



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Suspense und eine Analyse ausgewählter Filme von
Alfred Hitchcock“

verfasst von

Johannes Wimberger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Dank

Ich möchte mich bei meiner Mutter Regina und meinem Vater Ludwig herzlich für die Unterstützung während des gesamten Studiums bedanken.

Ein Dankeschön geht auch an meinen Bruder Dominik, meiner Schwägerin Andrea und an deren Kinder Jonas und Noah, welche mich während der Erstellung dieser Diplomarbeit vor allem mental unterstützten.

Auch meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte sei an dieser Stelle für seine freundliche und hilfreiche Unterstützung gedankt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Alfred Hitchcocks Suspense	5
3. Alfred Hitchcocks Suspense - die Auffassung der Autoren.....	13
4. Spannung und andere Begriffe	18
4.1. Spannung	18
4.1.1. Spannungsarten.....	19
4.2. Surprise	21
4.2.1. Variationen eines Surprise	22
4.3. Mystery	24
4.4. Thrill	26
4.5. Variationen des Suspense	28
5. Merkmale bei Hitchcocks filmischem Schaffen	29
5.1. In Szene setzen.....	29
5.2. Die Aufnahme	32
5.3. Filmmontage	35
5.4. Ton bei Hitchcock.....	38
5.5. Deadlines.....	43
5.6. MacGuffin.....	45
5.7. Farbe bei Hitchcock.....	47
6. Analyse ausgewählter Filme	48
6.1. Rear Window.....	48
6.2. North by Northwest	56
6.3. Vertigo.....	67
6.4. Psycho	74
6.5. The Birds.....	83
7. Schlusswort	93
8. Verzeichnisse	95
8.1. Literatur.....	95
8.2. Internet	101
8.3. Filme.....	101
9. Anhang	104

1. Einleitung

Suspense¹, das ist es, was viele Zuseher² im Film sehen wollen. Es ist unmöglich, über Suspense zu schreiben, ohne Alfred Hitchcock zu erwähnen. Er war der Meister dieser Technik. Obwohl Hitchcock nicht der Erste war, der Spannung in Filme brachte, hatte er in der goldenen Ära seiner Karriere (ab Mitte der 1950er bis Ende der 1960er Jahre) eine Vorlage für Suspense entwickelt, die heute noch viel geschätzt wird und als bestes Beispiel für die Nutzung und den Umgang mit diesem Thema gilt.

Die wohl häufigste Bezeichnung für Suspense ist im Deutschen der Begriff „Spannung“. Hierbei ist auch zu lesen, dass „Suspense als Sonderform der Spannung“³ angesehen wird. Dabei muss Suspense nicht unbedingt mit furchteinflößenden Tatsachen zusammenhängen, sondern kann in jeder Art von Film, beispielsweise auch in Liebesfilmen, vorkommen.⁴

Wie wir nun wissen, ist es nicht einfach, den Begriff Suspense zu definieren. Darum ist auch nicht zuletzt in einem der wohl bekanntesten Interviews mit Alfred Hitchcock, geführt von François Truffaut, nämlich „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“, in einer Fußnote folgende Bemerkung der Übersetzer ins Deutsche zu lesen: „Wir lassen das Wort Suspense unübersetzt, da sein voller Sinn in einem deutschen Wort nicht zu fassen ist.“⁵

In meiner Arbeit werde ich erklären, wie dieser Begriff im Sinne von Hitchcock zu verwenden ist und wie sich Hitchcock selber bei der Umsetzung im Film widerspricht.

¹ Da der Begriff Suspense im Titel meiner Arbeit aufscheint, verzichte ich darauf, ihn unter Anführungszeichen zu setzen. Andere Begriffe, wie „Surprise“, „Thrill“ oder etwa „Mystery“, die ebenfalls aus dem Englischen stammen, werden wiederum in Anführungszeichen gesetzt.

² Um den Lesefluss in meiner Arbeit aufrecht zu erhalten, werde ich im Folgenden bloß die grammatikalisch männliche Form verwenden. Die weibliche Form ist natürlich immer mitgedacht.

³ Borringo, Heinz-Lothar, *Spannung in Text und Film: Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*, Düsseldorf: Schwann Verlag 1980, S. 50

⁴ Hitchcock, Alfred, „Lecture at Columbia University“, 1939, in: *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interview*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 271 f.

⁵ A.d.Ü. Frieda Grafe und Enno Patalas, in: Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, übers. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas, München: Heyne 2003, S. 11.

Wir werden sehen, welche Faktoren nötig sind, um Suspense nach Hitchcock zu erzeugen, aber auch, wie der Begriff in der Literatur von den Autoren verstanden wird.

Wie schon ein Blick auf die Suchanfragen im Internet nach Suspense zeigt, wird dieser oft mit den Begriffen „Thrill“⁶ und „Mystery“⁷ gleichgesetzt.⁸ Vor allem beim letztgenannten Terminus gibt es jedoch beträchtliche Unterschiede zu Suspense, die ich, so wie den Unterschied zwischen „Surprise“⁹ und Suspense, erläutern werde.

Doch dass bei Hitchcock, ebenso bekannt als „*master of suspense*“¹⁰, eben nicht nur dieser Suspense ein Sinnbild für seine Arbeit ist, werde ich in meiner Arbeit aufzeigen. So etwa gibt es viele Merkmale, die immer wieder in seinen Filmen auftauchen. Seien es nun die Auswahl seiner Hauptdarstellerinnen, der Kleidungsstücke, der Objekte im Bild oder die für ihn sehr wichtige Wahl der Schauplätze, allesamt kommen sie in ähnlichen Charakteristiken in seinen Filmen vor.

Die Aufnahme einer Szene war für Hitchcock ebenfalls eine knifflige, gut durchdachte Angelegenheit. Kaum ein Regisseur ging so penibel dabei vor. Dies verwundert auch nicht weiter, wenn man bedenkt, dass für ihn meist nicht die schauspielerischen Künste seiner Darsteller von Interesse waren, sondern, dass er die Gefühle seiner Protagonisten mithilfe seiner Künste, nämlich der Aufnahme bzw. der Kamera, zum Ausdruck bringen wollte.¹¹

Auch bei der Montage des Films ging Hitchcock sehr genau vor. Hervorzuheben sei hierbei wohl sein untypischer Versuch mit *Rope*, ein Werk offenbar ohne erkennbaren Schnitt zu drehen, der jedoch inmitten des Films doch, freilich für den Zuseher schwer erkennbar, vollzogen wird. Später sollte Hitchcock eingestehen, hierbei einen Fehler begangen zu haben, war er doch stets dafür bekannt, mithilfe der Montage die Geschichte

⁶ Siehe Kapitel 4.4.

⁷ Siehe Kapitel 4.3.

⁸ deerdiary, *Recommend me some good thrillers/suspense movies* (10.04.2013), <http://forum.bodybuilding.com/showthread.php?t=157376243>. 20.10.2014.

⁹ Siehe Kapitel 4.2.

¹⁰ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 12.

¹¹ Vgl.: Ebd., S. 97.

eines Films zu erzählen. So benutzte er meist an die tausend verschiedene Kameraeinstellungen.¹²

Der Ton bei Hitchcock wird ebenso Teil meiner Untersuchung sein. Ist dieser beim „Meister des Suspense“¹³ meist dem Visuellen untergeordnet, so ist seine Verwendung doch bemerkenswert, wie ich etwa am Beispiel von *The Birds* darlegen werde.

Ein Begriff, den Hitchcock erfunden hat, ist der „MacGuffin“¹⁴. Und auch sogenannte „Deadlines“¹⁵, sprich Fristen, innerhalb derer ein bestimmtes Ziel erreicht werden muss, prägen seine Filme.

Nach der Klärung der oben angeführten Begriffe werde ich mich mit fünf Filmen von Hitchcock auseinandersetzen. Neben Beispielen von Merkmalen, die für den Suspense wichtig sind und in den Werken vorkommen, werde ich auch auf die jeweiligen Besonderheiten in den Filmen eingehen. Seien es nun die berühmte Szene mit dem Maisfeld in *North by Northwest*, die bereits erwähnte Verwendung von Ton in *The Birds* oder andere Merkmale, wie die Darstellung der Figuren. All dies ist von Bedeutung und den meisten Zusehern noch heute im Gedächtnis.

¹² Vgl.: Ebd., S. 174.

¹³ Milke, Inka, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, Hamburg: Diplomarbeiten Agentur 2000, S. 4.

¹⁴ Siehe Kapitel 5.6.

¹⁵ Siehe Kapitel 5.5.

2. Alfred Hitchcocks Suspense

Wie schon in der Einleitung erwähnt, sind Alfred Hitchcock und Suspense untrennbar miteinander verbunden. Bogdanovich drückt es folgendermaßen aus:

„Mindestens vier Jahrzehnte vor seinem Tod war der Name Hitchcock bereits zu einem Synonym für jenen ‚Suspense‘ geworden, und das ist er noch heute [...]. Mit keinem anderen (nicht schauspielernden) Regisseur in der Filmgeschichte [...] assoziiert das Publikum so unmittelbar eine bestimmte Vorstellung; sein Name wurde zu einem internationalen Schlagwort und Markenzeichen.“¹⁶

Der „Meister des *Suspense*“ brauchte nicht lange, um seine Vorliebe für jene Technik zu finden, die sich nach Filmen wie „The Lodger“ immer mehr steigerte. So fand er zu seiner eigenen Technik, seinem Stil, wobei er der Ansicht war, dass Regisseure generell ihre persönliche Handschrift nicht ändern sollten.¹⁷ Auch wenn seine berühmtesten Filme erst später erschienen, ist von einem Höhepunkt seines „Suspense-Schaffens“ anno 1943 zu lesen: „‚Unter dem Aspekt von Suspense und Besetzung‘ hielt er [Hitchcock, Anm. d. Verf.] *Shadow of a Doubt* für seinen besten Film“.¹⁸

Alfred Hitchcocks Thesen zum Suspense-Begriff sind wohl in keinem anderen Interview bzw. Schriftstück genauer beschrieben als im Interview mit François Truffaut:

„Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt. Dennoch werden diese Begriffe in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 – man sieht eine Uhr–. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt.“¹⁹

¹⁶ Bogdanovich, Peter, *Wer hat denn den gedreht?*, übers. v. Daniel Amman, Jürgen Bürger, Ruth Keen, Kathrin Razum, Martin Richter, Thomas Steger, Zürich: Haffmans Verlag 2000, S. 572.

¹⁷ Vgl.: Hitchcock, Alfred, „Let ‘Em Play God“, 1948, in: Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock*, S. 114.

¹⁸ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 576.

¹⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 64.

Folgende Aussage Hitchcocks zeigt, dass Suspense nicht zwingend mit schlimmen Ereignissen bzw. Befürchtungen zusammenhängen muss, sondern durchaus universal anwendbar ist: „Suspense [...] is a very important factor in nearly all motion pictures. I think that nearly all stories can do with suspense. Even a love story can have it. [...] I really feel that suspense has to do largely with the audience's own desires or wishes.“²⁰

Hitchcock kommt es bei der Erzeugung von Suspense vor allem darauf an, dass das Publikum einen gewissen Wissensvorsprung gegenüber den Charakteren auf der Leinwand besitzt. Auch beim vorhin angeführten Beispiel mit der Bombe ist dies zu erkennen. Wenn der Rezipient in diesem Fall nichts von dem Sprengkörper unter dem Tisch ahnt, ist er vom vorangehenden Gespräch gelangweilt und durch die Detonation nur kurz überrascht, sprich es wird ein „Surprise“ vollzogen. Weiß er jedoch über die Gefahr Bescheid, „bieten wir ihm fünf Minuten Suspense. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist.“²¹

„Wenn man einen Suspense-Film dreht“²², stellt Hitchcock weiters fest,

„darf man die Zuschauer nie verwirren. Man muß ihnen immer die ganzen Tatsachen präsentieren. Hin und wieder liefert man ihnen sogar Informationen, über die nicht einmal der Protagonist verfügt. Auch das baut Suspense auf. Aber man darf das Publikum nie betrügen. Schauen wir uns Psycho [...] an. Das ist ein ehrlicher Film; Sie können sämtliche Details überprüfen; alle Hinweise werden im Verlauf des Films angelegt.“²³

Diese Aussage über Psycho verblüfft insofern, als eben in diesem Film die Hauptdarstellerin früh und unerwartet stirbt, der Betrachter wird geschockt, überrascht, „kalt“ erwischt. Keine Spur von einem ehrlichen Spiel mit dem Rezipienten, wie es der Regisseur so oft fordert. Auch Bogdanovich stellt nach seinem Interview mit Hitchcock die Notwendigkeit dieses ehrlichen Spiels fest: „Suspense erzielt man, indem man dem Publikum Informationen liefert, nicht indem man sie ihm vorenthält. [...] [D]er Suspense [...] baut darauf, daß dem Publikum vorher die Information gegeben wurde.“²⁴

²⁰ Hitchcock, „Lecture at Columbia University“, S. 271 f.

²¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 64.

²² Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 579.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 581 f.

In einer weiteren Aussage Hitchcocks wird ebenfalls die Widersprüchlichkeit zwischen seiner Theorie und der oben genannten Umsetzung in *Psycho* offenbar:

„Wenn wir den Zuschauern die Wahrheit vorenthalten, werden sie anfangen zu spekulieren. [...] [E]iner der tödlichsten Fehler bei jedem Spannungsaufbau lautet Verwirrung stiften. Wenn wir das Publikum verwirren, kann es gefühlsmäßig nicht mitgehen. Darum heißt unsere Devise: Klarheit, Klarheit und nochmals Klarheit.“²⁵

Weitere Beispiele dafür, dass es Hitchcock vor allem auf den Rezipienten bzw. auf dessen Reaktionen und Wissensstand ankommt, sind folgende Äußerungen:

„Every maker of mystery movies aims at getting the audience on the edge of their seats. The ingredient to keep them there is called ‘suspense’. [...] As far as I’m concerned you have suspense when you let the audience play God.“²⁶; „The audience knows everything from the start, the players know nothing. There is not a single detail to puzzle the audience. [...] The fact that the audience watches actors go blithely through an atmosphere that is loaded with evil makes for real suspense.“²⁷

Ein interessantes Argument bezüglich des Umfangs an Informationsplus des Rezipienten gegenüber dem Protagonisten liefert Beier in seinem Essay „Die kalkulierte Willkür“:

„Der Wissensvorsprung, den Hitchcock uns gegenüber den Helden gibt, darf unter keinen Umständen so groß werden, daß wir uns zu weit von ihnen entfernen. Dann wäre die Identifikation mit ihnen gefährdet.“²⁸

Laut Hitchcock ist einem ein grundlegender Fehler bei dem Versuch, Spannung in Filme einzubauen, dann unterlaufen, wenn die Zuseher kein Mitleid für die Darsteller haben. Egal, was sie getan haben, seien sie nun Diebe, Mörder oder dergleichen, man muss etwas einbauen, um sie sympathisch zu machen.²⁹

²⁵ Ebd., S. 647

²⁶ Hitchcock, „Let ‘Em Play God“, S. 113.

²⁷ Ebd., S. 114.

²⁸ Beier, Lars-Olav, „Die kalkulierte Willkür - Wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999. S. 60 f.

²⁹ Vgl.: Stiegler, Christina, *Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock - oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich?*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011, S. 35.

Neben dem Wissensvorsprung des Rezipienten gegenüber dem Protagonisten auf der Leinwand ist Hitchcock für die Umsetzung von Suspense die eben erwähnte Sympathie wichtig, die der Betrachter der Figur entgegenbringt: „Ich will, daß die Zuschauer mitgehen“³⁰, ist bei ihm zu lesen. Weiters führt er an:

„Das gelingt nur, wenn sie der Film völlig in seinen Bann schlägt, wenn man sie ganz auf seine Seite zieht und sie denken und fühlen wie man selbst. Häufig geschieht es, wissen Sie, daß ein Protagonist auf Abwege gerät und die Zuschauer dennoch wollen, daß er als Sieger aus der Sache hervorgeht. Das funktioniert nur, wenn sie sich total mit dem Film und der Rolle identifizieren.“³¹

Diese Identifikation birgt jedoch auch ihre Probleme, die selbst vor Hitchcock nicht haltmachen. So räumt er bei jener Szene in seinem Film *Sabotage*, als der kleine Junge durch eine Explosion getötet wird, ein: „[D]as war ein großer Fehler. Ich habe da, was den Suspense angeht, einen unverzeihlichen Fehler begangen. Die Bombe hätte nie hochgehen dürfen.“³² Weiters fügt er an: „Wenn man beim Publikum eine so große Spannung aufbaut, dann bewirkt die Explosion merkwürdigerweise eher Enttäuschung als Erleichterung.“³³ Mitschuld an diesem Dämpfer für den Rezipienten trägt auch jene für Suspense wichtige Tatsache, dass er sich mit dem Protagonisten identifiziert, ihn beschützen will:

„[A]s the audience sympathy for a character is built up, the audience assumes that a sort of invisible cloak to protect the wearer from harm is being fitted. Once the sympathies are fully established and the cloak is finished, it is not - in the audience opinion, and in the opinion of many critics - fair play to violate the cloak and bring its wearer to a disastrous end.“³⁴

Solch eine Vorgehensweise, nämlich den geliebten Protagonisten sterben zu lassen, ist ganz und gar untypisch für Hitchcock. Noch hinzu kommt die damit verbundene Durchführung eines „Surprise“, den er stets ablehnte, indem die Bombe plötzlich hochgeht. Esser sieht dies ähnlich: „[E]r hat das Publikum nicht nur unter Spannung halten, sondern auch noch schockieren wollen. Und er hat, indem er eine sympathische

³⁰ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 577.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 613.

³³ Ebd.

³⁴ Hitchcock, Alfred, „The Enjoyment of Fear“, 1949, in: Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock*, S. 120.

Figur preisgab, ihr den Schutz durch den Erzähler entzogen und damit gegen die Moral seiner Geschichten verstoßen.“³⁵

Hitchcock war es eben stets wichtig, dass eine Identifikation des Rezipienten mit den Protagonisten möglich ist. Aus diesem Grund war es für den Regisseur bei seinen meisten Werken, wie etwa *The Birds*, erforderlich, dass die Darsteller ganz gewöhnliche Leute verkörpern, die dann außergewöhnlichen Gegebenheiten gegenübergestellt werden.³⁶ Diesbezüglich spricht er von Folgendem: „To my way of thinking, the best suspense drama is that which weaves commonplace people in what appears to be a routine situation, until it is revealed (and fairly early in the game) as a glamorously dangerous charade.“³⁷

„When characters are unbelievable you never get real suspense, only surprise“³⁸, meint Hitchcock bezüglich der Notwendigkeit, glaubwürdige Figuren auf der Leinwand zu erschaffen, mit denen sich der Zuseher identifizieren kann, mit denen er mitfiebern kann, denn das ist es, was für den Regisseur bei der Erzeugung von Suspense wirklich wichtig ist, nicht die Schauereinlage: „Just because there is a touch of murder and an air of mystery about a story it is not necessary to see transoms opening, clutching fingers, hooded creatures, and asps of the Chinese rug.“³⁹

Die Identifikation mit der Figur auf der Leinwand kann laut Hitchcock auch durch die Wahl eines Schauspielers mit hohem Bekanntheitsgrad gesteigert werden: „[A]n audience will have convulsions at the thought of Clark Gable being shot or killed, but if it is some unknown actor, they will say, ‚Who the hell is he, anyway?‘ That is one important aspect of suspense.“⁴⁰

Ein weiteres Mittel Hitchcocks, das ein Hineinversetzen des Rezipienten in die Filmfigur ermöglicht, war jenes der subjektiven Kameraeinstellung. Auf die Frage Bogdanovichs,

³⁵ Esser, Michael, „Bange machen gilt - Spannung, Suspense und Schicksal“, in: Beier, Seeßlen, *Alfred Hitchcock*, S. 80.

³⁶ Vgl.: Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 655.

³⁷ Hitchcock, „Alfred: Master of Suspense. Being a Self-Analysis by Alfred Hitchcock“, 1950, in: Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock*, S. 123.

³⁸ Hitchcock, „Let ‘Em Play God“, S. 114.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Hitchcock, „Lecture at Columbia University“, S. 272.

warum er so von dieser Einstellung überzeugt ist, entgegnet er: „Subjektive Herangehensweise, das Publikum in den Zustand des Protagonisten zu versetzen, das ist für mich die reinste Form des Kinos.“⁴¹

Über den Stellenwert der Reaktion des Rezipienten beim Betrachten seiner Filme gibt Hitchcock preis: „Was mich betrifft, [...] so ist der Inhalt gegenüber dem Verfahren zweitrangig; der Effekt, den ich bei einem Publikum erzielen kann, ist mir wichtiger als der eigentliche Stoff.“⁴²

Wie bereits erwähnt, zieht Hitchcock generell den Suspense dem „Surprise“ vor. Auch von „Terror“ ist bei ihm das Öfteren zu lesen, den Unterschied zu Suspense hält er relativ simpel und eindeutig fest: „Remember our rule: terror by surprise, suspense by forewarning.“⁴³ Wir sehen auch hier wieder die Notwendigkeit für die Erzeugung von Hitchcocks Suspense, dem Publikum früh Informationen zu geben, es früh in die Geheimnisse der Geschichte einzuweihen, um es später nicht zu überraschen. Denn für den Regisseur war es stets wichtig, anstelle eines plötzlichen Schocks für den Rezipienten, der ihn kurz erschreckt, einen längerfristigen Suspense einzubauen, der ihn länger fesselt und bei Laune hält: „That is why suspense is such a valuable thing, because it keeps the mind of the audience going.“⁴⁴ Sehr drastisch drückt er sich bezüglich der Verbindung von „Surprise“ bzw. „Terror“ mit seinem favorisierten Suspense aus: „It is obvious [...] that suspense and terror cannot coexist.“⁴⁵

In mehreren Interviews gibt Hitchcock seine Meinung bezüglich eines „Whodunit“⁴⁶ preis. Dies ist ein filmisches Mittel, bei dem langsam, aber sicher der Täter entlarvt wird.⁴⁷ „[E]in Whodunit ist wie ein Kreuzworträtsel. Am Ende des Films gibt es zehn Sekunden der Überraschung, aber bis dahin glaube ich nicht, daß er echten Suspense enthält.“⁴⁸; „Ein Whodunit ist eine intellektuelle Übung. Wenn man einen liest, juckt es einem die ganze Zeit in den Fingern, auf der letzten Seite nachzuschauen, wer der Mörder

⁴¹ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 668.

⁴² Ebd., S. 578.

⁴³ Hitchcock, „The Enjoyment of Fear“, S. 119.

⁴⁴ Hitchcock, „Lecture at Columbia University“, S. 270.

⁴⁵ Hitchcock, „The Enjoyment of Fear“, S. 119.

⁴⁶ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 605.

⁴⁷ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 36.

⁴⁸ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 605.

ist.“⁴⁹ Aus diesen Interviewstellen ist zu erkennen, dass Hitchcock nicht gerade positiv einem „Whodunit“ gegenübersteht, was nicht überraschend kommt, da er generell den Suspense dem „Surprise“ vorzieht und er nicht bis zum Schluss raten wolle, wer denn nun der Mörder sei. Auch findet er es von Vorteil, dem Zuseher längerfristige Aufregung zu vermitteln, anstatt ihm in den letzten Sekunden einen Schockmoment zu bescheren.⁵⁰

Ein Beispiel dafür, dass Hitchcock seine Vorliebe für Suspense gegenüber dem „Surprise“ fallen lässt, finden wir etwa in *Frenzy*. Hierbei führt Hitchcock den Rezipienten insofern hinters Licht, als er ihn in den ersten 30 Minuten annehmen lässt, der Hauptdarsteller sei der Mörder, was er jedoch, wie sich später herausstellt, nicht ist. Der Regisseur ist sich dieser Irreleitung durchaus bewusst: „[M]an führt dabei absichtlich, könnte man sagen, das Publikum an der Nase herum – so nett wie möglich, natürlich.“⁵¹ Auf die Frage Bogdanovichs, ob er hierbei, untypisch für ihn, den „Surprise“ bevorzugt hätte, gibt er in der bejahenden Antwort auch gleich den Grund dafür an: „Ja, aber statt dessen produziert man ein ungutes Gefühl, das nach und nach das Publikum beschleicht.“⁵²

Bogdanovich hält bei *Frenzy* Folgendes fest: „Es gibt keinen Spannungsaufbau, keinen Suspense, der das Publikum bis zur Entdeckung des wahren Killers in Atem gehalten hätte.“⁵³ Hitchcock selbst hat dieser Aussage nichts entgegenzusetzen und führt sogar noch weiter an, dass er hierbei einen langen Suspense für den Überraschungseffekt, als dem Rezipienten der wahre Täter offenbart wird, geopfert hat.⁵⁴ Wir sehen also, dass, obwohl Hitchcock stets für den Suspense plädiert und den „Surprise“ verweigert, er ihn dennoch mit voller Absicht vollzieht, wobei er völlig bewusst das Publikum hinters Licht führt, was ebenfalls eine Herangehensweise ist, die er in den meisten seiner diesbezüglichen Aussagen ablehnt, da sie nicht zur Erzeugung von Suspense passe.

Bezüglich der technischen Mittel, welcher sich Hitchcock bedient, um Suspense aufzubauen, ist zu lesen:

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 36.

⁵¹ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 674.

⁵² Ebd., S. 674.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl.: Ebd.

„Then there is Hitchcock’s masterly alternation of objective and subjective points of view in almost every scene. The first is used to present the audience with a few scary facts that the protagonist does not know. Then Hitchcock cuts to the subjective, showing events from the protagonist’s incomplete point of view. Thus insinuated into the hero’s shoes - or sometimes the villain’s - the director could induce agonies of *Suspense* in the viewer.“⁵⁵

⁵⁵ Schickel, Richard, *Master of Existential Suspense*, in: Time, May 12, 1980, S. 54.

3. Alfred Hitchcocks Suspense - die Auffassung der Autoren

Nachdem im oberen Teil Hitchcocks Meinung zu Suspense dargelegt worden ist, möchte ich nun die Aussagen anderer Autoren zu seinem Suspense vorbringen.

Mit der Notwendigkeit, dem Rezipienten möglichst bald sämtliche Informationen zu geben, stimmten die meisten Autoren überein. So schreibt Fuchs:

„Für Alfred Hitchcock war es nicht nur möglich, Spannung bei bekanntem Ende der Handlung zu erzeugen, vielmehr erschien es ihm für die Erzeugung dieser Wirkung sogar unumgänglich, den Rezipienten bereits sehr früh im Film ausreichend Informationen zu vermitteln, um sie nicht mit dem unerwarteten Schluß zu überraschen.“⁵⁶

Auch wenn sich Hitchcock bezüglich der Informationsvergabe, wie bereits erwähnt, des Öfteren widerspricht, ist der Grundtenor der Meinungen über das Verständnis von Suspense in Hitchcocks Filmen, wie das obige Zitat bereits wiedergibt, doch grundlegend einstimmig. „Suspense, according to Hitchcock, depended on the existence of a threat known to the viewer, as opposed to mystery, where the nature of the threat remained unknown, or shock, where it erupted unexpectedly.“⁵⁷

Auch Douchet spricht von einem ehrlichen Spiel des Regisseurs mit dem Publikum:

„In a Hitchcock movie, the spectator creates suspense. It does nothing but answer his own summons. [...] In other words, Hitchcock first excites vile and low feelings in his public and authorizes it through his spectacle to satisfy these urges.“⁵⁸

Im Zusammenhang mit Suspense und dem Überraschungsmoment bzw. dem „Mystery“, wo lange Informationen zurückgehalten werden, sind auch einige verwirrende Aussagen gewisser Autoren zu lesen. So schreibt etwa Orr: „So much shock, so much suspense, [...] so much mystery, [...] it all goes back to him [Hitchcock, Anm. d. Verf.]“⁵⁹ und verbindet

⁵⁶ Fuchs, Andreas, *Dramatische Spannung: moderner Begriff - antikes Konzept*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 87 f.

⁵⁷ Wollen, Peter, „Rope: Three hypotheses“, in: *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Hg. Richard Allen, S. Ishii-Gonzalès, London: British Film Institute 1999, S. 83.

⁵⁸ Douchet, Jean, „Hitch and His Public“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Leland Poague, Chichester (u.a.): Blackwell Publishing 2009, S. 18.

⁵⁹ Orr, John, „Hitch as Matrix-Figure: Hitchcock and Twentieth-Century Cinema“, in: Deutelbaum, Poague, *A Hitchcock Reader*, S. 18.

damit Suspense und „Mystery“, was bezüglich der Informationsvergabe an den Rezipienten schon ein Widerspruch in sich ist.

