
BACHELORARBEIT

Herr
Matthias Pöltinger

**Welcher dramaturgischen
Konzepte bedienen sich Alfred
Hitchcock in „Vertigo“ und
Brian De Palma in „Blow Out“,
um Spannung zu erzeugen?**

2020

BACHELORARBEIT

Welcher dramaturgischen Konzepte bedienen sich Alfred Hitchcock in „Vertigo“ und Brian De Palma in „Blow Out“ um Spannung zu erzeugen?

Autor:
Herr Matthias Pöltinger

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF16wR2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüferin:
Silvia Schopf, M.A.

Einreichung:
Oberkochen, 24.01.2020

BACHELOR THESIS

**Which dramaturgical concepts
do Alfred Hitchcock in “Ver-
tigo” and Brian De Palma in
“Blow Out” use to create sus-
pense?**

author:

Mr. Matthias Pöltinger

course of studies:

Film und Fernsehen

seminar group:

FF16wR2-B

first examiner:

Prof. Dr. Gwosc

second examiner:

Silvia Schopf, M.A.

submission:

Oberkochen, 24.01.2020

Bibliografische Angaben

Pöltinger, Matthias:

Welcher dramaturgischen Konzepte bedienen sich Alfred Hitchcock in „Vertigo“ und Brian De Palma in „Blow Out“, um Spannung zu erzeugen?

Which dramaturgical concepts do Alfred Hitchcock in “Vertigo” and Brian De Palma in “Blow Out” use to create suspense?

57 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2019

Abstract

Im Rahmen dieser Bachelorarbeit wird zunächst der Thriller als Basis eines spannenden Kinofilms analysiert. Das Ziel ist ein umfassender Vergleich der beiden Filme **Vertigo** (1958) und **Blow Out** (1981) in Bezug auf Spannung und Suspense, welcher den Schwerpunkt der Arbeit bildet. Da Brian De Palma als Schüler von Alfred Hitchcock gilt, eignen sich beide Werke, die verschiedenen Praktiken des Thrillers näher zu analysieren.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	II
Abbildungsverzeichnis	IV
1 Einführung	1
2 Der Thriller	2
2.1 Was ist ein Thriller?	2
2.2 Aufbau	3
2.3 Suspense und Spannung	4
3 Entstehung des Genres	7
4 Entwicklung des Genres	10
5 Vertigo	12
5.1 Vorspann	12
5.2 Gavin Elster und ein Auftrag	15
5.2.1 Blocking der Schauspieler	15
5.2.2 Ernie's	16
5.3 Die spanische Kirche	17
5.4 Dolly Zoom und das Überwinden der Angst	18
5.5 Judy und die Verwandlung	20
5.6 Das Ende	23
5.7 Rezeption	25
6 Blow Out	27
6.1 Prolog	28
6.1.1 „Co-Ed Frenzy“	28
6.1.2 Inspirationen aus einem Slasher	29
6.1.3 Eröffnungstitel	30
6.2 Die Tonaufnahmen im Park	31
6.2.1 Jack und Foley Sounds	31
6.2.2 Der Schuss	32
6.2.3 Die Rettung	32
6.3 Im Krankenhaus	33
6.4 Filmentwicklung	34
6.4.1 Inspiration aus Blow-Up	35

6.4.2	Der Beweis	35
6.4.3	Verwirrung um die Aufnahme.....	36
6.5	Das Treffen mit dem Reporter	37
6.6	Verfolgungsjagd und Ende	38
6.7	Rezeption.....	40
7	Spannung, dargestellt anhand von Vertigo und Blow Out.....	41
7.1	Titelszenen.....	43
7.2	Die Charaktere und ihr Love Interest.....	44
7.3	Angst als Mittel zum Ziel	45
7.4	Verantwortungslosigkeit des Hauptcharakters.....	48
7.5	Dunkle Nebencharaktere.....	50
7.6	Schlechtes Ende	52
8	Fazit.....	54
	Literaturverzeichnis	XIV
	Anlagen.....	XVII
	Eigenständigkeitserklärung	XIX

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: The Third Man (1949), Min.: 0:52:24.....	8
Abbildung 2: Halloween (1978), Min.: 0:06:58	11
Abbildung 3: Vertigo (1958), Min.: 0:02:47	13
Abbildung 4: Vertigo (1958), Min.: 0:18:13	17
Abbildung 5: Vertigo (1958), Min.: 1:16:42	19
Abbildung 6: Vertigo (1958), Min.: 1:16:41	19
Abbildung 7: Vertigo (1958), Min.: 1:55:41	23
Abbildung 8: Vertigo (1958), Min.: 2:08:01	25
Abbildung 9: Blow Out (1981), Min.: 0:08:48	31
Abbildung 10: Blow Out (1981), Min.: 1:03:49	37
Abbildung 11: Blow Out (1981), Min.: 1:42:29	39
Abbildung 12: Vertigo (1958), Min.: 01:23:54 - 01:25:20.....	47
Abbildung 13: Blow Out (1981), Min.: 0:45:50	48
Abbildung 14: Vertigo (1958), Min.: 1:07:50	51

1 Einführung

Jeder Film muss Spannung enthalten, von einem Liebesfilm bis zu einem Action-Blockbuster. Ohne einen Spannungsbogen würde das Publikum gelangweilt vor dem ersten Akt den Kinosaal verlassen.

Schon seitdem der Mensch denken kann, stellt das Neue und Unerforschte einen Reiz dar. Ob nun Forscher und Entdecker, die mit zwei Schiffen 1848 versuchten die Arktis und Antarktis zu erreichen oder Bergsteiger, die noch immer scharenweise den Mount Everest zu erklimmen versuchen, stets ist es der Reiz zwischen Angst und Lust, der uns antreibt, das Entkommen, aus dem sicheren und geregelten Alltag mithilfe von überstandenen Prüfungen.¹

Immer wieder aufs Neue werden die menschlichen Gefühle auf die Probe gestellt, etwa beim Achterbahnfahren oder in der Geisterbahn. Diese Gefühle will das Publikum genauso bei einem Thriller erleben. Der Hauptcharakter, in einer sich ausweglosen Situation befindend, muss sich während der Dauer des Filmes selbst retten und das Rätsel lösen. Gerade durch diese Hürden wird eine Geschichte erst interessant. Hürden, die auch die Filmemacher meist bei der Entstehung des Filmes erleben. Die Kunst, *Suspense* zu schaffen, ist zugleich die Kunst, das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen.² Wegen der oft widersprüchlichen Fähigkeiten in Hinsicht auf Menschenverständnis und Technik ist der Film eine besonders schwer zu beherrschende Kunstform.³ Die zu behandelnden Filme *Vertigo* und *Blow Out* und die respektiven Regisseure der Werke, Alfred Hitchcock und Brian De Palma, sollen einer genaueren Analyse unterzogen werden.

Um beide Regisseure in ihrem dramaturgischen Schaffen zu analysieren, wird zunächst die Entstehung und Entwicklung des *Thrillers* in Kapitel drei und vier analysiert. In Kapitel fünf wird *Vertigo* auf Spannungserzeugung ausgewertet, *Blow Out* darauffolgend in Kapitel sechs. Abschließend werden beide Filme einem Vergleich unterzogen, um herauszufinden, ob Parallelen zwischen beiden in der Erschaffung von *Suspense* gezogen werden können.

¹ Roloff und Seeßlen 1980, S.16, Z.38.

² Truffaut 2003, S.13, Z. 24f.

³ Ebd., S.14, Z.12f.

2 Der Thriller

2.1 Was ist ein Thriller?

Nach Koebner und Wulff ist der Thriller ein Film, „der sich konsequent in die Perspektive des Opfers der Intrige stellt und den Zuschauer nicht über diesen Rahmen hinaus informiert“⁴. Die Filmemacher wollen nicht, dass sich das Publikum gelassen in seinem Kinossessel zurücklehnt.⁵ Stattdessen soll genau das Gegenteil ausgelöst werden. Der mitfiebernde Zuschauer soll der Hauptfigur in eine Geschichte folgen, die in diese hineingerissen wird.⁶ Durch dieses Mitreißen⁷ empfindet der Zuschauer ein Gefühl von Empathie, da die Hauptfigur in den meisten Fällen in Drehbüchern von Thrillern unfreiwillig in die Geschichte eintreten. Für einen Zuschauer ist der Bezug zu einem Charakter in einem Film der gleiche wie zu einer Person im realen Leben. Dennoch ist ihm bewusst, dass es sich um Fiktion auf einer Leinwand handelt. Gefühlsempfinden für eine Person in einem Film hängt von verschiedenen Umständen ab. Nähe oder Distanz zwischen Figuren, Befindlichkeit und Stimmung in einer speziellen Handlungssituation oder die Werte eines Charakters sind von Bedeutung für den Zuschauer. So entsteht üblicherweise eine Abneigung für den Mörder und Empathie für das Opfer. Um diese Gefühle zu empfinden, muss der Zuschauer die richtigen Informationen zu den jeweiligen Charakteren erhalten, indem das Wertebild korrekt aufgebaut sein muss.⁸ Der Hauptfigur ergeht es wie beispielsweise Jack Terry in *Blow Out*. „[D]as Normale bricht plötzlich zusammen und versetzt die Figuren in eine Lage, die sie nicht beherrschen“⁹.

Der *Thrill* ist beim Menschen natürlich bedingt. Alles Neue und Unerfahrene ist spannend, könnte aber zugleich eine Gefahr bedeuten. Drei grundlegende Züge können in allen Erscheinungen des *Thrills* gefunden werden: Die objektive äußere Gefahr, welche Furcht auslöst, das freiwillige und absichtliche Sich-ihr-Aussetzen und die zuversichtliche Hoffnung, dass alles schließlich doch gut enden wird.¹⁰ Der wirkliche *Thrill* besteht nicht in der Ausgrenzung von Emotionen. Die untrennbare Verbindung von emotionaler

⁴ Koebner und Wulff 2013, S.10, Z.29f.

⁵ Vgl. Ebd., S.9, Z.15f.

⁶ Vgl. Ebd., S.9, Z.20f.

⁷ Vgl. Ebd., S.9, Z.21f.

⁸ Vgl. Mikos 2015, S.168, Z.9f.

⁹ Ebd. S.9, Z.32.

¹⁰ Roloff und Seeßlen 1980., S.17, Z.35f.

Nähe und Gefahr ist der wirkliche Bestand.¹¹ Der *Thrill* und seine Verarbeitung im Genre des Thrillers wird daher umso bedeutender sein, je mehr eine Gesellschaft mit ihren Konventionen auf eine Festschreibung erotischer Beziehungen in sanktionierten Bahnen dringt und je härter sie Abweichungen davon unter Strafe stellt.

Die Art und Weise, wie eine Geschichte aufgebaut wird, ist universell anwendbar. Das Medium des Erzählens beruht darauf, den Kopf und den Bauch des Zuschauers zu erreichen. Dramaturgie ist eine Form der kommunikativen Mitteilung.¹² Dabei sind es die Geschichten, die im Kopf entstehen, die mit dem narrativen Wissen verknüpft sind.¹³ Die Darstellungsweise, also Ästhetik und Gestaltung sind also von Wichtigkeit, um ein spannendes Gefühl zu vermitteln.¹⁴ Üblicherweise werden bei einem Thriller beispielsweise dunkle und schattige Orte benutzt. Natürlich kann ein Thriller auch in sonnigen Sommerlicht, wie in *Midsommar* (Aster, 2019), erzählt werden. Dabei steht die Gestaltung in Bezug auf das Drehbuch immer im Vordergrund.

2.2 Aufbau

Ein klassisches Drehbuch folgt einer Drei-Akt-Struktur. Es wird in Hinblick auf eine Exposition, einen Konflikt und eine Auflösung entwickelt.¹⁵ Ein Thriller lebt davon, den Zuschauer bis zur letzten Sekunde an die Handlung zu binden. Die Spannung soll in einem Frage-Antwort-Spiel aufrechterhalten werden. Um eine Geschichte zu erzählen, ist ein Erzähler für das Publikum von enormer Wichtigkeit. Dies muss nicht explizit ein Narrator, wie im Genre des *Film Noir* üblich, sein. Denn eine Erzählung kann auch mittels Kameraarbeit aus der Perspektive eines Protagonisten erzählt werden.¹⁶ Für einen Zuschauer sollte der *Plot* und die *Story* von Bedeutung sein. Diese zwei Begriffe beinhalten die gesamte Handlungsebene eines Films. *Plot* beschreibt den Inhalt der Drei-Akt-Struktur und mit einer *Story* ist das Gesamte aus Wissen und Affekten, was der Zuschauer im Laufe der gesamten Handlung zu sich nimmt und zusammenfügt, gemeint.¹⁷ Ein Film wird dazu in Sequenzen und Szenen eingeteilt.

¹¹ Ebd., S.19, Z.27f.

¹² Vgl. Mikos 2015, S.46, Z.19f.

¹³ Vgl. Mikos 2015, S.51, Z.23f.

¹⁴ Vgl. Ebd. S.51, Z.27f.

¹⁵ Vgl. Eder 2007, S.26.

¹⁶ Vgl. Mikos 2015, S.118, Z.1f.

¹⁷ Vgl. Mikos 2015, S.102, Z.9f.

Mittels des *Set-Ups* wird die Erzählwelt in den ersten Minuten des Films etabliert.¹⁸ Das Publikum soll den Hauptcharakter und den Antagonisten in den ersten zehn Minuten des Films kennenlernen, bevor der *Hook* eintritt. Der *Hook* ist der Anreiz, den Film weiter anzuschauen.¹⁹ Zu Beginn des *Set-Ups* passiert dem Hauptcharakter etwas, was dem Zuschauer einen emotionalen und sinnlichen Eindruck vermitteln soll.²⁰ Somit soll der Zuschauer sprichwörtlich „geangelt“ werden, in dem die ersten Szenen besonders spannend und fesselnd sein sollen.²¹

Danach folgt der *Point of Attack*, welcher in drei verschiedenen Varianten entstehen kann. Die erste Art ist das Auslösen der Handlung durch ein außenstehendes Naturereignis. Meistens werden hier Naturereignisse benutzt, wie der Ausbruch eines Vulkans. Die zweite Art ist der Dialog. Wie etwa in *Vertigo* bekommt hier der Hauptcharakter seinen Auftrag mittels eines Gesprächs. Die dritte Variante besteht aus der Aufsummierung von einzelnen Ereignissen. Der Protagonist und die Problemsituation kommen ab einem gewissen Punkt zusammen.²² Ab diesem Punkt sollte der Zuschauer über die grundlegende Handlung und die Probleme des Hauptcharakters Bescheid wissen.

Der Held kämpft sich nun durch seine Probleme und gegen seine Widersacher. Es kommt zur Auflösung, der Lösung des Problems. In diesem Moment des Filmes erledigt der Held den Bösewicht. Doch ist dieser Moment nicht mit dem Ende gleichzusetzen. Denn zuvor steht noch eine Verknüpfung, um lose Enden einer Geschichte zu verbinden. In dieser Szene werden meistens Verbindungen aus dem Anfang der Geschichte wieder aufgenommen und abgeschlossen. Somit wird eine geordnete und runde Struktur im Film erzeugt, welche angenehmer für das Publikum ist.

2.3 Suspense und Spannung

Aus dem Lateinischen übersetzt heißt *Suspense* „in Unsicherheit schweben lassen“²³. Im Deutschen wird dieser Begriff oft mit *Spannung* gleichgesetzt, da keine eindeutig definierte Übersetzung festgelegt ist. Fest steht, dass beide Begriffe in einem *Thriller* für den Zuschauer eine wichtige Rolle spielen. Um einen Zuschauer anzuregen, muss spezielle Kenntnis über den *Plot* ausgegeben werden. Der Zuschauer soll sich im Idealfall

¹⁸ Vgl. Ebd., S.46, Z.2f.

¹⁹ Vgl. Eder 2007, S.108.

²⁰ Ebd., S.50, Z.18.

²¹ Vgl. Ebd., S.50, Z.9.

²² Vgl. Ebd., S.52, Z.23f.

²³ Langenscheidt Universal-Wörterbuch Latein, S.274

mit zwei Fragen auseinandersetzen: Was passiert als Nächstes? Wie wird das alles enden?²⁴ Alfred Hitchcock, von vielen Kritikern als der *Meister des Suspense*²⁵ betitelt, beschreibt die Unterschiede beider Begriffe so:

“Der Unterschied zwischen *Suspense* und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt dennoch werden diese Begriffe in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts Besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den *Suspense* an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 - man sieht eine Uhr -. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. 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*. Daraus folgt, dass das Publikum informiert werden muss, wann immer es möglich ist. Ausgenommen, wenn die Überraschung wirklich dazugehört, wenn das Unerwartete der Lösung das Salz der Anekdote ist.”²⁶

Hitchcock beschreibt mit einem illustrativen Beispiel, dass der Zuschauer Szenen in einem Film mit einer Erwartungshaltung ansieht. In der Bildinszenierung ergeben sich im Verlauf der Handlung Fragen für den Zuschauer, auf die der Hauptcharakter im Verlauf der Handlung eine Antwort finden muss.

Nach Wuss “[ver]sucht sich [der Mensch] in eine Lage zu versetzen, die es ihm gestattet, den Lauf der Dinge praktisch zu beeinflussen. Ist dies nicht möglich, bemüht er sich lediglich um Möglichkeiten besserer Vorausschau, also um passive Kontrolle.”²⁷ Auch durch das Künftige entsteht eine Empathie zwischen Protagonisten und dem Publikum, die in vielen Fällen eben zu dieser *Spannung* führt. Er versucht die Geschehnisse vorzusehen, auch wenn er die Filmgeschichte nicht aktiv beeinflussen kann.²⁸ Wie von

²⁴ Vgl. Mikos 2015, S.134, Z.31f.

²⁵ Truffaut 2003, S.241, Z.23f.

²⁶ Ebd., S.64.

²⁷ S.104, Z.1f.

²⁸ Vgl. Wuss 1993, S.104, Z.14

Hitchcock beschrieben, benötigt der Zuschauer für eine Vorsehung auf den weiteren Handlungsverlauf gezielte Informationen, die er mit der Szenerie verbinden kann und die er dann auch in einer fortgeschrittenen Szene wieder aufnehmen kann.

Durch diese Bindung zwischen Zuschauer und Protagonist entstehen verschiedenen Wirkungen auf den Zuschauer. Während des Interviews von Francois Truffaut mit Alfred Hitchcock, erzählt dieser eine Geschichte über Spannung während der Kinopremiere zu *Rear Window* (1954):

„Bei der Premiere von *Rear Window* saß ich neben der Frau von Joseph Cotten, und in dem Moment, wenn Grace Kelly das Zimmer des Mörders durchsucht und der im Flur auftaucht, war sie so hingerissen, dass sie zu ihrem Mann sagte: „Nun tu doch was! Nun tu doch was!“²⁹

Eder teilt die Emotionen während des Zusehens in drei separate Segmente ein: Der Zuschauer will in der Handlung, zu jedem Zeitpunkt, über die Abläufe informiert sein. Zweitens macht er sich von seinem Standpunkt ein eigenes Bild der Geschichte und will dieses durch Frage-Antwort-Verläufe erweitern. Dies bezeichnet der Autor als *kognitive Wirkung*³⁰. Gefühle, die bei dem Rezipienten während oder nach dem Film geweckt werden, sind als *emotionale Wirkung* zu bezeichnen. Die letzte Wirkung bildet die *viszerale Wirkung*³¹. Damit werden die Sinnesempfindungen des Zuschauers gemeint. Visuelle Spannung, bestimmte Reaktion auf Farbassoziationen oder Schwindelgefühle. Mit visuell werden ebenfalls die Funktionen der *Mise en Scène* gemeint: Das, was der Zuschauer im fertigen Bild erfasst. Kameraeinstellungen legen die Nähe und Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen fest und bestimmen damit auch die Nähe oder Distanz, die der Zuschauer zum Geschehen entwickeln kann.³² Dabei bewegt sich die Kamera, nicht ohne einen Bezug zur Handlung zu entwickeln.³³ Bestimmte Lichtverhältnisse geben eine Lichtstimmung vor und unterstützen dabei auch die Handlung.³⁴

²⁹ Truffaut 2003, S.63, Z.33f.

³⁰ Vgl. Eder 2007, S.16, Z.3f.

³¹ Vgl. Ebd. S.16, Z.5

³² Mikos 2015, S.184, Z.9f.

³³ Vgl. Ebd., S.192, Z.31f.

³⁴ Vgl. Ebd., S.199, Z.6f.

3 Entstehung des Genres

Der erste Film, der Spannung im eigentlichen Sinne entwickelte und umsetzte, war eine Komödie. *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895): Ein Gärtner will mittels eines Wasserschlauchs einen Garten sprenkeln. Doch es kommt kein Wasser aus dem Hahn. Das Publikum sieht, wie ein Junge hinter dem Gärtner auf dem Schlauch steht. Die Zuschauer warten nur auf den Moment, bis dem Gärtner das Wasser ins Gesicht spritzt.³⁵ Im ersten Jahrzehnt des Neunzehnten Jahrhunderts entstand ein Kriminalfilm, der eine Geiselnahme zum Erzeugen von Spannung verwendete. Diese Erzählform und Erzähltypus war typisch für diese Zeit. D.W. Griffiths *The Adventures of Dollie* (1910) etwa erzählt die Entführung eines Kindes durch einen Zigeuner. Hilflos, in einem Fass gefesselt, treibt es einen Fluss hinunter, bis es gefunden und gerettet wird. Der Film zeigt die Entwicklung der Kameraeinstellungen: Der Close-Up. Dieser wird für wichtige Darstellungen, wie extreme Spannungen, im Film benutzt.³⁶ Der Film entwickelte sich in punkto Spannung weiter, sodass sich vielschichtigere Genres als nur die Komödie und das Drama entwickelten.³⁷ Die Zeit der großen Depression wurde hauptsächlich von deutschen Krimis um Fritz Lang (*M- Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) geprägt. Lang führte den deutschen Kriminalfilm mit *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932) fort. Der Film befasste sich nicht mehr mit der expressionistischen Weitsicht, sondern versuchte sich in einer realistischen Haltung in Bezug auf Recht und Ordnung.³⁸ Ebenfalls zu nennen sind die ersten Erfolge von Alfred Hitchcock, zu jener Zeit noch in Großbritannien wirkend. *The 39 Steps* (1939), *Spellbound* (1944) mit Cary Grant oder *The Lady Vanishes* (1938) sind nur einige Filme, für die er vor seiner Hollywood-Karriere bekannt war,

³⁵ Roloff und Seeßlen 1980, S.43, Z.17f.

³⁶ Vgl. Ebd., S.44, Z.29f.

³⁷ Vgl. Ebd., S.45 Z.42ff.

³⁸ Vgl. Ebd., S.57, Z.36f.



Abbildung 1: *The Third Man* (1949), Min.: 0:52:24

heute Klassiker und Vorreiter des Genres. In Frankreich zählen Krimiklassiker wie *Pépé le Moko* (Duvivier, 1936) mit Jean Gabin dazu.³⁹

Nach dem zweiten Weltkrieg herrschte in vielen Ländern ein erschüttertes Weltbild. Die eingetrübte Mentalität entstand durch Flucht-, Kriegs- und Exilerfahrungen und ließ den *Film Noir* entstehen.⁴⁰ Eine Stimmung, die geprägt war von Zynismus, Pessimismus und Düsterei.⁴¹ Entscheidende Szenen, die nachts spielen, beleuchtet mit wenig Licht, haben ihren Ursprung im *Film Noir*. Doch der *Thriller* entstand nicht nur aus dem Genre des schwarzen Filmes. Denkt man an die Anfänge des Films zurück, so muss, neben dem Genre des Kriminalfilms, unter anderem mit *The Third Man* (Reed, 1949) oder *Little Caesar* (Le Ray, 1931), das Genre des Horrorfilms als eines der Hauptinspirationen genannt werden. Die Unterschiede zum *Thriller* bestehen grundsätzlich darin, dass der Horrorfilm in einer anderen Ebene spielt. Der Thrill bezeichnet die furchtgetriebene Antizipation eines möglicherweise schlechten Ereignisses. In Horrorfilmen werden diese Befürchtungen dann Wirklichkeit.⁴² Es ist das Gegenwärtige und die Tatsache, der man ins Auge sehen muss.⁴³ *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920) oder *Nosferatu*

³⁹ Vgl. Ebd., S.68.

⁴⁰ Vgl. Koebner, Wulff (Hg.) 2013, S.14 Z.14f.

⁴¹ Vgl. Duncan, Müller 2014, S.8, Z.3f.

⁴² Vgl. Duncan, Müller 2017, S.11, Z.9f.

⁴³ Vgl. Koebner, Wulff (Hg.) 2013, S.11, Z.1f.

(Murnau, 1922) inspirierten nicht nur mit ihren expressionistischen Szenenbildern, sondern auch mit dem spannenden Handlungsverlauf beider Geschichten.

Hauptbestandteile dieser Genres sind das Lösen von Geheimnissen, Rätseln oder Fällen.⁴⁴ Wie auch im Thriller versucht zum Beispiel der Detektiv im Kriminalfilm oder *Film Noir* "das eigene Leben oder die eigene Unversehrtheit zu retten"⁴⁵. In *Vertigo* sieht sich Scottie Ferguson mit einer falschen Realität konfrontiert, die er mit fortlaufender Handlung für sich und insbesondere für den Zuschauer löst.⁴⁶ In *Blow Out* muss Jack Terry seine und die Unschuld seiner Freundin beweisen, indem er als Detektiv den Fall zu lösen versucht. Durch die Veränderung in politischer Führung werden dunklere Filme in den Kinos attraktiver.⁴⁷ Generell werden in stark politischen Zeiten auch politische Motivationen in Filmen genutzt. Der *Film Noir* behandelt nicht Themen des sozialen Aufstiegs, sondern befasst sich naheliegend mit Negativerem. Fergusons Quittieren des Polizeidienstes in *Vertigo* ist nur ein Beispiel davon.⁴⁸ Eine Furcht vor der Zukunft kann ebenso mit Hitchcocks Film in Verbindung gebracht werden.⁴⁹ In den siebziger Jahren ist der Agentenfilm eine Antwort auf die Absurditäten der Gewalt in der Gesellschaft.⁵⁰ Die Nixon-Ära wurde im amerikanischen Kino mit Filmen wie *Three Days of the Condor* (1975) oder *All the President's Men* (1976), beide von Alan J. Pakula, kritisch beleuchtet.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S.11. Z.33f.

⁴⁵ Ebd., S.12, Z.1f.

⁴⁶ Vgl. Ebd, S.12, Z.2f.

⁴⁷ Vgl. Duncan, Müller 2014, S.8., Z.23f.

⁴⁸ Vgl. Duncan, Müller, S.16., Z.15f.

⁴⁹ Vgl. Ebd., S.16, Z.17f.

⁵⁰ Roloff und Seeßlen, S.194, Z.9.

4 Entwicklung des Genres

Obwohl der Gangsterfilm als ein Vorfahre für den Thriller gilt, nahm dessen Popularität nach dem zweiten Weltkrieg stark ab. Hauptgrund dafür ist das veränderte Bild der Frau in der Filmwelt, die zu dieser Zeit immer mehr aus der Rolle einer Reserveschauspielerin heraustritt.⁵¹ Das Kollektiv der Gangstergruppierungen war gesprengt worden und das Publikum wollte sich auf individuelle Persönlichkeiten konzentrieren.⁵² Es entwickelte sich ein wirklichkeitsnaher Film, der möglichst dokumentarisch auf Originalschauplätzen spielte.⁵³ Zu den ersten Filmen dieser Art zählte Elia Kazans *Boomerang* (1947). Nicht nur die Schauspieler und Schauplätze änderten sich, sondern auch die Inhalte. Die Moral in der dunklen und kriminalisierten Welt rückt in den Hintergrund, stattdessen wird die Frage der Gerechtigkeit und des Einsatzes der handelnden Personen gestellt.⁵⁴ Mit dem Kalten Krieg entstand eine neue Welle an Zukunftsangst. Es war ein Bewusstseins- und Kulturkrieg, in dem sich der Kampfplatz auch in den sozialen Alltag verschob.⁵⁵ „Die aus dem Gleichgewicht geratene Beziehung zwischen Männern und Frauen und ihre mangelnde Absicherung in der wirtschaftlichen und kulturellen Struktur der Gesellschaft, trotz aller gegenteiliger Ideologie, schuf sich ihre teuflischen Gestalten und Situationen“⁵⁶. Doch obwohl diese Zeit von dunklen politischen Intrigen geprägt war, gab es Nachfahren der Kriminalfilme, die speziell auf die Kriminalität und den Gewinn aus einem Raubzug konzentriert waren. Die sogenannten *Big Caper Movies* handeln von der Planung und Durchführung eines perfekt durchgeplanten Raubes. Doch am Ende steht meistens nicht der zu erbeutende Schatz im Vordergrund, sei es nun das Geld aus einem Spielcasino in Las Vegas (*Ocean's Eleven*, Milestone, 1960) oder die Diamanten aus einem Pariser Juwelierhändler (*Rififi*, Dassin, 1955), sondern der Weg bis zum Raubüberfall. Die zwischenmenschlichen Beziehungen und das Verarbeiten des Raubzuges sind wichtiger als die Beute selbst. Man durchlebt mit den Einbrechern die Angst-Lust, einer großen Gefahr ausgesetzt zu sein, entgegengesetzt mit einer großen Befriedigung an der Bereicherung.⁵⁷ Mit vielen bekannten *Thriller*-Produktionen in den 1970er Jahren nahm die Popularität des Genres weiter zu und löste die Vorherrschaft des Melodrams langsam ab.⁵⁸ Zu dieser Popularität verhalf der erste Blockbuster *Der weiße Hai* (Spielberg,

⁵¹ Vgl. Roloff und Seeßlen 1980, S.119, Z.12f.

⁵² Vgl. Ebd., S.119, Z.20f.

⁵³ Vgl. Ebd., S.120, Z.2f.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S.120, Z. 36f.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S.90, Z.25f.

⁵⁶ Ebd. S.91, Z.20f.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S.125, Z.4f.

⁵⁸ Vgl. Filmgenres 2013 S.14., Z. 19f.

1975). Mit einem Budget von sieben Millionen Dollar spielte er insgesamt rund 470 Millionen Dollar ein.⁵⁹ Zwei weitere Filme waren 1976 *Carrie* (De Palma), der 33 Millionen Dollar einspielte⁶⁰ und *Halloween* (Carpenter, 1976). Letzterer war über 20 Jahre lang der erfolgreichste *Independent -Thriller* mit einem Budget von 325.000 Dollar und einem Einspielergebnis von 47 Millionen Dollar⁶¹. Durch diese Filmbeispiele lässt sich ein Wandel im Spannungsbefinden der Zuschauer erkennen. Die Filmemacher konnten durch neue Kameratechniken das Genre weiterentwickeln und mit verschiedenen neuen Kameraeinstellungen eine andere Art von Spannung beim Publikum hervorrufen. Gerade die Erfindung der Steadicam⁶² konnte erst die Anfangsszene von *Halloween* möglich machen. Diese Kameratechnik wurde ebenfalls in De Palmas *Blow Out* häufig für subjektive Verfolgungen benutzt. Truffaut befragt Hitchcock aus einer Szene in *Die Vögel* (1963) zum Thema Weiterentwicklung des Regisseurs. Mit der "neuen" *Suspensetechnik* von Hitchcock bleibt der zweite Teil der Szene ohne Schnitt dreißig Sekunden bestehen, um die Spannung zu erhöhen.⁶³ In der alten Methodik hätte Hitchcock die Szene stärker mit Schnitten unterteilt, was den Spielfluss gestört hätte.⁶⁴



Abbildung 2: *Halloween* (1978), Min.: 0:06:58

⁵⁹ URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073195/?ref_=bo_se_r_1 [Stand 01.11.2019]

⁶⁰ URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0074285/?ref_=bo_se_r_1 [Stand 01.11.2019]

⁶¹ URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0077651/?ref_=bo_se_r_1 [Stand 01.11.2019]

⁶² Steadicam: Vorrichtung, um mittels Ausbalancierung verwacklungsarme Bilder zu erzeugen.

⁶³ Vgl. Truffaut 2003, S.285, Z.33f.

⁶⁴ Ebd., S.286, Z.3f.

5 Vertigo

[John] „Scottie“ Ferguson (James Stewart), ein ehemaliger Kriminalbeamter, der wegen seiner Akrophobie (Höhenagst) den Dienst quittieren musste, bekommt von Gavin Elster (Tom Helmore), einem alten Freund den Auftrag, dessen Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten. Aufgrund Madeleines eigenartigem Verhalten befürchtet Gavin Selbstmordabsichten bei ihr. Nach und nach verliebt sich Scottie immer mehr in die Frau, die er beobachtet. Als sie sich zu ertränken versucht, rettet er sie, aber als sie sich bald darauf von einem Kirchturm stürzt, kann er sie wegen seiner Krankheit nicht daran hindern. Von Schuldgefühlen gequält, erleidet Scottie einen Nervenzusammenbruch. Mit der Hilfe einer alten Freundin, Midge (Barbara Bel Geddes), findet er allmählich ins normale Leben zurück. Eines Tages begegnet er auf der Straße einer Doppelgängerin Madeleines, die behauptet, sie heiße Judy Barton. In Wahrheit ist sie selbst Madeleine, die zur Zeit ihrer ersten Begegnung nicht Elsters Frau, sondern seine Geliebte war. Ihr angeblicher Tod gehörte zu dem Plan, nachdem sie die wirkliche Ehefrau töteten: die beiden Komplizen hatten ihre Ermordung so inszeniert, dass Scottie davon überzeugt war, den Selbstmord von Mrs. Elster beobachtet zu haben. Als Scottie schließlich Verdacht schöpft, bringt er Judy, um sie zu einem Geständnis zu bewegen, wieder zu dem Kirchturm und zwingt sich, mit ihr hinaufzusteigen. Das angsterfüllte Mädchen rutscht aus und stürzt diesmal wirklich zu Tode. Er ist nicht glücklich, aber wenigstens befreit.⁶⁵

5.1 Vorspann

Bernard Herrmann, langjähriger Komponist von Hitchcocks Filmmusik, beginnt die Titelszene mit hohen Geigentönen. Bläser komplettieren das Intro und der Zuschauer ahnt anhand der Tonhöhe, dass dieser Film keinen konventionellen Verlauf nehmen wird. Diese Art von Musik verleitet dem Film in den ersten Minuten ein düsteres Gefühl. Das Bild wurde von Grafiker Saul Bass eingerichtet. Die erste Sequenz ist eine intime Großaufnahme des Mundes einer Frau. In dieser Einstellung ergibt sich die erste Spannung für den Zuseher, denn die unbekannte Frau taucht nicht mehr in der Handlung auf. Damit spielt Bass auf den weiteren Verlauf der Geschichte an, da der Hauptcharakter auch mit diesem Thema konfrontiert wird.⁶⁶ Denn auch er, wie der Zuschauer, verfolgt eine ihm unbekannte Frau. Das gesamte Gesicht von ihr wird nie gezeigt. Eine Hälfte bleibt also im Dunkeln, bleibt unbeantwortet. Die Titel bestehen aus sich wiederholenden intimen

⁶⁵ Vgl. Truffaut 2003, S.236, Z.23f.

⁶⁶ Vgl. Pippin 2017, S.24, Z.24f.

Großaufnahmen, in denen der Zuschauer die projizierten Objekte identifizieren muss.⁶⁷ Durch diese Vertraulichkeit entsteht ein unangenehmes Gefühl⁶⁸ beim Zuschauer. Der Text "James Stewart" erscheint über den Lippen der unbekanntes Frau. Diese Position ist natürlich nicht ohne Grund gewählt: Man erwartet, dass sie den Namen ausspricht.⁶⁹ Die Kamera fährt auf die Augen der Frau. Während die Schriftzeichen "Kim Novak" in das Bild fliegen, bewegen sich ihre Augen einmal nach rechts und dann nach links, so als ob sie verfolgt werden würde.⁷⁰ Die Kamera fährt auf das Auge der unbekanntes Frau, dass sich vor den Schriftzeichen "Vertigo" rot einfärbt. Rot steht hierfür für Leidenschaft. Nachdem der Titel erschienen ist, weitet sich das Auge angsterfüllt und eine Spirale dreht sich aus der Iris. Diese bleibt dabei vollständig in der Mitte, dreht sich also um einen fixierten Punkt.⁷¹ Das Symbol der Spirale kommt genauso in Madeleines Haaren mehrmals im Film vor.⁷² Weiter kann die Spirale mit dem Schwindelgefühl von Scottie in Verbindung gebracht werden.

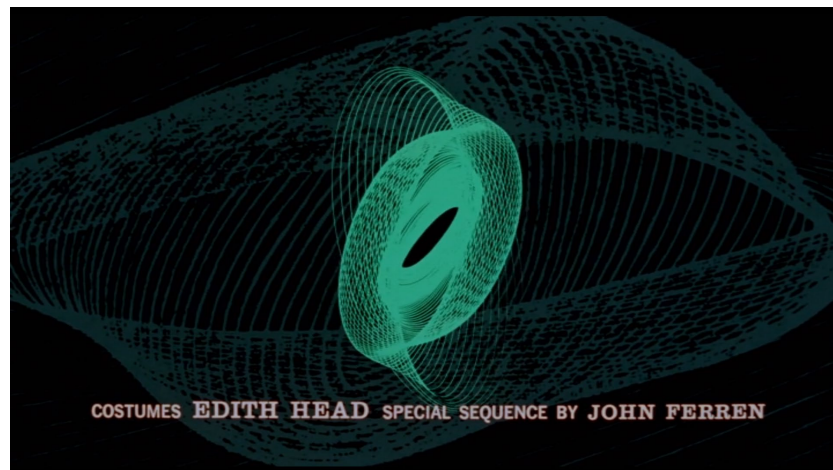


Abbildung 3: *Vertigo* (1958), Min.: 0:02:47

Durch diese knapp dreiminütige Szene hat der aufmerksame Zuschauer den kompletten Film in einer Verschachtelung erlebt. Auch das Thema der Unbekanntheit von Charakteren wird von Hitchcock und Bass eingeführt. Hitchcock schafft es mit dieser Eröffnung, dass der Zuschauer unfreiwillig in die Rolle des Voyeurs versetzt wird, der auf intimsten Raum eine Frau beobachten muss (wie schon im Film *Rear Window*). Das Thema

⁶⁷ Vgl. Blakesley 2004, S.119, Z.26.

⁶⁸ Vgl. Raschke 2018, S.75, Z.18f.

⁶⁹ Vgl. Blakesley 2004 S.119, Z.32.

⁷⁰ Ebd. S.119, Z. 36f.

⁷¹ Vgl. Pippin 2017, S.28, Z.3.

⁷² Vgl. Blakesey 2004, S.120, Z.4.

Voyeurismus ist in vielen Filmen Hitchcocks vorherrschend. Die Gefahr, dass der Protagonist bei seiner Sache entdeckt wird, erzeugt *Suspense*.

Diese Eröffnung gibt dem Zuschauer einen spannenden Einstieg und eine immer bessere Überleitung auf die erste Szene, welche mit einer extremen Großaufnahme auf eine Leiter beginnt. Diese wirkt zunächst unscheinbar, doch mit dem Festhalten einer Hand wird auch die Musik lauter und der Zuschauer erfährt den Handlungsort: Eine Dächerlandschaft in San Francisco, in der eine Verfolgungsjagd stattfindet. Dieser Schauplatz wurde bewusst so gewählt: Schräge Dachflächen und rutschige Blechabdeckungen fordern förmlich Unfälle heraus. Der Hauptcharakter, John "Scottie" Ferguson ist angestellt bei der Polizei, leidet aber unheilbar an Höhenangst. Den eingeschränkten Fluchtraum nutzt der verfolgende Kriminelle aus, indem er über mehrere Dächer springt. Als Ferguson und ein weiterer Beamter das Gleiche tun wollen, rutscht er aus und hält sich an einer Regenrinne. Diese Szene wird in schnellen Schnitten erzählt, um so das nervöse und hitzige Erzähltempo aufrechtzuerhalten. Ferguson blickt auf den Abgrund und man sieht zum ersten Mal, in einer Point of View⁷³ Einstellung, den "Vertigo-Shot" oder auch Dolly Zoom⁷⁴ genannt. Heller nennt diese Einstellung "eine Analogisierung in drei Ebenen [...]: Die im Auge einer Frau entstehende Spirale, die zugleich den Blick des Filmzuschauers in unergründliche Tiefen führt, wird parallelisiert mit der nun inhaltlich-narrativen entwickelten Schockerfahrung des ermittelnden Detektivs, sich hilflos über der Tiefe einer Straßenschlucht hängend sehen zu müssen"⁷⁵. Da Ferguson unter Schock steht, bleibt er regungslos hängen, auch als der Polizist beim Hilfeversuch abrutscht und in die Tiefe stürzt. Pippin begründet die Schockstarre ebenfalls mit einer Akrophobie⁷⁶, doch führt er aus, dass durch den Schock die ersten Anzeichen von einer Hilfeverweigerung auftreten, welche im weiteren Verlauf des Filmes noch deutlicher werden. Der Grund hierfür scheint der in Einsamkeit lebende ehemalige Polizist zu sein.⁷⁷ Die Szene wird mittels einer Ablendung beendet, als Ferguson sich noch immer an der Regenrinne festhält. Katharsis entsteht, da der Zuschauer keine Gewissheit hat, dass der Hauptcharakter in Sicherheit ist. In dieser Szene werden erneut viele Informationen auf die zu behandelnden Themen gegeben: Höhen und Tiefen im Sinne der

⁷³ Point of View: Einstellung aus der Perspektive des Charakters.

⁷⁴ Dolly Zoom: Spezielle Einstellung indem die Kamera auf einem Dolly montiert ist, während mittels eines Zoom-Objektivs hineingezoomt wird. Der Effekt wurde zum ersten Mal überhaupt bei Vertigo benutzt und kostete pro Einstellung \$50.000.

⁷⁵ Heller 2015, S.103, Z.15f.

⁷⁶ Vgl. Pippin 2017 S.31, Z.16f.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S.31, Z.20f.

Gesellschaft, ebenso Macht als Motiv. Nach einer kurzen Szene bei Scotties langjähriger Bekannten trifft er sich mit seinem alten Freund Gavin Elster.

5.2 Gavin Elster und ein Auftrag

Der Protagonist trifft Elster im Hafen von San Francisco. Dieser hat in eine Familie, die seit Generationen eine Werft betreibt, eingeheiratet. Elster hat Scottie hergebeten, um seine Frau zu beschatten, da diese „von einem toten Geist in Besitz genommen wurde, einer sogenannten Carlotta Valdez“⁷⁸. Er begründet die Beschattung damit, dass jeder Arzt bei dieser Art der psychischen Erkrankung keine Hilfestellung leisten würde. Somit hat er vor, Scottie als Alibi zu nutzen.

Das prachtvolle Büro, in dem beide ihre Konversation führen, ist in einem alten Stil eingerichtet und erinnert an das alte San Francisco, speziell die Bilder und Portraits an der Wand.⁷⁹ Am Anfang des Gesprächs betont Elster die „alte Zeit“, die Macht und die Freiheit, die man dort noch ausüben konnte. Kurze Zeit nach diesen Worten Elsters beginnt eine der wichtigsten dramaturgischen Eingriffe Hitchcocks im gesamten Film.

5.2.1 Blocking der Schauspieler

Scottie stellt am Anfang mehrere Fragen zu Elsters Werdegang, unter anderem wie er ins Schiffsbaugeschäft gekommen sei. Bei diesen Fragestellungen steht Ferguson gegenüber einem sitzenden Gavin Elster, da er in diesem Moment die Oberhand hat. Zwischen den Fragen inspiziert er den Tisch Elsters, eine Anspielung darauf, dass Ferguson mit seiner Vergangenheit als Polizist noch nicht abgeschlossen hat. Danach setzt er sich in den für ihn vorhergesehenen Stuhl. Gavin Elster beginnt ihm die Geschichte zu erzählen, warum er Scottie um Hilfe bittet. Die Oberhand wechselt ab dieser Stelle den Besitzer. Bildlich wird dies durch den Gang von Elster in den etwas höher gebauten Nebenraum des Büros dargestellt. Er erzählt dem Protagonisten von der vermeintlichen Besessenheit seiner Frau. Während der Erzählung tritt Elster näher an Scottie heran und Hitchcock verändert den Bildwinkel, um auf die Absurdität dieser Geschichte anzuspielden. Elster steht nun neben dem sitzenden Scottie und die Kamera fährt zurück. Es ist der einzige Moment in dieser Szene, in der sich die Schauspieler nicht bewegen, die Kamera aber schon. Damit soll suggeriert werden, dass Elster seinen alten Freund

⁷⁸ Vertigo (1958), Min.: 0:13:45 Min.

⁷⁹ Vgl. Pippin 2017, S.43, Z.2f.

langsam in die für ihn vorgesehene Geschichte hineinzieht. Scottie lehnt zuerst ab und will zur Tür gehen, als Gavin mit weiteren Ausschmückungen der Tragik seiner Frau fortfährt. Er geht erneut auf den erhöhten Nebenraum und läuft um den Tisch herum. Scottie hingegen nimmt in einem Stuhl im Büro von Elster Platz, der am weitesten von dem erhöhten Zimmer entfernt ist. Dadurch wirkt dieser Abschnitt wie ein Theaterspiel. Der Protagonist ist der interessierte Zuschauer, der Elster gespannt zuhört. Am Ende läuft Elster wieder auf Scottie zu, dieser ist aufgestanden. In der letzten Einstellung der Szene lehnt sich Elster förmlich in Scottie hinein. Beide Körper überlappen sich. Elster schlägt ihm einen Besuch in Ernie's vor, da er und seine Frau dort oft zu Abend essen. Scottie beendet die Szene mit einer Frage: „Bei Ernie's?“⁸⁰ Das ist die Antwort, die Gavin Elster hören will. Es hat Zeit gekostet, Ferguson in den Prozess um Madeleine einzuweißen, aber mit dieser Frage am Ende kann sich Elster sicher sein, dass er erfolgreich gewesen ist.

5.2.2 Ernie's

Der Hauptcharakter begibt sich also am Abend zu Ernie's, um Madeleine in Person zu sehen. Die Szene beginnt mit einer, für diese Zeit, beeindruckenden Kamerabewegung. Sie führt von Scottie, der an der Bar sitzt und einen Blick auf Madeleine zu werfen versucht, zu Gavin Elster und Madeleine, die weit hinten im Raum sitzen. Sofort fällt auf, dass Hitchcock Madeleine bewusst hervorheben will. Das Restaurant ist in einem aggressiven, stechenden roten Farbton gehalten, während Madeleine über ihrem schwarzen Kleid einen grünen Mantel trägt. Außerdem wird eine romantische Atmosphäre durch die Auswahl der musikalischen Untermalung vom Komponisten Bernard Hermann erzeugt. Wie Pippin bemerkt, wirkt die Musik in dieser Szene wie in Wagners „Tristan und Isolde“.⁸¹ Durch die Musik und die Kamerabewegungen entsteht die Wirkung, dass Ferguson in Madeleines Schönheit hineingezogen wird.⁸² Der Protagonist sieht Madeleine nur von hinten und trotzdem ist er von ihr angezogen⁸³ In einem Zwischenschnitt inmitten der Kamerafahrt lehnt sich Scottie in Richtung des Speisesaals. Als Madeleine und Gavin Alster das Restaurant verlassen, sieht der Protagonist zum ersten Mal Madeleine aus der Nähe und verliebt sich in sie. In dieser Szene sind beide in einer Nahaufnahme aufgelöst, um die Wichtigkeit des Moments darzustellen. Wegen diesem Augenblick ist Ferguson erst in das Restaurant gegangen. Dieselbe Aufnahme von

⁸⁰ Vertigo (1958), Min.: 0:16:50

⁸¹ Pippin 2017, S.49, Z.7f.

⁸² Vgl. S.50, Z.12f.

⁸³ Vgl. S. 48, Z.14f.

Madeleine wird später im Film nochmals für Judy verwendet. Was Scottie passiert, passiert auch dem Zuschauer. Mit einer hypnotischen Art soll der Zuschauer gespannt auf Madeleine sein.⁸⁴ Das Blocking in dieser Szene ist speziell darauf ausgerichtet. Durch die Kraneinstellung, die uns von Scottie zu Madeleine führt, entsteht diese Verbundenheit von Ferguson und dem Publikum.⁸⁵

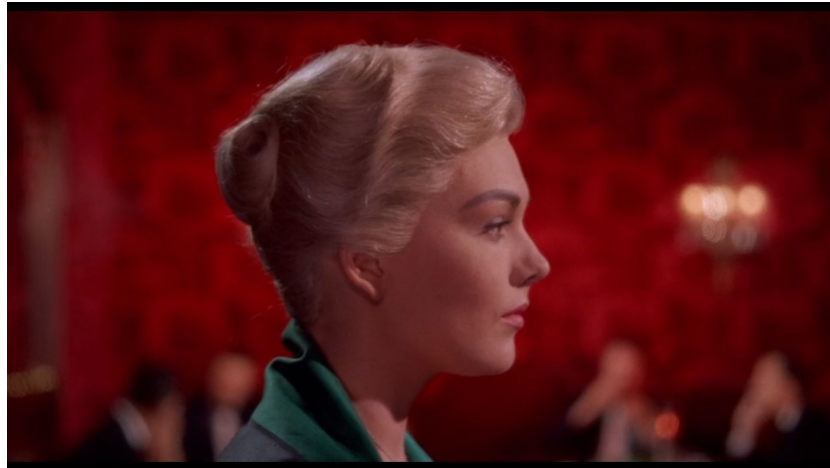


Abbildung 4: *Vertigo* (1958), Min.: 0:18:13

5.3 Die spanische Kirche

Scottie folgt nun Madeleine durch ihren Tagesablauf. Sie fährt mit einem grünen Jaguar in ein Blumenhaus und kauft einen Strauß. Danach fährt sie an eine kleine Kirche und hält an einem Grab inne. Die Einstellungen wechseln zwischen einer amerikanischen Aufnahme⁸⁶ von ihm und einer Großaufnahme von Madeleine, als sie vor dem Grab stehen bleibt. Je näher er an sie herantritt, desto größer werden auch die Einstellungen. Madeleine kommt in Richtung Ferguson gelaufen und dieser versteckt sich in letzter Sekunde hinter einem Busch. Diese Beschattung versucht, den Zuschauer weiter an der Geschichte teilhaben zu lassen. Während der Szene auf dem Friedhof erwartet das Publikum, dass der Protagonist entdeckt wird. Dies passiert aber nicht: „In einem Film muss man das Publikum ununterbrochen zwei Stunden oder noch länger fesseln“⁸⁷. Hitchcock führt weiter aus: „Die Sequenzen eines Films dürfen meiner Meinung nach nie auf der

⁸⁴ Vgl. Pippin 2017, S.49, Z.2.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S.50, Z.17f.

⁸⁶ Amerikanische Aufnahme: Einstellung die den Oberkörper oberhalb des Gürtels eines Charakters zeigt.

⁸⁷ Truffaut 2003, S.61., Z.28f.

Stelle treten, es muss immer weiter gehen [...]. Man darf einen Film nicht mit einem Theaterstück oder einem Roman vergleichen.“⁸⁸ Weiter führt er aus: „Damit wären wir wieder beim *Suspense*, der das wirkungsvollste Mittel ist, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wachzuhalten, egal, ob es ein *Suspense* ist, der sich aus der Situation ergibt, oder einer, bei dem sich der Zuschauer fragt: Und nun, was passiert jetzt?“⁸⁹ Am nächsten Tag geht sie zum zweiten Mal in die Kunstgalerie und starrt das Gemälde der Carlotta Valdez an. Die visuellen Auffälligkeiten in diesem Gemälde stimmen mit denen von Madeleine überein. Blondes Haar, in einem Zopf gebunden und ein Blumenstrauß in der Hand. Als sie sich an Fort Point in der Nähe der Golden Gate Bridge ertrinken will, rettet Scottie Madeleine aus den Fluten und bringt sie in seine Wohnung. Dort kommen sich beide näher. Tage später verfolgt er sie wieder und sie unternehmen eine Ausfahrt miteinander, nachdem sie einen Dankesbrief für die Rettung bei ihm hinterlegen wollte. Sie besuchen Mammutbäume außerhalb San Franciscos. Ferguson küsst Madeleine. Am Abend darauf klingelt Madeleine an Fergusons Wohnungstür. Sie hat erneut einen Traum gehabt, indem sie sich von einem Kirchturm in den Tod stürzt. Scottie weiß sofort, welche Kirche Madeleine beschreibt.

5.4 Dolly Zoom und das Überwinden der Angst

Scottie versucht Madeleine in den Turm zu folgen und die Treppen hinaufzusteigen. Die Szenen sind kürzer geschnitten und in schneller Abfolge zwischen Madeleine, die voranrennt, und Ferguson, der ihr suchend nachläuft. Durch seine Akrophobie verlangsamt sich seine Verfolgung Madeleines. In dem Gedanken, dass sie den Turm wegen des Selbstmordversuchs weiter hinaufsteigen wird, versucht sich der Protagonist entgegen seiner Höhenangst die Treppen hochzuschleppen. Die Kamera nimmt Scottie näher und größer im Bild auf, während Madeleine weiter entfernt gezeigt wird. So entsteht eine bildliche Distanz in der Verfolgung. Das ist ein Vorgriff auf das Ende von Madeleine, denn dann ist die Distanz so groß, dass Ferguson Madeleine nicht mehr einholen kann.

⁸⁸ Truffaut 2003, S.62, Z.1f.

⁸⁹ Ebd., S.62, Z.13f.

Zu Beginn des Anstiegs sieht das Publikum in einem Zwischenschnitt den ersten Dolly-Zoom. Die Verzerrung entsteht hierbei durch das Treppengeländer besser, als in der ersten Szene zwischen den Häuserwänden und lässt so die Treppen in einem noch höheren Abstand zum Boden aussehen.



Abbildung 6: Vertigo (1958), Min.: 1:16:41



Abbildung 5: Vertigo (1958), Min.: 1:16:42

Scottie bemüht sich weiter die Treppen hinaufzusteigen. Es folgt ein zweites Mal ein Zwischenschnitt und die spezielle Kameratechnik. Scottie bleibt kurz vor der Dachluke voller Angst an einem Seitenfenster stehen. Ein Schrei ertönt und der Körper Madeleines fällt, genau an diesem Seitenfenster zu Boden. Nach einem dumpfen Aufprall sieht das Publikum das Gleiche was Ferguson sieht: Der leblose Körper von Madeleine. Zitternd vor Schreck geht er langsam, fast wie aufgelöst die Treppen hinunter. Hitchcock löst diesen Moment in einer Vogelperspektive auf. Das Publikum sieht die gewaltige Höhe des Treppenhauses und den kleiner werdenden Hauptcharakter. Es entsteht ein

Kontrast. Der Zuschauer hat kein Problem mit dem Blickwinkel, der unglaublichen Höhe und das Hinabblicken. Im Gegensatz zu *Vertigos* Protagonisten.⁹⁰

Der Zuschauer wundert sich, warum die weibliche Hauptdarstellerin so früh, ab der Hälfte des Films, stirbt. Es stellen sich erneut Fragen in Bezug auf die Handlung im Publikum. Allen voran die Frage, wie die Handlung fortläuft. Durch diese Frage herrscht erneut Spannung. Der Zuschauer denkt wegen der vorangegangenen Szenen, dass *Vertigo* ein Liebesfilm ist, wird aber überrascht, als sich Madeleine auf dem Turm der Mission in den Tod stürzt. Somit löst Hitchcock das Problem, dass das Publikum gelangweilt in seinem Kinositz dem Ende entgegenseht. Nach der Kirchturmszene wartet der Zuseher gespannt auf die weitere Hälfte des Films.

5.5 Judy und die Verwandlung

Über den Selbstmord von Madeleine wird in einem Gerichtsurteil verhandelt. Das Gericht kommt zu dem Schluss, dass Scottie eine Mitschuld an Madeleines Tod trägt. Er erleidet daraufhin einen Nervenzusammenbruch und mithilfe von Midge versucht er in einem Sanatorium gesund zu werden. Danach besucht er immer wieder die Orte, die auch Madeleine besucht hat, so als ob er sie einfach nicht vergessen kann oder nicht vergessen will. Er besucht das alte Apartment, vor dem derselbe grüne Jaguar steht, den auch Madeleine besaß, nur um herauszufinden, dass eine andere Frau, ebenfalls mit blondiertem Haar, den Wagen fährt. Bei Ernie's setzt er sich an den gleichen Sitzplatz an der Bar, wo er Madeleine zum ersten Mal gesehen hat. Eine blonde Frau läuft ihm entgegen, er denkt und hofft es könnte wieder Madeleine sein, wird aber enttäuscht. In der Galerie sitzt eine brünette Frau vor dem Gemälde der Carlotta. Bei den letzten zwei Ereignissen wird dem Zuschauer klar, dass Scottie immer mehr in der erfundenen Geschichte von Carlotta Valdez versinkt. Nur das diese nicht nach einer blonden Frau Ausschau hält, sondern nach ihrem Kind.⁹¹ Als er ziellos in San Francisco herumwandert, begegnet er eines Tages einer brünetten Frau, Judy Barton, die ihn stark an die Gesichtszüge von Madeleine erinnert. Während sie mit drei anderen Frauen spricht, beginnt eine Einspielung des Themas von Bernard Hermann, das auch in Ernie's den romantischen Grundton vorgegeben hat. Er folgt ihr bis in ihr Zimmer im Empire Hotel, in der Innenstadt von San Francisco.

⁹⁰ Vgl. Pippin 2017, S.81, Z.10f.

⁹¹ Ebd., S.96., Z.16f.

Dort lädt er sie gegen ihren Willen, zum Essen ein. Sie willigt dennoch ein und verabredet sich mit ihm eine Stunde später. Zur abgemachten Zeit kommt Scottie in das Apartment. Die Kamera in dieser Szene ist in einer Over-Shoulder⁹² hinter Judy. Diese dreht sich um und durchbricht die vierte Wand. Das heißt, sie blickt direkt auf den Zuschauer. Was nun folgt sind Bilder der "Turm-Szene", eingespielt mit der identischen Musik. Die gleiche Verfolgung von Scottie und Madeleine und das Treppensteigen. Eine Szene wurde hinzugefügt. Madeleine steigt auf den Kirchturm, auf die gleiche Höhe, die Ferguson wegen seiner Krankheit nicht mehr erreicht, und dort wartet Gavin Elster mit seiner echten Ehefrau. Diese hält er nach einem Genickbruch tot in seinen Armen. Als die „falsche“ Madeleine die Dachluke schließt, wirft Elster seine Frau den Turm hinunter. Die Szene wechselt wieder zurück in Judy Bartons Apartment. Sie beginnt ihr Hab und Gut einzupacken, im Kleiderschrank hängt aber noch das graue Kleid, das sie bei den Beschattungen von Scottie trug. Somit wird klar, dass Judy Barton in Wirklichkeit eine Doppelgängerin von Elsters Ehefrau ist. Zudem benutzt sie Scottie, um ihn zum Kirchturm zu locken. Dies wird durch einen Abschiedsbrief bestätigt, den Judy an Scottie schreibt. Ihre Stimme aus dem Off⁹³ beschreibt den Inhalt. Elster hatte Judy als Kopie seiner Frau engagiert. Sie sollte Scottie zu dem Turm locken, da dieser Zeuge eines Selbstmords werden sollte, um Gavin Elster endlich von dem Schiffsbauunternehmen zu befreien, das er so sehr hasste. Die Geschichte von Carlotta war teilweise wahr und teilweise erfunden. Elster nutzte die Höhenangst von Scottie gekonnt aus und wusste, dass er nie die Treppen bis zum Ende des Turms hinaufsteigen würde. Judy gibt auch zu, dass sie in Ferguson verliebt ist und ihm eigentlich, wäre sie nur stark genug, die ganze Geschichte erzählen sollte. Sie tut es aber nicht.

Der Zuschauer ist mit diesem Plot-Twist knapp fünfundzwanzig Minuten vor Ende des Films aufgeklärt. Innerhalb einer Szene hat er eine Antwort auf die Frage, ob Madeleine tatsächlich Selbstmord begangen hat. Während der ersten zwei Akte des Films ist das Wissen über die Handlungsverläufe zwischen Zuschauer und dem Protagonisten gleichgestellt. In den Spannungsformen spricht man hier von einem *Mystery*.⁹⁴ Scottie und der Zuschauer wollen das vermeintliche Problem um Gavin Elsters Frau lösen. Ab dieser Szene ist diese Form doch von Bedeutungslosigkeit. Der Zuseher weiß jetzt mehr als der Hauptcharakter. Diese Form ist mit *Suspense* benannt.⁹⁵ Der Zuschauer muss jetzt mit einem „doppeltem Blick“⁹⁶ die Handlung verfolgen. Er weiß eben alles was bis zu

⁹² Over-Shoulder: Platzierung der Kamera, sodass ein Teil der Schulter des Charakters noch zu sehen ist.

⁹³ Off-Text: Die Stimme des Charakters wird eingesprochen.

⁹⁴ Vgl. Mikos 2015, S.135, Z.25f.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S.135, Z.3f.

⁹⁶ Ebd., S.135, Z.29.

diesem Zeitpunkt in der Handlung passiert ist, muss diese Informationen mit dieser neuen verknüpfen und sich so einen möglichen Ausgangspunkt zu schaffen. Da er nicht weiß wie es weitergeht und was er mit dieser neu erworbenen Information tun soll, wird er in Spannung versetzt und hofft, dass der Hauptcharakter die Informationen noch rechtzeitig herausfindet. Im Falle von *Vertigo* beschreibt Hitchcock die Zusammenkunft und das Spiel mit dem *Suspense* so: „Eine Zeitlang glaubt [James] Stewart, Judy sei Madeleine. Dann findet er sich mit dem Gegenteil ab, unter der Bedingung, dass Judy bereit ist, sich nach und nach Madeleine anzugleichen. Aber das Publikum weiß Bescheid. Wir haben also einen *Suspense*, der sich auf die Frage stürzt: Wie wird James Stewart reagieren, wenn er erfährt, dass sie ihn belogen hat, dass sie in Wahrheit Madeleine ist?“⁹⁷

Scottie geht also in diesem Unwissen mit Judy aus. Als sie zurückgehen, will sich Scottie wieder mit ihr verabreden. Er ist so besessen von ihr, dass er sie vor dem grünen Licht, dass von der Neonreklame in ihr Apartment hineinscheint, platziert. Judy, in ihrer Verliebtheit, trifft sich am nächsten Tag erneut mit Ferguson. Er bittet Judy in ein Kleidergeschäft und will ihr neue Kleider kaufen. Sie sitzen in einem Ankleidezimmer und es werden ihnen verschiedenste graue Kleider vorgeführt. Scottie äußert seinen Unmut über das falsche Grau. Die Art, wie er ihr bis ins kleinste Detail das Kostüm der Madeleine auf die Haut schneiden lässt bezeichnet Truffaut als Fetischismus.⁹⁸ Hitchcock selbst erläutert diese Szenen als „psychologischen Sex“⁹⁹. Scottie will mit aller Gewalt als Mann mit einem beherrschenden Drang ein sexuelles Lustobjekt wiedererwecken, dass schon längst tot geglaubt ist. Hitchcock spricht von Nekrophilie.¹⁰⁰

Nachdem Scottie für Judy ein passendes Outfit ausgewählt hat, lässt er ihr die Haare blondieren. Er wartet solange in ihrem Hotelzimmer auf sie. Als sie voller Erwartung den Hotelgang entlangläuft, wartet Scottie schon auf sie. Mit nüchterner Miene bemängelt er den falschen Haarstil. Er bittet sie ein letztes Mal zur vollständigen Madeleine zu werden. Sie geht ins Bad und richtet sich ihre Haare. Stewarts Charakter ist der Kamera abgewendet, sein Blick richtet sich auf das Hotelfenster, als das Öffnen der Badtür zu hören ist. Die Kamera, um den Moment gewaltig erscheinen zu lassen, fährt in der Drehung von Scottie auf ihn zu. Dieser wartet mit einem nervösen, aber erwartungsvollen Blick auf das Ergebnis. Im Gegenschnitt sehen wir Judy, jetzt wieder die falsche Madeleine, im grünen mysteriösen Licht der Empire-Hotel-Neonröhren stehen. Grün, die Farbe, die

⁹⁷ Truffaut 2003, S.238, Z.3f.

⁹⁸ Ebd., S.238, Z.20.

⁹⁹ Ebd., S.238, Z.12.

¹⁰⁰ Ebd., S.238. Z. 12f.

den ganzen Film die Bedeutung für Madeleine hervorgehoben hat. Truffaut bemerkt die hinreißende Großaufnahme: Scottie, fast mit tränenden Augen wartet er auf die Perfektion.¹⁰¹ Er tritt näher an sie heran und sie küssen sich. Der Moment, auf den beide sehnsüchtig gewartet haben, wird von Hitchcock in einer 360-Grad-Einstellung festgehalten. Die Kamera im Kreis drehend, erfasst sie in einer Effekteinstellung, wie auch in den Stallungen, die sich neben der spanischen Mission befinden. Scottie fühlt, dass der Kuss mit Judy in ihrem Hotelzimmer sich exakt gleich anfühlt, gleich wie im Stall. Die Musik verändert sich zu einem dunkleren Ton. Das Publikum, gespannt ob Scottie endlich das Rätsel gelöst hat, wartet. Doch in seinem Liebesaffekt verdrängt er diese Gedanken. In der Ablendung wir die Andeutung auf Geschlechtsverkehr zwischen den beiden aufrechterhalten.



Abbildung 7: *Vertigo* (1958), Min.: 1:55:41

5.6 Das Ende

Am nächsten Tag beschließt das verliebte Paar in Ernie's essen zu gehen. Judy bittet Scottie noch, ihr Halsband umzubinden. Bei einem Blick in den Spiegel bemerkt Scottie erst, welchen Schmuck Judy um den Hals hängen hat: Es ist das gleiche gold-rote Halsband, dass Madeleine und Carlotta ebenfalls getragen haben, womöglich hat es Judy als Andenken an Elster behalten. Verdeutlicht wird dieser Gedankengang mittels eines

¹⁰¹ Truffaut 2003, S.238, Z. 32f.

Push-Ins¹⁰² auf Scottie, danach ein erneuter Push-In auf das Halsband. Ein Szenenwechsel, auf das Bild Carlottas, in der Galerie hängend und wie Madeleine davorsitzt. Ebenso wie Scottie sie in der Galerie während der Verfolgung vorgefunden hat. Die Stimmungslage Scotties verändert sich abrupt. Er schlägt statt des Abendessens eine Fahrt im Auto vor.

Während der Fahrt verhält sich Judy sehr nervös, sie fragt wie lange es noch dauert. Im Auto erzählt er Judy: „Noch eine letzte Sache, die ich erledigen muss, dann bin ich befreit von der Vergangenheit.“¹⁰³ Mit einem fast schon schauernden Lächeln lenkt er den Wagen auf die Kirchenmission zu. Es scheint als ob Scottie das Rätsel endlich gelöst hat. Judy fragt, als sie angekommen sind, warum sie hier sind. Er muss mit der Vergangenheit abschließen und Judy „muss eine Weile lang Madeleine sein.“¹⁰⁴ Das impliziert fast, was Scottie mit Judy vorhat. Er will sie umbringen, für das Ausnutzen seiner Krankheit und insbesondere für das Verheimlichen des Plans beim zweiten Aufeinandertreffen beider. Scottie zerrt Judy auf die Treppen. Sie soll, wie beim ersten Mal, vorgehen, während er ihr nachläuft. Ein Blick hinunter in die Tiefe, der Dolly-Zoom wird eingeblendet, doch Scottie wird davon nicht mehr aufgehalten.

Scottie hält das Auto symbolisch an dem Platz, an dem er beim ersten Mal nicht weitergehen konnte. In diesem Moment konfrontiert er Judy mit dem perfiden Spiel, dass schon einmal auf dem Turm stattgefunden hat. Er spricht sie auf die Halskette an. Sie gehen weiter auf den Dachboden hinauf und Scottie lässt Judy die Geschichte Revue passieren. Judy gibt zu, ein Teil in Elsters Plan für den Mord seiner Frau gewesen zu sein.

Auf dem Turm angekommen lässt Scottie seiner Wut freien Lauf. Er puzzelt sich die Antwortfetzen von Judy zusammen und bestätigt somit den Wissensvorsprung des Zuschauers. Doch auch in seiner Wut erinnert er sich nochmal an die Verliebtheit zu dem Charakter Madeleine zurück. Er sagt es Judy mitten ins Gesicht: „Ich habe dich so geliebt, Madeleine.“¹⁰⁵ Diese Worte von ihm verdeutlichen, wie sehr sich das Konstrukt um Madeleine in Scotties Kopf eingepägt hat. Es erklärt ebenso die Besessenheit in der Kleiderauswahl, das Auswählen der Schuhe und das Blondieren der Haare. Judy fleht Scottie an, sie zu lieben. Er erwidert nur kühl: „Es ist zu spät, nichts kann sie zurückbringen.“ Sie küssen sich ein letztes Mal. Judy, in einer Over-Shoulder dargestellt, sieht eine

¹⁰² Push-In: Die Kamera wird mittels eines Wagens auf das Objekt hineingeschoben, das Objekt vergrößert sich so.

¹⁰³ Vertigo (1958), Min.: 2:00:14.

¹⁰⁴ Ebd., Min.: 2:01:07

¹⁰⁵ Ebd., Min.: 2:06:57



Abbildung 8: *Vertigo* (1958), Min.: 2:08:01

dunkle Gestalt den Dachboden hinauflaufen. Vor Schreck rutscht sie aus und fällt aus dem Turm in den Tod. Die dunkle Gestalt entpuppt sich als Nonne aus dem Kloster, die auf dem Turm nachsehen wollte, wer dort zu dieser späten Stunde noch spricht. Während die Nonne die Glocken läutet und ein Gebet spricht, stellt sich Scottie an den Rand des Turms und blickt in die Tiefe. Das ist die letzte Einstellung des Films.

5.7 Rezeption

Mit seinem surrealistischen Ansatz kam der Film bei Kritikern und Zuschauern anfangs nur mäßig an. Er spielte an den Kinokassen gerade einmal sein Budget wieder ein, weshalb Hitchcock ihn als Misserfolg betrachtete¹⁰⁶, obwohl der Film für die damalige Zeit auf aufwändige Weise beworben wurde. Saul Bass, der neben den Eröffnungstiteln auch die Print-Kampagnen erstellte, betitelte *Vertigo* als das Meisterwerk Hitchcocks auf dem Hauptposter.¹⁰⁷ In Hitchcocks eigener Fernsehsendung liefen Werbespots, in seinem eigenen Magazin wurden Werbungen für den Film abgedruckt.¹⁰⁸ Kritiker empfanden die erste Hälfte des Films als zu langsam und lang.¹⁰⁹ Der Höhepunkt des Films passiere nach zwei Stunden, zu spät für einen psychologischen Thriller, schrieb ein Reporter des

¹⁰⁶ Truffaut 2003, S.241, Z.22.

¹⁰⁷ Auiler 2013, S.221, Z.13.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S.222, Z.1f.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S.228, Z.5f.

Variety Magazine.¹¹⁰ Andere betitelten *Vertigo* auf technischer Ebene als höchst qualitativ¹¹¹, doch bemängeln sie das Drehbuch von Alec Coppel und Samuel Taylor.¹¹²

Über die Zeit wurde *Vertigo* in den Kritiken rehabilitiert. 2012 wurde der Film in die Rangliste der besten Filme aller Zeiten des Britischen Filminstitutes gewählt, er belegte den ersten Platz.¹¹³ Obwohl mehrere Wiederaufführungen in Kinos nicht zum verbesserten heutigen Image beitrugen, waren es die Cineasten, die den Film hervorhoben. Die Generation der „Movie Brats“: Francis Coppola, George Lucas, Martin Scorsese und Brian De Palma. Scorsese beschreibt den Film als persönliche Note Hitchcocks im System von Hollywood, ein Film, der allein für sich steht.¹¹⁴ De Palma war einer von den Personen, die *Vertigo* im Kino 1958 gesehen haben. Für ihn ist *Vertigo* ein Film, der zeigt, was ein Regisseur realisiert: Romantische Illusionen erschaffen, die das Publikum liebt, um sie im Anschluss zu zerstören. Das passiert in *Vertigo* gleich zweimal. Ohnehin ist *Vertigo* und insbesondere der Regisseur des Thrillers, ein Inspirationsthema welchem sich Brian De Palma öfter bei seinen Filmen bedient hat. Voyeure, Mörder und Opfer sind vorherrschende Themen, die De Palma häufig in seinen Filmen nutzt.¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S.228, Z.24f.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S.231, Z.21.

¹¹² Vgl. Ebd., S.231, Z.22.

¹¹³ URL: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6b9caca4> [Stand: 13.11.19]

¹¹⁴ Vgl. Auiler 2013, S.7., Z.8f.

¹¹⁵ Vgl. Dworkin 1985, S.15, Z.29f.

6 Blow Out

John Travolta spielt in *Blow Out* den Toningenieur Jack Terry, der spät abends in einem Park in Philadelphia Tongeräusche für einen B-Film aufnimmt. Er wird Zeuge eines Unfalls: Ein Auto hat einen Reifenplatzer, verfehlt eine Brücke und stürzt in einen Teich, der sich auf dem Parkgelände befindet. Terry lässt sein Tonbandgerät auf der Brücke liegen und springt ins Wasser. Er rettet eine Frau und findet später heraus, dass neben ihr noch ein Präsidentschaftskandidat im Auto war, der bei dem Unfall ums Leben kam. Terry hört sich die zufällig aufgenommenen Aufnahmen des Unfalls an und meint vor dem Reifenplatzer einen Schuss gehört zu haben. War der Unfall doch ein Attentat? Er macht den Charakter Sally, gespielt von Nancy Allen, ausfindig. Diese erzählt ihm, dass sie Teil einer Erpressung gegen den Kandidaten war. Der Organisator hinter dieser Erpressung, wollte eigentlich keinen Mord, sondern nur schmutzige Fotos, die an die Öffentlichkeit gelangen sollten. Um diesen „versehentlichen“ Mord ereignen sich noch eine Reihe anderer Morde. Burke, ein Auftragskiller, begeht diese. Gleichzeitig versucht Terry den Fall auf eigene Faust zu lösen, da er von der Polizei keine Unterstützung bekommt. Mithilfe der damaligen Techniken bastelt er sich aus seiner Tonaufnahme und aus Bildern eines Boulevardmagazins, die den Unfall in einzelnen Bildern zeigen, einen Film, der den Tathergang und den ausgelösten Schuss zeigt.¹¹⁶ Um den Film einer breiteren Masse zu zeigen und umso alle Konspirationen aus dem Weg zu schaffen, wollen sich Terry und Sally mit einem Nachrichtenreporter verabreden, der verspricht das Band in die Nachrichten zu bringen. Zur gleichen Zeit hat Burke die Telefonleitungen in Terrys Apartment angezapft und hört das Telefonat ab. So trifft sich am Ende Sally nicht mit dem echten Nachrichtenreporter, sondern mit Burke. Der Film endet mit einer waghalsigen Verfolgungsjagd quer durch bekannte Schauplätze in Philadelphia. Terry versucht Sally vor Burke zu retten, doch auf einer Empore erwürgt Burke sie. Terry kommt zu spät, kann aber Burke selber zur Strecke bringen.

¹¹⁶ Vgl. Ebert 2007, S.90f.

6.1 Prolog

6.1.1 „Co-Ed Frenzy“

Vor Schwarz hört das Publikum einen äußerst lauten und auffälligen Herzschlag. Noch ohne eine Szene gesehen zu haben ist sofort Spannung beim Zuschauer vorhanden, denn es ist nicht klar, ob das Geräusch wirklich ein Herzschlag ist oder doch etwas anderes. Der Sound von schlechtem Windheulen mischt sich dazu. In der Frequenz des Herzschlags erscheint das erste Bild: In einer Point of View Perspektive inspiziert ein Mann ein Studentenwohnheim. Er nimmt ein Messer und sticht einen Wachpolizisten, der das Wohnheim beschützen soll, nieder. An mehreren Fenstern geht er vorbei und beobachtet das Vorgehen in den Zimmern: Studentinnen, die zu Disco-Musik tanzen oder lernen. Ein Mädchen im Inneren bemerkt den Voyeur und geht ans Fenster: „Da draußen ist jemand!“ Der Voyeur und die Sichtweise des Zuschauers sind eins. Das Publikum nimmt zwei Sichtweisen ein: Der Voyeur selbst und derjenige, der von einer fremden Person beobachtet wird.¹¹⁷ Der Zuschauer sieht, wie der Mann nun in das Studentenwohnheim eindringt. Im Dunklen wird das Beobachten der Mädchen auf den Gängen weitergeführt. Er geht in die Duschräume und gespannt wartet der Zuschauer auf das Erscheinen der Silhouette des Killers, die an der Spiegelwand in den Räumen erscheint. Als er in Richtung einer Dusche läuft, hält er, mit dem Messer in Stichposition, an einem Spiegel inne und das Publikum sieht den Killer: Ein Mann in Mittvierzigern in einem Trainingsanzug. Er bahnt sich seinen Weg weiter zu seinem Ziel: Eine duschende Frau. Langsam zieht er den Vorhang weg und die nackte Frau, die sich einseift. Zuerst entdeckt sie den Eindringling nicht, doch dann schreit sie. Der Schrei ist so komisch, dass er die ganze Situation zerstört. Und das bewusst. Denn in der nächsten Szene wird Jack Terry, Hauptcharakter und Toningenieur, lachend in einem Schnittraum gezeigt. Die erste, für den Zuschauer verwirrende Szene, war nämlich ein Film im Film. Terry sitzt mit seinem Regisseur und dem Editor im Tonstudio, sie sehen sich die Szene erneut an, diesmal ohne Soundgeräusche, wie das Herzschlagen, den Wind oder die Musik. Der Regisseur beschließt, dass Terry neue Soundgeräusche wie Wind oder den Schrei aufnehmen soll, da die alten Effekte während ihrer anderen Filme schon zu oft benutzt wurden.

¹¹⁷ Vgl. Peretz, S.105, Z.24f.

6.1.2 Inspirationen aus einem Slasher

Brian De Palma eröffnet seinen Thriller mit Bildern die an einen *Slasher*¹¹⁸ aus den späten 1970ern erinnern. Er benutzt bewusst in dieser ersten Szene eine ununterbrochene Kameraeinstellung auf einer Steadicam. Das heißt, dass sich die Szene in einer einzelnen Sequenz ohne Schnitt abspielt. Garrett Brown, Erfinder der Steadicam, war Steadicam-Operator während dieser Plansequenz. Die Szene war bewusst als Parodie auf John Carpenters *Halloween* (1978) vorgesehen.¹¹⁹ Trotzdem unterscheidet sich die Sequenz in *Blow Out* stark von der in *Halloween*. In *Halloween* wackelt die Kamera mehrmals deutlich seitwärts, weshalb so der Effekt der Steadicam bewusst wahrgenommen wird. Auch in *Blow Out* wurden Mittel angewendet, um bewusst die Szene schlechter aussehen zu lassen. Unter anderem sieht man Brown als Operator in mehreren Szenen zu weit aus seiner Positionsmarke im Bild, um den Effekt so zu verkaufen. Dabei bemerkt Brown, dass einige Schauspieler auch bewusst in Richtung der Fenster am Anfang tanzen, um dem Killer eine Einsicht in das Studentenwohnheim zu geben. Die Einstellung vor dem Spiegel wurde mit einem Schauspieler choreografiert, der sich in den gleichen Momenten wie die Kamera bewegt.¹²⁰ Die Szene in der Dusche wurde von vermutlich der berühmtesten Szene in einem Horrorfilm nachempfunden: Hier ließ sich De Palma von der Sequenz in *Psycho* anregen, in der Janet Leigh von Anthony Perkins ermordet wird. Doch in *Blow Out* wird der Film im Schnittraum unterbrochen, vermutlich würde die Szene exakt gleich wie in *Psycho* ablaufen.

Den Anfang aus einem fiktiven B-Film zu nehmen macht den Zuseher bereit für die kommenden knappen zwei Stunden Film. Ein Thriller, der in vielerlei Hinsicht schmutzig wird und der keinen Raum für Positives behält. Es spiegelt auch den Charakter von Jack Terry wider. Ein Mann, der durch einen Fehler seine Stelle bei einer Spezialeinheit der Polizei verliert, muss in seinem Gebiet ganz von unten anfangen und nimmt Spezialtöne für Filme wie „Blutbad“ oder „Schwarzer Tag an blutigem Berg“ auf. Der neueste Teil der Zusammenarbeit zwischen ihm und dem Regisseur ist „Co-Ed Frenzy“ (zu Deutsch in etwa „Studentinnen Raserei“), für den er nun neue Windgeräusch aufnehmen soll.

¹¹⁸ Slasher: Horrorfilm, indem der Mörder ein Messer oder ähnliches als Tatwaffe benutzt. In häufigen Handlungen kämpft ein einzelner Mörder gegen eine Gruppe von Helden.

¹¹⁹ Vgl. Keesey 2015, S.147, Z.7f.

¹²⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7noCoEDnow0> [Stand: 14.11.2019].

6.1.3 Eröffnungstitel

Wie auch in *Vertigo*, beinhalten die Titel von *Blow Out* sehr viel von der darauffolgenden Geschichte. Mit einem harten Schnitt folgt der Beginn der Titel. Das Heulen des Windes ist zu hören, danach gepaart mit dem Herzschlag, ein schweres Atmen, Töne, die auch in Co-Ed Frenzy vorkamen. Das Publikum kann sich mit diesen Tönen identifizieren, da auch die eigene Herzfrequenz während eines spannungsgeladenen Moments ebenfalls spürbar schneller wird. Dass die Töne vor schwarz zu hören sind, löst Spannung aus, da das Publikum nicht weiß, was als nächstes passiert. Die Namen der Schauspieler und Mitwirkenden des Films erscheinen, dahinter zeigt ein Zeigerausschlag die Töne an. Auf das Schreien einer Frau und quietschende Reifen, die gleichzeitig mit dem Titel *Blow Out* erscheinen, folgt der Innenraum von Jake Terrys Studio, in dem er neue Töne mischt. Nebenher sieht er sich eine Nachrichtensendung zu einem Wahlkampf um das Präsidentenamt an. Gouverneur McRyan liegt in den Umfragen mit 62 Prozent deutlich vor dem Präsidenten. De Palma inszeniert die Szene so, dass Terry anfangs noch die Sendung mitverfolgt, nach einiger Zeit jedoch wieder Vorbereitungen für seine geplante Tonaufnahme in einem Park trifft. Obwohl Terry im Hintergrund arbeitet, bleibt der Fernseher nach wie vor scharf. Dieser Effekt wird mit einem Split-Diopter realisiert. Vor das Objektiv wird beim Filmen ein Diopter montiert, der aus einer zweigeteilten Linse aufgebaut ist, sodass eine Hälfte des zu ablichtenden Bildes den Vordergrund einschärft und die andere den Hintergrund. De Palma löst diese Szene speziell so auf, dass der Zuschauer sich auf beide Informationen im Bild konzentrieren muss. Spannung entsteht, da der Zuschauer im Vorfeld nicht weiß, auf welcher der zwei Bildhälften er sich konzentrieren soll. Denn beide Bildhälften werden einen essenziellen Part im weiteren Verlauf des Films spielen. Die Szene wird mit einem Splitscreen weitergeführt. Hier enthält das fertige Filmband Informationen aus zwei verschiedenen Quellen. Die linke Hälfte zeigt in mehreren Schnitten, wie Jack verschiedene Soundeffekte auf Band löscht. Die rechte Hälfte hingegen konzentriert sich weiter auf das politische Thema. Die Nachrichtensendung hat mittlerweile zu einem Außenreporter geschaltet, der von einer Gala des Gouverneurs McRyan berichtet. Bei einem Zoom auf McRyan, der für den Fernsehsender ein Interview gibt, erstellt Terry in diesem Moment eine Kopie eines Schusses. Während McRyan also anfängt zu sprechen, ertönt ein Schuss. Frank Donahue, der Außenreporter, berichtet, dass McRyan „[sich freut] eine neue Stimme der Freiheit im ganzen Lande zu hören.“¹²¹ Simultan mit diesen Worten schreibt Terry in der linken Bildhälfte das Wort *Shot* auf ein Band.

¹²¹ *Blow Out* (1981), Min.: 0:08:35

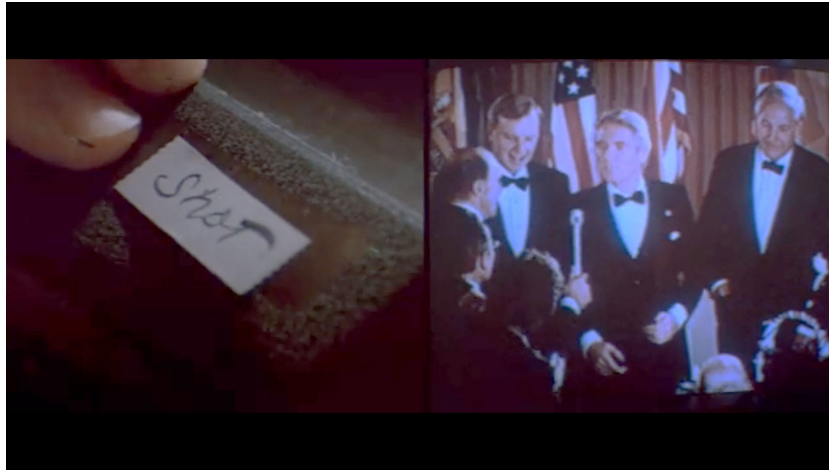


Abbildung 9: *Blow Out* (1981), Min.: 0:08:48

Somit wird in der zweiten Szene des Films bereits grob der Plot vorweggenommen. Der Gouverneur wird durch einen Schuss umkommen. Das kann noch weiter ausgeführt werden, als Jack auf ein weiteres Band *Body Fall* schreibt. McRyan selbst oder etwas in seiner Umgebung wird zu Fall gebracht. Dem aufmerksamen Zuschauer ist diese sorgfältig choreografierte Sequenz nicht entgangen und De Palma stellt in diesen Szenen die Frage, wie es passieren wird und was Jack als normaler Tonmeister mit dem Mord zu tun hat.

6.2 Die Tonaufnahmen im Park

6.2.1 Jack und Foley Sounds

Ein Park im Zentrum von Philadelphia bietet einen perfekten Ort, um Geräusche aufzunehmen. De Palma baut diese Szene bewusst langsam auf, um den Zuschauer genauer in die Art eines Tonmeisters einzuweihen. Damit will er ebenso langsam Spannung aufbauen. In einer Serie von vier Schnitten wird die Kamera bei der Tonerfassung immer weiter und weiter weg platziert. Terry hört Geräusche, weiß aber nicht woher. Er schwenkt in eine bestimmte Richtung und hört ein Pärchen, das sich über den Tonmann wundert. Die Einstellungen der Kamera werden wieder näher, Terry hat die Tonquelle ausgemacht.¹²² Nachfolgend wird die Szenerie mit den totalen Kameraeinstellungen und

¹²² Vgl. Peretz 2008, S.131, Z.26f.

dem unentdeckten Sound noch mit einer Kröte am Wasser und einer Eule auf einem Baum wiederholt. Wieder kann Jack die Töne zuerst nicht zuordnen und schwenkt mit seinem Richtmikrofon umher, bevor mit einem Close-Up das Finden der Tonquelle symbolisiert wird. Dazwischen nimmt Jack noch einen weiteren Ton auf. Dabei ist der Ton für ihn wie auch für den Zuschauer nicht zuordenbar. Es hört sich wie ein Zurren eines Gegenstandes an. Terry sucht nach dem Ursprung, der Zuschauer wird diesmal aber nicht mit einem Close-Up in Kenntnis gesetzt, dass Jack die Quelle gefunden hat. Stattdessen wird auf eine Point of View Einstellung umgeschnitten. Etwas scheint Terry in einem Gebüsch zu beobachten.

6.2.2 Der Schuss

Nach der Eule nimmt Terry das Geräusch von quietschenden Reifen auf. Die Anspannung steigt, was in der Einstellungsgröße festgehalten wird. Von der Eule schneidet De Palma in einen Medium Close Up. Ein Zoom auf den Zeigerausschlag des Tonbandgeräts, der mehr und mehr nach rechts ausschlägt. Eine extreme Naheinstellung des Mikrofons, den Ton aufnehmend und danach ein Zoom auf Terrys Kopfhörer. Einen Moment später wird erneut auf das Tonbandgerät geschnitten, ein kurzer Ausschlag nach rechts ist sichtbar. Ein Schuss fällt. Terrys sich weitende Augen werden für einen kurzen Moment gezeigt. Danach sieht das Publikum einen Wagen, der auf der Straße die Kontrolle verliert.

6.2.3 Die Rettung

Jack wirft sein Equipment von sich und rennt zum Teich, in den der Wagen gefallen ist. Er springt ins Wasser und versucht die Insassen zu retten. Während er ins Wasser springt, bewegt sich eine Gestalt, die unter Brücke stand, aus dem Geschehen. Um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, rennt diese über die Brücke – quer durchs Bild.

Jack entdeckt im Auto eine um Hilfe schreiende Frau: Sally. Visuell und innerhalb eines Spannungsbogens löst De Palma die Szene für den Zuseher so auf: Der Zuschauer ist durch die vorangegangenen Szenen gefesselt. Die Spannung steigt weiter, da sich die Frau in einer ausweglosen Lage befindet. Das Wasser steigt, Zeitdruck entsteht. Jack kann die Tür wegen des Wasserdrucks nicht öffnen. Dargestellt wird dies visuell durch das Zerren von Jacks Händen an der Türschnalle. Das Wasser im Auto steigt weiter an. Er probiert es an der vorderen Tür. Eine blutende Leiche erscheint plötzlich im Bild. Jack taucht auf, nimmt sich einen Stein zur Hilfe und schafft es ein Fenster einzuschlagen, er zieht die Frau aus dem sinkenden Auto. Spannung wird visuell durch den Wasserpegel ausgelöst. Der Hauptcharakter begibt sich in eine durch die Umwelt vorhergesehene

begrenzte Vorgabe. Hitchcocks Beispiel mit der Bombe und der tickenden Uhr ist ein und dasselbe.

Ohnehin sind die Rettungsszene und das Szenario im Wasser aus *Vertigo* inspiriert: Nämlich in der Szene, als Scottie Madeleine aus dem Wasser rettet. Zwar ist in *Vertigo* die Szeneneinstellung einfacher, doch das Prinzip ist gleich. Der Held muss einer Frau zur Hilfe eilen, da sie sonst ertrinkt.

6.3 Im Krankenhaus

Sally und Jack werden in einem nahegelegenen Krankenhaus versorgt. Dort erfährt Jack, dass der Präsidentschaftskandidat Gouverneur McRyan mit Sally im Auto saß und umgekommen ist. Der Wahlkampfhelfer des Gouverneurs überredet einen zuerst naiv agierenden Jack, die Geschichte mit Sally zu vergessen. Es wäre schlechte Publicity. Jack wird misstrauisch.

Er nimmt Sally in ein nahegelegenes Motel. Er hört sich die Aufnahme des Unfalls genau an. Da die Szene für Terry und den Zuseher sehr intensiv ist, wurden die Einstellungen von De Palma und dessen Kameramann Vilmos Zsigmond in sehr großen Einstellungen aufgenommen. Der Zuschauer ist sehr nah an Terrys Ermittlungen. Den letzten Abschnitt kurz vor und bis nach dem Schuss, hört er sich mehrmals an. Der Schuss ertönt dabei mehrmals. In einer aufwändigen Effektmontage sieht das Publikum links im Bild Terry im Motel und rechts angeschnitten den Wagen, der auf der Straße fährt. Am Seitenrand löst sich ein Schuss, der gleichzeitig im Reifen einschlägt und Rauch steigt aus dem Gebüsch auf. Terry ist sich somit sicher, dass es kein Unfall war.

Die direkt darauffolgende Szene zeigt eine Person, die von den Filmemachern nicht eingeführt wird. Die Person dringt in das Polizeigebäude ein, in dem der Unfallwagen aufbewahrt wird. Sie bringt einen neuen Reifen mit. Der Zuschauer sieht, dass am Unfallwagen der vordere linke Reifen zerschossen ist und die Theorie von Jack wird bestätigt. Die Person wechselt den Reifen und bestätigt damit auch den Verdacht, dass der Unfallwagen nicht ohne Grund ins Schlingern gekommen ist. In dieser Szene hat der Zuschauer mehr Informationen als der Hauptcharakter Jack erhalten. Durch das Vertuschen der Beweise wird die Spannung für Jack noch gesteigert. Er weiß durch seine Vergangenheit bei der Polizei, dass diese bei der Ermittlung auf stichhaltigen Beweisen beharren wird.

6.4 Filmentwicklung

Jack kauft sich an einem Zeitungsstand ein Magazin, indem die Bilder des Unfalls in einer Reihenaufnahme zu sehen sind. Im Trickfilmstudio in der Produktionsfirma, für die er arbeitet, schneidet er die Bilder aus und erstellt einen lauffähigen Film, indem er die Bilder, wie bei einem Trickfilm mit einer 16mm Bolex-Kamera, Bild für Bild abfilmt. Anschließend verbindet er seine Tonaufnahmen mit dem nun entwickelten Bildmaterial.

Brian de Palma zeigt hier geschickt die Erstellung eines Films aus Fotomaterial. Der Zuschauer wird von dem abgefilmten Material bis zur abschließenden Verknüpfung von Ton und Bild begleitet.¹²³ Das Thema, neben der Auflösung eines Komplotts um einen Präsidentschaftskandidaten, ist das Handwerk des Filmens und der Filmentwicklung. Somit hat der Zuschauer in der ersten Sequenz einer Aufnahme eines Tons genauestens beigewohnt und erfährt jetzt etwas über das Zusammenfügen von Bild und Tonmaterial zu einem handfesten Tatbeweis.

Terry fertigt zur Sicherheit eine Kopie des Filmes an, die er in der Gebäudedecke seines Apartments versteckt. Die Szene wird von der gegenüberliegenden Seite des Gebäudes gedreht und ein Zoom bringt den Zuschauer näher an Terry, der das Filmmaterial versteckt. Der Zuschauer soll erfahren, dass Terrys Büro beschattet wird.

In einer Zwischenszene, während der Entwicklung des Filmes, erfährt der Zuschauer, wer hinter dem Unfall steckt. Der Wahlkampfleiter des Präsidenten, der in den Vorwahlen nur knapp 20 Prozent der Stimmen erreichen konnte, hat einen Auftragskiller mit Namen Burke angeheuert. Jedoch war die Vorgabe des Wahlkampfmanagers, nur ein paar schmutzige Fotos von Ryan und Sally zu besorgen. Burke meinte, er hätte den Auftrag verstanden, entschied sich aber auf eigene Faust einen Unfall vorzutäuschen. Auch er war es, der den Reifen in der Polizeiwache ausgetauscht hat. Burke führt weiter aus, dass er das Beweisband, das Terry aufgenommen hat, bereits gelöscht hat. Der Komplize von Sally muss von ihm noch ausfindig gemacht werden. Er plant auch Sally zu beseitigen und will den Mord mit einer Reihe von Sexmorden in Philadelphia vertuschen.

Der Zuschauer wird in dieser Szene entscheidend auf den Handlungsverlauf informiert. Insbesondere weiß er erneut mehr als unser Hauptcharakter. Mit dem Wissen, der

¹²³ Vgl. Gandini 2002, S.48., Z.47f.

weiblichen Hauptrolle könne durch den Antagonisten, der endlich visuell zu sehen ist, etwas zustoßen, muss das Publikum nun umgehen und den Ausgang abwarten.

6.4.1 Inspiration aus Blow-Up

De Palma fand bei dieser Szene unter anderem Inspiration aus einem britischen Film: Michelangelo Antonionis *Blow Up* (1966). Nicht nur bei dem Titel ließ er sich inspirieren, sondern auch bei einzelnen Handlungssträngen. In einer spannenden Reflexion über das Verhältnis von Realität und ihrer visuellen Wiedergabe, greift De Palma das gleiche Thema aus dem Klangelement auf. Sein Film ist jedoch viel weniger verschlossen und stärker in einer sozialen und politischen Dimension verwurzelt.

Bei De Palma ist die Realität an sich nicht schwer fassbar, sie wird schwer fassbar, weil es Menschen gibt, die in einer Machtfrage die einzigartigen und exklusiven Hüter dieser Realität sein wollen.¹²⁴

Neben *Blow Up* gibt es noch eine andere Inspiration, besonders im Tonbereich, die aus *The Conversation* (1974) von Francis Coppola stammt. Auch hier versucht ein Tontechniker mittels eines aufgenommenen Bandes einen Mordkomplott zu entschlüsseln. Auch hier hat der Tontechniker einen Beweis zum Mord versehentlich aufgenommen. Die Beschattungen in der Gesellschaft sind sehr präsent, ebenso wie „die Mechanismen der Spitzel“, so Loderhose.¹²⁵

6.4.2 Der Beweis

Jack lässt den Film entwickeln und bringt ihn mit Überzeugung zur Polizeistation. Der leitende Kommissar Mackey beharrt jedoch darauf, dass es ein Unfall war. Eine eigens einberufene Sonderkommission des Polizeipräsidiums soll dies zusätzlich bestätigen. Jack lässt sein Beweisstück trotzdem bei der Polizei, um den Kommissar doch noch umzustimmen.

Da De Palma sich besonders für den Mord an John F. Kennedy interessiert, flossen in dieses Drehbuch viele Grundideen und Szenen ein, die inspiriert von dem Vorfall in Dallas waren. So ist die Sonderkommission, die begründet, dass der Mord eigentlich ein

¹²⁴ Vgl. Gandini 2002, S.49, Z.63f.

¹²⁵ Vgl. Dworkin 1985, S.268, Z.6f.

Unfall war, eine direkte Anspielung auf die Warren Kommission und das Resultat der Magic Bullett Theorie.¹²⁶

6.4.3 Verwirrung um die Aufnahme

Terry kommt von dem Gespräch über den Beweis von der Polizeiwache zurück und bemerkt, dass sämtliche seiner Tonaufnahmen gelöscht wurden. Seine Sekretärin bestätigt, dass „irgendein Mann“ etwas in Jacks Zimmer repariert haben soll. Die Szene wird eindrucksvoll in einer 360-Grad-Drehung dargestellt. De Palma wollte so die Nachempfindung einer sich drehenden Tonrolle erzeugen. Mit jeder Drehung wird mehr und mehr von Jacks Bändern gelöscht. Zudem wird eine 360-Grad-Einstellung häufig bei nervösen oder angespannten Charakteren verwendet, um den Zuschauer in den Sog der Beunruhigung zu ziehen. Detective Mackey ruft ihn nach dieser 360-Grad-Einstellung an und berichtet ihm, dass sein Band ebenfalls nur leer war und die entwickelten Bilder nicht vorhanden sind. Die Verzweiflung von Jack, der einzige wissende Zeuge in einem Mordkomplott zu sein, wird in einer Vogelperspektive aufgelöst. Die Kamera wandert durch das von Terry angestellte Chaos bis zu ihm, der am Telefon mit Sally spricht. Auch hier soll die ungewöhnliche Kameraeinstellung den Zuschauer in die Gefühlswelt von Jack führen. Die sich drehenden leeren Tonbänder sind im ganzen Raum verteilt. Jack sitzt mitten im Chaos und telefoniert mit Sally. Das Gefühl der Beunruhigung in Jacks Innerem wird dadurch visuell dargestellt.

¹²⁶ Magic Bullett Theorie: Theorie aufgestellt von der Warren Kommission, dass John F. Kennedy am 22.11.1963 von einem einzelnen Schützen, Lee Harvey Oswald vermutlich, umgebracht wurde. Somit sollten Beweise auf mehrfache Schützenteams in der Umgebung des Dealey Plaza umgangen werden.



Abbildung 10: *Blow Out* (1981), Min.: 1:03:49

6.5 Das Treffen mit dem Reporter

Terry, aufgelöst von der vorigen Situation, trifft in der Eingangshalle des Produktionsbüros auf Frank Donahue, den Reporter, der auch über das Galadinner in der Eröffnungsszene berichtet hat. Donahue hat Interesse an dem Band und glaubt die Geschichte von Terry. Er will Sally auch noch zu dem Unfall interviewen.

Terry lehnt zuerst die Anfrage von Donahue in seinem entstandenen Misstrauen ab, doch er ändert seine Meinung nach einer Filmvorführung bei Sally. Noch dazu konnte Sally den entwickelten Film von Manny Carp besorgen. Carp ist die Person, die bei dem Unfall im Park unter der Treppe stand und Fotos des Unfalls geschossen hat. Dennoch war es kein Zufall, dass er vor Ort war, denn er war der Komplize von Sally und sollte die „schmutzigen“ Bilder mit dem Präsidentschaftskandidaten anfertigen. Obwohl er der Komplize von Sally war, denkt er nur an sich und seine Interessen.¹²⁷

Terry meldet sich telefonisch bei Donahue um ihm mitzuteilen, dass er doch von der Idee überzeugt ist, den Film live im Fernsehen auszustrahlen. Burke hat das Telefongespräch abgehört und legt die Leitung von Terry lahm. Danach ruft er bei Sally an und

¹²⁷ Vgl. Peretz S.147, Z.15.

will mit ihr ein Treffen vereinbaren. Während Terry auf einen Rückruf von Donahue wartet, stimmt die naive Sally einem Treffen mit Burke zu.

6.6 Verfolgungsjagd und Ende

Jack verkabelt Sally und beide machen sich auf den Weg zum vereinbarten Treffpunkt, dem Bahnhof von Philadelphia. Jack bleibt dabei zuerst im Auto sitzen und hört über das angesteckte Mikrofon mit.

Der Zuschauer weiß, dass beide in eine Falle laufen. Jack glaubt Sally treffe sich mit Donahue, dem TV-Reporter.¹²⁸ Der einzige Weg Sally und ihn in Sicherheit zu bringen, ist das Publikum machen des Komplotts. So denkt er, die Morde würden aufhören.¹²⁹ Sally hingegen vertraut Burke in seiner Rolle als Nachrichtenmann. Er überzeugt sie, an einen anderen Platz als den Bahnhof zu gehen. Er begründet, dass er unter Verfolgungswahn leidet. In dem Moment als Jack das hört, fällt ihm auf, dass es nicht Donahue sondern ein anderer, vermutlich Burke ist, der Sally eingeladen hat. Spannung kommt auf, Jack sprintet in die Bahnhofshalle und Burke nimmt die nächste U-Bahn mit Sally. Diese U-Bahn entwischt Jack nur knapp.

Jack rennt zu seinem Auto und fährt geradewegs in die Straßenparade, zur Feier der Liberty Bell. Dort hat er einen Unfall. Die Spannung erhöht sich weiter, denn das Zeitfenster um Sally zu retten, wird knapper.

Sally und Burke sind an einer Brücke angekommen. Sally übergibt Burke den Film, er wirft ihn ins Wasser und vernichtet ihn somit. Mit der Zerstörung des Films gibt es nicht länger einen überzeugenden Beweis über eine politisch motivierte Tat, welche Jack beweisen wollte.¹³⁰ Burke schleppt sie zu einem Monument mitten unter den Feierlichkeiten, Sally versucht mit Schreien auf sich aufmerksam zu machen, doch es ist zu spät. Burke benutzt seine als Waffe umgebaute Uhr und erdrosselt Sally. Terry kommt auf den Schauplatz zugelaufen und als sich Burke von Sally aufrichtet, ersticht Terry ihn mit Burkes Tatwaffe. Er konnte den Versuch von Burke verhindern, Sally zu erstechen, doch alle Wiederbelebungsversuche bleiben vergeblich. Das wiederholte Einstechen auf

¹²⁸ Keeseey 2017, S.148, Z.25.

¹²⁹ Vgl. Ebd., S.148.

¹³⁰ Ebd., S.148.

Burke impliziert, dass Jack seinen Fehler erkannt hat¹³¹: Die Angewohnheit, alle Probleme selber lösen zu wollen und somit seine Mitmenschen in Gefahr zu bringen.

Jack hält Sally im Arm, während im Hintergrund die Feierlichkeiten mit einem Feuerwerk abschließen. Diese Szene wird in einer 360-Grad-Einstellung aufgelöst. Genau wie in der drehenden Einstellung von *Vertigo*, wird diese Einstellung in *Blow Out* verwendet um ein negatives Gefühl durch Sallys Tod zu verstärken.



Abbildung 11: *Blow Out* (1981), Min.: 1:42:29

Nach dieser Szene sitzt Jack im gleichen Park an einer Bank im verschneiten Winter und hört sich die Aufnahmen von Sally erneut an. In der Schlusszene befindet sich Jack mit seinem Regisseur im Schnittraum und sieht sich die Szene aus der Dusche an. Doch dieses Mal ist der Schrei authentisch. Der Regisseur von Terry ist glücklich darüber endlich einen passenden Schrei gefunden zu haben, während Terry entgeistert auf die Leinwand schaut.

Jack geht ein so hohes Risiko ein, dass ein weiterer Mensch zu Tode kommt. Entgegen der Erwartung der Zuschauer kann der Held in diesem Film nicht seine Aufgabe erfüllen und die Protagonistin retten. Natürlich kann die Geschichte dahingehend ausgelegt werden, dass die Hauptaufgabe Terrys das Finden eines passenden Schreis für einen B-Film gewesen sei und er damit seine Aufgabe erfüllt hat, doch eine derart makabre Deutung ist unzutreffend. De Palma sagt selbst: „Jack manipuliert Sally um zu zeigen, dass

¹³¹ Vgl. Keesey 2017, S.152, Z.11f.

er Recht behält. Er hat nicht erwartet, dass sein Experiment das Leben der Frau kostet, die er liebt. Für ihn muss die Wahrheit enthüllt werden, koste es was es wolle.“¹³²

6.7 Rezeption

De Palmas dunkelster Film *Blow Out* ist die nachhaltigste Vision der Hölle, eines erstickenden Ortes ohne Ausweg, an dem die Schreie der Verurteilten als Objekte der Freude gesammelt werden, die ohne Zeuge konsumiert und vergessen werden können.¹³³ Wie auch *Vertigo* fand *Blow Out* an den Kinokassen keine gute Rezeption. Die meisten Kritiker, bis auf Pauline Kael und Roger Ebert, konnten mit dem psychologischen Thriller nichts anfangen.¹³⁴ Das Publikum wollte eher einen Film wie seinen vorigen *Dressed to Kill* sehen, also einen *Suspense*-Film der in die Tiefe geht.¹³⁵ Die Studiochefs von Metro-Goldwyn-Mayer waren entsetzt über das Ende. Von seinem 18 Millionen Dollar Budget waren nur 8 Millionen eingespielt worden.¹³⁶

¹³² Keesey 2017 S.148, Z.30f.

¹³³ Peretz 2008, S.84, Z.6f.

¹³⁴ Vgl. Dworkin 1985, S.12, Z1f.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S.14, Z.21f.

¹³⁶ Keesey 2017, S.155, Z.17.

7 Spannung, dargestellt anhand von *Vertigo* und *Blow Out*

Beide Regisseure erfahren von ihren Kritikern, in den jeweiligen Zeitperioden, für ihre Filme viel Zuspruch in Hinblick auf Spannung. Beide Filme leben von der Fähigkeit der Zuschauer, Verbindungen zwischen einzelnen Filmbildern herzustellen, gesehene einzelne Einstellungen kausal miteinander zu verknüpfen.¹³⁷ Doch beide verfahren mit verschiedenen Methoden in Hinblick auf die Geschichte und Spannungserzeugung.

De Palma will zwar die Zuschauer erschrecken, meint aber, dass die Erwartung auf das Ergebnis, das Warten auf etwas, das Wichtigste in einem Thriller ist.¹³⁸ Er führt weiter aus, dass er sich in der Entstehung der Geschichte von vielen anderen Filmen leiten lässt:

„You can interpret good material in different ways, into your own framework. If you have a style of your own and individuality, you'll take good things from other people and make them better. Great artists have done it, and it sure doesn't scare me.“¹³⁹

Speziell im Fall *Blow Out* sind die vorhergesehenen Ereignisse zum Attentat von John F. Kennedy, ein wichtiges Vorbild für das Drehbuch. Terry und die Entstehung des Films aus einzelnen Bildern waren direkt vom Zapruder Film¹⁴⁰ inspiriert. De Palma verweist mit seinem Film auf die Mediengeschichte.¹⁴¹ Der Unfall im Wasser wurde nicht nur durch *Vertigo* inspiriert, sondern auch von dem Chappaquiddick-Unglück, als US-Senator Edward Kennedy einen Autounfall verursachte und seine Beifahrerin fahrlässig tötete.¹⁴² Neben Michelangelo Antonionis *Blow Up* (1966) war die Schaffensart von Hitchcock die Hauptinspiration für De Palma. Er hatte sich zuerst für ein Physikstudium an der Columbia University eingeschrieben, entschied sich aber für eine Filmkarriere, nachdem er neben *Citizen Kane* (Welles, 1941) *Vertigo* im Kino sah.¹⁴³ Spezielle Kameratechniken übernahm er, wie die Point of View Perspektive oder die subjektive Kamera.

¹³⁷ Mikos 2015, S.240, Z.12f.

¹³⁸ Knapp 2003, S. IX, Z.1f.

¹³⁹ Ebd., S. XI, Z.3f.

¹⁴⁰ Abraham Zapruder filmte die Ermordung Kennedys mit einer Super-8 Kamera.

¹⁴¹ Vgl. Mikos 2015, S.251, Z.4.

¹⁴² Knapp 2003, S.78f.

¹⁴³ Saks 2011, S.251, Z.20f.

Charakterpsychologie und strukturelle Narrativen verleihen ihm für seine Drehbücher Inspirationen.¹⁴⁴

Hitchcock hingegen konzentriert sich häufig auf den vorhandenen Stoff und bearbeitet ihn so, dass er für die filmische Umsetzung passend ist. Zwei Jahre vor der Veröffentlichung von *Vertigo* beauftragte er Maxwell Andersson, ein Autor für Theaterstücke, mit dem Anfertigen des Drehbuchs basierend auf *D'Entre les Morts*. Hitchcock war mit dem Skript nicht zufrieden, speziell der Anfang missfiel ihm.¹⁴⁵ Ein neuer Drehbuchautor, Alec Coppel, sollte dem Drehbuch eine tiefere Ebene geben. Er veränderte den Anfang und begann mit Charaktervertiefungen. Hitchcock legte das fertige Skript James Stewart vor. Dieser war mit der Schreibweise so unzufrieden, dass er mit dem Drehbuch nicht mehr arbeiten wollte.¹⁴⁶ Erneut wurde das Drehbuch von einem anderen Autor, Samuel Taylor, bearbeitet. Dieser benutzte die vorhandenen Strukturen Coppels und ergänzte das Ensemble von Scottie Ferguson und Madeleine um einen weiteren weiblichen Charakter: Midge. Stewart und Hitchcock gefiel das Drehbuch und die Vorproduktion startete eine Woche nach Fertigstellung des Skripts.¹⁴⁷

Hitchcock erstellt sich selbst Prinzipien, um einen *Suspensefilm* zu drehen. Er inszeniert den kompletten Film für sich selbst im Kopf, noch bevor er ihn gedreht hatte. Während des Films dreht er deshalb nur die Szenen, die er benötigt und keine unnötigen Einstellungen.¹⁴⁸ Er war auch der erste Regisseur, der ein Storyboard zu einer Szene anfertigte: Die berühmte Duschszene aus *Psycho*.¹⁴⁹ Den gesamten Film konstruierte er mittels mehrerer Etappen, der in dieser Szene einen vorläufigen Höhepunkt fand.¹⁵⁰

Während beide Regisseure verschiedene Methoden zur Spannungserzeugung für sich finden, kann ein Punkt hervorgehoben werden, der in beiden Filmen vorkommt: Eine sogenannte *Deadline*. Diese setzt eine Wenn-dann-Beziehung voraus. Zwei Ereignisse werden verknüpft. Spannung bei dieser Methode entsteht, da eine Entweder-oder-Entscheidung dadurch resultiert.¹⁵¹ Sally in *Blow Out* muss, wie sie zu Jack sagt, aus der Stadt verschwinden, sonst würde sie umgebracht werden. Jack kann sie vom Bleiben in der Stadt überzeugen, indem er sie zu einem Treffen einlädt und sie so ihren Zug

¹⁴⁴ Knapp 2003, S.XI, Z.20f.

¹⁴⁵ Auiler 2013, S.53, Z.1f.

¹⁴⁶ Auiler 2013, S.67, Z.10.

¹⁴⁷ Ebd., S.83, Z.13.

¹⁴⁸ Truffaut 2003, S.189, Z.8f.

¹⁴⁹ Hommage von De Palma im Prolog von *Blow Out*. Siehe S.30.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S.275, Z.1f.

¹⁵¹ Vgl. Eder 2007, S.78, Z.21f.

verpasst. Bei *Vertigo* sind es die Vorkenntnisse über Carlotta Valdez, die sich selber umgebracht hat. Die Geschichte um Madeleine wird so aufgebaut, dass ihr auch das gleiche Schicksal widerfahren wird, sollte Scottie sie nicht retten. Eine zeitliche Grenze in der *Deadline* macht diese erst effektiv, denn der Zuschauer kann sich daran orientieren. Er kann für sich selbst einschätzen, wie lange die Dauer des Films noch beträgt. Dabei tritt die *Deadline* häufig während des Höhepunktes des Films auf. Bei *Blow Out* wird Sally, wie von ihr vorhergesagt, grausam ermordet. In der *Deadline* von De Palmas Drehbuch gibt es also keine Rettung in letzter Minute. Bei *Vertigo* besteht Rettung in letzter Minute, jedoch spielt sich diese nicht am Höhepunkt, sondern schon am Anfang der Beziehung von Scottie und Madeleine ab.¹⁵²

7.1 Titelszenen

Die Titelszenen in *Vertigo* und *Blow Out* sind künstlerisch und graphisch auf die jeweiligen Geschichten abgestimmt. Die Darstellung der Titeldesigner des Films hätte genauso auch auf normalen Einblendungen des Texts aufgebaut werden können, doch beide Regisseure entschieden sich dagegen. Beide Intros zielen mit dem Effekt darauf ab, die Erlebnisintensität der Zuschauer zu steigern, indem der sinnliche Realitätseindruck erhöht wird.¹⁵³ Neben den künstlerischen Aspekten geben beide Titelszenen wichtige Informationen über den späteren Verlauf der Handlung wieder und erzeugen durch ungewöhnliche Bilder Spannung. Durch die Musik und die Tongeräusche geben beide Szenen einen akustischen Einblick auf das was folgt. Die Musik gilt dabei als Gestaltungsfaktor während des gesamten Films.¹⁵⁴ „Narrative Funktionen übernimmt die Film- und Fernsehmusik, wenn sie die Erzählung unterstützt oder sie kontrapunktisch kommentiert, um so eine kritische oder eine ironische Distanz zu den Bildern auszudrücken.“¹⁵⁵ Die erstellte Szene von *Blow Out* durch das Studio R/Greenberg ist dabei auf den Film vorrausschauend dunkler. Dabei wurde im Intro explizit das Thema Tonbearbeitung aufgegriffen.¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Eder 2007, S.79, Z.7f.

¹⁵³ Mikos 2015, S.240, Z.1f.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., S.229, Z.14f.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S.230, Z.28f.

¹⁵⁶ URL: <https://www.artofthetitle.com/title/blow-out/> [Stand 27.11.2019].

7.2 Die Charaktere und ihr Love Interest

Bei beiden Filmen ist das Kennenlernen von Hauptcharakter und weiblicher Darstellerin sehr ähnlich. Terry und Ferguson retten jeweils die weibliche Hauptfigur. Danach, während einer Ausruhphase, lernen sich beide Charaktere besser kennen. Gefolgt von einer Phase des Begehrens. In beiden Filmen ist der männliche Charakter die ausschlaggebende Figur. Doch bei beiden entsteht im Lauf der Handlung auch ein Misstrauen gegenüber den Figuren, allerdings an verschiedenen Punkten der Handlung. Bei *Vertigo* geschieht es spät am Ende, als Scottie von Judys Schauspiel und Betrug gegenüber ihm erfährt. Von diesem Moment an verliert er das Vertrauen in sie. Sogar soweit, dass er sich gegen sie wendet und dafür sorgt, dass keine Intrige mehr gegen ihn geplant werden kann.¹⁵⁷

Terry fühlt sich am Anfang des Films zu Sally hingezogen. Er steht ihr im Krankenhaus bei, besonders als er merkt, dass die Regierungsbeamten sonderbare Fragen stellen. Er flüchtet mehr oder weniger aus dem Krankenhaus mit Sally, vorsichtshalber in keine beider Wohnungen, sondern in ein Motel. Dort hätte er die Chance Sally noch näher zu kommen, konzentriert sich aber voll und ganz auf seine Tonaufnahmen. Erst als Sally Terry im späteren Verlauf kontaktiert und sich am Bahnhof von ihm verabschieden will, erkennt er seine Zuneigung zu ihr und versucht sie mit allen Überredungskünsten zum Bleiben zu bewegen. Der Zuseher denkt nun, dass sich Terry und Sally verlieben und gemeinsam den Unfall aufklären. Doch die Beziehung entwickelt sich in eine völlig andere Richtung. Jeder der beiden verfolgt seine eigenen Interessen. Terry möchte mit Hilfe von Sally unbedingt an die Bilderserie von Manny kommen, nachdem ihm Sally gestanden hatte, dass sie mit Manny zusammengearbeitet und ihn die ganze Zeit belogen hat. Als Jake erfährt, dass sie mit Manny Carp zusammenarbeitet, wird er wütend.¹⁵⁸ Terry will den Unfall aufklären, der sich aus dem neu gewonnenen Blickwinkel jetzt zu einem Kriminalfall entwickelt hat. Sally fühlt sich nun wieder alleine gelassen und von allen Seiten ausgenutzt, möchte nur noch die Stadt verlassen. Eine mögliche intimere Beziehung zwischen Terry und Sally kommt erst gar nicht zustande.

Am Anfang der Filme wird Spannung durch die Beziehungen aufgebaut. Stets bleibt fraglich, ob und in wieweit man den Personen vertrauen kann. Es entsteht auch Spannung durch die vermeintlichen Ermordungen, in *Blow Out* an Doppelgängern von Sally oder durch den Versuch des Ertrinkens von Madeleine. Speziell die lang andauernde

¹⁵⁷ Vgl. Keesey 2015, S.150, Z.3f.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S.150, Z.14f.

Verfolgungsjagd von Burke mit einer Frau, die ähnlich wie Sally aussieht, baut ab der Hälfte des Films, die Spannung weiter auf. Ähnliches inszeniert Hitchcock am Anfang von *Vertigo*, als Madeleine das Grab besucht und Scottie fast entdeckt wird.

Zusätzlich liebt es De Palma, Frauen zu verfolgen und somit die Zuschauer in ihr Dilemma einzubeziehen:

„Women in peril are inherently more dramatic than men in peril, because they're more vulnerable. It's just a convention of the genre. But now if you put women in peril, you're into a political issue of violence against women, when you're just thinking about making an effective horror movie. I think it's unfair.“¹⁵⁹

7.3 Angst als Mittel zum Ziel

Angst spielt in einem Thriller eine sehr große Rolle, denn die Hingabe an eine Gefahr, die nicht fassbar und noch nicht erforscht worden ist, macht die Grundstruktur eines Thrillers aus.¹⁶⁰ Die Unsicherheiten, die der Zuschauer in Bezug auf die Handlung erfährt, werden durch das Nichtwissen einer Information herbeigeführt.¹⁶¹ Der Zuschauer soll gefesselt auf die Leinwand schauen und den Spannungsbogen der Antagonisten aushalten. Sowohl in *Vertigo* als auch in *Blow Out* muss der Hauptcharakter sich seinen Ängsten und Fehlern stellen, die er in der Vergangenheit begangen hat. Es sind die Gefahren, die der Hauptcharakter nicht kontrollieren kann, Einflüsse von außen, sowie Identitätsverlust, Gefangenschaft oder Betrug. Der normale und gesicherte Alltag wird durch Ausnahmesituationen durchbrochen.¹⁶² Diese Form an Erzählung wurde aus dem Kriminalfilm übernommen. Dort interessiert die reale Alltagswelt ebenso wenig, es geht um die Überschreitung des Erlaubten und nicht um reale Details.¹⁶³

Bei *Vertigo* ist es die mehrfach angesprochene Akrophobie von Ferguson. Der Zuschauer wird über die Krankheit in der zweiten Szene in Midge's Wohnung noch einmal detaillierter informiert. Scottie versucht einen hohen Stuhl hinaufzusteigen. Obwohl es ihm schwindelig wird, wird diese Point of View Einstellung nicht in einem Dolly-Zoom dargestellt. Vermutlich, da das Set der Wohnung zu klein für eine Kamerafahrt war. Doch auch ohne diesen Effekt soll dem Zuschauer die Schwere der Krankheit Fergusons

¹⁵⁹ Knapp 2003, S. IX, Z.31f.

¹⁶⁰ Vgl. Roloff und Seeßlen 1980, S.17, Z.8f.

¹⁶¹ Vgl. Mikos 2015, S.346, Z.30f.

¹⁶² Vgl. Ebd., S.17, Z.14f.

¹⁶³ Vgl. Hickethier und Schumann 2005, S.27, Z.4f.

vorgeführt werden. Dem Zuschauer wird verdeutlicht, dass Scottie Todesängste beim Überwinden von Höhen durchlebt. Da der Zuschauer während der Handlung Mitgefühl für den Hauptcharakter entwickelt, ist der Treppenaufgang in der spanischen Mission auch für ihn besonders schwer. Dem Protagonisten bereitet es große Angst, dass sich Madeleines vorgetäuschte Geschichte, um Carlotta Valdez, bewahrheiten könnte. Die plötzliche Intimität von Ferguson und Madeleine nach der Rettungstat wirkt glaubwürdig und das Schicksal der Madeleine glaubhaft.¹⁶⁴ Die Unfähigkeit zu kommunizieren macht sich auch nach der Rettungstat von Madeleine bemerkbar.

Nachdem Scottie im Gerichtssaal freigesprochen wurde und er das Grab von Madeleine besucht hat, beginnt eine außerordentliche Traumsequenz. Hitchcock benutzt den Traum, um tiefer in die Denkvorgänge des Hauptcharakters einzudringen. Ferguson wälzt sich zuerst in seinem Bett. Sein verschwitztes Gesicht wird in einer Großaufnahme gezeigt. In dieser Einstellung beginnt zuerst eine lila Verfärbung des Bildes. Er öffnet seine Augen und das Bild verfärbt sich blau. Die Einfärbungen des Bildes sollen auf Scotties emotionale Turbulenzen aufmerksam machen: Trauer, Schuld, Verzweiflung und Verwirrung.¹⁶⁵ Der wahre Albtraum in Scotties Kopf beginnt. Der Traum beinhaltet acht Sequenzen. Eine animierte Comic-Zeichnung von Carlottas Blumenstrauß ist die erste Sequenz. Pippin deutet an, dass Hitchcock die Cartoon-Elemente eingebaut hat, damit der Zuschauer über die Falsifikation von Carlottas Charakter und ihrer Geschichte informiert wird.¹⁶⁶ Die erste Szene zwischen Scottie und dem Gemälde von Carlotta wird in dieser Szene ebenfalls aufgegriffen.¹⁶⁷ Die nächste Sequenz, in blau und gelb eingefärbt zeigt Gavin Elster, Carlotta neben ihm und dem Protagonisten leicht versetzt am Fenster während der Gerichtsverhandlung. Die Positionierung der Charaktere weist auf eine Verbindung von Elster und Valdez hin.¹⁶⁸ Die nachfolgende Einstellung zeigt eine Großaufnahme von Carlotta Valdez Halskette. Anschließend läuft Scottie zuerst im Dunkeln umher und danach auf dem Friedhof, wo Madeleine anfangs beobachtet hat. Er läuft auf das leere Grab von Carlotta zu, die Kamera schwenkt in das Schwarz des Grabs. Sobald die Kamera den Schwenk vollzogen hat, wird auf ein surrealistisches Bild von einem abgetrennten Kopf Scotties geschnitten. Danach ein Körper, der auf die spanische Mission fällt. Anschließend wacht Scottie mit einem angstverzerrten Gesicht auf. Im Traum behält er die ganze Sequenz über einen fragenden, forschenden Blick. Da

¹⁶⁴ Vgl. Pippin 2017, S.59, Z.10f.

¹⁶⁵ Ebd., S.90, Z.28f.

¹⁶⁶ Ebd., S.91, Z.3.

¹⁶⁷ Ebd., S.90.

¹⁶⁸ Ebd., S.91, Z.12.

sich die Sequenz in seinem Kopf abspielt, könnte das ein Indiz dafür sein, dass er bereits unterbewusst versucht den Fall zu lösen.¹⁶⁹

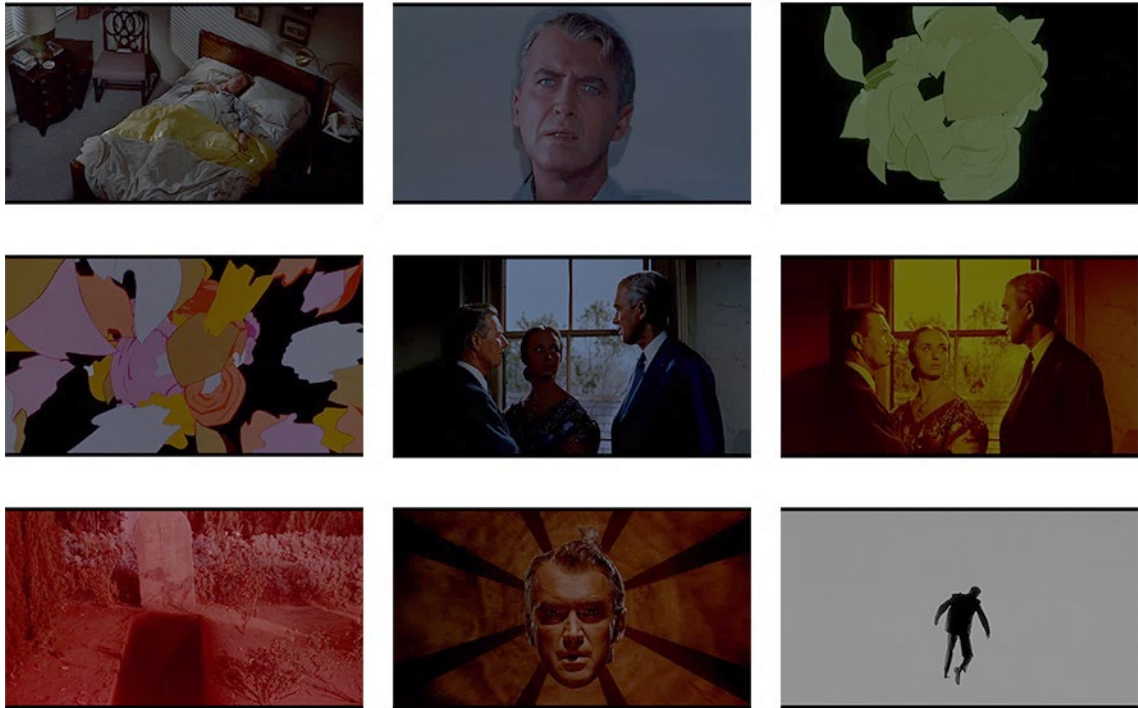


Abbildung 12: Vertigo (1958), Min.: 01:23:54 - 01:25:20

Hingegen ist es bei *Blow Out* ein Vorfall, den Sally von Jack Terry erfährt, der ihn an einen Fehler in der Vergangenheit erinnert. Als Jack noch bei der Polizei gearbeitet hat, musste er einen Informanten, mit einem Abhörsystem, an dessen Körper festgeklebt, verkabeln. Jedoch erzeugt die installierte Batterie einen Kurzschluss und verbrennt am Körper des Polizeispitzels. Die abzuhörenden Verbrecher, registrieren daraufhin, dass sie auf einem Betrüger gestoßen sind und erhängen den Kollegen von Jack an den Kabeln des Abhörsystems.

¹⁶⁹ Pippin 2017, S.94, Z.1f.

Nachdem Jack Sally zum Verbleib in Philadelphia überreden konnte, wird sie in der nächsten Szene in einem Kaufhaus von einem Mann verfolgt. Der Zuschauer sieht eine Einstellung, in der die Kamera hinter dem Mann positioniert ist, so dass man sehen kann, dass er ein Foto von Sally in seiner Hand hält.



Abbildung 13: *Blow Out* (1981), Min.: 0:45:50

Der Zuschauer geht davon aus, dass es die echte Sally ist. Die Kamera, mittels drei schneller Schnitte, geht näher auf Sally heran, die auf einer Rolltreppe fährt. Der Mann rennt los. Der Zuschauer sieht die vermeintliche Sally anfangs nur aus der Ferne, der Verfolger wird nur von hinten gezeigt. Bei beiden ist das Gesicht nicht erkennbar, die Spannung soll weiter aufgebaut werden. Die Kleider der Frau sind ein Indiz, dass es Sally sein könnte. Auf einem nahegelegenen Marktstand entwendet der Mann ein Messer. Mit Hilfe einer weiteren subjektiven Steadicam-Einstellung, wird die Frau bis zu einer Bushaltestelle verfolgt. Dort zerrt sie der Mann, mit einem Drahtseil um ihre Kehle, auf eine Baustelle und erwürgt sie. Die Einstellungen sind auch in dieser Szene weit weg. De Palma nutzt nur eine nähere Einstellung, als die Frau um ihr Leben kämpft und das Gesicht nicht zu erkennen ist. Erst in der Auflösung sieht der Zuschauer beide Gesichter. Die Frau ist aber nicht Sally, der Mann ist Burke: Antagonist des Films. De Palma baut in dieser Sequenz einen Spannungsbogen auf, indem er den Zuschauer denken lässt, dass die echte Sally in der Handlung umgebracht wird.

7.4 Verantwortungslosigkeit des Hauptcharakters

Die Szene aus Jacks früheren Arbeit bei der Polizei, erinnert stark an das Ende von *Blow Out*. Der Zuschauer und auch die naive Sally sind sich über das Schicksal des Polizeinformanten bewusst. Obwohl Jack am Ende gleichgültig vor Trauer und Enttäuschung

über den Tod Sallys ist, treibt er sie in genau die gleiche Situation wie den Informanten. Die egoistischen Lösungsversuche sind somit gescheitert.¹⁷⁰

In der Szene, als Sally die Pläne des Nachrichtensprechers Donahue mit Terry bespricht, wird das Telefongespräch in einem Splitscreen dargestellt. So wird die Entfernung beider Charaktere dargestellt. Burke, der sich als Nachrichtensprecher ausgibt, ist zwischen beide Charaktere getreten. Die Art wie Burke zuerst die Prostituierte am Bahnhof auf der Toilette ermordet, ähnelt dem Mord an dem Informanten, den Terry verschuldet hat. Der Zuschauer soll auf das Ende vorbereitet werden.

Bei James Stewarts Charakter in *Vertigo* ist es auch seine negative Charaktereigenschaft, die andere Mitmenschen beeinflusst. In der ersten Szene, auf den Dächern von San Francisco, als ihm der Polizist Hilfe anbieten will, ist Scottie wie erstarrt. Er kann anderen Menschen nicht helfen. Pippin führt das auf sein ständiges Alleinsein und sein einsames Leben zurück.¹⁷¹ Er wird mit einer komplizierten Beziehung zu den Frauen in seinem Leben konfrontiert, anfangs zu Midge und später zu Madeleine und Judy. Obwohl Midge und Scottie kurz verlobt waren, entstand nie eine enge Beziehung. Der Zuschauer erlebt Midge aber als wahre Liebesperson zu Scottie. Das geht soweit, dass sie ihn beobachtet, als er Madeleine folgt.

In beiden filmischen Situationen entsteht Spannung, da beide Hauptcharaktere keine perfekten Helden sind. Somit werden unter anderem die verbündeten Nebencharaktere in Gefahr gebracht. Diese unperfekten Charaktereigenschaften des Protagonisten machen einen Thriller aus. Der Charakter bewegt sich in der Erzählwelt scheinbar auf sein perfektes Ziel hinzu, sei es Ruhm, Reichtum oder Anerkennung. Doch muss er am Ende erkennen, dass er gescheitert ist. Die Detektive und Ermittler in den Film Noirs erleben ein ähnliches Ende. Es entstehen große Pläne, denen aber keine Verwirklichung bestimmt ist.¹⁷²

¹⁷⁰ Vgl. Keeseey, S.152, Z.19f.

¹⁷¹ Pippin 2017, S.31, Z.22f.

¹⁷² Grob 2008, S.45, Z.9f.

7.5 Dunkle Nebencharaktere

In den vorherigen Kapiteln wurde ausführlich über den Charakter des Helden berichtet. Doch beide Filme bringen ebenso interessante Nebencharaktere hervor. Im Falle von *Blow Out* sticht Manny Carp als dunkler Nebencharakter heraus. Analysiert man seinen Charakter nach mehreren bekannten Drehbuchformaten, so kann man feststellen, dass er ein *Trickster* ist. Besonders am Anfang des Films, als er in einem TV-Interview seine Sicht zu dem Unfall schildert und dabei offensichtlich die Vorfälle in der Öffentlichkeit verzerrt. Ebenso in der Szene, als Sally bei ihm den aufgenommenen 16mm-Film abholen will. Sally empfindet Reue in der Aktion, den Gouverneur durch Ihre betrügerischen Absichten, aus dem Präsidentschaftsrennen zu entfernen. Sie ist traurig. Manny interpretiert die Sachlage falsch und versucht sie zu vergewaltigen. Ein *Trickster*, wie Carp, benutzt hauptsächlich die Fähigkeiten im Lügen oder Betrügen, um an sein Ziel zu gelangen. Im Fall von Carp ist das Ziel Geld und Reichtum, getrieben durch seinen Egoismus.¹⁷³

Gavin Elster mag zwar in *Vertigo* als alter Freund von Scottie eingeführt werden, doch hat er andere Pläne mit ihm. Sein Archetypus wird als *Fake Ally Opponent* beschrieben:

„The fake ally-opponent is invariably one of the most complex and most fascinating characters in a story because he is usually torn by a dilemma.“¹⁷⁴

Da der Zuschauer zuerst nichts Negatives von dem Charakter annehmen würde, ist die Auflösung auf den folgenden Handlungsverlauf, umso überraschender und spannender.

¹⁷³ Vgl. Truby, S.69, Z.19f.

¹⁷⁴ Truby 2007, S.59, Z.22f.

Obwohl Midge in *Vertigo* per se kein dunkler Nebencharakter ist, enthält sie negative Elemente, die Ferguson verwirren. Sie empfindet mehr als nur freundschaftliche Gefühle für Scottie, will ihm das aber nicht direkt zeigen. Um eine Akrophobie zu heilen, bedarf es eines großen Schocks. Als er Midge zum letzten Mal in ihrer Wohnung besucht, überrascht sie ihn mit einem Gemälde von Carlotta Valdez, auf dem sie ihr Porträt, anstelle des von Carlotta gemalt hat.



Abbildung 14: *Vertigo* (1958), Min.: 1:07:50

Midge hat versucht, sich in das Sichtfeld von Scottie zu malen. Sie will ihm klarzumachen, dass die Geschichte von Carotta nichts als eine Farce ist. Midge erwartet die gleiche Reaktion von Ferguson, als sie im Auto saßen und er ihr nüchtern von Elsters Auftrag berichtet. Doch Scottie ist ab diesem Moment der Geschichte in den Bann von Madeleine gezogen. Das Bild erweckt genau das Gegenteil, was Midge bezwecken will.¹⁷⁵

Um die Handlung interessant zu gestalten, besitzen alle Antagonisten und Nebencharaktere Fähigkeiten und Ziele entgegen des Hauptcharakters. In *Blow Out* ist eine gewisse Verbindung zwischen Burke und Terry zu erkennen.¹⁷⁶ Terrys vorangegangene Arbeit bei der Polizei wurde während einer verdeckten Aktion durch eine falsche Verdrahtung beendet. Wiederum kostete eine weitere falsche Verdrahtung ein Menschenleben. Burke handelt ähnlich: Er zapfte die Telefonleitung von Terry an, um so an

¹⁷⁵ Vgl. Pippin 2017, S.74, Z.13f.

¹⁷⁶ Vgl. Keesey 2015, S.152, Z.15.

geheime Informationen zu kommen. Beide Charaktere verbindet also etwas, obwohl sie Widersacher sind.

Bei *Vertigo* ist ein typischer Antagonist zuerst nicht erkennbar. Scottie versucht im Verlauf der Handlung einen Bösewicht zu finden, dem er sich stellen kann. Mit Dauer des Films, stellt sich Gavin Elster als Widersacher dar, doch dieser kann sich Ferguson nicht entgegenstellen.

7.6 Schlechtes Ende

Durch die Informationen, die den Zuschauer während der Länge des Films erreichen, erwartet er in den meisten Fällen ein positives und für alle Beteiligten gutes Ende. Bei *Blow Out* hofft der Zuschauer bis zum Schluss, dass etwas dergleichen passiert. Der Zuschauer will die Problemfragen, die im Laufe der Handlung aufgestellt wurden, am Höhepunkt des Films beantwortet wissen. Mit der Beantwortung schließt sich die Geschichte und es entsteht ein befriedigendes Gefühl unter dem Publikum. Im *Happy End* passiert die Bestätigung auf die Wünsche und Hoffnungen der Zuschauer.¹⁷⁷ Das dramaturgische Prinzip am Ende von *Blow Out* resultiert aus einem Spannungsaufbau: Hilfe ist nah, kommt aber zu spät.¹⁷⁸ De Palma hat diesen Ansatz nicht ohne Grund gewählt. Da sein Film in den Anfangszügen ein rein politischer Thriller war und dieser von echten Ereignissen beeinflusst war, wollte er den Bezug zur realen Welt nicht ändern.¹⁷⁹

Es ist umstritten, ob das Ende von *Vertigo* ein solches ist. Ferguson erleidet durch einen Arbeitsunfall eine Akrophobie. Diese kann nur durch einen starken Schock wieder geheilt werden. Mit dem Ende erlebt der Zuschauer diese Schockverarbeitung. Scottie steigt die hohen Treppen des Turmes, zwar nicht ohne Mühen, hinauf, er lässt sich aber von den Schwindelgefühlen nicht abhalten. Ein wirklich gutes Ende im klassischen Sinne wäre das Heilen der Schwindelgefühle und das Überleben der weiblichen Hauptdarstellerin. Am Ende steht der Held mit der Auflösung des Rätsels da. Er hat seinem Freund Gavin Elster unwissentlich versprochen, dass er eine Lösung für die Selbstmordgedanken seiner „Frau“ finden würde. Das Ende verdeutlicht, dass der Hauptcharakter einen hohen Preis zahlen muss, um die Wahrheit herauszufinden. Hitchcock erschafft eine Welt der Ungewissheit. Das Publikum kann sich auf nichts verlassen.¹⁸⁰ Der Zuschauer muss den

¹⁷⁷ Vgl. Eder 2007, S.96, Z.3f.

¹⁷⁸ Vgl. Mikos, S.344, Z.25f.

¹⁷⁹ Vgl. Knapp 2003 S.76.

¹⁸⁰ Vgl. Pippin 2017, S.122, Z.21f.

Fall mithilfe der dargestellten Informationen selbst in Zusammenarbeit mit dem Hauptcharakter lösen, dabei muss er, mit den vielen angegebenen Informationen, die richtigen Schlüsse ziehen. Der Zuschauer, der *Vertigo* zum ersten Mal gesehen hat, konnte in keinem Fall den Mord zur Hälfte des Filmes vorhersehen. Die erfundene Geschichte um Carlotta Valdez scheint ebenfalls plausibel.

8 Fazit

In der vorangegangenen Arbeit wurde der Aspekt der Spannung in Bezug auf Dramaturgie in den Filmen *Vertigo* und *Blow Out* von Alfred Hitchcock und Brian De Palma analysiert. Beide Regisseure haben in der heutigen cineastischen Welt einen großen Zuspruch für ihre wegweisende Darstellung und Umsetzung von Spannung erfahren. Doch außer bei einzelnen Kritikern, wie Pauline Kael, fanden beide Filme zum Zeitpunkt ihres Erscheinens keine große Anerkennung.

De Palma nutzt, besonders am Ende, kurze Szenen, um die Spannung beim Publikum aufrechtzuerhalten. Der Zuschauer verfolgt die waghalsige Verfolgungsjagd am Ende des Films. Die Spannungshöhepunkte sind gegenseitig versetzt.¹⁸¹ Sally bemerkt, dass sie in eine Falle gelaufen ist und Jack hat gleichzeitig einen Autounfall, bei dem er bewusstlos wird. Dabei ist es De Palma besonders wichtig, dass das Publikum von den Bildern in seinen Filmen geschockt wird. De Palma verbindet die Filmbrutalität mit Brutalität in der realen Welt. Der Sohn eines Chirurgen war schon von klein auf bei Operationen seines Vaters anwesend. Das beeinflusste ihn, denn er hat, nach eigener Aussage, in den Operationssälen viel Blut gesehen. Aus diesem Grund ist er von grausamen Dingen weniger schockiert, als viele seiner Zuschauer, die blutige Szenen in seinen Filmen gezeigt bekommen.¹⁸² Er verteidigt seine Nutzung von Gewalt damit, dass es die einzige Möglichkeit für ihn sei, Zuschauer zu manipulieren:

„Slashing someone with a razor is a very visceral image. What are you going to do? Hit them over the head with a sponge?“¹⁸³

Dabei geht er systematisch und planmäßig vor: Jede Einstellung wird sorgfältig geplant und soll der Weiterentwicklung der Handlung dienen. In *Scarface* (1982), den er nach *Blow Out* drehte, wird am Anfang des Films ein Partner von Hauptcharakter Tony Montana brutal mit einer Kettensäge ermordet. Dabei ist die Szene so geschickt geschnitten, dass der Zuschauer das eigentliche Schneiden der Sägeblätter in das Fleisch nicht sieht. Aufgrund dieser Einstellungen, wird die Brutalität des Zersägens, durch die alleinige Vorstellung der Zuschauer selbst erzeugt. Dennoch versucht er den Zuschauern

¹⁸¹ Vgl. Mikos 2015, S.342, Z.23f.

¹⁸² Knapp 2003, S.VIII, Z.32.

¹⁸³ Ebd., S.VIII, Z.35f.

verständlich zu machen, dass seine Charaktere nicht komplett vorhersehbar sind. Obwohl für Zuschauer nicht immer befriedigend, wird so das Spannungsgefühl beibehalten.¹⁸⁴

Wie in der Arbeit mehrfach angesprochen, ist das Werk von Alfred Hitchcock ein Vorbild für die Arbeit von Brian De Palma.¹⁸⁵ Hitchcock, im Gegensatz zu De Palma, ist darauf bedacht, bei seinem Publikum Emotionen zu erschaffen und sie aufrechtzuerhalten.¹⁸⁶ Dadurch benutzt Alfred Hitchcock den Zuschauer als imaginären Mitspieler, der in die Handlung eingebunden ist.¹⁸⁷ Hitchcock zielt darauf ab, um jeden Preis die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erhalten. Er benutzt *Suspense*, um eine möglichst intensive Stimulierung von Emotionen hervorzurufen.¹⁸⁸ Es benötigt nicht viel Dialog in den Drehbüchern von Hitchcock, um Gefühle wie Verdacht, Eifersucht, Lust und Begierde subtil darzustellen.¹⁸⁹ Man kann Hitchcock einen *Auteur* nennen, denn er versteht es, die Zuschauer mit den Techniken seiner Zeit zu fesseln.¹⁹⁰ Dabei ist er ein kompletter Regisseur, der seine Ideen in jedem Department, während der Produktion eines Films durchsetzt.¹⁹¹ So entscheidet er auch über die Schauplätze des Films. Bei *Vertigo* verlegte er den Schauplatz von Paris nach San Francisco. Er nutzt einerseits die Orte als Handlungselemente, zum Beispiel das Kunstmuseum, in der Madeleine das Bild von Carlotta betrachtet. Andererseits werden die Gebäude als moralischer Standpunkt benutzt.¹⁹² In den Städten seiner Geschichten spielen sich alltägliche Situationen ab. Je größer die Alltäglichkeit, desto größer ist die Gefahr, dass diese zerstört wird. Die Identifikation durch das Publikum wächst dadurch und die Tatsache, dass es jeden aus der Gesellschaft treffen kann, macht die Geschichte unterhaltsam.¹⁹³ Um die Unterhaltsamkeit des Films fortzuführen, baut Hitchcock bei einzelnen Szenen Humor ein. Ein wichtiger Bestandteil bei einem Thriller ist eine kurze Auflockerung. Nach der Eröffnungsszene von *Vertigo*, folgt eine Szene in Midge's Apartment. In dieser Szene herrscht im Dialog zwischen Midge und Scottie eine gewisse Lockerheit und Sarkasmus. Der Zuschauer

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S.XIII, Z.21f.

¹⁸⁵ Ebd., S.70, Z.24.

¹⁸⁶ Heller 2015, S.29f.

¹⁸⁷ Ebd., S.31, Z.28.

¹⁸⁸ Ebd., S.28, Z.18f.

¹⁸⁹ Truffaut 2003, S.15, Z.34f.

¹⁹⁰ Rother 1997, S.26, Z.16f.

¹⁹¹ Truffaut 2003, S.17, Z.17f.

¹⁹² Milke 1999, S.9, Z.18f.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S.14, Z.21f.

kann sich für kurze Zeit zurücklehnen, bevor der Ernst der Handlung seinen Weg fortsetzt.¹⁹⁴

Nach dem Tod Hitchcocks 1980 versuchten sich viele Filmemacher an der Entwicklung spannender Filme, die einen speziellen Stil an den Zuschauer heranbringen wollten. Die Folgen des Vietnamkriegs und die Politik Ronald Reagans veränderten das Kino der 80er. Das goldene Zeitalter positiver Erzählungen trat in den Hintergrund, es machte Platz für das Kino einer neuen Generation. *Point Blank* (1967) mit Lee Marvin oder *Le cercle Rouge* (1970) mit Alain Delon zählen zu den frühen Beispielen. Filmemacher die aus verschiedenen Inspirationen ihren Filmen eine bestimmte Note gegeben haben. Eine Generation an Filmemachern, die gegen das Studiosystem wettete, versuchte ihren eigenen Visionen zu folgen.¹⁹⁵ Brian De Palma stieg mit mehreren Avantgarde-Filmen aus der Independent Szene auf. Anfangs filmte er politikkritische Satire wie *Greetings* (1968) oder *Hi, Mom* (1970), bevor er seinen ersten Kritikererfolg mit *Sisters* (1972) feierte. Nach einem Musicalfilm, *Phantom of the Paradise* (1975), der ein kommerzieller Erfolg wurde, drehte er einen weiteren erfolgreichen Film, *Carrie* (1976), basierend auf dem Roman von Stephen King. Die Kritiker empfanden seine Filme nicht als direkte Kopien von Hitchcock, obwohl er ihn bei einigen Filmen stark zitierte. *Sisters* war dabei der Film, mit dem er als erstes mit Hitchcock verglichen wurde.¹⁹⁶ Als *Dressed to Kill* (1980) auf der Kinoleinwand lief, wurde er von den Kritikern als „neuer Hitchcock“ und von einigen als Überflieger gefeiert.¹⁹⁷ De Palma unterscheidet sich von Hitchcock darin, dass er nicht ausschließlich *Suspensefilme* drehte, sondern auch andere Genres ausprobierte. Dennoch kommt er immer wieder zu seiner Hauptinspiration, Alfred Hitchcock, zurück. Neben Hitchcock bewundert De Palma zwar andere Regisseure: Jean-Luc Godard oder Howard Hawks. Doch keiner erzählt Geschichten wie Hitchcock, meint De Palma:

„Er hat uns das filmische Vokabular gegeben, das wir benutzen und erweitern müssen.“¹⁹⁸

Beide Regisseure nutzen natürlich auch die jeweiligen filmischen Mittel ihrer Zeit, um Spannung zu erzeugen. Hitchcocks Art sticht dadurch heraus, dass er sich als *Auteur* versteht und somit die komplette Kontrolle über einen Film behält. Im Gegensatz dazu

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S.15.

¹⁹⁵ Vgl. Kapsis 1992, S.192, Z.1f.

¹⁹⁶ Ebd., S.193, Z.23f.

¹⁹⁷ Ebd., S.199, Z.3.

¹⁹⁸ Blumenberg 1977.

steht der tiefe politische Thriller-Stil von De Palma, durch die persönlichen Einflüsse als Sohn eines Chirurgen beeinflusst. Während beide einen unterschiedlichen Ansatz in der Spannungserzeugung gewählt haben, konnten die Filme den Zuschauer dennoch beeinflussen. Hitchcock durch viele bekannte Filme beliebter, während De Palma im Zeitalter von New Hollywood kontrovers das Genre prägte.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur:

AULER, Dan. Vertigo: The making of a Hitchcock classic. o. O. 2000

BLAKESLEY, David. Defining film rhetoric: The case of Hitchcock's Vertigo. Defining visual rhetorics, 2012, S. 123-146.

DUNCAN, Paul (Hg.); Müller, Jürgen (Hg.): Film Noir. 100 All-Time Favorites, Köln 2014

DUNCAN, Paul (Hg.); Müller, Jürgen (Hg.): Horror Cinema, Köln 2017

DWORKIN, Susan: Der Tod kommt zweimal oder: Wie man einen Thriller dreht, Bergisch-Gladbach 1985

EBERT, Roger: Four Star Reviews 1969-2007, Kansas City 2007

EDER, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hamburg 2007

GANDINI, Leonardo. Brian De Palma, Rom, 2002

GROB, Norbert (Hg.): Filmgenres Film Noir, Stuttgart 2008

HELLER, Franziska: Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik, München 2015

HICKETHIER, Knut (Hg.): Filmgenres Kriminalfilm, Stuttgart 2005

KAPSIS, Robert E.: Hitchcock: The making of a reputation, Chicago 1992

KEESEY, Douglas: Brian De Palma's Split-Screen. A Life in Film, Jackson 2015

KENWORTHY, Christopher: Master Shots Vol 2. 100 Ways to shoot great dialogue scenes, Studio City 2011

KNAPP, Laurence F.: Brian De Palma. Interviews, Mississippi 2003

KOEBNER, Thomas (Hg.); WULFF, Hans Jürgen (Hg.): Filmgenres Thriller, Stuttgart 2013

MALKIEWICZ, Kris; MULLEN, M. David: Cinematography. A Guide for Filmmakers and Teachers, New York 2005

MILKE, Inka: Die Visualisierung von Suspense in Hitchcocks Filmen, Hamburg 1999

MIKOS, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, München 2015

PERETZ, Eyal: Becoming Visionary. Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses, Stanford 2008

PIPPIN, Robert B. The Philosophical Hitchcock: "Vertigo" and the Anxieties of Unknowingness. University of Chicago Press, 2017

RASCHKE, Heiko: Szenische Auflösung. Inszenieren für die Kamera, Köln 2018

ROLOFF, Bernhard (Hg.); SEESSLEN, Georg (Hg.): Kino der Angst, Reinbek 1980

ROTHER, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek bei Hamburg, 1997

SAKS, Diane: Overcoming Celebrity Obsession, Bloomington 2011

TRUFFAUT, Francois: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 2003

TRUBY, John: The Anatomy of Story, New York 2007

VOGLER, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers, Studio City 1992

Zeitschriftensätze:

BLUMENBERG, Hans C.: Hommage á Hitchcock, erschienen in: Zeit Nr. 18/1977

JENZOWSKY, Stefan; WULFF, Hans J.: Bibliographie der Spannung, erschienen in: Medienwissenschaft 13,2, 1996

KESSLER, Frank: Attraktion, Spannung, Filmform, erschienen in: montage/av 2,2, 1993

WUSS, Peter: Grundformen filmischer Spannung, erschienen in: montage/av 2,2, 1993

Internetverzeichnisse

INDIEWIRE (09.12.2016)

URL: <https://www.indiewire.com/2016/12/alfred-hitchcock-brian-de-palmas-films-side-by-side-comparison-video-essay-watch-1201756514/> [Stand 03.11.2019]

CRITERION (25.04.2011)

URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1830-blow-out-portrait-of-the-artist-as-a-young-gadeteer> [Stand 18.11.2019]

IMDb (o.J.): Vertigo (1958)

URL: https://www.imdb.com/title/tt0052357/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 [Stand: 01.11.2019]

IMDb (o.J.): Blow Out (1981)

URL: https://www.imdb.com/title/tt0082085/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 [Stand: 01.11.2019]

IMDb (o.J.): De Palma (2015)

URL: https://www.imdb.com/title/tt1683048/?ref_=nv_sr_3?ref_=nv_sr_3 [Stand: 01.11.2019]

YOUTUBE (28.02.2017): From Blow-Up to Blow Out
URL: https://www.youtube.com/watch?v=EOhIomP_SSw [Stand 01.11.2019]

YOUTUBE (23.03.2016): How Alfred Hitchcock Blocks A Scene
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UgnNakO6JZw> [Stand 01.11.2019]

KSA MA ARCHITECTURAL VISUALIZATION
URL: <https://ksamaarchvis.wordpress.com/2016/03/22/architecture-and-film-noir-the-third-man/> [Stand 31.12.19]

JUMPCUT BLOW OUT CRITIC BY BETH HORNING
URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/BlowOut.html> [Stand 03.01.20]

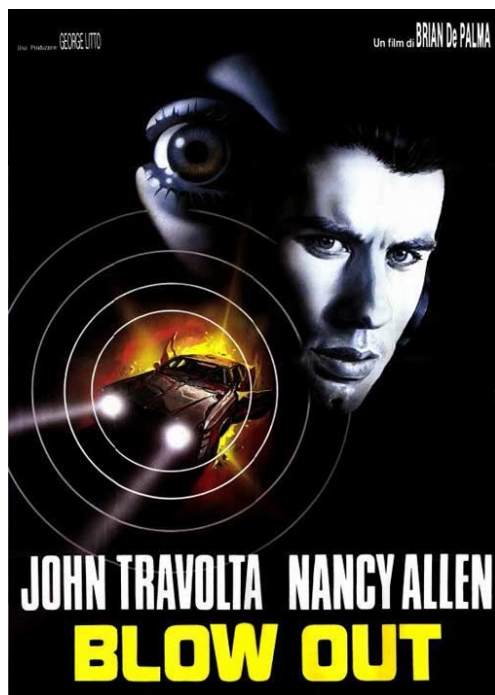
Filme:

BLOW OUT (1981), Metro-Goldwyn-Mayer, Filmways Pictures, 107 Minuten
Regie: Brian De Palma
Drehbuch: Brian De Palma
Kamera: Vilmos Zsigmond ASC
Produktion: George Litto
Darsteller: John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow, Dennis Franz

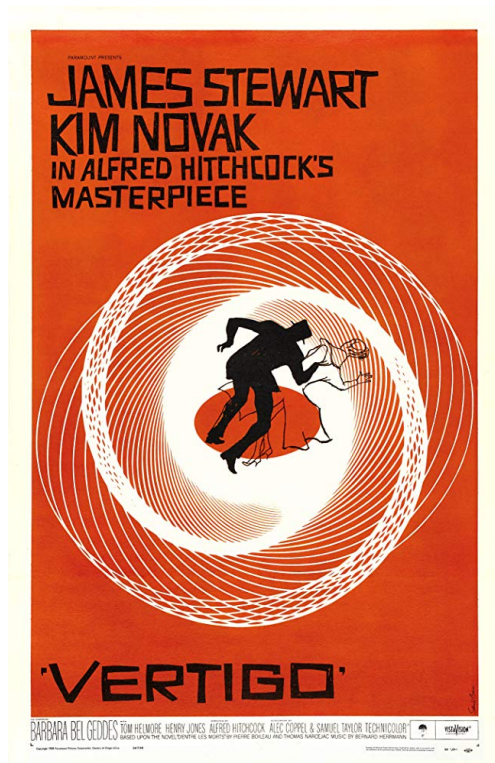
DE PALMA (2015), A24, 105 Minuten
Regie: Noah Baumbach und Jake Paltrow
Kamera: Noah Baumbach
Darsteller: Brian De Palma

VERTIGO (1958), Paramount Pictures, Universal Pictures, 127 Minuten
Regie: Alfred Hitchcock
Drehbuch: Alec Coppel und Samuel A. Taylor
Kamera: Robert Burks ASC
Produktion: Herbert Coleman und Alfred Hitchcock
Darsteller: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore

Anlagen



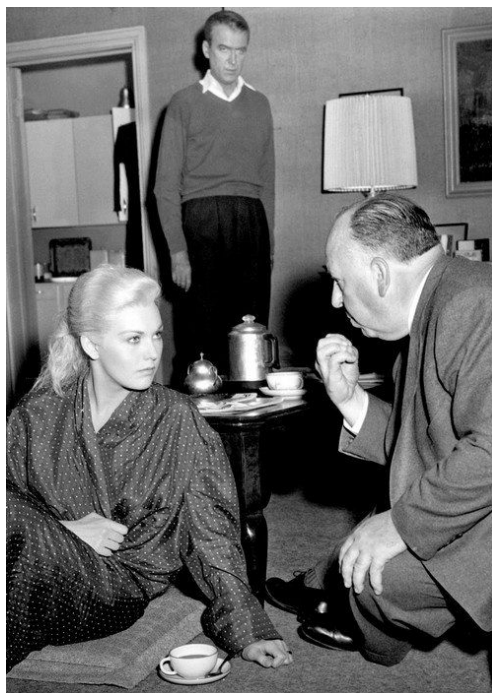
Filmposter für Blow Out (1981)



Filmposter für Vertigo (1958)



Brian de Palma (rechts) gibt John Travolta Anweisungen für eine Szene



Alfred Hitchcock im Gespräch mit Kim Novak. James Stewart (Mitte hinten) hört zu.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname