



Mit elektronischen Klängen zum lautlosen Mord

Über Alfred Hitchcocks Tonsprache in THE BIRDS

Vorgelegt von: Tobias Adam Matr.-Nr. 14735
Benjamin Krause Matr.-Nr. 14696

Betreuende Professoren: Prof. Rolf Coulanges
Prof. Oliver Curdt

Entstanden im Sommersemester 2007 im
Seminar „Komposition & Film“ des Studiengangs Audiovisuelle Medien
an der Hochschule der Medien, Stuttgart.





01 Hintergrundfakten

„It was technically his most difficult film.“

- Camille Paglia

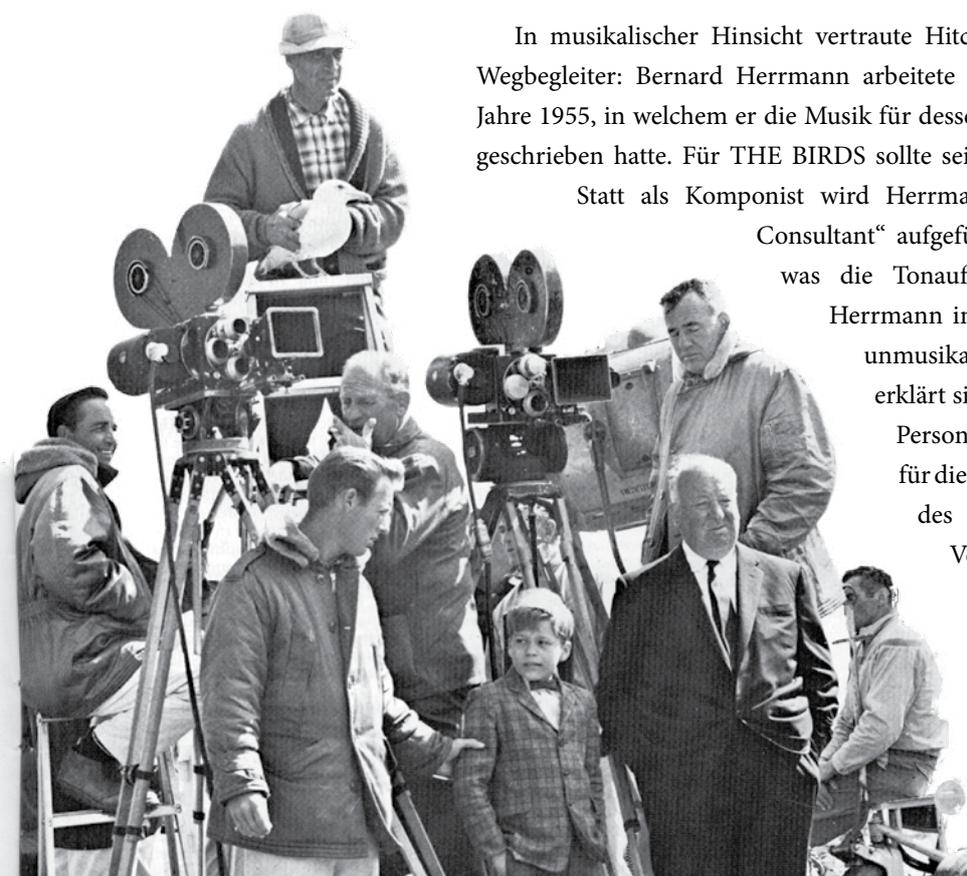
Ray Berwick (mit Möwe), Hitchcock und Robert Burks (hinter Hitchcock) am Set von THE BIRDS.

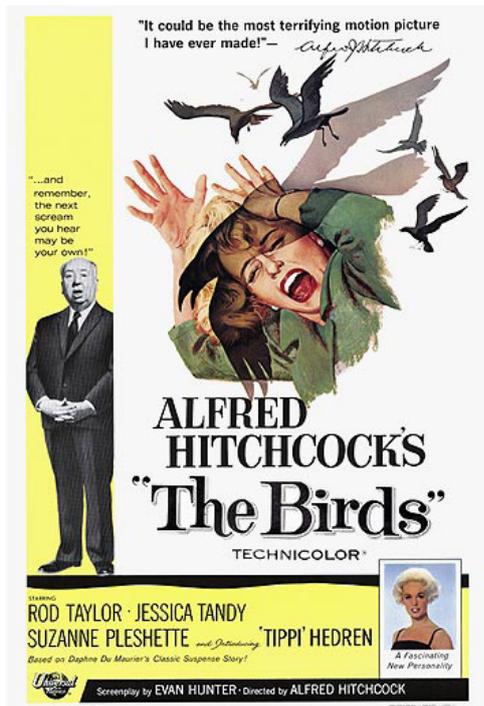
THE BIRDS feierte am 28. März 1963 auf den Filmfestspielen in Cannes seine Weltpremiere und war Hitchcocks 48. von insgesamt 53 Filmen. Auch wenn Hitchcock für seine folgenden Filme wesentlich mehr Zeit benötigte und somit deren Veröffentlichungsfrequenz bis zu seinem Tode am 29. April 1980 rapide abnahm, kann man den hier vorliegenden Film zu seinem Spätwerk zählen, obwohl er ihn direkt nach PSYCHO drehte, den er 1960 fertiggestellt hatte und welcher einer seiner größten Publikumserfolge sowie der nominelle Höhepunkt seiner Karriere war.

Hitchcock vertraute die Fotografie seines Filmes dem Kameramann Robert Burks an, mit dem er seit STRANGERS ON A TRAIN aus dem Jahre 1951 fast ausnahmslos zusammengearbeitet hatte. Nur bei PSYCHO hatte Hitchcock mit seinem TV-Team gearbeitet, weshalb er dort auf den Kameramann John L. Russell zurückgegriffen hatte. Für Hitchcock und Burks bedeutete THE BIRDS trotz allem die elfte Zusammenarbeit.

In musikalischer Hinsicht vertraute Hitchcock ebenfalls auf einen langjährigen Wegbegleiter: Bernard Herrmann arbeitete als Komponist für Hitchcock seit dem Jahre 1955, in welchem er die Musik für dessen Film THE TROUBLE WITH HARRY geschrieben hatte. Für THE BIRDS sollte seine Rolle jedoch etwas anders aussehen.

Statt als Komponist wird Herrmann in den Credits „nur“ als „Sound Consultant“ aufgeführt, also als eine Art Berater für alles, was die Tonaufnahme betrifft. Warum der Musiker Herrmann in solch einem technischen und gänzlich unmusikalischem Zusammenhang genannt wird, erklärt sich, wenn man den Blick auf zwei weitere Personen richtet, die ebenfalls eine wichtige Rolle für die musikalisch/soundtechnische Gestaltung des Films spielten und im Abspann als Verantwortliche für das Gebiet „Electronic Sound Production / Composition“ genannt werden: Remi Gassmann und Oskar Sala. Da sich Hitchcock nämlich





Original THE BIRDS-Filmplakat

entschieden hatte auf elektronisch generierte und verfremdete Sounds als Grundlage der Filmmusik zu setzen wurde die musikalische Leitung von Oskar Sala übernommen, einem Komponisten und Pionier der elektronischen Musik und Musikinstrumentenentwicklung deutscher Abstammung. Bernard Herrmann, der erfahrene Weggefährte Hitchcocks, vermittelte also, was dieser beabsichtigte und Gassmann und Sala waren die ausführenden Musiker und Komponisten.

Dass THE BIRDS in Hitchcocks Filmographie eine herausragende Rolle einnimmt, stellt Camille Paglia in ihrer äußerst ausführlichen aber auch etwas einseitig aus feministischer Sicht betrachteten und überinterpretierten Monographie zu diesem Film gleich zu Anfang dar: „It was technically his most difficult film.“ ([2], S. 7). Dafür spricht alleine die Zahl der in diesem Film zur Anwendung gekommenen Trickeinstellungen: Hitchcock selbst erinnert sich im Interview mit Peter Bogdanovich an „371 trick shots“ ([6], bei 1:05:45) und in dem überaus lesenswerten Artikel von Kyle B. Counts über die Herstellungsgeschichte von THE BIRDS in einer Ausgabe der Filmzeitschrift CINEFANTASTIQUE aus dem Jahre 1980 erfährt man, dass

zeitweise bis zu sieben Filmschichten übereinandergelegt wurden, um die gewünschte Tiefe der Trickeffekte zu erzeugen ([5], S. 25), wohlgermerkt von Hand und rein mechanisch. Die Dreharbeiten für den Film benötigten ganze sechs Monate, eine für heutige Verhältnisse inakzeptabel lange Zeit, war dafür allerdings aus heutiger Sicht gesehen wiederum sehr günstig, denn die Produktion verschlang „nur“ drei Millionen Dollar ([5], S. 23).

Der enorme technische Aufwand schlug sich auch in der Anzahl der Experten nieder, die angeheuert werden mussten, um dieses ambitionierte Projekt zu stemmen. Am unspektakulärsten zu nennen ist da noch der Tiertrainer Ray Berwick, der die lebenden Vögel, die zum Großteil am Set eingesetzt wurden, zunächst fing und dann zähmte und trainierte. Auf technischer Seite mussten führende Experten der Kameratricketechnik mit ins Boot geholt werden, so den eigentlichen Disney-Mitarbeiter Ub Iwerks, der der weltweit einzige Spezialist für die „Sodium Vapor“-Technik war. Für dieses extrem komplizierte, der Bluebox-Technik verwandte Verfahren der Kameratricketechnik, hatte sich Hitchcock entschieden, nachdem sich die gängigen Bluebox-Verfahren als untauglich und qualitativ unzureichend für die hohen Ansprüche des Regisseurs und seiner Crew gezeigt hatten. Ub Iwerks, der dieses Spezial-Verfahren perfektioniert hatte, war der einzige, der in der Lage war, dieses zu überwachen – zu Hitchcocks Glück konnte dieser Iwerks davon überzeugen, bei THE BIRDS mitzuwirken, ansonsten wäre der Film wohl nicht zustande gekommen. Denn die Vorabtests mit mechanischen Vögeln, mit denen man ursprünglich das Problem der Dressur und den komplizierten Aufnahmen mit lebenden Vögeln aus dem Weg gehen wollte, stellten sich als so untauglich heraus, dass man keine andere Chance sah, als tatsächlich mit lebenden Vögeln und der Sodium Vapor-Technik zu arbeiten. Nichtsdestotrotz setzte man einige der mechanischen Vögel und einfache Attrappen später im Film ein – allerdings an den Stellen, in denen

dies nicht auffiel und deren Dreh und der Schutz der Schauspieler sich dadurch extrem vereinfachten. Doch häufig war es auch einfach Hitchcocks Perfektionismus, der den technischen Aufwand dieser Produktion so in die Höhe trieb: um sicher zu gehen, dass bei Melanie Daniels Boot-Überfahrt über die Bodega Bay-Bucht eine ganz bestimmte Wetter und Lichtstimmung herrschte, die sich zeitlich auch noch entlang der Dramaturgie des Films ganz präzise ändern sollte, ließ Hitchcock Matte-Paintings vom Himmel und der umgebenden Bucht-Landschaft anfertigen, die dann in das belichtete Filmmaterial hineinkopiert wurden. Und das waren Szenen, in denen man noch nicht einmal vermutete, dass diese aufwändige Tricktechnik beinhalteten. Darüberhinaus gab es natürlich noch zahlreiche Matte-Paintings für die Szenen, die sich gar nicht anders oder nur viel aufwändiger hätten realisieren lassen, so z.B. das Painting, das eine gottgleiche Perspektive auf das brennende Bodega Bay während des Angriffs der Möwen zeigt.



02 Handlung

„Anyway, the stars of the film were the birds;
anyone else was secondary.“

- *Alfred Hitchcock*

THE BIRDS basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Daphne du Maurier (erschienen in „Kiss Me Again, Stranger“, New York: Doubleday, 1952). Ihre Erzählungen dienten Hitchcock bereits in früheren Jahren als Grundlage für die Filme JAMAICA INN (1939) und REBECCA (1940). Ursprünglich spielte THE BIRDS im englischen Cornwall, wo eine Farmerfamilie Opfer von Vogelangriffen wird. Auf die Gewohnheiten des amerikanischen Publikums bedacht, ließ Hitchcock die Geschichte von seinem Drehbuchschreiber Evan Hunter in das sonnige Kalifornien verlegen: „What audiences wanted, he felt, was a movie featuring good-looking, city-bred types.“ ([5], S. 16).

Die Handlung des Films erinnert zu Beginn an die trivialen Liebesgeschichten der Screwball-Komödien: Melanie Daniels (Tipi Hedren), die wohlhabende und für ihren ausschweifenden Lebensstil sowie ihre derben Scherze bekannte Tochter eines Zeitungsverlegers, trifft in einer Vogelhandlung in San Francisco auf den Anwalt Mitch Brenner (Rod Taylor), der seiner Schwester Cathy (Veronica Cartwright) ein Paar Sperlingspapageien (englisch: love birds) kaufen möchte. Melanie versucht, ihm einen Streich zu spielen, indem sie sich als Verkäuferin ausgibt, jedoch stellt sich am Ende der Szene heraus, dass Mitch ihr Spiel nur zum Schein mitgespielt hat, da ihm ihre Identität von Anfang an bekannt war. Letztendlich ist also er derjenige, der sie an der Nase herumgeführt hat.

Trotz ihrer anfänglichen Verärgerung über sein Verhalten findet Melanie Gefallen an Mitch und beschließt, ihm nachzuspüren. Zu diesem Zweck kauft sie die Sperlingspapageien und verfolgt ihn an seinen Wohnort Bodega Bay, einem kleinen Dorf an der Pazifikküste. Melanie fährt mit einem Motorboot zur Farm der Brenners, die sich auf der gegenüberliegenden Seite der Bucht befindet, und stellt den Käfig mit den Vögeln heimlich in die leere Wohnung. Auf dem Rückweg wird sie aus heiterem Himmel

von einer Möwe attackiert und leicht am Kopf verletzt. Mitch, der alles beobachtet hat, verarztet sie, und Melanie beschließt, über das Wochenende in Bodega Bay zu bleiben.

Am nächsten Tag ist Melanie Gast bei der Geburtstagsfeier von Mitchs Schwester Cathy und wird Zeuge, wie ein Schwarm Vögel die im Garten spielenden Kinder angreift. Mit Mühe gelingt es den Erwachsenen, die Kinder im Haus in Sicherheit zu bringen. Geschockt von diesem neuerlichen Angriff überredet Mitch Melanie, das Abendessen bei seiner Familie zu verbringen und abzuwarten, bis sich die Situation beruhigt hat. Während des Essens dringt plötzlich ein großer Schwarm Finken durch den Kamin des Hauses in die Wohnung ein und richtet erhebliche Verwüstungen an, die Protagonisten bleiben jedoch unverletzt.

Am darauf folgenden Morgen fährt Mitchs Mutter Lydia (Jessica Tandy) ins Dorf, um sich bei einem dortigen Farmer Rat für ihre Hühner zu holen, die sich seit einiger Zeit merkwürdig verhalten. Doch auch er ist bereits von den Vögeln heimgesucht worden: Sie findet ihn nur noch tot in seiner verwüsteten Wohnung liegen. Voller Panik eilt sie zurück zur Farm und bittet Melanie, nach ihrer Tochter Cathy zu sehen, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Dorfschule befindet.

Als Melanie dort ankommt, sammeln sich die Vögel bereits zur nächsten Attacke. Bei der Flucht aus dem Schulgebäude stürzen sie sich auf die rennenden Kinder und hacken auf sie ein. Mit Cathy an der Hand rettet sich Melanie in ein nahestehendes Auto und wartet, bis die Vögel abgezogen sind.

In einer Kneipe am Hafen des Dorfes berichtet Melanie von den Angriffen und wird in eine kontroverse Diskussion mit einigen skeptischen Dorfbewohnern verwickelt, als der nächste Angriff beginnt, eingeleitet von zwei Vögeln, die einen Mann an der nahegelegenen Tankstelle im Sturzflug niederstrecken. Durch das nun unkontrolliert ausströmende Benzin kommt es zu einer Explosion, in deren Folge Unmengen von Vögeln auf das Dorf herabstürzen und ein apokalyptisches Chaos mit Toten und Verletzten anrichten.

Nachdem der Angriff abgeklungen ist, verbarrikadiert sich Melanie mit Mitch und seiner Familie im Brenner'schen Haus, um den nächsten Schlag der Vögel abzuwarten. Der kommt in der Dunkelheit der Nacht mit bisher ungekannter Intensität, und nur unter großen Anstrengungen gelingt es, die sich durch Fenster und Türen hackenden Vögel abzuwehren.

Tief in der Nacht schreckt Melanie durch verdächtige Geräusche auf, die vom Dachboden des Hauses zu kommen scheinen. Tatsächlich ist die Dachkammer voller Vögel, die durch ein Loch in der Decke eingedrungen sind und sich nun auf die wehrlose Melanie stürzen. Im letzten Moment wird sie von Mitch gerettet, ist aber so schwer verletzt, dass die Familie beschließt, in die nächste Stadt zu fliehen. Obwohl die Vögel mittlerweile die ganze Farm bedecken, gelingt ihnen die Flucht – vorerst jedenfalls, denn das Filmende lässt die endgültige Entscheidung offen.



03 Filmkonzeption

„It's like the people in London, during the wartime air raids.“

- *Alfred Hitchcock*

Hitchcock wählte eine Erfahrung aus seinem eigenen Leben, um zu beschreiben, wie er sich die Stimmung in *THE BIRDS* vorstellte: „Melanie shows that people can be strong when they face up to the situation, like the people in London during the war time air raids.“ ([5], S. 26). Schon die dem Drehbuch zugrundeliegende Kurzgeschichte von Daphne du Maurier konnte sich dieser Analogie nicht verwehren; war sie doch erst sieben Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges geschrieben worden und war mit Cornwall als dem Originalschauplatz der Geschichte sehr viel eindeutiger europäisch bzw. britisch verankert, als es die Verlegung der Handlung durch das Drehbuch nach Kalifornien vermuten lässt. Hitchcock selbst hatte als Kind die Luftangriffe der Deutschen auf London miterlebt und diese Stimmung wohl wiederum in du Mauriers Kurzgeschichte wiedererkannt, weswegen er wohl auch für den Film solch eine Grundstimmung etablieren wollte. Ein sehr interessanter Ansatz, wie wir finden, denn es kam ihm weniger auf die (wort)getreue Umsetzung einer Handlung an, als auf die Neuschaffung einer Version auf der Leinwand, die einen vergleichbaren emotionalen Eindruck erzielt. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Freiheit, die sich das Drehbuch genommen hatte, das bis auf die Idee der Geschichte nichts gemeinsames mit der Originalhandlung teilt. Hitchcock und dem Drehbuchautor Evan Hunter war es dabei allerdings auch wichtig, dass das Endprodukt kein Science-Fiction-Film wird, wie Hunter berichtet, worunter sie einen Film verstanden, der klare (wissenschaftliche) Erklärungen, zumindest gegen Ende des Filmes, geliefert hätte, für das, was der Zuschauer zunächst fassungslos mit ansehen musste (auch wenn eine solche Erklärung vielleicht keine Erlösung gebracht hätte). ([5], S. 26). Ihnen war es aber wichtig, den Zuschauer im Zustand der Fassungslosigkeit gefangen zu halten, denn, wie Hunter weiter berichtet, ging es ihnen um eine Geschichte, die von blindem, unverständlichem Hass erzählt. ([5], S. 18). Ein Anliegen, das zusammengenommen mit den zuvor erwähnten Aussagen Hitchcocks wohl mehr darüber erzählt, wie er den Krieg und seine Schrecken als Kind wahrgenommen hat: als einen unerklärlichen und unpersönlichen Schrecken.



„Der Schrei“ von Edvard Munch (~1892).

3.1 Visuelles Konzept

Wie sollten diese Ideen jetzt im Film umgesetzt werden, der ja anders als ein Prosatext größtenteils visuell funktioniert? Hitchcock sagte: „I wanted it to be gloomy. [...] It was necessary to subdue the color of many of the scenes in the film lab to get the proper effect.“ ([5], S. 17). Um diese finstere Stimmung zu erzeugen nahm Hitchcock also aufwändige Nachbearbeitungen des Filmmaterials in Kauf und forderte somit sein Team wieder aufs Höchste hinaus, gab ihnen damit allerdings auch allen nur erdenklichen kreativen Spielraum.

So herausgefordert fertigte zunächst der Art Director Robert Boyle im Vorfeld ein paar Skizzen an, die einen Eindruck von der finalen visuellen Stimmung des Films vermitteln sollten. Er selbst sagte dazu: „I immediately thought of a painting by Edvard Munch called ‚The Scream‘ [...]. I wanted to capture the same despairing mood in THE BIRDS, keep it gray and cloudy, and tone down the warm colors.“ ([5], S. 19).

Das angesprochene Gemälde „Der Schrei“ ist ein in vier Versionen existierendes expressionistisches Gemälde des norwegischen Malers Edvard Munch, zeitlich datiert zwischen 1892 und 1895. Vergleicht man die Schwarz-Weiß-Skizzen Boyles mit Munchs



Robert Boyles davon inspirierte Produktionsskizzen.

Gemälde fällt einem deren Verwandtschaft deutlich ins Auge: der Stimmungseindruck der Bilder ähnelt sich stark, auch wenn Boyles Version keine Farbe benutzt und gestalterisch weniger elaboriert ist. Auch die weiteren von ihm angefertigten Skizzen, die keinen so deutlichen Bezug mehr auf das Vor-Bild haben (deutlich andere Perspektiven und Bildinhalte), schaffen es, die Atmosphäre des „Schreis“ einzufangen.

Diesen sehr präzisen Vorstellungen Hitchcocks und Boyles gerecht zu werden bedeutete natürlich auch ein Menge Arbeit für den Kameramann Burks. Er verwendete alleine vier Monate darauf, das fertige Filmmaterial bei verschiedenen Kopierwerken einzuliefern, um das bestmögliche Printverfahren einzusetzen ([5], S. 23). Auch

machte er sich die damals neuesten technischen Innovationen der Kopierwerkstechnik zunutze, um sein Ergebnis zu perfektionieren. Dazu gehörte ein Entwickler von Fox namens „Solution Q“ („a very fine grain developer“), der es möglich machte eine Serie





**Stimmungsskizze
von Robert Boyle.**

von Matte-Painting-Aufnahmen zusammenzufügen und dabei ein höchstmögliches Maß an Übereinstimmung zu bekommen. ([5], S. 23).

3.2 Tonkonzept

Die Absicht Hitchcocks, die Vogelangriffe als unpersönlichen und abstrakten Schrecken zu inszenieren, zeigt sich auch im Tonkonzept des Filmes. Wie eingangs angedeutet verzichtet der Film komplett auf Filmmusik im herkömmlichen Sinne. (Einzige Ausnahme sind zwei kurze On-Musiken: Debussys „Arabesque No. 1“, die von Melanie gespielt ihre großbürgerliche Herkunft symbolisiert, und ein amerikanisches Kinderlied, auf dessen Wirkung wir später genauer eingehen wollen. Beide Stücke stehen jedoch außerhalb des klanglichen Gesamtkonzepts des Filmes.) Stattdessen arbeitet Hitchcock ausschließlich mit Geräuschen ([1], S. 288), die die Funktion eines Orchester-Scores einnehmen. Sein Ziel war es, dem Zuschauer die Möglichkeit zu nehmen, sich emotional mit den Protagonisten zu identifizieren. Ein solches Phänomen wird durch traditionelle Filmmusik jedoch verstärkt, da diese Musik immer kommentierend bzw. kontrastierend zum Bild wirkt ([3], S. 3). Hitchcock aber wollte ein abstraktes Gefühl der Angst direkt beim Zuschauer auslösen. Dies erreicht er durch den Einsatz von ebenso abstrakten, da elektronisch erzeugten und verfremdeten Klängen für die Vogelgeräusche. Die Vögel haben nun nichts mehr mit ihren „natürlichen“ Pendanten gemeinsam, sondern stehen für eine diffuse und unpersönliche Bedrohung. Somit „sprechen“ sie auch in einer für den Menschen unverständlichen, da „unmusikalischen“ Sprache: Sie verwenden keine musikalischen Codes, die der Durchschnittszuschauer interpretieren könnte ([3], S. 3).

Interessant ist noch zu erwähnen, dass Hitchcock, sobald er den Zuschauer und seine Emotionen direkt ansprechen will, verstärkt über die Tonebene arbeitet ([7a], S. 191), wohl wissend, dass er damit das Unterbewusstsein stärker anspricht als über das Bild.



04 Elektronische Klänge

„Ich brauche etwas Ungewöhnliches, was die Leute erschreckt.“

- Alfred Hitchcock

**Ein Mixtur-
Trautonium, wie
es von Oskar Sala
gespielt wurde.**



Die ungewöhnlichen elektronischen Sounds in THE BIRDS stammen wie bereits erwähnt von Oskar Sala, dem Entwickler eines damals neuartigen Instruments: dem Trautonium. Sala wurde 1910 geboren und war bereits in jungen Jahren ein sehr begabter Pianist und nahm 1929 ein Kompositionsstudium bei Paul Hindemith an der Berliner Hochschule für Musik auf. Dort traf er 1930 auf Dr. Friedrich Trautwein, der an einem ersten Prototypen des Trautoniums arbeitete. Sala war von der Idee sofort begeistert und half Trautwein, das Instrument fertigzustellen. Wenig später, am 18. Juni 1930, fand

die erste öffentliche Vorstellung des Trautoniums mit Hindemiths eigens für dieses Instrument komponierten „7 Triostücke für Trautonium“ statt. Nach verschiedenen Überarbeitungen und Weiterentwicklungen baute Sala von 1949 bis 1952 sein Mixturtrautonium, das schließlich auch für THE BIRDS zum Einsatz kam. Der Kontakt zu Hitchcock kam über den Amerikaner Remi Gassmann zustande, einem weiteren Kompositionsschüler Hindemiths, mit dem Sala gemeinsam das Ballett „Electronica“ schrieb. Bei der Aufführung dieses Balletts in den USA machte Gassmann Bekanntschaft mit der Hitchcock-Soundcrew, die einige Schwierigkeiten hatte, die Vorgaben ihres Meisters umzusetzen. Sein Kommentar war stets: „Ach, das höre ich doch jeden Tag von den Möwen und Krähen. Ich brauche etwas Ungewöhnliches, das die Leute erschreckt.“ ([12]). Dieses Ungewöhnliche hatte Gassmann mit dem Trautonium, und so machte



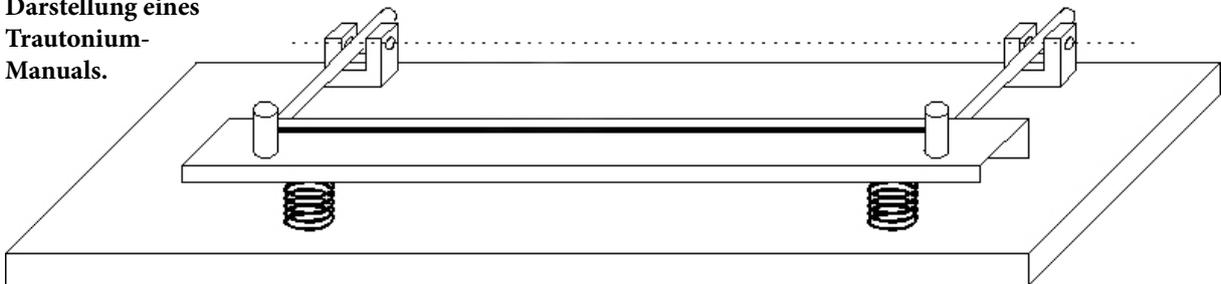
Oskar Sala (1910 - 2002).

er Hitchcock auf das Instrument und seine Möglichkeiten aufmerksam.

Neben THE BIRDS schuf Oskar Sala in seinem Leben über 300 Musikstücke und Klangcollagen, viel davon für Industriefilme (unter anderem für Mannesmann und die NASA) und Edgar-Wallace-Filme und erhielt dafür zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1987 das Filmband in Gold. Bis zu seinem Tod im Jahre 2002 war er musikalisch aktiv und trat mit seinem Kompositionen live auf.

Die grundsätzliche Funktionsweise des Trautoniums ist recht einfach zu verstehen. Kernstück des Instruments sind zwei Manuale, die jeweils aus einer mit Widerstandsdraht umwickelten Saite bestehen, die über eine Metallschiene gespannt ist. Über der Saite befinden sich einige Hilfstasten, die der tonalen Orientierung dienen – im Grunde genommen ist das Trautonium ja „stufenlos“ spielbar. Wird die Saite nun auf die Schiene gedrückt, wirkt sie wie ein großes Potentiometer: Je nach Position auf der Metallschiene ändert sich der Widerstand des Stromkreises und somit die Tonhöhe des erzeugten Tons. Über die Intensität des Drucks auf die Konstruktion, die auf Federn gelagert ist, lässt sich außerdem die Lautstärke des Tones regulieren. Ausgehend von dieser Grundschwingung gibt es viele weitere Möglichkeiten der Klanggestaltung – unter anderem können subharmonische Schwingungen, sogenannte Mixturen, hinzugemischt werden –, deren Beschreibung jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Schematische Darstellung eines Trautonium-Manuals.





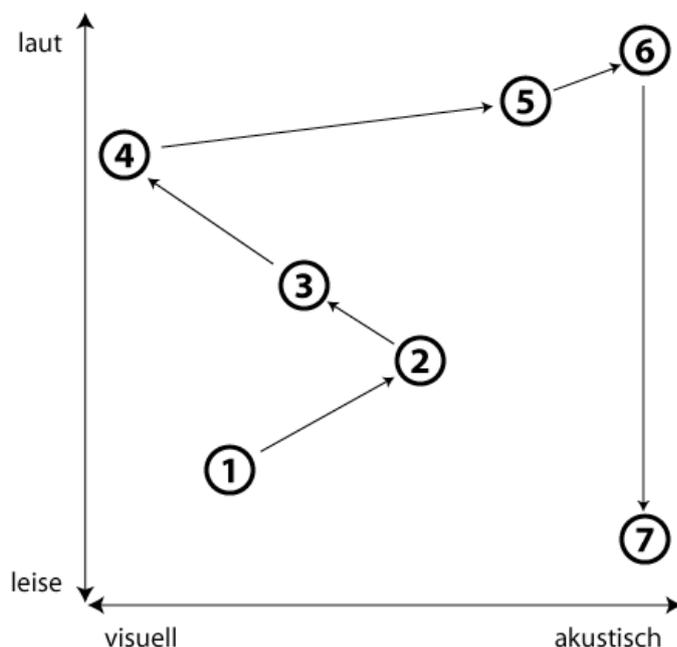
05 Bild-Ton-Regie

„In THE BIRDS bin ich so vorgegangen, dass das Publikum nie im voraus wissen kann, wie die nächste Szene sein wird.“

- Alfred Hitchcock

Im folgenden möchten wir zum Kern des vorliegenden Aufsatzes dringen, in welchem wir an einigen exemplarisch ausgewählten Szenen im Detail untersuchen, wie Hitchcock Bild und Ton eingesetzt hat und welche Wirkungen er damit erzielt. Um prinzipiell zu verstehen, welches dramaturgische Konzept Hitchcock seiner Regie unterstellt hat, ist es von Vorteil zu wissen, dass Hitchcock, der als gelernter Werbegrafiker immer auch ein Händchen für (Selbst-)Inszenierung und PR für seine Filme hatte, sich der Probleme seines Mythos als „Master of Suspense“ sehr bewusst war, von welchem in der Vorankündigung zu THE BIRDS selbstverständlich nur allzu gern Gebrauch gemacht wurde. Gegenüber François Truffaut äußerte sich Hitchcock, dass seinen Filmen häufig anhafte, dass das Publikum ständig zu erraten versuche, wie es weitergehe. Um dem Zuschauer also den Genuss nicht zu verderben und gerade weil es das Ziel seines Films war, einen unmittelbaren, unerklärlichen Schrecken zu vermitteln

**Die Vogelangriffe
- systematisch
in einer Matrix
aufgetragen.**



(schwierig, wenn schon der Titel und die Vorberichterstattung mit Vogelangriffen auf Menschen werben) meinte Hitchcock: „In THE BIRDS bin ich so vorgegangen, dass das Publikum nie im voraus wissen kann, wie die nächste Szene sein wird.“ ([1], S. 279).

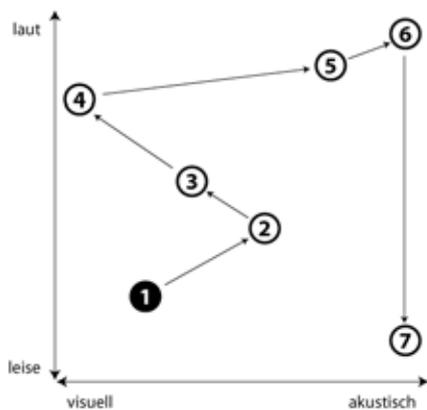
Dieses Prinzip der Nicht-Wiederholung muss sich ja irgendwie im Film niederschlagen und der Tat zeigt sich, wenn man seine Betrachtungen einmal einschränkt auf die sieben Vogelangriffe, dass tatsächlich keiner dieser Angriffe dem anderen gleicht, jeder also gewissermaßen individuell komponiert wurde. Um diese Tatsache etwas kompakter

und einleuchtender zu formulieren, haben wir versucht, die Systematik der Vogelangriffe in Form einer Matrix zu visualisieren.

In der Matrix werden zwei qualitative Achsen gegeneinander aufgetragen und die Angriffe jeweils als Wertepaar einsortiert, wobei die horizontale Achse darstellt, ob der Angriff akustisch oder visuell dominiert ist, und die vertikale Achse angibt, ob der Angriff eher laut oder leise erfolgt. Es ergibt sich, wie erwartet, ein Bild, das jeden Punkt mehr oder weniger isoliert darstellt, und somit die Alleinstellungsmerkmale ausweist. Verbindet man die Angriffe zusätzlich in chronologischer Reihenfolge mit einer gerichteten Linie entdeckt man eine weitere Qualität in der Darstellung: Zum einen erkennt man eine, mehr oder weniger konsequent, eingeschlagene Tendenz in die obere rechte Ecke, also hin zu Angriffen, die akustisch dominiert sind und dies auch mit großer Lautstärke untermauern. Höhepunkt dieser Tendenz ist der sechste Angriff (der Angriff auf das Haus der Brenners) der eigentlich nur komplett im Ton stattfindet. Interessanterweise bewegt sich der letzte Angriff nicht auf dem bisher eingeschlagenen Pfad: Zwar ist dieser Angriff nach wie vor akustisch dominiert, bedient sich aber keiner übermäßigen Lautstärke, ist, im Gegenteil, fast als leise zu beurteilen, wodurch er sich gegenüber seinem Vorgänger vertikal nach unten in die rechte untere Ecke der Matrix bewegt.

Dieses Klassifizierungsdiagramm möchten wir zu Beginn der Besprechung jeder Szene nochmals kurz in Erinnerung rufen, um den dramaturgischen Kontext der Szene innerhalb des Filmes besser zu verstehen.

5.1 Erster Vogelangriff



Der erste Vogelangriff ist sehr kurz, nur mit dem nötigsten an Geräuschen illustriert und eher sicht- als hörbar, weshalb er in die linke untere Ecke unserer Matrix einzuordnen ist. Die Handlung ist schnell geschildert:

Nachdem Melanie Daniels erfolgreich die beiden Sperlings-Papageien in Mitch Brenners Haus geschmuggelt hat legt sie mit dem gemieteten Boot wieder ab und beobachtet zu Wasser das Ufer aus einiger Entfernung. Sie sieht Mitch zurückkehren, das Haus betreten und nach einiger Zeit aufgeregt wieder verlassen. Verwundert blickt er die Straße hinab, auf der niemand zu sehen ist, offensichtlich irritiert, wie die Papageien von ihm unbemerkt ins Haus gebracht werden konnten. Mehr zufällig erblickt er das Boot auf dem Wasser.

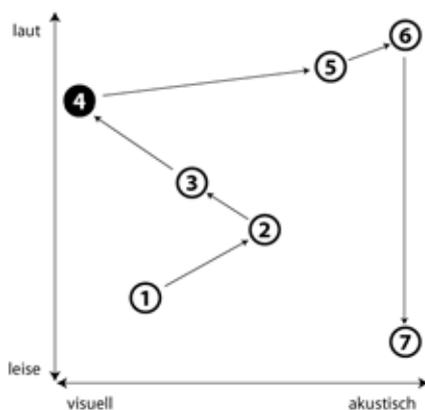
Melanie sieht sich entdeckt und versucht vergeblich den Außenbordmotor zu starten. Unterdessen hat sich Mitch im Haus ein Fernglas besorgt und kann nun vom Ufer aus Melanie identifizieren. Ein Grinsen huscht über sein Gesicht und er springt in sein Auto, um vor Melanie im Hafen von Bodega Bay anzukommen, den sie offensichtlich ansteuert, denn mittlerweile hat sie den Motor zu Laufen gebracht und entfernt sich vom Ufer. Die beiden liefern sich ein Rennen, Mitch über den längeren Landweg per Auto, Melanie über den direkten Wasserweg per Boot, das allerdings langsamer ist, weshalb es Mitch schafft, knapp vor Melanie am Pier anzukommen. Mit neckischer Miene erwartet er sie am Landungssteg und auch Melanie zeigt sich in koketter Pose. Urplötzlich stößt

eine Seemöwe auf Melanie hernieder, zerstört ihre lächerliche Frisur und verletzt sie am Kopf (was schlimmer für sie ist, weiß man nicht). Mitch turnt dem anlegenden Boot so weit es geht entgegen und nimmt die verstörte Melanie in Empfang.

An dieser Szene zeigt sich am besten, was Hitchcock meinte mit der von ihm angestrebten Unvorhersehbarkeit der Handlung. Sehr wohlkomponiert setzt er den ersten, wohlgemerkt auch etwas harmlosen, Vogelangriff, an einen Punkt, in dem der Angriff wortwörtlich aus dem Blauen kommt: aus dem Nichts stürzt sich eine Möwe vom Himmel auf die ahnungslose Melanie (und den ahnungslosen Zuschauer). Wie erreicht Hitchcock hier die gewünschte Irritation? Indem er sein Publikum gezielt und geschickt überfordert. Wir befinden uns hier (25. Filmminute!) nämlich am Ende der Entspannung einer Plotlinie, die seit Beginn des Films verfolgt wird: Das Techtelmechtel zwischen Melanie und Mitch scheint hier einen vorläufigen Zwischenhöhepunkt zu erreichen und typischerweise bedeutet diese Erwartung einer Entspannung eine gewisse Vor-Spannung. Abgelenkt durch die Mikrodramaturgie des Wettrennens konzentriert sich der Zuschauer also, auch wenn er die ganze Zeit auf den ersten Vogelangriff gewartet hat und vielleicht schon enttäuscht ist, auf die Relaxation des Balzspiels der beiden Protagonisten und dies weiß Hitchcock geschickt für sich zu benutzen. Indem er jetzt, am abzusehenden Ende der Spannungskurve und am Punkt der höchsten Unaufmerksamkeit des Publikums den Angriff der Möwe setzt, überfordert er genau den Zuschauer, der die Handlung zu antizipieren versucht. Er zeigt auch einen eher harmlosen und kleinen Unfall, vielleicht um das Publikum weiter in einer Erwartungshaltung zu belassen und somit die folgenden Angriffe, die ähnlicher Natur sind, harmloser aussehen zu lassen, als sie es eigentlich werden, womit der Zuschauer die Skepsis und Ungläubigkeit der meisten Figuren gegenüber einer Gefahr durch die Vögel teilt.

Deutlich gelingt es Hitchcock mit dieser Szene aber seine „Marke“ zu setzen, oder, wie es Elisabeth Weis ausdrückt: „[...] we know now that the birds can strike without warning. Any bird can make us nervous.“ ([7a], S. 197).

5.2 Vierter Vogelangriff



Der zweite und der dritte Vogelangriff sollen hier nicht angesprochen werden, da sie von der Wirkung eher mit dem ersten verwandt sind. Anders sieht es mit dem vierten aus. Dies ist der Angriff, der am typischsten „Hitchcock“ ist, und den jeder, der THE BIRDS auch nur einmal gesehen hat, in Erinnerung behalten wird.

Der Angriff nimmt auch einen der exponierten Eckpunkte in unserer Matrix ein, ist dies doch der einzige Angriff, der auf eindeutigste Weise visuell geprägt ist und sich trotz allem einer hohen Lautstärke bedient. Auf das Zusammenspiel von Bild und Ton in dieser Sequenz soll aber im Folgenden genauer eingegangen werden, zuvor jedoch eine kurze Zusammenfassung des Szeneninhalts:

Melanie Daniels fährt auf die Bitte von Lydia Brenner hin, die in Folge des dritten Angriffs nervlich geschwächt das Bett hütet, zur Schule nach Bodega Bay, um sich vom Wohl der Schulkinder, zu denen auch Lydias Tochter Cathy Brenner gehört, zu überzeugen. Als sie ankommt hat die Schulklasse gerade Musikunterricht; man hört das

Kinderlied, das auf sich immer wiederholenden und immer länger werdenden Nonsenszeilen beruht, schon von außen und bis zum Ende des Unterrichts wird der Zuschauer zusammen mit Melanie ständig im Off das Singen der Kinder hören. Die Lehrerin Annie Hayworth bedeutet Melanie mit einem Nicken doch kurz draußen auf das Ende der Stunde zu warten. Melanie setzt sich neben der Schule auf eine Bank und lauscht rauchend dem Kindergesang. Im Hintergrund ist der Schulhof zu sehen auf dem sich, direkt hinter Melanie, ein Klettergerüst türmt. Ein Rabe nähert sich von hinten und setzt sich, von Melanie unbemerkt, auf das Gerüst. Weitere Vögel gesellen sich dazu, ebenfalls ohne dass Melanie davon Notiz nimmt. Nach einer sehr langen Nahaufnahme, die Melanie gedankenverloren und immer wieder nervös zur Schule blickend zeigt, entdeckt Melanie eine Raben, der sich ihr diesmal von vorne nähert. Sie verfolgt die Flugbahn des Vogels am Himmel, die, weite Kreise ziehend, letztendlich auf dem Gerüst endet, auf dem der Vogel ebenfalls landet. Zu ihrem Schrecken ist das Gerüst, welches der Zuschauer zuletzt nur spärlich bevölkert gesehen hat, mittlerweile übersät von Raben und auch die umliegenden Gebäudestürze sind gesäumt von ihnen. Melanie macht sich hektisch daran, die Schule aufzusuchen, während man hört, wie das Lied zum Ende gekommen ist und die Lehrerin die Schüler in die Pause schicken möchte. Gerade noch rechtzeitig schafft es Melanie ins Klassenzimmer zu kommen und Annie wortlos mit einem Blick durchs Fenster auf die schwelende Gefahr hinzuweisen. Annie reagiert, indem sie der Klasse bedeutet nicht in die Pause zu gehen und stattdessen Melanie zu zeigen, wie gut sich die Klasse während eines Feueralarms verhalte. Danach solle jeder der Schüler so schnell wie möglich nach Hause. Die maulende Klasse stellt sich nach Protest gehorsam in Reih' und Glied auf um auf Anweisung von Annie die Schule zu verlassen. Es folgt ein Schnitt auf das Gerüst voller Raben, der fast zwanzig Sekunden lang die in Stille wartenden Raben zeigt. Plötzlich hört man das Getrappel der rennenden Kinderfüße und sieht die Raben auffliegen. Jetzt erst sieht man die Kinder vom Schulhaus aus die Straße hinunter in den Ort flüchten und über das Schulhaus hinweg kommen die Raben angefliegen und attackieren die Kinder und die beiden Frauen. Als ein Mädchen stürzt, ruft sie nach Cathy und die Gerufene eilt ihr zur Hilfe, was wiederum Melanie veranlasst, den beiden Mädchen zu Hilfe zu kommen. Da die drei jetzt nicht mehr flüchten, sind sie den Attacken der Vögel besonders stark ausgeliefert und um Schutz suchend gelingt es Melanie die beiden Mädchen und sich im Innern eines am Straßenrand geparkten Autos in Sicherheit zu bringen. Die Vögel versuchen vergeblich, in das Auto einzudringen, und lassen sich auch durch Hupen nicht davon abbringen. Man sieht am Ende der Straße wie der Rest der Kinder die ersten schützenden Häuser erreicht und nach und nach werden es weniger Vögel und der Angriff klingt ab und versiegt.

Warum die hier geschilderte Sequenz so „typisch Hitchcock“ wirkt, leuchtet ein, wenn man erkennt, dass Hitchcock hier das einsetzt, für was er unsterblich geworden ist und für das er einen Namen geschaffen hat: Suspense. Schaut man sich nämlich den vierten Vogelangriff an, dann stellt man fest, dass er alle Regeln einer Suspensezene aufweist: Erzeugen von Spannung dadurch, dass der Zuschauer mehr weiß als der Protagonist. Dies erzeugt im Zuschauer den Impuls des „Warnen-Wollens“, so, wie es jeder aus seiner Kindheit kennt, wenn er im Kasperletheater den Kasper vor dem sich in seinem Rücken nähernden Krokodil warnen möchte, was jener (natürlich) nicht oder zu spät hört. Hitchcock selbst spricht im Gespräch mit Truffaut darüber, dass er hier eine neue Art der Suspense-Technik ausprobiert hat, sozusagen eine „neue“ Suspense-

Technik, die sich von seiner klassischen Methode absetzt. ([1], S. 286). Dennoch meinen wir, in der hier vorgestellten Szene tatsächlich beide Suspense-Methoden nebeneinander finden zu können, zunächst (fast) ganz klassisch angewandt und zum andern tatsächlich ganz neu interpretiert. Beiden gemeinsam ist allerdings die Tendenz zur Tonspur hin, was wir im folgenden erläutern möchten.

Der erste Teil des Schulangriffs, in welchem sich die Vögel vor der Schule auf einem Gerüst sammeln. Die Zeichnungen sind Zeichnungen aus dem Original-Storyboard.



Schaut man sich den ersten Teil der vierten Angriffs an, der, in dem sich die Vögel hinter Melanie versammeln, erkennt man darin zunächst eine im Hitchcock'schen Sinne klassische Suspenseszene. Ganz klar weiß und sieht hier der Zuschauer mehr als Melanie, auch wenn er perfiderweise ganz am Ende ebenfalls einen Schock erleidet, indem er merkt, dass er zwar mehr, aber nicht alles wusste (es haben sich deutlich mehr Raben in der Umgebung angesammelt als es der Zuschauer vermutet hätte). Dennoch meinen wir hier eine neue Qualität in der Ausgestaltung der Suspenseszene zu erkennen, denn neu ist, dass man hier eine bewusste Tonspur-Verlagerung auf das Kinderlied in der Schule erlebt. Die Vögel hört man nie. Man wird hier gewissermaßen akustisch in trügerischer Sicherheit gewogen, geradezu eingelullt mit dem unschuldigen Kinderlied. Was hier also als zusätzliche Dimension hinzukommt ist eine Eigenständigkeit von Bild und Ton, die so in der klassischen Suspenstechnik nicht vorkommt und die einem im Ton etwas anderes erzählt als im Bild, um den Suspense-Effekt zu verstärken. Während uns also das Bild warnt und auf die Gefahr aufmerksam macht, wiegt uns der Ton in den Schlaf mit einem Kinderlied, was einen interessanten und neuen Spannungskontrast in der Szene erzeugt.

Deutlicher wird dieser stärkere Bezug zum Ton, wenn man sich den zweiten Teil des vierten Vogelangriffs anschaut, den Hitchcock meinte, als er von einer neuen Suspense-Technik sprach, nämlich den Teil, der unmittelbar dem Angriff der Raben auf die flüchtenden Kinder voransteht. Auch hier haben wir es dem Prinzip nach mit Suspense zu tun: der Zuschauer sieht, im Gegensatz zu den flüchtenden Kindern, die wartenden Raben und damit die Gefahr. Doch wohingegen Hitchcock im klassischen Falle immer wieder hin- und hergeschnitten hätte zwischen den Kindern und den Raben (Kinder gehen zur Schultüre, Raben warten, Kinder verlassen die Schule, Raben warten immer noch, Kinder rennen los, Raben fliegen los, ..., usw.), also „Cross-Cuts im Raum“ angewandt hätte, setzt er stattdessen vielmehr auf „virtuelle Cross-Cuts im Ton“, indem

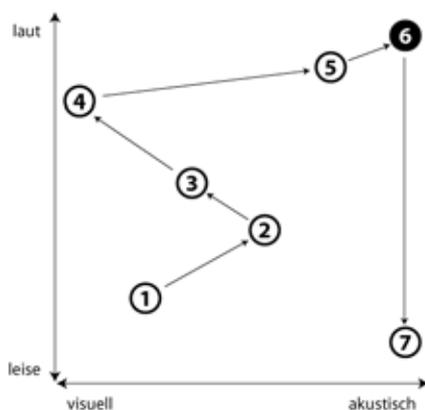
er statt einem Schnitt auf die Kinder (gezeigt werden immer nur die Raben, davon fünfzehn Sekunden lang in Stille!) deren Handlung komplett in der Tonspur erzählt.

Der zweite Teil des Schulangriffs aus dem Storyboard. Die Vögel fliegen auf und greifen die Schulkinder und die beiden Frauen an.



Eine interessante Spielart seiner Methode also, die Hitchcock hier anwendet, und die zeigt, wie sehr er sich in diesem Film auf den Ton und Tonereignisse verlassen hat und diesen einige seiner klassischen Muster wie Schnitte geopfert hat, um diese nun virtuell im Ton-Raum anzusiedeln. Auf jeden Fall ist das eine Methode, die den Zuschauer fordert, ihm vor allem mehr Phantasie abverlangt, da er sich den Teil, der im Ton erzählt wird, selbst ausmalen muss, was gerade aber auch das Reiz- und Wirkungsvolle an dieser Abwandlung der Suspense-Technik ist.

5.3 Sechster Vogelangriff

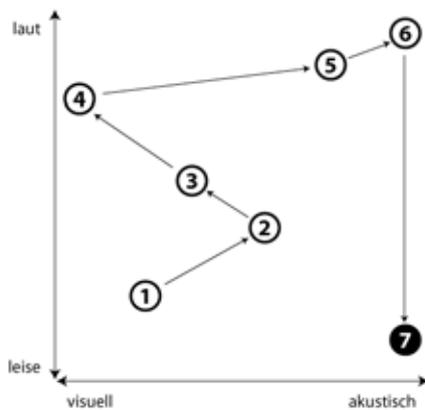


Mit dem sechsten Vogelangriff ist der akustische Höhepunkt des Films erreicht. Er erfolgt auf das Haus der Brenners, in dem sich die Familie nach dem Großangriff der Vögel auf die Tankstelle gemeinsam mit Melanie verbarrikadiert hat und wie gelähmt auf das Unheil wartet. Mit dem Einbruch der Dunkelheit kommen die ersten Vogelschreie, die sich nach und nach zu einem wahren Sturm steigern und das gesamte Klangfeld ausfüllen. Die Protagonisten sind im Gebäude gefangen, hilflos kauern sie sich in Ecken oder drücken sich an Wände. Durch ein schlecht gesichertes Küchenfenster versuchen die Vögel, in die Wohnung einzudringen, und können von Mitch nur mühsam und unter Verletzungen wieder zurückgedrängt werden. Auch durch eine Seitentür versuchen sie sich durchzuhacken, aber gerade als die Situation außer Kontrolle zu geraten droht, klingen die ohrenbetäubenden Schreie langsam ab, die Vögel ziehen sich zurück.

Gerade diese Szene ist ein starkes Beispiel für den eigenständigen Einsatz von Bild und Ton in THE BIRDS. Bis auf die Momente, in denen einzelne Vögel durch die Fenster brechen, spielt sich der Angriff komplett auf der akustischen Ebene ab – der Schrecken, der von den Vögeln ausgeht, wird vollständig von Oskar Salas Klängen erzeugt, die in dieser Szene ein hohes Maß an Abstraktheit erreichen und mit natürlichen

Vogelgeräuschen nicht mehr viel gemeinsam haben. Die Handlung im Haus passiert auf einer zweiten, visuellen Ebene. Sie ist wiederum so unabhängig von der Tonspur, dass bei deren Entfernen die Szene auch als Stummfilm funktionieren würde. (So kommt sie auch fast vollständig ohne Dialog aus, was Hitchcocks Idealen sehr entgegenkommt.) Für die Schauspieler am Set war diese Szene sehr problematisch, da sich der Terror der Vögel ohne das Vorhandensein der beeindruckenden Klangkulisse natürlich nur schwer erahnen lässt. Um dennoch einen akustischen Eindruck zu erhalten, ließ Hitchcock daher einen Trommler ans Set kommen, der den Vogelangriff mit stetig lauter werdenden Trommelwirbeln simulierte.

5.4 Siebter Vogelangriff



Der letzte Vogelangriff fällt insofern aus dem Rahmen, dass er nicht, wie man erwarten könnte, die akustische Intensität der vorangegangenen Attacken nochmals zu übertreffen versucht, sondern sehr „leise“, aber umso schockierender erfolgt. Das Opfer ist diesmal einzig und allein Melanie, die mitten in der Nacht verdächtigen Geräuschen auf dem Dachboden nachgeht und dort von den durch ein Loch in der Decke eingedrungenen Vögeln überrascht wird. Erst in letzter Sekunde wird sie schwerverletzt von Mitch gerettet.

Hitchcock hat in dieser Szene bewusst darauf verzichtet, die Vögel wie in den Angriffen zuvor schreien zu lassen. Stattdessen hört man nur das (elektronische) Flattern der Flügel; erst, als Mitch ihnen ihr Opfer entreißt, reagieren sie mit empörtem Kreischen. Die Vögel hätten es auch gar nicht nötig, denn Melanie sitzt in der Falle – sie „brauchen kein Kampfgeschrei auszustoßen“, denn sie wollen „einen lautlosen Mord begehen“ ([1], S. 289). Genau das „sagen“ sie Melanie in ihrer eigenen „Tonsprache“.

Auch im visuellen Bereich ist diese Szene etwas Besonderes: Hitchcock setzt wie schon in seinem letzten Film PSYCHO seine Fast-Editing-Technik ein, erzeugt beim Zuschauer also durch sehr kurze Einstellungen und Zwischenschnitte auf Details ein Gefühl der Panik. Besonders drastisch sind die Bilder, in denen die Vögel geradewegs in die Kamera zu fliegen scheinen; dies wurde durch am Objektiv befestigte Köder realisiert.

5.5 Schlusszene

Auch wenn die letzte Szene keinen Vogelangriff mehr beinhaltet, ist sie dennoch im Hinblick auf die Klanggestaltung erwähnenswert. Da Melanie dringend ärztliche Hilfe benötigt, beschließt die Familie zu fliehen. Die Vögel haben sich mittlerweile auf dem gesamten Gelände der Farm niedergelassen. Mit äußerster Vorsicht schleicht sich Mitch durch die Vogelmassen, holt das Auto aus der Garage und geleitet Melanie und seine Familie zum Wagen. In der letzten Einstellung des Films sieht man schließlich, wie die

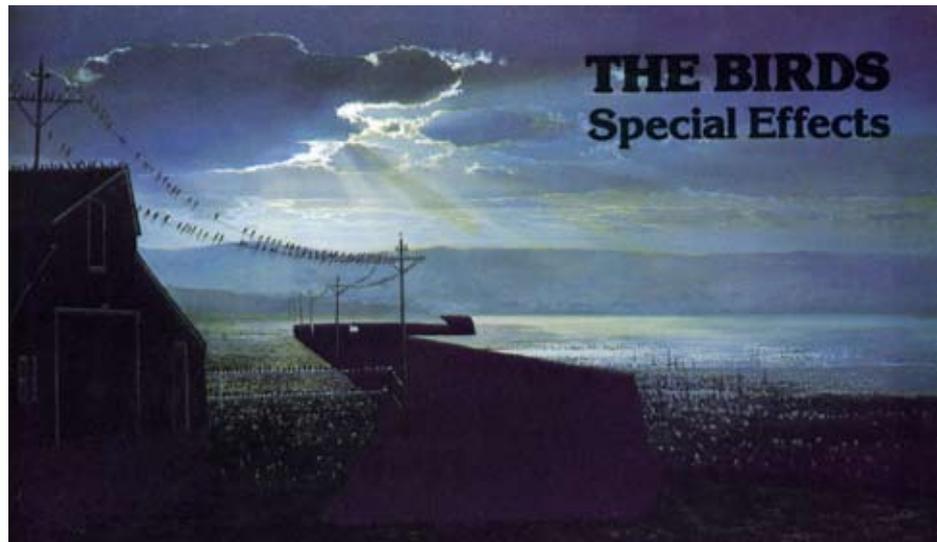
ganze Landschaft von Vögeln bedeckt ist, zwischen denen die Protagonisten in die Ferne entschwinden.

Für diese letzte Szene wollte Hitchcock Stille haben, aber keine gewöhnliche, sondern eine „elektronische Stille [...], als hörte man in der Ferne das Meer“ ([7a], S. 199). In die Vogelsprache übersetzt suggeriert dieses Geräusch eine trügerische Ruhe der Vögel, als ob sie nur einen Moment warteten, um sich auf den nächsten Angriff vorzubereiten. In diesem Zusammenhang vergleicht er die Vögel mit einem „brummenden Motor“, der jederzeit bereit ist anzuspringen ([1], S. 289). Mit diesem technischen Vergleich wird wieder einmal der „un-natürliche“ Charakter der Vögel deutlich.

Aus Sounddesign-Sicht besonders interessant ist die Szene, in der Mitch den Wagen aus der Garage fährt. Dasselbe Auto, das bisher durch sein lautes Motorengeräusch aufgefallen ist, „schleicht“ nun beinahe unhörbar aus der Garage, als ob es selbst darum bemüht wäre, die Vögel nicht aufzuschrecken.

Filmtechnisch war die Schlusszene ebenfalls eine große Herausforderung, laut Hitchcock sogar „the most difficult shot I’ve ever done“ ([5], S. 25). Die letzte Einstellung ist ein Compositing aus 32 einzelnen Filmteilen: Die Straße mit dem sich entfernenden Fluchauto wurde u.a. mit einem Matte-Painting des Hintergrunds und weiteren Filmebenen für den Zaun im Vordergrund und die Vogelmassen am Boden kombiniert.

Die Schlusszene des Films besteht aus 32 einzelnen Stücken Film.





06 Hitchcocks Tonsprache

„However [...], his sound track is also distinctively contrapuntal to his visuals.“

- Elisabeth Weis

Um gegen Ende konzentriert auszudrücken, wie sich Hitchcocks Tonsprache in THE BIRDS äußert, eignet sich eine diesbezügliche Aussage von Elisabeth Weis hervorragend: „However [...], his sound track is also distinctively contrapuntal to his visuals.“ ([4], S. 300). Was Weis hier meint, ist die von uns angesprochene Eigenständigkeit von Bild und Ton. Wir würden aber noch einen Schritt weitergehen und Hitchcock über die Betrachtung von Bild und Ton hinaus ein allgemeines kontrapunktisches Prinzip zuschreiben, welches sich in der ebenbürtigen und individuellen Behandlung der vier Komponenten Bild, Ton, Handlung und Subtext äußert. Was wir hier mit Subtext ansprechen wurde im Zuge dieser Arbeit nicht vorgestellt, da es den Rahmen gesprengt hätte. Gemeint sind damit aber subtile schauspielerische und textliche Elemente, die sich unterhalb der Oberfläche der reinen Handlung abspielen, wie es zum Beispiel jedes Mal der Fall ist, wenn die „love birds“ (auf deutsch: Sperlingspapageien oder Unzertrennlige) zur Sprache kommen: es schwingt immer eine Konnotation der sexuellen Provokation oder Rivalität mit, eine sprachliche Feinheit, die in der deutschen Synchronisation natürlich gänzlich verloren geht, was nur ein Grund dafür ist, sich den Film im englischen Originalton anzusehen, die aber nichtsdestotrotz im Schauspiel zu entdecken bleibt. Auch der Titel des Film selbst, THE BIRDS, was britischer Slang für „junge, attraktive Frauen“ ist, trägt diesen Metatext. Und jenseits aller sprachlichen Mehrdeutigkeiten finden sich in der Inszenierung Hitchcocks Szenen, die im Schauspiel mehr aussagen als den reinen Verlauf der Handlung (während des Besuchs des Sheriffs sieht man zum Beispiel im Bild Lydia Brenners zunehmenden nervlichen Zusammenbruch, während im Ton (Off) die Fakten des Spatzenüberfalls durch den Kamin diskutiert wird).

Dass der Ton des öfteren eine eigene, andere Sache erzählt als das Bild, sieht man zum Beispiel auch in der Szene, in der Lydia Brenner den toten Bauern findet: das Bild zeigt uns Lydias zum Schrei geöffneten Mund doch Hitchcock enthält uns das erwartete Geräusch vor: der Ton muss bei Hitchcock nicht Sklave des Bildes sein und indem er das zulässt und uns einen stummen Schrei zeigt erhöht er für uns sogar noch die Schreckenswirkung dieses Bildes. Bild, Ton, Handlung und Subtext sind also bei Hitchcock vier gleichberechtigte Spielpartner, die sich die Waage halten, und indem

Hitchcock diese kunstvoll verwebt zu etwas, das mehr als die Summe seiner Teile ist, entsteht im Endresultat eine dichte Inszenierung in Bild und Ton.

„Ton“ ist dabei für Hitchcock ein sehr weit gefasster Begriff, was ein Zitat Bernard Herrmanns klarmacht, dem Hitchcock ja das musikalische Konzept seines Films anvertraut hatte: „Für den Komponisten ist auch Stille ein Klang, so wie für einen Maler Weiß eine Farbe ist.“ ([10], S. 309). Man könnte hier plump meinen, dass Hitchcock eine prinzipielle Abneigung gegen eine zu starke Untermalung mit Musik und Ton gehabt hätte, was aber zu einfach wäre, vielmehr ging es ihm um eine ebenbürtige Verwendung von Stille und Sound. Dass er dem Ton wirklich mehr Aufmerksamkeit schenkt als manch anderer Regisseur wird im Interview mit Truffaut deutlich, in welchem er erwähnt, dass er ein regelrechtes Tondrehbuch erstellt und die Arbeit mit diesem beschreibt: „Wir schauen uns den Film Rolle für Rolle an, und ich diktiere, was ich jeweils hören möchte. [...] Aber jetzt, mit den elektronischen Geräuschen, muss ich nicht nur die Töne angeben, die ich hören möchte, sondern ihre Art und ihren Stil bis ins Kleinste beschreiben.“ ([1], S. 289). Für Hitchcock liegt also unter der visuellen „Spur“ seiner Filme noch ein eigener Film, der komplett im Ton abläuft. Dabei ist der Ton für ihn vor allem akustisches Ereignis, weniger eine funktionale Einordnung in Musik, Sound oder Sprache, welchen er im Tondrehbuch gewissermaßen als ein unter dem Film liegendes „Hör-Spiel“ inszeniert und dessen Überschneidungen oder Entfremdungen mit dem Bild er bewußt komponiert. Oder, wie Elisabeth Weis es sagt: „One distinctive attribute of Hitchcock's sound track is the frequent intersection of the functions of the sound effects, music, and dialogue tracks.“ ([7a], S. 15f.).

Befragt zu seinem Film, sah Hitchcock darin über den reinen Horror hinaus, den er selbst im Krieg erlebt hatte, eine tiefere Idee: „Generally speaking, I believe that people are too complacent. [...] Melanie shows that people can be strong when they face up to the situation [...]. The birds basically symbolized the more serious aspects of life.“ ([5], S. 26). Mit der Figur der Melanie Daniels ging es ihm also auch darum, die Selbstgefälligkeit der Menschen vorzuführen, die angesichts bedrohlicher und ernster Situationen, symbolisiert durch die Vögel, zur Barriere werden kann. Hitchcock entlarvt sich aber nicht nur als Optimist, der daran glaubt, dass der Mensch sich nur aufraffen müsse, um diesem Schicksal zu entgehen, er offenbart sich darüberhinaus auch als Romantiker, der sich einem zu düsteren, ursprünglich von Drehbuchschreiber Evan Hunter verfassten Ende verwehrt, um seine Helden nicht in die Aussichtslosigkeit zu schicken, sondern ihnen im Gegenteil eine Hoffnung für die Zukunft mitzugeben. ([5], S. 35 und [11]).

Eine gewisse kindlich-positive Sicht also getreu der Bitte Cathy Brenners an ihren Bruder Mitch während der Flucht aus dem Haus vor den Vögeln, die die Macht übernommen haben, am Ende des Films: „Can I bring the love birds, Mitch? They haven't harmed anyone.“



07 Literaturverzeichnis

- [1] Truffaut, François: Mr. HITCHCOCK, wie haben Sie das gemacht?
14. Auflage. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & CO. KG, 1990.
- [2] Paglia, Camille: THE BIRDS.
London: BFI Publishing, 2002 (= BFI FILM CLASSICS).
- [3] Brophy, Philip: „THE BIRDS. The Triumph of Noise Over Music“.
In: Essays In Sound No. 4. Sydney: 1999.
URL: <http://www.philipbrophy.com/projects/sncnm/Birds.html>
[Stand: 20.05.2007].
- [4] a) Weis, Elisabeth:
“The Evolution of Hitchcock’s Aural Style and Sound in The Birds”.
In: Belton, John (Hg.) / Weis, Elisabeth (Hg.): Film Sound. Theory and Practice.
New York: Columbia University Press, 1985.
Auch veröffentlicht als:
- b) Weis, Elizabeth: “The sound of one wing flapping”.
In: Film Comment 14, 1978, 5, S. 42 - 48. Gefunden in: [8], S. 210.
Auch veröffentlicht im Internet unter:
- c) Weis, Elisabeth (1978): “The Sound of one Wing Flapping”.
URL: <http://www.filmsound.org/articles/Hitchcock.htm> [Stand: 20.05.2007].
Nachgedruckt aus [4] b).
- [5] Counts, Kyle B.: “The making of Alfred Hitchcock’s THE BIRDS.
The complete story behind the precursor of modern horror films”.
In: CINEFANTASTIQUE, Volume 10 Number 2, 1980, S. 14 – 35.
- [6] Bouzeraeu, Laurent: ALL ABOUT THE BIRDS.
Universal Studios Home Video, Inc., 1999.
Auf: Hitchcock, Alfred: DIE VÖGEL.
Universal Studios, 2001 (= Die Hitchcock Collection).

- [7] a) Weis, Elisabeth: "Alfred Hitchcock's Aural Style".
Arbeit zu Erlangung des Doktorgrades in Philosophie.
Columbia University, 1978.
Auch veröffentlicht als:
- b) Weis, Elisabeth: The Silent Scream. Alfred Hitchcock's Soundtrack.
East Brunswick, New York: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
Auch veröffentlicht im Internet unter:
- c) Weis, Elisabeth (1982): "The Silent Scream. Alfred Hitchcock's Soundtrack".
URL: <http://www.filmsound.org/silentscream/index.htm> [Stand: 20.05.2007].
Nachgedruckt aus [7] b).
- [8] Wulff, Hans Jürgen / Heisterkamp, Paul: All about Alfred.
Hitchcock-Bibliographie. Münster: MAkS Publikationen, 1988.
- [9] Korte, Helmut (Hg.): SYSTEMATISCHE FILMANALYSE in der Praxis.
Braunschweig: HBK-Braunschweig, 1986 (= HBK Materialien).
- [10] Chandler, Charlotte: Hitchcock. Die persönliche Biografie.
München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 2005.
- [11] Hunter, Evan: Originaldrehbuch THE BIRDS.
FINAL DRAFT 2nd Revision March 2, 1962.
URL: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/b/the-birds-script-screenplay.html [Stand: 20.05.2007].
- [12] Badge, Peter: Oskar Sala: Pionier der elektronischen Musik.
Satzwerk Verlag, 2000.