

dram. Im Wesentlichen sind es drei grundlegende Merkmale, die den Psychoanalyse-Film kennzeichnen und besonders ergiebig für eine Verbindung von Melodram und Thriller machen:

- Es gibt ein ursächliches Moment für etwas, das nicht in Ordnung ist, und es kann rational rekonstruiert werden (Kriminalfilm).
- Die Ermittlung des ursächlichen Momentes geschieht im Rahmen einer emotional bedeutsamen Beziehung (Melodram).
- Das ursächliche Moment wirkt auf dem Hintergrund naturhafter Gesetzmäßigkeiten im Individuum und im Widerspruch zu konventionellen sozialen Regeln (Melodram und Thriller).

Die Genreverbindung von Melodram und Kriminalfilm bzw. Thriller ist dramaturgisch interessant, da die inhaltlichen Spezifika der beiden Genres grundlegend verschieden sind. Im Melodram fließen Tränen in Zusammenhang mit großen Emotionen und Liebe. Im Kriminalfilm oder Thriller knistert Spannung im Zusammenhang mit scharfsinniger Rationalität und Bedrohung. Und gerade die Verbindung dieser zwei Genres wird im zeitverzögerten Anschluss an den Prototyp *GEHEIMNISSE EINER SEELE* schließlich ein spezielles Genre des Psychoanalyse-Films.

## 5.2 Die Etablierung des Psychoanalyse-Films als spezifische Verbindung von Melodram und Kriminalfilm

SPELLBOUND/MARNIE

### Verstärkung genretypischer Spannungsmomente durch die Psychoanalyse

In *GEHEIMNISSE EINER SEELE* operiert der Analytiker wie ein Detektiv. Seine Aufgabe ist, das ursächliche Moment eines singulären Kindheitstraumas durch die rationale Rekonstruktion seiner biographischen Wirkgeschichte herauszufinden. Seine Therapie ist Ermittlung dieses speziellen primären Kausalmoments. Analog zum polizeilichen Verhör befragt er seinen Patienten, und analog zu dieser spezifischen Ermittlungstätigkeit konstituiert sich auch die Kategorie einer Schuld.

„Das Bild des Psychoanalytikers wird amalgamiert mit dem des Detektivs, die therapeutische Sitzung wird als Verhör inszeniert, das mit den Mitteln des Indizienbeweises die dem Täter verborgen gebliebene Tat rekonstruiert.“ (Koch 1989, S.118)

Innerhalb des psychoanalytischen Diskurses beschreiben *Haubl & Mertens* dieses Detektivbild des Analytikers als „ein metaphorisches Feld, das eng mit der Geschichte der Psychoanalyse verbunden“ (Haubl & Mertens 1996, S.13) sei. Die Gegenstände der Psychoanalyse erscheinen dabei als „ungeklärte Verbrechen“ (ebd.). Es stellen sich Fragen nach dem Täter, die der Patient zu beantworten habe (ebd. S.14 bis 21). Den italienischen Psychoanalytikern

*Fara und Cundo* (1983) folgend, konstatieren sie ein öffentliches Bewusstsein von der Psychoanalyse als einer „Detektivgeschichte“.

„Der Patient ist der Held der Geschichte, das designierte Opfer; der Analytiker ist der Privatdetektiv; die Symptome sind die Drohungen und Anschläge, die sich gegen das Opfer in Gestalt des Patienten richten; die Fehlleistungen, Träume und freien Assoziationen und schließlich die Symptome selber sind die Spuren, die der Detektiv in Gestalt des Analytikers untersucht [...], um Anhaltspunkte zu gewinnen, durch die er den Schuldigen identifizieren kann: Das Trauma, den Komplex oder den Konflikt [...]. Der Schuldige wird schließlich aus den Schlupfwinkeln des Unbewussten herausgejagt.“ (Fara & Cundo zit. n. Haubl & Mertens 1996, S.14)

Haubl & Mertens weisen darauf hin, dass innerhalb des psychoanalytischen Diskurses gegenüber der Analogie zur Detektivgeschichte Vorbehalte überwiegen (ebd. S.13). Schließlich werden zentrale theoretische Konstrukte wie beispielsweise das der Kausalität oder Intentionalität (ebd. S.70f.) und praktische, therapierelevante Momente wie Beziehung und Abwehr (ebd. S.104f.) vernachlässigt. Da wie im filmhistorisch programmatischen *GEHEIMNISSE EINER SEELE* beispielsweise das Übertragungs- bzw. Gegenübertragungsgechehen der analytischen Therapie im Spielfilm nicht vorkommt, spielt es in späteren Psychoanalyse-Filmen auch keine wesentliche Rolle, ob die Analyse im Rahmen einer professionellen, semiprofessionellen oder einer privaten Beziehung durchgeführt wird. Die AnalytikerIn kann im Spielfilm genauso couragierter Arzt (z.B. *SNAKE PIT*, USA 1948), liebende Therapeutin (z.B. *SPELLBOUND*, USA 1945; *HERR DER GEZEITEN*, USA 1991) unterstützender Experte in Kriminalermittlungen (z.B. *DARK MIRROR*, USA 1946) oder Chef und Ehemann (z.B. *MARNIE*, USA 1964) sein.

