

Hans J. Wulff

Szene, Erzählung, Konstellation

Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST

Die Dramaturgie von NORTH BY NORTHWEST folgt auf den ersten Blick weitestgehend der Suspense-Politik, nach der der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor den handelnden Personen hat.¹ So weiß der Zuschauer bereits seit dem Mord im UN-Gebäude, daß "George Kaplan" ein Phantom zur Ablenkung gegnerischer Spione ist. Er weiß von der Strategie der CIA, das Leben des Protagonisten, der irrtümlicherweise für Kaplan gehalten wird, aufs Spiel zu setzen, um einen ungenannten "Doppelagenten" zu schützen. Er weiß, daß man darum den Helden ungeschützt in die Maisfeld-Verabredung ziehen läßt, die ihn fast das Leben kostet. Erst nach diesen Geschehnissen beginnt auch der Protagonist, mißtrauisch zu werden und Einblick in die Intrige zu bekommen – ihm wird bald klar, daß die so attraktive und hilfreich scheinende Eve Kendall doppeltes Spiel mit ihm getrieben hat, ohne allerdings hier schon ahnen zu können, daß sie tatsächlich für die CIA arbeitet. Auch der Zuschauer wird in dieser Phase des Films noch nicht darüber aufgeklärt, welche Rolle die junge Frau tatsächlich spielt.

Die naheliegende Idee, daß die Dramaturgie des Films ganz dem Prinzip des *suspense* untergeordnet sei, ist jedoch trügerisch. Die Szene nach dem Attentat am Maisfeld² soll hier zuallererst ins Zentrum der Analyse gerückt werden. Sie ist nicht so sehr wegen der Eleganz und Dichte der szenischen Strukturen bedeutsam, sondern beinhaltet eine dramaturgische Engführung von Themen und Motiven des Film wie kaum ein zweites Stück. Die unglückliche Verabredung war ein letzter Versuch des Helden, die Verwechslung defensiv aufzuklären – sie überlebt zu haben, gibt ihm nicht nur die Initiativität des Handelns zurück, sondern bringt ihn vor allem dazu, die

¹ Vgl. dazu Hitchcocks Äußerungen in den Truffaut-Interviews (1992, 62, *passim*) sowie Wulff 1993a.

² Zur Analyse vgl. Wulff 1994 sowie die dort angegebene Literatur.

Beziehungen zu den Personen neu zu konturieren, die im Verlauf der Geschichte in Kontakt mit ihm gekommen sind. Die Szene markiert eine zentrale Übergangsphase der Geschichte, und sie erst schließt die folgende Versteigerungssequenz so auf, daß das narrative Gewicht einzelner Handlungen und deren dramaturgische Einbindung greifbar wird.

Das *Spiel mit Identitäten*, die an dieser Stelle so unsicher zu sein scheinen, ist eines der narrativen Schlüssel motive des ganzen Films und kann nicht nur an der Person der Eve Kendall festgemacht werden: Thornhill wird für Kaplan gehalten – Eve Kendall ist eine Doppelagentin – Townsend ist tatsächlich Vandamm – die fremden Spione sind als normale Bürger getarnt usw. Das Spiel mit Rollen und Identitäten betrifft alle Akteure. Für die Kennzeichnung des Helden ist sie gar essentiell: Thornhills Fähigkeit, von Beginn an aus dem Augenblick heraus erfundene Rollen zu übernehmen, schafft mehrfach die Bedingungen dafür, daß er überleben kann.³

Die Transformationen und Mutationen der Rollen, die Eve Kendall zugeschrieben werden, machen einen Gutteil der Dynamik der Geschichte aus, die NORTH BY NORTHWEST erzählt, und bilden ein Zentrum der Dramatisierung des Geschehens und der Dramaturgie ihrer Darstellung. Ich will sie etwas genauer untersuchen, weil darin einiges von den Attributionsleistungen greifbar gemacht werden kann, die die Filmfiguren erbringen müssen und die vom Zuschauer in der Rezeption simuliert (oder nachgezeichnet/nachempfungen) werden.⁴ Warum Thornhill nicht darauf kommt, sie für eine CIA-Agentin zu halten, und warum der Zuschauer versteht, für wen er die junge Frau hält, in welcher Rolle er sie im Lauf der Geschichte jeweils identifiziert, ist interessant, weil Genrewissen im Spiel ist.

Es ist die Strategie von NORTH BY NORTHWEST, die Geschichte über mehrere Wendepunkte hinweg zu erzählen – an jedem wird der Zuschauer über neue Hintergründe und neue wahre Identitäten der Beteiligten aufgeklärt, so

³ Vgl. dazu Leitsch (1991, 212), der dieses eine "practical utility of acting" nennt. Vgl. dazu auch Cavell (1986, 251), der "Identität" und "Theatralität" als Grundthemen des Films ansieht.

⁴ Die Attribution von Charakterzügen, von intentionalen Bezügen und von normativen Handlungsrahmen bildet die vielleicht elementarste Tätigkeit des Zuschauers, in der das Personengefüge verstanden wird. Am Ende bilden die Personen ein Verhaltensensemble von Bezügen der Gegenseitigkeit und der Reziprozität, von gegenseitigen Bildern und Unterstellungen usw. Vgl. dazu neben dem Grundmodell von Laing/Philippson/Lee (1971) meine eigenen Überlegungen (Wulff 1997).

daß sich für ihn auch das Handlungsfeld, in dem die Figuren agieren, in immer neuem Licht zeigt. Neben dem Handlungsgefüge wird insbesondere das *Beziehungsgeflecht der Personen* in der Rezeption aufgebaut – die Affinitäten, Absichten und Bindungen, die die Figuren miteinander verbinden, müssen erfaßt und durchdrungen werden. Beziehungen stehen nicht fest, sondern sind in Bewegung, reagieren auf Geschehendes und Zustoßendes, intensivieren sich oder werden schwächer oder verkehren sich sogar ins Gegenteil. Es gehört zur dramaturgischen Kunst, die Transformationen des Beziehungsnetzes der Filmfiguren so zu gestalten, daß immer wieder Punkte erreicht werden, in denen Beziehungen neue Qualitäten erreichen, die den Zuschauer dazu zwingen, den sozialen Raum, in dem eine Geschichte spielt, neu zu konturieren.⁵ Ein Beispiel aus Hitchcocks englischer Periode: Am Ende der wechselvollen Geschichte von *THE THIRTY-NINE STEPS* (*DIE 39 STUFEN*, Großbritannien 1935) erfährt das Mädchen, daß der Mann, an den es gefesselt ist, die Wahrheit sagt. Es verrät ihn nicht, obwohl es könnte; so gewinnt der Protagonist, der inzwischen ganz allein ist, einen Freund und Vertrauten (und am Ende gar eine Geliebte), was seine Handlungsmöglichkeiten unerhört erweitert und den Schluß vorbereitet.