Suspense bei Hitchcock - ein Synonym für Wissensvorsprung des Zusehers gegenüber den Schauspielern auf der Leinwand und vollständige Aufklärung bzw. Informationsvergabe an das Publikum. So wird es auch in der Literatur aufgenommen. Kaum jedoch geht einer der Autoren, die über Hitchcock schreiben, auf seine teils gegensätzlichen Aussagen bezüglich eben dieser Informationsvergabe ein. Wir erinnern uns an seine Kommentare, welche ich im letzten Kapitel angeführt habe, in denen von einer beabsichtigten Täuschung des Zusehers zu lesen ist. Vielmehr stimmen die Verfasser mit Hitchcock in fast allen Belangen überein, was die Annahme nahelegt, dass sie sich nicht sehr kritisch mit den Texten und Kommentaren von Hitchcock beschäftigt haben.⁶⁰

Ein Beispiel für eine kritische Auseinandersetzung liefert jedoch Wood, dessen Kommentar als Widerspruch zu denen anderer Kritiker aufzufassen ist: „Hitchcock is cheating, basing the suspense on a deliberate misleading of the spectator.“⁶¹

Neben der angeführten Informationsvergabe an das Publikum ist bei Suspense für Cooke, so wie für Hitchcock, vor allem auch wichtig, dass sich der Betrachter mit der Figur auf der Leinwand identifizieren kann: „It is the careful encouragement of audience involvement with the characters that is an essential prerequisite for the creation of suspense.“⁶²

Auch Hördinger stimmt Hitchcocks Auffassung von Suspense zu, nach der das Mitfühlen des Zusehers mit dem Protagonisten notwendig ist, denn für sie „ist es die **Hoffnung** auf einen positiven Ausgang für den favorisierten Helden und die **Furcht** des Gegenteils“⁶³, die Suspense ausmachen. Und Droese schreibt:

⁶⁰ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 49.

⁶¹ Wood, Robin, „Strangers on a Train“, in: Deutelbaum, Poague, *A Hitchcock Reader*, S. 179.

⁶² Cooke, Lez, „Hitchcock and the Mechanics of Cinematic Suspense“, in: *Twentieth-Century Suspense: The Thriller Comes of Age*, Hg. Clive Bloom, London: Macmillan Press Ltd. 1990, S. 194.

⁶³ Hördinger, Annette, *Der Schrecken der Bilder - Thrill und Suspense in der filmischen Umsetzung und deren Verarbeitung durch den Zuseher – mit dem Schwerpunkt auf dem Identifikationsangebot des Protagonisten*, Wien: Fakultät für Human und Sozialwissenschaften, Universität Wien 2001, S. 14.

„Die Zuschauer nehmen großen Anteil am Schicksal des Helden, der für sie in den meisten Fällen das Identifikationsangebot darstellt. In den Bedrohungssituationen empfinden die Rezipienten große Angst um ihren Helden, der stellvertretend für sie die Gefahren durchlebt.“⁶⁴

Auch andere Autoren sind sich einig, die Rezipienten müssen mitfühlen, mitleiden und mitfiebern können und sich Gedanken machen, ob der Protagonist sein Ziel erreichen kann oder nicht. Zur Klärung, ob diese Zustände erreicht werden können, bedarf es einer genauen Beobachtung.

Laut Borringo „können sich Rezipienten [...] in vorgeführten Personen oder Handlungselementen zumindest wiederfinden.“⁶⁵ Wir stellen fest, „dass alle Mechanismen [sic!] die zur Identifikation dienen, aufgrund der individuellen Disposition des Zusehers nur Identifikationsangebote darstellen und dieser sie annehmen kann oder auch nicht.“⁶⁶

Für Hördinger besonders wichtig, damit das Publikum diese Angebote annimmt, ist der Umstand, dass es an der Rollenauslegung der Figur im Film Gefallen findet. Es können aber auch bestimmte Anlagen des Protagonisten, welche die meisten als negativ empfinden, von gewissen Betrachtern durchaus auch wohlwollend wahrgenommen werden, beispielsweise im Falle eines Bösewichts.⁶⁷

Ebenfalls essenziell, damit sich das Publikum mit der Figur identifizieren kann, scheint der Umstand, dass diese sich in einer gefährlichen Situation befindet, wie es vor allem in Filmen, die dem Genre des „Thrillers“ zugeordnet werden, gang und gäbe ist, denn fürchtet der Zuseher um die Figur in Gefahr, bedeutet dies einen gewissen Grad an Wohlgefallen dem Charakter gegenüber.⁶⁸

⁶⁴ Droese, Kerstin, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, Cöppengrave: Cöppi-Verlag 1995, S. 18.

⁶⁵ Borringo, *Spannung in Text und Film*, S. 30

⁶⁶ Hördinger, *Der Schrecken der Bilder*, S. 35.

⁶⁷ Vgl.: Ebd., S. 64.

⁶⁸ Vgl.: Ebd., S. 42.

Weiters ist zu erwähnen, dass verständlicherweise sich die Furcht um den Charakter auf der Leinwand immer mehr erhöht, je mehr sich eine Situation beim Suspense auf das Finale, sprich auf den Höhepunkt des Suspense-Momentes, zuspitzt.⁶⁹

Auch Smith spricht von einer Notwendigkeit des Besorgtseins um den Protagonisten, um Suspense zu erzeugen. Weiters führt sie die Wichtigkeit an, dass eine gewisse Distanz zwischen dem Grad der Angst von Zusehern und der Figur auf der Leinwand zu erkennen ist. Während das Publikum gespannt und voller Sorge um den Protagonisten in den Sitzen verharret, ist dieser meist nichts ahnend bzw. hat andere Sorgen, welche jedoch unter den Grad der Angst beim Rezipienten zu stellen sind.⁷⁰ Als Beispiel dient hier eine Szene aus *Sabotage*, als der junge Steve damit beauftragt wird, ein Paket, mit einer Zeitbombe versehen, von der er aber nichts weiß, zum Bestimmungsort zu bringen. Die Bombe kann jederzeit hochgehen, das Publikum fürchtet um den kleinen Steve, erfährt also ein hohes Maß an Angst. Steve wiederum hat keine Ahnung von der Bombe, lässt sich auf dem Weg seelenruhig Zeit, erfährt somit keine Angst, im Gegenteil, er vertrödelt die Zeit, bis die Bombe schließlich hochgeht.

Hierbei kann auch von einer Art väterlicher Besorgnis gesprochen werden, welche die Zuseher mit dem Protagonisten haben:

„[A] re-evocation of our own childhood state, [...] the epistemic distance that also results from the possession of privileged information arguably places us simultaneously in a more parent-like position of having to shoulder the burden of anxiety“⁷¹.

Einhergehend mit dieser väterlichen Besorgnis ist auch ein eher erwachsenes Gefühl in Bezug auf die Achtsamkeit gegenüber dem Protagonisten, man fiebert mit, fühlt sich verantwortlich für ihn. Smith schreibt diesbezüglich davon, dass sich der Zuseher weniger mit der Figur an sich, sondern eher mit der Situation, in der sie sich befindet, identifiziert.⁷² Eine Auslegung der für Suspense notwendigen Identifikation des Rezipienten mit dem Protagonisten, die bei Hitchcock so nicht zu lesen ist.

⁶⁹ Vgl.: Borringo, *Spannung in Text und Film*, S. 169.

⁷⁰ Vgl.: Smith, Susan, *Hitchcock: Suspense, Humor and Tone*, London: British Film Institute 2000, S. 19.

⁷¹ Ebd., S. 20.

⁷² Vgl.: Ebd.

Wir halten fest: In den anfangs des Kapitels zitierten Aussagen war die Übereinstimmung der Autoren mit Hitchcock bezüglich der vollkommenen Aufklärung der Zuseher zu lesen. Kaum wird Hitchcock hierfür kritisiert. Jedoch erfreut es, dass Kommentare wie der von Wood sich kritisch mit dieser Auffassung beschäftigen.

Abschließend sei empfohlen, dass sich, anhand der oben dargelegten Kommentare, wohl jeder selbst ein Bild von Suspense bei Hitchcock machen bzw. sein Verständnis hinterfragen sollte.

4. Spannung und andere Begriffe

Oft könnte man meinen, Spannung, Thrill und Mystery seien einfach andere Bezeichnungen für Suspense, was jedoch, gerade im Bezug auf Hitchcocks Aussagen, zu einer Fehlleitung führen könnte. Auf diese Begriffe möchte ich nun eingehen.

4.1. Spannung

Wie bereits erwähnt, kann „Suspense als Sonderform der Spannung“⁷³ verstanden werden.

„Ungeduld, Neugierde, Interesse, Engagement, elementares Gebanntsein, Fortgerissen-Werden, Überraschung, Angst, Hoffnung, Katharsis der Emotionen, Warten, Schock und Erwartung“⁷⁴ sind Begriffe, die Junkerjürgen in seinem Werk „Spannung - Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung“ als häufige Bezeichnungen für Spannung angibt und noch weiter anführt: „Diese Liste ist lang und heterogen, der Spannungsbegriff dementsprechend offen.“⁷⁵

Darauf, dass Suspense nicht zwingend mit dem Begriff Spannung gleichzusetzen ist, möchte ich nun eingehen.

Borrigo bezeichnet in seinem Werk „Spannung in Text und Film“ „Suspense als ein Moment [...], in dem die Handlung, gleichsam einen Augenblick aufgehalten den Rezipienten in der bangen Erwartung um die Weiterentwicklung der Textsituation hält.“⁷⁶ Auch für ihn ist klar, dass bei Suspense der Betrachter mit Informationen versorgt ist, die die Figur auf der Leinwand bzw. im Text nicht besitzt und der Empfänger dieser Informationen somit als „verlängerter Arm des Textmachers und seiner verwandten Strategien in Richtung ,Identifikation“⁷⁷ zu sehen ist.

Wichtig für die Differenzierung von Suspense und Spannung ist folgende Aussage: „Spannung dürfte in Abgrenzung zum Suspense dadurch gekennzeichnet sein, daß [...] zu

⁷³ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S. 50

⁷⁴ Junkerjürgen, Ralf, *Spannung - Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung: eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne*, Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang 2002, S. 25.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S. 48.

⁷⁷ Ebd., S. 46.

Beginn des Textes eine Mangelsituation hervorgerufen wird. Die Gesamtstrategie des Textes liegt in der Folge darin, diesen Mangel zu beheben“⁷⁸. Beim Suspense ist, wie bereits vorher dargelegt, die frühe Informationsvergabe vonnöten.

Junkerjürgen führt nachfolgend einige Punkte an, wie Spannung in der Literatur dargestellt wird. Die beiden wichtigsten hierbei sind wohl, dass „[d]ie große Mehrheit der Arbeiten [...] die Textstrategie Spannung als Informationslücke, die sich im Text über eine dreischrittige Struktur aus Frage, Verzögerung der Antwort und Antwort realisiert“⁷⁹, auffasst und „weniger Autoren [...] Spannung von einer Bedrohung oder einer Gefahr abhängig“⁸⁰ machen, „denen sich eine Figur aussetzen muss“⁸¹.

Wichtig ist, um Spannung zu erzeugen, dass sowohl die notwendigen Informationen als auch jene vorhanden sind, die diese Informationen aufnehmen und verarbeiten, nämlich die Betrachter. Schulze schreibt bezüglich dieser Notwendigkeit: „Erst wenn der Rezipient hinzutritt, entsteht Spannungserleben. Insofern sollte Spannung definitorisch anhand des Erlebens des Rezipienten, welches aus dem Wechselverhältnis zwischen ihm selbst und dem Medium besteht, festgemacht werden.“⁸²

Auch Wulff geht in einer seiner Aussagen auf diesen erforderlichen Zustand ein:

„The Experience of suspense follows a strategy of referential showing and is thus always orientated to the text. Viewers cannot free themselves completely from the text-despite the importance that the workings of the imagination have for experience of suspense. In fact, the viewers are always being led back into that domain of controlled information.“⁸³

4.1.1. Spannungsarten

Pütz unterscheidet in seinem Werk zwischen „Was-Spannung“ und „Wie-Spannung“⁸⁴ und schreibt darüber: „Jene läßt den Zuschauer gewöhnlich bis zum Ende im unklaren,

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Junkerjürgen, *Spannung*, S. 25.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Schulze, Anne-Katrin, *Spannung in Film und Fernsehen: Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos 2006, S. 67 u. 76.

⁸³ Wulff, Hans J., „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers’ Expectations“, in: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Hg. Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 4.

⁸⁴ Pütz, Peter, *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 15.

was das Finale bringt; diese geht vom Wissen des Publikums aus und läßt es nur fragen, wie das bekannte Ende zustande kommt.“⁸⁵

In Bezug auf die „Was-Spannung“ von Pütz, welche die Frage nach dem Ende aufwirft, schlägt Fuxjäger in seiner Arbeit „Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue“ vor, besser den Begriff „Ob-Spannung“ zu verwenden, denn

„[d]en von Pütz dafür vorgeschlagenen Terminus der ‚Was-Spannung‘ halte ich für unglücklich gewählt, da das Wort ‚was‘ in der Frage ‚was das Finale bringt‘, mit der Pütz seine Begriffswahl begründet, das für diese Spannungsart Typische nicht beschreibt - mit ‚was‘ formulierte Fragen könnten ebenso zur Beschreibung anderer Spannungsarten herangezogen werden, z.B. ‚was geschieht als nächstes?‘“⁸⁶.

Der von Pütz verwendete Ausdruck „Spannung auf den Ausgang“⁸⁷ sei laut Fuxjäger zwar vertretbar, aber weniger genau definierend.⁸⁸

Ebenfalls erwähnt sei hierbei die von Fuxjäger thematisierte „Warum-Spannung“, die er mit dem „Interesse am Grund für einen Zusammenhang, daran, *warum* etwas so ist, wie es ist“⁸⁹, erklärt und als Beispiel anführt: „Die Information über den Grund, warum jemand dem Opfer eine Zeitbombe auf den Körper geheftet hat, kann dem Rezipienten (zunächst) vorenthalten werden und dieser sich dadurch zu einem Interesse genau daran veranlaßt sehen.“⁹⁰

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Fuxjäger, Anton, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*, Wien: Diss. Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Universität Wien 2002, S. 29.

⁸⁷ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S. 15.

⁸⁸ Vgl.: Fuxjäger, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue*, S. 29.

⁸⁹ Ebd., S. 40.

⁹⁰ Ebd.

4.2. Surprise

Folgende Aussage von Weibel spiegelt den „Surprise“, also das plötzliche Eintreten eines nicht erwartenden Ereignisses, perfekt wieder:

„Das Element der Überraschung setzt immer voraus, dass dem Zuschauer wichtige Informationen über den Verlauf der Geschichte vorenthalten werden, ohne dass dieser zunächst von seinem Wissensmangel erfährt. Der Zuschauer wird hier plötzlich und ohne Vorwarnung mit Tatsachen konfrontiert, deren Eintreffen nicht vorherzusehen war, die aber von Anfang an in der Geschichte angelegt waren.“⁹¹

Bei Hitchcock ist, wie vorhin dargelegt, in Bezug auf „Surprise“ vor allem von „Shock“ und „Terror“ die Rede. Auch wenn sich diese beiden differenzieren: „Dieser Begriff bzw. der damit assoziierte Zustand einer Person, die ‚Terror‘ erlebt, scheint sich gegenüber ‚Schock‘ durch ein höheres Maß an Erregung und Angst zu definieren.“⁹²

Harper gibt es noch etwas drastischer wieder: „Terror is uncontrolled fear which momentarily at least drives out all other awareness of reality.“⁹³

Zum besseren Verständnis der Unterscheidung von „Surprise“ und Suspense sei folgende Aussage von Pye dargelegt:

„Surprise suppresses narrative information and places the spectator on an equal footing (in Hitchcock’s example) with the characters, but in addition to limiting access to information, it depends, in effect, on misleading the audience in order to spring the surprise. Suspense, on the other hand, privileges the audience, offering more information than the characters have and explaining the real nature of the situation.“⁹⁴

Wann ein „Surprise“ eintreten soll, ist nicht festgelegt: „Surprise may be released all at once or in stages; relatively soon or withheld until towards the end of the film“⁹⁵.

⁹¹ Weibel, Adrian, *Spannung bei Hitchcock*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 26.

⁹² Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 86.

⁹³ Harper, Ralph, *The world of the thriller*, Cleveland: The Press of Case Western Reserve University 1969, S. 56. Zitiert nach: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 86.

⁹⁴ Pye, Douglas, „Film Noir and Suppressive Narrative: Beyond a Reasonable Doubt“, in: *The Movie Book of Film Noir*, Hg. Ian Cameron, London: Studio Vista 1992, S. 98.

⁹⁵ Smith, *Hitchcock*, S. 41.

Ebenfalls bei Hitchcock, der, wie bereits erwähnt, die Zusammenlegung von Suspense und „Surprise“ in seinen Aussagen ausschließt, diese aber dennoch beispielsweise in seinem Film *Psycho* vollzog, sei darauf hingewiesen, dass sich sein „Surprise“ meist darauf ausrichtete, eine Filmfigur plötzlich in einem komplett anderen Licht darzustellen bzw. sein wahres Ich zu offenbaren.⁹⁶

An dieser Stelle sollte man sich erneut fragen, wie diese Vorgehensweise mit seinen in dieser Arbeit bereits angeführten Kommentaren bezüglich der vollkommenen Informationsvergabe an das Publikum zu vereinbaren ist.

4.2.1. Variationen eines Surprise

Auch ein „affirmativer *surprise*“⁹⁷ kann auftreten. „Surprise“ beruht immer, aus der Sicht des Publikums, auf einem Mangel von Information, welcher mit Fortlauf der Handlung mit einem Ereignis beseitigt wird, das den Zuseher unvorbereitet trifft. In Bezug auf die bei Hitchcock meist unliebsame Wirkung eines „Surprise“ ist zu lesen: „Bei HITCHCOCK’S Filmüberraschungen enthält diese Information meist Tatsachen, die besonders geeignet sind, dem Publikum einen plötzlichen Schock zu verabreichen (*negative surprise*).“⁹⁸ Als Filmbeispiel wird hier *Psycho* angeführt.⁹⁹

Die Bedeutung eines „Surprise“ ist allerdings nicht nur negativ möglich, sondern auch positiv, eben bei einem affirmativen „Surprise“. Beim Verweis auf das Beispiel *The Devils Advocate*, wo Kevin, die Hauptfigur, am Ende des Films nach einem kurzen Einnicken wieder zu sich kommt und feststellt, dass die gesamte Handlung, in der er Schlimmes durchlebte, nicht real war, ist zu lesen: „Das Publikum erfährt auch hier eine bis anhin verborgene Information, die er nicht erahnen konnte. Durch die Wahrnehmung dieser für ihn unerwarteten Tatsache, die er in angenehmem Kontrast zu seiner vorhergehenden Vorstellung empfindet, wird der Protagonist positiv überrascht (*affirmative surprise*).“¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl.: Weibel, *Spannung bei Hitchcock*, S.28.

⁹⁷ Ebd., S.144.

⁹⁸ Ebd., S. 34.

⁹⁹ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 34 f.

Auch die Möglichkeit eines „*comedy surprise*“¹⁰¹ ist gegeben. Weibel schreibt diesbezüglich, dass „[d]as Element der Überraschung [...] einer komischen Szene tatsächlich einen zusätzlich erheiternden dramaturgischen Effekt verleihen“¹⁰² kann und fügt weiter an: „Erfahrungsgemäß laufen komische Situationen der Erwartung zuwider, weshalb es sich beim *comedy surprise* sogar um die häufigste Form der Komik handeln dürfte.“¹⁰³

¹⁰¹ Ebd., S. 35.

¹⁰² Ebd., S. 35 f.

¹⁰³ Ebd., S. 36.

4.3. Mystery

Im Vergleich zum Suspense, bei dem der Zuseher schon früh in der Geschichte mit Informationen eingedeckt wird, wird bei „Mystery“ das Publikum oft lange im Unklaren gelassen: „However, in the case of suspense proper the reader is allowed to obtain a comparatively high amount of information, while in the case of mystery the reader is granted relatively little information at the beginning of the story.“¹⁰⁴

„Mystery“ entsteht, ähnlich wie der „Surprise“, durch das Fehlen von Information. Die Differenzierung der beiden Begriffe besteht darin, dass sich die Rezipienten beim „Mystery“ im Klaren darüber sind, dass sie nicht mit allem Wissen versorgt sind. Es werden also Rätsel aufgezeigt.¹⁰⁵

Bezüglich der Klärung dieser Rätsel schreibt Weibel:

„Ähnlich wie beim suspense gibt es auch hier nur zwei Möglichkeiten, das Rätselschema zu beenden, nämlich entweder durch die aktive Auflösung der Rätselfrage, oder durch das passive Weiterbestehen des Mysteriums. Die Etablierung einer rein linearen Rätselspannung, der keine Gegenreaktion gegenübersteht, ist eher selten und wird vom Zuschauer meist als unbefriedigend empfunden.“¹⁰⁶

Auch hier rufen wir uns ins Gedächtnis, dass Hitchcock in seinen Aussagen stets davon Abstand genommen hat, dem Publikum Rätsel wie bei einem „Mystery“ aufzugeben oder beispielsweise mit einem „Whodunit“ zu arbeiten. Dennoch findet man beide Vorgehensweisen in seinen Filmen *Murder!* oder *The Paradine Case*. Hier wird am Anfang das deutlich erkennbare Fehlen von Informationen offensichtlich, das Hitchcock erst im Laufe der Geschichte beseitigt. Sogar offen gelassen wird das Ende bei *The Birds*, wobei der Grund für die Attacke der Vögel nicht aufgeklärt wird.¹⁰⁷

Auf die Gemeinsamkeit von „Mystery“ und Suspense geht Junkerjürgen im Folgenden ein: „[...] *mystery* [ist] ebenso wie *suspense* als eine allgemeine Erzähltechnik zu

¹⁰⁴ Deininger, Marlies, *Suspense in postmodern detective fiction*, Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 2013, S. 11.

¹⁰⁵ Weibel, *Spannung bei Hitchcock*, S. 29.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 30

verstehen, die zum Ziel hat, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen und wachzuhalten.“¹⁰⁸ Weiters schreibt er jedoch:

„*Mystery* wirft eine Ergänzungsfrage auf. Im Unterschied zur Entscheidungsfrage beim *suspense* eröffnet sie jedoch nicht zwei sich logisch ausschließende Antworten, sondern theoretisch unbegrenzt viele. Eine *mystery*-Frage wäre nicht nur ein *Whodunit?*, sondern auch *Was sind die Motive?*, *Was planen die Antagonisten?* ect.“¹⁰⁹

Besonders wichtig scheint hierbei Folgendes: „*Mystery* bezieht sich immer auf die Vergangenheit, auf eine Zeit vor dem Moment des Fragens, *suspense* hingegen immer auf die Zukunft, auf unmittelbar Kommendes.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S. 66.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 67.

4.4. Thrill

Wie bei Suspense ist es auch bei „Thrill“ schwer, diesen Begriff ins Deutsche zu übersetzen. Balint spricht von „Angstlust“¹¹¹ und „Nervenkitzel“¹¹².

„Thrill“ muss aber nicht zwingend negativ aufgefasst werden. Wichtig hierbei, um „Thrill“ auch emotional positiv erleben zu können, ist die Tatsache, dass sich die Zuseher darüber im Klaren sind, dass die Gefahr, aufgrund derer sie mit den Figuren mitfiebern, nicht Wirklichkeit werden kann.¹¹³

Auch Hitchcocks Werke werden überwiegend dem Gebiet des Thrillers zugeordnet.

„Related to the thrill of high speed is the generic chase. Suspense thriller protagonists are constantly running: Cary Grant runs from a plan in North by Northwest [...] The thrill of exposed situation is related to the suspense thriller quite congruently: Cary Grant actually climbs against the Mount Rushmore rocks at the climax of North by Northwest.“¹¹⁴

Obwohl bei Hitchcock die bereits dargelegte Vorliebe für Suspense besteht, verwendet auch er den Begriff „Thrill“: „The Audience thrives on thrills, the cinema thrives on the audience, the director thrives on the cinema, and everybody is happy.“¹¹⁵

Hitchcock ist es hierbei auch wichtig, dass die Geschichten, die er in seinen Filmen erzählt, den Zuseher insofern betreffen, als sie realitätsnah sind und tatsächlich stattfinden könnten, anders als beim des Öfteren unwirklichen „Horrorthrill“.¹¹⁶ Diesbezüglich gibt er sehr drastisch wieder: „A 'Thriller' must be wholehearted—the more exciting the better. And that is why the authentic 'thriller' will live and thrive and the 'horror' film will die.“¹¹⁷

Hördinger bemerkt in ihrem Werk „Der Schrecken der Bilder“, „dass ohne die Erwartung der Kontrollierbarkeit der Angst, beim Zuseher Thrill erst gar nicht entstehen kann“¹¹⁸

¹¹¹ Balint, Michael, *Angstlust und Regression*, o.O.: Klett-Cotta Verlag 2009, S. 21.

¹¹² Ebd., S. 38.

¹¹³ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 80 f.

¹¹⁴ Derry, Charles: *The suspense thriller. Films in the shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company 2001, S. 23.

¹¹⁵ Hitchcock, Alfred, „Why 'Thrillers' thrive“, 1936, in: Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock*, S. 111.

¹¹⁶ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 83.

¹¹⁷ Hitchcock, „Why 'Thrillers' thrive“, S. 112.

¹¹⁸ Hördinger, *Der Schrecken der Bilder*, S. 4.

und „das Einlassen auf die Thrillsituation, gepaart mit der Gewissheit, dass es sich um eine artifizielle Situation handelt“¹¹⁹, notwendig ist.

Besonders interessant hierbei ist, neben der Gewissheit des Zusehers über die Unwirklichkeit des Geschehens auf der Leinwand, dass das Publikum den Reiz des Verbotenen wahrnimmt. Der Inhalt eines Films, speziell eines Thrillers, ist oft gespickt mit Handlungen der Protagonisten, welche tabu sind und der Betrachter im realen Leben nicht nachvollziehen könnte, da sie für ihn wohl schwerwiegende Folgen hätten. So kann der Rezipient über den Protagonisten etwas ausleben, was sonst nicht möglich wäre bzw. er sich im wirklichen Leben nicht trauen würde, da es mit zu hohem Risiko behaftet wäre. Hinzu kommt, dass der Zuseher insofern ein Wohlgefühl erhält, als er eine gefährliche Gegebenheit, welche er auf der Leinwand miterlebt, unbeschadet durchsteht und somit einen Erfolg verbuchen kann.¹²⁰

Passend dazu ist wohl folgende Aussage: „Es ist zwar scheußlich in der Hölle, aber man sollte einmal da gewesen sein.“¹²¹

Jedoch gibt es auch einen anderen Gesichtspunkt in Bezug auf diese Beherrschung des Zuseher, nämlich, dass „[d]a wo die spannendsten Momente der Geschichte erzählt werden und der Aufbau des Suspense vollzogen wird, [...] gerade dieses Spiel von Verlust und Wiedergewinn, von Kontrolle das Reizvolle am Thriller“¹²² ist.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 12.

¹²¹ Seeßlen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*, Marburg: Schüren Presseverlag 1995, S. 17.

¹²² Hördinger, *Der Schrecken der Bilder*, S. 5.

4.5. Variationen des Suspense

Wie das Beispiel der Telefonistin bei *Easy Virtue* zeigt, es geht dort um einen Heiratsantrag, muss Suspense nicht unbedingt mit einem negativen Ereignis bzw. Angst verbunden sein. Weibel beispielsweise schreibt in seinem Werk „Spannung bei Hitchcock“: „Die Wirkung einer Spannungssequenz ist nicht zwingend beschränkt auf die Antizipation einer drohenden Gefahr, sondern kann ihre Intensität auch aus dem Erkennen eines positiven Zieles entwickeln.“¹²³

Es kann zwischen affirmativem und negativem Suspense unterschieden werden, die jedoch oft insofern miteinander verknüpft sind, als die Auflösung des einen auch das Eintreten des anderen bedeutet, wie Weibel folgendermaßen erläutert:¹²⁴

„Bei dieser Konstellation ist eine affirmative Spannung mit einem *negative suspense* solcherart parallel verknüpft, dass die Beendigung der positiven Spannungseinheit gleichzeitig die Verwirklichung der negativen Spannungsfigur zur Folge hat. Der Protagonist steht hier also vor der Herausforderung, eine bestimmte Handlung ausführen zu müssen, die an sich einen positiven Erfolg erzielen würde, gleichzeitig aber eine negative Wirkung zur Folge hätte.“¹²⁵

Hierbei führt Weibel den Film *Notorious* als Beispiel an, in dem die Hauptdarstellerin Alicia dem Heiratsantrag des verfeindeten Agenten Sebastian zustimmt, um das eigentliche Objekt ihrer Liebe, Devlin, eifersüchtig zu machen. Die Funktionsweise des affirmativen und negativen Suspense erklärt Weibel hierbei wie folgt:

„Einerseits nimmt Alicia in Kauf, sich zur Überführung der Agenten (affirmative suspense) durch ihren Aufenthalt in Sebastian's Haus selbst in Gefahr zu bringen (negative suspense). Andererseits möchte sie ihre Liebe zu Devlin verwirklichen (affirmative suspense), und geht hierzu als Provokation eine für sie unglückliche Verbindung mit Sebastian ein (negative suspense).“¹²⁶

An dieser Stelle sei auch die Möglichkeit eines „*comedy-suspense*“¹²⁷ erwähnt, der Ähnlichkeit mit dem affirmativen Suspense besitzt, wobei sich das Publikum bei der Auflösung eines Suspense-Momentes eine komische Wirkung wünscht.¹²⁸

¹²³ Weibel, *Spannung bei Hitchcock*, S. 32.

¹²⁴ Vgl.: Ebd., S.58.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 58 f.

¹²⁷ Ebd., S. 33.

5. Merkmale bei Hitchcocks filmischem Schaffen

5.1. In Szene setzen

Hitchcock war es immer wichtig, mit filmischen Mitteln selbst Einfluss auf die Erzeugung von Emotionen, meist in Form von Spannung bzw. Suspense, beim Publikum zu nehmen, denn „man [braucht] keine virtuoson Schauspieler, die mit ihren eigenen Mitteln Effekte und Hochspannung erzielen oder die durch ihr Talent oder ihre Persönlichkeit direkt auf das Publikum wirken.“¹²⁹ Hitchcock geht sogar noch weiter, indem er sagt: „Meiner Meinung nach muß der Schauspieler im Film entschieden schmiegsamer sein, eigentlich braucht er überhaupt nichts zu machen.“¹³⁰ Stattdessen soll es der Schauspieler dem Filmemacher und seinen Aufnahmegeräten überlassen, ihn gut in Szene zu setzen bzw. das Optimum aus einer Szene herauszuholen.¹³¹

Darum kann es nun auch als etwas verwunderlich angesehen werden, dass Hitchcock stets seine Filme mit Stars besetzte, da er doch, wie oben beschrieben, dem Schauspieler die Einflussnahme auf eine gewisse Szene abspricht und somit auch mit weniger bekannten bzw. begabten Schauspielern hätte arbeiten können. Allerdings ist hierbei zu erwähnen, dass er mit ebendieser Verpflichtung von Stars die Wahrscheinlichkeit einer Identifikation des Zusehers mit dem Protagonisten erhöhen wollte.¹³²

Bei der Wahl seiner Schauspielerinnen ging er stets gleich vor. Er wollte elegante Frauen, denn „[w]enn der Sex zu aufgetragen, zu dick ist, gibt es keinen Suspense mehr.“¹³³ Jene Frauen sollten sich jedoch wandeln können, Hitchcock drückt es diesbezüglich etwas drastisch aus: „Ich brauche Damen, wirkliche Damen, die dann im Schlafzimmer zu Nutten werden. Der armen Marilyn Monroe konnte man den Sex vom Gesicht ablesen [...] und das ist nicht besonders fein.“¹³⁴

¹²⁸ Vgl.: Ebd.

¹²⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 101.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl.: Ebd.

¹³² Vgl.: Klingholz, Friederike, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 16.

¹³³ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 220.

¹³⁴ Ebd.

Auch die Auswahl der Bekleidung überließ Hitchcock nie dem Zufall, sondern beabsichtigte damit stets, etwas auszusagen bzw. sie auf den Verlauf der Handlung abzustimmen und spricht über die Hauptdarstellerin Grace Kelly in seinem Werk *Dial M for Murder*: „Zu Beginn des Films ist sie in lebhaften und lustigen Farben gekleidet, und je finsterer die Handlung wird, umso dunkler werden ihre Kleider.“¹³⁵

Ebenfalls bedeutend für Hitchcock war es, die ausgewählten Orte seiner Szenen für die Handlung zu nutzen. Dabei war er darauf bedacht, mit jedem Ort etwas auszudrücken bzw. anzudeuten: „Die Seen müssen da sein, damit Leute darin ertränkt werden, und die Alpen, damit sie in Schluchten stürzen.“¹³⁶

Auch zweckdienlich sollte die Auswahl seiner Schauplätze sein, beispielsweise in *North by Northwest*, als die Hauptfigur mitten auf einem riesigen, verlassenen Feld von einem Flugzeug verfolgt und attackiert wird und keinen Unterschlupf aufsuchen kann. Hierbei gilt es noch zu erwähnen, dass es wohl ein besonderer Reiz für Hitchcock war, einen solchen Schauplatz, wie ein offenes Feld bei strahlendem Sonnenschein, auszusuchen, wo es doch bedeutend offensichtlichere Orte für ein Verbrechen gibt: „Ich wollte mich gegen die Schablone stellen. Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen [sic!] gemacht? Eine finstere Nacht an einer engen Kreuzung in einer Stadt.“¹³⁷

Ebenso ist in folgender Aussage zu erkennen, dass sich Hitchcock gegen die Klischees bzw. die Vermutungen des Publikums über den Ablauf eines Mordanschlags stellen wollte: „Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinterm Fenster.“¹³⁸

Hierbei sei noch anzuführen, dass Hitchcock des Öfteren Orte, an denen die Gefahr nicht vermutet wird, wie bei Ansammlung von Leuten und somit Zeugen, oder generell für alle zugängliche Schauplätze für seine Handlungen wählte.¹³⁹

Objekte, welche in Hitchcocks Geschichten eine wichtige Rolle spielen, werden von ihm auch besonders in Szene gesetzt. Als sehr interessantes Objekt sei hier das Milchglas in

¹³⁵ Ebd., S. 209 f.

¹³⁶ Ebd., S. 94.

¹³⁷ Ebd., S. 250.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 17 f.

Suspicion erwähnt, mit dem der Protagonist die Stiegen hinaufsteigt. Hitchcock bedient sich hierbei raffinierterweise einer Lampe, welche er in das Glas legt. So ist der Blick des Publikums vollkommen auf das Glas fokussiert, welches somit als vergiftet vermutet wird und die Neugierde des Publikums weckt.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 133.

5.2. Die Aufnahme

Hitchcock ist es in seinen Filmen vor allem wichtig, mit Hilfe der Kamera die Absichten seiner Charaktere deutlich zu machen und diesbezüglich nicht auf die Mimik seiner Schauspieler zu setzen, denn „[i]m Leben sind den Leuten auch ihre Gefühle nicht ins Gesicht geschrieben.“¹⁴¹ Die Darstellung von Absichten äußert sich bei Hitchcock beispielsweise bei seinem Film *Sabotage* dadurch, dass er eben nicht das Gesicht seiner Protagonistin zeigt, welche in diesem Fall im Begriff ist, ihren Mann zu erstechen, sondern er lässt schnelle, abwechselnde Schnitte zwischen ihrem Gesicht und dem Messer vollführen und weist somit auf das Kommende hin. Auch bedient sich Hitchcock der Kamera, um den Zuseher mit ins Geschehen einzubinden, indem er etwa den Protagonisten direkt auf die Kamera zugehen lässt und so dem Rezipienten den Eindruck vermittelt, er müsse zurückweichen, um den Weg frei zu machen.¹⁴²

Bei seinem ersten Farbfilm *Rope* bemerkte Hitchcock auch einige Schwierigkeiten, die mit der Umstellung von Schwarzweiß auf Farbe auf ihn zukamen, beispielsweise als er bei einer Abenddämmerung eine „zu starke Orangedominante im Bild“¹⁴³ hatte und danach viele Szenen erneut aufzeichnen musste. Ebenfalls änderte sich durch diese Umstellung die Anforderung an seine Kameralleute, denn plötzlich kam es nicht nur mehr auf deren technische Fähigkeiten an, sondern sie mussten auch ein Gespür für den richtigen Farbton haben. Dieses Gespür war beim Kameramann bei *Rope* nicht zu finden, als dieser Hitchcock eine Abenddämmerung präsentierte, die eher „wie eine unglaubliche Kitschpostkarte“¹⁴⁴ wirkte. Dies führte sogar soweit, dass jener Beteiligte des Films nach einigen Drehtagen dem Set fernblieb und nicht mehr kam.¹⁴⁵

Auffällig bei den Kameraeinstellungen bei Hitchcock ist, dass er „den Dekor immer erst im dramatischsten Augenblick einer Szene“¹⁴⁶ zeigt, beispielsweise in *Rear Window*, als er erst beim Aufschrei der Dame, deren Hund getötet wurde, den gesamten Innenhof und somit auch die Anrainer, die in den Hof blicken, zum Vorschein bringt. Bevor er diese

¹⁴¹ Ebd., S. 97.

¹⁴² Vgl.: Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 175.

¹⁴⁴ Ebd., S. 176.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 214.

Totale benutzt, bedient er sich meist Großaufnahmen¹⁴⁷ und spricht diesbezüglich von Folgendem: „[I]n einem dramatischen Moment wird die Totale sehr nützlich sein. Weshalb sollen wir sie verschwenden?“¹⁴⁸.

Bezüglich der Aufnahme eines Raumes, in dem die jeweilige Szene stattfindet, spricht sich Hitchcock dafür aus, dass nur das, was für das Geschehnis wichtig ist, gezeigt wird und alles andere eben nicht ins Bild kommen sollte.¹⁴⁹

Bei Hitchcock ist des Weiteren auch zu bemerken, dass er sich oft der Methode der Subjektiveinstellungen bedient. Dabei wird das Geschehen aus der Sicht des Protagonisten gezeigt. Sie verhilft dem Publikum zu einem besseren Einfühlungsvermögen gegenüber diesem. Auch beim Bösewicht eines Films ist die Möglichkeit einer subjektiven Kameraeinstellung gegeben, welche beim Publikum ein Gefühl der Komplizenschaft und Beteiligung am Verbrechen hervorruft.¹⁵⁰

Dass Kameraeinstellungen in einem Film große Bedeutung im Hinblick auf das Empfinden des Publikums haben, zeigt folgendes Beispiel:

Hitchcock drehte 1935 den Film *The 39 Steps*, von dem 1959 ein Remake von Ralph Thomas erschien, das von Truffaut und Hitchcock kritisiert wurde, weil in der Szene, als der Protagonist aus dem Fenster blickt und die zwei Agenten auf der Straße erspät, sich Thomas der Nahaufnahme bedient, um die Spione aus nächster Nähe zu zeigen. Dadurch würden die Antagonisten einem nahegebracht und die Furcht um den Protagonisten schwinde. Hitchcock hingegen verwendete eine Subjektiveinstellung, drehte also aus der Sicht des Protagonisten.¹⁵¹

Auch sei hier eine Szene aus *Psycho* erwähnt, in der der Privatdetektiv Arbogast die Stiege emporsteigt, wo er anschließend ermordet wird. Als diese Szene das erste Mal gedreht wurde, war Hitchcock krank, konnte somit nicht daran teilnehmen und überließ anderen diese Aufgabe. Als er die Szene dann sah, bemerkte er, dass jener Protagonist beim Zuseher falsch rüberkam, also ein falsches Bild von Arbogast erstellt wurde, denn

¹⁴⁷ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 23.

¹⁴⁸ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 215.

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 256 f.

¹⁵⁰ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 24.

¹⁵¹ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 87 f.

„[s]o geschnitten, war das kein unschuldiger Mann, der die Treppe hinaufging, sondern jemand, der etwas im Schild führt. Die Einstellungen hätten gepasst, wenn es sich um einen Mörder gehandelt hätte“¹⁵². Danach wurde die Szene neu gedreht, diesmal ohne Nahaufnahmen und Kamerafahrt, es wurde also ein Detektiv gezeigt, der möglichst schlicht die Stufen besteigt.¹⁵³ Bei der darauf folgenden Ermordung von Arbogast, bei der das Geschehen zunächst in der Totalen stattfindet, setzt Hitchcock wieder geschickt die Kamera ein und findet dazu einen passenden Vergleich: „Das ist genau wie Musik. Die Kamera oben: Geigen. Und plötzlich groß das Gesicht: ein Beckenschlag!“¹⁵⁴.

¹⁵² Ebd., S. 266.

¹⁵³ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁴ Vgl.: Ebd.

5.3. Filmmontage

Für Hitchcock war es bei der Montage eines Films meist wichtig, dem Publikum klar und deutlich die Handlung zu vermitteln und zu versuchen, es nicht zu verwirren: „I want the cutting and continuity to be as inconspicuous as possible, and all I am concerned with is to get the characters developed and the story clearly told without any directorial idiosyncrasies.“¹⁵⁵

Um die Räumlichkeiten, in denen sich seine Handlungen abspielen, klar und übersichtlich darzustellen, bedient sich Hitchcock bei einzelnen Szenen nachfolgend erwähnter Kamerapositionierung, welche die Kamera in ihrer Beweglichkeit zwar vermindert, aber eben zu jener Übersichtlichkeit beiträgt:

„Die Anordnung von Figuren und anderen Elementen der Mise-en-scène etabliert eine Handlungsachse, eine „180° line“, die ihrerseits zwei gedachte Halbkreise definiert, wovon die Kamera den Halbkreis, in dem sie sich zu Beginn der Szene befindet, nach Möglichkeit nicht zu verlassen hat.“¹⁵⁶

Die oben erwähnte Klarheit und Deutlichkeit im Vermitteln einer Handlung drückt sich bei Hitchcock ebenfalls dadurch aus, dass er versucht, die Unterbrechungen zwischen den einzelnen Szenen zu verstecken, sprich nicht sichtbar zu machen, um so den Fluss an Informationen, die dem Publikum gegeben werden, nicht zu unterbrechen und dem Zuseher möglichst einfach die Handlung darzulegen.¹⁵⁷

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den bereits im letzten Kapitel erwähnten Film *Rope* eingehen. Neben der Tatsache, dass es sich hierbei, wie bereits angeführt, um Hitchcocks ersten Farbfilm handelt, ist bei diesem besonders interessant, dass Hitchcock hier versucht, ohne erkennbare Schnitte bzw. Unterbrechungen zwischen den Szenen auszukommen. In Wahrheit war es zur damaligen Zeit jedoch nur möglich, eine Szene von höchstens zehn Minuten zu drehen, denn dies war jene Dauer, die eine Filmrolle maximal aufnehmen konnte. Hitchcock bedient sich dabei, um diese Schnitte nach jeweils maximal zehn Minuten unkenntlich zu machen, einfacher Mittel: „Das habe ich gelöst,

¹⁵⁵ Hitchcock, Alfred, „Close Your Eyes and Visualize!“, 1936, in: Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock*, S. 247.

¹⁵⁶ Vogel, Andreas, *Directing the Audience - Alfred Hitchcock und die Manipulation des Publikums*, Hg. von Rüdiger Steinmetz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2003, S. 138.

¹⁵⁷ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 26.

indem ich jedesmal jemand [sic!] vor der Kamera hergehen ließ, so daß [sic!] es in dem Augenblick dunkel war.“¹⁵⁸ Beispielsweise zoomt er am Ende einer Spule auf eine Person, bis nur noch ihr Oberkörper zu sehen ist, um am Beginn der nächsten Spule wieder herauszuzoomen und so den Anschein zu vermitteln, als gäbe es keine Unterbrechung, keinen Schnitt. Mit diesen beinahe zehn Minuten dauernden Einstellungen, welche dann quasi unsichtbar aneinandergereiht werden, bricht Hitchcock jedoch mit seiner vorher erwähnten Gewohnheit, eine Geschichte mit vielen verschiedenen, laut Truffaut oft sogar an die tausend Kameraeinstellungen zu erzählen und so den einzelnen Szenen mehr Bedeutung zu verleihen.¹⁵⁹

Obwohl Hitchcock in Bezug auf die Wahl der langen Szenen bei *Rope* von einem Fehler spricht, meint er, „*Rope* ist ein verzeihlicher Versuch. Ein unverzeihlicher Irrtum ist aber, daß ich bei *Under Capricorn* teilweise versucht habe, diese Technik wieder aufzunehmen.“¹⁶⁰

Bei Hitchcock ist auch der Zeitraum einer Szene besonders wichtig, nämlich insofern, als er gewisse Objekte länger und früher in einer Einstellung zeigt, als es sonst üblich gewesen ist.¹⁶¹ Er erklärt anhand der Szene mit dem Flugzeug, welches Cary Grant in *North by Northwest* auf einem großen Feld attackiert, warum:

„[W]eil es in diesem Fall darum geht, nicht die Zeit zu gestalten, sondern den Raum. 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 müßte. 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.“¹⁶²

Man sieht auch hierbei, dass Hitchcock auf die für seinen Suspense wichtige frühe Informationsvergabe an das Publikum setzt und ihm einen Wissensvorsprung beschert. Ebenfalls erklärt er diese Notwendigkeit der frühen Einführung von solchen Objekten bzw. Subjekten anhand seines Films *The Birds*, als die Figur Melanie Daniels von einem Vogel attackiert wird:

¹⁵⁸ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 174.

¹⁵⁹ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 178.

¹⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 248.

¹⁶² Ebd., S. 249.

„Wenn die Szene subjektiv gezeigt würde, dann sähe man das Mädchen im Boot, dann aus ihrem Blick beispielsweise den Landesteg, und plötzlich würde ihr etwas ins Gesicht fliegen. Das geht zu schnell. Die einzige Möglichkeit besteht darin, den Blickpunkt zu wechseln. Man muß vom subjektiven zum objektiven Gesichtspunkt überwechseln, das heißt, die Möwe zeigen, ehe sie das Mädchen angreift, damit das Publikum weiß, worum es geht.“¹⁶³

5.4. Ton bei Hitchcock

Bevor Hitchcock seinen ersten Film mit Ton, nämlich *Blackmail*, verwirklicht, dreht er einige Stummfilme, welche für ihn „die reinste Form des Kinos“¹⁶⁴ sind. In Bezug auf den Tonfilm kritisiert er, dass, obwohl durchaus sinnvolle Neuerungen in Form des Akustischen der Charaktere und der Geräuschkulisse hinzukommen, Filmemacher „die Technik des reinen Kinos“¹⁶⁵ nicht mehr praktizieren und sich zu sehr auf eben diesen Ton verlassen. Außerdem ist bei Truffaut zu lesen, dass vor der Einführung des Tonfilms leichter zu erkennen war, welcher Inszenator sein Handwerk wirklich beherrscht und welcher nur durchschnittliche Ware dreht.¹⁶⁶

Bevor Hitchcock also mit dem Ton arbeiten konnte, benutzte er raffinierte Tricks, um etwa auf Leute, die nicht im Bild zu sehen sind, aufmerksam zu machen. Herauszunehmen ist hierbei eine Szene bei seinem Stummfilm *The Lodger*, als er verdeutlichen will, dass der Mieter im Stockwerk darüber hin und her geht. Dabei sind eben nicht dessen Schritte zu hören, sondern Hitchcock zeigt, während die Protagonisten in der Wohnung darunter nach oben blicken, einen Lampenschirm, der auf der Decke hängt und wackelt. Gleichzeitig sind Einblendungen aus dem Blickwinkel der Wohnung darunter zu sehen, in denen der Mieter sich im darüberliegenden Stockwerk bewegt. Hitchcock bedient sich hierbei einer festen Glasscheibe, über die er den Mieter gehen lässt.¹⁶⁷

Ton im Sinne der Dialoge zwischen den Charakteren im Film hat für Hitchcock eine untergeordnete Rolle. Beispielsweise ist zu lesen, „daß Hitchcock der einzige Filmmacher ist, der ohne Hilfe des Dialogs die Gedanken einer oder mehrerer Personen filmen und verdeutlich kann.“¹⁶⁸

Weiters merkt Hitchcock an, dass man beim Verfassen eines Films darauf achten sollte, die Gespräche der Charaktere im Film und die optischen Darstellungsmöglichkeiten strikt

¹⁶⁴ Ebd., S. 53.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁷ Vgl.: Ebd., S. 41.

¹⁶⁸ Ebd., S. 15.

auseinanderzuhalten und erwägen sollte, dem Optischen nach Möglichkeit mehr Bedeutung zuzumessen.¹⁶⁹

Auch im Folgenden ist zu erkennen, dass Hitchcock eher auf die filmischen Mittel, wie Kameraeinstellungen, oder auf die Bildabfolge setzt, als sich auf die Dialoge zu verlassen und sich dabei auf den Tonfilm wie folgt bezieht:

„Ich nenne das ‚Fotografien von redenden Leuten‘. Wenn man im Kino eine Geschichte erzählt, sollte man nur den Dialog verwenden, wenn es anders nicht geht. Ich suche immer zunächst nach der filmischen Weise, eine Geschichte zu erzählen durch die Abfolge der Einstellungen, der Filmstücke.“¹⁷⁰

Vor allem benützt Hitchcock den Sound eines Films, neben der Möglichkeit der akustischen Erklärung des Dargestellten, dafür, um die Kraft des Visuellen zu verstärken. Am Beispiel des bereits erwähnten Films *Blackmail* ist zu erkennen, dass Hitchcock auch geschickt den Ton mit dem Visuellen verbindet, um so noch mehr Aussagekraft zu erzeugen, nämlich in jener Szene, als Alice, die zuvor in Notwehr einen Mann erstochen hat, beim Tisch mit einem Buttermesser sitzt und während der Erzählung der Nachbarin immer nur das Wort „Messer“ wahrnimmt. Zusammen mit der Nahaufnahme des Messers vermittelt hier Hitchcock dem Zuseher ein Gefühl der Furcht und Sühne.¹⁷¹

Eine geschickte Verbindung des Visuellen mit dem Ton ist etwa auch in seinem Film *Rear Window* in der finalen Szene zu erkennen, als der Bösewicht die Stufen zur Wohnung des von James Stewart dargestellten Protagonisten emporschreitet. Während die Kamera auf James Stewart gerichtet ist und ihn zeigt, wie er sich, im Rollstuhl sitzend, in Abwehrstellung bringt, sind die trägen Schritte des Bösewichts übermäßig laut zu hören und erzeugen so noch mehr Angst beim Protagonisten sowie beim Publikum.

Ebenfalls festzuhalten gilt es, dass die Soundeffekte bei Hitchcock nicht primär die Funktion haben, die Figuren im Film genauer zu beschreiben, sondern dazu dienen, das Geschehen im Film voranzutreiben. Als Beispiel hierfür sei Hitchcocks Film *The Man Who Knew Too Much* angeführt.

¹⁶⁹ Vgl.: Ebd., S. 53 f.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 31 f.

Schon bei der Einführung verbindet hier Hitchcock das Visuelle mit dem Akustischen, als er auf eine spätere Schlüsselszene des Films, auf welche ich in weiterer Folge eingehen werde, hinweist, indem er ein Mitglied eines Orchesters zeigt, das ein Becken schlägt, wobei gleichzeitig der Schriftzug „A single crash of Cymbals and how it rocked the lives of an American family“¹⁷² zu sehen ist und er damit dem Publikum erst einmal deutlich machen will, was ein „Cymbal“ eigentlich ist und dem Zuseher die Möglichkeit gibt, bei der später im Film stattfindenden Schlüsselszene sich den Beckenschlag vorzustellen, denn „[d]iese Konditionierung des Publikums ist die Voraussetzung für jeden Suspense.“¹⁷³ In eben dieser Szene, als der Attentäter im Theater auf den Botschafter schießt, ist ein Mann des Orchesters zu sehen, der das Becken schlägt und somit den Schuss symbolisiert. Hitchcock jedoch lässt nicht den eigentlichen Ton des Beckens abspielen, wie ihn die Zuseher in der Einführung vernommen haben, sondern lässt diesen zunächst ausbleiben, obwohl das Publikum mit dem bereits bekannten Geräusch rechnet bzw. diesem entgegenfiebert.¹⁷⁴

An dieser Stelle sei auf einen der wichtigsten und häufigsten Komponisten in Hitchcocks Filmen hingewiesen, nämlich Bernard Herrmann. Smith beschreibt in ihrem Werk Herrmann wie folgt: „Herrmann’s role [...] in *The Man Who Knew Too Much* therefore makes visible a much deeper connection and continuity between his own music and the strategies to be found elsewhere in Hitchcock’s films.“¹⁷⁵

Die melodische Begleitung in Hitchcocks Filmen verändert sich im Laufe der Jahrzehnte. Sind es in früherer Zeit noch die pompösen Musikeinlagen wie in *Rebecca*, ändert sich später Hitchcocks Verwendung von musikalischen Einlagen hin zu einer fokussierten Anwendung dieser, um beim Zuseher insofern den Suspense zu erhöhen, als er den Ton konträr zum Visuellen einsetzt.¹⁷⁶

Ein besonderes Beispiel im Hinblick auf das Akustische bei Hitchcock ist sein Film *The Birds*, in dem er, außer in der Szene, als von den Schülern ein Gesang zu hören ist, völlig

¹⁷² *The Man Who Knew Too Much*, R: Alfred Hitchcock, USA 1956. TC: 00:02:30-00:02:48.

¹⁷³ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 81.

¹⁷⁴ Vgl.: Ebd.

¹⁷⁵ Smith, *Hitchcock*, S. 110.

¹⁷⁶ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 32.

von der Filmmusik ablässt, das Kreischen bzw. das Flügelschlagen der attackierenden Vögel dafür umso präziser umsetzt.

Aber auch in anderer Hinsicht ist der Ton bei *The Birds* raffiniert eingesetzt, beispielsweise als Lydia Brenner den toten Landwirt auffindet, ihren Mund öffnet und dabei kein Schrei zu vernehmen ist. Hitchcock ist es hierbei wichtig, den Ton der Bewegung von Lydia hervorzuheben, welcher beim nachfolgenden Weglaufen vom Haus immer lauter wird, bis Lydia schließlich das Fahrzeug erreicht und es anstartet, wobei das Triebwerk des Vehikels so überproportional lärmt, dass das Publikum nun ein Synonym für den Schrei erfährt und somit die prekäre Lage der Protagonistin nochmals deutlich wird.¹⁷⁷

Auch ist im Hinblick auf das Akustische bei *The Birds* jene Szene interessant, in der Melanie auf dem Speicher attackiert wird. Hierbei ist kein Geschrei der angreifenden Tiere zu hören, sondern nur ihr Fluggeräusch. Hitchcocks gut durchdachte Überlegung dazu lautet:

„Um ein Geräusch gut zu beschreiben, muß man sich vorstellen, was sein Äquivalent im Dialog wäre. Auf dem Dachboden wollte ich einen Ton, der dasselbe bedeutete, wie wenn die Vögel zu Melanie gesagt hätten: ‚Jetzt haben wir dich, jetzt fallen wir über dich her, wir brauchen kein Kampfgeschrei auszustoßen, [...] wir werden einen lautlosen Mord begehen.‘ Genau das sagen die Vögel zu Melanie Daniel, und das haben mir die Techniker mit dem elektronischen Ton auch gebracht.“¹⁷⁸

Auch gegen Ende des Films, als Mitchell Brenner die gesamte Anzahl der Vögel sieht, die jedoch nicht angreifen, will Hitchcock durch die „elektronische Stille von einer Monotonie, als hörte man in der Ferne das Meer“¹⁷⁹, aussagen, dass die Tiere zwar jetzt noch ruhig sind, jedoch jeden Augenblick mit der Attacke beginnen könnten.¹⁸⁰

Im Gegensatz zu *The Birds* ist *Vertigo* jenen Filmen von Hitchcock zuzurechnen, welche am meisten Musik verwenden. Klingholz spricht in ihrem Werk „Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten“ von zwei Soundthemen, die im Film vorkommen. Dabei „tragen besonders die zwei [...] musikalischen Grundmotive als Teil der visuellen Welt zur Suspense-Erzeugung bei, die im Vorspann verbunden mit der Spirale eingeführt

¹⁷⁷ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 288.

¹⁷⁸ Ebd., S. 289.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebd.

werden.“¹⁸¹ Das erste dieser Soundthemen wird in den Szenen der seelischer Erschütterungen benutzt und hilft dabei, ein dem „Suspense zu Grunde liegendes Gefühl des Schwebens“¹⁸² entstehen zu lassen, wobei „das Schweben gleichzeitig an Scotties taumelnden Zustand erinnert.“¹⁸³ Das zweite Soundthema besteht aus gefühlsbetonten Tönen, welche „dem Blick auf Madelaine seinen obsessiven Charakter verleihen und sie als verführerisches, unwiderstehliches Objekt etablieren.“¹⁸⁴ Am Ende von *Vertigo* werden die beiden Themen zusammengeführt und damit ein Kontrast dargestellt.¹⁸⁵

Zum Abschluss des Kapitels halten wir die Verwendung des Tons bei Hitchcock mit folgender Aussage fest:

„Hitchcock inszenierte den Ton als Teil der visuellen Welt, montierte so sehr Bilder mit Klängen wie Bilder mit Bildern. Seine Filme äußern sich niemals wesentlich über Dialoge. Die Geräuschkulisse insgesamt wird zur Stimme der Bilder. Das Akustische als Konsequenz des Visuellen“.¹⁸⁶

¹⁸¹ Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 154.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 155.

¹⁸⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁸⁶ Bauck, Markus, „Klingende Bilder - Hitchcocks Soundtracks“, in: Beier, Seeßlen, *Alfred Hitchcock*, S. 162.

5.5. Deadlines

Bis auf wenige Ausnahmen, etwa im Film *Stage Fright*, bei dem Hitchcock sich eines Rückblicks bedient, laufen die Ereignisse in seinen Werken in der chronologischen Reihenfolge der „fabula“ ab: „Manipulations of fabula order offer obvious narrational possibilities. Adhering closely to fabula order focuses the viewer's attention on upcoming events - the suspense effect that is characteristic of most narrative films.“¹⁸⁷

Somit dient die chronologische Reihenfolge von Ereignissen dem Publikum, Aussichten auf das Kommende zu erlangen. Hitchcock bedient sich für die Erhöhung des Suspense außerdem meist „Deadlines“, Fristen, innerhalb derer die Protagonisten in seinen Filmen bestimmte, meist gefährliche Ereignisse zu meistern haben, um das Gewünschte zu erreichen.¹⁸⁸ Bezüglich dem daraus entstehenden Suspense ist bei Truffaut Nachstehendes zu lesen:

„Jemand will verreisen, er geht aus dem Haus, steigt in ein Taxi und fährt zum Bahnhof. Eine gewöhnliche Szene in einem beliebigen Film. Wenn dieser Mann nun, ehe er ins Taxi steigt, auf die Uhr schaut und murmelt: ‚Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie‘, so wird die Fahrt zu einer Szene voller Suspense, jedes Rotlicht, jede Kreuzung jeder Verkehrspolizist, jedes Bremsen, jedes Schalten steigert den emotionalen Gehalt der Szene. So eindeutig und überzeugend sind die Bilder, daß es niemand in den Sinn kommt zu sagen: Warum die Eile, nimmt er halt den nächsten Zug. Die Spannung, die die Rasanz der Bilder erzeugt, läßt keinen Zweifel an der Dringlichkeit des Geschehens aufkommen.“¹⁸⁹

Beispiele für solche „Deadlines“ bei Hitchcocks Werken finden wir etwa in *North by Northwest*, als Cary Grant, der Roger Thornhill verkörpert, die Figur der Eva Marie Saint retten muss, ehe diese in den Flieger steigt, aus dem sie der Bösewicht später rauswerfen will und in *Rear Window*, als sich die Protagonistin in das Apartment des Gegenspielers begibt, der jeden Moment zurückkommen könnte. Sie versucht hierbei, Beweise für die Ermordung seiner Frau durch ihn zu erlangen und schwebt in Gefahr.

Bei diesen Beispielen erkennen wir, dass jeweils ein zeitliches Limit für Aktionen gesetzt ist, innerhalb dessen die Protagonisten ihr Ziel erreichen müssen, „was wiederum die

¹⁸⁷ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen & Co Ltd. 1985, S. 78.

¹⁸⁸ Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 53.

¹⁸⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 12.

Emotionen der Zuschauer erheblich intensiviert.“¹⁹⁰ In Bezug auf die Möglichkeiten der Abschließung dieser Ereignisse schreibt Bordwell: „The device of the deadline asks the viewer to construct forward-aiming, all-or-nothing causal hypotheses: either the protagonist will achieve the goal in time or he will not.“¹⁹¹

Ebenfalls sei zu erwähnen, dass das Ausmaß der Gefahr Auswirkung auf die Intensität der Spannung hat. Bei Hitchcock geht es beim Erreichen der Ziele innerhalb von Fristen meist um Leben und Tod, somit um die größtmögliche Gefahr, die droht, wenn der Protagonist sein Vorhaben nicht innerhalb einer vorgegebenen Zeit beendet.¹⁹²

¹⁹⁰ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 54.

¹⁹¹ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 165.

¹⁹² Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 54.

5.6. MacGuffin

„The MacGuffin is a term that Hitchcock coined to refer to plot elements that are essentially meaningless, but are needed to carry the action temporarily“¹⁹³, ist bei Kassler zu lesen. Hitchcock selbst sagt über den „MacGuffin“: „Das ist eine Finte, ein Trick, ein Dreh, wir nennen das ‚gimmick‘“¹⁹⁴, und meint damit einen Aufhänger, der den Anstoß für die Handlung gibt. Einen interessanten „MacGuffin“ finden wir in *Notorious*, wo zwei der Hauptfiguren, Devline und Sebastian, in Alice Huberman verliebt sind, die sich bei den Nationalsozialisten einschleust und später vergiftet wird. Als Grund für das Einschleusen der Protagonistin wurden mehrere Handlungsmöglichkeiten überlegt, schließlich entschied man sich zu einem „MacGuffin“, der sich im Verdacht äußert, dass jene Nationalsozialisten eine Atombombe bauen könnten.¹⁹⁵

Interessanterweise ist für Hitchcock der „MacGuffin“ etwas vollkommen Unwichtiges, dem man nicht zu viel Bedeutung zukommen lassen sollte.¹⁹⁶ Beispielsweise gab es bei *The Thirty-nine Steps* zu Beginn ein Drehbuch, das später geändert wurde, mit einem „MacGuffin“, über den Hitchcock folgendermaßen spricht:

„Wir glaubten damals, der MacGuffin müßte großartig sein, und zwar sowohl inhaltlich als auch visuell. Dann haben wir uns die Idee genauer vorgenommen. Was würde ein Spion nach der Entdeckung solcher Flugzeughallen machen? Eine Nachricht schicken, um ihren Standort anzugeben? [...] Aber wie sollten die paar Leute einen ganzen Berg sprengen? Wir haben uns das alles überlegt und eine Idee nach der anderen fallengelassen, bis wir zu etwas ganz Einfachem gekommen sind.“¹⁹⁷

Auch Truffaut meint, dass ein „MacGuffin“ oft überbewertet wird, denn es „gewinnt im Verlauf der Geschichte das Überleben der Hauptperson ein solches Interesse, daß man den MacGuffin völlig vergißt.“¹⁹⁸ Weiters stimmt Hitchcock der Ansicht zu, dass es wichtig ist, einen „MacGuffin“ nicht erst am Ende eines Films aufzudecken und somit zu riskieren, das Publikum zu enttäuschen, sondern dies bereits inmitten des Films zu vollziehen und so auf das Aufdecken am Ende zu verzichten.¹⁹⁹

¹⁹³ Kassler, Max, *Factors of Suspense in Narratives and Films*, Memphis: The University of Memphis 1996, S. 8.

¹⁹⁴ Truffaut, Mr. *Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 125.

¹⁹⁵ Vgl.: Kassler, *Factors of Suspense in Narratives and Films*, S. 9.

¹⁹⁶ Vgl.: Truffaut, Mr. *Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 125 f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 126 f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 127.

¹⁹⁹ Vgl.: Ebd.

Über die Wichtigkeit eines „MacGuffin“ ist bei Hitchcock ebenso zu lesen: „[E]in MacGuffin ist etwas, worüber sich die *Protagonisten* Sorgen machen müssen, nicht das *Publikum*. Ein MacGuffin muß Bestandteil einer Spionagestory sein, aber sein Inhalt spielt weiter keine Rolle.“²⁰⁰ Weiters fügt er noch sehr drastisch an: „Aber das wichtigste [sic!], was ich im Lauf der Jahre gelernt habe, ist, daß der MacGuffin überhaupt nichts ist.“²⁰¹

²⁰⁰ Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?*, S. 611.

²⁰¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 127.

5.7. Farbe bei Hitchcock

Die Verwendung von Farbe ist für Hitchcock ein wichtiges Mittel, um Spannung bzw. Suspense zu erzeugen.

„Der Regisseur benutzt besonders großflächige und intensiv leuchtende Farben, um eine visuelle Spannung im Bild aufzubauen. Diese Farben sollen die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer erregen und ihre Wahrnehmung auf bestimmte Gegenstände lenken. Gleichzeitig besitzen Leuchtfarben wie z.B. Rot oder Gelb aber auch einen expressiven Charakter, bringen dem Publikum die Gefühle der Protagonisten näher und weisen in ihrer Symbolik auf kommende Ereignisse hin“²⁰²,

ist etwa bei Droese zu lesen.

Farbe bei Hitchcock hat grundsätzlich die Aufgabe, Spannung aufzubauen bzw. diese auszuweiten, indem sie zur Wachsamkeit des Rezipienten beiträgt, diesen auf bestimmte Objekte oder Geschehnisse hinweist und so auf das Kommende verweist. Auch ist es für Hitchcock wichtig, mit Hilfe der Farbe die jeweilige Situation bzw. die Gefühle seiner Figuren darzulegen und somit den Rezipienten mehr und mehr in die Handlung einzubinden.²⁰³

²⁰² Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 59.

²⁰³ Vgl.: Ebd., S. 61.

6. Analyse ausgewählter Filme

6.1. Rear Window

„Rear Window ist nicht zuletzt pure Kinematographie. Eine präzise Abhandlung über das Sehen, über das Inszenieren des Sehens (und somit über die Funktion des Regisseurs) und über die Reaktionen und Auswirkungen dieses Sehens. Das Sehen und Zeigen als reinste nonverbale Form. Dabei dient Hitchcock die Montage [...] als maßgebliches Gestaltungsmittel.“²⁰⁴

Der Zeitungsfotograf Jeff, gespielt von James Stewart, ist wegen eines gebrochenen Beines an den Rollstuhl gefesselt. Weil er nichts anderes zu tun hat, verfolgt er die Ereignisse im Innenhof seiner Wohnanlage. Seine einzige Verbindung zur Außenwelt im Zeitraum seiner Verletzung sind seine Verlobte Lisa, dargestellt von Grace Kelly, und die Betreuerin Stella. Nachdem Jeff mitten in der Nacht einen lauten Aufschrei gehört hat, beobachtet er das merkwürdige Verhalten seines gegenüberliegenden Nachbarn Thorwald, der nachts des Öfteren bei strömenden Regen mit einem Koffer sein Apartment verlässt. Tags darauf ist dessen Frau verschwunden. Als Jeff bemerkt, dass Thorwald ein Messer und eine Säge in Papier einwickelt, vermutlich um sie zu entsorgen, wird er noch misstrauischer und berichtet den beiden Frauen, die ihn regelmäßig besuchen, von den Vorkommnissen. Sie schenken ihm jedoch zunächst kaum Beachtung. Erst als einige Indizien sie nachdenklich machen, sind sie auf Jeffs Seite. Daraufhin schreibt Jeff auf einen Zettel, an Thorwald gerichtet, was er mit seiner Frau gemacht habe und beobachtet ihn dabei, wie er ihn liest und sich unruhig verhält.

Kurz darauf bittet Jeff seinen alten Freund, den Polizisten Tom, ihm bei den Untersuchungen zu helfen, was dieser auch tut. Er beginnt, sich mit den Ereignissen zu beschäftigen, wobei Nachbarn angeben, dass Thorwalds Ehefrau verreist ist. Sie schickte sogar eine Postkarte. Lisa zweifelt jedoch an dieser Geschichte, da sie gesehen hat, dass sich einige private Dinge der Ehefrau noch immer im Apartment befinden. Als der Nachbarshund getötet wird, vermuten sie, dass dieser nach etwas gewühlt hat, was nicht gefunden werden sollte. Also beschließt Jeff, eine fingierte Erpressung zu inszenieren, um damit Thorwald aus der Wohnung zu locken. Währenddessen machen sich die beiden Frauen daran, den kleinen Vorgarten vor dessen Apartment umzubrechen, finden jedoch keine Beweise. Leichtfertig steigt Lisa daraufhin über die Feuerleiter in Thorwalds

²⁰⁴

Wydra, Thilo, *Alfred Hitchcock*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 98.

Apartment, Jeff und Stella können nur hilflos mit ansehen, wie Thorwald wieder zurückkommt. Dieser entdeckt Lisa und es kommt zu einem Wortgefecht, bis die Polizei eintrifft. Um unbeschadet mit der Polizei von dannen ziehen zu können, gibt Lisa an, sie habe sich unerlaubt Zutritt verschafft. Noch beim Verlassen des Apartments zeigt Lisa Jeff und Stella den Ehering der Frau Thorwalds, den sie angesteckt hatte. Dies fällt Thorwald auf und er entlarvt die beiden Beobachter von gegenüber.

Jeff telefoniert nun erneut mit Tom und erzählt ihm von den Ereignissen. Dieser ist nun bereit, der Geschichte Glauben zu schenken und zu helfen. Als kurz darauf Jeffs Telefon läutet, hebt er in der Annahme, es sei Tom, ab und erzählt, dass Thorwald bereits sein Apartment verlassen habe. Zu spät fällt ihm ein, dass genau dieser am Telefon sein könnte. Thorwald ist nun im Bilde und macht sich auf den Weg zu Jeffs Wohnung, wo es zum Aufeinandertreffen kommt. Jeff kann nur mithilfe des Blitzes auf seinem Fotoapparat den Angriff Thorwalds hinauszögern, was ihm jedoch genügend Zeit verschafft. Die Polizei trifft ein und Thorwald wird festgenommen. Er ist geständig.

„*Rear Window* gehört zu dem Genre des Kriminal- oder Detektivfilms, doch die Kriminalgeschichte steht hier im Hintergrund. Es geht vielmehr um den verbotenen und begrenzten Blick und die Entwicklung des Protagonisten und seiner Liebesbeziehung“²⁰⁵, ist bei Milke zu lesen.

Hitchcock selbst war fasziniert von der Gelegenheit, einen Film nur aus der Sicht eines Protagonisten zu drehen:

„Das bot die Möglichkeit, einen vollkommenen filmischen Film zu machen. Da war der unbewegliche Mann, der nach draußen schaut, Das ist das erste Stück des Films. Das zweite Stück läßt in Erscheinung treten, was der Mann sieht, und das dritte zeigt seine Reaktion. Das stellt den reinsten Ausdruck filmischer Vorstellung dar, den wir kennen.“²⁰⁶

Über die Informationen, die das Publikum erhält, schreibt etwa Reuter:

„Da die Kamera kaum Jeffs Apartment verlässt, wird das gegenüberliegende Geschehen stets durch seine subjektive Perspektive gefiltert, und die Erzählweise zeichnet sich somit

²⁰⁵ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 71.

²⁰⁶ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 211.

durch ein niedriges Maß an Wissensbreite und ein hohes Maß an Wissenstiefe aus.“²⁰⁷

Bezüglich dieser Konzentration auf den Blick des Darstellers einerseits und die Hervorhebung der Szenen, die nicht aus seiner Sicht gezeigt werden, andererseits, hält Harris Folgendes fest: „Als der Meister des Suspense lenkt Hitchcock unsere Emotionen [...]. Da er uns im allgemeinen die Handlung subjektiv mit Stewarts Augen verfolgen läßt, verstärkt ein plötzlicher Wechsel der Perspektive noch den dramatischen Impact.“²⁰⁸

Dabei bezieht sich Harris auf jene Szene, als der Hund im Innenhof tot aufgefunden wird und die Kamera nun nicht mehr Jeffs Sicht zeigt, sondern das Geschehen direkt vom Platz aus präsentiert wird. Nach und nach sind die einzelnen Nachbarn zu sehen, wie sie aus ihren Apartments blicken, Thorwald jedoch ist nicht direkt zu entdecken, lediglich versteckt durch das Leuchten seiner angezündeten Zigarette. Somit vermutet das Publikum, dass er für den Tod des Tieres verantwortlich ist.²⁰⁹

Besonderes Augenmerk gilt auch bei *Rear Window*, wie bei Hitchcock üblich, dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, also den beiden Protagonisten bzw. der Frage, ob jemand eine Vorzeigefrau wie Lisa ablehnen kann. Entgegen der Gefühlslage des Publikums zeigt Jeff diese Ablehnung und obwohl die Handlung aus der Sicht des Protagonisten gezeigt wird, kann der Rezipient dessen Handlungsweise nicht nachvollziehen. Diese Widersprüchlichkeit erzeugt Spannung, die den ganzen Handlungsverlauf anhält.²¹⁰

Ebenfalls ein Thema, das bei Hitchcock des Öfteren wiederkehrt, ist das des „Spannens“. Und dafür ist *Rear Window* ein perfektes Beispiel. Der Regisseur selbst ist sich dessen bewusst, spricht er doch in Bezugnahme auf die Szene, als Jeff ein Mädchen beobachtet: „[J]etzt sieht er aus wie ein alter Lüstling. [...] Ja, der Mann war ein Voyeur, aber sind wir das nicht alle?“²¹¹

²⁰⁷ Reuter, Vibeke, *Alfred Hitchcocks Handschrift: Vom literarischen zum filmischen Text*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005, S. 89.

²⁰⁸ Harris, Robert A., *Alfred Hitchcock und seine Filme*, übers. v. Christa Maerker, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1979, S. 175.

²⁰⁹ Vgl.: Ebd.

²¹⁰ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 74.

²¹¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 211 f.

Außerdem gilt anzumerken, dass der Rezipient durch das Beobachten des Spanners selbst zum Spanner wird. Jeff ist zwar ein Voyeur, aber keineswegs ein abartiger. Die Begründung hierfür liefert der Regisseur durch die Gegebenheiten, die auf die Figur zutreffen. Sie sitzt im Rollstuhl und ist somit schon fast gezwungen, das Leben im Innenhof zu verfolgen, außerdem führt das heiße Wetter dazu, dass sich die meisten Leute im Freien bzw. auf den Balkonen befinden. Somit ist Jeff beim Publikum entschuldigt. Als er schließlich bei der finalen Auseinandersetzung mit Thorwald aus dem Fenster stürzt, dreht sich der Spieß um, denn nun ist es Jeff, der die Blicke der Bewohner auf sich zieht.²¹² Weiters sei erwähnt: „Die Aktion des Voyeurismus ist ein spezieller Fall des Kinos - jeder Zuschauer ist ein Voyeur.“²¹³

Bezüglich des Verhältnisses zwischen Rezipient und dem Film bzw. der Wechselwirkung schreibt Gadenstätter:

„Das Publikum, das gerade noch im Kinosaal war, wird Mitbewohner von Jeffs Appartement und das Fenster wird zur Leinwand. Wenn die Jalousien am Anfang hinaufgezogen werden, könnte man es gleichsetzen mit dem Vorhang eins [sic!] Theaters, der dem Publikum die Sicht auf das Schauspiel freigibt. Genauso dienen diese Jalousien später im Film als Vorhang, wenn Lisa diese herunterlässt - durch die Worte: Die Show ist aus für heute – wird die Aktion noch unterstrichen.“²¹⁴

In *Rear Window* kommen sehr wenige herkömmliche Suspense-Szenen, im Sinne davon, dass der Rezipient mit mehr Informationen als der Protagonist versorgt ist, vor. Bevor ich aufzeigen werde, dass auch mit anderen Mitteln Suspense geschaffen werden kann, möchte ich auf die oben genannten eingehen. So gewährt uns der Regisseur einen Vorsprung an Informationen etwa in jener Szene, in der Thorwald im Beisein einer Dame sein Apartment verlässt. Dabei zeigt Hitchcock Jeff schlafend in seiner Wohnung, dann Thorwald mit der Dame und danach wieder den ruhenden Protagonisten. Damit ist klar, dass der Rezipient einen Wissensvorsprung besitzt und Hitchcock bei ihm Bedenken gegenüber dem Helden auslöst. Somit wird Suspense geschaffen. Ein weiteres Beispiel für ein Plus an Informationen des Publikums stellt jene Szene dar, als Jeff nicht auffällt, dass Thorwald sein Apartment verlässt. Der Rezipient vermutet somit vor dem

²¹² Vgl.: Gadenstätter, Lisa, *Die Darstellung der Frau bei Alfred Hitchcock dargestellt am Beispiel Rear Window*, Wien: Fakultät für Grund- und Integrativwissenschaften der Universität Wien 2001, S. 84.

²¹³ Ebd. S. 85.

²¹⁴ Ebd. S. 84.

Protagonisten, dass sich dieser in Gefahr befindet, was ebenfalls zu herkömmlichem Suspense führt.²¹⁵

Die Persönlichkeit Jeffs wird vor allem durch die verschiedenen Einstellungen der Kamera definiert. So erkennt der Rezipient anhand der Präsentation der einzelnen Bewohner des Gebäudekomplexes verbunden mit Jeffs Reaktion darauf, was ihm wichtig ist bzw. wie er „gestrickt“ ist. So zeigt er etwa kein Interesse an den Apartments der beiden angezogenen Frauen, die sich sonnen oder an dem zufrieden verheirateten Paar. Sein Augenmerk richtet sich nur auf das, was ihn interessiert bzw. fesselt, beispielsweise die knapp bekleidete, tanzende Frau oder Thorwald, der mit seiner Nachbarin streitet. Somit entsteht eine Verbundenheit mit dem Rezipienten, der ebenso das Spektakuläre sucht. Genauso tragen die musikalischen Einlagen dazu bei, dass sich der Zuseher mit dem Protagonisten identifizieren kann. Sie ändern sich je nach Jeffs Wahrnehmung. So ist etwa eine liebevolle Musik zu vernehmen, wenn Jeffs Wohlbefinden gesteigert wird, drastische Töne sind dann zu hören, wenn Gefahr droht, etwa beim Finale des Films, als nur das schwere, anormale Stampfen Thorwalds beim Hinaufschreiten zu Jeffs Apartment zu vernehmen ist. Durch diese akustisch hervorgehobene Gangart wird Jeffs eigenes Empfinden, also seine Angst, zum Ausdruck gebracht.²¹⁶

In dieser Szene zeigt sich auch zum ersten Mal, dass Jeff die möglichen Konsequenzen seiner Nachforschungen erkennt. Unbewusst wird es jedoch schon davor gefährlich für ihn, als er nämlich die Nachricht an Thorwald schickt, was er mit seiner Frau getan habe. Um anzudeuten, dass eine Gefährdung für den Protagonisten folgen könnte, zeigt der Regisseur diesen, typisch für ihn, von schräg oben und lässt danach die Kamera allmählich nach unten fahren, um so die Neugier des Rezipienten im Hinblick auf das Geschriebene zu erhöhen. Auch als Jeff Thorwalds Emporsteigen vernimmt und er es mit der Angst zu tun bekommt, benutzt Hitchcock geschickt die Aufnahme, um das Publikum an dieser Gefühlslage teilnehmen zu lassen, indem er an Jeff heranzoomt und so seine Furcht zeigt.²¹⁷ Giannetti schreibt diesbezüglich:

„One of the most common uses of dolly shots is to emphasize psychological rather than literal revelations. By slowly tracking

²¹⁵ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 75.

²¹⁶ Vgl.: Ebd. S. 76.

²¹⁷ Vgl.: Ebd. S. 77.

in on a character, the director is getting close to something crucial. The movement itself acts as a signal to the audience, suggesting, in effect, that we are about to witness something important. A cut to a close-up would tend to emphasize the rapidity of the discovery, but a slow dolly shot suggests a more gradual and elusive revelation.“²¹⁸

Bevor Thorwald bei Jeffs Apartment ankommt, versucht dieser, im Rollstuhl sitzend, sich in Sicherheit zu bringen, wobei Hitchcock ihn mithilfe der Halbtotale präsentiert, wie er durch die Wohnung fährt, wobei es ein Muss ist, Jeff im Ganzen erkennen zu können, um so offenkundig zu machen, wie aussichtslos sein Vorhaben ist. Beim Finale des Films, als Thorwald das Apartment betritt, ist die Beleuchtung von enormer Bedeutung. Als dieser Jeff fragt, was er von ihm wolle, ist das Antlitz des Protagonisten im Dunkeln versteckt. Er kann der Frage keine Antwort geben, dem Rezipienten geht es genauso. Diese Identifikationsmöglichkeit wird dadurch verstärkt, dass Jeff kaum erkennbar ist, was die Verbundenheit zwischen der Figur auf der Leinwand und dem Zuseher vertieft.²¹⁹

„Die Konfrontation, die folgt, ist der Höhepunkt von Jeffs Voyeurismus. [...] Jeffs Schweigen stellt seine Schuldgefühle gegenüber seinen Beobachtungen dar. Er hat keine Rechtfertigung dafür, was er getan hat“²²⁰, ist bei Gadenstätter zu lesen. Der einzige Grund, warum der Bösewicht entlarvt wird, ist Jeffs Voyeurismus, gleichgültig, ob dieser aus seiner Wissbegier entstand oder einfach dadurch, dass er nichts anderes machen konnte.²²¹

Nach dem Showdown sieht man Jeff in seiner Wohnung, jetzt beide Beine eingegipst. Gewonnen hat am Ende auch seine Freundin Lisa. Mit neuen Kleidern wartet sie, bis Jeff eingeschlafen ist, um danach mit einem zufriedenen Lächeln in ihrem Frauenmagazin zu blättern. Sie ist wieder jene Lisa vor dem ganzen Spektakel und hat alles unbeschadet überstanden.²²²

Dass Jeff schließlich zu seiner einzigen Verteidigungsmöglichkeit, dem Fotoapparat, greift, mit dem er durch wiederholtes Blitzen Thorwalds Angriff hinauszögern kann, ist insofern interessant, als der Regisseur seinen Figuren meistens Instrumente gibt, die

²¹⁸ Giannetti, Louis, *Understanding movies*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1993, S. 68.

²¹⁹ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 79.

²²⁰ Gadenstätter, *Die Darstellung der Frau bei Alfred Hitchcock dargestellt am Beispiel Rear Window*, S. 97 f.

²²¹ Vgl.: Ebd. S. 85.

²²² Vgl.: Ebd. S. 98.

alltäglich von ihnen benutzt werden. Außerdem zeigt diese Art der Gegenwehr, wie Jeffs Gefühlslage ist. Er will die Wirklichkeit nicht wahrhaben, erfasst sie durch den Fotoapparat.²²³

Zusätzlich zu den bereits beschriebenen herkömmlichen Suspense-Szenen gibt es noch andere, die infolge der Unwissenheit Jeffs über Thorwalds Verlassen des Apartments mit der Dame und somit durch das Informationsplus des Publikums entstehen. Dieses kann nun Jeffs Wahrnehmung nicht mehr voll und ganz Glauben schenken und muss sie neu überdenken. Dem Publikum ist somit klar, wie dürftig Jeffs Sinneseindruck ist, er schwebt schließlich in Unwissenheit. Die Rolle des skeptischen Rezipienten übernehmen Lisa, Stella und der Polizist Tom, die abwechselnd seine Theorie über Thorwald anfechten.²²⁴

Der in *Rear Window* immer wiederkehrende „moralische Suspense“²²⁵ wird schon am Anfang dargelegt, als die Kamera durch den Hof schwenkt und die Bewohner des Häuserblocks auf ihren Balkonen bzw. hinter ihren Fenstern zeigt. „Er [der Rezipient, Anm. d. Verf.] wird mit diesen beiden ersten, etablierenden Kamerafahrten zum lustvollen Voyeur, lange bevor er Stewart als solchen verurteilen kann.“²²⁶

Somit können wir festhalten, dass sich der Rezipient in einer Zwickmühle befindet, da er sich die Frage zu stellen hat, ob das voyeuristische Verhalten Jeffs nun verächtlich ist und er den Protagonisten dafür mit Ablehnung strafen soll, was er aber eigentlich nicht kann, da er durch Hitchcock selbst zum Voyeur gemacht wird. Diese Bedenken des Rezipienten werden im Film durch Stella verkörpert, welche weder Jeffs reservierte Art gegenüber seiner Freundin noch das Ausspionieren der Bewohner in den Apartments befürworten kann, wobei sich ihre Kritik auch an den Rezipienten richtet, der stets mitspioniert. Im weiteren Verlauf des Films schlägt sich Stella jedoch immer mehr auf Jeffs Seite und beginnt, ihm zu glauben, das Publikum jedoch ist nach wie vor reserviert und stellt sich die Frage, ob Jeff mit seinen Vermutungen auf dem richtigen Weg ist. Diesen Standpunkt übernimmt später Tom, der öfters Indizien gegen Jeffs Vermutungen vorlegt. Der

²²³ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 79.

²²⁴ Vgl.: Ebd. S. 79 f.

²²⁵ Ebd. S. 81.

²²⁶ Desalm, Brigitte, „Überwachen und Strafen - Einiges über die Blicke bei Hitchcock“, in: Beier, Seeßlen: *Alfred Hitchcock*, S. 42.

Rezipient erkennt sich somit in Tom wieder. Ein vollkommenes Wiedererkennen in Jeff wird erst möglich, als dessen These belegt wird, nämlich als Thorwald zum Angriff übergeht.²²⁷

Obwohl Lisa meist als Opposition zu Jeff präsentiert wird, sie ist nicht so gleichgültig wie er und sich ihrer Gefühle, welche die gemeinsame Partnerschaft betreffen, sicher, haben sie doch etwas gemeinsam: Auch Lisa hat eine Beziehung zum Beobachten, jedoch insofern anders, als sie es ist, die gerne beobachtet werden will. So entsteht etwa eine Art sinnlicher Suspense, als sie ihr Nachthemd anlegt und meint, Jeff solle sich auf das Kommende freuen. Dieser ist davon nicht angetan, der Rezipient jedoch schon. Auch als sie die Vorhänge zuzieht und so Jeffs Aufmerksamkeit, die ansonsten nur auf den Innenhof gerichtet ist, auf sich lenken will, gelingt ihr das nicht, da ihr Vorhaben durch den Aufschrei im Hof unterbrochen wird. Generell ist zu bemerken, dass Lisas Verhalten oft dazu dient, das Interesse ihres Freundes auf sich zu ziehen, was ihr jedoch kaum gelingt. Doch auch dem Publikum soll Lisa gefallen. Und dafür sorgt der Regisseur.²²⁸

Über die Reserviertheit Jeffs gegenüber Lisa und die gleichzeitige Zuneigung ihrerseits zum Rezipienten schreibt Witte:

„[Z]wischen ihrem Gesicht, das uns ansieht, und Stewarts Gesicht, das seitlich wartet, passiert ein Achsensprung. Kellys Liebkosung begeht einen vorsätzlichen Seitensprung, sie flirtet mit uns, ehe sie sich auf Stewart einläßt. Das ist die Technik der Komplizenschaft, wie Hitchcock sie übt.“²²⁹

Die Zuneigung des Publikums zu Lisa verstärkt sich besonders, als Lisa in großer Gefahr schwebt, nämlich in der Szene mit dem wohl meisten Suspense im ganzen Film. In dieser ist es auch belanglos, ob der Rezipient einen Wissensvorsprung gegenüber Jeff besitzt. Als die Protagonistin in Thorwalds Apartment gelangt, sehen Jeff und das Publikum, wie der Bösewicht heimkehrt und sie fürchten nun um Lisa. Da sich der Protagonist und der Rezipient nun auf einem Wissensgleichstand befinden, kommt es bei diesem Suspense zur größtmöglichen Gleichsetzung der beiden, der Zuseher wird zu Jeff.²³⁰

²²⁷ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 81.

²²⁸ Vgl.: Ebd. S. 82 f.

²²⁹ Witte, Karsten, „Erwünschtes Unglück“, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.3.1984. Zitiert nach: Merker, Helmut, „Rear Window“, in: Beier, Seeblen: *Alfred Hitchcock*, S. 367.

²³⁰ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 83 f.

6.2. North by Northwest

Im Vergleich zu einigen früheren Filmen von Hitchcock, wie etwa *Strangers on a Train*, der eher finster mit zynischen Untertönen angelegt ist, ist *North by Northwest* ein guter Beleg für einen durchaus humorvollen „Thriller“. Norden schreibt beispielsweise: „[I]ts bright color, picaresque nature, humor, variety of picturesque locales, and absence of pessimism make it completely opposite kind of thriller from his brooding and festering Strangers on a Train.“²³¹

Der in der Werbebranche tätige Thornhill wird in einem Hotel von zwei Unbekannten entführt. Sie bringen ihn auf einen Landsitz, wo er bei einem Gespräch mit dem vermeintlichen Besitzer Mr. Townsend, der in Wahrheit Vandamm ist, erfährt, dass sie ihn für einen Agenten namens Kaplan halten. Die Entführer wollen nun Informationen von Thornhill, der stets beteuert, kein Agent zu sein, was jedoch auf taube Ohren stößt. Als die Entführer erkennen, dass sie die gewollten Informationen nicht bekommen, machen sie Thornhill betrunken, setzen ihn in ein Fahrzeug, folgen ihm auf einer gefährlichen Straße und wollen so seinen Unfalltod verursachen. Zu Thornhills Glück wird dieser jedoch von einer Polizeistreife aufgehalten, die Entführer müssen umkehren. Vor Gericht wird seiner Geschichte kein Glaube geschenkt und auch seine Mutter glaubt ihm nicht, da er generell als Trinker gilt. Um die mysteriösen Umstände aufzudecken, sucht Thornhill Mr. Townsend, über den er erfahren hatte, dass er sich im UN Gebäude aufhält, dort auf. Es stellt sich heraus, dass dieser Mr. Townsend jedoch nicht jener vom Landsitz ist. Der echte Mr. Townsend wird darauf von den Entführern erstochen. Als Thornhill anschließend die Mordwaffe in den Händen hält, wird er für den Mörder gehalten, woraufhin er die Flucht ergreift. Danach erfährt der Zuseher, dass es den vermeintlichen Agenten Kaplan gar nicht gibt, sondern dass dieser nur von der CIA ausgedacht wurde, um den eigentlichen Agenten der CIA zu schützen. Um dieses Vorhaben nicht zu gefährden, überlässt man Thornhill sich selbst und seinem Schicksal. Hierbei bekommt der Zuseher Informationen, die der Protagonist nicht besitzt, was dabei hilft, den Suspense zu erhöhen.²³²

²³¹ Norden, Martin Frank, *The art of anxiety: Principles of suspense in representative narrative films*, Columbia: University of Missouri 1977, S. 146.

²³² Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 80.

Thornhill tappt nun weiter im Dunklen und sucht Kaplan, über den er erfahren hatte, dass er sich in einem Hotel in Chicago aufhält. Während der Zugfahrt dorthin lernt Thornhill Eve Kendall kennen, die ihm dabei hilft, sich vor den Polizisten, die ihn wegen Mordes suchen, zu verstecken. Etwas später während der Fahrt erfährt das Publikum, dass Eve für die Entführer und somit für Vandamm arbeitet, wodurch die Gefährdung Thornhills und somit die Spannung erhöht wird.²³³

Sie versichert Thornhill, dass sie für ihn ein Treffen mit Kaplan arrangiert hat und dass dieser bei einer abgelegenen Bushaltestelle in der Prarie auf ihn wartet. Als Thornhill dort ankommt, ist jedoch kein Mann namens Kaplan anzutreffen, stattdessen wird er von einem Flugzeug attackiert und kann nur knapp entkommen. Zurück in Chicago begibt er sich auf eine Auktion, von der er durch einen Trick von Kendall erfahren hatte. Dort erkennt er das Zusammenarbeiten von Kendall und Vandamm, beginnt vor Ort sich „aufzuführen“, wird festgenommen und kann so den Feinden entkommen. Von den Polizisten wird er jedoch nicht aufs Revier gebracht, sondern zum Flughafen, wo er vom „Professor“, einem Mitarbeiter der CIA, erfährt, dass in Wahrheit Kendall die Agentin ist, die auf Vandamm angesetzt wurde und er nur als Ablenkungsmanöver fungierte. Damit Vandamm den Schwindel nicht aufdecken und mit Kendall in einen Flieger Richtung Ausland steigen kann, bittet der „Professor“ Thornhill, sich als Kaplan auszugeben und vorzutäuschen, Vandamm erpressen zu wollen. Beim Aufeinandertreffen von Thornhill, Vandamm und Kendall schießt diese auf Thornhill alias Kaplan, verwendet allerdings keine echten Geschosse. Die CIA hofft, dass sie nun das volle Vertrauen Vandamms hat und mit ihm mitfliegt. Als jedoch der Schwindel Kendalls von Vandamm aufgedeckt wird, beschließt dieser, sie aus dem Flieger zu werfen, jedoch gelingt es Thornhill, sie am Betreten der Maschine zu hindern. Es kommt zu einem finalen Kampf am „Mount Rushmore“, aus dem Thornhill als Sieger hervorgeht.

North by Northwest ist für Hitchcock insofern eines seiner wichtigsten Werke, als es für ihn die Ganzheit seiner Filme darstellt, welche er in Hollywood verwirklichte. Es handelt sich hierbei um einen Film, in dem es viele Änderungen im Ablauf der Geschichte gibt. Für Hitchcock ist es gerade deshalb wichtig, neben der Möglichkeit, später in die Handlung eingestiegenen Zusehern einen Überblick zu verschaffen, mit scheinbar unbedeutenden Konversationen zwischen den Filmfiguren den Rezipienten das bereits

²³³

Vgl.: Ebd., S. 80 f.

Passierte erneut nahezulegen. Etwa in jener Szene, als Grant dem von Carroll dargestellten „Professor“ erklärt, was er seit Anfang der Handlung erlebt hat.²³⁴

Obwohl der Held des Films, Thornhill, dargestellt von Cary Grant, nicht gerade ein Paradebeispiel einer Identifikationsmöglichkeit für den Zuseher darstellt, etwa weil er ein Trinker ist, schafft es Hitchcock, bereits früh in der Handlung beim Rezipienten positive Gefühle für Thornhill zu wecken, lässt den Zuseher mit ihm mitfiebern, was, neben der Unschuld des Protagonisten, vor allem daran liegt, dass „die Handlung überwiegend aus Thornhills Perspektive geschildert wird.“²³⁵

Hitchcock hebt hervor, dass bei *North by Northwest* sein gelungenster „MacGuffin“ auftritt, nämlich in Form der Machenschaft der Spione:

„Mein bester MacGuffin – darunter verstehe ich: der leerste, niedrigste, lächerlichste – ist der von *North by Northwest*. [...] Der [Cary Grant, Anm. d. Verf.] fragt dann im Hinblick auf 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 den MacGuffin, reduziert auf seinen reinsten Ausdruck: nichts.“²³⁶

Das Motiv des schuldfreien Verfolgten kommt in *North by Northwest*, wie in vielen Filmen von Hitchcock, ebenfalls vor. Weitere wiederkehrende Motive bei Hitchcock, die wir auch in diesem Film finden, sind etwa die frühzeitige Informationsvergabe an das Publikum, die Wiedererkennung des Rezipienten im Helden durch die Subjektive, der bereits erwähnte „MacGuffin“ und der Hinweis auf kommende Szenen mit Hilfe melodischer Einlagen.²³⁷

So ist in *North by Northwest* bereits im Prolog jene Musik zu hören, die später wieder vorkommt, wenn Thornhill zu entkommen versucht und die „somit den Zuschauer auf die nächste *Suspense*-Szene vorbereitet.“²³⁸

²³⁴ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 245 f.

²³⁵ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 79.

²³⁶ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 127.

²³⁷ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 18 f.

²³⁸ Ebd., S. 19.

Die wohl berühmteste Szene in *North by Northwest* ist jene, als Thornhill auf dem offenen Feld von einem Flugzeug angegriffen wird. Hierbei gilt es anzumerken, dass der Suspense, der hierbei erzeugt wird, nicht dem damals üblichen entspricht, also er funktioniert ohne düstere, ominöse Elemente.²³⁹

„Instead, he completely turns the tables by using a daylight-drenched plain that seems to extend for miles in every direction. With the plane chase sequence, Hitchcock successfully avoids the stereotypical, ‚creaking door‘ kind of suspense situation“²⁴⁰, ist diesbezüglich bei Norden zu lesen.

Wie bereits im Kapitel „In Szene setzen“ dargelegt, ist es für Hitchcock wichtig, bei der Wahl seiner Schauplätze, wo sich Anschläge oder Mordversuche ereignen, auf möglichst unscheinbare Orte zu setzen, wo keine Gefahr vermutet wird, so wie in der Szene auf dem großen Feld. Als Thornhill sich aus dem Autobus begibt, wird die weite Ebene, auf der er sich befindet, gezeigt und es ist kein Ansatz von Gefahr zu erkennen. Dennoch ahnt der Zuseher, dass etwas passieren könnte. Außerdem stellt Hitchcock hierbei eine hohe Verbindung des Rezipienten mit dem Protagonisten her, indem er des Öfteren die Subjektive benutzt, sprich das Geschehen aus Thornhills Sicht zeigt, und so sicherstellt, dass der Wissensstand des Zusehers und des Helden auf dem gleichen Niveau ist:

„Thornhill’s optical POV shots function within a narration that is often restricted not only to what he sees but to what he knows. The plane attack at Prairie Stop, for example, is confined wholly to Roger’s range of knowledge. Hitchcock could have cut away from Roger waiting by the road in order to show us the villains plotting in their plane, but he does not.“²⁴¹

Hitchcock zeigt also alles aus der Sicht des Helden, etwa die vorbeifahrenden Fahrzeuge, wie sie auf ihn zukommen und sich wieder entfernen, kombiniert mit dem Lärm der Triebwerke jener Fahrzeuge. Nur zwischendurch zeigt er den Protagonisten in der Nahaufnahme, denn „[n]eben seinen subjektiven Eindrücken werden so auch seine Emotionen für den Zuschauer sichtbar und damit auf ihn übertragbar gemacht.“²⁴² Verstärkt wird der Effekt des Suspense hierbei dadurch, dass die visuellen und akustischen Möglichkeiten, eine Szene zu gestalten, bis zum Ende des oben angeführten

²³⁹ Vgl.: Norden, *The art of anxiety: Principles of suspense in representative narrative films*, S. 147.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film History – An Introduction*, New York (u.a.): McGraw Hill 1994. S. 372.

²⁴² Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 30.

Handlungsausschnittes beibehalten werden. So ist keine Musik vorhanden, da der Held auch keine wahrnimmt.²⁴³

Als schlussendlich ein dunkles Fahrzeug stehen bleibt und eine Person dieses verlässt, glaubt der Held zunächst, dass dies Kaplan ist. Da das Publikum aber bereits mehr weiß als der Protagonist, kann es diese Annahme nicht teilen und vermutet stattdessen einen Spion, der für die Identifikationsfigur zur Bedrohung werden könnte. Nach einem kurzen Gespräch wird Thornhill klar, dass die Person nur auf den Autobus wartet. Gerade als sich die Furcht um den Protagonisten zu verringern scheint, deutet die Person die kommende Gefahr mit den Worten „that plane is dusting crops where there ain't no crops“ an. Im weiteren Verlauf der Szene erhöht nun der Regisseur die Spannung dadurch, dass er, neben dem immer dröhnender werdenden Flugzeuggeräusch, zwischen zwei Ansichten wechselt, nämlich jener des Fliegers und jener der Wirkung des Fliegers auf den Helden in Form einer Nahaufnahme.²⁴⁴

Über die darauf folgende Attacke des Fliegers auf den Protagonisten und die damit einhergehende Reaktion des Rezipienten schreibt Droese Folgendes:

„Diese starken Erregungsmomente (thrills) verstärken die Spannung und lassen sie auf ein Höchstmaß ansteigen. Die Großaufnahme des Bedrohungsobjekts und die Nahaufnahmen des entsetzten Thornhill [...] verstärken die Angst beim Publikum und steigern ihre Empathie für den Helden. [...] Durch das Setzen einer deadline mit der Frage, ob es Thornhill gelingen wird, sich noch rechtzeitig vor seinen Verfolgern in Sicherheit zu bringen, verstärkt Hitchcock sogleich den Prozeß der Hypothesenbildung beim Publikum.“²⁴⁵

Im weiteren Verlauf der Szene kommt es zu erneuten Angriffen des Doppeldeckers, wobei Hitchcock auch hier den Suspense dadurch erhöht, dass er das immer dröhnender werdende Flugzeuggeräusch einspielt und so Thornhills Impressionen darlegt. Ebenfalls zu dieser Erhöhung tragen die schnellen Schnitte in Verbindung mit der Verkürzung der Ansichten auf den Protagonisten und das Flugzeug bei. Als sich der Held bei der nächsten Attacke gerade noch einer Grube als Versteck bedienen kann, werden „[d]ie Möglichkeiten für eine vom Zuschauer erhoffte Rettung [...] durch die Überlegenheit der Gegner von Angriff zu Angriff immer unwahrscheinlicher.“²⁴⁶ Bei der Bemühung, ein vorbeifahrendes Fahrzeug zu stoppen, wird die Möglichkeit für ein Entkommen plötzlich

²⁴³ Vgl.: Ebd.

²⁴⁴ Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 82 f.

²⁴⁵ Ebd., S. 83.

²⁴⁶ Ebd.

wieder real, bis gleich darauf der Doppeldecker den Protagonisten wieder zum Ausweichen drängt. Bevor die nächste Attacke erfolgt, will Thornhill Zuflucht in einem Maisfeld finden, wobei „die Kamera dieses Mal neben dem laufenden Thornhill herfährt, wodurch beim Zuschauer ein Gefühl des ‚mitlaufen müssens‘ [sic!] ausgelöst wird.“²⁴⁷ So wird der Suspense noch weiter erhöht. Nachdem der Held auch im Feld entdeckt worden ist, muss er bei der nächsten Attacke aus dem Versteck flüchten, da der Pilot des Doppeldeckers ihn mit giftigen Gasen bespritzt. Hierbei wird die Furcht des Publikums um den Protagonisten dadurch erhöht, dass ihn der Regisseur mithilfe einer Nahaufnahme präsentiert, in der sein Kämpfen mit den Gasen zu sehen ist.²⁴⁸

Weil der Held nun auch im Maisfeld nicht mehr Schutz finden kann, muss er ein weiteres Mal fliehen. Während Hitchcock den Doppeldecker zeigt, wie er sich erneut auf eine Attacke vorbereitet, versucht der Protagonist einen Laster zu stoppen, um Hilfe zu bekommen. Dieser Laster stellt jedoch anfangs auch eine Gefahr dar, da er den Helden beinahe überfährt und dieser sich nur knapp vor dem Zusammenprall niederwerfen kann. Bei Milke ist bezüglich dieser Sequenz zu lesen: „Hier setzt Hitchcock die meist in *Suspense*-Szenen benutzte beschleunigte Montage ein, indem er immer kürzere Nahaufnahmen von Thornhills Gesicht und dem bedrohlich großen Kühler des Tankwagens aneinanderschneidet“²⁴⁹.

Als der Protagonist nun unter dem Laster liegt, sieht er den Doppeldecker mit voller Geschwindigkeit und leicht wackelnd auf das Fahrzeug zukommen, wo er schließlich zerschellt und Feuer fängt. Zwei Leute flüchten aus dem Laster und laufen, so wie Thornhill, aufgrund der drohenden Detonation davon. Als diese eintritt, befindet sich der Held bereits in einem sicheren Abstand, trägt keinen Schaden davon und ist somit in Sicherheit. Droese schreibt diesbezüglich, dass „[d]urch die Rettung des Helden [...] der in dieser Sequenz aufgebaute Detailspannungsbogen zu einem großen Teil wieder gelöst“²⁵⁰ wird. Die am Schluss der „Maisfeld Szene“ eintretende komische Sequenz, als Thornhill mit einem Fahrzeug davonfährt und ein Mann ihm schreiend nachläuft, beendet somit die Spannung. Auch erklingt dabei das aus dem Film schon bekannte Musikthema, welches das kommende Fliehen des Helden einleitet.²⁵¹

²⁴⁷ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 32.

²⁴⁸ Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 83 f.

²⁴⁹ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 32.

²⁵⁰ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 84.

²⁵¹ Ebd.

Hierbei gilt anzumerken, dass man im vollständigen Verlauf der Szene kein einziges Mal den Piloten des Doppeldeckers präsentiert bekommt, denn „[z]um einen gibt diese Existenzlosigkeit des Angreifers der Sequenz noch eine zusätzliche Absurdität und Einzigartigkeit, zum anderen wird auch gerade dadurch [...] *Suspense* noch gesteigert“²⁵².

Nachdem wir uns der oben detailliert beschriebenen Szene auf dem Feld gewidmet haben, möchte ich nun auf weitere *Suspense*-Szenen im Film *North by Northwest* eingehen. Eine dieser Szenen liegt bereits ziemlich bald am Anfang des Films vor, nämlich als der Held entführt und betrunken gemacht wird. Der Rezipient erfährt hierbei bereits vor dem Helden, dass dieser, von den Entführern geplant, in einem Fahrzeug einen tödlichen Unfall verursachen soll. Ein ebensolcher Wissensvorsprung liegt vor, als man sieht, wie die Entführer dem im Auto sitzenden Thornhill folgen, wovon dieser nichts weiß, auch deswegen, weil er zu betrunken und damit beschäftigt ist, das Fahrzeug auf der Straße zu halten. Eine kurze Dauer des Wissensvorsprungs besteht auch, als die Entführer Thornhill im Hotel folgen, wovon er und seine Mutter zunächst nichts ahnen. Als der Protagonist die Entführer kurz darauf entdeckt, ist der Überschuss des Zusehers an Informationen dahin.²⁵³

Eine ebensolcher *Suspense*, welcher kurz darauf beendet wird, liegt vor, als die Verbrecher Thornhill zum UN Gebäude folgen, wovon dieser jedoch nichts ahnt. Erst als Townsend getötet wird, erfährt der Protagonist von der Verfolgung und dass die Entführer für den Mord die Schuld tragen. Somit ist der *Suspense* dieser Szene vorbei. Sehr kurze *Suspense*-Szenen kommen am Schluss von *North by Northwest* vor, als die beiden Protagonisten den „Mount Rushmore“ herunterklettern und die Entführer ihnen folgen und als sie kurz darauf in Richtung eines Verbrechers laufen. Beide Mal wissen sie kurzfristig nichts von der Bedrohung und das Publikum besitzt ein Informationsplus. Als dieses beendet wird, endet auch der *Suspense*.²⁵⁴

North by Northwest ist geprägt durch sich oft abwechselnde Schauplätze, welche, wie bereits erwähnt bei Hitchcock üblich, immer eine bestimmte Bedeutung haben. Beispielsweise als Cary Grant im Aufzug des Hotels bemerkt, dass ihm die Entführer

²⁵² Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 34.

²⁵³ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 175.

²⁵⁴ Vgl.: Ebd., S. 176.

folgen. Bei dieser Szene setzt er den Schauplatz, bei dem es eben nur eine Tür gibt, geschickt für seine Flucht ein, indem er, als die Entführer den Aufzug gerade verlassen wollen, diese bittet, doch die Damen zuerst hinauszulassen und dadurch vorerst fliehen kann. Ein weiteres interessantes Beispiel diesbezüglich finden wir bei der Szene mit der Versteigerung. Wie bereits in meiner Arbeit angeführt, haben die Schauplätze bei Hitchcock oft nicht die üblichen Funktionen, von denen das Publikum ausgeht, sondern das Gegenteil davon, wie auch bei dieser Szene. Ist normalerweise ein Ort voller Menschen wie geschaffen dafür, unterzutauchen und sich in Sicherheit zu begeben, provoziert hier der Protagonist durch sein eklatantes Verhalten eine Unruhe, lenkt das Augenmerk der Leute auf sich, bis er schließlich festgenommen wird und so den Entführern entkommen kann.²⁵⁵

Auch ist diese gegenteilige Verwendung der Schauplätze bei anderen Szenen zu finden. Etwa, als sich der Held im UN Gebäude befindet, eigentlich ein Synonym für Sicherheit. Doch gerade dort passiert ein Mord, welcher dem Protagonisten unterschoben wird. Und auch gegen Ende des Films, als sich das Finale auf dem „Mount Rushmore“ abspielt, stehen die Abbildungen der Staatsoberhäupter keineswegs für Sicherheit, sondern weisen sich als Gefährdung aus.²⁵⁶

Besonders interessant gestalteten sich die Dreharbeiten der Szenen, welche sich im UN Gebäude abspielen, wo man seit geraumer Zeit alle Filmteams ausgeschlossen hatte. Für sämtliche Szenen, die in diesem Gebäude stattfinden, ließ Hitchcock genaue Nachbauten anfertigen, um alles möglichst authentisch zu gestalten. Für die Außenaufnahmen fanden sich Hitchcock und seine Crew vor dem Gebäude ein und nahmen mit verdeckten Aufnahmegeräten jene Szene auf, in der Thornhill das Gebäude betritt. Danach begaben sich Hitchcock und einer seiner Mitarbeiter als normale Besucher in das UN Gebäude, um Fotografien anzufertigen, aus welchen später die Dekorationen entstanden.²⁵⁷

Im Film selbst war Hitchcock darauf bedacht, sorgsam mit dem Ansehen der „Vereinten Nationen“ umzugehen, etwa beim Mord am echten Mr. Townsend im UN Gebäude:

²⁵⁵ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 28.

²⁵⁶ Vgl.: Ebd., S. 34.

²⁵⁷ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 247.

„Der Raum, in dem der UNO-Delegierte unter Grants Augen erstochen wird, ist die Wandelhalle der Abgeordneten, aber um dem Prestige der UNO nicht zu schaden, sagen wir im Dialog, es sei die Besucherhalle. Das erklärt dann, wie der Mann mit dem Messer da hereinkommen konnte. Aber der Raum an sich ist schon richtig. Die Frage der Authentizität von Dekors und Möbeln beschäftigt mich immer sehr, und wenn wir nicht an den wirklichen Schauplätzen drehen können, lasse ich immer eine sehr vollständige fotografische Dokumentation anlegen.“²⁵⁸

„In Hitchcocks Universum gibt es keinen einfachen schwarz-weiß Kontrast, vielmehr liegt alles (und jeder) in einer Grauzone“²⁵⁹, ist bei Milke zu lesen. So ist der Held in *North by Northwest* in Form von Cary Grant, wie bereits erwähnt, zumindest anfangs nicht gerade ein gutes Beispiel für eine Identifikationsfigur, gilt er doch als Trinker. Ebenso weisen die Antagonisten bei Hitchcock meist etwas auf, was beim Publikum für Wohlgefallen gegenüber der Figur sorgt. Auch das vergleichbare Aussehen von Held und Bösewicht in *North by Northwest* würde einen Wechsel zwischen diesen beiden Rollen problemlos ermöglichen.²⁶⁰

Zur genaueren Charakterisierung des Bösewichts Vandamm und der anderen Entführer ist bei Hitchcock zu lesen:

„Zum Beispiel sollte der Schurke, James Mason, der mit Cary Grant um Eva Marie Saints Gunst kämpft, sehr verbindlich und vornehm sein. Aber zugleich mußte er auch drohend wirken, und das ist schwer miteinander zu verbinden. Deshalb habe ich dann den Bösen in drei Personen aufgeteilt: James Mason, gutaussehend und verbindlich, sein finsterer Sekretär und der dritte, der Blonde, der ungeschlachte und brutale Handlanger.“²⁶¹

Nun möchte ich mich der Figur des „Professors“, verkörpert durch Leo G. Carroll, und der der Eve Kendall, gespielt von Eva Maria Saint, widmen.

„Der Professor“ sollte in seiner Funktion als Vertreter der CIA, so könnte man meinen, eigentlich als achtbarer und rechtschaffender Charakter dargestellt werden, jedoch agiert er, ähnlich wie generell die Polizeibeamten bei Hitchcock, meist nicht gerade hilfsbereit bzw. entgegenkommend und „[i]m Gegensatz zur Polizei ist sein negatives Handeln

²⁵⁸

Ebd.

²⁵⁹

Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 35.

²⁶⁰

Vgl.: Ebd.

²⁶¹

Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 94.

jedoch nicht in Unwissenheit oder Dummheit begründet, vielmehr agiert er absichtlich und wird damit (neben Vandamm) zu einem zweiten Antagonisten.“²⁶²

Diese Anlehnung an einen Antagonisten zeigt sich schon in der ersten Szene, in der „der Professor“ in Erscheinung tritt, nämlich als er vor anderen CIA Mitarbeitern dafür plädiert, Thornhill nicht zu helfen und ihn im Stich zu lassen. Im weiteren Verlauf der Geschichte bringt er Thornhill unter Vorspiegelung falscher Tatsachen dazu, ihm zu helfen und hat keine Skrupel, Eve Kendall einer Bedrohung auszusetzen. Dass sich „der Professor“ nicht an bestehende Prinzipien hält, sondern über dem Gesetz steht, ist in jener Szene zu erkennen, als er zusammen mit Cary Grant durch das Tor mit der Kennzeichnung „Entrance only“ zur Landebahn schreitet. Der bereits erwähnte Gegensatz, dass „der Professor“ nichts Achtbares und Rechtschaffendes an sich hat, erhöht den Suspense.²⁶³

Eine Figur, welche man oft in Form der eleganten blonden Dame bei Hitchcock findet, ist die der Eve Kendall, die im Verlauf der Geschichte öfters ihre Persönlichkeit ändert. Ist sie zu Beginn eben die elegante blonde Dame im Zug, wandelt sie sich im weiteren Ablauf der Handlung zum gefühllosen Spitzel von Vandamm, danach zur couragierten Agentin der CIA und schließlich zur gefühlsbetonten Dame, welche in Thornhill verliebt ist. Der Informationsstand des Publikums ändert sich auch stets mit der jeweiligen Neuauslegung der Rolle der Eve Kendall, wobei es etwa von einer erneuten Bedrohung für Thornhill erfährt. Hierdurch entsteht dann auch jeweils Suspense durch diesen Wissensvorsprung, beispielsweise als man erfährt, dass Eve für Vandamm arbeitet. Bevor Thornhill zu dem Treffen mit dem vermeintlichen Kaplan aufbricht, sieht das Publikum Eve Kendalls innere Zerrissenheit, denn sie weiß bereits, was Thornhill bei dem Treffen erwartet. So ist sie für den Rezipienten sowohl eine mögliche Geliebte für Thornhill als auch diejenige, die ihn in Gefahr bringt. Diese Doppeldeutigkeit lässt allein durch Eve Kendalls Präsenz Suspense entstehen.²⁶⁴

Als Thornhill nach dem Treffen, nämlich der Szene mit dem Maisfeld, zurückkehrt, ist Eve Kendall kurzzeitig die Erleichterung, ihn unversehrt zu erblicken, anzusehen, ehe sie

²⁶² Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 35.

²⁶³ Vgl.: Ebd., S. 36.

²⁶⁴ Vgl.: Ebd., S. 36 f.

sich wieder ihrer zu diesem Zeitpunkt vorgesehenen Rolle, nämlich der Komplizin Vandamms, zuwendet. Als sie dann bei der Versteigerung als Gespielin des Bösewichts in Erscheinung tritt, wird sie von Thornhill beschimpft, da dieser nach wie vor davon überzeugt ist, dass sie Mitschuld an dem Anschlag auf ihn hat. In einer Einstellung wird Eve Kendall daraufhin gezeigt, wie sie kurz davor ist loszuweinen. Während der Zuseher noch denkt, sie sei eine Komplizin von Vandamm, wird ihm nahegebracht, dass Thornhill für sie etwas bedeutet und sie sich von der Beschimpfung betroffen zeigt. Dadurch erreicht Hitchcock, dass, obwohl Eve Kendall eine Bedrohung für den vom Publikum favorisierten Helden ist, ihr niemals die Zuneigung des Rezipienten abhanden kommt. Es lässt sich allerdings zwischen Thornhill und Eve Kendall insofern differenzieren, als Thornhill ungewollt die Rolle des Kaplan zugeschrieben bekommt und Eve Kendall mit Absicht in unterschiedliche Rollen schlüpft.²⁶⁵

²⁶⁵ Vgl.: Ebd., S. 37 f.

6.3. Vertigo

Bei der Verfolgungsjagd eines Verbrechers rutscht der Polizeibeamte Scottie Ferguson von einem Dach ab und kann sich gerade noch an eine Regenrinne klammern. Ein Arbeitskamerad eilt ihm zu Hilfe, stürzt jedoch bei dem Versuch, Scottie zu retten in die Tiefe und stirbt. Seitdem leidet Scottie an Akrophobie, sprich Höhenangst. Deswegen und wegen der Gewissensbisse ob des Todes des Kameraden beschließt er, vom Polizeidienst zurückzutreten und sucht Trost bei einer alten Freundin. Scottie, nun als Detektiv tätig, wird von seinem ehemaligen Schulfreund Elster beauftragt, dessen Frau Madeleine, gespielt von Kim Novak, zu observieren. Diese fühlt sich dermaßen stark mit ihrer Urgroßmutter, welche vor langer Zeit mit 26 Jahren Selbstmord beging, verbunden, dass sie sich ebenfalls mit 26 Jahren das Leben nehmen will. Bei den Ermittlungen findet Scottie heraus, dass sie die gleiche Frisur wie ihre Urgroßmutter hat, regelmäßig deren Ruhestätte aufsucht und sogar in dieselbe Gaststätte einkehrt, in der diese vor ihrem Ableben weilte. Als sich Madeleine schließlich wirklich das Leben nehmen will und in eine Bucht springt, wird sie von Scottie sicher geborgen. Die beiden entwickeln starke Gefühle füreinander, Madeleines Selbstmordgedanken bleiben jedoch. Schließlich stürzt sie sich von einem Turm, wobei Scottie ob seiner Akrophobie nicht fähig war, ihr hinauf zu folgen, um so die Tat zu verhindern. Wie beim Tod seines Kameraden macht sich Scottie auch diesmal dafür verantwortlich, wird schwer depressiv und lässt sich in eine psychiatrische Klinik einliefern.

Nach der Entlassung trifft er auf Judy, die Madeleine extrem ähnelt. Was er nicht ahnt ist, dass es wirklich dieselbe Person ist. Judy wurde von Elster beauftragt, seine von ihm zuvor getötete Frau Madeleine zu doubeln. Scottie und Judy, immer noch in ihn verliebt, gehen miteinander aus. Nach und nach bringt er sie dazu, sich immer mehr in seine ehemalige Geliebte zu verwandeln, indem sie Haarschnitt, Gewand und das Benehmen von Madeleine annimmt, in der Hoffnung, er würde sich bald in ihr wahres Ich verlieben. Als Judy schließlich die gleiche Halskette, die er zuvor bei Madeleine sah, anlegt, geht ihm ein Licht auf und er begreift die Intrige. Als er mit Judy erneut zu jenem Turm fährt und sie auffordert, die damaligen Ereignisse nachzuspielen, erfährt er, dass Elster, der mittlerweile in Europa weilt, den Leichnam seiner echten Frau Madeleine vom Turm stieß und ihn nur als Zeugen brauchte, im Wissen, dass Scottie Madeleine aufgrund seiner Akrophobie nicht auf den Turm folgen konnte. Judy versichert Scottie, dass sie ihn liebt, doch dieser kann dieses Gefühl nicht erwidern. Schließlich, als eine ob der Dunkelheit

nicht erkennbare Person, eine Nonne, auf der Turmspitze erscheint, stürzt Judy vor Schreck in die Tiefe.

„Höhenangst ist eine psychosomatische Krankheit namens Vertigo oder Akrophobie. Zu den Symptomen gehören lähmender Schwindel und ein Gefühl des Fallens - eine angstmachende, aber zugleich seltsam lustvolle Empfindung.“²⁶⁶ Mit diesen Sätzen beschreibt Spoto, wie es zu dem Titel des Films kam und verweist mit den letzten Worten auf die Charakterzüge des Protagonisten, auf die ich später noch eingehen werde.

Die Höhenangst des Protagonisten überträgt sich auf das Publikum, wenngleich diese Angst beim Rezipienten von der Angst der Figur im Film differenziert werden muss: „Während unser Held der Angst vor der physischen und psychischen Tiefe ausgesetzt ist, so sind wir unserem eigenen Blick ausgeliefert, der uns regelrecht anschwindelt.“²⁶⁷

Auch kann diese Furcht hierbei durchaus mehr bedeuten, wie Spoto festhält:

„Akrophobie bedeutet einerseits Angst vor dem Fallen, aber auch die Sehnsucht danach, Verlustangst und Risikobereitschaft; Todeswunsch und Todesangst; die Angst, das Gleichgewicht und die Kontrolle zu verlieren, und gleichzeitig der Wunsch, das Bewusstsein zu verlieren, wegzutreten, das Leben der Liebe zu opfern.“²⁶⁸

Generell dominiert in diesem Film der Aspekt des Blicks, etwa auch in folgender Szene, als der Protagonist begreift, dass es sich um eine Intrige handelt. Ist es in der Buchvorlage noch Fergusons Ertasten der Halskette, welche Judy bereits als Madeleine trug, so ist es im Film sein Blick auf die Kette, welcher ausschlaggebend für seine Aufklärung ist. Weiters ist es auch fragwürdig, warum Ferguson das falsche Spiel von Judy nicht schon früher anhand der Sprechweise erkennt, die der von Madeleine gleich ist. Auch hier ist zu erkennen, dass der Blick bzw. das Visuelle in *Vertigo* im Mittelpunkt steht und das Akustische in den Hintergrund rückt, was durchaus so gewollt scheint.²⁶⁹ Am Ende des Films taucht eine Person auf dem Turm auf, woraufhin Judy vor Angst den Halt verliert und hinunterstürzt. Die Person entpuppt sich als Nonne, die Stimmen gehört hat.

²⁶⁶ Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, übers. v. Adelheid Zöfel u. Christine Strüh, München: Heyne 1999, S. 278.

²⁶⁷ Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 92.

²⁶⁸ Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*, Hamburg: Ernst Kabel Verlag 1984, S. 282.

²⁶⁹ Vgl.: Klingholz, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, S. 92 f.

„[D]as Hören, die Stimme, ist hier der blinde Fleck des Sehens. Wird dieser blinde Fleck in der Welt des Sichtbaren manifest, löst dies die Katastrophe aus. Das ‚I heard voices‘ der Nonne symbolisiert den Einbruch der akustischen Qualität, die in den Code des Systems der Sichtbarkeit nicht integrierbar ist.“²⁷⁰

„Die Geschichte von VERTIGO unterliegt ebenfalls einer unbestimmten Rätselspannung“²⁷¹, ist bei Reuter zu lesen. Gemeint ist damit die geheimnisvoll dargelegte Geschichte um die wiederkehrende Tote, die anfangs ausschließlich durch übersinnliche Einflüsse zu erklären ist und nur mit der Informationsvergabe an den Zuseher bezüglich des geheimen Vorhabens des Bösewichts Elster logisch begreifbar wird.²⁷² Ebenfalls ist von „Wissensverwicklungen, Geheimnissen und Täuschungen auf der Ebene der Story sowie [...] der Erzeugung eines Konflikts zwischen Wissensdrang und Angst vor Wissen, der sich vom Protagonisten auf den Rezipienten überträgt“²⁷³, zu lesen.

In diesem Film ist es für Hitchcock wichtig, im Gegensatz zur Romanvorlage das Publikum bereits früher wissen zu lassen, dass es sich bei Judy tatsächlich um die ehemaligen Geliebte handelt.²⁷⁴ Er bleibt somit seinem Suspense treu, indem er den Rezipienten bereits früh mit Informationen versorgt und ihm so einen Wissensvorsprung gegenüber Ferguson gewährt. So spricht er von der Entscheidungsfrage „Suspense oder Überraschung“²⁷⁵, also das Publikum eben bereits früh einzuweihen oder es uninformiert zu lassen und erst zum Schluss die wahre Identität von Judy preiszugeben. Wie bereits erwähnt entscheidet er sich für den Suspense und stellt dabei fest: „Wir haben also einen Suspense, der sich auf die Frage stützt: Wie wird James Stewart reagieren, wenn er erfährt, daß sie ihn belogen hat, daß sie in Wahrheit Madeleine ist?“²⁷⁶.

Besonderes Augenmerk bei *Vertigo* gilt der Identitätssuche des Protagonisten Scottie. Während er in der Anfangsszene - am Rande eines Daches baumelnd - gerade noch dem

²⁷⁰ Bach, Teja Friedrich, „Der Schwindel des Sehens“, in: *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, Hg. Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 381.

²⁷¹ Reuter, *Alfred Hitchcocks Handschrift*, S. 107.

²⁷² Vgl.: Ebd.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 236

²⁷⁵ Ebd., S. 237.

²⁷⁶ Ebd., S. 238.

tödlichen Absturz entrinnt, spricht er in der darauffolgenden Einstellung unbekümmert mit einer Freundin. Anscheinend hat ihn dieses Ereignis nicht besonders mitgenommen, denn er hat es ja irgendwie geschafft, unbeschadet davonzukommen. Als er daraufhin einen neuen Auftrag erhält und später die Wirklichkeit der Begebenheiten um Madeleine bzw. Judy herausfinden soll, befindet er sich eigentlich auf dem Weg, seine eigene Persönlichkeit zu erforschen. Und der Rezipient forscht mit.²⁷⁷ Bei Scheffler ist diesbezüglich zu lesen:

„Auch wir wollen die Geschichte glauben, die Scottie da aufgetischt wird, bis der Regisseur *uns* die Wahrheit enthüllt. Wie wir möchte auch Scottie die Wahrheit erfahren - ihm jedoch fehlt die Enthüllung, die uns förmlich aufgezwungen wird. Mangels Erkenntnis verhält er sich nicht so, wie wir es vielleicht gerne hätten. Scottie kennt die *Wahrheit* noch nicht - und wir kennen *ihn* nicht richtig. Daher lässt sich sein Handeln auch nicht leichtfertig verurteilen.“²⁷⁸

Bezüglich der Schilderung der Geschehnisse aus der Sicht des Protagonisten schreibt Reuter: „Trotz dieser Fokussierung auf Scotties Perspektive kann für den Film nicht von einem personalen Erzähler gesprochen werden, da er Elemente eines allwissenden Erzählers einschiebt und sporadisch die subjektive Sehweise weiterer Charaktere einnimmt.“²⁷⁹

Erst als Hitchcock in Form eines Rückblicks zeigt, wie das Vorhaben des Bösewichts aussieht, endet die Erzählweise aus der Sicht des Hauptdarstellers und der damit verbundene Wissensgleichstand mit dem Rezipienten. Dieser Überschuss an Informationen führt dazu, dass sich der Zuseher vom Protagonisten entfernt, da nun klar ist, dass seine Geliebte für den Antagonisten arbeitet. Der Betrachter kann somit nicht mehr mit Scottie mitfiebern bzw. seinen Drang, die Frau in seine frühere Geliebte umzugestalten, nicht länger verstehen. Vielmehr bekommt nun Judy die Zuneigung des Publikums, welches darüber besorgt ist, dass der Protagonist das Rätsel auflösen und sie somit entlarven kann.²⁸⁰

Zu Beginn stellt Scottie für den Zuseher also noch eine Identifikationsfigur dar, was sich jedoch mit dem Fortlauf der Geschichte zumindest zwischenzeitlich ändert, etwa auch als

²⁷⁷ Vgl.: Scheffler, Sebastian, „Der Schwindel mit der Realität - *Vertigo*“, in: *Alfred Hitchcock - der Filmverführer*, Hg. Nikolai Wojtko, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005, S. 55.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Reuter, *Alfred Hitchcocks Handschrift*, S. 94.

²⁸⁰ Vgl.: Ebd., S. 95.

der Protagonist Judy dazu auffordert, das Gewand der vermeintlich verstorbenen Madeleine zu tragen, obwohl sie ihn bittet, es nicht tun zu müssen und er doch *ihre* Persönlichkeit schätzen soll. An dieser Stelle endet die Identifikation des Rezipienten mit dem Protagonisten, ersterer fühlt sich in seiner Zuneigung zu Scottie hinter Licht geführt und fragt sich nun, ob es der Figur noch gelingt, ihrem charakterlichen Dilemma zu entkommen.²⁸¹

Der Grundton in *Vertigo* wird durch ein aussichtsloses sinnliches Verlangen bestimmt. Der Regisseur zeigt nicht ausschließlich eine bestürzende Form der Zuneigung zwischen den Charakteren, vielmehr liegt es ihm daran, die Besonderheit der gefühlsbetonten Hingezogenheit darzulegen. Die Akrophobie des Protagonisten steht hierbei für die Furcht, sich jemand anderem uneingeschränkt zuzuwenden bzw. dabei in Schwindel zu geraten. Das Verlangen des Helden, eine Verstorbene wieder zum Leben zu erwecken, zeigt ebenso eine eingehende Behandlung des Themas „Tod“ wie der fingierte Suizid von Madeleine, der nervliche Zusammenbruch des Protagonisten sowie der tödliche Absturz von Judy.²⁸²

Bezüglich des Themas „Tod“ in diesem Film drückt sich Hitchcock, wie gewohnt, noch drastischer aus: „Es gibt noch einen anderen Aspekt, den ich ‚psychologischen Sex‘ nennen möchte, das ist hier der den Mann beherrschende Drang, ein unmögliches sexuelles Bild wieder zum Leben zu erwecken. Um es ganz einfach zu sagen: der Mann möchte mit einer Toten schlafen, es geht um Nekrophilie.“²⁸³

Nicht nur diese abartige Eigenschaft wird Scottie zugeschrieben, denn er verfolgt sein Ziel, Judy in Madeleine umzuwandeln, mit großer Besessenheit, beispielsweise als er sie ident wie Madeleine einkleiden will. Hierbei spricht Hitchcock davon, dass es Scottie nicht darum geht, sie neu einzukleiden, sondern eher, sie zu entblößen.²⁸⁴ Am Beispiel der Einstellung, als Judy wieder helles Haar trägt, erkennen wir am folgenden Kommentar des Regisseurs noch mehr seine Absicht, den Protagonisten nicht als Saubermann darzustellen:

²⁸¹ Vgl.: Scheffler, „Der Schwindel mit der Realität - *Vertigo*“, S. 55.

²⁸² Vgl.: Rieger, Eva, *Alfred Hitchcock und die Musik; Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*, Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S 176.

²⁸³ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 238.

²⁸⁴ Vgl.: Ebd.

„James Stewart ist immer noch nicht ganz zufrieden, weil sie das Haar nicht zum Knoten hochgenommen hat. Was heißt das? Das heißt, fast steht sie nackt vor ihm, sie braucht nur noch den Slip ausziehen. James Stewart verlegt sich aufs Bitten, und sie sagt: ‚Gut, ich machs schon‘, und geht ins Bad zurück. James Stewart wartet. Er wartet darauf, daß sie diesmal nackt zurückkommt, bereit zur Liebe.“²⁸⁵

Truffaut hält fest, dass *Vertigo* generell von sinnlichen Momenten strotzt. Etwa, als Scottie Madeleine vor dem Ertrinken rettet und sie in sein Apartment bringt. Als sie wieder aufwacht, liegt sie unbekleidet in seinem Schlafgemach, wobei man schlussfolgern kann, dass er sie entblößt hat.²⁸⁶

Ebenso könnte man sagen, dass der Film von männlichen Spannern und absurden Vorlieben handelt. Der Protagonist beschattet sein „Objekt“ genauestens, bekommt alles mit, hat volle Kontrolle darüber.²⁸⁷ Bezüglich dieser Beziehung zu Madeleine und der späteren zu Judy schreibt Rieger: „Er macht aus ihr ein künstliches Gegenüber ohne Eigenleben, das als Idealbild seiner Träume fungiert. [...] Und er ist unfähig, Judy zu küssen, solange sie seiner Modellfrau nicht bis aufs Haar gleicht.“²⁸⁸

Besonders geschickt präsentiert uns Hitchcock jene Szene, als Scottie der Intrige auf die Spur kommt. Diese weist von den visuellen Aspekten her eine Ähnlichkeit mit jener Szene auf, in der Scottie Madeleine zur Begräbnisstätte ihrer Urgroßmutter nachgeht. Um die Szene mysteriös zu gestalten, hatte Hitchcock Madeleine mit einer besonderen optischen Methode aufgenommen, um im Nebel den Schein der Sonne, der grün leuchtet, besser sichtbar zu machen. In der besagten Szene, in der Scottie ein Licht aufgeht, kann Hitchcock dann insofern dasselbe Schaudern hervorrufen, indem er Madeleine, dank der grünlich leuchtenden Werbung am Hotel, in dem sie sich befinden, visuell ähnlich wie in der Szene bei der Grabstätte darstellt.²⁸⁹

²⁸⁵

Ebd.

²⁸⁶

Vgl.: Ebd., S. 239.

²⁸⁷

Vgl.: Rieger, *Alfred Hitchcock und die Musik*, S 176.

²⁸⁸

Ebd.

²⁸⁹

Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 238 f.

Vertigo galt aus finanzieller Sicht für Hitchcock als Fehlschlag, wenigstens aber kamen die Aufwände, die für den Film aufgebracht wurden, durch die Kartenverkäufe wieder herein. Anfänglich war nicht Kim Novak für die Rolle der Madeleine bzw. Judy vorgesehen, sondern Vera Miles, welche jedoch vor Drehbeginn schwanger wurde. Hitchcock war nicht gänzlich zufrieden mit Kim Novak, weil sie immer wieder ihre eigenen Vorstellungen, wie ihre Rolle gespielt werden sollte, einbringen wollte. Hitchcock, der es stets vermied, mit seinen Darstellern in Konflikt zu geraten, musste sie dennoch zurechtweisen und ihr die vorgeschriebenen Gewänder aufdrängen, da für ihn in *Vertigo* die optische Darstellung der Akteure im Bild wichtiger war als die Handlung. Truffaut ist im Gegensatz dazu durchaus begeistert von Novak als Protagonistin in diesem Film, vor allem, weil sie ihre weiblichen Reize gekonnt ausspielen kann.²⁹⁰

Bei James Stewart wiederum war es schon zu Beginn geplant, dass er die Figur des Scottie Ferguson spielt. Er und Hitchcock hatten übrigens den gleichen Manager, was jedoch nicht der Hauptgrund für die Zusammenarbeit gewesen sein dürfte. Vielmehr war er der perfekte Darsteller für die Rolle des lebenswürdigen, aber auch mit Problemen behafteten Idealisten. Die Figur musste bedrückend und zugleich blauäugig überkommen.²⁹¹

²⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 241 f.

²⁹¹ Vgl.: Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 283 f.

6.4. Psycho

Die in Phoenix arbeitende Bürokraft Marion Crane, gespielt von Janet Leigh, möchte ihren Freund Sam heiraten. Dieser lehnt jedoch mit der Begründung, sie seien nicht ausreichend finanziell versorgt, ab. Also beschließt Marion, als sie im Auftrag ihres Chefs eine beträchtliche Summe Geld überbringen soll, dieses zu stehlen und begibt sich damit auf den Weg zu Sam, der in Kalifornien wohnt. Droese schreibt hierzu: „Trotz ihrer moralisch verwerflichen Tat gelingt es Hitchcock mittels der Erzählperspektive, die gänzlich auf Marions Sichtweise beschränkt bleibt, beim Publikum eine große Anteilnahme am Schicksal Marions zu erwecken.“²⁹² Total verängstigt, sie könnte ja für den Diebstahl zur Rechenschaft gezogen werden, muss Marion aufgrund eines Gewitters haltmachen und landet bei einem abgeschiedenen Motel. Dort trifft sie auf den Eigentümer Norman Bates, dargestellt von Anthony Perkins, welcher ihr ein Zimmer zur Verfügung stellt. In einem Gespräch mit Norman, der etwas weiter oberhalb des Motels in einem düsteren Haus lebt, erfährt Marion, dass das Motel, seitdem die Autobahn verlegt wurde, sehr schlecht besucht ist. Weiters erzählt er, dass er seine Mutter, die ebenfalls in seinem Haus lebt, pflegt. Es ist offensichtlich, dass sich Norman über die Ankunft der gut aussehenden Marion freut. Diese hört anschließend ein Gespräch zwischen Norman und seiner Mutter mit, welche ihm den Umgang mit Frauen untersagt. Beim anschließenden Abendessen bekennt Norman Marion, dass er keine sozialen Beziehungen pflegt, da er ja seine Mutter hat, welche er als zwar nicht gefährlich, doch hin und wieder etwas arglistig bezeichnet. Nach dem gemeinsamen Essen ist Marion hin- und hergerissen. Soll sie das Geld am nächsten Morgen zurückbringen oder doch behalten? Es deutet sich an, dass sie sich für Ersteres entscheidet und so steigt sie beruhigt unter die Dusche. Durch den Duschvorhang erkennt der Zuseher eine Frauengestalt, welche auf die nichts ahnende Marion zuschreitet und sie schließlich mit mehreren Messerstichen niederstreckt. Diesbezüglich ist Folgendes zu lesen:

„Dieses höchste Thrillmoment, das unerwartet mit großer Gewalt einsetzt, löst einen Schock beim Publikum aus, da es mit dem Tode Marions bereits nach dem ersten Drittel des Films seine Identifikationsfigur verliert. An dieser Stelle finden somit die Erwartungen der Zuschauer durch die vorher aufgebauten Spannungsbögen ein abruptes Ende.“²⁹³

²⁹² Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 86.
²⁹³ Ebd.

Nach der Ermordung betritt Norman das Zimmer und findet die tote Marion. Da er annimmt, seine neidische Mutter sei die Täterin gewesen, schafft er den Leichnam und Marions Hab und Gut inklusive dem geraubten Geld in ihr Fahrzeug und beseitigt es in einem nahe gelegenen Sumpf. Dabei beginnt der Rezipient mit Norman mitzufühlen und wünscht sich, dass er ungeschoren davonkommt.²⁹⁴ Ähnlich wie bei der netten, attraktiven Marion, die jedoch eine Diebin darstellt, ist sich der Zuseher auch bei Norman nicht zu hundert Prozent sicher, ob er nun für ihn oder gegen ihn sein soll. Spoto stellt beispielsweise fest:

„[S]o haben wir auch bei Norman Bates gemischte Gefühle. Er putzt so gründlich, nachdem seine Mutter den blutigen Mord begangen hat, und gemeinsam mit ihm sind wir sehr erleichtert, als Marions Auto, das eine Weile festzusitzen schien, endlich gurgelnd im Sumpf versinkt. Im Grund lebt PSYCHO vor allem von unseren schizoiden Empfindungen, von unserem Wunsch, alles zu sehen und doch wegschauen zu wollen.“²⁹⁵

Währenddessen ist der Arbeitgeber von Marion sicher, dass ihr Diebstahl eine Kurzschlusshandlung war. Er benachrichtigt nicht die Polizei, sondern beauftragt den Detektiv Milton Arbogast, der Sache nachzugehen. Als dieser bei besagtem Motel angelangt ist, unterhält er sich zunächst mit Norman Bates und begibt sich danach in das dahinter gelegene Haus, um mit dessen Mutter zu sprechen. Als er die Stufen im Haus emporschreitet, wird er jedoch wie Marion von einer Gestalt in Frauenkleidung erstochen. „Dieses Thrillmoment tritt zwar nach dem vom Zuschauer bereits erlebten Duschmord nicht mehr völlig unerwartet ein, löst aber dennoch durch die dargestellte große Gewalt einen Schock beim Publikum aus“²⁹⁶, ist dabei zu lesen.

Marions Freund Sam und ihre Schwester Lila Crane machen sich inzwischen auch auf die Suche nach ihr. Sie sprechen mit dem Sheriff des Ortes, welcher ihnen erklärt, dass von Norman keine Gefahr ausgeht, jedoch erfahren sie auch, dass dessen Mutter bereits vor langer Zeit Selbstmord begangen habe. Als sie beim Motel ankommen, geben sie sich als Paar zu erkennen und mieten sich dort ein. Norman kommt ihnen von Beginn an suspekt vor und so begibt sich Lila zum Haus hinter dem Motel, um nach dessen Mutter zu sehen, während Sam mit Norman spricht und ihn hinhält. Der Rezipient fühlt sich nun mit Lila

²⁹⁴ Vgl.: Ebd., S. 87.

²⁹⁵ Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 337.

²⁹⁶ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 87.

verbunden, fiebert mit ihr mit und macht sich nun Sorgen darüber, ob sie das gleiche Schicksal ereilt wie zuvor Marion und Arbogast. Diese Sorgen werden durch die musikalischen Einlagen verstärkt. Nachdem Lila das Schlafgemach der Mutter betreten hat, wird wieder das Gespräch zwischen Sam und Norman gezeigt, der nach einer verbalen Auseinandersetzung Sam niederschlägt. Dadurch erfährt der Zuseher einen Vorsprung an Informationen gegenüber der nunmehrigen Identifikationsfigur im Haus hinter dem Motel und so wird der Suspense erhöht.²⁹⁷

Norman begibt sich daraufhin auch zu seinem Haus, in dem sich Lila befindet, die nun anscheinend ohne jegliche Unterstützung, Sam ist bewusstlos, Norman Bates und Mrs. Bates gegenübertreten muss. Lila bemerkt jedoch Norman rechtzeitig und sucht Unterschlupf bei den Treppen, die zum Keller führen, wobei das Publikum bereits weiß, dass sich dort Normans Mutter befindet. Norman schreitet die Stufen nach oben in den ersten Stock und so begibt sich Lila nach unten, nicht ahnend, dass sich dort die Mutter befindet. So erreicht die Spannung ihren Höhepunkt.²⁹⁸ Als sie den Keller betritt, sieht sie die besagte Frau von hinten auf einem Stuhl sitzend, nähert sich ihr und greift ihr auf die Schulter. Der Körper dreht sich um, Lila ist vom Anblick schockiert, denn es handelt sich um eine präparierte Leiche. Im selben Moment stürmt Norman in Frauenkleidung in den Keller und will Lila attackieren, was der zur Hilfe eilende Sam gerade noch verhindern kann. Er kann Norman bezwingen. Nun ist klar, dass Norman hinter den Morden steckt. Als er in einer Kammer auf dem Polizeirevier sitzend gezeigt wird, stellt sich heraus, dass er eine schizophrene Persönlichkeitsstörung aufweist.

Wie bereits in meiner Arbeit erwähnt, ist Hitchcocks *Psycho* nicht gerade ein Paradebeispiel für den ehrlichen Umgang des Regisseurs mit dem Publikum bzw. für die vollständige Informationsvergabe an selbiges, was sich vor allem in der Szene mit dem überraschenden Mord in der Dusche zeigt. Truffaut sieht dies ähnlich: „Sie [Hitchcock, Anm. d. Verf.] haben sich in *Psycho* bemüht, das Publikum auf falsche Fährten zu locken.“²⁹⁹ Auch Droese schlägt in dieselbe Kerbe: „Der erste Teil in *Psycho* ist ein *red herring*, ein Ablenkungsmanöver, mit dem Hitchcock sein Publikum zunächst auf eine

²⁹⁷ Vgl.: Ebd., S. 88 f.

²⁹⁸ Vgl.: Ebd., S. 90.

²⁹⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 262.

falsche Fährte lockt.“³⁰⁰ Spoto schreibt bezüglich der geschickten Lenkung des Rezipienten durch Hitchcock:

„Die Manipulation des Publikums ist mehr als nur pervers - sie verfolgt einen künstlerischen, ja moralischen Zweck. Hitchcock verwickelt uns in die halb bewußten Wünsche und die heimlichen Sehnsüchte der Figuren, und er tut dies, indem er uns dazu bringt, ihnen zuzusehen. Die Kamera wird zur Fortsetzung des Auges des Betrachters, aber diese Sichtweise ist immer parteilich und trügerisch.“³⁰¹

Auch in Bezug auf die Identifikationsmöglichkeit des Rezipienten mit zumindest einem der Hauptdarsteller hebt sich *Psycho* von Hitchcocks anderen Filmen ab, nämlich insofern, als es hierbei keine Person auf der Leinwand gibt, mit der der Betrachter richtig mitfühlt. Zuerst wird dem Zuseher eine Betrügerin, welche Geld gestohlen hat, präsentiert und danach ein Mann, welcher für den Killer gehalten wird, der, wie sich später herausstellt, auch einer ist. Laut Truffaut besteht hierbei jedoch ein gewisses Maß an Anteilnahme des Zusehers am Verhalten des Letztgenannten: „Vielleicht ist es nicht gerade Identifikation, aber die Sorgfalt, mit der Perkins alle Spuren des Verbrechens beseitigt, nimmt einen doch für ihn ein. Das ist so, wie wenn jemand seine Arbeit gut macht.“³⁰² Auch kommt hierbei zum Tragen, dass der Rezipient, erst als ihm aufgezeigt wird, dass die Mutter des Mörders bereits lange verstorben ist, nicht mehr mit diesem mitfiebert, sondern hofft, dass er geschnappt wird.³⁰³

Psycho zählt wohl ebenfalls zu den bekanntesten Filmen Hitchcocks und ist auch dessen erfolgreichster. Nicht viele Filme hatten eine dermaßen große Einwirkung auf kommende Werke des Genres eines „Thrillers“. ³⁰⁴ Bezüglich der Wahrnehmung und Wirkung des Films schreibt Spoto:

„[E]igentlich ist dieser Film eine Meditation über die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart. Er führt dem Zuschauer vor, daß er im Grunde ein Voyeur und zu jedem Verbrechen fähig ist. Und er zeigt uns den amerikanischen Traum als Alptraum. Immer wieder stellt sich die Frage nach der Wahrheit. Das, was wir sehen, ist immer nur ein Ausschnitt, und oft spielt uns unsere

³⁰⁰ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 85.

³⁰¹ Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 338.

³⁰² Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 265.

³⁰³ Vgl.: Ebd.

³⁰⁴ Vgl.: Wydra, *Alfred Hitchcock*, S. 110.

Wahrnehmung einen Streich - das ist Hitchcocks These, von der ersten Einstellung an.“³⁰⁵

Dabei sah es ursprünglich so aus, als würde der Film gar nicht zustande kommen, denn die Verantwortlichen bei der Produktionsfirma Paramount waren von der Handlung nicht überzeugt und nahmen zudem an, dass der Film wegen seiner Gewaltdarstellung zensiert werden würde. Hitchcock hingegen war von diesem Projekt dermaßen überzeugt, dass er dem Studio anbot, die dafür benötigten Mittel, welche sich auf knapp unter einer Million Dollar beliefen, selbst auf die Beine zu stellen und forderte anstatt seines Gehalts einen Anteil am Gewinn, der knapp über der Hälfte angesiedelt war. Weil die Produktionsfirma dabei keine Investitionen und somit kein Risiko tragen musste, wurde dem Vorschlag zugestimmt. Mit ein Grund für Hitchcocks Zuversicht bezüglich des Films war, dass er seit einigen Jahren die positive Entwicklung des Horrorfilms und den damit, trotz geringen Einsatzes, verbundenen Zuschauerandrang bei anderen Projekten des Genres bemerkte.³⁰⁶

Psycho wird nach seiner Uraufführung zum riesigen finanziellen Erfolg, in Autokinos beispielsweise wird das restliche Abendprogramm gestrichen und es bilden sich kilometerlange Fahrzeugschlangen davor. Auch war bemerkenswert, was wohl die Mundpropaganda noch mehr anheizte, dass einige Zuseher bereits während der Vorstellung verängstigt das Filmtheater verließen.³⁰⁷

Hitchcock selbst hatte große Freude daran, dass der Film so großen Anklang bei den Zusehern fand. Für ihn standen bei der Entstehung des Werkes nicht der Inhalt bzw. die Figuren darin im Vordergrund, sondern er war darauf bedacht, „durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, lauter technische Sachen, das Publikum zum Schreien zu bringen.“³⁰⁸ Das war es, was für Hitchcock vor allem zählte. Der Film hat keine Aussage, die transportiert werden muss oder den Zuseher neugierig macht. Laut Hitchcock sind es auch nicht die Fähigkeiten seiner Protagonisten, die das Gesamtwerk ausmachen, sondern es ist der pure Film allein, welcher das Publikum fesselt. Der Regisseur war beim Dreh darauf bedacht, ein bedeutendes Werk zu schaffen und er wollte

³⁰⁵ Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 331.

³⁰⁶ Vgl.: Penning, Lars, „Die Universalität des Bösen“, in: *Alfred Hitchcock's Psycho*, Hg. Frank Schnelle, Stuttgart: Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedleroth 1993, S. 57.

³⁰⁷ Vgl.: Wydra, *Alfred Hitchcock*, S. 117.

³⁰⁸ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 275.

dabei Spaß haben, was sich auch auf die niedrigen Produktionskosten und das damit verbundene geringe Risiko zurückführen lässt. Sämtliche Einstellungen wurden sehr schnell gedreht, ausgenommen die Mordszene mit Janet Leigh und die Szene, in der Anthony Perkins die Spuren beseitigt.³⁰⁹

Als Grundlage für den Film gilt eine Geschichte von Robert Bloch mit gleichem Titel, jedoch mit wenig Gemeinsamkeiten. So ist die Originalgeschichte sehr banal, mit Figuren, die dem Klischee entsprechen, und weist kaum erregende Momente auf. Neben der ungleichen Darstellung der Figuren, dem Mörder im Buch ist sofort anzusehen, wozu er fähig ist, weist vor allem der Ablauf der Geschichte in der Vorlage im Vergleich zum Film Differenzen auf. Beispielsweise liest der Mörder in der Vorlage zu Beginn ein Buch über brutale Rituale, die er ansprechend findet und Marions Verhältnis zu ihrem Freund gilt als nicht erotisch, im Film jedoch wird das Paar zu Beginn im Bett gezeigt. Essenzielle Szenen, wie das Aufeinandertreffen mit dem Polizisten, der ihr empfiehlt, in einem Motel zu übernachten, fehlen in der Vorlage komplett. Auch gibt es darin keine Auseinandersetzung Normans mit Mrs. Bates, die Marion mitbekommt, stattdessen gibt es mehrere solche, bei denen die Mutter als körperlich anwesend präsentiert wird. Auch bei der Duschszene gibt es insofern Differenzen, als in der Vorlage nur kurz beschrieben wird, wie Marion, hier übrigens durch Enthauptung, umkommt. Im Film ist die Szene jedoch von zentraler Bedeutung und seitdem weltberühmt.³¹⁰

Laut El-Nawab drücken sich die Unterschiede zwischen dem Film und der Vorlage vor allem dadurch aus, dass „sie Rhythmus, Tempo und Gewichtung bedeutsamer Handlungsschwerpunkte völlig unterschiedlich behandeln.“³¹¹

Wie im Film *The Birds*, welcher drei Jahre nach *Psycho* erschien, spielen auch hier Vögel eine beträchtliche Rolle, worauf ich nun eingehen möchte.

Das erste Auftreten der Vögel in *Psycho* findet knapp vor dem gemeinsamen Essen von Norman und Marion statt. Ihr Blick fällt kurz vor dem Betreten des Zimmers auf einen ausgestopften Waldkauz, dessen offene Schwingen vermuten lassen, dass er unmittelbar vor einer Attacke steht, was ihn für kurze Zeit lebendig macht. Dies, so die weitere

³⁰⁹ Vgl.: Ebd., S. 276.

³¹⁰ Vgl.: El-Nawab, Dina, *Alfred Hitchcocks „Psycho“*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag 1997, S. 82 f.

³¹¹ Ebd., S. 83.

Kameraeinstellung, ruft bei Marion augenblickliches Erschrecken hervor. Danach folgt die Einblendung eines ausgestopften Raben, der zwar still dazusitzen scheint, aber dennoch Grauen verbreitet. Der Zuseher vermutet bereits, dass die beiden Tiere mehr bedeuten, als bloß Ausstattung zu sein. Besonders das von Hitchcock eingesetzte Licht sagt mehr aus.³¹² Diesbezüglich schreibt Frey:

„Besonderes Augenmerk sollte hierbei auf den Schlagschatten gerichtet werden, der ein verzerrtes Abbild der Tiere an die Wand wirft. Er erfüllt zwei Funktionen: Zum einen vergrößert er ihre Erscheinung, um sie bedrohlicher wirken zu lassen [...]. Zum zweiten deutet die Dopplung der Gestalt durch den Schattenwurf darauf hin, dass mindestens eine andere Bedeutung über ihr und jenseits ihrer manifesten Erscheinung schwebt. An dieser Stelle offenbart sich der Symbolcharakter der Vogelpräparate. Die Grenzen der greifbaren Erscheinung werden übertreten.“³¹³

Laut Hitchcock ist Norman so von den präparierten Tieren fasziniert, dass er ebenso die Mutter mumifiziert. Mit dem Waldkauz verbindet ihn der Umstand, dass dieser sich in der Finsternis wohlfühlt und ein Kundschafter ist, der andere ausspioniert, ähnlich wie Norman. Dieser weiß bestens über diese Tiere Bescheid und spürt deren Blicke.³¹⁴ Diesbezüglich spricht Hitchcock von Folgendem: „Sein eigenes Schuldgefühl reflektiert sich im Blick dieser Vögel, die ihn überwachen. Und weil er das Ausstopfen mag, hat er auch seine eigene Mutter mit Stroh vollgestopft.“³¹⁵

Weiters ist bei den oben angeführten Schatten zu erwähnen, dass sie sich durch die jeweilige Neuausrichtung des Lichts verändern bzw. eine neue Lage einnehmen und so die starren Kreaturen zum Leben erwecken. Ebenfalls als Schatten, nämlich als der seiner verstorbenen Mutter, agiert Norman Bates, wenn er seine Persönlichkeit wechselt und in Frauenkleider schlüpft. Dabei fragt sich der Zuseher, ob Mrs. Bates überhaupt noch unter den Lebenden weilt oder bereits verstorben ist. Besonders stark tritt diese Überlegung auf, als Lila und Sam mit dem Gesetzeshüter sprechen und er ihnen erklärt, dass Mrs. Bates bereits seit mehreren Jahren tot ist. Das Publikum wird dadurch irritiert, dass Sam glaubt, er habe die Mutter am Fenster gesichtet. Frey schreibt diesbezüglich: „Interessant ist, dass sich beide Männer auf das verlassen, was sie *gesehen* haben. Samuel glaubt an den Schatten am Fenster und der Sheriff an den beigesetzten Sarg. Wie sich herausstellen

³¹² Vgl.: Frey, Agnes, „Triebfedern eines Nesthockers - *Psycho*“, in: Wojtko, *Alfred Hitchcock - der Filmverführer*, S. 102.

³¹³ Ebd., S. 102 f.

³¹⁴ Vgl.: Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 275.

³¹⁵ Ebd.

wird, wurden beide getäuscht.“³¹⁶ Da man sich offensichtlich nicht einmal mehr auf das verlassen kann, was man gesehen hat, steht bei *Psycho* die Annahme im Raum, dass man wohl von nichts mit Sicherheit ausgehen kann.³¹⁷

Das Sehen ist bei *Psycho* generell hervorzuheben. So schreibt Spoto:

„Zentral ist Hitchcocks Thema vom leeren Starren, dem unvollkommenen Sehen, dem offenen Voyeurismus. Gemeinam [sic!] mit Norman beobachten wir Marion, als sie sich auszieht, um zu duschen: Er nimmt ein Bild von der Wand, hinter dem sich ein Guckloch befindet; die Kamera fährt nach einer Nahaufnahme von Normans Auge in den Raum, und nun sind wir die Spanner. Und haben dabei keinerlei Illusionen in Bezug [sic!] auf seine Absichten. Hitchcock macht das mehr als deutlich.“³¹⁸

Nachdem wir uns bereits in der Inhaltsangabe bzw. danach mit den Identifikationsmöglichkeiten und einzelnen Suspense-Szenen auseinandergesetzt haben, möchte ich nun auf weitere eingehen.

Generell sei erwähnt, dass die meisten Suspense-Momente in diesem Film sehr kurz ausfallen. Eine der Szenen findet sich zu Beginn, als ein Polizeibeamter auf Marions Fahrzeug zugeht, in dem sie übernachtet hat. Der Rezipient ist hierbei in Sorge, dass sie ob des Diebstahls zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Erst als die Protagonistin auf den Beamten aufmerksam wird, endet der Wissensvorsprung des Zusehers und somit die Suspense-Szene. Eben solche Szenen finden kurz darauf statt, nämlich als sich die Protagonistin nichts ahnend nach einer anderen Fahrgelegenheit umsieht und dabei ebenfalls von einem Polizeibeamten ins Visier genommen wird und als, während sie im Gespräch mit dem Fahrzeugverkäufer ist, ein Streifenwagen vorfährt, der jedoch, wie sich später herausstellt, keine Gefahr darstellt. Beide Male besitzt das Publikum mehr Informationen als die Protagonistin.³¹⁹

Durch die bereits erwähnte zwischenzeitliche Identifikation des Publikums mit Norman entsteht ebenfalls Suspense, nämlich als er nicht weiß, dass der Detektiv und später Marions Freund und ihre Schwester nach ihr suchen. Somit besitzt der Betrachter wieder einen Wissensvorsprung, der erst verschwindet, als Arbogast den Grund seines

³¹⁶ Frey, Agnes, „Triebfedern eines Nesthockers - *Psycho*“, in: Wojtko, *Alfred Hitchcock - der Filmverführer*, S. 103.

³¹⁷ Vgl.: Ebd.

³¹⁸ Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 339 f.

³¹⁹ Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 201 f.

Aufenthalts erklärt. Als er später Marions Schwester gegenüber Norman als Täter bezichtigt, erfährt das Publikum somit mehr Informationen als Norman, der diesbezüglich zunächst nichts ahnend ist. Ebenso mehr Informationen als Norman hat der Rezipient, als Marions Freund und deren Schwester sich später aufmachen, um Normans Absteige sowie das Haus dahinter unter die Lupe zu nehmen. Somit wird Suspense geschaffen.³²⁰

Den Suspense, der während des gesamten Films auftritt, beschreibt Smith folgendermaßen: „If *Psycho* begins at a more advanced stage of suspense, then it also travels much further along the suspense scale by going beyond fear to give us horror and, in the finale scene showing Norman alone in his cell, a state of what can only be described as post-horror.“³²¹ Bezüglich des bereits erwähnten „Surprise“, den Hitchcock vollzieht, als Marion in der Duschszene ermordet wird, ist zu lesen:

„The shower murder in *Psycho* [...] [is] negating and destroying the previous concrete suspense situation concerning the theft of the money, in favour of a much more uncertain form surrounding Norman's concealment of his mother in the old house.“³²²

³²⁰ Vgl.: Ebd., S. 204 f.

³²¹ Smith, *Hitchcock*, S. 26 f.

³²² Ebd., S. 41.

6.5. The Birds

In einer Tierhandlung begegnet der Jurist Mitchell Brenner, kurz Mitch, gespielt von Rod Taylor, der jungen Melanie Daniels, die von Tippi Hedren dargestellt wird. Beide sind voneinander angezogen und so fährt Melanie Mitch nach Bodega Bay hinterher, um seiner jungen Schwester ein Paar Vögel als Geburtstagsgeschenk zu überreichen.

Nachdem Melanie kurz nach ihrem Eintreffen von einem Vogel angegriffen und leicht verletzt worden ist, werden mehrere aufgewühlte Vögel gezeigt, die sich gruppieren und so zur Spannungserhöhung beitragen. Beim Zuseher entsteht hierbei Verwunderung, warum die Vögel sich so seltsam benehmen.³²³ Der Rezipient kann hierbei nur Vermutungen über das merkwürdige Auftreten der Tiere haben. Melanie entscheidet sich trotz des Angriffs auf sie zu bleiben und übernachtet bei Annie Hayworth, Lehrerin in Bodega Bay und einstige Geliebte von Mitch Brenner. Sie berichtet Melanie über das spezielle Verhältnis von Mitch zu seiner Mutter Lydia, die große Angst hat, ihn an eine andere Frau zu verlieren. Dieses besondere Verhältnis steigert die Spannung für den Rezipienten und es entstehen bei ihm weitere Vermutungen über den Fortlauf der Beziehung zwischen den beiden Hauptdarstellern.³²⁴

Bei der Geburtstagsfeier von Mitchs Schwester greifen plötzlich Vögel an und attackieren vor allem die Kinder. Auch zu späterer Stunde kommt es zu einem erneuten Angriff von Vögeln, welche durch den Schornstein in das Haus, in dem sich die Protagonisten aufhalten, hineingelangen und dort alles verwüsten. Die sich in dem Haus befindenden Menschen können gerade noch flüchten.

Tags darauf begibt sich Lydia Brenner zu dem Haus eines in der Nähe wohnenden Bauern, den sie jedoch tot und mit herausgepickten Augen auffindet. Nun ist klar, welche Gefahr von den Vögeln ausgeht. Lydia schickt daraufhin Melanie zur Schule von Mitchs Schwester, um diese wohlbehalten nach Hause zu bringen. Dort angekommen wartet Melanie im Schulhof auf das Ende der Unterrichtsstunde. Auf einer Parkbank sitzend und Zigarette rauchend bemerkt sie nicht, dass sich hinter ihr viele Vögel auf einem Gerüst versammeln, jedoch vorerst nicht angreifen. Diese Szene, auf die ich später noch genauer

³²³ Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 92.
³²⁴ Vgl.: Ebd., S. 92.

eingehen werde, bildet ein Paradebeispiel für den Wissensvorsprung des Rezipienten gegenüber der Figur auf der Leinwand und somit für Suspense. Als Melanie schließlich die Vögel entdeckt, begibt sie sich in das Schulgebäude und warnt die sich darin befindlichen Kinder samt Lehrerin, welche hierauf aus dem Gebäude stürmen und während der einhergehenden Attacke der Vögel flüchten.

Daraufhin diskutieren die Bewohner von Bodega Bay in einer Gaststätte über das merkwürdige Verhalten der Vögel. Als diese einen Mann bei der gegenüberliegenden Tankstelle attackieren, strömt Benzin aus, welches durch einen Mann, der sich eine Zigarre anzündet, entflammt wird, wobei es zur Explosion der Tankstelle kommt. Der darauf folgende Angriff der Vögel fordert mehrere Opfer unter den Bewohnern, Mitch kann für sich und Melanie gerade noch im Restaurant Schutz finden. Melanie wird daraufhin zur Last gelegt, der Grund für die Attacke der Vögel zu sein, da diese erst bei Melanies Eintreffen aggressiv wurden. Als sich die beiden Protagonisten wieder zum Schulgebäude begeben, entdecken sie die Lehrerin Annie, welche tot vor ihrem Haus liegt. Mitchs kleine Schwester versteckt sich indessen darin und erklärt, dass Annie sie vor den Vögeln beschützt hat.

Im weiteren Verlauf der Handlung sucht Melanie mit Mitchs Familie Zuflucht in deren Haus. Doch auch alle Sicherheitsvorkehrungen, wie etwa die mit Holzleisten verschlossenen Fenster und Türen, verhindern nicht, dass Melanie auf dem Speicher des Hauses von den Vögeln attackiert und verletzt wird. Der letzte Ausweg ist die Flucht mit dem Auto. Währenddessen sieht man scharenweise Vögel herumsitzen, die jedoch nicht angreifen. Das Ende wird offengelassen und der Grund für die Attacken nicht geklärt, jedoch vermutet Paglia: „Die ersten Strahlen der Morgendämmerung scheinen die Erlösung anzukündigen.“³²⁵

War Psycho noch in Schwarzweiß gedreht, präsentiert sich *The Birds* wieder als Farbfilm. Mit der Länge von knapp zwei Stunden ist er deutlich länger, als es damals bei Filmen üblich war. Obwohl der Film tricktechnisch zur damaligen Zeit als sehr anspruchsvoll galt, war dies für Hitchcock kein Hindernisgrund, dieses Werk zu verwirklichen. Vielmehr war er fasziniert von der Idee, normale Vögel Personen attackieren zu lassen

³²⁵ Paglia, Camille, *Die Vögel - Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*, übs. v. Karlheinz Dürr, Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000, S. 12.

und spricht sogar von Folgendem: „Ich hätte den Film nicht gedreht, wenn es sich um Geier oder andere Raubvögel gehandelt hätte. Mir hat gefallen, daß es um ganz gewöhnliche Vögel ging, Alltagsvögel.“³²⁶ Hier lässt sich wieder Hitchcocks Vorliebe erkennen, das Ungewöhnliche zu zeigen, das, was nicht vermutet wird.³²⁷

Es handelt sich also bei den Vögeln in *The Birds* um normale Vögel, die nicht als bedrohlich angesehen werden, jedoch plötzlich beginnen, Menschen anzugreifen. Es gab übrigens gerade zu der Zeit, als der Film gedreht wurde, in der Nähe einen Zwischenfall, von dem Hitchcock erfuhr, nämlich dass Vögel Schafe angegriffen und ihnen die Augen ausgepickt hatten. Dies inspirierte Hitchcock zu der Szene, als Lydia, die Mutter von Mitch, den Bauer mit den ausgepickten Augen auffindet.³²⁸

Weiters ließ sich Hitchcock davon inspirieren, dass laut Zeitungen an einem Küstenabschnitt Kaliforniens unzählige Vögel auf Fahrzeuge und Häuser herabflogen, wobei Menschen in dieser Nacht ins Freie gelaufen seien, um den Grund für den Krach zu suchen, jedoch sich sofort wieder in den Gebäuden in Sicherheit gebracht hätten, als sie die Vögel sahen. Wenngleich diese Vorkommnisse wohl dadurch verursacht worden waren, dass die Tiere sich nicht mehr zurechtgefunden hatten und auf die Beleuchtung der Straßen und Häuser zusteuerten, war Hitchcock sehr daran interessiert und ließ sich sofort eine Ausgabe der hiesigen Zeitung zukommen.³²⁹

Als Vorlage für den Film dient eine Geschichte von Daphne du Maurier, welche Hitchcock aufgriff. Sind es bei du Maurier noch Vögel, die unter Tollwut leidend, Leute attackieren, so gibt Hitchcock bis zum Ende des Films keinerlei Erklärung für den Angriff auf die Opfer.³³⁰

Das Drehbuch zu *The Birds* stammt von Evan Hunter, jedoch wie üblich bei Hitchcock, nahm er auch diesmal Einfluss darauf. War es in der bereits erwähnten Vorlage von du Maurier noch der mürrische Hocken, der es mit den angreifenden Vögeln zu tun bekommt, wird dieser in Hitchcocks Version durch den Juristen Mitchell Brenner, kurz

³²⁶ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 277.

³²⁷ Vgl.: Ebd.

³²⁸ Vgl.: Ebd., S. 279.

³²⁹ Paglia, *Die Vögel*, S. 15.

³³⁰ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 90 f.

Mitch, ersetzt. Neu hinzu kommen hingegen die Protagonisten Melanie Daniels, eine Frau aus einer reichen Familie, sowie die Mutter von Mitch, die ihn zu kontrollieren versucht und ihn für sich alleine haben will. Ebenso sei angeführt, dass „in du Mauriers nur grob gezeichneter Originalfassung [...] weder sexuelle Intrigen noch Freud'sche Analysen von familiären Einflüssen“³³¹ zum Tragen kommen. Ist es in der Vorlage noch Hocken selbst, der erkennt, dass etwas Schreckliches passiert sein muss, um die Vögel derart in Rage zu bringen, übernimmt diesen Part im Film die Ornithologin, welche zusammen mit anderen Bewohnern des Küstenortes in der Gaststätte über mögliche Ursachen für den Angriff diskutiert.³³²

Bezüglich der Herangehensweise an die Erwartungshaltung des Publikums bei *The Birds* sagt Hitchcock: „In *The Birds* bin ich so vorgegangen, daß das Publikum nie im voraus [sic!] wissen kann, wie die nächste Szene sein wird.“³³³ Generell sei in diesem Film das Vorausschauen durch den Zuseher schwierig, das Einzige, was er vermuten kann, ist, dass die Attacken der Tiere im Verlauf der Geschichte immer schlimmer ausfallen. Truffaut merkt an: „Im ersten Teil sieht man einen normalen psychologischen Film, und nur die letzte Einstellung jeder Szene weist hin auf die Bedrohung der Vögel.“³³⁴ Dies ist für Hitchcock insofern von Bedeutung, als er beim Publikum keine Langeweile aufkommen lassen will. Jeder verweilt gespannt in Erwartung der Vögel, welche ja schon durch den Titel des Films, durch die Werbung sowie durch das Intro angekündigt werden. Somit würden die Zuseher sich nicht mehr auf die Figuren und deren Entwicklung im Film konzentrieren.³³⁵ Mit dem Zeigen der Vögel in jenen Einstellungen möchte Hitchcock dem Zuseher mitteilen: „Nur ruhig, nur ruhig, sie kommen schon!“³³⁶

Bei Milke ist diesbezüglich zu lesen: „Wenn der Film beginnt [sic!] sind die Zuschauer auf das Schlimmste gefaßt - so erzeugt Hitchcock bereits vor dem Beginn der Geschichte *Suspense*.“³³⁷

³³¹ Paglia, *Die Vögel*, S. 11.

³³² Vgl.: Ebd., S. 11 f.

³³³ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 279.

³³⁴ Ebd., S. 280.

³³⁵ Vgl.: Ebd.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 47.

Laut Paglia „gelingt es Hitchcock [...] in *Die Vögel*, mit gedämpft leuchtendem und doch intensivem Technicolor Furcht und Schrecken in eigenartig-stimmungsvolle Schönheit umzukehren.“³³⁸

„Die verschiedenen Erklärungsversuche der Figuren im Film scheitern, und Hitchcock selbst gibt nie eine ernsthafte Antwort auf diese Frage - weder während des Films noch in Interviews. Hitchcocks einziges (wenig ernstzunehmendes) ausführliches Erklärungsangebot für das Verhalten der Vögel bietet er seinem Publikum in dem Werbetrailer zu *The Birds*: Seit Jahrhunderten jagen wir die Vögel, schmücken uns mit ihren Federn, sperren sie in kleine Käfige und essen sie - vielleicht hatten sie langsam genug davon?!“³³⁹

Obwohl *The Birds* vielfach dem Horrorgenre zugeordnet wird, ist der Film nicht einfach als Horrorfilm zu bezeichnen, denn „der Regisseur greift mehrdeutig und mehrschichtig darüber hinaus.“³⁴⁰

Weiters fügt Rieger an: „Prophetisch und pessimistisch zeichnet der Film den unlösbaren Konflikt zwischen Mensch und Umwelt: Eine durch das Verhalten der Menschen entartete Natur schlägt zurück.“³⁴¹ Obwohl bei Hitchcock bereits früher Vögel, zumindest am Rande wie bei *Psycho*, wo der Mörder das Ausstopfen von Tieren als Beschäftigung pflegt, eine Rolle spielten, werden sie erst in *The Birds* zur akuten Bedrohung.

Nun möchte ich auf das Intro von *The Birds* eingehen. Darin fliegen die Vögel wild durcheinander hin und her, die Umgebung scheint verschwommen, wodurch die Tiere bedrohlich dicht am Rezipienten zu sein scheinen.³⁴²

Paglia schreibt unter Bezugnahme auf die finale Szene von *Psycho*, welchen Hitchcock vor *The Birds* drehte, als der Bösewicht den Zuseher mit einem diabolischen Blick ansieht: „Der Anfang von *Die Vögel* scheint uns den Zugang zum unergründlichen Innenleben eines Verrückten zu öffnen, wo ein irres Durcheinander von animalischen Kräften wütet.“³⁴³ Weiters fügt sie an: „Der Titel deutet den Krieg zwischen Natur und Kultur an: Das Irrationale und das Primitive siegen über die Illusionen der Menschen.“³⁴⁴

³³⁸ Paglia, *Die Vögel*, S. 9.

³³⁹ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 43.

³⁴⁰ Rieger, *Alfred Hitchcock und die Musik*, S. 197.

³⁴¹ Rieger, *Alfred Hitchcock und die Musik*, S. 198.

³⁴² Vgl.: Paglia, *Die Vögel*, S. 30.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

Ein Charaktermerkmal des Films macht sich bereits im Intro bemerkbar, nämlich dass es, bis auf den Gesang der Schüler in der Szene im Schulhof und dem Klavierspiel von Melanie, keine Musik in *The Birds* gibt, worauf ich nun eingehen möchte. Bereits im Vorspann dominiert das Gekreische der Vögel, welches immer lauter wird und schließlich den Gipfel erreicht, als der Schriftzug „Hitchcock“ im Bild zu sehen ist. Wie die anderen Schriftzüge zerfällt auch dieser und wird von den Flügelschlägen verweht. Danach setzt Dunkelheit ein.³⁴⁵

Als *The Birds* verwirklicht wurde, gab es eine Veränderung des Tons in Filmen. Die gefühlsbetonte Musik war nicht mehr in Mode, es fand ein Wechsel zum Pop statt. Wie andere hatte auch Hitchcock seine Probleme damit, was mit dem Rauswurf seines langjährigen Gefährten Bernard Herrmann endete, als dieser die Filmmusik zu *Torn Curtain*, der nach *The Birds* erschien, verfasste. Bei *The Birds* war Herrmann noch mit an Bord und arbeitete zusammen mit zwei Tonkünstlern aus Deutschland am Soundtrack des Films. Diese zwei Tonkünstler, Sala und Gassmann, arbeiteten gemeinsam mit dem Gerät Trautonium an den Geräuschen der Vögel. Mithilfe des Trautoniums wurde das Gekreische sowie das Schlagen der Flügel perfekt imitiert. Es war möglich, schier unzählige Varianten davon zu erzeugen³⁴⁶, was wichtig war, denn „[d]ie Vögel flattern und schreien ohne Nebengeräusche, was die unheimliche Wirkung steigert, ebenso wie die Stille zwischen den Angriffen beängstigend wirkt.“³⁴⁷

Auch in anderer Hinsicht wird der Ton raffiniert eingesetzt. Beispielsweise, als sich Melanie mit dem Auto nach Bodega Bay begibt, was mit dem dröhnenden Geräusch des Wagens einhergeht. Rieger schreibt diesbezüglich:

„Der Lärm schneidet in die beschauliche Stille des Orts hinein und verdeutlicht ihren Einbruch in eine fremde Welt. Ihre [Melanies, Anm. d. Verf.] beherrschende Art, die alles dem eigenen Zweck unterordnet, paßt zur Thematik des Films: hier schert sich eine nicht um die Natur, sondern tut ihr Gewalt an. Gleiches trifft auf das Motorboot zu, das mit seinem Lärm den Protest der Vögel geradezu anzieht. Sie erscheinen folgerichtig

³⁴⁵ Ebd., S. 31.

³⁴⁶ Vgl.: Rieger, *Alfred Hitchcock und die Musik*, S 199.

³⁴⁷ Ebd., S 199.

gerade dann, als Melanie mehrfach versucht, den Motor anzulassen.“³⁴⁸

Eine der bereits erwähnten Ausnahmen, in denen Musik in *The Birds* vorkommt, ist die Szene auf dem Schulhof. Hierbei singen die Schüler ein in der Melodie gleichbleibendes, friedliches Lied, das im Gegensatz zur Bildsprache steht, da sich hinter der Protagonistin, die auf der Parkbank sitzt, das Unheil in Form der Vögel aufbaut und somit große Gefahr droht.

Die Wichtigkeit der Figur der Melanie Daniels in *The Birds* zeigt folgende Aussage:

„[S]ie [Melanie Daniels, Anm. d. Verf.] wird als erstes eingeführt und an ihr vollzieht sich der größte Wandel. Es wird schnell deutlich, daß sie der Mittelpunkt der Geschichte ist; die anderen dienen nur als Auslöser ihrer Reaktionen: Mitch, bzw. ihr Interesse an ihm, motiviert ihre Handlungen, alle anderen lösen Konflikte aus, mit denen Melanie konfrontiert wird.“³⁴⁹

Nachdem das erwähnte Intro das Publikum in Schrecken versetzt hat und der Bildschirm schwarz geworden ist, ist eine Kirchenglocke zu hören, welche wohl den Zuseher aufrütteln und von der Angst befreien soll. Kurz darauf ist die schöne Melanie zu sehen, ganz in Schwarz. Paglia schreibt bezüglich ihres Aussehens in Verbindung mit dem Intro: „Die Frau ist eine Krähe, ihre Stöckelschuhe sind die Krallen einer räuberischen Kreatur. Melanie trägt eine ungewöhnlich lange und schmale schwarze Ledertasche in der Hand, wie ein phallisches Gewehrfutteral.“³⁵⁰ Melanie stolziert elegant über den Gehweg. Beim Passieren eines Zeitungsstands ist ein Pfeifen zu vernehmen. Als sie sich in diese Richtung wendet, blickt sie streng, denn sie vermutet wohl einen Mann, der ihr unverfroren nachgepiffen hat, doch es war nur ein Junge und es ist ein Grinsen in ihrer Miene zu erkennen. Schon jetzt wird klar, obwohl Melanie noch nichts sagte, dass es sich bei ihr um eine Dame handelt, die sich über ihr Aussehen und ihrer Wirkung auf die Männerwelt im Klaren ist und ihre Reize auch einzusetzen weiß. Nachdem sie den Jungen angeblickt hat, lenkt sich Melanies Aufmerksamkeit auf ein Vogelgeschwader, das umherkreist. Das Grinsen verflüchtigt sich, die Miene wird streng, als hätte sie eine Vorahnung, was noch auf sie zukommen sollte.³⁵¹

³⁴⁸ Ebd., S 199 f.

³⁴⁹ Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 54.

³⁵⁰ Paglia, *Die Vögel*, S. 33.

³⁵¹ Vgl.: Ebd., S. 33 f.

Sie betritt eine Vogelhandlung, um bestellte Vögel abzuholen, die sie verschenken möchte. Daraufhin betritt auch Mitch den Laden, der die aus Zeitungen bekannte Melanie sofort erkennt, sie jedoch wie einen Angestellte des Geschäfts behandelt. Melanie steigt darauf ein und spielt, eher schlecht, da sie wenig Ahnung von diesen Tieren hat, die Angestellte. Paglia schreibt bezüglich dieses ersten Aufeinandertreffens der beiden Protagonisten: „Fast alles, was bei diesem Pas de deux in der Eröffnungsszene gesagt wird, ist Lüge: Für Hitchcock sind Täuschung und Liebe untrennbar miteinander verbunden.“³⁵²

Als Mitch quasi als Sieger aus der Konversation hervorgeht, weil sich offenbart, dass er die ganze Zeit über wusste, wen er vor sich hat, ist Melanie erst etwas verduzt. Ihr ist anzumerken, dass die ansonsten Erfolgsverwöhnte es nicht gewohnt ist zu verlieren. Dennoch oder gerade deswegen fühlt sie sich zu Mitch hingezogen. Der Umstand, dass sie umgehend mit einem Telefonat über sein Autokennzeichen seine Daten erfährt, zeugt davon, dass sie durchaus Übung darin hat, von anderen einen Gefallen einzufordern bzw. wegen ihres Ansehens diesen auch zu erhalten. Sie wird als verhätschelt, erfolgssicher dargestellt, erweckt aber durchaus die Gunst des Zusehers. Da sie die Niederlage nicht auf sich sitzen lassen will, bringt sie die „Lovebirds“, um welche es sich bei der vorhergehenden Konversation gehandelt hat, mit einem Siegerlächeln zu Mitchs Apartment, welcher jedoch bereits nach Bodega Bay zu seiner Familie aufgebrochen ist. Bei der Autofahrt dorthin wird schon durch ihre Art, das Auto zu lenken, nämlich schnell und rücksichtslos nicht in der Spur bleibend, klar, dass das Publikum seine positive Bewertung von Melanie überprüfen muss, was auch bei der Ankunft in der Küstenstadt durch ihr kesses Auftreten deutlich wird.³⁵³ Milke schreibt diesbezüglich:

„Hitchcock nutzt derweil alle denkbaren visuellen Gestaltungsmöglichkeiten, um dem Publikum zu vermitteln, daß Melanie hier fehl am Platze ist, daß sie in etwas eindringt, wo sie nicht hingehört. [...] Das Thema Melanie als Eindringling wird hier in jedweder Hinsicht dargestellt: visuell (durch das Gitterfenster, das Melanie von dem Mann in der Post trennt), dialogisch ([...] weil sie ‚ungesehen‘, ‚überraschend‘, ‚heimlich‘ zu dem Haus gelangen möchte), und auditiv (das laute

³⁵² Ebd., S. 38 f.

³⁵³ Vgl.: Milke, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, S. 54 f.

Motorengeräusch Melanies Sportwagens in den ruhigen Straßen von Bodega Bay).“³⁵⁴

Als Melanie nun auf Annie, die ehemalige Geliebte von Mitch, trifft, stellt sich beim folgenden Wortgefecht ebenfalls heraus, dass sie in Bodega Bay nicht gerade willkommen ist. Hitchcock macht jedoch in dieser wie auch in anderen Sequenzen durch die Kameraeinstellungen, mit denen er Annie zeigt, sowie durch deren simple Aufmachung klar, dass sie wohl nicht mit Melanie um die Zuneigung von Mitch konkurrieren kann. Bezüglich dieser Kameraeinstellungen schreibt Milke:

„Hitchcocks Inszenierung baut Annie nicht zu einer Konkurrentin für Melanie auf: Annie wird häufig aus unvorteilhaften Kamerawinkeln gezeigt, ihr Gesicht liegt meist halb im Schatten – Melanie hingegen wird meist gleichmäßig ausgeleuchtet von vorne gezeigt und wird so dem Zuschauer von vornherein als ‚Siegerin‘ angekündigt.“³⁵⁵

Wir sehen also, dass Hitchcock sehr viel Wert auf die Darstellung der Figur der Melanie legte, was auch dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass sie in beinahe allen Szenen, in denen Gefahr droht, vertreten ist.

Die wohl bekannteste Suspense-Szene in *The Birds* findet vor dem Schulgebäude statt, als Melanie auf Mitchs Schwester, die sich noch im Unterricht befindet, wartet. Nichts ahnend sitzt sie auf der Parkbank, während sich hinter ihr die Vögel zu versammeln beginnen. Da der Zuseher bereits um die Gefahr der Vögel weiß und auch einen Wissensvorsprung gegenüber der Protagonistin besitzt, beginnt der Suspense sich aufzubauen. Nachdem die drohende Gefahr zu sehen war, ändert Hitchcock die Kameraeinstellung, um die Anteilnahme des Rezipienten an Melanie zu erhöhen. Diesbezüglich ist zu lesen: „Als nächste Steigerung der Blick- und Wissensbegrenzung (und somit *Suspense*-Erzeugung) geht die Kamera von einer halbnahen auf eine nahe Einstellung von Melanie, wodurch die Identifikation [...] verstärkt wird.“³⁵⁶

Da nun die Anteilnahme an der Figur erhöht wurde, möchte der Rezipient diese vor der Gefahr der Vögel retten, was „zu einer erheblichen Spannungssteigerung beim

³⁵⁴ Ebd., S. 55. Milke bezieht sich hierbei auf: Salje, Gunther, *Hitchcock. Regieanalyse - Regiepraxis*, Röllinghausen: Media Institut 1996, S. 34-38.

³⁵⁵ Ebd., S. 54 f.

³⁵⁶ Ebd., S. 62.

Publikum³⁵⁷ beiträgt. Der Suspense der Szene wird durch das Kinderlied, welches in der Schule hinter Melanie gesungen wird, erhöht:

„[T]he verse is an accumulative story, which lengthens in lines from verse to verse, just as the birds are accumulating. Each chorus ends with the words ‚now, now, now‘ to heighten the Suspense about when the birds will attack.“³⁵⁸

Gleich darauf zeigt Hitchcock, um die Identifikation mit Melanie zu steigern, mithilfe eines „point-of-view shot“³⁵⁹ ihre Beobachtung eines Vogels, der auf dem Gerüst hinter ihr landet. Sie sieht nun zum ersten Mal, deutlich später als der Rezipient, die bedrohlichen Vögel, die sich hinter ihr versammelt haben. Somit erkennt sie die drohende Gefahr erst spät, das Publikum ist bereits seit Längerem durch den Wissensvorsprung in einer Suspense-Situation.³⁶⁰

Melanie läuft in die Schule, um kurz darauf unter dem Angriff der Tiere mit den Kinder zu flüchten. Über diese Flucht schreibt Droese: „Die nun folgenden Thrillmomente, in denen die Kinder von aggressiven Vögeln verfolgt und besonders stark attackiert werden, lassen die Spannung auf ein Höchstmaß ansteigen.“³⁶¹

Eine weitere Suspense-Szene findet statt, als Benzin an der Tankstelle ausströmt und durch den Mann, der sich nichts ahnend eine Zigarre anzündet, entflammt wird. Hier ist zu erwähnen, dass der Rezipient zwar ein Plus an Informationen gegenüber dem Mann hat, das Plus gegenüber Melanie und den anderen Personen in der Gaststätte aber nicht lange besteht, da diese kurz darauf auch das ausströmende Benzin bemerken. Ebenso tritt Suspense auf, als die Vögel in das Haus von Mitch gelangen wollen. Hierbei wird von den Protagonisten vorerst übersehen, dass die Tiere die Eingangstür bearbeiten, um in das Innere zu gelangen. Das Publikum jedoch weiß darüber Bescheid und erfährt somit einen Wissensvorsprung.³⁶²

³⁵⁷ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 93.

³⁵⁸ Weis, Elizabeth, *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*, East Brunswick: Fairleigh Dickinson University Press 1982, S. 96.

³⁵⁹ Dies ist ein anderer Begriff für die subjektive Kameraeinstellung.

³⁶⁰ Vgl.: Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 93.

³⁶¹ Ebd., S. 94.

³⁶² Vgl.: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 228 f.

7. Schlusswort

In meiner Diplomarbeit habe ich dargelegt, wie der Begriff Suspense nach Hitchcock definiert wird. Wir haben gesehen, dass sich sein Suspense vor allem durch die vollkommene Informationsvergabe an das Publikum und dem damit verbundenen Wissensvorsprung gegenüber dem Protagonisten sowie durch die notwendige Identifikation mit selbigem auszeichnet. Es wurde aufgezeigt, dass, obwohl Hitchcock eine sehr klare Vorstellung von Suspense hatte, er sich doch des Öfteren widersprochen hat. So spricht er offen über die Anwendung eines „Surprise“, den er zuvor in seinen Aussagen stets ablehnte, und vollzieht diesen auch, etwa in seinem Werk *Psycho*. Auch die Autoren in der Literatur stimmen mit Hitchcocks Suspense-Vorstellung überein, jedoch geht kaum einer auf die teils widersprüchlichen Darstellungen ein.

Ebenfalls ein Augenmerk meiner Arbeit lag auf der Darlegung anderer Termini, die mit Suspense oft in Verbindung gebracht werden, wie etwa „Surprise“, „Thrill“ oder „Mystery“, wobei wir gesehen haben, dass sich letzterer Begriff in Bezug auf die Informationsvergabe deutlich von Suspense unterscheidet.

Auch war es ein Ziel meiner Arbeit, die Besonderheiten Hitchcocks filmischen Schaffens aufzuzeigen. So war es interessant zu sehen, wie Hitchcock an die Filme heranging, was ihm wichtig war. So war es für ihn immer wichtig, selbst mithilfe der Kamera Gefühle beim Rezipienten zu wecken und sich nicht auf die Schauspieler zu verlassen. Ein Markenzeichen von Hitchcock ist die subjektive Kameraeinstellung, welche die für den Suspense wichtige Identifikation des Rezipienten mit der Figur auf der Leinwand erhöht. Bemerkenswert sind auch die unzähligen Kameraeinstellungen (oft an die eintausend), die der Regisseur für einen Film benötigte, außer für *Rope*, wobei er hier von einem Fehler seinerseits spricht. Ebenso hervorzuheben gilt, dass bei Hitchcock stets das Visuelle über den Ton dominierte, was wiederum das oben Geschriebene bestätigt.

Ein Begriff, dem Hitchcock Leben einhauchte, ist der „MacGuffin“, für den er ebenfalls berühmt ist. Deshalb ist es auch etwas ironisch, dass er ihn als völlig unwichtig für die Handlung selbst bezeichnet, gilt er doch als der Anstoß des Geschehens eines Films.

Bei der Analyse der Filme sahen wir, wie Hitchcock es schafft, dass der Zuseher mit den Protagonisten mitgeht, mitfiebert, sich mit ihnen identifiziert und wie bzw. wo er den Rezipienten einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren im Film gibt, um Suspense zu erzeugen. Außerdem wurde aufgezeigt, was in seinen von mir analysierten Filmen

ebenso wichtig ist, seien es nun berühmte Szenen in den Filmen, Charakterdarstellungen oder andere Besonderheiten.

Zum Abschluss möchte ich mit folgendem Zitat einen Denkanstoß geben: „[Suspense, Anm. d. Verf.:] Mit diesem Wort muss jedes Nachdenken über Hitchcock beginnen.“³⁶³

³⁶³ Redottée, Hartmut W, „Leid-Motive. Das Universum des Alfred Hitchcock“, in: *Obsessionen. Die Alptraumfabrik des Alfred Hitchcock*, Marli Feldvoß, Joseph Garncarz, Jan-Christopher Horak, Marburg: Schüren Verlag 2000. S. 20. Zitiert nach: Stiegler, *Die Bombe unter dem Tisch*, S. 58.

8. Verzeichnisse

8.1. Literatur

Bach, Teja Friedrich, „Der Schwindel des Sehens“, in: *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, Hg. Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 373-396.

Balint, Michael, *Angstlust und Regression*, o.O.: Klett-Cotta Verlag 2009.

Bauck, Markus, „Klingende Bilder - Hitchcocks Soundtracks“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999, S. 145-162.

Beier, Lars-Olav, „Die kalkulierte Willkür - Wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999, S. 57-74.

Bloch, Robert, *Psycho*, München: Heyne 2004.

Bogdanovich, Peter, *Wer hat denn den gedreht?*, Übs. v. Daniel Amman, Jürgen Bürger, Ruth Keen, Kathrin Razum, Martin Richter, Thomas Stegers, Zürich: Haffmans Verlag 2000.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film History – An Introduction*, New York (u.a.): McGraw Hill 1994.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen & Co Ltd. 1985.

Borringo, Heinz-Lothar, *Spannung in Text und Film: Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*, Düsseldorf: Schwann Verlag 1980.

Boileau, Pierre, *Vertigo*, o.O.: Rowohlt Tb. 1954.

Cooke, Lez, „Hitchcock and the Mechanics of Cinematic Suspense“, in: *Twentieth-Century Suspense: The Thriller Comes of Age*, Hg. Clive Bloom, London: Macmillan Press Ltd. 1990. S. 189-202.

Deininger, Marlies, *Suspense in postmodern detective fiction*, Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 2013.

Derry, Charles: *The suspense thriller. Films in the shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company 2001.

Desalm, Brigitte, „Überwachen und Strafen - Einiges über die Blicke bei Hitchcock“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999, S. 39-56.

Douchet, Jean, „Hitch and His Public“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Leland Poague, Chichester(u.a.): Blackwell Publishing 2009, S. 17-24.

Droese, Kerstin, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, Coppingrave: Coppi-Verlag 1995.

Du Maurier, Daphne, „The Birds“, in: *The Apple Tree*, Hg. Daphne du Maurier, England: Gollancz 1952.

El-Nawab, Dina, *Alfred Hitchcocks „Psycho“*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag 1997.

Esser, Michael, „Bange machen gilt - Spannung, Suspense und Schicksal“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999, S. 75-92.

Frey, Agnes, „Triebfedern eines Nesthockers - Psycho“, in: *Alfred Hitchcock - der Filmverführer*, Hg. Nikolai Wojtko, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005, S. 99-122.

Fuchs, Andreas, *Dramatische Spannung: moderner Begriff - antikes Konzept*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

Fuxjäger, Anton, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*, Wien: Diss. Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Universität Wien 2002.

Gadenstätter, Lisa, *Die Darstellung der Frau bei Alfred Hitchcock dargestellt am Beispiel Rear Window*, Wien: Fakultät für Grund- und Integrativwissenschaften der Universität Wien 2001.

Giannetti, Louis, *Understanding movies*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1993.

Harper, Ralph, *The world of the thriller*, Cleveland: The Press of Case Western Reserve University 1969.

Harris, Robert A., *Alfred Hitchcock und seine Filme*, übs. v. Christa Maerker, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1979.

Hitchcock, Alfred, „Close Your Eyes and Visualize!“, 1936, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 246-249.

Hitchcock, Alfred, „Lecture at Columbia University“, 1939, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 267-274.

Hitchcock, Alfred, „Let 'Em Play God“, 1948, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 113-115.

Hitchcock, Alfred, „Master of Suspense. Being a Self-Analysis by Alfred Hitchcock“, 1950, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 122-124.

Hitchcock, Alfred, „The Enjoyment of Fear“, 1949, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 116-121.

Hitchcock, Alfred, „Why "Thrillers" thrive“, 1936, in: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Hg. Sidney Gottlieb, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1995, S. 109-112.

Hördinger, Annette, *Der Schrecken der Bilder - Thrill und Suspense in der filmischen Umsetzung und deren Verarbeitung durch den Zuseher – mit dem Schwerpunkt auf dem Identifikationsangebot des Protagonisten*, Wien: Fakultät für Human und Sozialwissenschaften, Universität Wien 2001.

Junkerjürgen, Ralf, *Spannung - Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung: eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne*, Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang 2002.

Kassler, Max, *Factors of Suspense in Narratives and Films*, Memphis: The University of Memphis 1996.

Klingholz, Friederike, *Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Merker, Helmut, „Rear Window“, in: *Alfred Hitchcock*, Hg. Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen, Berlin: Dieter Bertz Verlag 1999, S. 364-369.

Milke, Inka, *Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen*, Hamburg: Diplomarbeiten Agentur 2000.

Norden, Martin Frank, *The art of anxiety: Principles of suspense in representative narrative films*, Columbia: University of Missouri 1977.

Orr, John, „Hitch as Matrix-Figure: Hitchcock and Twentieth-Century Cinema“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Leland Poague, Chichester (u.a.): Blackwell Publishing 2009, S. 47-68.

Paglia, Camille, *Die Vögel - Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*, übs. v. Karlheinz Dürr, Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000.

Penning, Lars, „Die Universalität des Bösen“, in: *Alfred Hitchcock's Psycho*, Hg. Frank Schnelle, Stuttgart: Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedleroth 1993, S 55-64.

Pütz, Peter, *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.

Pye, Douglas, „Film Noir and Suppressive Narrative: Beyond a Reasonable Doubt“, in: *The Movie Book of Film Noir*, Hg. Ian Cameron, London: Studio Vista 1992, S. 98-110.

Redottée, Hartmut W, „Leid-Motive. Das Universum des Alfred Hitchcock“, in: *Obsessionen. Die Alpträumfabrik des Alfred Hitchcock*, Hg. Marli Feldvoß, Joseph Garncarz, Jan-Christopher Horak, Marburg: Schüren 2000, S. 19-50.

Reuter, Vibeke, *Alfred Hitchcocks Handschrift: Vom literarischen zum filmischen Text*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005.

Rieger, Eva, *Alfred Hitchcock und die Musik; Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*, Bielefeld: Kleine Verlag 1996.

Salje, Gunther, *Hitchcock. Regieanalyse - Regiepraxis*, Röllinghausen: Media Institut 1996.

Scheffler, Sebastian, „Der Schwindel mit der Realität - *Vertigo*“, in: *Alfred Hitchcock - der Filmverführer*, Hg. Nikolai Wojtko, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005, S. 55-80.

Schickel, Richard, *Master of Existential Suspense*, in: *Time*, May 12, 1980.

Schulze, Anne-Katrin, *Spannung in Film und Fernsehen: Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos 2006.

Seeßlen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*, Marburg: Schüren Presseverlag 1995.

Smith, Susan, *Hitchcock: Suspense, Humor and Tone*, London: British Film Institute 2000.

Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, übs. v. Adelheid Zöfel u. Christine Strüh, München: Heyne 1999.

Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*, Hamburg: Ernst Kabel Verlag 1984.

Stiegler, Christina, *Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock - oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich?*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011.

Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, übs. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas, München: Heyne 2003.

Vogel, Andreas, *Directing the Audience - Alfred Hitchcock und die Manipulation des Publikums*, Hg. von Rüdiger Steinmetz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2003.

Weibel, Adrian, *Spannung bei Hitchcock*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Weis, Elizabeth, *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*, East Brunswick: Fairleigh Dickinson University Press 1982.

Witte, Karsten, „Erwünschtes Unglück“, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.3.1984.

Wollen, Peter, „Rope: Three hypotheses“, in: *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Hg. Richard Allen, S. Ishii-Gonzalès, London: British Film Institute 1999, S. 75-85.

Wood, Robin, „Strangers on a Train“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Leland Poague, Chichester(u.a.): Blackwell Publishing 2009, S. 172-182.

Wulff, Hans J., „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, in: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Hg. Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 1-17.

Wydra, Thilo, *Alfred Hitchcock*, Berlin: Suhrkamp 2010.

8.2. Internet

deerdiary, *Recommend me some good thrillers/suspense movies* (10.04.2013), <http://forum.bodybuilding.com/showthread.php?t=157376243>. Zugriffsdatum: 20.10.2014.

8.3. Filme

Hackford, Taylor, *The Devil's Advocate*. 1997. DVD, Warner Home Video 2003. 138 Min.

Hitchcock, Alfred, *Blackmail*. 1929. DVD, Studiocanal 2002. 82 Min.

Hitchcock, Alfred, *Dial M for Murder*. 1954. DVD, Warner Home Video 2004. 105 Min.

Hitchcock, Alfred, *Easy Virtue*. 1928. DVD, Screen Gems / Intergroove 2011. 73 Min.

Hitchcock, Alfred, *Frenzy*. 1972. DVD, Universal Pictures Germany 2006. 111 Min.

Hitchcock, Alfred, *Murder!* 1930. VHS, Timeless Multimedia 1987. 92 Min.

Hitchcock, Alfred, *North by Northwest*. 1959. DVD, Warner Home Video 2001. 132 Min.

Hitchcock, Alfred, *Notorious*. 1946. DVD, Phoenix 2008. 97 Min.

Hitchcock, Alfred, *Psycho*. 1960. DVD, Universal Pictures Germany 2006. 104 Min.

Hitchcock, Alfred, *Rear Window*. 1954. DVD, Universal Pictures Germany 2006. 107 Min.

Hitchcock, Alfred, *Rebecca*. 1940. DVD, Phoenix 2008. 126 Min.

Hitchcock, Alfred, *Rope*. 1948. DVD, Universal Pictures Germany 2003. 77 Min.

Hitchcock, Alfred, *Sabotage*. 1936. DVD, Phoenix 2007. 76 Min.

Hitchcock, Alfred, *Shadow of a Doubt*. 1943. DVD, Universal Pictures Germany 2003. 108 Min.

Hitchcock, Alfred, *Stage Fright*. 1950. DVD, Warner Home Video 2004. 105 Min.

Hitchcock, Alfred, *Strangers on a Train*. 1951. DVD, Warner Home Video 2001. 99 Min.

Hitchcock, Alfred, *Suspicion*. 1941. DVD, Universal 2007. 99 Min.

Hitchcock, Alfred, *The 39 Steps*. 1935. DVD, ITV Studios Home Entertainment 2007. 106 Min.

Hitchcock, Alfred, *The Birds*. 1963. DVD, Universal Pictures Germany 2004. 115 Min.

Hitchcock, Alfred, *The Lodger*. 1927. DVD, Aberle Media 2012. 85 Min.

Hitchcock, Alfred, *The Man Who Knew Too Much*. 1956. DVD, Universal Studios 2002. 120 Min.

Hitchcock, Alfred, *The Paradine Case*. 1947. DVD, Fremantle Home Entertainment 2008. 110 Min.

Hitchcock, Alfred, *Torn Curtain*. 1966. DVD, Universal Pictures UK 2005. 128 Min.

Hitchcock, Alfred, *Under Capricorn*. 1949. DVD, Cornerstone Media 2006. 90 Min.

Hitchcock, Alfred, *Vertigo*. 1958. DVD, Universal 2006. 124 Min.

9. Anhang

Abstract

In dieser Diplomarbeit wird dargelegt, wie der Begriff „Suspense“ bei Hitchcock zu verstehen ist bzw. welche Voraussetzungen für die Entstehung eines „Suspense“ notwendig sind. Ebenfalls wird gezeigt, wie andere Autoren „Suspense“ bei Hitchcock interpretieren bzw. ob sie mit Hitchcocks Auffassung übereinstimmen oder nicht. Auch andere Begriffe, wie „Mystery“ und „Thrill“, die oft mit „Suspense“ in Verbindung gebracht werden, werden untersucht. Es werden die Unterschiede von „Suspense“ und „Mystery“ sowie von „Suspense“ und „Surprise“ aufgezeigt.

Anschließend liegt das Augenmerk auf den filmischen Mitteln, die für Hitchcock wichtig waren bzw. seine Werke prägen. Als Beispiele hierfür dienen die Aufnahme, die Filmmontage, der Ton bei Hitchcock sowie die Merkmale, mit denen er Filme in Szene setzte. Auch auf den von Hitchcock geprägten Begriff „MacGuffin“ wird eingegangen.

Des Weiteren werden fünf Filme, nämlich *Rear Window*, *North by Northwest*, *Vertigo*, *Psycho* und *The Birds*, analysiert. Es werden Szenen, in denen Suspense eintritt, aufgezeigt, ebenso wird auf Merkmale eingegangen, die für die jeweiligen Filme charakteristisch sind.

Lebenslauf

P E R S Ö N L I C H E D A T E N

Name	Johannes Wimberger
Staatsbürgerschaft	Österreich

A U S B I L D U N G

1992 – 1996	Volksschule Traundorf
1996 – 2000	Bundesgymnasium Gmunden
2000 – 2005	Handelsakademie Gmunden
Seit 2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Absolvierung ausgewählter Fächer an der Wirtschaftsuniversität Wien

B E R U F L I C H E R W E R D E G A N G

2005-2006	Zivildienst im Landeskrankenhaus Gmunden
2006	Büroarbeit bei der Stadtgemeinde Gmunden
2009 - 2014	Mitarbeiter der Wiener Festwochen Ges.m.b.H.