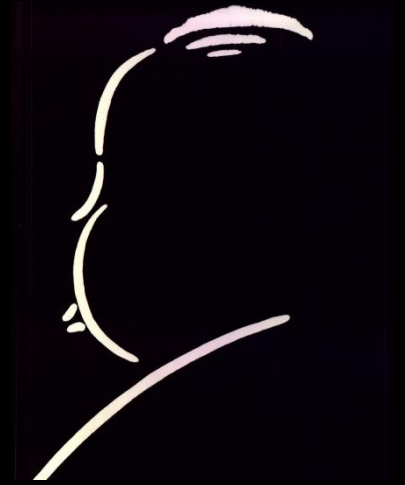


Alfred Hitchcock

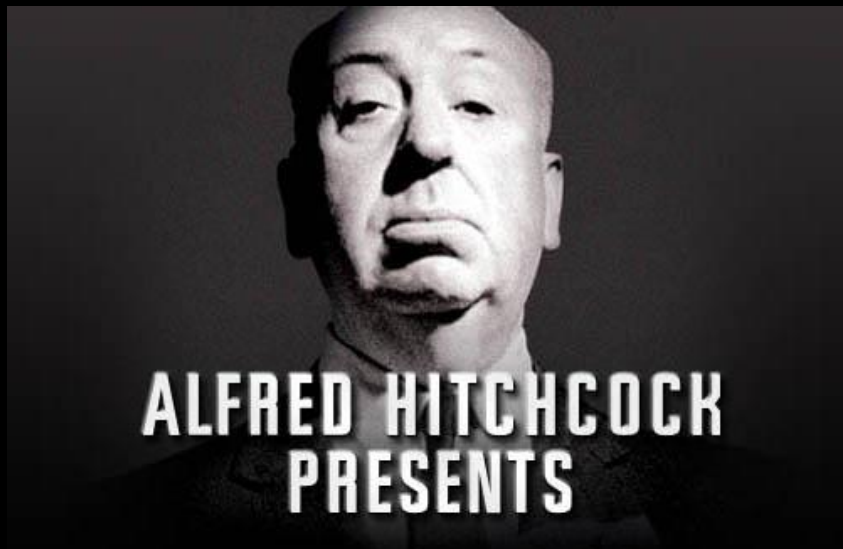
1899-1980



*» Für mich ist das Kino keine
Scheibe vom Leben, sondern ein
Stück vom Kuchen.«*

Film ist eine artifizielle Kunstform

»In einem Dokumentarfilm ist Gott der Regisseur, der das Ausgangsmaterial geschaffen hat. Im Spielfilm ist der Regisseur ein Gott, der muss Leben schaffen.«





Truffaut:

»Eins müsste sich also jeder Regisseur merken. Um Realismus innerhalb der vorgesehenen Einstellung zu erzielen, muss man möglicherweise eine große Irrealität am Drehort hinnehmen.«

Hitchcock gilt als einer der stilistisch einflussreichsten Spielfilmregisseure und etablierte die Begriffe *Suspense* und *MacGuffin* in der Filmwelt. Sein angestammtes Genre war der Thriller, charakteristisch seine Verbindung von Spannung mit Humor. Die wiederkehrenden Motive seiner Filme waren Angst, Schuld und Identitätsverlust. Mehrfach variierte er das Thema des unschuldig Verfolgten.

In rund fünfzig Jahren hat Alfred Hitchcock dreiundfünfzig Spielfilme als Regisseur begonnen und beendet. Die weitaus größte Zahl dieser Filme gehört dem Genre des **Thrillers** an und weist ähnliche Erzählmuster und Motive auf, wiederkehrende Elemente, visuelle Stilmittel und Effekte, die sich wie ein roter Faden durch sein Gesamtwerk ziehen.



MOTIVE





Das Grundmotiv in Hitchcocks Filmen bildet meist die Angst vor Vernichtung der Existenz vor dem Hintergrund bürgerlicher Werte ... Falsche Verdächtigungen, aber auch ausgeprägte Schuldkomplexe, gehen bei Hitchcocks Filmen mit der Bedrohung der Identität einher.

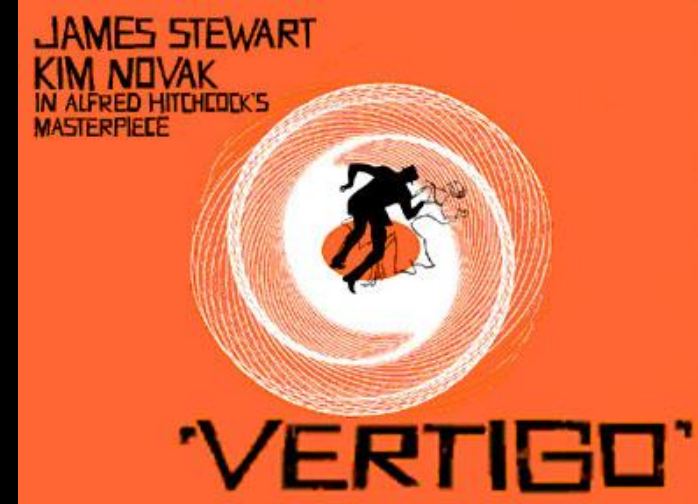
Das Motiv des Identitätsverlusts spielt Hitchcock, angefangen von seinem ersten bis zu seinem letzten Film, in unterschiedlichsten Varianten durch, besonders einprägsam in *Vertigo*: Die weibliche Hauptfigur wird zunächst im Rahmen eines Mordkomplotts in eine andere Person (die anschließend ermordet wird) verwandelt und nimmt daraufhin wieder ihre eigentliche Identität an, nur um anschließend wieder in die andere Person zurückverwandelt zu werden.



Oft stehen Schuld und Bedrohung in Zusammenhang mit sexuellen Aspekten. Hitchcocks Verbindung von Sex und Gewalt wird in Mordszenen deutlich, die er oft wie Vergewaltigungen inszeniert, etwa die Duschszene in *Psycho*. Darüber hinaus spielt Sexualität gerade in abnorm empfundenen Erscheinungsformen eine große Rolle in seinem Werk. Aufgrund der Auflagen der Zensur werden jedoch Homosexualität, die in Verbindung mit Schuld und Verderben regelmäßig vorkommt, oder *Nekrophilie* (in *Vertigo*) nur in einzelnen (ange deutet...



VERTIGO



»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.«

DIE TRAUERIGEN LEIDENSCHAFEN DES
DR. CARL VON COSEL



... Auch Fetischismus (*Erpressung*, *Vertigo*, *Psycho*) und *Voyeurismus* (*Das Fenster zum Hof*, *Psycho*) spielen in seinen Filmen eine gewisse Rolle. In mehreren Filmen wird zudem ein erotischer Bezug der männlichen Hauptfiguren zu ihren Müttern angedeutet, etwa in *Psycho* und *Die Vögel*.



Unter den in Hitchcocks Bildsprache verwendeten Symbolen finden sich Vögel als Vorboten des Bösen, Treppen, die Verlust oder Freiheit bedeuten können. Auch Spiegel tauchen bei Hitchcock regelmäßig auf – in Zusammenhang mit dem Verlust oder der Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit oder als allgemeines Symbol für Täuschungen.



FORMALE ELEMENTE

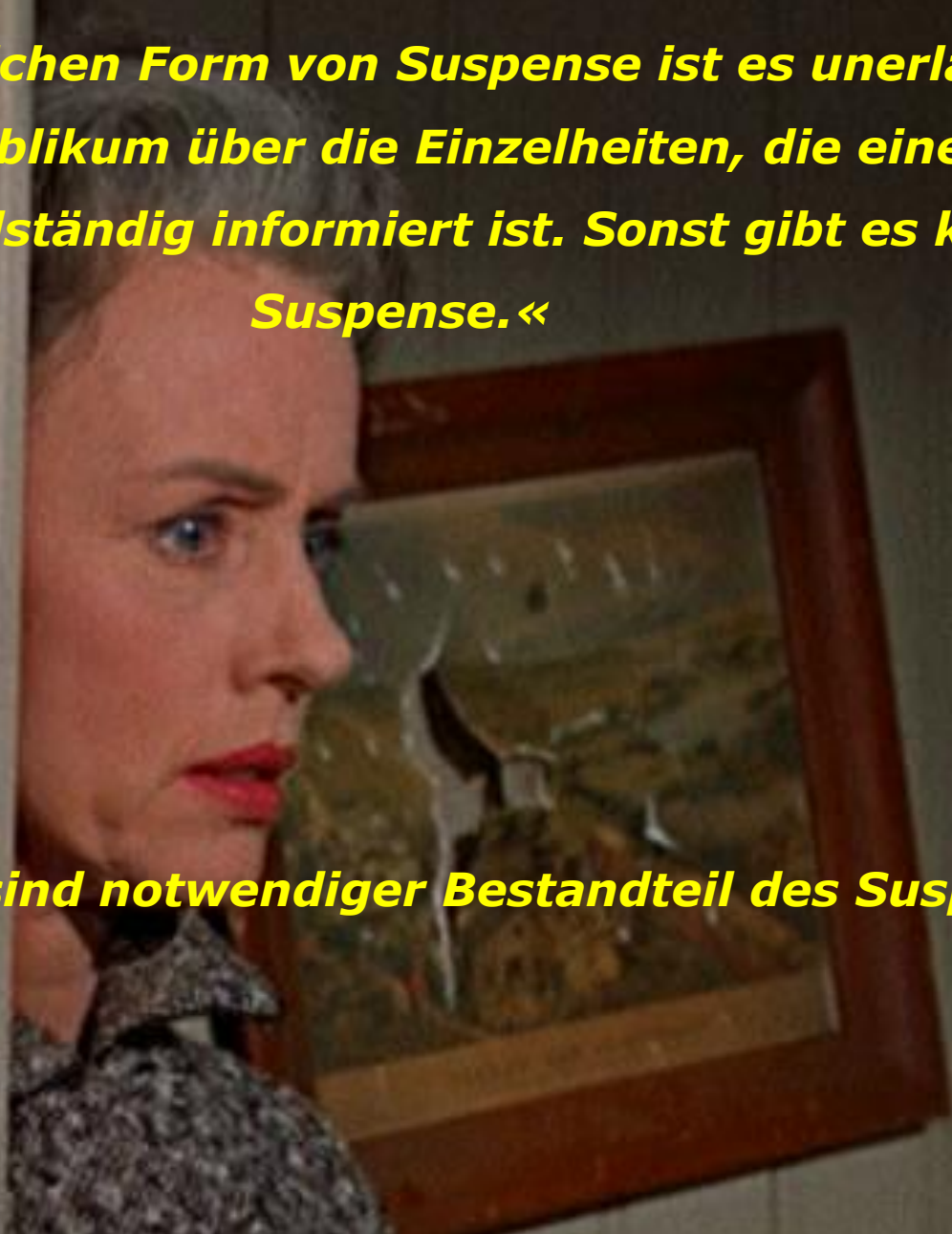


Suspense

*»Suspense darf man nicht mit Überraschung verwechseln,
Suspense und Angst haben auch nichts miteinander zu tun.«*

»Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerlässlich, dass das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen Suspense.«

»Emotionen sind notwendiger Bestandteil des Suspense.«



Beispiel 20. Juli 1944

»... sogar in dem Fall glaube ich nicht, dass der Zuschauer sich sagt: Ah, sehr gut, gleichsind alle hin. Sondern vielmehr: Aufgepasst, da ist eine Bombe! Was bedeutet das? Dass die Furcht vor der Bombe mächtiger ist als die Gefühle von Sympathie und Antipathie den Personen gegenüber.«

»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 ein gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant ...

*...Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es ...
Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant,
weil das Publikum daran teilnimmt. Es möchte den Leuten auf
der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge,
unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!*

*Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden
Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall
bieten wir ihm fünf Minuten Suspense.«*

A large group of dark birds, possibly crows or ravens, are perched on a metal structure consisting of several vertical poles and horizontal bars. The birds are silhouetted against a light, overcast sky. They are in various poses, some looking towards the camera, others looking away. The overall scene is a dense gathering of birds on a man-made structure.

»Man muss dem Zuschauer eine Information geben, die die Figuren des Films nicht haben.«

MELANIE / SCHOOLHOUSE

THE BIRDS



MacGuffin

»Das ist eine Finte, ein Trick, ein Dreh, wir nennen das »gimmick«. Ich werde Ihnen die ganze Geschichte des MacGuffin erzählen. Sie wissen, dass Kipling häufig über die Inder und Briten geschrieben hat, die an der Grenze zu Afghanistan gegen die Eingeborenen kämpften. In all den Spionageplänen, die in dieser Gegend spielen, ging es ohne Unterschied immer um den Raub von Festungsplänen. Und das war der MacGuffin. MacGuffin ist also einfach eine Bezeichnung für den Diebstahl von Papieren, Dokumenten, Geheimnissen. Imgrunde sind sie ohne Bedeutung...«

FILMISCHE MITTEL



Bildsprache

»Die Filmtechnik erlaubt einem, alles zu bekommen, was man will, alle Bilder so zu realisieren, die man sich vorgestellt hat. Es gibt also keinen Grund, auf etwas zu verzichten oder sich auf einen Kompromiss einzulassen zwischen dem gewünschten und dem erreichten Bild. Wenn nicht alle Filme wirklich einwandfrei sind, liegt das daran, dass es in unserer Industrie zu viele Leute gibt, die nichts von der Bildsprache verstehen.«

DEAD FARMER
THE BIRDS



DEAD FARMER / MAKING OFF
THE BIRDS



DEAD FARMER

THE BIRDS



GAS STATION

THE BIRDS



Bildsprache

»Es gibt dafür ein besseres Beispiel aus Rear Window, wenn der Mann ins Zimmer kommt, um James Stewart aus dem Fenster zu stoßen. Zunächst hatte ich das vollkommen realistisch im Ganzen gefilmt. Das war schwach, es gab überhaupt nichts her. Dann habe ich die Großaufnahme einer Hand gedreht, die sich wehrt, dann eine Großaufnahme von Stewarts Gesicht, eine Großaufnahme von seinen Beinen, eine Großaufnahme des Mörders und dann alles das in einem angemessenen Rhythmus gebracht. Zum Schluss stimmte der Eindruck genau.«

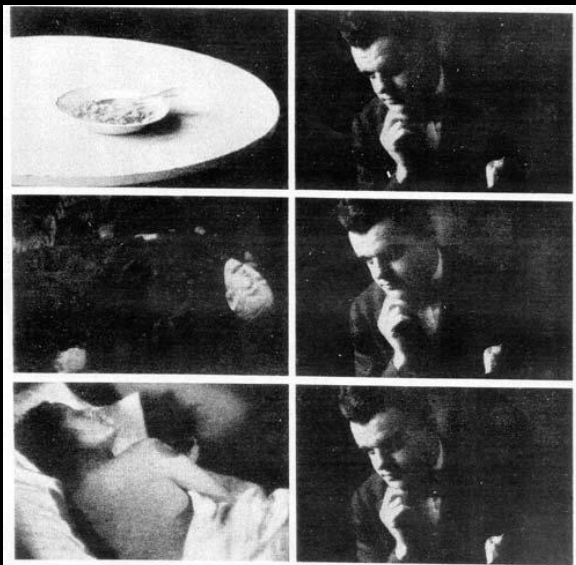
REAR WINDOW

»Das bot die Möglichkeit, einen vollkommen 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. Darüber hat Pudowkin geschrieben, in einem seiner Bücher über die Kunst der Montage ...



... Da berichtet er über das Experiment, das sein Lehrer Lew Kuleschow gemacht hat: Er zeigt eine Großaufnahme von Iwan Mosjoukine und lässt darauf die Einstellung von einem toten Baby folgen. In dem Gesicht Mosjoukines ist Mitleid zu lesen. Er nimmt die Einstellung des toten Babys weg und ersetzt sie durch ein Bild, das einen vollen Teller zeigt, und jetzt liest man aus derselben Großaufnahme Hunger.

Genauso nehmen wir eine Großaufnahme von James Stewart...«



REAR WINDOW

»Es gibt dafür ein besseres Beispiel aus Rear Window, wenn der Mann ins Zimmer kommt, um James Stewart aus dem Fenster zu stoßen. Zunächst hatte ich das vollkommen realistisch im Ganzen gefilmt. Das war schwach, es gab überhaupt nichts her. Dann habe ich die Großaufnahme einer Hand gedreht, die sich wehrt, dann eine Großaufnahme von Stewarts Gesicht, eine Großaufnahme von seinen Beinen, eine Großaufnahme des Mörders und dann alles das in einem angemessenen Rhythmus gebracht. Zum Schluss stimmte der Eindruck genau.«

IN THE ATTIC

THE BIRDS



IN THE ATTIC

THE BIRDS



OPENING A DOOR

THE BIRDS



Licht und Farben

»Erinnern Sie sich daran, dass im ersten Teil, wenn Stewart ihr auf den Friedhof folgt, die Einstellungen von ihr sehr geheimnisvoll wirken. Wir haben sie durch Nebelfilter fotografiert; das strahlende Sonnenlicht bekam dadurch einen Grünstich. Später, wenn Stewart Judy trifft, wohnt sie im Empire Hotel in der Post Street, weil das Hotel an seiner Fassade eine grüne Neonreklame hat, die ständig aufblinkt. So konnte ich, wenn das Mädchen aus dem Bad kommt, ohne besondere Tricks denselben Schauereffekt erzielen. Sie steht in dem grünen Neonlicht da, als käme sie wirklich aus der Totenwelt.«

Tricktechnik

Hitchcock hat die Entwicklung der Tricktechnik aufmerksam beobachtet und schon sehr früh – gelegentlich zum Missfallen seiner Produzenten – neue Trickverfahren eingesetzt, zum Beispiel das Schüfftan-Verfahren (bei *Erpressung*) oder das **Matte Painting**.

Matte Paintings





Matte Paintings



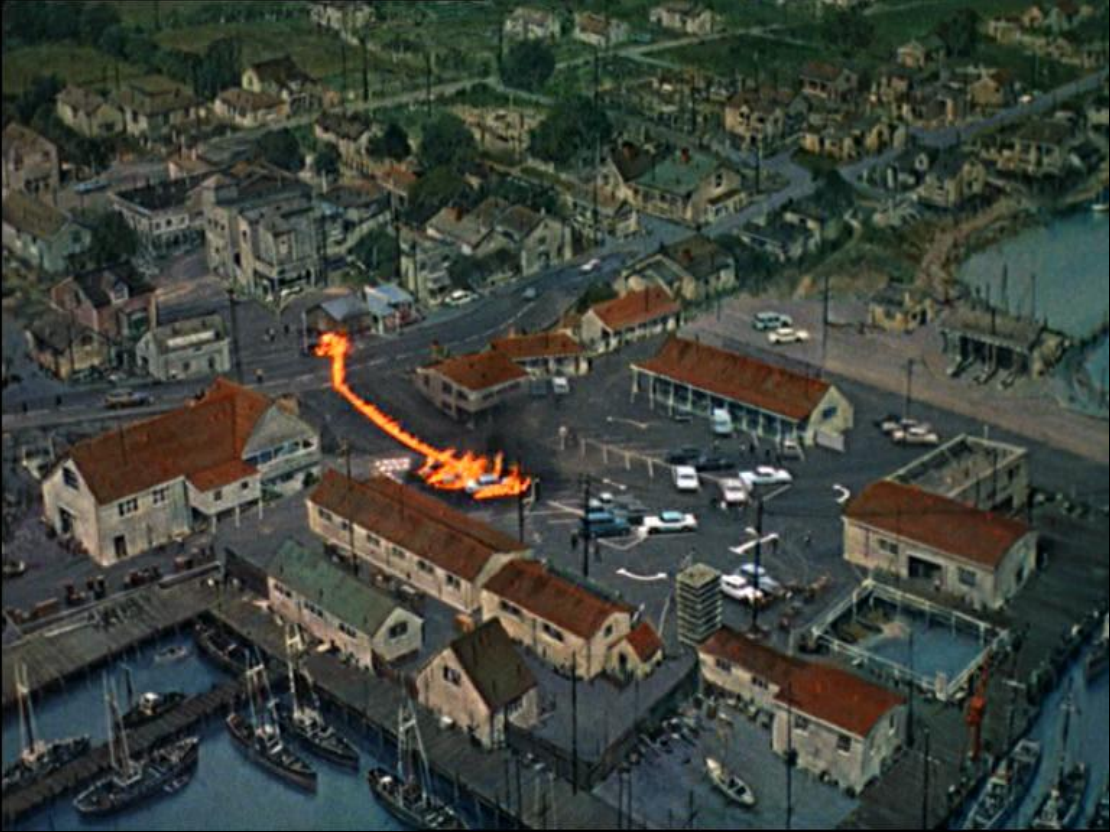


SODIUM PROCESS

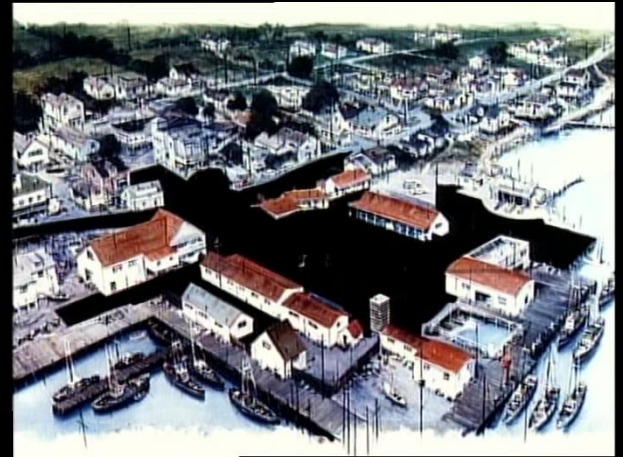
THE BIRDS

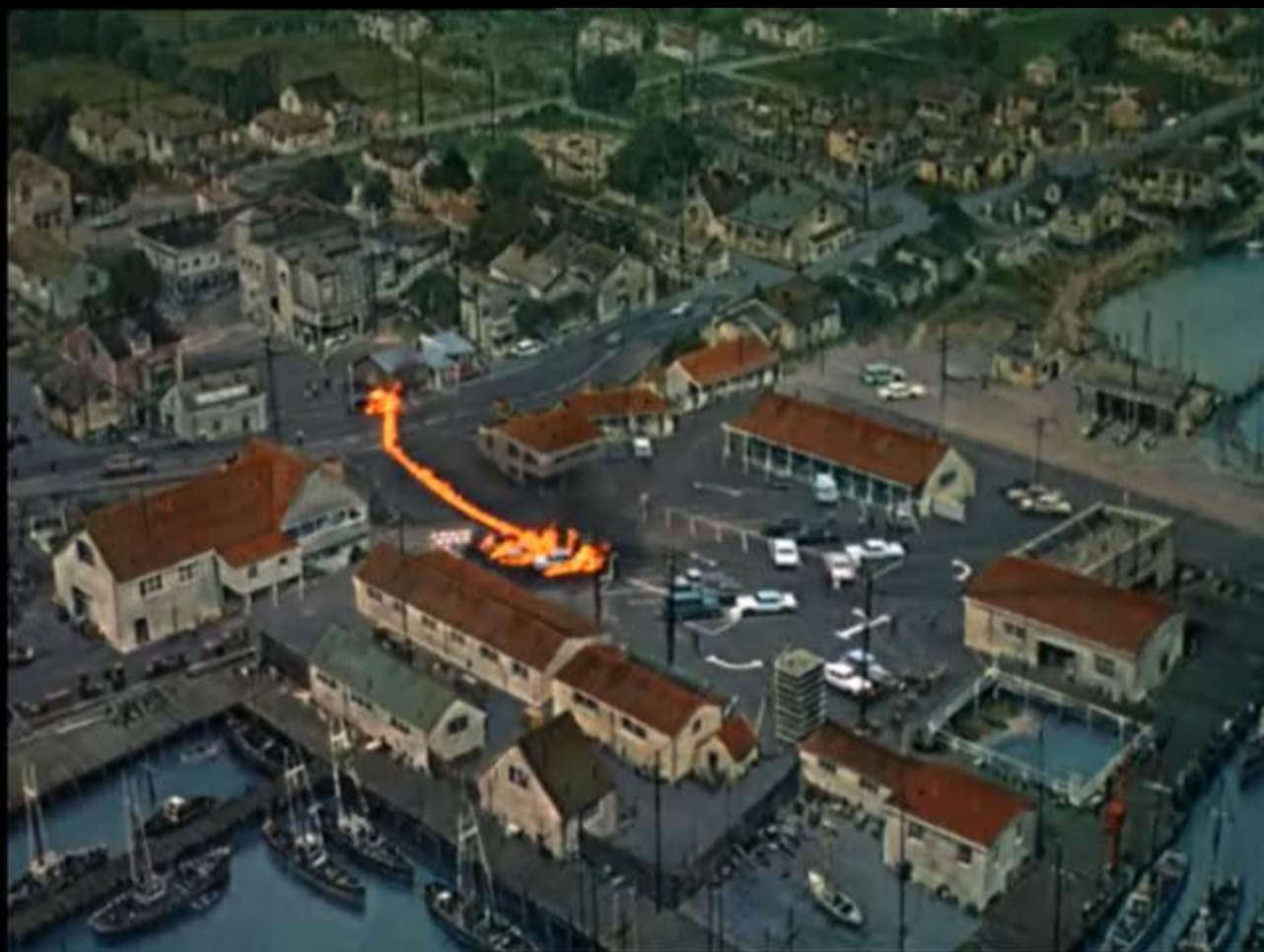


Matte Paintings



Matte Paintings



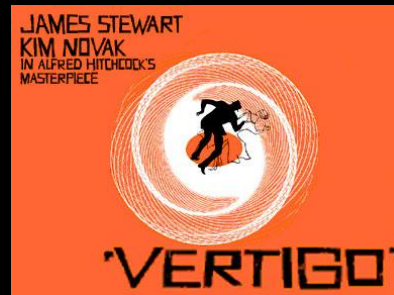


TELEPHONECELL / MAKING OFF

THE BIRDS



Tricktechnik



Hitchcock: *Wie fanden Sie den Verzerrungseffekt, wenn Stewart das Treppenhaus des Turms hinunterschaut? Wissen Sie, wie wir das gemacht haben?*

Truffaut: *Ich nahm an, es sei eine Kamerafahrt zurück, kombiniert mit einem Zoom nach vorn, nein?*

Hitchcock: *Ich sagte: In der Szene kommt doch keine Person vor, es handelt sich doch nur um eine Blickrichtung. Warum machen wir nicht das Modell eines Treppenhauses, legen es auf den Boden und machen dann unsere Aufnahme: eine horizontale Fahrt, kombiniert mit dem Zoom?*

A black and white movie poster for the film 'The Birds'. On the left, a close-up of Tippi Hedren's face is shown, looking upwards with a concerned expression. The background is a dark, stormy sky filled with a large flock of birds in flight. The title 'The Birds' is written in a large, stylized, serif font in the upper right. Below the title, the text 'introducing Tippi Hedren' is written in a smaller, simpler font. A large quote in yellow text is centered on the page.

The Birds

introducing Tippi Hedren

»Ich lese eine Geschichte nur einmal. Wenn mir die Grundidee zusagt, übernehme ich sie, ich vergesse das Buch vollkommen und mache Kino. Ich wäre völlig außerstande, Ihnen die Geschichte von The Birds von Daphne du Maurier zu erzählen.«

SOPHISTICATED LADY

THE BIRDS

»Sie (eine Person aus Lifeboat) macht eine gewisse Entwicklung durch, ähnlich der Heldin von The Birds. Erst ist sie sehr sophisticated (kompliziert, schwierig) dann wird sie natürlich und wird physischen Anstrengungen ausgesetzt.«



SOPHISTICATED LADY

THE BIRDS



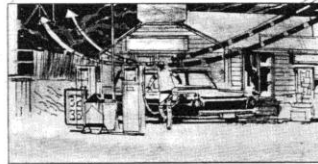
IN THE TELEPHONECELL
THE BIRDS



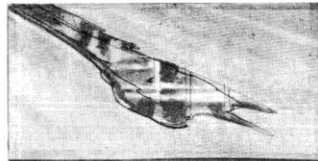
STORY BOARDS
GAS STATION SCENE



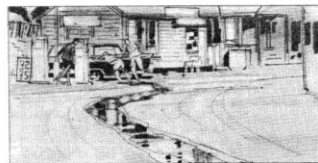
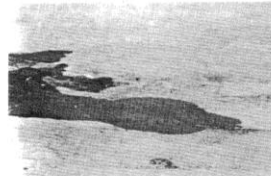
475- GROUP AT WINDOW



476- GULL HITO ATTED



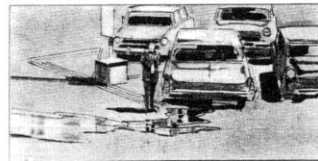
479- CLOSE SHOT - GASOLINE



481- PAN BACK TO STATION



482- MELANIE TURNS BACK TO CAR PARK



483- MAN LIGHTING CIGAR- MELANIES V.P.



MAKING OFF
GAS STATION SCENE



SCHOOLHOUSE
BIRD ATTACK



SCHOOLHOUSE

BIRD ATTACK / MAKING OFF



SOUND



SOUND
THE BIRDS
/ MAKING OFF





Ich will Ihnen eine Szene erzählen, an der ich gearbeitet habe (in North by Northwest), die ich aber nie unterbringen konnte ...

Haben Sie schon einmal ein Fließband gesehen? Das ist phantastisch. Ich wollte eine lange Dialogszene machen zwischen Cary Grant und einem Vorarbeiter am Fließband. Sie gehen und reden dabei über einen Dritten, der vielleicht in irgendeiner Beziehung zum Werk steht. Hinter ihnen wird ein Auto Stück um Stück zusammengesetzt, es wird aufgetankt und geschmiert, und als sie ihre Unterhaltung beendet haben, ist das Auto, das anfangs ein Nichts war, abfahrbereit, und sie sagen: »Ist das nicht toll?« Und dann machen sie eine der Autotüren auf, und heraus fällt eine Leiche!