Plot Point

Einen solchen Punkt in der Entwicklung einer Geschichte nennt man in der Drehbuchliteratur *plot point* und versteht darunter "einen Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht" (Field 1991, 42). Die Redeweise ist sehr offen, und es ist weitestgehend unklar, wie man *plot points* differenzieren soll.⁶

Ich konzentriere mich hier auf einen einzigen Typus, der im wesentlichen in einer Umorganisation des Beziehungsgefüges der Filmfiguren besteht. Wie schon gesagt: Insbesondere die Figur der Eve Kendall wird über eine ganze Reihe von *plot points* in der Geschichte von *NORTH BY NORTHWEST* dra-

⁵ Nach Müller (1962, 86) rechnet die *Wandlung* zum "Wesen einer dramatischen Handlung [...]: Sie ist eine fließende, sich bewegende Handlung, in der sich alle Charaktere im Laufe der Ereignisse ändern müssen." Während Müller 'Wandlung' aber als Veränderung des einzelnen Charakters begriff, untersuche ich hier Veränderung von sozialen Beziehungen, ja ganzen Beziehungsnetzen.

⁶ Truffaut spricht in den Hitchcock-Interviews von *Handlungsumschwüngen* (1973, 245) und trifft den Nagel auf den Kopf. Verbreitet ist auch die Rede vom *Wendepunkt*.

matisiert. Dabei muß ihre Identität jeweils neu gefaßt und ihr ein jeweils neues Bündel von Attributen zugeordnet werden.

(1) Sie tritt zunächst als außenstehende Helferin auf, in einer Rolle, die in vielen Fluchtgeschichten ausgespielt wird. Es gehört zum narrativen Motiv des *innocent-on-the-run*, daß es ihm gelingt, einen Außenstehenden für sich zu interessieren, der allen Indizien zum Trotz dem Verfolgten glaubt und ihm hilft, seine Unschuld zu beweisen. Oft entwickelt sich aus einer solchen Beziehung eine Liebesaffäre⁷, die gegenüber der Spionagegeschichte gar das Übergewicht bekommen kann – man denke auch hier an Hitchcocks fast prototypischen Film *THE THIRTY-NINE STEPS*. Die Einführung Eve Kendalls folgt zunächst der heute genreüblichen Konvention: Der Verfolgte begegnet einer Frau, die mit seiner Geschichte nichts zu tun hat, die beiden verlieben sich auf der Stelle, und die Frau ist bereit zur Hilfe.⁸

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

⁷ Folgerichtig behaupten Bordwell und Thompson (1997, 388), daß der Film wie viele andere Spionagefilme auch "two major lines of action" umfasse.

⁸ Hinsichtlich der Ausführung der Rolle ist sicher der historische Kontext von größter Bedeutung – Eve Kendalls Rolle verstört und fasziniert vor allem deshalb, weil sie *sexually active* auftritt. Die Rolle ist vor dem Hintergrund der Erwartungshaltungen zu lokalisieren, die noch durch die Regulierungen des *Production Code* geprägt sind, der auch nach seiner Abwicklung in den meisten amerikanischen Filmen weiter eine Rolle spielte. Der Film spielt bewußt mit der Genre-Tradition der aktiven Frau und der *femme fatale*, die in der Regel narrativ bestraft wird – in *NORTH BY NORTHWEST* ist bis zum finalen Schnitt vom Mount Rushmore zum Bett im Zug nicht klar, welches Ende Eve Kendall nehmen wird. Gerade im Vergleich mit *THE THIRTY-NINE STEPS* wird die Differenz der Frauenrollen greifbar, die die Außergewöhnlichkeit der Handlung in *NORTH BY NORTHWEST* wesentlich ausmacht.

befindet, wieder zu lösen. Mit dem Kassiber und dem Telefonat erweist sie sich als 'Gegnerin' des Helden, und darum muß das Komplott gegen ihn viel umfassender und gravierender sein, als Thornhill (und mit ihm: der Zuschauer) bis hier vermuten durfte.

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

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

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

Thornhill weiß erst nach dem Anschlag am Maisfeld, als er herausfindet, daß Kendall nicht mit Kaplan hat sprechen können, weil der gar nicht mehr im Hotel war, daß die junge Frau falsches Spiel mit ihm treibt. *Plot points* sind nicht punktuell gesetzt, sondern haben eine gewisse Ausdehnung. Für den Zuschauer ist die Rolle Kendalls schon vor der Maisfeldszene "umgekippt". Hitchcock hat das Telefonat, das sie noch am Bahnhof führte und mit dem sie vorgeblich die Verabredung mit Kaplan traf, ausführlich gezeigt. Das Wissen um das doppelte Spiel der Frau ist Teil des informationellen Vorsprungs des Zuschauers und eine der Bedingungen, unter denen sich der *suspense* des Mordanschlags durch das Flugzeug aufbauen kann. Thornhill aber weiß erst danach, daß die Frau falsches Spiel mit ihm treibt. Diese Beobachtung ist wiederum wichtig, weil sie zeigt, daß der Zuschauer nicht nur die Identität der einzelnen Figuren erkennen muß, sondern darüber hinaus damit beschäftigt ist, Modelle zu entwerfen, welches Bild die Figuren jeweils voneinander im Kopf haben, so daß sie sich in Bezug auf-

einander verhalten können. Es geht nicht allein darum zu wissen, wer Eve Kendall ist, sondern auch darum, sich ein Bild davon zu machen, was Thornhill über die Frau weiß, wie er sie taxiert, was er von ihr erwartet, ob er ihr traut usw. Wenn diese Annahme richtig ist, entwirft und modelliert der Zuschauer die sozialen Beziehungssysteme der Leinwandfiguren in einem sehr umfassenden Sinne, über die bare Motivattribution weit hinausgehend. Die Rezeption eines Films umfaßt eine *Simulation der abgebildeten sozialen Systeme*. Eine "Empathie" mit den Filmfiguren ist nicht als ein *feeling-with* mit einer isolierten Leinwandperson zu fassen, wie eine naive Vorstellung von "Identifikation" es suggerieren könnte, sondern als ein globales Hineinfinden in das intentionale Feld aller beteiligten Personen.

Dieser Ansatzpunkt unterscheidet sich deutlich und scharf von einer figurorientierten Untersuchung: Man spricht gemeinhin fast immer über Einzelfiguren, nicht über Figurenkonstellationen, wenn man über Filmfiguren spricht. David Bordwell unterschied z.B. zwei verschiedene Arten von Schemata, aufgrund derer Figuren synthetisiert werden können: Das eine sind soziale *Rollen* wie Vater, Lehrer oder Chef, das andere sind Charakteristika der *Person* wie Leiblichkeit, geistige und körperliche Aktivität sowie "die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen" (1992, 14). Es ist deutlich, daß Bordwells Vorschlag ganz und gar auf die Einzelfigur bezogen ist⁹ und vom Netz der sozialen Beziehungen absieht. Der Übergang von der Modellierung der einzelnen Figur zu der von Beziehungsgefügen ist deshalb schwierig, weil man es nicht allein mit einer reinen Ansammlung von Figuren zu tun hat und auch nicht mit rein funktional zu fassenden Figurenpaaren. Vielmehr können soziale Beziehungen nur verstanden werden, wenn man die wechselseitigen Bilder mituntersucht, die die Personen voneinander haben. Jeder, der in einem sozialen Beziehungsnetz handeln will, braucht ein Bild der anderen Figuren im Kopf. Erst darum, weil eine Figur ein Bild der anderen entworfen hat, kann sie sich sinnvoll verhalten (vgl. dazu immer noch Laing/Phillipson/Lee 1971, bes. 37ff). Wenn Thornhill davon überzeugt ist, daß die Frau eine "Freundin" ist, kann und

⁹ Darin steht er nicht allein – wenn man überhaupt etwas über das Problem erfährt, steht immer der einzelne im Zentrum der Beschreibung. Vor allem in der Drehbuchliteratur finden sich gelegentliche Anmerkungen. Ein Beispiel ist Vale, der *Charakterisierung* (die alle Fakten über einen Menschen erfaßt), *Charakter* (der nur ein Aspekt der Charakterisierung ist) und *Charakteristika* (einzelne Komponenten, die den Charakter bilden) unterscheidet; vgl. dazu Vale 1987, 104, passim.

muß er sich ihr gegenüber anders verhalten, als wenn er glaubt, sie sei eine "feindliche Spionin" (die ihn trotzdem lieben könnte). Diese Überlegung ist deshalb wichtig, weil der *plot point*, der die Versteigerungsszene einleitet, die ganze vorhergehende Maisfeldszene übergreift: Spätestens am Ende der Bahnhofsszene ist der Zuschauer nämlich schon in die falsche Identität Kendalls eingeweiht. Der Protagonist weiß aber erst sehr viel später, daß die junge Frau ihn verraten hat, so daß auch die Transformation des Beziehungsgefüges *de facto* erst hier abgeschlossen ist.

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

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

Flucht und erotische Verstrickung

Mehr von der Frage des "Erzählens" und der narrativen Struktur aus gefragt, ist die Versteigerungsszene eine der *Episoden der Flucht* Thornhills vor der Polizei. Das Flucht-Motiv ist eines der elementarsten narrativen Motive (vgl. Möller 1986, 360f). Es wird episodisch ausgefaltet. Eine "Flucht" umfaßt also "Episoden der Flucht", die den Fliehenden dabei zeigen, wie er durch Ortswechsel oder durch Identitätswechsel seinen Verfolgern zu entkommen versucht. Jede der Episoden basiert auf der labilen Sicherheit, die der Protagonist zeitweilig finden kann. Sie ist aber jederzeit wieder aufzuheben, bleibt immer trügerisch und gefährdet.¹⁰ Es gehört zur Charakteristik des Flucht-Motivs, daß es oft kombiniert ist mit anderen narrativen Funktionen. Der Held ist nicht allein auf der Flucht, sondern gleichzeitig bemüht, die Aufklärung seines Falls zu betreiben, so daß er am Ende seinem Dilemma entkommen kann. Auch Thornhill ist auf der Suche, gleich in zweifacher Hinsicht: Zum einen sucht er (in der Versteigerungsszene) die Agenten, die ihn für Kaplan halten, zum anderen den richtigen Kaplan, um die Verwechslung auszuräumen.

Die Maisfeld-Szene endet sehr traditionell: Der Protagonist ist in die Szene hineingeraten, weil er darauf vertraute, daß Eve Kendall eine Helferin sei. Auf dieser Basis ist die Verabredung an der Bushaltestelle "sicher". Es zeigt sich aber schnell, daß die Helferin Verrat begangen hat, daß die Szene sogar höchst "unsicher" ist. Wie durch ein Wunder kann Thornhill der unmittelbaren Gefahr entinnen – und er entzieht sich, er flieht das Szenario. Damit kehrt er zurück in den Grundmodus "auf der Flucht", der sich in der folgenden Szene situativ erneut realisieren kann. *Flucht* ist so einerseits ein *narratives Motiv*, das eine Kette von Episoden regiert (oder regieren kann), andererseits Element einer Situationsdefinition, ein *situatives Motiv*. Diese

¹⁰ Die ruhelose Bewegung des Helden ist über eine narratologische Überlegung hinaus mehrfach Ausgangspunkt von Gesamtinterpretationen des Films gewesen. Die Charakterisierung von *NORTH BY NORTHWEST* als "Road-Movie" (Jendricke 1993, 105) führt aber an der narrativen Motivierung des Ortswechsels schlicht vorbei: Schildert das Road-Movie das Leben im Reisezustand als eine eigene Lebensform auch dann, wenn die Helden nicht freiwillig zu reisen begonnen haben, zielt die Geschichte Thornhills eindeutig auf eine Beendigung des *State-of-Being-on-the-Road*. Interessanter ist dagegen Brills knapper, leider nicht weiter ausgeführter Hinweis, daß Thornhills Reise auf Funktionen des Reisens im Märchen verweise und er am Ende in einen neuen Zustand *deshappily ever after* transformiert sei (Brill 1988, 8).

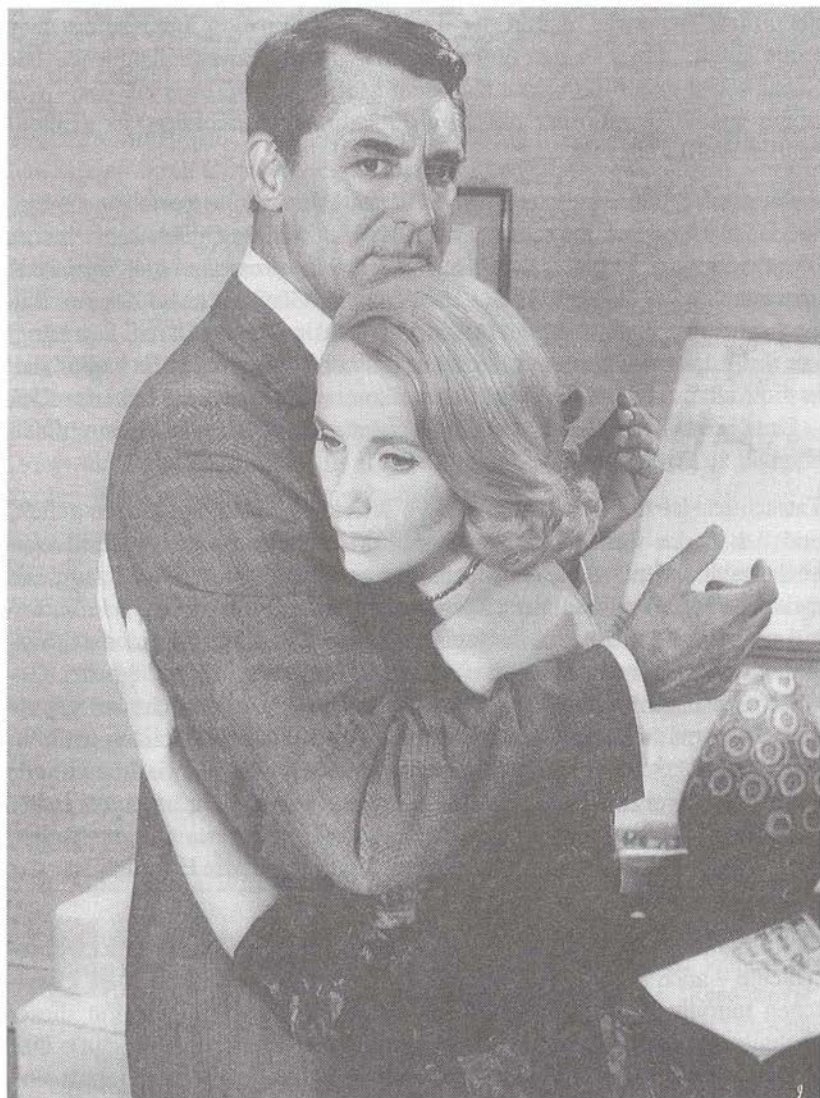
Unterscheidung gestattet es, verschiedene Ebenen von "Lagebeschreibung" zu unterscheiden. In der Maisfeldszene ist die Tatsache, daß der Held auf der Flucht ist, etwas, das in der dargestellten Situation nur insofern eine Rolle spielt, als es in den Voraussetzungen der Szene enthalten ist. Die Szene selbst gehört dominant eher dem Motiv der *Detektion* zu, das – wie schon gesagt – sehr oft mit dem Fluchtmotiv kombiniert ist (Elling/Möller/Wulff 1981).

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

Tatsächlich ist die Beziehung zu Eve Kendall aber komplizierter gefaßt, und neben der Fortspinnung des narrativen Bogens wird zugleich eine höchst ambivalente erotische Beziehung weiterentwickelt. Die Szene, die zwischen Maisfeld- und Versteigerungsszene plaziert ist, zeigt, wie Thornhill vergeblich im Hotel nach Kaplan sucht und zufällig Eve Kendall sieht, sie in ihrem Zimmer aufsucht, ein ebenso ironisches wie anzügliches Gespräch mit ihr hat, schließlich die Hosen zum Säubern auszieht und gerade dadurch herausbekommt, wo die Frau sich mit ihren Komplizen trifft: in einer Versteigerung. Die Szene ist gerade aus dem dramaturgischen Grunde so interessant, als sie für die narrative Entwicklung von nur untergeordneter Bedeutung ist: Stattdessen wird in ihr das *Gegenthema* der erotischen Affinität der beiden Protagonisten akzentuiert, gegen alle Erfordernisse der narrativen Struktur.

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

Insofern ist auch nachzuvollziehen, warum die MGM vor der Uraufführung darum gebeten hat, gerade diese Szene aus dem Film herauszunehmen, weil



Die "Hotel-Szene" – Photo: Stiftung Deutsche Kinemathek

die der Versteigerung vorausgehende Szene den Fluß der Handlung nur aufhalte.¹¹ Hitchcocks Entscheidung, sie im Film zu lassen, läßt sich damit begründen, daß es wichtig ist, gegen die narrative Logik des *plots* eine

Gegenstimme zu setzen, die der Folge der Aktionen ihre unerbittliche Konsequenz nimmt (sie zumindest abmildert) und die in der Erzählung schon früh jene psychologisch-erotischen Motive anklingen läßt, die später zum *show-down* führen können (der damit an Wahrscheinlichkeit gewinnt).

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

Der Mann ahnt, daß die Frau in das Komplott gegen ihn verwickelt ist; es erklingt aber auch das musikalische Liebesmotiv, als Thornhill ihr Apartment betritt. Der Kontrast der Impulse, der schon in der Exposition der Szene gesetzt wird, bleibt erhalten: Der Dialog ist höchst doppelbödig, changiert zwischen erotischer Anspielung und drohender Gefahr.¹² Es wird

¹¹ Vgl. dazu Taylor 1982, 298. Von einer Schnittauflage betroffen war auch die Szene nach dem vorgetäuschten Attentat, die nur deshalb, weil Hitchcock die künstlerische Kontrolle über den Film hatte, stehenbleiben konnte; vgl. dazu Truffaut 1973, 246f.

¹² Leitch faßt die Szene als einen beiderseitigen Versuch, Kontrolle über den anderen zu erlangen: "Eve attempts to reassert her maternal control over Thornhill by telling him, 'You're a big boy now,' but Thornhill wants to define their relationship in other terms: 'Now, let's see. What could a man do with his clothes off for twenty minutes?'" (1991, 213). NORTH BY NORTHWEST ist in der Interpretation Leitchs auch eine "Sozialisationsgeschichte", in der Thornhill vom pubertierenden in einen erwachsenen Mann transformiert wird. Entsprechend nimmt Leitch die erotische Initiativität Thornhills als Hinweis darauf, daß Thornhill nun "reifefähig" (*able to mature*, vgl. *ibid.*, 213f) sei und so die Voraussetzungen dafür erbringen könne, heil und erwachsen geworden aus der Geschichte herauszukommen. Allein aus der Tatsache, daß der Mann bereit ist,

in der nonchalanten Art, wie Thornhill die Aktionen Kendalls beobachtet, deutlich, daß er die Situation unter Kontrolle hat und sich der Frau bedient, um an die eigentlichen Gegenspieler heranzukommen. Eigentümlich bleibt aber, daß der erotische Impuls zwischen den beiden Akteuren dennoch dominant bleibt – dies mag auch ein Hinweis auf den komödiantischen Tonfall sein, in dem der ganze Film erzählt ist, ein Vorverweis auf das *happy ending*: Weil die erotische Anziehung der Frau als ein Handlungsimpuls gesetzt wird, der stärker ist als die Beziehungen, die sich aus der narrativen Verwicklung ableiteten, und weil ihre Bereitschaft, sich auf den Flirt einzulassen, die Unbedingtheit und Ernsthaftigkeit ihres Böse-Seins zweifelhaft erscheinen läßt. Natürlich muß man die Entwicklung der Beziehung stärker dynamisieren, weil die Deutlichkeit einer "wahren Beziehung" hier noch gar nicht erreicht ist. Kendall handelt als Intrigantin, der Flirt ist unverbindlich und oberflächlich; er gehört zur Verschwörung und bedroht den Helden auf höchst intime Weise, weil er ihn ernster nehmen könnte als er ist. Ein Flirt impliziert keine Beziehung. Kendalls Beziehung zu Thornhill ist darum ungeklärt und läßt sich durchaus als kalte, dem Plan der Spione folgende Verführung interpretieren. Erst später wird ein anderes Zeichen der Liebe gegen die Zweifelhafteigkeit dessen gesetzt, was in der Entwicklung der Geschichte jetzt erreicht ist – Kendalls "Du mußt mich vergessen" warnt den Verführten vor der Gefahr, die mit der Frau verbunden ist, und zeugt paradoxerweise zugleich von ihrer Zuneigung.

Die erotische Attraktion wird so *gegen* die narrativen Funktionsrollen gesetzt, eine Gegenübersetzung, die dem narrativen Konflikt einiges an Schärfe nimmt und in der Struktur des Textes zu einer eigenartigen Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ebenen führt. Würde die Figur strikt ihrer narrativen Funktion folgend handeln, wäre eine spielerische Interaktion der Personen nicht möglich.¹³ Eine derartige Entwicklung nähme dem Problem-

seine Hosen auszuziehen, ließe sich eine Spekulation über die erotischen Untertöne des Geschehens ableiten – verbunden mit der Tatsache, daß auch dieses nur vorgeblich geschieht und die Voraussetzungen dafür schafft, daß die Frau sich verrät und Thornhill auf die Spur der Hintermänner bringt. Es sei allerdings darauf hingewiesen, daß die Szene komplexer ist – das Kindheitsthema wird von Thornhill eingeführt ("When I was a little boy I wouldn't even let my mother undress me"), Kendalls Einwurf "You're a big boy now" antwortet darauf – und es darf bezweifelt werden, ob es Kendall ausschließlich um mütterliche Kontrolle geht.

¹³ Beispiele für eine rigorose Ausübung der Funktionsrolle finden sich erst in Filmen, die wesentlich später entstanden sind und in denen die Trennung des

raum, den der Film aufspannt, die Möglichkeit, die erotische Verstrickung gegen den *plot* im engeren Sinne auszuspielen: Dann ginge es ums Ganze, Rücksichten spielten keine Rolle, der Mörder wäre nur durch Gewalt zum Halten zu bringen. Das ist in *NORTH BY NORTHWEST* anders, und dazu ist die Szene zwischen den Geschehnissen am Maisfeld und der Versteigerung von größter Bedeutung.

Die Versteigerungsszene

Die Loyalität Eve Kendalls bleibt auch in der Initialphase der folgenden Versteigerungsszene das dominierende Thema. Nach einer Einstellung, die Thornhill beim Betreten des Auktionshauses zeigt, wird die Szene eröffnet mit einer Großaufnahme auf den Nacken der Frau. Vandamms Hand liebkost die Haut, bevor sich die Hand um den Nacken schließt, eine Bewegung, die unverkennbar einen Besitzanspruch ausdrückt und eine latente Gewaltanwendung einschließt. Die Kamera fährt und schwenkt zurück, bis sie Thornhill am Eingang der Auktionshalle zeigt, und man sieht, daß Vandamm, Kendall und Leonard eine Dreiergruppe bilden, die vom Gros der Besucher abgesetzt ist. Thornhill tritt zu der Gruppe hinzu. Die folgende Dialogsequenz ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

(1) Die Frau ist Anlaß und Gegenstand des Streits; ihre Position im Personengefüge verändert sich im Verlauf der Situation – wenn Vandamm in einer sehr langsamen Bewegung seine Hand von ihrer Schulter löst, ist dieses lesbar als eine Ausdrucksbewegung, in der Mißtrauen und Distanz erkennbar wird.

(2) Zwei Männer, die um eine Frau streiten – ein erster Eindruck, der trügt. Denn es handelt sich gar nicht um eine Drei-, sondern um eine Vier-Personen-Beziehung, und es ist nicht allein der Kampf der Männer um die Frau, um den es geht. Der Wortwechsel zwischen Thornhill und Vandamm ist

Sexuellen und der verbindlichen Beziehung schon vollzogen ist – eine Trennung, die die Sozialgeschichte der Sexualität nach 1960 ganz wesentlich ausmacht. Ein Beispiel aus dem Genre des Politthrillers, dem gelegentlich auch *NORTH BY NORTHWEST* zugerechnet wird, ist *THE DAY OF THE JACKAL* (Großbritannien/Frankreich 1972, Fred Zinnemann), in dem der Attentäter-Held eine Frau umbringt, obwohl sie ihm geholfen und sogar eine Liebesnacht mit ihm verbracht hat. In *EYE OF THE NEEDLE* (Großbritannien 1980, Richard Marquand) dagegen tötet der Agent-Held die Frau nicht und gerät dadurch in ein tödliches Dilemma.

ikonographisch so realisiert, daß Leonard, der Assistent Vandamms, immer mit im Bild ist. Drei Personen (Vandamm, Thornhill und der Assistent) sind an der Interaktion (vor allem an den Blickkontakten ablesbar) beteiligt, nicht zwei.

(3) Eve Kendall ist in diesen Aufnahmen ganz und gar vergegenständlicht, dezentriert und passivisiert. Sie ist auch ikonographisch isoliert – nur schräg von oben zu erkennen, an den linken unteren Bildrand gedrängt.



Die "Versteigerungs-Szene" – Photo: Stiftung Deutsche Kinemathek

Dialog und Inszenierung kreisen um drei Themen:

(1) Das erste ist die Frage, *ob Kendall loyal ist* und auf wessen Seite sie steht. Die Frage ist für den Zuschauer nicht in erotischer Hinsicht zu stellen, sondern auch mit Blick auf ihre Sicherheit in der Nähe und Abhängigkeit Vandamms. Das Mißtrauen, das Vandamm beschleicht (und das in einer Großaufnahme eigens ausgestellt ist), kann möglicherweise eine tödliche Gefahr für die Frau bedeuten. Wie gewaltbereit Vandamm ist, hat der Film ja schon deutlich unter Beweis gestellt. Noch weiß der Zuschauer nicht, daß Kendall eine Undercover-Agentin ist: Aber allein die Tatsache,

daß Kendall in große Gefahr gerät, weil es Thornhill gelungen ist, ihr den Treffpunkt zu entlocken, markiert sie als Opfer und mobilisiert die Sympathien des Zuschauers.

(2) Das zweite ist die *Gefahr*, in der Thornhill steht – er bezichtigt Vandamm, Mordabsichten zu haben, und Vandamm bestätigt indirekt. Als sich Leonard aus der Gruppe löst, schnappt die Falle zu, die Gefahr, in der Thornhill schwebt, wird nun ganz zum Zentrum der Inszenierung. Allerdings ist der Gefahrenimpuls, der in dieser Entwicklung steckt, abgemildert durch eine Insertaufnahme des Professors, der der CIA-Vorgesetzte Kendalls und der Erfinder der Kaplan-Schimäre ist (dargestellt von Leo G. Carroll). Zwar hat man ihn schon lange vorher gesehen, in einer Sitzung der CIA-Arbeitsgruppe, in der der Professor Thornhill zum Mord durch die feindlichen Agenten freigegeben hat – aber daß er nun tatsächlich am Ort des Geschehens auftaucht, zeigt, daß sich die Lage verändert hat. Die Anwesenheit des Professors ist also durchaus als Rückversicherung Thornhills zu lesen.

(3) Das dritte schließlich ist die *Versteigerung*, an der Vandamm und Leonard teilnehmen, als sie für eine kleine Statue mitbieten – Gelegenheit für Thornhill, Kendall ganz und gar zum Objekt zu machen, er bezeichnet sie süffisant als "kleine Statue, die teuer genug gewesen", die dabei aber dennoch jeden Dollar wert sei, den sie gekostet habe.

Die drei Ebenen der Inszenierung – das Narrative, die Entwicklung des Personengefüges und schließlich das Situative – werden im Dialog verschmolzen, die visuelle Umsetzung tut ein übriges, akzentuiert von sich aus die Brüche und Konflikte zwischen den Ebenen.

Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen

Die Koordination von Szene und Gesamttext wird zuallererst durch die narrative Struktur hergestellt. Sie bildet den umgreifenden Rahmen, in dem auch kataphorische Zeigehandlungen oder narrativ wirksame Handlungen und Interaktionen wie Ankündigungen, Prophezeiungen, Versprechungen und Drohungen lokalisiert sind, die die Szenengrenzen häufig überschrei-

ten.¹⁴ Sie bildet zugleich die Folie für "*Hintergrundthemen*", deren narrativer Wert sich häufig erst im Gesamtrahmen der Geschichte erfassen läßt.¹⁵

In *NORTH BY NORTHWEST* wird z.B. ein hintergründiger Diskurs über die *Kontrolle des Geschehens* geführt. Nicht alle Details, die in einer Szene ausgebreitet werden, sind für szenisches Verstehen zentral. Hintergrundthemen sind oft in der situativen Peripherie artikuliert, sie können z.B. mit *cut-aways* dargestellt werden (vom Zentrum wird abgelenkt, Zeit kann verstreichen, ein Themenwechsel kann vorgenommen werden – die Funktionen der *cut-aways* sind vielfältig). Ein Beispiel ist die Insertaufnahme des Professors. Seine Anwesenheit ist für das unmittelbare Verständnis der Sequenz unwichtig, obwohl es den Modus und die Intensität der Gefahr in der ganzen Geschichte modifiziert – denn die Gefahr für Thornhill wird dadurch etwas zurückgenommen, das Geschehen steht unter Beobachtung und ist tendenziell immer unter Kontrolle. Am Ende der Szene wird der Professor denn auch aktiv, veranlaßt eine Begegnung mit Thornhill am Flugplatz, bei der er ihn (und den Zuschauer) über die wahren Hintergründe der Geschichte aufklärt. Es gibt also die ganze Zeit über eine (zweifelhaft-väterliche) Instanz im Hintergrund, die das Geschehen überwacht und die am Ende gar als *deus ex machina* das Paar am Mount Rushmore retten kann.

Unnötig zu sagen, daß der Professor auf viel umfassendere ideologisch-politische Rahmen verweist, die in einer ideologiekritischen Untersuchung ganz in den Vordergrund treten könnten – er markiert als Repräsentant der "inneren Sicherheit" oder der "Binnenkontrolle" der amerikanischen Gesellschaft eine eminent bedeutsame Position in einer Konstellation, die *expressis verbis* dem Kalten Krieg zugeordnet ist. Die Motivation und die handlungsfunktionelle Beschreibung des Professors verdient allerdings eigene Aufmerksamkeit, weil er erst am Ende jene paternalistisch-beschützenden Züge erhält, die man zu generalisieren so bereit ist. Zunächst war er bereit, Thornhill in größte Gefahr zu bringen oder gar zu opfern, um seinen eigenen Undercover-Agenten nicht zu gefährden. Nun zeigt sich der 'Patient'

¹⁴ Vgl. dazu meine eigenen Ausführungen zur Rolle von Kataphora in der Spannungsdramaturgie (Wulff 1996).

¹⁵ Eine weitere suprasegmentale Ebene ist die "Motivebene", die Peter Wuss als "perzeptive Struktur" des Textes bezeichnet hat, darauf Bezug nehmend, daß Motivstrukturen oft unterhalb der Bewußtseinsschwelle liegen und meist nur Geltung für den besonderen Text haben; vgl. dazu Wuss 1993, 53ff, passim. Von der Untersuchung dieser Strukturebene will ich hier absehen.

aber überlebensfähig und widerständig und kann möglicherweise den Plan der Gegenspionage gefährden – insofern ist höchste Wachsamkeit geboten, um den unkalkulierbaren Zufallsagenten gegebenenfalls schnell ausschalten zu können. Ob der Professor also "Schutzfigur" des Helden angelegt und eingeführt ist, darf mit gutem Grund bezweifelt werden, zumal auch Thornhill Zweifel an der Loyalität und Verantwortlichkeit der CIA resp. des Professors haben muß. Insofern ist Leitch durchaus zuzustimmen, der den Augenblick am Ende der Auktionsszene, in dem der Professor sich Thornhill zu erkennen gibt, als "the film's most economical deflation of an authoritarian threat into comic paranoia" bezeichnet, indem "the faceless figure of authority turns out to be just another impatient father" (1991, 213).

Szene und Situation

Noch einmal zur Klärung: Szenen umfassen resp. realisieren gleichzeitig narrative und situative Aspekte. Ein einfaches Beispiel aus der Versteigerungsszene sind die regelmäßig aktualisierten Einstellungen auf die beiden Verfolger-Killer, die Ausgang und Bühne kontrollieren und so dem Helden eine Flucht unmöglich machen. Zum einen stellen die Bilder unter Beweis, daß der Held in der Falle sitzt, weil äußerst gefährliche Verbrecher-Spione sich in seiner unmittelbaren Nähe befinden (insofern gehören sie in den Funktionskreis der Narration); zum anderen zeigen sie gefährliche Akteure, die nicht handeln können, weil sie in der Öffentlichkeit und unter Beobachtung stehen (und gehören so eher dem Aspekt des Situativen zugerechnet). Die Szene inszeniert die gegebene Lage, indem sie Bilder solcher Elemente ausstellt, die *in doppelter Bindung* stehen, einerseits die narrative Verstrickung, andererseits die situative Kontrolle der Akteure betreffend.

Das Narrative und das Situative, das ich bis hier als Bezugsrahmen der Szene bestimmt hatte, bilden ein *Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis* aus. Je nach Kontext steht mehr das eine oder das andere im Brennpunkt des erzählerischen Interesses. Der "enunziatorische Fokus" kann sich auch verschieben, und gerade dafür ist die Versteigerungsszene ein schönes Beispiel. Sie läßt sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen:

(1) die *Orientierungsphase*, in der der Held zunächst einmal auf seine Auseinandersetzung mit der Frau-Verräterin konzentriert ist; dabei wird das Personen- und Rollengefüge neu formiert (dazu hatte ich oben schon einiges gesagt); diese Transformation ist dann abgeschlossen, wenn der Held schließlich erkennt, wer ihm die Falle gestellt hat, in die er gelaufen ist. Die Geschehnisse dieser Phase gehören primär zum Funktionskreis des Narrati-

ven, die Situation selbst hat dagegen noch kaum einen Eigenwert. Die Konfrontation des Heldenpaares könnte man in eine andere Umgebungssituation verlagern, in ein Café, eine Vernissage oder auch einen öffentlichen Vortrag – und man bräuchte nicht einmal den Dialog nennenswert zu verändern.

(2) In der nun folgenden *Provokationsphase* tritt dagegen das Spezifische der Situation in den Vordergrund: Thornhill faßt einen Plan, der die Flucht aus der Falle vorbereiten und ermöglichen soll, indem er sich ganz auf die institutionellen und personellen Gegebenheiten der Situation einläßt, sie für den "Plan", den er verfolgt, nutzt. Auf diese Phase der Szene werde ich mich im folgenden ganz besonders konzentrieren.

(3) Die *Eskalierungs- bzw. Lösungsphase* am Schluß der Sequenz schließlich bringt das Situative wieder zum Narrativen zurück. Allein die Verlagerung des erzählerischen Interesses macht es nötig, den Schluß als eigene Phase auszuweisen, endet doch hier ein – durchaus komödiantischer – Ausflug in eine situative Struktur hinein, die mit der eigentlichen Geschichte des Films so gar nichts zu tun hat.¹⁶

Narration, Szene, Szenario

Im besonderen Fall der Versteigerungsszene, die ja eine hohe innere Dichte hat und sehr schroff gegen den Kontext abgesetzt ist (was auch mit der Institutionalität der Situation begründet werden kann), bietet es sich an, die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die situativen Momente an der Szene zu lenken. Das Bild von der "Dichte" der Situation hat auch damit zu tun, daß die Szene ein *Handlungsszenario* aufbaut, das ganz in den Vordergrund der Inszenierung tritt und nicht allgemeiner Hintergrund der Handlung bleibt wie viele andere Szenarien im Film. Die Tatsache, daß jemand sich in einem Restaurant oder in einem Supermarkt befindet, ist in zahllosen Filmszenen als ein situativer Unterboden genutzt und selbst oft kein Thema der Darstellung. Das ist in der Versteigerungsszene anders, hier tritt das Szenario ganz in den Mittelpunkt des Interesses – weil der Protagonist sich der inneren Regeln der Situation bedient, um ein narratives Problem zu lösen. Die Regelverletzungen, die Thornhill begeht, lassen sich mit einer

¹⁶ Ich will hier nicht diskutieren, wie die Entwicklung der Szene mit dem Image Cary Grants koordiniert ist: Denn in einer Komödie *muß* dieser komische Szenen haben!

Terminologie genauer beschreiben, die von der Tatsache absieht, daß wir uns in der fingierten Realität eines Spielfilms befinden. Auch kann das Rezeptionsverhältnis von Zuschauer, dargestellter Situation und handelnden Akteuren sehr viel klarer gefaßt werden, wenn das implizite Wissen über Regeln und Normen, das einer Situation wie einer Kunstauktion innewohnt, offengelegt ist. Und ein metanarratives Wissen ist auch noch im Spiel: Der Zuschauer darf in der Mitte des Films erwarten, daß der Protagonist der Falle entkommt (damit der Film weitergehen kann)!

Das Zusammenspiel der Ebenen, auf denen ein Film einen Inhalt, eine Geschichte artikuliert, wird so greifbar. So entsteht eine Schichtung von Kontexten, die in einer filmischen Szene gleichzeitig berührt werden und in gleichem Sinne als Bestimmungen der Szene gelten:

(1) Als allererstes ist die *Narration* ein umgreifender Rahmen, als diejenige Struktur, die den Zusammenhang der Erzählung, die kausale Verbindung zwischen einzelnen Szenen, die Geschlossenheit der Geschichte fundiert (die Handlung wird zuerst wiedergegeben, wenn in Zusammenfassungen die Essenz der Geschichte eines Films wiedergegeben werden soll).

(2) In engem Zusammenhang mit der narrativen Struktur steht die *Figurenkonstellation* und deren Entwicklung. Sie bildet die zweite textumgreifende Klammer, in der die Dynamik der Geschichte fundiert ist. Figurenkonstellationen sind oft mit den narrativen Funktionsrollen (Prot- und Antagonist, Helfer usw.) korealisiert, folgen darüber hinaus aber einer eigenen Entwicklungsdynamik und stehen unter Umständen sogar im Kontrast zu den Handlungsrollen.

(3) Die Elaboration der narrativen Struktur und der Konstellationen erfolgt meist *szenisch*. Die Szene ist eine Realisierungseinheit der Gesamt-Erzählung, sie dient primär dazu, die Erzählung und die Entwicklung des Figurengefüges zu entfalten, zu manifestieren, konkret und anschaulich zu machen. *Mise-en-scène ist die Kunst, eine Narration zu situationalisieren*. Sie muß vermitteln zwischen der Aufgabe, sowohl die Geschichte zu erzählen und zugleich das Handeln von Prot- und Antagonisten in sozialen Situationen zu manifestieren. Eine Szene sich außerhalb des Rahmens der Geschichte vorzustellen, ist ebenso seltsam wie davon abzusehen, daß handelnde Menschen in einem sozial-symbolischen Ambiente von Institutionen, Normen, Regeln und anderem stehen.

(4) Ein *Szenario* ist eine typifizierte, oft institutionelle Situation und umfaßt deren Verlaufsschemata, das Rollensystem, die internen normativen Absprachen.¹⁷

Der *Zuschauer* bildet in all dem eine vermittelnde Größe – mit seinem alltäglichen Wissen über die inneren Dimensionen von Handlungswirklichkeiten spielt der Film schließlich immer. So, wie ein Schnappschuß-Photo den Betrachter auf die Szene verweist, in der es entstanden ist, und sogar bei einem Betrachter, der am vorphotographischen Geschehen nicht teilgenommen hat, eine Vorstellung jener Szene induzieren kann, wird auch die filmisch aufgelöste Szene vom Zuschauer zu jener vorfilmischen Einheit integriert, in der man sich orientieren kann und die man als sinntragende Einheit bzw. als Rahmen des Handelns verstehen kann. Die Rezeption von Filmen, in denen Szenen auf Situationen verweisen, transformiert Szenisches in Situatives. Die Verstehenstätigkeit versucht, das zu greifen und im Griff zu behalten, das dazu beiträgt, die Situation als umgreifende und sinngebende Einheit des Handelns der abgebildeten Personen zu konstituieren (ähnlich De Landa 1984, 111f). Die "*Semantik einer Szene*" basiert also darauf, ein Gefüge von Bezügen sowohl in den übergeordneten narrativen und thematischen Kontext hinein wie auch auf ein Modell situativer Beziehungen und Prozesse aufzubauen.

Die Szene ist also eine Komposition, die mit einem *doppelten Kontext* verbunden ist. Der "äußere" Kontext ist die umgreifende Geschichte, die *story*, das besondere Gefüge von Themen, die dazugehörige expositionelle Strategie und das Genre, dem der Film zugehört. Der "innere" Kontext dagegen ist der situative Ablauf, der einer eigenen Logik folgt und den Prinzipien abgelautet ist, die auch alltäglichen Situationen zugrundeliegen. Es wäre aber fatal, daraus zu schließen, daß die Soziologie die einzigen Beschreibungsinstrumentarien liefern könnte – innerer und äußerer Kontext sind eng miteinander verbunden, und es gibt massive Abhängigkeiten zwischen

¹⁷ Eine derartige Vorstellung von *Szenario* als einer aus dem visuellen Angebot abgeleiteten Vorstellung habe ich mit Ludger Kaczmarek und Peter Ohler zur Beschreibung der Tableaus von Derek Jarman's Film WITTGENSTEIN anzuwenden versucht: "Das Szenario ist das kognitive Komplement, das durch das Bild bzw. eine analytische Kombination von Elementen, die das Bild zeigt, aufgerufen wird" (1995 [Ms. S. 14]). An dem Beispiel des Jarman-Films läßt sich zeigen, daß manchmal filmische Szenen als Kombination mehrerer Szenarien lesbar sind – was im Falle von Jarman's Film, der "emblematische Topikalität" als poetisches Prinzip verfolgt, kaum verwundern kann.

beiden. Insbesondere die möglichen Handlungswelten der Genres greifen sehr intensiv in die Möglichkeiten des Situativen ein – Rollenmodelle und Ehrvorstellungen, Kodizes von Pflicht, historische Klassen- und Kastenzugehörigkeiten usw. "Szenen-Semantik" ist kein Sujet der Soziologie, heißt das, wenngleich die soziologische Situations-Analyse eine wichtige Zulieferfunktion für den Filmwissenschaftler hat.¹⁸

Literatur

- Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- / Thompson, Kristin (1997) *Film Art. An Introduction*. 5th ed. New York [...]: McGraw-Hill.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Brill, Lesley (1988) *The Hitchcockian Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. New York: Princeton University Press.
- Cavell, Stanley (1986) NORTH BY NORTHWEST. In: *A Hitchcock Reader*. Ed. by Marshall Deutelbaum & Leland Poague. Ames, Iowa: Iowa State University, S. 249-264.
- De Landa, Manuel (1984) Wittgenstein at the Movies. In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. O.O.: University Publications of America/Los Angeles: The American Film Institute, S. 108-119.
- Elling, Elmar / Möller, Karl-Diemar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzählttexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 280-297.
- Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Jendricke, Bernhard (1993) *Alfred Hitchcock*. Reinbek: Rowohlt.
- Laing, Ronald D. / Phillipson, H[erbert] / Lee, A. R[ussell] (1971) *Interpersonelle Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leitch, Thomas M. (1991) *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens/London: University of Georgia Press.
- Müller, Gottfried (1962) *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*. 7. Aufl. Würzburg: Triltsch.

¹⁸ Ich habe das Prinzip der *Situationalität* in mehreren verschiedenen Kontexten vorgeschlagen, um die verschiedenen Sinnhorizonte beschreibbar zu machen, die insbesondere in der Formenwelt der Fernsehunterhaltung aktiviert werden. Vgl. meine Analyse der Maisfeldszene aus NORTH BY NORTHWEST als ein Beispiel für eine "situationale Analyse" (1994).

- Möller, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.
- Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne.
- Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion.
- Wulff, Hans J. (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.
- (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.
- (1996) Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.
- (1997) Attribution, Consistance, Caractère: Problèmes de perception des personnages de cinéma. In: *Iris*, 24, 1997, S. 15-32.
- / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jamans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), 1.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma.