

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

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

5.2 Eine Szene als Szenenübergang

Der folgende Artikel erschien zuerst als Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 222-238.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-5-2>.

Szene, Erzählung, Konstellation: Der Szenenübergang von der Maisfeld- zur Versteigerungsszene

Plot Point

Flucht und erotische Verstrickung

Die Versteigerungsszene

Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen

Szene und Situation

Narration, Szene, Szenario

Szene, Erzählung, Konstellation: Der Szenenübergang von der Maisfeld- zur Versteigerungsszene

Die Dramaturgie von NORTH BY NORTHWEST folgt auf einen ersten Blick weitestgehend der Suspense-Politik, nach der der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor den handelnden Personen hat [25]. So weiß der Zuschauer bereits seit dem Mord im UN-Gebäude, daß "George Kaplan" ein Phantom zur Ablenkung gegnerischer Spione ist. Er weiß von der Strategie der CIA, das Leben des Protagonisten aufs Spiel zu setzen, um einen ungenannten "Doppelagenten" zu schützen. Darum läßt man ihn ungeschützt in die Maisfeld-Verabredung ziehen. Als Thornhill das Attentat überlebt, wird ihm bald klar, daß Eve Kendall doppeltes Spiel mit ihm getrieben hat, ohne allerdings ahnen zu können, daß sie tatsächlich für die CIA arbeitet. Auch der Zuschauer wird in dieser Phase des Films noch nicht darüber aufgeklärt, welche Rolle die junge Frau tatsächlich spielt.

Das *Spiel mit Identitäten* ist nun eines der narrativen Schlüssel motive des ganzen Films ist und kann nicht nur an der Person der Eve Kendall festgemacht werden: Thornhill wird für Kaplan gehalten - Eve Kendall ist eine Doppelagentin - Townsend ist tatsächlich Vandamm - die fremden Spione sind als normale Bürger getarnt - usw. Das Spiel mit Rollen und

Identitäten betrifft alle Akteure. Für die Kennzeichnung des Helden ist sie gar essentiell: Thornhills Fähigkeit, von Beginn an aus dem Augenblick heraus erfundene Rollen zu übernehmen, ist eine "practical utility of acting" (Leitch 1991, 212) und schafft mehrfach die Bedingungen dafür, daß er überleben kann [26].

Die Rollen, die Eve Kendall zugeschrieben werden und deren Transformationen und Mutationen einen Gutteil der Dynamik der Geschichte ausmachen, die NORTH BY NORTHWEST erzählt, will ich etwas genauer untersuchen, weil darin einiges von den Attributionsleistungen greifbar gemacht werden kann, die die Filmfiguren erbringen müssen und die vom Zuschauer in der Rezeption simuliert (oder nachgezeichnet/nachempfungen) werden. Warum Thornhill nicht darauf kommt, sie für eine CIA-Agentin zu halten, und warum der Zuschauer versteht, für wen er die junge Frau hält, in welcher Rolle er sie im Lauf der Geschichte jeweils identifiziert, ist interessant, weil Genrewissen im Spiel ist.

Es ist die Strategie von NORTH BY NORTHWEST, die Geschichte über mehrere Wendepunkte hinweg zu erzählen - an jedem wird der Zuschauer über neue Hintergründe und neue wahre Identitäten der Beteiligten aufgeklärt, so daß sich für ihn auch das Handlungsfeld, in dem die Figuren agieren, in immer neuem Licht zeigt. Neben dem Handlungsgefüge wird insbesondere das *Beziehungsgeflecht der Personen* in der Rezeption aufgebaut - die Affinitäten, Absichten und Bindungen, die die Figuren miteinander verbinden, müssen erfaßt und durchdrungen werden. Beziehungen stehen nicht fest, sondern sind in Bewegung, reagieren auf Geschehendes und Zustoßendes, intensivieren sich oder werden schwächer oder verkehren sich sogar ins Gegenteil. Es gehört zur dramaturgischen Kunst, die Transformationen des Beziehungsnetzes der Filmfiguren so zu gestalten,

daß immer wieder Punkte erreicht werden, in denen Beziehungen neue Qualitäten erreichen, die den Zuschauer dazu zwingen, den sozialen Raum, in dem eine Geschichte spielt, neu zu konturieren [27]. Ein Beispiel aus Hitchcocks englischer Periode: Am Ende der wechselvollen Geschichte von *THE THIRTY-NINE STEPS* erfährt das Mädchen, daß der Mann, an den es gefesselt ist, die Wahrheit sagt; es verrät ihn nicht, obwohl es könnte; so gewinnt der Protagonist, der inzwischen ganz allein ist, einen Freund und Vertrauten (und am Ende gar eine Geliebte), was seine Handlungsmöglichkeiten unerhört erweitert und den Schluß vorbereitet.

Plot Point

Einen solchen Punkt in der Entwicklung einer Geschichte nennt man in der Drehbuchliteratur *plot point* und versteht darunter "einen Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht" (Field 1991, 42). Die Redeweise ist sehr offen, und es ist weitestgehend unklar, wie man *plot points* differenzieren soll [28].

Ich konzentriere mich hier auf einen einzigen Typus, der im wesentlichen in einer Umorganisation des Beziehungsgefüges der Filmfiguren besteht. Wie schon gesagt: Insbesondere die Figur der Eve Kendall wird über eine ganze Reihe von *plot points* in der Geschichte von *NORTH BY NORTHWEST* dramatisiert. Dabei muß ihre Identität jeweils neu gefaßt und ihr ein jeweils neues Bündel von Attributen zugeordnet werden.

(1) Sie tritt zunächst als außenstehende Helferin auf, in einer Rolle, die in vielen Fluchtgeschichten ausgespielt wird. Es gehört zum narrativen Motiv des *innocent-on-the-run*, daß es ihm gelingt, einen Außenstehenden so für sich zu interessieren, der allen Indizien zum Trotz dem Verfolgten glaubt und ihm hilft, seine Unschuld zu beweisen. Oft entwickelt sich aus einer solchen Beziehung eine Liebesaffäre (man denke an Hitchcocks fast prototypischen Film *THE THIRTY-NINE STEPS* [1935]). Die Einführung Eve Kendalls folgt zunächst der genreüblichen Konvention: Der Verfolgte begegnet einer Frau, die mit seiner Geschichte nichts zu tun hat, die beiden verlieben sich auf der Stelle, und die Frau ist bereit zur Hilfe.

(2) Ein *plot point*, der diese Rolle aufhebt, ist gleich doppelt gesetzt: Zum ersten gibt Kendall dem Schaffner im Zug einen Zettel, der bei Vandamm landet; zum zweiten führt sie jenes verhängnisvolle Telefonat nach der Ankunft auf dem Bahnhof, in dem sie Instruktionen darüber erhält, wohin sie Thornhill schicken soll und das sie jenem gegenüber als Gespräch mit Kaplan ausgibt. *Plot-Point*-Charakter haben diese Aktionen, weil der Zuschauer sie nun nicht mehr nur als Individuum und Zufallsbekanntschaft, sondern auch als narrative Funktionsträgerin neu kategorisieren muß: Bis hierhin hatte er ihr die im Genre hochwahrscheinliche narrative Funktionsrolle der 'Helferin' zuschreiben können, sie wäre also ein 'Koalitionär' des Helden, der ihm dazu verhilft, sich aus der Verstrickung, in der er sich befindet, wieder zu lösen. Mit dem Kassiber und dem Telefonat erweist sie sich als 'Gegnerin' des Helden, und darum muß das Komplott gegen ihn viel umfassender und gravierender sein, als er (und mit ihm: der Zuschauer) bis hier vermuten durfte.

Tatsächlich, und das wird wiederum erst später aufgeklärt, ist Eve Kendall eine Person mit drei hintereinander verborgenen Identitäten, die sie mit allen Personengruppen des Films in Beziehung bringt: Sie ist

- (1) die junge Frau, die zum Helden ein erotisches Verhältnis aufnimmt; sie ist auch
- (2) die Komplizin der Spione, der Gegner des Helden, die die erotische Beziehung nur fingiert hat, um ihn in die Falle zu locken; und sie ist schließlich
- (3) die CIA-Agentin, die sich selbst nicht verraten darf, so daß sie den Helden täuschen muß.

Am Ende der Geschichte ist sie nur noch "junge Frau", aus den Verstrickungen der Gegenspionage entlassen. Es stellt sich heraus, daß die erotische Affinität nicht vorgetäuscht war, sondern auf einem "wahren" Impuls beruht. Bis dahin ist aber eine ganze Reihe von Modulationen ihrer Rolle zu vollziehen: In der Sukzession der Geschichte werden die drei aufeinander aufbauenden Charakteristiken der Heldin nacheinander ins Spiel gebracht, wobei jeweils das gesamte Rollensystem des Films neu geordnet werden muß.

Thornhill weiß erst nach dem Anschlag am Maisfeld, als er herausfindet, daß Kendall nicht mit Kaplan hat sprechen können, weil er gar nicht mehr

im Hotel war, daß die junge Frau falsches Spiel mit ihm treibt. *Plot points* sind nicht punktuell gesetzt, sondern haben eine gewisse Ausdehnung. Für den Zuschauer ist die Rolle Kendalls schon vor der Maisfeldszene "umgekippt". Hitchcock hat das Telefonat, das sie noch am Hauptbahnhof führte und mit dem sie vorgeblich die Verabredung mit Kaplan traf, ausführlich gezeigt. Das Wissen um das doppelte Spiel der Frau ist Teil des informationellen Vorsprungs des Zuschauers und eine der Bedingungen, unter denen sich der *suspense* des Mordanschlags durch das Flugzeug aufbauen kann. Thornhill aber weiß erst danach, daß die Frau falsches Spiel mit ihm treibt. Diese Beobachtung ist wiederum wichtig, weil sie zeigt, daß der Zuschauer nicht nur die Identität der einzelnen Figuren erkennen muß, sondern darüber hinaus damit beschäftigt ist, Modelle zu entwerfen, welches Bild die Figuren jeweils voneinander im Kopf haben, so daß sie sich in Bezug aufeinander verhalten können. Es geht nicht allein darum zu wissen, wer Eve Kendall ist, sondern auch darum, sich ein Bild davon zu machen, was Thornhill über die Frau weiß, wie er sie taxiert, was er von ihr erwartet, ob er ihr traut usw. Wenn diese Annahme richtig ist, entwirft und modelliert der Zuschauer die sozialen Beziehungssysteme der Leinwandfiguren in einem sehr umfassenden Sinne, über die bare Motivattribution weit hinausgehend. Die Rezeption eines Films umfaßt eine *Simulation der abgebildeten sozialen Systeme*. "Empathie" ist dann nicht als ein *feeling-with* mit einer isolierten Leinwandperson zu fassen, sondern als ein Hineinfinden in das intentionale Feld aller beteiligten Personen.

Dieser Ansatzpunkt unterscheidet sich deutlich und scharf von einer figurenorientierten Untersuchung: Man spricht gemeinhin fast immer über Einzelfiguren, nicht über Figurenkonstellationen, wenn man über Filmfiguren spricht. David Bordwell unterschied z.B. zwei verschiedene Schema-Arten, aufgrund derer Figuren synthetisiert werden können: Das eine sind soziale *Rollen* wie Vater, Lehrer oder Chef, das andere sind Charakteristiken der *Person* wie Leiblichkeit, geistige und körperliche Aktivität sowie "die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen" (1992, 14). Es ist deutlich, daß Bordwells Vorschlag ganz und gar auf die Einzelfigur bezogen ist [29] und vom Netz der sozialen Beziehungen absieht. Der Übergang von der Modellierung der einzelnen Figur zu der von Beziehungsgefügen ist deshalb schwierig, weil man es nicht allein mit einer reinen Ansammlung von Figuren zu tun hat und

auch nicht mit rein funktional zu fassenden Figuren-paaren. Vielmehr können soziale Beziehungen nur verstanden werden, wenn man die wechselseitigen Bilder mituntersucht, die die Personen voneinander haben. Jeder, der in einem sozialen Beziehungsnetz handeln will, braucht ein Bild der anderen Figuren im Kopf. Erst darum, weil eine Figur ein Bild der anderen entworfen hat, kann sie sich sinnvoll verhalten (vgl. dazu immer noch Laing/Phillipson/Lee 1971, bes. 37ff). Wenn Thornhill davon überzeugt ist, daß die Frau eine "Freundin" ist, kann und muß er sich ihr gegenüber anders verhalten, als wenn er glaubt, sie sei eine "feindliche Spionin" (die ihn trotzdem lieben könnte). Diese Überlegung ist deshalb wichtig, weil der *plot point*, der die Versteigerungsszene einleitet, die ganze vorhergehende Maisfeldszene übergreift: Spätestens am Ende der Bahnhofszene ist der Zuschauer nämlich schon in die falsche Identität Kendalls eingeweiht. Der Protagonist weiß aber erst sehr viel später, daß die junge Frau ihn verraten hat, so daß auch die Transformation des Beziehungsgefüges *de facto* erst hier abgeschlossen ist.

Das Überraschende an der Versteigerungsszene ist, daß sich die eigene Definition des Protagonisten als Akteur in diesem Spiel von Beschuldigungen und Drohungen, von Morden und falschen Identitäten vollständig zu verändern scheint. Sein Selbstbild verkehrt sich fast vollständig, weil er den bisherigen Handlungsrahmen verläßt und einen neuen aufsucht: Als er sich in das Auktionshaus begibt, begibt er sich in die "Höhle des Löwen", er stellt sich seinen Verfolgern, um sie und noch mehr Eve Kendall anzuklagen oder zu irritieren. Er tritt aus der defensiven Opferrolle heraus und versucht, die Fäden, an denen er scheinbar hängt, zu prüfen und möglicherweise durchzuschneiden. Die Bewegung von der Opferrolle zur Rückgewinnung der Initiative zeichnet ja auch die vorausgehende Szene am Maisfeld aus: Am Ende der Szene gewinnt er *Initiativität* zurück - das ist der entscheidende Übergang, der das Gefüge von Bedingungen, in denen sich die Geschichte und die Personenkonstellation entwickeln muß, verändert. Wieder-gewonnene Initiativität kennzeichnet denn auch die Hotelszene: Die Dusche, die Thornhill nimmt, erweist sich als Trick, als eine List, mit der er der Gegnerin einen nur scheinbaren Vorteil verschafft - tatsächlich geht es ihm darum, die Adresse herauszufinden, zu der sie bestellt wurde.

Der Übergang von der Passivität in die Initiativität ist zugleich ein "segmentales Kriterium", das den rhythmischen Fortgang des Geschehens und seine Gliederung in große szenische Einheiten dominiert. In diesem Sinne ist die Versteigerungsszene mit der Gesamtgeschichte verbunden: Sie markiert - zusammen mit dem Ausgang der Maisfeldszene - einen *plot point*, eine Umbruchstelle, in der eben nicht nur das Gesamtgefüge der beteiligten Personen grundlegend neu geordnet wird, sondern auch die "Handlungseinstellung" des Helden neu formiert und letzten Endes die die Auflösung des Konflikts eingeleitet wird.

Flucht und erotische Verstrickung

Mehr von der Frage des "Erzählens" und der narrativen Struktur aus gefragt, ist die Versteigerungsszene eine der *Episoden der Flucht* Thornhills vor der Polizei. Das Flucht-Motiv ist eines der elementarsten narrativen Motive (vgl. Möller 1986, 360f). Es wird episodisch entfaltet. Eine "Flucht" umfaßt also "Episoden der Flucht", die den Fliehenden dabei zeigen, wie er durch Ortswechsel oder durch Identitätswechsel seinen Verfolgern zu entkommen versucht. Jede der Episoden basiert auf der labilen Sicherheit, die der Protagonist zeitweilig finden kann. Sie ist aber jederzeit wieder aufzuheben, bleibt immer trügerisch und gefährdet [30]. Es gehört zur Charakteristik des Flucht-Motivs, daß es oft kombiniert ist mit anderen narrativen Funktionen. Der Held ist nicht allein auf der Flucht, sondern gleichzeitig bemüht, die Aufklärung seines Falls zu betreiben, so daß er am Ende seinem Dilemma entkommen kann. Auch Thornhill ist auf der Suche, gleich in zweifacher Hinsicht: Zum einen sucht er (in der Versteigerungsszene) die Agenten, die ihn für Kaplan halten, zum anderen den richtigen Kaplan, um die Verwechslung auszuräumen.

Die Maisfeld-Szene endet sehr traditionell: Der Protagonist ist in die Szene hineingeraten, weil er darauf vertraute, daß Eve Kendall eine Helferin sei. Auf dieser Basis ist die Verabredung an der Bushaltestelle "sicher". Es zeigt sich aber schnell, daß die Helferin Verrat begangen hat, daß die Szene sogar höchst "unsicher" ist. Wie durch ein Wunder kann Thornhill der unmittelbaren Gefahr entinnen - und er entzieht sich, er flieht das Szenario. Damit kehrt er zurück in den Grundmodus "Auf der Flucht", der sich in der folgenden Szene situativ erneut realisieren kann.

Flucht ist so einerseits ein *narratives Motiv*, das eine Kette von Episoden regiert (oder regieren kann), andererseits Element einer Situationsdefinition, ein *situatives Motiv*. Diese Unterscheidung gestattet es, verschiedene Ebenen von "Lagebeschreibung" zu unterscheiden. In der Maisfeldszene ist die Tatsache, daß der Held auf der Flucht ist, etwas, das in der dargestellten Situation nur insofern eine Rolle spielt, als es in den Voraussetzungen der Szene enthalten ist. Die Szene selbst gehört dominant eigentlich eher dem Motiv der *Detektion* zu, das - wie schon gesagt - sehr oft mit dem Fluchtmotiv kombiniert ist (Eling/Möller/Wulff 1981).

Auch die Versteigerungsszene ist im eigentlichen Sinne keine Flucht-Episode. Sie ist höchst interessant, weil der Held offensichtlich sein eigenes Verständnis der Lage verändert hat und die *Konfrontation* mit dem Antagonisten sucht. Thornhill beläßt Vandamm im Glauben, er sei Kaplan. Ihm liegt scheinbar nicht mehr daran, die Verwechslung aufzuklären. Das hängt mit der Rückgewinnung der Handlungsinitiative zusammen: Er begibt sich in die Auktion, um an die Leute heranzukommen, die ihm ans Leben wollen - Eve Kendall liefert den Ariadnefaden, nur durch sie kann Thornhill in Kontakt zu den Hintermännern treten.

Tatsächlich ist die Beziehung zu Eve Kendall aber komplizierter gefaßt, und neben der Fortspinnung des narrativen Bogens wird zugleich eine höchst ambivalente erotische Beziehung weiterentwickelt. Die Szene, die zwischen Maisfeld- und Versteigerungsszene plziert ist, ist gerade aus dem Grunde so interessant, als sie für die narrative Entwicklung von nur untergeordneter Bedeutung ist: Stattdessen wird in ihr das *Gegenthema* der erotischen Affinität der beiden Protagonisten akzentuiert, gegen alle Erfordernisse der narrativen Struktur.

Man könnte die beiden Bezugsreihen - die Spionage- und die Liebesgeschichte - auch als *doppelte kausale Reihe* ansehen, wie sie sich im klassischen narrativen Film des öfteren findet. Branigan führt aus, wie mit dieser Technik die Hermetik der Erzählung aufgebrochen wird (1992, 30f): Das Geschehen ist mehrfach belegt, Motivationen gewinnen an Vielfalt und Farbe und stehen einander in den beiden Ketten unter Umständen entgegen, der Ausgang von Geschichten wird komplexer.

Insofern ist auch nachzuvollziehen, warum die MGM vor der Uraufführung darum gebeten hat, gerade diese Szene aus dem Film herauszunehmen, weil die der Versteigerung vorausgehende Szene den Fluß der Handlung nur aufhalte [31]. Hitchcocks Entscheidung, sie im Film zu lassen, läßt sich damit begründen, daß es wichtig ist, gegen die narrative Logik des *plots* eine Gegenstimme zu setzen, die der Folge der Aktionen ihre unerbittliche Konsequenz nimmt (sie zumindest abmildert) und die in der Erzählung schon früh jene psychologisch-erotischen Motive anklingen läßt, die später zum *show-down* führen können (der damit an Wahrscheinlichkeit gewinnt).

Zurück zur Beschreibung des Beispiels: Thornhill müßte eigentlich schon aufgrund der Tatsache, daß sich das von Kendall arrangierte Treffen vor der Stadt als Falle erwiesen hat, an der Integrität seiner Partnerin zweifeln. Doch erst als er im Hotel hört, daß Kaplan schon um sieben abgereist sei, wo doch Kendall noch um neun mit ihm den Treff an der Bushaltestelle arrangiert hatte, ist Thornhill irritiert, ahnt, was geschehen ist. Zufällig sieht er Kendall im gleichen Hotel, in dem auch Kaplan gewohnt hat (ein Beispiel für die Unwahrscheinlichkeit der Inszenierung, die aber den Fortschritt der Geschichte möglich macht und wohl darum von kaum einem Zuschauer bemerkt oder gar als störend empfunden wird), und sucht sie in ihrem Zimmer auf.

Der Mann ahnt, daß die Frau in das Komplott gegen ihn verwickelt ist; es erklingt aber auch das musikalische Liebesmotiv, als Thornhill ihr Apartment betritt. Der Kontrast der Impulse, der schon in der Exposition der Szene gesetzt wird, bleibt erhalten: Der Dialog ist höchst doppelbödig, changiert zwischen erotischer Anspielung und drohender Gefahr [32]. Es wird in der nonchalanten Art, wie Thornhill die Aktionen Kendalls beobachtet, deutlich, daß er die Situation unter Kontrolle hat und sich der Frau bedient, um an die eigentlichen Gegenspieler heranzukommen. Eigentümlich bleibt aber, daß der erotische Impuls zwischen den beiden Akteuren dennoch dominant bleibt - dies mag auch ein Hinweis auf den komödiantischen Tonus sein, in dem der ganze Film erzählt ist, ein Vorverweis auf das *happy end*: Weil die erotische Anziehung der Frau als ein Handlungsimpuls gesetzt wird, der stärker ist als die Beziehungen, die sich aus der narrativen Verwicklung ableiten, und weil ihre Bereitschaft, sich auf den Flirt ein-

zulassen, die Unbedingtheit und Ernsthaftigkeit ihres Böse-Seins zweifelhaft erscheinen läßt.

Die erotische Attraktion wird so *gegen* die narrativen Funktionsrollen gesetzt, eine Gegenübersetzung, die dem narrativen Konflikt einiges an Schärfe nimmt und in der Struktur des Textes zu einer eigenartigen Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ebenen führt. Würde die Figur strikt ihrer narrativen Funktion folgend handeln, wäre eine spielerische Interaktion der Personen nicht möglich [33]. Eine derartige Entwicklung nähme dem Problemraum, den der Film aufspannt, die Möglichkeit, die erotische Verstrickung gegen den *plot* im engeren Sinne auszuspielen: Dann ginge es ums Ganze, Rücksichten spielten keine Rolle, der Mörder wäre nur durch Gewalt zum Halten zu bringen. Das ist in *NORTH BY NORTHWEST* anders, und dazu ist die Szene zwischen den Geschehnissen am Maisfeld und der Versteigerung von größter Bedeutung.

Anmerkungen

[24] Gerhard Schumm, Brief v. 11. Mai 1993.

[25] Vgl. dazu Hitchcocks Äußerungen in den Truffaut-Interviews (1992, 62, passim) sowie Wulff 1993b.

[26] Vgl. dazu auch Cavell (1986, 251), der "Identität" und "Theatralität" als Grundthemen des Films ansieht.

[27] Nach Müller (1962, 86) rechnet die *Wandlung* zum "Wesen einer dramatischen Handlung [...]": Sie ist eine fließende, sich bewegende Handlung, in der sich alle Charaktere im Laufe der Ereignisse ändern müssen." Während Müller 'Wandlung' aber als Veränderung des einzelnen Charakters begreift, untersuche ich hier Veränderung von sozialen Beziehungen, ja ganzen Beziehungsnetzen.

[28] Truffaut spricht in den Hitchcock-Interviews von *Handlungsumschwüngen* (1973, 245) und trifft den Nagel auf den Kopf. Verbreitet ist auch die Rede vom *Wendepunkt*.

[29] Darin steht er nicht allein - wenn man überhaupt etwas über das Problem erfährt, steht immer der einzelne im Zentrum der Beschreibung. Vor allem in der Drehbuchliteratur finden sich gelegentliche Anmerkungen. Ein Beispiel ist Vale, der *Charakterisierung* (die alle Fakten über einen Menschen erfaßt), *Charakter* (der nur ein Aspekt der Charakterisierung ist) und *Charakteristika* (einzelne Komponenten, die den Charakter bilden) unterscheidet; vgl. dazu Vale 1987, 104, passim.

[30] Die ruhelose Bewegung des Helden ist über eine naratologische Überlegung hinaus mehrfach Ausgangspunkt von Gesamtinterpretationen des Films gewesen. Die Cha-

rakterisierung von NORTH BY NORTHWEST als "Road-Movie" (Jendricke 1993, 105) führt aber an der narrativen Motivierung des Ortswechsels schlicht vorbei: Schildert das Road-Movie das Leben im Reisezustand als eine eigene Lebensform auch dann, wenn die Helden nicht freiwillig zu reisen begonnen haben, zielt die Geschichte Thornhills eindeutig auf eine Beendigung des *State-of-Being-on-the-Road*. Interessanter ist dagegen Brills knapper, leider nicht weiter ausgeführter Hinweis, daß Thornhills Reise auf Funktionen des Reisens im Märchen verweise und er am Ende in einen neuen Zustand des *happily ever after* transformiert sei (Brill 1988, 8).

[31] Vgl. dazu Taylor 1982, 298. Von einer Schnittauflage betroffen war auch die Szene nach dem vorgetäuschten Attentat, die nur deshalb, weil Hitchcock die künstlerische Kontrolle über den Film hatte, stehenbleiben konnte; vgl. dazu Truffaut 1973, 246f.

[32] Leitch faßt die Szene als einen beiderseitigen Versuch, Kontrolle über den anderen zu erlangen: "Eve attempts to reassert her maternal control over Thornhill by telling him, 'You're a big boy now,' but Thornhill wants to define their relationship in other terms: 'Now, let's see. What could a man do with his clothes off for twenty minutes?'" (1991, 213). NORTH BY NORTHWEST ist in der Interpretation Leitchs auch eine "Sozialisationsgeschichte", in der Thornhill vom pubertierenden in einen erwachsenen Mann transformiert wird. Entsprechend nimmt Leitch die erotische Initiativität Thornhills als Hinweis darauf, daß Thornhill nun "reifefähig" [*able to mature*, vgl. ebd., 213f] sei und so die Voraussetzungen dafür erbringen könne, heil und erwachsen geworden aus der Geschichte herauszukommen.

[33] Ein Beispiel für eine rigorose Ausübung der Funktionsrolle findet sich in THE DAY OF THE JACKAL, in dem der Attentäter eine Frau umbringt, obwohl sie ihm geholfen und sogar eine Liebesnacht mit ihm verbracht hat. In EYE OF THE NEEDLE (1980) dagegen tötet der Agent die Frau nicht und gerät dadurch in ein tödliches Dilemma.

Literaturverzeichnis

Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge (Sightlines.).

Cavell, Stanley (1986) NORTH BY NORTHWEST. In: *A Hitchcock Reader*. Ed. by Marshall Deutelbaum & Leland Poague. Ames, Iowa: Iowa State University, S. 249-264.

Elling, Elmar / Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).

Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Laing, Ronald D. / Phillipson, H[erbert] / Lee, A. R[ussell] (1971) *Interpersonelle Wahrnehmung*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 499.).

Leitch, Thomas M. (1991) *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens/London: The University of Georgia Press.

Möller, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS Publikationen (Film: Theorie & Geschichte. 1.).

Müller, Gottfried (1962) *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*. 7. Aufl. Würzburg: Triltsch.

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.

Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen - praktisch. 1.).

Wulff, Hans J. (1993b) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325-352.