

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 36 (1994)
Heft: 196

Artikel: Wenn Filme Texte sind : zur Brauchbarkeit eines wissenschaftlichen
Terminus für die Filmanalyse
Autor: Schreckenberg, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867092>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

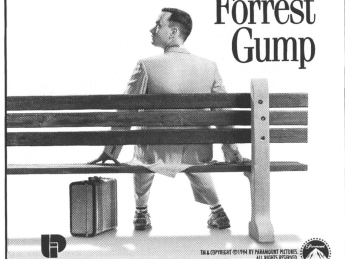
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

The world will never be the same once you've seen it through the eyes of Forrest Gump.

Tom Hanks is **Forrest Gump**



Ab 14. Oktober im Kino

UNIVERSITY MICROFILMS INTERNATIONAL
TALKING HEADS ENTERTAINMENT PARTNERSHIP
ALL RIGHTS RESERVED



LITIGE

Vous avez une question ou un problème juridique. Nous vous conseillons. Pour que les choses soient claires: notre service juridique.

Société suisse pour la gestion des droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles

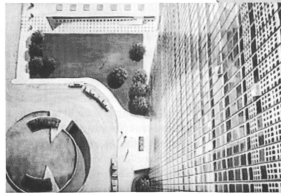
SUISSEMAGE

Nous protégeons vos droits sur les films

Bureau romand
Rue St-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

•••••

Cary Grant und
Eve Marie Saint in NORTH
BY NORTHWEST
von Alfred Hitchcock



FILMTHEORIE

Zur Brauchbarkeit
eines wissenschaftlichen
Terminus für
die Filmanalyse



Wenn Filme Texte sind

Was ist ein Text?

Von einem Film als von einem Text zu sprechen, mag denjenigen, der mit dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch nicht unbedingt vertraut ist, zunächst befremden: Mit dem Begriff des Textes verbindet sich im alltäglichen Verständnis eher die Vorstellung einer gedruckten oder geschriebenen Information, seien das ein Zeitungsartikel oder ein Brief. Dass in einem bestimmten begrifflichen Zusammenhang ein Film, vom Kurzfilm bis zum abendfüllenden Spielfilm, durchaus als ein Text begriffen und analytisch behandelt werden kann, lässt sich auf den Strukturalismus zurückführen. Strukturalistische Prinzipien haben seit den zwanziger Jahren, ausgehend von der Sprachwissenschaft, viele an-

dere Wissenschaften beeinflusst, in erster Linie Philosophie, Psychologie und Ethnologie. Mit der Semiotik hat sich eine eigene wissenschaftliche Disziplin etabliert, deren zentrale Kategorie des Zeichens strukturalistischen Ursprungs ist.

Allen strukturalistischen Ansätzen gemeinsam ist die Annahme, dass sich menschliche Kommunikation primär über den Austausch von Zeichen vermittelt. Im strukturalistischen Verständnis sind solche Zeichen alle Arten von gestaltetem Ausdruck, von abstrakten Sprachzeichen über Bildzeichen bis zu Gestik, Mimik und Körpersprache. Ihr wesentliches Merkmal besteht darin, Bedeutung oder Bedeutungen herzustellen, zu "generieren", wie es im Fachjargon heisst. Dabei ist ein ein-

zelnes Zeichen wie etwa ein Stoppschild in seiner Bedeutung normalerweise klar und eindeutig, sofern man dieses Verkehrzeichen kennt. Der kommunikative Regelfall ist aber, dass eine Vielzahl von Zeichen in ihrer Bedeutung erkannt werden müssen, um eine Kommunikation in Gang zu setzen, die komplexer als die simple Aufforderung zum Anhalten ist. Dafür ist aber nicht nur die grosse Menge der verwendeten Zeichen entscheidend, sondern viel mehr noch ihre Verknüpfung. Hier kommt nun der Begriff des Textes ins Spiel.

Unter einem Text versteht man im strukturalistischen Sinne ein gegliedertes Zeichensystem, dessen Bedeutung sich über seine Gesamtstruktur vermittelt, innerhalb derer die einzelnen Zeichen bedeutungsmässig

So kann der Ritus der katholischen Messe in diesem Verständnis ebenso als ein Text definiert werden wie die Gebrauchsanweisung für einen Videorecorder.

aufeinander bezogen sind. So kann der Ritus der katholischen Messe in diesem Verständnis ebenso als ein Text definiert werden wie die Gebrauchsanweisung für einen Videorecorder. Beide Texte erzeugen Bedeutung über den internen Gesamtzusammenhang der verwendeten Zeichen. Nur ist die Bedeutung des jeweiligen Textes im Falle der Gebrauchsanweisung ähnlich wie beim Stop-Schild sehr viel eindeutiger, als das beim Ritus der Messe der Fall ist. Im einen Fall spricht man von einem pragmatischen Text, im anderen Fall von einem mehrdeutigen Text.

Merkmal Mehrdeutigkeit

Bei der Gebrauchsanweisung spricht man von einem pragmatischen Text, weil seine Bedeutung (das, was der Text aussagt) in einer eindeutigen Handlungsanleitung aufgeht. Kaum jemand käme auf den Gedanken, eine Gebrauchsanweisung wie ein Gedicht lesen zu wollen. Anders verhält es sich beim Ritus der katholischen Messe, weil dessen Bedeutung so strukturiert ist, dass er als ein mehrdeutiger Text erfasst werden kann. So kann der Akt der Wandlung von einem gläubigen Katholiken als authentischer spiritueller Akt erfasst werden, während andere ihm lediglich emotionale Qualitäten zugestehen und wieder andere ihn ausschliesslich als wissenschaftliches Studienobjekt betrachten. Solche Art von mehrdeutigen Texten nennt man seit Umberto Eco's grundlegender semiotischer Studie «Das offene Kunstwerk» *offene Texte*. Ein künstlerischer Text ist nach diesem Verständnis immer ein offener Text, der sich durch Mehrdeutigkeiten auszeichnet.

Nach diesem knappen Exkurs in die Zeichen- und Texttheorie sind wir beim eigentlichen Objekt angelangt, dem filmischen Text. Offene filmische Texte wären demnach alle Formen filmischer Fiktion, im Gegensatz zu allen Formen filmischer Dokumentation, die keine Mehrdeutigkeiten im obigen Sinne aufweisen. Eine solche Unterscheidung darf dabei keineswegs als Werturteil missverstanden werden: Auch der mieseste Horrorstreifen lässt sich als künstlerischer Text verstehen, weil er mehrdeutig strukturiert ist. Das lässt sich auch als Kommentar zur öffentlichen Diskus-

sion der letzten Jahre über die Zusammenhänge von Gewalt in den Medien und realer Gewalt anführen: Einem unbedarften kindlichen oder jugendlichen Zuschauer wird unterstellt, dass er nicht zwischen filmischer Inszenierung und Realität unterscheiden könne und deshalb die fiktive Gewalt als Gebrauchsanweisung, als "pragmatischen" Text, für reale Gewalt missverstehen würde. Dieses unterstellte Missverständnis ist im Sinne eines künstlerischen, mehrdeutigen Textverständnisses nichts anderes als die Wahl zwischen verschiedenen Aneignungsmöglichkeiten des Textes "Horrorfilm", die diesen von einem pragmatischen Text wie einer Anleitung fürs Bombenbasteln unterscheidet.

Subtext und Film

Qualitative Einschätzungen von Filmen haben weniger mit ihrem "wertfreien" Status als künstlerischen Texten zu tun als mit der Art und Weise, wie mit Mehrdeutigkeiten operiert wird. Um ein Mehrdeutigkeit-Potential analytisch in den Griff zu bekommen, bedient sich die am Strukturalismus geschulte wissenschaftliche Filmanalyse schon seit längerem der Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Bedeutungen. Die potentielle Bedeutungsvielfalt eines offenen filmischen Textes wird dabei als ein Konstrukt zwischen offen zu Tage liegenden und "versteckteren" Bedeutungen verstanden, als ein Zusammenspiel von "Oberflächenstruktur" und "Tiefenstruktur" (Peter Wuss), von Text und von Subtexten.

Mit dem Begriff des Subtextes sind all jene Zeichenstrukturen gemeint, die ein (nicht analysierender) Zuschauer nicht bewusst wahrnimmt, die aber dennoch seine Rezeption steuern. Vereinfacht könnte man sagen, dass Subtexte wesentlich den Grad der Mehrdeutigkeit eines Films und damit auch eine entsprechend ambivalente Rezeption beeinflussen: «Für eine filmkünstlerische Komposition sind nicht nur evidente Beziehungen bedeutsam, die der Zuschauer bewusst erlebt, sondern nicht minder jene kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewussten verbleiben und aufgrund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewusst wahr-

genommen werden. Auch diese Strukturen, die die traditionelle Filmanalyse nicht systematisch zu berücksichtigen vermag und darum oft vernachlässigt, haben innerhalb der Erlebensprozesse eine wichtige Funktion, sorgen sie doch für Sinnlichkeit und auf ihre Weise auch für Sinngehalt.»¹

Die hier von Peter Wuss angeführte traditionelle Filmkritik ist auch deshalb nicht in der Lage, solche Subtext-Strukturen systematisch zu berücksichtigen, weil sie nicht den Blick und das Interesse für solche latenten Strukturen hat, die "Sinnlichkeit" und "Sinngehalt" eines Films mit ausmachen. Die Anstösse dazu kamen meistens aus einem anderen Blickwinkel. Nicht zufällig dient gerade das Genre-Kino amerikanischer Prägung als Beispiel für die Aufspürung von filmischen Subtexten: Die wissenschaftshistorisch enge Verknüpfung von strukturalistischer mit psychoanalytischer Perspektive lenkte den Blick fast automatisch auf die kollektiven Träume, Traumata und Mythen der "Traumfabrik", deren Filme als Spiegel latenter kollektiver Befindlichkeiten gesehen wurden.

Subtexte der Traumfabrik

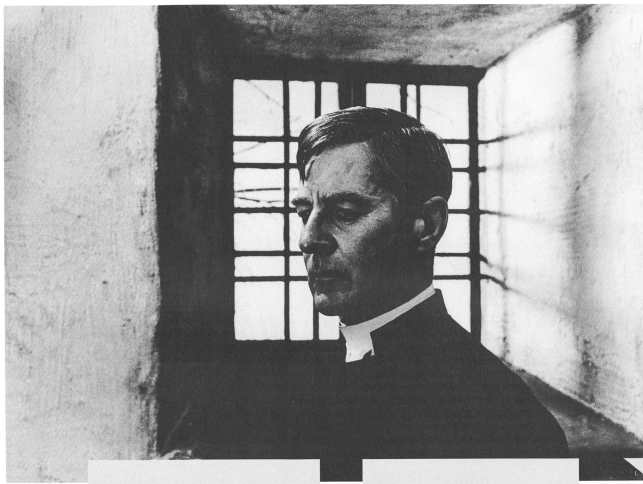
In seinen «Mythen des Alltags» hat Roland Barthes einmal davon gesprochen, dass jede Erzählung in einer patriarchalischen Kultur den abwesenden, verborgenen oder phantasierten Vater inszeniere, sei das in leibhaftiger oder in symbolischer Form, etwa als patriarchalische Autorität. Übertragen sowohl auf das historische wie aktuelle amerikanische Genre-Kino, lässt sich das wie eine Wünschelrute verwenden, um beim ersten Blick sich noch verbergende Subtexte aufzuspüren. So wird die bei Barthes angeführte Suche nach dem Vater in allen Filmen der STARWARS- und der INDIANA-JONES-Trilogie nicht nur auf der Oberfläche, der Ebene des "plots" thematisiert, sondern ist in einer Vielzahl sexuell geprägter Subtexte in diesen Filmen nachzuweisen.

Besonders fündig wird man da in einem Klassiker wie REBEL WITHOUT A CAUSE von Nicholas Ray, der auf allen filmischen Ebenen (sprich: Subtexten), von der Ausleuchtung über Kleidung, Ausstattung und Farbdramaturgie, eigentlich nur ein

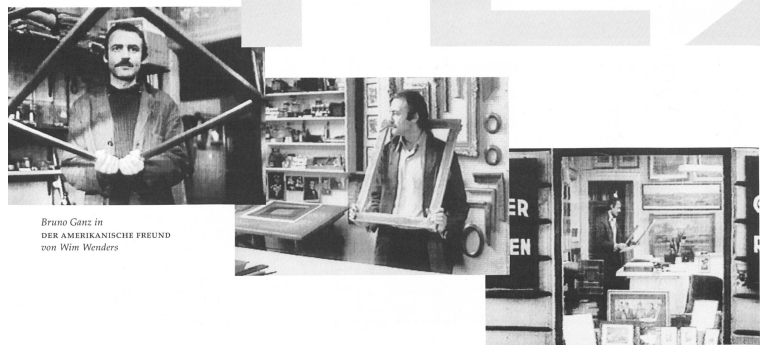
EXT



*Jim Backus, Edward Platt,
James Dean und Ann Doran
in REBEL WITHOUT A CAUSE
von Nicholas Ray*



Gunnar Björnstrand
in NATTVARDSGÄSTERNA
von Ingmar Bergman



Bruno Ganz in
DER AMERIKANISCHE FREUND
von Wim Wenders

Subtexte entfalten ihre Bedeutungen über Lichtführung, Bewegung der Kamera, Raumarrangements, Ausstattung oder Musik und Geräusche.

Thema variiert: Rebel without a real father. Der Sohn will von einem starken Vater geführt und geliebt werden. Das Rebellentum des Filmtitels entpuppt sich im Lichte einer genaueren Subtextanalyse als die Sehnsucht nach einer starken väterlichen Autorität. Die Rolle des verlorenen Sohns spielt James Dean mit einem Charisma, das durch scheinbar widersprüchliche Subtexte noch verstärkt wird. Auf der einen Seite wird er religiös überhöht, indem er als Messias und Erlöser ins Bild gesetzt wird (vor allem in der scheinbar kaum handlungsrelevanten Planetariums-Szene), auf der anderen Seite wird er konsequent feminisiert, giftfönd in der berühmten Szene, in der er eine Milchflasche liebkost. Am Schluss ist die ersehnte patriarchalische Autorität, die in der dominanten Mutter und dem schürzentragenden Vater als Karikatur inszeniert wurde, wiederhergestellt: Der Vater besinnt sich auf seine "naturgegebene" Rolle, indem er die Mutter barsch zurechtweist und den verlorenen Sohn in die Arme schliesst.

Erschliessen filmischer Texte

Anhand dieses Beispiels sei noch einmal nachdrücklich betont, dass solche Subtexte Teil der Komposition eines filmischen Textes sind und nicht erst durch Interpretation entstehen. Subtexte können nicht in den Text "hineininterpretiert" werden, sondern müssen im Zuge einer intensiven "Textlektüre" rekonstruiert werden. Das ist wie eine detektivische Recherche nach latenten Strukturen, die beim Film, beim filmischen Text fast immer audiovisueller Natur sind. Subtexte entfalten ihre Bedeutungen über Lichtführung, Bewegung der Kamera, Raumarrangements, Ausstattung oder Musik und Geräusche. Wo das fehlt, wirken Filme meistens atmosphärisch steril, dialog- und handlungslos. Subtexte garantieren Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität oder, um es mit einem vertrauten Begriff zu sagen: Sinnlichkeit.

Dabei erschliesst sich die mögliche strukturelle Vielfalt eines Films erst im genauen, oft auch wiederholten Sehen des gesamten Films oder einzelner Szenen und Sequenzen. Erst so kommt der Film als Text in den Blick, als strukturiertes und auf allen Ebenen Bedeutungen erzeugendes

Zeichensystem. Ein solches Vorgehen ist über den engeren filmwissenschaftlichen Bereich hinaus im Zeitalter des Videorecorders für alle möglich und auch höchst fruchtbar, denn die durch Video anschaulich nachvollziehbare Durchdringung eines Films über das schrittweise Freilegen tieferliegender Bedeutungsschichten kann das Gespür dafür wecken, was künstlerisches Gestalten mit Film ausmacht. Darüber hinaus kann sich über eine solche Schule des Sehens unaufdringlich vermitteln, dass künstlerische Texte sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie sich nicht auf eine einzige Bedeutung reduzieren lassen, dass Mehrdeutigkeiten den Text erst zu einem künstlerischen Text machen.

Die Brauchbarkeit von Subtext-Analysen ist damit noch nicht erwiesen, der Begriff selbst noch einigermaßen unscharf. Der mit dem Begriff verbundene Anspruch musste aber erst einmal deutlich gemacht werden: Dem ersten Blick verborgene Kompositionselemente eines Textes herausarbeiten, die selber wiederum nach einem Strukturmuster angeordnet sind. Subtexte sind also mehr als versteckt angebrachte Verweise, Symbole oder Accessoires. Durch Verknüpfung von Zeichen muss eine strukturelle Reihe entstehen, um von einem Text beziehungsweise einem Subtext reden zu können.

Um den mit dem Begriff verknüpften analytischen Anspruch für die Filmanalyse zu verdeutlichen, seien nun einige Beispiele angeführt, als Hinweise und am Beispiel eines ausgewählten Films sei dann der Versuch unternommen, die Brauchbarkeit eines Begriffs wie Subtext für die filmische Analyse deutlich zu machen.

Von Bilderrahmen und Kerzenlicht

Ein schönes Beispiel findet sich in DER AMERIKANISCHE FREUND von Wim Wenders. Genau wie im zugrundeliegenden Roman von Patricia Highsmith ist die von Bruno Ganz gespielte Hauptfigur der Besitzer eines Ladens für Bilderrahmen. Im Roman dient dieser Ort in erster Linie dazu, den Kunstsammler Tom Ripley ins Spiel zu bringen. Sonst spielt der Laden keine grosse Rolle – ganz im Gegensatz zum Film, in dem der Laden

mit Verkaufsraum und Werkstatt ein wichtiger Schauplatz ist, der von den Protagonisten immer wieder verlassen und aufgesucht wird. Hier baut Wenders in der ersten Hälfte des Films einen Subtext auf, indem er in einzelnen Einstellungen Bruno Ganz bei der Arbeit zeigt, wie der mit Bilderrahmen hantiert. Hält er zuerst die Rahmen prüfend weit von sich, hält er sie im Verlauf der Handlung immer näher an sich heran, bis er mit dem Kopf in einem Rahmen steckt. Nicht zufällig korrespondiert dieses immer engerer Eingeraht-Sein mit seiner psychischen Verfassung, nachdem er sich auf einen bezahlten Mord eingelassen hat.

Im Augenblick seiner tiefsten Depression flüchtet er in seinen Laden, legt sich einen Bilderrahmen um den Hals und zerschlägt ihn nach kurzem Zögern in Stücke. Dass ihm dieser offensichtlich symbolische Befreiungsversuch aus seiner misslichen Lage nichts nützt, gibt die nächste Einstellung unmissverständlich zu erkennen: Die Kamera fixiert ihn von aussen durch das Schaufenster und zeigt, wie er erneut durch den bildfüllenden Rahmen des Schaufensters eingerahmt ist. An dieser Stelle ist der mit den Mitteln des "interior-framing" operierende Subtext zu Ende, der eine visuell erzeugte Spannungskurve aufgebaut hat, analog zum Handlungsablauf auf der "Oberfläche" des filmischen Textes. Die sorgfältige Setzung der einzelnen Teile dieses Subtextes "Hantieren mit Bilderrahmen" schliesst jede Zufälligkeit aus: Dieser Subtext ist Teil der Struktur des Gesamttextes und nicht die Erfindung eines Interpreten.

Ein noch sehr viel komplexerer Subtext findet sich in Ingmar Bergmans Film LICHT IM WINTER/ABENDMAHLSGÄSTE (NATTVARDSGÄSTERNA), in dem ein Pfarrer den Glauben an Gott verloren hat. In der letzten Viertelstunde des Films, in der er sich auf den Gottesdienst in einer menschenleeren Kirche vorbereitet, werden durch den handlungslogisch motivierten Wechsel zwischen elektrischem Licht und Kerzenlicht die Szenen dieses abtrünnigen Pfarrers im wahren Sinne des Wortes ausgeleuchtet. Jede einzelne Einstellung ist hier lichtdramaturgisch auf diesen Subtext bezogen, dabei aber gleichzeitig so vollkommen den auf der Oberfläche geführten Dialogen des



Cary Grant und Jessie Royce Landis in *NORTH BY NORTHWEST* von Alfred Hitchcock

Küsters mit dem Pfarrer und zwei anderen Personen zugeordnet, dass sich dieser Subtext als solcher erst bei genauerem Hinsehen zu erkennen gibt.

Zahlreiche weitere Beispiele wären zu nennen, bei denen sich solche Subtexte nachweisen lassen. In den siebziger und achtziger Jahren war es vor allem das filmische Werk Hitchcocks, bei dem solche Subtext-Nachweise von Seiten der Filmwissenschaft unternommen wurden. Zu nennen sind hier die Untersuchungen von Raymond Bellour zu *PSYCHO*, *THE BIRDS* und *MARNIE* und die umfangreiche Studie von William Rothman „Hitchcock: The murderous gaze“. Hitchcocks Filme sind in der Tat anschauliche Beispiele für die Komposition eines filmischen Textes mit Hilfe zahlreicher Subtexte. Deshalb sei abschliessend am Beispiel von *NORTH BY NORTHWEST* der Versuch unternommen, mit Hilfe des Freilegens von Subtexten einem alleits bekannten und vertrauten Film neue Aspekte abzugewinnen.

Die Passion des Cary Grant

Dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt von *NORTH BY NORTHWEST* ist die „mistaken identity“ des von Cary Grant gespielten Protagonisten Roger Thornhill, der mit einem fiktiven Doppelgänger namens George Kaplan konfrontiert ist. Die scheinbare Existenz eines „unsichtbaren Zweiten“ (der deutsche Verleihtitel *DER UNSICHTBARE DRITTE* ist irreführend) zwingt den Helden zu einem Rollenspiel, das nicht nur als dramaturgischer Motor das Geschehen in Gang hält, sondern darüber hinaus seine Identitätsprobleme zu lösen hilft. Hitchcock etabliert gleich zu Beginn des Films einen bis zur Mitte konsequent durchgehaltenen ironischen Subtext, den man als Infantilisierung bezeichnen könnte.

Cary Grant steht von der ersten Szene an im Bann seiner überaus dominanten Mutter, die ihn wie einen unmündigen kleinen Jungen behandelt und deshalb auch seine Verfolgungsangst nicht ernst nimmt. Nach mehreren für ihn deprimierenden Situationen mit der Mutter gipfelt sein traumatisches Verhältnis zu ihr in einer für ihn grausamen und demütigenden Szene in einem vollbesetzten Fahrstuhl, als er ihr verzweifelt zu signalisieren sucht, dass zwei auf ihn

angesetzte Killer mit im Fahrstuhl sind. Als sie ihn daraufhin vor allen Leuten lächerlich macht, nimmt er Reissaus – vor den Killern und vor ihr, die dann im weiteren Verlauf des Films nicht mehr auftaucht.

Er hat sich von ihrem Bann gelöst, nur um einer anderen Frau in die Arme zu laufen, seiner späteren Geliebten, die ihn anfänglich genauso spöttisch behandelt wie seine Mutter und ihn scheinbar genauso verrät. Die ironische Infantilisierungsstrategie gipfelt neben verbalen Sticheleien in der Grossaufnahme eines winzigen Damen-Rasierers, den Cary Grant skeptisch beäugt, um sich später unter den erstaunten Blicken eines anderen Reisenden in der Herrentoilette des Bahnhofs von Chicago damit zu rasieren – was Hitchcock auch Anlass zu einer kleinen Chaplin-Hommage gibt.

Doch die vielen Gefahren, denen unser Held ausgesetzt ist, lassen ihn zum Mann reifen. Nach der grossen Prüfung und Bewährung in der berühmten Szene mit dem Flugzugangriff in der Prarie ist er kein kleiner Junge mehr. Als kurz darauf die Frau, die er irrtümlich für eine Verräterin hält, ihn ausziehen will, um ihn unter die Dusche zu schicken, wehrt er das ab: «Als ich noch ein kleiner Junge war, habe ich noch nicht einmal meiner Mutter erlaubt, mich auszuziehen.» Woraufhin sie entgegnet: «Jetzt bist du aber gewachsen.» In der Tat erleben wir den Helden von nun an als zum Manne gereift, der nicht mehr von Mutter oder Geliebter bevormundet wird, nicht mehr vor ihnen weglaufen muss, sondern gegenüber der Geliebten aktiv und dominierend auftritt. Es ist sein starker Arm, der sie in der Schlusssequenz vor dem Sturz in die Tiefe rettet.

Etwa nach zwei Dritteln des Films baut Hitchcock parallel dazu einen weiteren Subtext auf, der dieses Mal rein visueller Natur ist. Es ist ein Spiel mit christlicher Ikonographie. Es beginnt auf dem Flugfeld des Flughafens von Chicago, als dem Helden vom Geheimdienstchef die wahre Identität seiner Geliebten als Doppelagentin enthüllt wird. Kurz vor der Verkündigung dieser Neuigkeit wird Cary Grants Gesicht in frontaler Grossaufnahme so ins Bild gesetzt, dass die nach oben geöffnete Türklappe eines hinter ihm auf dem Roll-

feld abgestellten Flugzeugs zusammen mit dem Rumpf eine Kreuzstruktur ergibt. In dem Moment, als ihm im wahrsten Sinne des Wortes ein Licht aufgeht über die wahre Identität dieser Frau, schwenkt der Scheinwerfer einer ausserhalb des Bildrahmens vorgeblenden Maschine über sein Gesicht.

Ein Akt göttlicher Erleuchtung? Als er am Abend des folgenden Tages Kühn an den Ausseverstrebrungen der in den Fels gebauten Villa des Schurken Vandamm hochklettern, um seine Geliebte zu warnen, verletzt er sich an der Hand. Auf dem Balkon des Hauses angekommen, streckt er nach einem prüfenden Blick auf die Hand diese in eine demonstrative Grossaufnahme: Wir sehen eine Wunde in der Mitte der Handfläche, eine stigmatisierte Hand, wie man sie von Kreuzdarstellungen Christi kennt. Christus auf Golgatha? Zumindest eine gezielte religiöse Allegorie, verstärkt noch dadurch, dass wir uns an diesem Punkt des Films an seiner topographisch höchsten Stelle befinden.

Und die Namen der Protagonisten lassen sich dem auch zuordnen: Roger Thornhill als Dornbügel, Eve Kendall als Eva und Vandamm als der Verdammte, der Teufel.

Ein Subtext, der nicht nur ein ironisches Vexierspiel mit christlicher Ikonographie ist, sondern auch eine Art atmosphärischer Resonanzboden funktioniert. Figuren und Handlungskonstellationen werden so mit subtilen Facetten versehen, die von den wenigsten Zuschauern bewusst wahrgenommen werden dürften. Gerade solche Facetten aber sind es, die die Bilder vielschichtig oder mehrdimensional machen. Das gilt in besonderem Masse für das Inszenieren von räumlichen Bildspannungen, dem *NORTH BY NORTHWEST* viel von seiner emotionalen Wirkung verdankt.

Die Macht der Vertikalen

Ein Subtext, der den ganzen Film durchzieht, ist die Inszenierung der Vertikalen. Schon im Titelvorspann mit den senkrecht und diagonal nach unten stürzenden Gitterlinien werden visuelle Muster eingeführt, die den gesamten Film atmosphärisch prägen. In der ersten Einstellung nach dem Vorspann entsteigt Cary Grant einem von oben gekommenen Fahrstuhl:

Eine Abwärtsbewegung, mit der sein Verhängnis beginnt, das sich fortsetzt in der alkoholisierten Fahrt die Küstenstrasse hinunter. Nachdem er aus einem abwärts fahrenden Fahrstuhl seiner Mutter und den Killern entkommen ist, fährt er zum UNO-Gebäude, aus dem er wiederum fliehen muss, wobei er aus einer extremen Vogelperspektive mit der Front des Wolkenkratzers als visueller Fall-Linie fixiert wird.

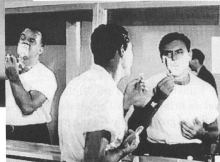
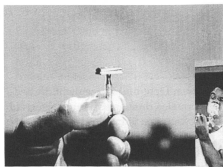
So wie ein „panoramic shot“ von der Deckenhalle der Grand Central Station ihn sehr ausgesetzt erscheinen lässt, so wird er erst in der Prarie-Szene von einem Flugzeug von oben aus Korn genommen und dann vom sinistren Handlanger Vandamm, der ihm von oben auf die Hände tritt, mit denen er am Abgrund hängt. Mit einer vertikalen Ziehbewegung gelingt es ihm, seine ebenfalls am Abgrund baumelnde Geliebte zu retten, oder anders gesagt, sie beide in eine stabile waagrechte Situation zu bringen: Beide landen im Bett.

Aus der Wahrnehmungslehre ist bekannt, dass die Waagrechte die konstitutive Kraft der Wahrnehmung ist, die die Psyche stabilisiert. Der Mensch nimmt nicht vertikal wahr. Demgegenüber ist die Vertikale angesetzt, aber auch dynamischer als die Waagrechte. Die meisten Thriller und Horrorfilme bedienen sich der dramaturgischen Dominanz der Vertikalen, wenn auch nicht immer in so kalkulierter Weise wie im Falle von *NORTH BY NORTHWEST*, wo damit ein wichtiger atmosphärischer Subtext konstruiert wird.

Zu solchen prägenden Wirkungen sei abschliessend Umberto Eco aus «Über Gott und die Welt» zitiert: «Die katholische Kirche, die französische Revolution, die Nazis, die Leninisten, aber auch die Rolling Stones und die Fussballvereine haben immer sehr gut gewusst, in welchem Masse die Raumaufteilung Religion, Politik und Ideologie ist. Geben wir also dem Räumlichen und dem Visuellen wieder den Platz, der ihnen in der Geschichte der politischen und sozialen Verhältnisse zusteht.»

Ernst Schreckenberg

¹ Peter Wuss: «Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess», Berlin 1993



Die meisten Thriller und Horrorfilme bedienen sich der dramaturgischen Dominanz der Vertikalen.

