das eine Handlungssequenz wie die zweite Phase der Maisfeldszene bereitet, hängt eng damit zusammen, daß dem Zuschauer die Ausichtslosigkeit der Lage des Helden nur um so deutlicher bewußt wird, in je mehr Versuchen, sich zu retten, er gescheitert ist. Die These also ist: Die mehrfache Folge von Mord- und Rettungsversuchen unterstreicht die Ernsthaftigkeit der Gefahr und moduliert so die Wahrscheinlichkeit, mit der der Zuschauer erwarten kann, daß der Protagonist noch entkommen mag.

Doch es ist ja nicht schlichte Repetition, die zu diesem Effekt führt, sondern auch eine Verschärfung des Konflikts bzw. des Kampfes. Für die Modalität der Erzählung ist dies von größter Bedeutung: Das Prinzip der Wiederholung ist in der Märchenforschung des öfteren in Verbindung gebracht worden mit der *Extremisierungstendenz*, die zu den elementaren Darstellungsmustern zähle, mit denen das Märchen seine erzählte Welt exponiere. Dies ist nicht nur eine Dramatisierungstechnik; Schmitt schreibt in seinem Buch über Märchenfilme sehr richtig:

Zu bedenken ist aber, daß das Herbeiführen von Extremsituationen für das Märchen elementar ist, weil diese aus der Konfliktlage resultieren, die das Märchen im Kern realistisch aufbaut und auf wunderbare Weise löst; insofern sind Extremisierungen also auch *Teil des Sinnmodelles*, und nicht nur als besondere Technik mündlicher Erzählweise, anzusehen (1993, 115; Hervorhebung von mir, HJW).

Durch Wiederholung und Steigerung wird in der Maisfeldszene eine solche Extremisierung der Situation erreicht, daß ein Entweichen des Helden nicht mehr möglich scheint. Das Ende bricht denn auch mit allen physikalischen und *handlungsmäßigen Wahrscheinlichkeiten*, es ist ein "wunderhaftes" Ende einer dramatischen Situation, auch wenn man nach der Hälfte des Films sicher erwarten kann, daß der Held gerettet werden wird, wie aussichtslos auch immer er der Gefahr ausgesetzt sein mag [8]. Der zweite Teil der Maisfeldszene trägt in diesem Sinne auch Eigenschaften des Märchens [9].

Rhythmus

Im ersten Teil der Sequenz hat Hitchcock den *Rhythmus* bewußt immer weiter verlangsamt, so daß der Angriff des Flugzeugs auch als schroffer Rhythmuswechsel zum Ausdruck gebracht werden kann. Samuels, der gerade diesen Aspekt stark zu machen versucht, schrieb zu der Szene:

Lack of music and the long-held emptiness of the setting [...] create a feeling that something tremendous is coming in a film so normally galvanic. Brilliantly, Hitchcock builds suspense by exaggerating the eventlessness of the scene. [...] Soon, however, another car appears from a side road, depositing a man. Now we get a long shot of two figures at opposite sides of an immense vista. Something must surely be up! After a moment of hesitation, Grant crosses the road, an action Hitchcock shoots subjectively, thus heightening our expectations, because subjective shots invariably provide dramatic emphasis. Then exquisitely laconic dialogue assure us that this man cannot be the threat we have feared (Samuels 1970, 301) [10].

Folgt man manchen Autoren, so hängt der rhythmische Charakter der Sequenz eng mit der im Handlungsablauf wirksamen Struktur von Wiederholung und Variation zusammen, die Auswirkungen auf den Eindruck der Geschwindigkeit und des Rhythmus' habe:

de la première à la seconde attaque, l'accélération se produit par un resserrement du nombre de plans (Bellour 1975, 279).

Durch die Beschleunigung im zweiten Teil der Szene werde die Dynamik des Angriffs unterstrichen (Borringer 1982, 138). Allerdings bedingt das gleiche Prinzip der Wiederholung im ersten Teil der Sequenz den Eindruck von Beruhigung, Entspannung und Verlangsamung. Der Rhythmus kann also nicht allein auf das Wiederholungsprinzip zurückgeführt werden, sondern scheint enger mit der Handlungsstruktur bzw. mit der Modalität von Handlungen zusammenzuhängen: Wird die Gefahr am Ende des ersten Teils der Sequenz fast ganz zurückgenommen, steigt sie im zweiten Teil bis auf ein Maximum an. Die antiklimakterische Tendenz des ersten Teils führt - als eine Art von "Kontrasterlebnis" - zur Intensivierung des Eindrucks von "Gefahr" im zweiten Teil.

Aktivität des Helden

Die Aktivität des Helden ist in den verschiedenen Phasen der Sequenz sehr unterschiedlich und hängt eng mit der Definition der Situation zusammen. In der ersten Phase ist die Aktivität zurückgenommen und beschränkt sich im wesentlichen auf *Warten* und die *Prüfung* der Umgebung, in der die erwartete Person auftreten soll. In der zweiten Phase muß der Protagonist *sich schützen* und versuchen, *Deckung zu suchen* bzw. *Hilfe herbeizuholen*; beides sind Techniken, mit denen er sich an die Gefahrensituation adaptiert. Ist er in dieser Phase vor allem *reaktiv* auf die Aktionen des Antagonisten orientiert, wird er in der dritten Phase schließlich *initiativ* und organisiert seine *Flucht*.

Die Aktivitäten des Helden zeugen von seinem *Realitätssinn*, sie sind angemessene Reaktionen auf die jeweilige Lage. Ihm zu unterstellen, daß er "zwar dauernd zu agieren versucht, aber gerade dadurch in sein Verderben hineinstolpert", wie Borringer es tut (1982, 127), erscheint absurd und nicht haltbar zu sein. Vielmehr schätzt Thornhill sein Handlungsfeld ab und probiert die verschiedenen Möglichkeiten durch, der Bedrohung zu entkommen. Er handelt nicht blind und panikartig, wie Borringer suggeriert, sondern rational und überlegt.

Für den Eindruck der *großen Abstraktheit*, den die Maisfeld-Szene hinterläßt, aber auch für die Intensität, mit der die Bedrohung des Helden hier spürbar ist, ist zweifelsohne wichtig, daß der *Antagonist* nicht personalisiert ist: Es ist ein anonymes Pilot, der

einen Auftrag erfüllt. Das Geschehen macht den Eindruck eines fast mechanischen Ablaufs. Die Entemotionalisierung des Kampfes, die damit einhergeht, hängt daran, daß die Akteure ohne Emotionen, die über die pure Aktion hinausgehen, in das Geschehen involviert sind [11]. Die Interaktion zwischen Protagonist und Antagonisten beschränkt sich auf das Verhältnis von purer körperlicher Aktion und Reaktion. Thornhill-Grant sollte dem Drehbuch folgend noch zu den Piloten hinaufschreien (Borringer 1982, 132), ein Verständigungsversuch, den Hitchcock in der Filmversion dann fallengelassen hat. Und auch eine Einstellung, in der die Piloten zu erkennen waren, ist in der endgültigen Fassung des Films nicht mehr enthalten.

Die Intensität, in der Grant diesen Teil der Sequenz als körperliche Anstrengung darstellt, sticht völlig vom vorhergehenden Stück ab. Der *Schauspiel-Stil* des ersten Teils der Sequenz ist eine Art von "aktionalem Minimalismus" und basiert wesentlich auf der Stellung der Hände und geringfügigen mimischen Aktivitäten [12]. Die Aktivität der Person ist reduziert auf die Tätigkeiten des Wartens und des Beobachtens; entsprechend reduziert ist das expressive Potential, das schauspielerisch artikuliert werden kann. Emotionale Reaktionen und Bewegungen seien in der Maisfeld-Szene insgesamt "low-keyed", sagt Naremore (1988, 227), nicht nur auf die äußerst sparsame Aktivität des Helden verweisend, sondern auch auf die harten Brüche und Kontraste in der Gesamtsequenz. Das Ausdrucksverhalten des Schauspielers signalisiert in der Anfangsphase vor allem das Maß seiner Anspannung, seine Wachheit, seine - von Unwohlsein und Unsicherheit geprägten - Versuche, sich in der fremden Umgebung zu orientieren. Und entsprechend dem Rhythmus der Handlung sinkt auch die Anspannung, die Grant zum Ausdruck bringt, am Ende ab (LaValley 1972, 149; Naremore 1988, 228). Im zweiten Teil der Episode wird schauspielerisch der minimalistisch-expressive Modus dann von ebenso knappen und elementaren athletischen Aktionen abgelöst. Nach der Explosion des Flugzeugs schließlich agiert Thornhill-Grant nach kurzem Zögern entschlossen, kühl und rational.

Für die Spannungs-Analyse ist die Inszenierung des Schauspielers von einigem Interesse, wird dadurch doch dem Modus Ausdruck verliehen, in dem der Akteur am Geschehen partizipiert - und damit auch die Definition der Situation angezeigt, der folgend er sich verhält. Der Bruch zwischen dem - überaus ko-

misch wirkenden - minimalistisch-expressiven Stil des ersten Teils der Sequenz und der intensiven körperlichen Aktion des zweiten Teils signalisiert eine Gliederung der Sequenz in zwei (bzw. drei) Teilssequenzen, die eng mit Strukturen des Spannungserlebens zusammenhängt: Weil sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil das *Handlungsfeld* des Protagonisten grundlegend verändert. Der situative Rahmen, in dem er sich bewegt, wird durch den Angriff des Flugzeugs grundlegend moduliert.

Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung

Die Erwartung des Zuschauers operiert wiederum "über" den Wahrnehmungen und Orientierungshandlungen Thornhills: Durch die Vorinformationen ist der Zuschauer ja eingeweiht in das Komplott, das gegen den Helden gesponnen ist, und wird die Umgebung darum schon nach dem erwartbaren Mörder absuchen. Allerdings weiß der Zuschauer auch, daß Thornhill noch nicht weiß, daß er in eine Falle gelockt wurde, so daß für den Zuschauer auch die Frage, wann Thornhill bemerken wird, daß man ihn töten will, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Und es bleibt die Frage offen, von welcher Art die Attacke ist, wer sie ausführen wird usw. Hitchcock selbst äußerte sich dazu wie folgt:

The audience knows he is in danger, but when he gets off a bus at a lonely crossroad, surrounded by empty farmland, what can touch him? (Brean 1959, 74).

Die Unschuldigkeit des Protagonisten, seine Definition der Situation, dokumentiert sich *en passant* in der Art, wie sein subjektiver Blick, der den Unbekannten sucht, das Umgebungsfeld absucht. In der Art und Weise, wie die Szene inszeniert und repräsentiert ist, ist der Situationsdefinition des Protagonisten gefolgt. Sein suchender und prüfender Blick wird in zahlreichen *point-of-view-shots* wiedergegeben.

Die visuelle Strategie, mit der am Beginn der Sequenz der Ort der Handlung eingeführt wird, ist konventionell. Am Beginn steht ein offensichtlich objektiver *establishing shot* auf die Kreuzung (#1) aus hoher Kameraposition. Schon die dritte Einstellung [13] ist ein *point-of-view-shot*, und die Alternation einer objektiven Aufnahme mit einem *point-of-view-shot* bleibt das syntaktische Muster über den ganzen

ersten Teil hinweg. In leichter Variation dominiert das *point-of-view*-Schema auch den zweiten Teil der Sequenz und ist sogar noch am Ende, bei der Flucht-Szene, spürbar. Syntaktisch ist die Sequenz damit wenig auffallend, sie nutzt ein recht normales Prinzip, eine derartige Handlungsszene visuell aufzulösen. "Hitchcock presents the world as his character perceives it", schreibt Belton (1983, 60; ähnlich Giannetti 1982, 471). Dem ist zunächst einmal zuzustimmen.

Die erste Einstellung der Sequenz genügt als *establishing shot* der Norm, ist allerdings von höchstem Interesse, weil sie nicht nur den Handlungsraum im Überblick präsentiert. Die große Höhe, aus der die Kamera den Handlungsraum präsentiert, öffnet den Raum der gesamten Szene schon am Beginn in die Vertikale hinein. Die Höhe der Kamera wird noch akzentuiert durch den Kontrast zum folgenden Bild: Hier ist die Kamera unnatürlich niedrig, liegt fast am Boden. Möglicherweise läßt sich die Kamerahöhe schon früh mit dem Blick des Mörders in Verbindung bringen - das Bild sollte aber keineswegs als subjektive Aufnahme gelesen werden. Vielmehr ist seine Leistung vielschichtig, verdeckt und raffiniert. Der Zuschauer sieht, daß der Held auf dem Präsentierteller steht (wenn man das Szenario von oben anschaut). Das Wissen, das aus dem ersten Bild gezogen werden kann, wird erst später, im zweiten Teil der Szene, wichtig werden. Der Zuschauer wird in die Lage versetzt, sich die Ansicht der Szene zu imaginieren, die der Mörder im Flugzeug sieht - und der Eindruck, daß es fast unmöglich ist, sich zu verbergen, der im zweiten Teil der Szene so wichtig ist, wird getragen von der Aufsicht auf das Handlungsfeld, die die erste Einstellung möglich gemacht hatte.

Die Situationsdefinition des Protagonisten wechselt mit der ersten Attacke des Flugzeuges, das zwar schon exponiert, aber - von Thornhill - noch nicht fokussiert worden ist. Der Situationswechsel steckt hier mitten in einer Einstellungsfolge, die syntaktisch aus einer Folge von objektiven und subjektiven Bildern [14] besteht: Aus dem "Warten" wird der "Mordanschlag", wobei nicht genau festzulegen ist, wann für den Zuschauer der Übergang vollzogen ist. Der erste Angriff erfolgt in *gedehnter Zeit*, folgt also in der filmischen Repräsentation nicht einem "chronometrischen Realismus". Hitchcock sprach in den Truffaut-Interviews auch über den zweiten Teil der Maisfeld-Episode:

Die Dauer der Einstellungen dient dazu, die verschiedenen Entfernungen zu verdeutlichen, die Cary Grant zurücklegen muß, um sich zu verstecken, und zu zeigen, daß er es gar nicht schaffen kann. Eine Szene dieser Art könnte nie ganz subjektiv sein, weil alles viel zu schnell gehen mußte. Man muß das Näherkommen des Flugzeugs zeigen, noch bevor Cary Grant es sieht, denn wenn die Einstellung zu schnell wäre, würde das Flugzeug nicht lange genug im Bild sein, und dem Zuschauer würde nicht klar, was da passiert. [...] Ich mußte das Publikum jedesmal auf den drohenden Sturzflug des Flugzeugs vorbereiten (Truffaut 1973, 249).

Der *Aktivitätsmodus* der Hauptfigur verändert sich schlagartig, als ihm erst einmal klar geworden ist, daß der Angriff seinem Leben gilt. Zu den Bildern des Protagonisten und seiner Blicke treten nun die Versuche Thornhills, sich zu retten.

Syntaktisch ist auch das zweite Segment der Szene mit *point-of-view-shots* durchsetzt. Es ist aber deutlich, daß man es mit anders motivierten Blicken als im ersten Teil zu tun hat, die ebenso im *point-of-view-shot-Schema* wiedergegeben sind. Die Unterschiede lassen sich gleich mehrfach ausmachen:

- (1) Im ersten Teil der Sequenz sind die Blicke Teil des Suchverhaltens des Protagonisten; im zweiten dagegen sind sie eingebunden in seinen Versuch, sich in Deckung zu bringen bzw. sich zu verbergen.
- (2) Im ersten Teil besteht kein Anlaß, sich dem Gegenüber nicht zu zeigen, sondern ganz im Gegenteil: einer, der auf einen anderen wartet, gibt sich durch die Offenheit des suchenden Blicks sogar zu erkennen. Hier ist der "offene Blick" Teil einer Interaktionsöffnung. Im zweiten Teil dagegen fällt dieses interaktive Moment fort, der Blick dient nurmehr der Wahrnehmung.
- (3) In *point-of-view-shot*-Sequenzen zeigt der eigentliche *point-of-view-shot* konventionellerweise [15] das Objekt, das die Aufmerksamkeit des Blickenden erregt. In einigen Bildern des ersten Teils, die leere Landschaften zeigen, fehlt ein solches Objekt ganz. Die verschiedenen Autos, die mittels *point-of-view-shot* gezeigt werden, bilden nur probeweise den Gegenstand der Wahrnehmung - die eigentliche Erwartung ist auf die Person gerichtet, die möglicherweise mit einem Auto zum vereinbarten Treffpunkt kommen wird. Im zweiten Teil dagegen ist der durch den *point-of-view-shot* repräsentierte Blick Teil der Inter-

aktion zwischen Prot- und Antagonisten, das Flugzeug bildet das eindeutige Objekt der

Aufmerksamkeit.

Das Beispiel kann so zeigen, daß das gleiche Montage-Schema zur Realisierung ganz verschiedener Handlungen verwendet werden kann. Je nachdem, in welchem Handlungsschema *point-of-view*-Montagen als Darstellungsmuster verwendet werden, werden sie mit verschiedenen Bedeutungen und Funktionen zusammengebracht, die von der Art der realisierten Handlung abhängen und nicht vom Montage-Schema.

Landschaft: Handlungsraum und Ort

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil der Episode wechselt auch der Charakter der *Landschaft* als Rahmen für das Handeln des Akteurs vollständig. Aus Übersichtlichkeit wird Deckungslosigkeit, um es kurz zu sagen.

Das "flat, sunny, peaceful farmland" (Brean 1959, 74) wird durch die weiten Aufnahmen, mit denen die Szene beginnt und die im ersten Teil der Szene vorherrschen, noch *emphatisch* unterstrichen [16]. Dieser Ort der Handlung, der im ersten Teil der Sequenz optimale Orientierung garantierte und einen überraschenden Angriff eines unbekanntes Gegners auszuschließen schien, erweist sich nun als Ort der höchsten Gefahr. Hitchcock äußerte sich wie folgt dazu:

Suddenly the wide, sunny countryside is not a peaceful haven but a deadly open place in which the slightest shelter means life or death (Brean 1959, 74).

Es sind ganz andere Eigenschaften des Handlungsraums, die nun in den Vordergrund der Wahrnehmung treten: Jede Möglichkeit, sich zu verbergen, muß gesucht werden; die Charakteristiken der Offenheit, der Sichtbarkeit des Feldes werden irrelevant. Ging es vorher darum, daß sich kein Antagonist verbergen konnte, müssen nun die Gelegenheiten aufgesucht werden, die den Protagonisten gegen den Mörder schützen. Es ist, als ob sich die Wahrnehmung der Landschaft in eine Inversion verkehrt hätte. Der *Handlungsraum* muß vollständig neu aufgebaut werden, obgleich der *Ort* der Handlung der gleiche ist.

In der situativen Struktur (und im situativen Verstehen) geht es um solche Eigenschaften, die dem Environment im einen oder anderen Falle zukommen [17]: Erst ein jeweiliger Handlungsplan, eine jeweilige Situationsdefinition selektiert diejenigen Eigenschaften aus einem Umgebungsraum, die für die Situation bzw. den Vollzug der Handlung *relevant* sind. Die filmische Darstellung basiert auf einem fundamentalen Prinzip, das Handlungen mit äußeren Kontexten verbindet - sie gehen analytisch mit Umgebungsdaten um. Ändert sich die Handlung bzw. die Situation, treten andere Aspekte des Handlungsortes in den Vordergrund und werden relevant gegenüber denjenigen, die bis dahin von Bedeutung waren.

Kataphern, Hinweise

Der Wechsel der Situationsdefinition kommt aber nicht unangekündigt (entgegen der Behauptung bei Houston 1963, 161). Vielmehr macht der Farmer, der auf den Bus gewartet hat, aufmerksam auf das Flugzeug im Hintergrund der Szene. In Hitchcocks eigener Beschreibung:

Grant asks the man if he's meeting someone. The man, a laconic farmer, says nope - he's waiting for a bus. It'll come along any minute. And it does. But as it slows down, the farmer says he just noticed something interesting - a crop-dusting plane which has started work half a mile away. 'Funny,' he says. 'That plane's dustin' where there ain't no crops.' And he gets on the bus (Brean 1959, 74).

Gegen die Zurücknahme der Spannung, die Erwartung der Gefahr und die Verlangsamung des Rhythmus' ist so ein *Hinweis* auf eine situative Anomalie gesetzt, der die Aufmerksamkeit des Protagonisten und des Zuschauers neu orientieren kann, noch bevor die Situation selbst umschlägt (ähnlich Borringo 1982, 130). Hitchcock hat immer wieder mit derartigen *Kataphern* gearbeitet, Verweisen auf mögliche Gefahr, auf Anlässe von Gefährdung etc. Eine *Katapher* ist ein Hinweis, der vom Zuschauer aufgelöst werden muß. Wertet man nun die Beobachtung des Bauern als einen Hinweis auf etwas, das auffällt, das abweicht von der Normalität, kann man es auch nehmen als das, was die erwartete Gefahr bringen wird: Etwas, das vom Normalen abweicht, ist immer auch verdächtig [18].

Mit *Kataphern* werden Szenenübergänge und Wechsel von Situationsdefinitionen vorbereitet. Das Objekt, auf das der Hinweis erfolgt ist, kann zum Gegenstand der Aufmerksamkeit gemacht werden, zum Anlaß von Interpretation. Der Szenenwechsel ist dann erwartend-verstehend schon vorbereitet, kommt nicht als Überraschung, sondern als Teil einer *suspense*-Strategie daher, in die der Zuschauer schon eingestimmt ist. Nun zeichnet sich der *suspense* durch den Wissensvorsprung aus, den der Zuschauer vor den Filmfiguren hat. Der Hinweis auf das Flugzeug erfolgt so im schon gesteckten Rahmen, erinnert den Zuschauer daran, daß der Held in eine tödliche Falle gelockt werden soll, daß die Gefahr auch aus der Luft kommen kann. Wiederum bilden die beiden verschiedenen Situationsdefinitionen von Protagonist und Zuschauer zwei verschiedene Bedeutungen, die dem Hinweis zugeordnet werden können: Für Thornhill ist der Hinweis des Bauern ein Hinweis auf ein außergewöhnliches Detail; für den Zuschauer ist er ein Hinweis auf den Mörder.

Im Übergang von der Warten-Phase zum Mordanschlag holt die Leinwandfigur den Wissensstand des Zuschauers ein. Nur die erste Teilszene, das Warten, ist eine *suspense*-Szene im Hitchcockschen Sinne; der eigentliche Mordversuch gehört einem anderen Typus von Spannungsszenen zu ("der Held in größter Gefahr").

Suspense

In der Analyse der Maisfeld-Szene habe ich zu zeigen versucht, daß Situationsanalyse ein Instrument der Filmanalyse sein kann. Die Annahme, der ich dabei folge, besagt, daß die filmische Struktur mit der situativen Struktur interagiert, daß es aber *kein Determinationsverhältnis* zwischen beiden gibt. Die Maisfeld-Szene nun ist deshalb so interessant, weil sich in dem Bruch, der die Warte-Phase von der Mordversuchs-Phase der Sequenz trennt, genau ein solcher Wechsel der Situationsdefinition ereignet, ohne daß die filmischen Mittel, mit denen das Geschehen repräsentiert ist, verändert würden.

Die Ausgangsannahme ist schlicht und besagt, daß die *Definition der Situation*, die eine Person vornimmt, die Situation als ein *Handlungsfeld* konstituiert. In diesem Handlungsfeld kann sich das Subjekt handelnd, wahrnehmend und interagierend bewegen.

Durch die Situationsdefinition werden Relevanzgesichtspunkte gesetzt, Objekte in Bezug zum Subjekt analysiert und funktionalisiert etc. [19]

Im ersten Teil der Sequenz nun gelten gleich zwei Situationsdefinitionen, so daß es auch zwei gleichzeitig realisierte Handlungsfelder gibt: Definition und Feld des Protagonisten und des Zuschauers. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was - nach der Hitchcockschen Auffassung von *suspense* - die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert (vgl. Truffaut 1973, 62, 102, passim) und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man *suspense* nennt, ist *reflexiv*: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, daß er mehr weiß als der Held.

Nun muß auch das Handlungsfeld des Protagonisten vom Zuschauer im Verstehensprozeß aufgebaut werden, sonst wäre er nicht dazu in der Lage, der Film-person Handlungsmotive, Intentionen und anderes zu attribuieren. Wenn nun der Zuschauer weiß, daß die Situation tatsächlich eine andere ist als diejenige, die die Figur sich entwirft, muß die Situationsdefinition des Zuschauers eine *Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur* umfassen. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Oberfläche des Geschehens "mit doppeltem Blick" zu interpretieren - bezogen auf das, was er selbst weiß, aber auch bezogen auf ein Konstrukt einer Person der Erzählung und deren Kenntnis der Handlung.

Diese Annahme gestattet zumindest eine Präzisierung der Definition von *suspense* im Hitchcockschen Sinne: Denn genau diese eingebettete Simulation unterscheidet *suspense* von "Spannung" im weiteren Sinne.

Über den Suspense hinaus

Eine Nachbemerkung ist allerdings nötig, weil die Maisfeldszene nicht nur spannend ist, sondern zugleich mit ganz anderen Elementen der filmischen Kommunikation spielt.

Ein allererster Eindruck, den die Szene auslöst, ist auf die *mise-en-scène* zurückzuführen: Sie ist in höchstem Maße synthetisch und künstlich und gibt

diverse Hinweise darauf, daß Akteur und Umgebung in *Dissonanz* stehen:

- Da steigt ein elegant gekleideter Mann aus einem Bus (statt aus einem Auto);
- die Bushaltestelle liegt auf freiem Felde (was soll es also für einen Grund zum Aussteigen geben);
- der Mann bleibt wartend stehen - ein seltsamer Ort für eine Verabredung! Die alltagssprachliche Situationsbeschreibung "Wie bestellt und nicht abgeholt" drängt sich auf.

James Naremore führt die *mise-en-scène* der Maisfeld-Episode mit den Konzepten des Surrealismus zusammen [20]. Er schreibt:

If, in fact, a publicity photo based on the crop-dusting episode has become one of the most famous images of world cinema, that is partly because the mere idea of this particular man-about-town running across a prairie, garbed in the same clothing he has worn in countless movie drawing rooms, produces a charge of surrealist wit (1988, 213; das Photo ebd., 214).

Wollte man sich auf reine Beschreibung beschränken, könnte man sagen: In der Maisfeld-Szene werden die Attribute, die im Film konventionellerweise als *Einheit der Erscheinung* inszeniert werden [21], deshalb auffällig, weil sie in Differenz zur Umgebung stehen: Akteur und Umfeld bilden keine natürliche Einheit, sondern hier hat sich ein Städter in ein ihm fremdes Ambiente verirrt.

Die Differenz eröffnet aber ein eigenes Register der Rezeption und hat eine höchst interessante Implikation: Die Dissonanz von Akteur und Umgebung, die die Szene in allen ihren Teilepisoden kennzeichnet, hat in der ersten Phase der Sequenz einen eher komischen Effekt - die Staubwolke insbesondere, die der vorbeifahrende Lkw aufwirbelt, kann man fast wie eine Slapstich-Nummer auffassen - der elegante Mann lesen, der mit Schmutz überworfen wird.

Doch nicht nur der Akteur, auch einzelne Bilder wirken deplaziert, verweisen auf einen fremden generisch-stilistischen Kontext: Einen komischen Effekt hat insbesondere eine Einstellung, die Thornhill und den Farmer, der schließlich mit dem Bus wegfahren wird, in der Art zeigt, wie im Western die Duellierenden im *show-down* gezeigt werden. Der Unterton des Komischen erhält sich auch dann noch, wenn das Geschehen immer dramatischer wird. Zum Ein-

druck eines derartigen Schwebezustands zwischen Komik und Dramatik trägt auch die Art bei, in der Grant um sein Leben läuft, die in Kontrast zu seinem Alter steht (Naremore 1988, 214) [22]. Dissonanz also als eine gleich mehrfach manifestierte poetische Qualität der Sequenz: Figur und Umgebung stehen einander ebenso entgegen wie der Akteur und seine Aktionen; und sogar die Bilder der Sequenz sind inhomogen, verweisen auf ganz verschiedene, inkompatibel erscheinende Kontexte.

Für die Tatsache, daß die Szene nicht nur spannend, sondern auch komisch ist, ist metarezeptives Wissen des Zuschauers wesentliche Bedingung: Auf Grund seiner Kenntnis von Genrestrukturen, seines Erzählungs- und Kinowissens darf er sowieso erwarten, daß Thornhill-Grant in der Szene nicht umkommen wird. Wenn der Held also nicht wirklich gefährdet ist, kann Aufmerksamkeit und emotionale Aktivität auf andere Aspekte des Films gerichtet werden - so daß das Augenzwinkern des Erzählers, die Lust am Ausschmücken der absurden Situation, die plakativ-überdrehte Inszenierung selbst Gegenstände der Rezeption sind.

Einige Brüche des Repräsentationsmodus' in der Sequenz finden so ihre funktionale Erklärung: Ist noch die Anfangsphase subjektiviert-realistisch, enthält schon der zweite Teil diverse Brüche mit dem realistischen Prinzip - die Bilder, die Thornhill-Grant zeigen, wie er sich, vor dem heranjagenden Flugzeug Schutz suchend, in Bodenfurchen wirft, scheinen dem Handlungsraum enthoben zu sein: Die Kamera liegt auf der Erdoberfläche auf, scheint noch unterhalb der Filmfigur lokalisiert zu sein. Die Ansicht der Szene erfolgt von einem Blickpunkt aus, daß man aus einer Bodenfurche in den Himmel hinein schaut. Der Raum, den das Bild zeigt, ist ganz auf die Vertikale eingeengt - einen Hintergrund, einen Aufriß in die Tiefe des weiten Landes gibt es nicht mehr. Die Einstellung gerät so zum *Emblem*, zum Sinnbild, das vom physischen Handlungsraum abstrahiert ist und nur noch die Kategorien repräsentiert, die für die Handlung relevant sind (vertikale Richtungsorganisation, Minimalisierung der Deckung) [23].

Auch das Bild, das am Ende des zweiten Teils der Szene Thornhills ersten Blick auf den Tankzug zeigt, ist irrealisiert: Thornhill hat sich an den Rand des Maisfeldes vorgearbeitet, und auf der Straße sieht er, daß sich ein großer Lkw nähert. Das erste Bild zeigt

Thornhill, der zur Straße hin blickt; das zweite ist eine subjektive Aufnahme. Die erste Aufnahme und der *reverse cut* aus dem Inneren des Maisfeldes entsprechen sich nun allerdings in keiner Weise.

Thornhill-Grant hat keine Maispflanzen mehr vor sich, sondern steht schon am Rande des Feldes. Der zur Subjektivierung angelegte Gegenschnitt ist ungleich mehr aus der Deckung, aus der Mitte des Maisfeldes heraus gefilmt und als *Vignette* aufgebaut, die Maispflanzen bilden einen Rahmen, in deren Mitte der Tanklastzug zu sehen ist - und für diese Rahmung gibt es überhaupt keinen entsprechenden visuellen Anhalt in der Einstellung davor. Über die Interpretation der Anomalie, die das Bild enthält, läßt sich streiten - ob man es unter dem Aspekt "der Dominanz der Handlung" oder unter dem "Irrealisierung" des Abbildungsmodus' fassen will. Im einen Fall folgte man der These, daß unsere "visuelle Verarbeitung [...] so storyfixiert zu sein [scheint], daß schon im Bereich der Nachbarbindungen von Einstellungen visuelle Großzügigkeit herrscht" [24]. Im anderen Fall dagegen würde man das Bild wiederum als *Emblem* ansehen, das der Kontinuität der *point-of-view*-Montage entnommen ist. Es bringt die relevante Information, die er gerade sieht, in einem anderen als dem realistisch-kontinuierlichen Modus zur Darstellung. Dabei wird auch der Zeitfluß unterbrochen, die Störung der Alternation wirkt wie eine Akzentuierung.

Dabei ist das "subjektive Emblem" nur ein Mittel in einer umfassenderen Strategie, die Darstellungsweise vom realistischen Modus in einen anderen zu überführen.

Anmerkungen

[1] Die Szene wird unter ganz verschiedenen Namen behandelt - manchmal *Bakersfield scene*, *bus stop scene*, *plane and cornfield chase sequence* (LaValley 1972), *prairie stop sequence* (Belton 1983, 59; Brill 1988, 14), *crop dusting sequence* bzw. *episode* (Samuels 1970, 301; Naremore 1988, 213) und ähnlich.

[2] Nach Taylor ist die Szene nachträglich von Hitchcock in das Drehbuch eingefügt worden, das er gemeinsam mit Ernest Lehmann schrieb: "Als erstes erweiterte er das Skript um eine Idee, die ihm jahrelang im Kopf herumgespukt hatte, wenn er von Los Angeles nach Norden zu seinem Haus im Scots Valley fuhr und durch die eintönigen, konturenlosen Felder um Bakersfield kam, über denen unheimliche DDT-Flugzeuge ihre Desinfektionsmittel zerstäubten. Wie wäre es, wenn der Held von einem unsicht-

baren Feind in so einem Flugzeug am helllichten Tag auf freiem Felde angegriffen würde? Wogegen wäre er ohnmächtiger [sic!]" (Taylor 1982, 294).

[3] NORTH BY NORTHWEST ist einer der sechzehn Filme, in denen Hitchcock das Motiv des *innocent-on-the-run* bearbeitet hat.

[4] Das Skript des Films ist veröffentlicht worden; vgl. Lehman (1973); das Skript der Szene findet sich auch in Gianetti (1982, 444-447); ein *shooting script* der Szene hat LaValley (1972) vorgelegt, das in Gianetti (1982, 448-471) wiederabgedruckt ist.

[5] Die Einstellungen ##65-68 sind doppelt verortet; es handelt sich um eine Alternation von Bildern Thornhills (*Halbnah*) und *POV-shots*, die den ersten Anflug des Flugzeugs zeigen. Die Doppelverortung ist darum nötig, weil sich im Verlauf dieser vier Einstellungen der Wechsel der Situationsdefinition vollzieht. -- Die Attacke des Flugzeuges ist in klassischer Weise gedehnt (ist aber keine Retardation im engeren Sinne des Wortes), um Raum zu geben, wie Thornhill schrittweisen erkennt, daß sich die Lage verändert hat. Eine Beschreibung des Übergangs findet sich bei Leonard (1994), der aber irrigerweise schreibt: "This is not the scene he thought he was in; this is not the scene we thought we were in: Suspense!" Der Zuschauer weiß von Beginn an, daß der Held in eine Falle gelockt worden ist.

[6] Dies läßt sich auch daran ablesen, daß Boringo sein "Suspensemodell", das einen Gleichgewichtszustand am Beginn in Gefährdung und schließlich in die Katastrophe oder in den wiederhergestellten Gleichgewichtszustand übergehen läßt, gerade auf diese Phase der Sequenz anwenden kann (1982, 128). An anderer Stelle spricht Boringo auch von dem Dreischritt "Verfolgung-Zusammentreffen-Rettung" als der einheitlichen Handlungsgliederung dieser Szene; vgl. Boringo 1982, 130. Inwieweit die Gesamtsequenz im Sinne der Proppschen narrativen Funktionen eine *Prüfung* sein soll, wie Boringo an gleicher Stelle behauptet (1982, 129 u. 154), scheint wenig plausibel zu sein - ist doch ganz unklar, wem gegenüber Thornhill die Prüfung ablegt und was sein Gewinn sein wird.

[7] Boringo spricht hier von "Scheinrettungsphase", was mir nicht ganz richtig zu sein scheint; vgl. 1982, 140. Vielmehr geht es doch darum, daß der Protagonist einen Rettungsversuch unternimmt, der - wie jeder Handlungsversuch - mißlingen kann.

[8] Ähnlich spricht auch Wollen (1982, 20 u. 29) davon, daß das Flugzeug "miraculously" in den Tankwagen rast.

[9] Am Rande sei vermerkt, daß es drei Handlungsversuche sind, bis die Rettung des Helden erfolgt; die dreifache Variation eines Motivs ist wiederum aus der Poetik des Mächens deutlich belegt; vgl. z.B. Lüthi 1975, 97f.

[10] Auch Gianetti (1982, 472) nimmt die Geschehenslosigkeit der ersten Phase als Bedingung dafür, daß sich

beim Zuschauer das Gefühl von "relaxation and then boredom" einstelle.

[11] Zur Entemotionalisierung vgl. Wulff 1985d, 98f. Zum Stichwort "Anonymisierung" ist Spielbergs *DUEL* (1972) immer noch als Referenzfilm zu nennen.

[12] Eine genaue Beschreibung bei Naremore 1988, 226-228.

[13] Die eröffnenden Einstellungen etablierten nach Belton (1983, 59f) Thornhills Verhältnis zu seiner Umgebung - "i.e., his verticality as opposed to the horizontality of the landscape is established in a series of objectively descriptive cuts" (59): in letzterem irrt er.

[14] Ich verwende "subjektiv" hier in einem neutralen Sinne - das Bild zeigt das Geschehen von dem Ort aus, den eine Person im Handlungsraum einnimmt.

[15] Vgl. dazu neben Branigans grundlegender Arbeit (Branigan 1984) auch Möller (1978b) zur syntaktischen Beschreibung von Blickmontagen.

[16] Zur Emphase auch Samuels 1970, 301. Die Leere und Weite der Szenerie lassen sich unter Umständen auch als symbolisch-allegorische Qualitäten auffassen - "to emphasize the infernal world to which Thornhill has been sent" (Brill 1988, 14).

[17] Anzunehmen, daß der Aktion allein aufgrund der Tatsache, daß man es mit freier Fläche zu tun hat, "in der Folge weniger Grenzen gesteckt" seien und die "'Spielzüge' der Sequenz [...] weitaus freizügiger angegangen werden" könnten, wie Boringo (1982, 126) behauptet, erscheint einigmaßen irreführend zu sein.

[18] Ich erinnere mich an ein Terroristenpaar, das verhaftet wurde, weil einer Lebensmittelhändlerin aufgefallen war, daß die beiden mit Handschuhen zum Einkaufen kamen. Vgl. hierzu auch das eigenartige "Demarkationsmodell", das Deleuze vorgeschlagen hat: Ein Element, das aus dem Geflecht seiner umgebenden Elemente herauspringt und "unter Bedingungen auftaucht, die es seiner Reihe entziehen oder mit ihr in Widerspruch geraten lassen", nennt er "demarkiert" (1989, 272). Ich würde hier das Markierungsproblem geradezu umdrehen wollen - weil das Element, das in "situativer Anomalie" steht, ganz besonders hervorgehoben und Ausgangspunkt für Prozesse der Hypothesenbildung ist. Die "Markierung" in diesem Verständnis erfaßt jenes Element einer Reihe, das zum Zentrum von Aufmerksamkeit und zum Anlaß für Schlußfolgerungen wird. Daß die Inszenierung auch den Zweck verfolgt, ein Element auffällig zu machen, es "herauszuheben" und gegen den Hintergrund des "Normalen" abzusetzen, ist dieser Tatsache unmittelbar komplementär.

[19] Eine sehr knappe, aber auch sehr aufschlußreiche Analyse des "Handlungsfeldes" findet man bei Boesch 1980, 74-95.

[20] Die Assoziation, die Maisfeld-Szene mit "surrealistischem Witz" zusammenzubringen, ist nicht ganz abwegig.

In den Truffaut-Interviews heißt es zu der Szene: "[Truffaut:] ...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. [Hitchcock:] Den Sinn für das Absurde praktiziere ich wie eine Religion" (Truffaut 1973, 250).

[21] Naremore spricht, in Anlehnung an Heath, von der Einheit des Körpers (*body*); vgl. 1988, 215. Ich würde mich dem allerdings nicht anschließen wollen und "Erscheinung" und "Leib" (*appearance* und *body*) sehr viel strikter trennen, wobei ich unter "Erscheinung" nicht nur solche Eigenschaften des Körpers und seiner Inszenierung in der Öffentlichkeit bezeichne, die zum biologischen Erscheinungsbild des Individuums gehören, sondern vor allem solche Mittel und Aspekte der Selbstdarstellung, die vom Subjekt beeinflusst und kontrolliert werden können. Es geht mir primär darum, die Ausdrucksmittel und -stile der Mode zu erfassen, aber auch die Bezugskategorien "Status", "Klasse" etc.

[22] Wobei nach Naremore die Fähigkeit zu rennen, zu klettern und andere unübliche Bewegungen auszuführen, eines der verdeckten Themen des ganzen Films ist (1988, 225).

[23] Hedges (1991, 79) schlägt vor, die Kamerahöhe in dieser Szene als Mittel zu interpretieren, mit dem Hitchcock die Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten intensiviert: "the low angle shows us how he feels about the attack [...]. Because of this shot we identify with Grant rather than with the pilot, whose thoughts and feelings are not conveyed to us".

Literaturverzeichnis

Bellour, Raymond (1975) Le blocage symbolique. In: *Communications*, 23, S. 235-350.

Belton, John (1983) *Cinema Stylists*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press (Filmmakers. 2.).

Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.

Borringer, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [...]: Mouton (Approaches to Semiotics. 66.).

Brean, Herbert (1959) Master of Suspense Explains His Art. [Interview mit Hitchcock.] In: *Life* 47, 13.7.1959, S. 72, 74.

Brill, Lesley (1988) *The Hitchcockian Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. New York: Princeton University Press.

Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt: Suhrkamp.

Gianetti, Louis (1982) *Understanding Movies*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Goldmann (Citadel Filmbücher.).

Hedges, Inez (1991) *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press (A Midland Book. 621.).

Houston, Penelope (1963) The Figure in the Carpet. In: *Sight and Sound* 32,4, S. 159-164.

LaValley, Albert J. (1972) Analysis of the Plane and Cornfield Chase Sequence in NORTH BY NORTHWEST. In: *Focus on Hitchcock*. Ed. by Albert J. LaValley. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, S. 145-173.

Lehman, Ernest (1973) *NORTH BY NORTHWEST*. New York: Viking Press (The MGM Library of Film Scripts.).

Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).

Möller, Karl-Dietmar (1978b) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAKS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).

Naremore, James (1988) Cary Grant in NORTH BY NORTHWEST. In seinem: *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 213-235.

Samuels, Charles Thomas (1970) Hitchcock. In: *American Scholar* 39, S. 295-304.

Schmitt, Christoph (1993) *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. Eine volkswissenschaftlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954*. Frankfurt: Haag & Herchen (Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung. 12.).

Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg.

Truffaut, François (1973[1992]) *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne.

Wollen, Peter (1982) NORTH BY NORTHWEST: A Morphological Analysis. In: Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, S. 18-33.

Wulff, Hans J. (1985d) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalt-*

tätiger Interaktion. Münster: MAKS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).
Medienwissenschaft. 15.).