Neben den genannten dramaturgischen Merkmalen einer Detektivgeschichte findet sich im Psychoanalyse-Film noch ein weiteres charakteristisches Merkmal: Die kriminalistische Arbeit geschieht stets im Rahmen einer emotional engagierten Beziehung. Dadurch kann der Psychoanalyse-Film an den Liebesfilm anschließen. Die liebende Person kämpft hier gleichermaßen mit Mitteln der deduzierenden Ratio, des psychologischen Fachwissens wie auch mit der Kraft ihrer Liebe. In dieser Variante des Liebesfilms verhindert das neurotische Leiden die Erfüllung der Liebe. Aus diesem Grund kämpft die liebende Person unnachgiebig mit psychoanalytischen Instrumenten darum, das ursächliche Trauma, das primäre Kausalmoment des Liebeshindernisses ins Bewusstsein zu holen und die daraus folgende, entfesselnde Katharsis auf den Weg zu bringen. Die psychoanalytische Filmwissenschaftlerin *Gertrud Koch* spricht hier von einer „Einfütterung der Psychoanalyse als dramaturgisches Modell ins Melodram“ (Koch 1989, S.119). Die Psychoanalyse wird ins Melodram eingebaut, und gleichzeitig kann sie zur Konstruktion eines Krimis verwendet werden.

„Es ist wieder einmal die Geschichte einer Jagd auf einen Mann, hier aber eingewickelt in die Psychoanalyse.“ (Hitchcock über *SPELLBOUND* in Truffaut 1973, S.156)

Die Verbindung von Melodram, Kriminalfilm und Thriller an sich ist kein Spezifikum des Psychoanalyse-Films, man denke nur an die Subgenres des Spionagethrillers oder die Kriminalgeschichten im Stile eines Edgar Wallace.

„Sex and crime“ ist keine Erfindung der Psychoanalyse, aber mit Hilfe psychoanalytischer Theorie können die Genrelemente von Melodram und Kriminalfilm in einer speziellen Weise ins Verhältnis gesetzt werden – so dass eine besondere Spannung erzeugt werden kann. Folgende Charakteristika sind dafür maßgeblich:

- Der Kriminalfilm-spezifisch ursächliche Tatbestand eines Unrechts wird als singuläres Kindheitstrauma im Individuum verortet. Die Psyche ist Gegenstand der Ermittlung.
- Die Psyche ist einerseits rational erforschbar, die Erkenntnis des Tatbestands ist deduzierbar. Andererseits ist die Psyche aber auch gefühlsbestimmt und von daher sozial beeinflussbar. Die stärksten beeinflussenden Momente sind dabei Liebe und Begehren.
- Der Gegenstand detektivischer Arbeit ist folglich auch gleichzeitig Gegenstand des Begehrens.
- Die Spannungsmomente von Melodram und Thriller können durch diese Verschränkung gegenseitig verstärkt werden.

Diese gegenseitige Verstärkung der Spannungsmomente von Melodram und Thriller wird anschließend im Vergleich zweier klassischer Psychoanalyse-Filme durchgeführt, deren Regisseur wie kaum ein anderer gleichermaßen psychologisches und filmhistorisches Interesse an seinem Werk hervorgerufen hat: *SPELLBOUND* (USA 1945) und *MARNIE* (USA 1964) von Alfred Hitchcock.

## Hitchcock, Hollywood und der Durchbruch des Psychoanalyse-Films

Den Durchbruch des Psychoanalyse-Films in Hollywood erreichte Hitchcock 1945 mit *SPELLBOUND*. Daran ist zunächst interessant, dass der Psychoanalyse-Film nach dem filmhistorisch bedeutsamen Datum 1926 mit *GEHEIMNISSE EINER SEELE* bei einem breiteren Publikum erst 19 Jahre später ankommt. Um so viel später, dass Hitchcock meinte, mit *SPELLBOUND* „den ersten Psychoanalyse-Film“ gedreht zu haben (Truffaut 1973, S.154). Nach *GEHEIMNISSE EINER SEELE* wurden in Europa in der Zeit des Nationalsozialismus keine psychoanalytischen Filme weiterentwickelt. Die Psychoanalyse bzw. deren VertreterInnen wurden im Nationalsozialismus verfolgt. Sie emigrierten ab den 30er Jahren in die USA und bauten dort ein neues diskursives Feld der Psychoanalyse auf. Das heißt, „die zeitversetzte ‚Hollywood-Karriere‘ der Psychoanalyse korrespondierte mit deren zeitversetzter ‚US-Karriere‘“ (Kaufmann 1990, S.119). Hitchcock hat mit *SPELLBOUND* den ersten bedeutenden Psychoanalyse-Film in den USA produziert. Vor *SPELLBOUND* gab es zwar mindestens fünf Filme<sup>1</sup>, in denen die Psychoanalyse vorkommt, aber bei diesen Filmen handelte es sich durchgängig um qualitativ schwache Werke, die ohne Erfolg blieben. Den Durchbruch der Psychoanalyse beim US-amerikanischen und später auch internationalen Filmpublikum erreichte *SPELLBOUND* (Gabbard & Gabbard 1987, S.53.f, Flicker 1998, S.91).

1 PRIVATE WORLDS 1935, BLIND ALLEY 1939, LADY IN THE DARK 1944 (vgl. Kaufmann 1990, S.119; Gabbard & Gabbard 1987, S.44f.), THE SECRET OF DR. KILDARE 1939 und FLESH AND PHANTASY 1943.



„Innerhalb weniger Wochen nach der Premiere erfuhr die Popularität der Psychotherapie einen gewaltigen Schub. [...] Nach dem Start des Films inserierten in verschiedenen Großstädten Therapeuten und boten ihre Dienste an.“ (Spoto 1984 zit. n. Kaufmann 1990, S.119)

Der Psychoanalyse-Film trat mit *SPELLBOUND* in den USA erstmals über die Grenzen des psychoanalytischen und filmwissenschaftlichen Fachdiskurses publikumswirksam auf die internationale Bühne. Der knapp 20 Jahre nach *SPELLBOUND* gedrehte Hitchcock-Film *MARNIE* (1964) ging ebenfalls als Meilenstein in die Geschichte des Psychoanalyse-Films ein. (vgl. Zeul 1994, S.981).

In *SPELLBOUND* verliebt sich die Psychoanalytikerin Constanze Peterson (Ingrid Bergman) in den neuen Chefarzt der Klinik John Ballantine (Gregory Peck). Ballantine leidet allerdings an einer Amnesie, und er wird von einer Kollegin verdächtigt, seinen Vorgänger ermordet zu haben. Ballantine kann diesen Verdacht nicht bestreiten. Motiviert durch ihre Liebe und mit Hilfe psychoanalytischer Instrumente deckt Peterson nun nach und nach den Grund seiner Amnesie auf: In seiner früheren Tätigkeit als Militärarzt verfiel er in einen Schuldkomplex, weil er fälschlicherweise dachte, seinen Bruder getötet zu haben. Sein Erinnerungsvermögen kehrt aufgrund der Erkenntnis des Traumas zurück, und der Mordverdacht kann widerlegt werden. Zudem ermittelt Peterson noch den wahren Mörder des ehemaligen Klinikchefs. Nach alldem steht beider Liebe nichts mehr im Wege und sie werden ein glückliches Paar.

In *MARNIE* verliebt sich der reiche Verleger Mark Rutland (Sean Connery) in seine Sekretärin Marnie Edgar (Tippi Hedren). Marnie leidet an Kleptomanie und stiehlt Geld aus Marks Tresor. Mark kommt ihr auf die Schliche, sieht jedoch von einer Anzeige ab. Stattdessen macht er ihr einen Heiratsantrag. Nach der Hochzeit können sie aber nicht miteinander schlafen, weil Marnie an unerklärlichen Ängsten leidet. Mit Hilfe psychoanalytischer Literatur versucht Mark, Marnies Hemmungen zu begreifen, und mit Hilfe psychoanalytischer Techniken wie Traumdeutung und freiem Assoziieren sowie biographischen Recherchen und der Konfrontation mit Marnies Mutter deckt er den Grund von Marnies Ängsten in deren Kindheit auf: Sie war das Kind einer Prostituierten und ermordete aus Angst einen Freier. Nachdem das Trauma erkannt ist, verabschiedet sich Marnie von ihrer Mutter und geht zusammen mit Mark nach Hause. Sie will jetzt bei ihm bleiben.

Angeichts der starken Publikumswirkung von *SPELLBOUND* und *MARNIE* stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln Hitchcock den Erfolg erreichte. Zunächst wird Hitchcock im filmtheoretischen Diskurs eine besondere Begabung bei der Bearbeitung psychologischer Themen zugeschrieben – formal und inhaltlich: Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer würdigt Hitchcocks Fähigkeit, mit der Kamera psychische Phänomene prägnant und mit „einem unvergleichlichen Flair für psychophysische Entsprechungen“ (Kracauer 1964, S.360) sichtbar zu machen.

„Keiner ist wie er so ganz zuhause in der dunklen Grenzregion, in der innere und äußere Geschehnisse sich mischen und miteinander verschmelzen. Das setzt nicht



zuletzt eine völlige Beherrschung der Mittel voraus, mit denen physische Gegebenheiten dazu gebracht werden, ihre möglichen Bedeutungen aus sich zu entlassen. Hitchcock denkt buchstäblich im Material suggestiver Umweltphänomene.“ (ebd., S.360f.)

Inhaltlich wird hier Hitchcocks Arbeit ebenfalls als psychologische Meisterleistung betrachtet. Seine Filme gelten als prominente Vertreter eines neuen „psychologischen Realismus“ (Koch 1989, S.119). Besonders erfolgreich wurden Hitchcocks Filme aber vor allem dadurch, dass sie extrem spannend sind. Und die Psychoanalyse war für Hitchcock ein sehr brauchbares Mittel, um Spannung zu erzeugen. Die dramaturgische Verschränkung von detektivischem und emotionsgeladenem Handeln alleine ermöglicht schon ergiebige narratives Potential für spannende Inszenierungen. Doch die Psychoanalyse birgt noch ein weiteres und drittes Moment, das die Dramatik zusätzlich anfeuern kann. Wie Sachs bei *GEHEIMNISSE EINER SEELE* bereits erklärt hatte, sind es „gefährliche und hässliche Triebe des Urmenschen“ (Sachs 1925, S.30f.) die den basalen Stoff des „normalen Seelenlebens“ (ebd.) darstellen. So gesehen, befindet sich unter der Oberfläche jeder noch so gutbürgerlichen Lebensgeschichte eine „riesige Fallgrube“ (Buchka 1984). In ihr lauern verborgene, archaische Kräfte von ungeahnter Reichweite, die jenseits etablierter Moralvorstellungen und gesellschaftlicher Konventionen wirken. Das ist Stoff, mit dem die Nerven der ZuschauerInnen bis zum Äußersten strapaziert werden können.

## Psychoanalyse und Suspense

Die breite Medienwirkung von Hitchcocks filmtechnischen und dramaturgischen Leistungen (Gabbard & Gabbard 1987 S.53f., Koch 1989, S.117f.) wird meistens anhand eines bestimmten Stilmittels spezifiziert: das des Suspense. Suspense sei das „Schlüsselwort der Spielregeln, nach denen seine Filme funktionieren“ (Redottee 2000, S.20ff.). Suspense ist die Bezeichnung für die spezifische Herstellung von Spannungserleben bei der ZuschauerIn. Aufgrund seiner unverkennbaren Ausgestaltung des Suspense sei Hitchcock der „Begründer des modernen Thrillers“ (Steiner & Habel 1999, S.318). Das zentrale Mittel zur Herstellung von Suspense ist für Hitchcock eine Form der Inszenierung, in der „das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.62).

Im Vorspann von *SPELLBOUND* wird das Publikum schriftlich über das Thema des ganzen Filmes informiert: Es geht um die Psychoanalyse, um „dämonische Kräfte“ in der „Seele“:

„Die Psychoanalyse - ein wesentlicher Faktor der Handlung dieses Filmes - ist eine Methode, welche die moderne Seelenheilkunde anwendet, seelische Krankheiten zu heilen. Der Psychoanalytiker versucht den Kranken zu veranlassen, über seine verborgenen Konflikte zu sprechen, um die verschlossenen Türen seiner Seele zu öffnen. Wenn die Komplexe, unter denen der Patient leidet, aufgedeckt und gedeutet sind, lösen sich die Krankheiten und Verwirrungen auf - die dämonischen Kräfte sind aus seiner Seele verbannt.“ (*SPELLBOUND*, Schrift im Vorspann)

In den ersten Szenen des Filmes wird anschließend an diese thematische Einführung eine erotische Stimmung erzeugt. Zu sehen ist eine attraktive Patientin, die einen Pfleger und einen Arzt zu verführen versucht. Die Patientin wird dabei von den anderen als Geisteskranke behandelt. Als Nächstes wird die Psychoanalytikerin Peterson von ihrem Kollegen unmissverständlich umworben. Und beim gemeinsamen Essen des Klinikteams mit dem eleganten neuen Chef Ballantine sitzt dieser neben Peterson. Sie wendet sich ihm zu und zeichnet mit einer Gabel die Umrisse eines Schwimmbades auf die Tischdecke, während die Musik unheimlich an die „dämonischen Kräfte“ aus dem Vorspann erinnert. Die ZuschauerIn wird in die Erwartung eines Unheils versetzt. Truffaut nennt dies eine „Dehnung der Erwartung“ (Truffaut 1973, S.62).



Abb. 38-40: SPELLBOUND:  
Suspense

Die Spannung entlädt sich dann, als Edward beim Blick auf die Gabelspitzen auf der Tischdecke schreit: „Diese weißen Tischtücher. Ich kann sie nicht mehr sehen.“ Die ZuschauerIn ist bestätigt in der Erwartung von etwas Unheilvollem, welche in den kommenden Szenen dann erneut und in verstärkter Weise für Spannung sorgen wird. Zur Erzeugung von Suspense bekommt die ZuschauerIn mehr Informationen als den ProtagonistInnen der Handlung zur Verfügung stehen. Nur die ZuschauerIn hört die unheimliche Musik und weiß, dass dämonische Kräfte am Werke sind. Nur die ZuschauerIn sieht im Unterschied zu der Tischgesellschaft den verlangenden Blick der zuvor so sachlichen, zurückweisenden Peterson beim ersten Augenkontakt mit Ballantine. Diese Kombination des begehrenden Blicks und der Gabelspitzen, die sich in die Tischdecke wie in Haut graben, ist nur für das Auge der ZuschauerIn zugänglich. Somit wird das Publikum „zu Mitwissern, zu Mitätern, zu Komplizen“ (Redotte 2000, S.20f.).

Für Suspense sind nach Hitchcock zudem noch zwei weitere Merkmale entscheidend: Bei der ZuschauerIn werden Emotionen angesprochen, und ihr wird ein „intellektuelles Rätsel“ gestellt (Truffaut 1973, S.63). Die Psychoanalyse ermöglicht die Verwendung beider Merkmale gleichzeitig. Sie verweist stets auf Emotionen, auf sehr starke Emotionen und „dämonische Kräfte“ sogar, und sie ist selbst eine Wissenschaft, das heißt, sie ist besonders gut geeignet, um ein „intellektuelles Rätsel“ zu lösen.

Hitchcock wollte mit *SPELLBOUND* keinen verrückten Film machen – nicht so wie in der Buchvorlage, welche ein „wirklich verrückter Roman“ gewesen sei. Hitchcock behauptete: „Meine Absicht war viel vernünftiger, ich wollte nur den ersten Psychoanalyse-Film drehen“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.154). Beispielsweise brach er mit der üblichen Darstellung von Träumen, „die meist nebelhaft und verworren sind“ (ebd. S.155). Dazu engagierte er für die Traumszenen den berühmten Surrealisten Salvador Dalí. Dieser lieferte ihm Entwürfe für „rein visuelle Träume“ mit „scharfen Konturen“. Hitchcock konzentrierte sich darauf, einen Film zu schaffen, der als Psychoanalyse-Film angekündigt gerade den entsprechenden „Erwartungen

auf etwas vollkommen Irres, Delirendes“ (ebd. S.156) widersprechen sollte. Er wollte nichts Magisches in *SPELLBOUND* inszenieren. „Wir hatten Angst vor der Irrealität und wollten das, was diesem Mann widerfährt, besonders logisch erzählen“ (ebd. S.157). Diesen Anspruch eines „psychologischen Realismus“ sieht die Filmwissenschaftlerin Gertrude Koch hinsichtlich seiner inhaltlichen Mittel allerdings nicht eingelöst. Sie kritisiert Hitchcocks Verwendung der Psychoanalyse als „keineswegs sonderlich vernünftig“ (Koch 1989, S.119). Seine Darstellung der Psychoanalyse mit begrifflichen Figuren wie denen von „dämonischen Kräften“, die aus der Seele der Kranken fahren“ entspreche eher „exorzistischen Vorstellungen von der Psychoanalyse“, welche „Vorstellungen vom Arzt als Magier“ verwende. Weiterhin bediene er durch die Inszenierung von „Liebe als heilender, schulderlösender Kraft“ „christliche Erlösungsphantasien“ und er setze „Liebesfähigkeit [...] bereits voraus“ wo sie in der Psychoanalyse durch die „komplexen Übertragungen erst hergestellt werden soll“ (ebd. S.119, 120). Kochs Kritik trifft zu, insofern Hitchcock

die psychoanalytische Theorie vereinfacht, in gewisser Weise auch verzerrt und zugunsten einer spektakulären Erklärungsfolie von Handlungsabläufen reduziert. Allerdings bewegt sich Hitchcock mit dieser Art der Vereinfachung psychoanalytischer Theorie auch in der Tradition von *GEHEIMNISSE EINER SEELE*. Das heißt, er verwendet in korrekter Weise die Prämissen des psychoanalytischen Films. Vor diesem Hintergrund erfüllt er den Anspruch, mit Hilfe psychologischer Theorie die Lösung eines Rätsels rational nachvollziehbar zu machen. Es geht um die emotional motivierte und rational durchgeführte Ermittlung einer Unheil stiftenden verborgenen Ursache – und zwar im Individuum. Programmatisch stellt Hitchcock diesen thematischen Fokus mit einem Shakespeare-Zitat in den Vorspann von *SPELLBOUND* – noch vor der darauf folgenden Erläuterung psychoanalytischer Theorie:

„In uns selbst [...] nicht in den Sternen liegt unsere Schuld.“ (Shakespeare; Vorspann von *SPELLBOUND*)

Die psychoanalytische Theorie verwendet Hitchcock auch in anderen seiner Filme, allerdings ausschließlich zur Erklärung von psychischen Auffälligkeiten der Protagonisten, wie beispielsweise Höhenangst in *VERTIGO* (USA 1958) oder scheinbar sinnloses Morden in *PSYCHO* (USA 1960). *SPELLBOUND* und *MARNIE* sind im Unterschied dazu Psychoanalyse-Filme im enge-

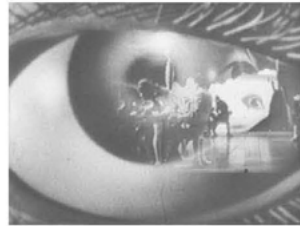


Abb. 41 : *SPELLBOUND*  
Dalis Traumbilder



ren Sinne, weil in ihnen auch psychoanalytische Handlungspraktiken – also Psychotherapien – inszeniert werden.

## Der psychoanalytische Blick konstruiert ein Subjekt – Begehren und Kontrolle im Geschlechterverhältnis

Die Psychotherapie ist in *SPELLBOUND* und *MARNIE* gleichzeitig Schauplatz von Liebe und unnachgiebiger, rationaler Aufdeckung einer ursächlichen Schuld. Der Ansatzpunkt der Psychotherapie ist das Innere des Individuums, welches dem Medium Film entsprechend von Außen erkannt werden muss. Von daher bedarf es eines besonderen Blicks – eines Blicks, der im psychoanalytischen Diskurs als ein voyeuristischer, kontrollierender und spannungserzeugender Zugriff auf die Filminhalte sowie auch auf das Erleben der ZuschauerIn beschrieben wird.

„The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. This is what makes cinema quite different in its voyeuristic potential from, say, striptease, theatre, shows and so on.“ (Mulvey 1989, S.25)

Auf einer abstrakteren Ebene kann der Hitchcock'sche Psychoanalyse-Film als eine Verschränkung der psychologischen Begriffe von Begehren und Kontrolle interpretiert werden – und zwar im Rahmen einer Theorie des Blicks. Um diese Begriffe von Begehren, Blick und Kontrolle spannt sich ein diskursives Feld, das in erster Linie durch die Verbindung von Filmtheorie mit Poststrukturalismus und Psychoanalyse bestimmt ist. Als psychoanalytische Theorie wird dabei entsprechend ihrer Nähe zur Semiotik vor allem die Lacan'sche Psychoanalyse verwendet (vgl. Bronfen 1999, Zizek 2002)

Am Anspruch erzählerischen Realismus gemessen kritisiert Koch, dass Hitchcock im Sinne eines „szientifisch legitimierten ‚Realismus‘“ (Koch 1989, S.117) die Psychoanalyse verkürze und damit nicht rational einsetze. Als möglichen „Sinn“ der Psychoanalyse sieht sie in Hitchcocks Filmen „allenfalls den, anschlussfähig an die Suspense-Erwartungen des Thrillers zu bleiben“ (ebd. S.119). Aus der Sicht einer Lacan'schen Theorie des Blicks jedoch verlagert sich die Funktion des Suspense von einem ausschließlich formalen Zweck zu einem zentralen inhaltlichen. Der Blick wird durch den Suspense hergestellt, geschärft und damit selbst deutlich. Über visuelle Informationen, über das Medium der Kamera erhält die ZuschauerIn schließlich die Suspense erzeugenden Informationen. Durch den Suspense treten Strukturen des Blickens hervor. Im Begriff des Blicks stecken im Lacan'schen Sinne folgende psychologische Annahmen: Der Blick verweist auf die Fähigkeit zur Imagination und auf den Wunsch nach Anerkennung. Er verweist auf Fragen der Identität und auf den psychologischen Begriff des Bedürfnisses. Kurz gesagt, der Suspense verweist über den Blick auf das Begehren. In der Lacan'schen Sichtweise ist der Begriff des Begehrens mit dem der Symbolisierung seiner Objekte notwendig verbunden. Dabei kommt auch grundlegend die Fähigkeit zur Fantasiebildung ins Spiel – und der Suspense lebt von der Fantasie der ZuschauerIn. Die Fantasie wird durch die Kamera gezielt zur Erzeugung von Suspense geleitet. Hier öffnet sich das Feld psychologischer Untersuchungen, weil der Begriff der Fantasie gesellschaftlich begriffen werden kann. Die Medienwissenschaftlerin *Brigitte Hipfl* weist dem

Begriff der Fantasie unter Rekurs auf die Psychoanalytiker *Laplanche & Pontalis* und einer gesellschaftstheoretischen Perspektive entsprechend folgenden Stellenwert zu:

„In unserer Kultur sind es insbesondere die Medien, die uns eine Vielzahl an Phantasieszenarien zur Verfügung stellen. Die Geschichten, die uns dort angeboten werden, sind [...] unendliche Variationen, in denen mit Material aus dem Alltagsleben die thematisch begrenzten Primärphantasien durchgearbeitet werden. Es sind immer wieder dieselben Geschichten, die zirkulieren - Geschichten über Identität, die Beziehung zu anderen, das Verhältnis zu Regeln und Gesetz, deren Inszenierung es möglich macht, dass wir mit unseren Wünschen darin Platz finden.“ (Hipfl 1999, S.151)

Die Fantasien haben eine Funktion im Rahmen von Geschichten, die den Individuen einen Platz im gesellschaftlichen Gefüge zuweisen. Sie geben „unserer Realität Konsistenz“ (ebd.), indem sie „Subjektpositionen“ (ebd.) konstituieren.

„Das Begehren, das in der Phantasie in Szene gesetzt wird, ist auf Ziele ausgerichtet, die dem symbolischen Bereich entstammen. Es sind Bilder und kulturelle Repräsentationen, aus denen das Subjekt lernt, was es zu begehren hat.“ (ebd. S.153)



Abb. 41: „Ich komme nur als dein Arzt. Das hat nichts mit Liebe zu tun.“

Auf diesem theoretischen Hintergrund wird im Diskursfeld der poststrukturalistischen Psychoanalyse Hitchcock mit einem ideologiekritischen Anspruch untersucht. Die Untersuchungen finden dabei in erster Linie im Bereich *feministischer Filmtheorie* statt. Überwiegend gilt Hitchcock hier als „mysoginist“, insofern er einen patriarchalen Blick in Verbindung mit einer masochistischen weiblichen Position inszeniere (vgl. Branton 2000, S.98; Denzin 1995, S.117; de Lauretis 1987; Lippert 1994, S.1089; Mulvey 1989; Penley 1989, S.41f.). Auf der anderen Seite werden Hitchcocks Filme auch als ideologiekritische Werke interpretiert, weil sie spezifische Unterdrückungsverhältnisse des Blicks im Geschlechterverhältnis reflexiv machen würden (vgl. Žižek 2002, Bronfen 1999). Der psychologisch-filmwissenschaftliche Diskurs zu Hitchcock wird auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau geführt. Um hier zu zeigen, wie die psychologischen Momente von Blick, Begehren und Kontrolle durch die Verschränkung von Melodram und Thriller zusammenwirken und damit Subjektpositionen erzeugen, soll zunächst nun wieder ein Blick auf die beiden Filme *SPELLBOUND* und *MARNIE* geworfen werden.

In beiden Filmen geht es um Liebe, Verbrechen, Schuld und Psychoanalyse. *SPELLBOUND* zeigt die Liebe der Psychoanalytikerin Constanze zu ihrem an Amnesie erkrankten und fälschlich des Mordes bezichtigten neuen Chef John. *MARNIE* dreht sich um die Liebe des reichen Verlegers Mark zu seiner

an Kleptomanie leidenden und von ihm selbst des Diebstahls überführten Sekretärin Marnie. In *SPELLBOUND* wird das Ideal der romantischen Liebe inszeniert (vgl. Flicker 1998, S.102). In *MARNIE* geht es um Macht und begehrende Liebe.

Folgende dramaturgische Elemente sind in beiden Filmen gleich:

- Es geht um eine heterosexuell begehrende Liebe.
- Eine/r der beiden leidet an einem neurotischen Komplex.
- Der neurotische Komplex steht in Zusammenhang mit dem fälschlich als Schuld der ProtagonistIn erlebten Tod einer anderen Person.
- Der/die gesunde Partner/in führt bei der/dem anderen eine psychoanalytische Behandlung durch. Sie/er deckt das wahre Geschehen des Verbrechens auf und löst damit den Schuldkomplex der geliebten Person.
- Die Psychoanalyse wird durch die Verwendung psychoanalytischer Bücher, Begriffe und Techniken sowie durch die Inszenierung von Träumen und Symptomen dargestellt.

John leidet an Amnesie, Schwächeanfällen und reagiert phobisch, wenn er Streifen auf weißem Hintergrund sieht. Marnie leidet an Kleptomanie, Frigidität und auch sie reagiert phobisch – immer wenn sie rot auf weißem Hintergrund sieht. John wird beschuldigt, den Vorgänger auf seiner neuen Chefarztstelle ermordet zu haben. Aufgrund seiner Amnesie ist er geneigt, die Schuld anzunehmen. Aber Constanze kommt einem Schuldkomplex in Johns Psyche auf die Spur. Als kleiner Junge hatte John versehentlich den Tod seines Bruders beim Spiel verursacht. Seitdem fühlt er sich schuldig. Marnies Schuldkomplex basiert darauf, dass sie als kleines Mädchen einen Freier ihrer sich prostituierenden Mutter mit einem Schürhaken erschlagen hat, als dieser ihre Mutter tödlich angriff. Marnie handelte aus Angst und Verzweiflung. Ihre Phobie vor Rot rührt aus diesem Erlebnis: Das Blut des Erschlagenen breitete sich vor Marnies Augen aus. Johns Phobie vor Weiß gründet darin, dass er Zeuge war, als sein Vorgänger von dem wahren Mörder beim Skifahren erschossen wurde und einen Abhang hinabstürzte. Hinweise auf die wahren Umstände dieser Traumata zeigen sich in den Träumen von John und Marnie, welche Constanze und Mark psychoanalytisch zu entschlüsseln wissen. Der Status der Psychoanalyse als wissenschaftliches Fachwissen wird in beiden Filmen durch die Verwendung der Titel von Fachbüchern markiert: „Das Labyrinth des Schuldkomplexes“ (von John selbst verfasst) in *SPELLBOUND* und „Sexual Aberrations of the Criminal Female“ sowie „Das unentdeckte Selbst“ in *MARNIE*.

Die liebende Person bemüht sich in beiden Filmen, den neurotischen Komplex der/des anderen zu lösen – motiviert durch Liebe. Doch die Formen der Liebe werden unterschiedlich inszeniert. In *SPELLBOUND* handelt die Psychoanalytikerin Constanze in erster Linie fürsorglich. Sie will John helfen. Immer wieder betont sie, dass ihre psychoanalytischen Bemühungen rein ärztlicher Natur seien. Ihre Liebe zu John ist offensichtlich, doch sie versucht, bis es nicht mehr anders geht, das psychoanalytische Engagement für John unabhängig von ihrer Liebe zu ihm darzustellen. Gleich beim ersten Blickkontakt mit John ist zu sehen, dass die sonst so distanzierte, sachliche Constanze hin und weg ist. Bald danach küssen sie sich auf einem Spaziergang. Nachts geht sie in Johns Zimmer, unter dem Vorwand, sein Buch mit



ihm diskutieren zu wollen. John versteht und erklärt sogleich den Grund ihres Besuches: „Weil etwas mit uns geschehen ist.“ Sie küssen sich wieder. Als Constanze ihn etwas später auf seine Neurose hinweist, tut sie dies, um den Mordverdacht gegen ihn widerlegen zu können. Sie sagt: „Wir werden alles ins Reine bringen, bevor sie [die Polizei, A.d.V.] mit der Untersuchung beginnen“. John schenkt ihr sein Vertrauen. Schließlich spitzen sich die Ereignisse zu, und John muss fliehen. Mit Hilfe eines Detektivs findet Constanze John in einem Hotel. Ihre sehnsüchtigen Gefühle sind eindeutig inszeniert. Doch als sie ihn trifft, behauptet sie: „Ich komme nur als dein Arzt. Das hat nichts mit Liebe zu tun.“ Danach küssen sie sich gleich wieder. Mehrmals noch wird sie versuchen, ihr Begehren zu negieren und ihre Handlungen als rein ärztliche Hilfeleistung darzustellen. Erst unter äußerstem seelischem Druck gibt sie das Motiv ihrer psychoanalytischen Bemühungen preis. John droht, sie zu verlassen, weil er fürchtet, wirklich ein Mörder und damit auch eine Gefahr für Constanze zu sein. Sie bricht zusammen und fleht ihn an:

„Du sagst, du liebst mich. Was glaubst du, warum ich um dich kämpfe? Weil ich dich liebe, weil ich dich brauche. [...] Wir werden herausfinden, was dich seit deiner Kindheit verfolgt.“ (SPELLBOUND)

Das Kindheitstrauma seiner Geliebten will auch der liebende Mark in MARNIE herausfinden. Doch hier sind die Motive der ProtagonistInnen und die Beziehungsdynamik an den Handlungsoberflächen diametral anders gelagert. Während SPELLBOUND die fürsorgliche, helfende und nahezu aufopfernde Liebe einer Frau zeigt, ist in Marnie das offene, egoistische Begehren eines Mannes zu sehen, der seine Geliebte jagt, fängt und behalten will. Der reiche Unternehmer und attraktive Playboy Mark ist fasziniert von Marnie. Er weiß, dass sie eine Diebin ist, noch bevor er sie überführen wird. Und gerade weil sie eine Diebin ist, verliebt er sich in sie. Hitchcocks Anliegen mit MARNIE war es, „eine fetischistische Liebe zu zeigen“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.291). Er pointiert die Idee von MARNIE so:

„Ein Mann will mit einer Diebin schlafen, weil sie eine Diebin ist, wie andere mit einer Chinesin oder einer Negerin schlafen wollen. [...] Um es ganz eindeutig zu sagen: Man hätte Sean Connery zeigen müssen, wie er die Diebin vor dem Safe überrascht, wie ihn die Lust überkommt und er sie sofort vergewaltigt.“ (ebd.)

Während in SPELLBOUND das Begehren der Analytikerin in Widerspruch mit ihrem Anspruch auf Rationalität und damit als verdeckt gezeigt wird, tritt es in MARNIE offen und ohne Ambivalenzen auf die Bühne. Als die Analytikerin Constanze in SPELLBOUND beispielsweise ihren Geliebten John im Hause ihres Lehranalytikers umarmt, schaut dieser verurteilend zu ihr herab, und sie senkt den Blick. An einer anderen Stelle werden die berufliche Identität einer Psychoanalytikerin und die einer liebenden Frau sogar explizit als unvereinbar bezeichnet. Der Lehranalytiker erklärt Constanze und John belustigt: „Wir wissen, der Verstand einer verliebten Frau arbeitet auf der niedrigsten Stufe des Intellekts“. Eine verliebte Psychoanalytikerin verliert demnach ihre fachlichen Fähigkeiten und ist der Meinung ihres Lehranalytikers nach „hundertmal verrückter“ (ebd.) als ihr Patient John.

In der Gestalt des Mark in MARNIE sind die Rollen des begehrenden Mannes und die des rational vorgehenden Analytikers nun völlig kongruent.

In Hitchcocks oben zitierter Erklärung von MARNIE ist weiterhin auch „eindeutig“ expliziert, dass es hier um den Zusammenhang von Begehren, Macht und Herrschaft geht. Thematisiert wird die Macht eines Mannes über eine Frau, oder genauer gesagt, seine reale Macht und sein Wunsch, noch mehr Macht über die Frau zu haben. Gleich zu Beginn des Filmes wird Marnie als ein Objekt der Begierde eingeführt. In der ersten Szene des Filmes ist eine unbekannte Frau zu sehen, wie sie alleine einen Bahnsteig entlanggeht. Die Kamera folgt ihr von hinten. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen, aber ihre Beine. Sie trägt ein figurbetontes Kostüm, auffällig ist ihre schwarze Haarmähne. Zu hören ist nur das Klackern ihrer hochhackigen Schuhe. Es folgt ein Schnitt ins Büro eines beraubten Geschäftsmannes. Er beschreibt eine Frau:



Abb. 42: Marnie

„Geraubt! Gestohlen! 9.967 Dollar. [...] Und es war dieses Mädchen. [...] 1,64 Meter, 110 Pfund, Kleidergröße 38, blaue Augen, schwarzes welliges Haar, regelmäßige Gesichtszüge, gute Zähne.“ (zwei Polizisten schmunzeln, eine Sekretärin lächelt verächtlich)

Die ZuschauerIn erhält zu Beginn des Films zwei Informationen über Marnie: Sie ist attraktiv und eine Diebin. Ihr Gesicht ist erstmals zu sehen, nachdem sie sich die Haare gefärbt hat. Die nächste Information ist die, dass sie eine problematische Beziehung zu ihrer Mutter hat. Marnie versucht sich offensichtlich von ihrer Mutter Liebe zu erkaufen, indem sie ihr Geschenke macht. Die Mutter ist gefühllos und abweisend. Ihr Blick ist verächtlich. Sie kritisiert Marnies nun blonde Haarfarbe als zu aufreizend und bezeichnet Marnies Geschenk als Geldverschwendung. Marnie fordert Liebe. Die Mutter weist sie zurück, spricht vom fehlenden Vater und wertet Männer allgemein ab. Marnie wird zornig, die Mutter ohrfeigt sie. Marnie entschuldigt sich.

In der ersten Begegnung zwischen Marnie und Mark wird das Bild eines Machtverhältnisses aufgebaut: Marnie wartet auf ein Vorstellungsgespräch in Marks Verlag. Sie sitzt mit verschränkten Beinen. Mark kommt in lässigem Gang und blickt auf ihre Beine. Marnie senkt den Blick und zieht verlegen den Rock über die Knie. Mark nimmt schweigend an Marnies Vorstellungsgespräch teil. Er erkennt in Marnie die Diebin, über die er mit seinem geschädigten Geschäftspartner unmittelbar nach dem Vorfall gesprochen hat. Er weiß schon „von einem hübschen Mädchen ohne Referenzen“, das sehr „entgegenkommend“ wirke. Als der Geschäftspartner ihn auf die Diebin hinweist, sagt Mark: „Ach, die meinen Sie, die so hübsche Beine hatte“. Mark blickt zufried-



Abb. 43: Sophie

den und stellt Marnie ein. Er beobachtet sie daraufhin im Arbeitsalltag, bis er sie bald am Samstag zum Diktat in sein privates Büro beordert. Marnie schaut sich in seinem Arbeitszimmer um, ihr Blick fällt sogleich auf das Foto von einem fauchenden, schwarzen Jaguar. Mark erklärt ihr, dass das Sophie sei. Er habe sie in Südamerika gefangen und darauf dressiert, ihm zu vertrauen. Marnie trägt einen schwarzen Mantel. Sie liest den Titel des Diktattextes vor: „Lebensgewohnheiten der Raubtiere im brasilianischen Urwald“. Marnie geht zur Schreibmaschine und setzt sich. Mark betrachtet Marnie währenddessen ohne Unterbrechung, mit einem Blick, der dem eines Raubtieres ähnelt: der Körper regungslos, der Kopf leicht geneigt, die Augen fokussierend auf Marnie gerichtet. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem Marnie scharf und Mark leicht verschwommen (Sean Connerrys Augen sind dabei schwarz geschminkt) aufgenommen ist.



Abb. 44: Raubtiere

Im nächsten Moment wird die psychoanalytische Theorie angedeutet. Marnie und Mark beginnen sich über das „instinktive Verhalten“ der Menschen zu unterhalten. Die filmischen Codes des psychoanalytischen Films, angefangen von GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926) und etabliert durch SPELLBOUND (1945) waren zur Zeit von MARNIE (1964) schon eingeführt: zu sehen waren in den

vorhergehenden Szenen bereits sozial auffälliges Verhalten (Diebstahl), Verwandlung (gefärbte Haare), problematische Mutterbeziehung (Liebesentzug, Abwertung von Männern, Idealisierung), Symptom (Rot-Phobie), Alptraum und Symptom (Empfindung von Kälte), Verdacht (Einstellungsgespräch), Vertrauen und Verhaltensbeeinflussung (dressierter Jaguar). Während Mark verschwommen und stilisiert wie ein Raubtier hinter seinem Schreibtisch auf Marnie blickt, können bei der ZuschauerIn diese Code-merkmale in Ruhe und prägnant wirken. Die Genrezugehörigkeit zum Psychoanalyse-Film wird spätestens in dieser Szene offensichtlich.

Marnie: Die Lebensgewohnheiten der Raubtiere im brasilianischen Urwald.

Mark: Tja, wissen Sie, bevor die Firma mich mit Beschlag belegt hat, hatte ich eigentlich vor, Zoologie zu studieren. ...

Marnie: Zoologie?

Mark: Ja, das instinktive Verhalten.

Marnie: Ach. Ist da das Verhalten der Menschen miteingeschlossen?

Mark: In gewisser Beziehung ja, denn unser instinktives Verhalten geht auf unsere animalischen Urahnen zurück.

Marnie: Auch die Instinkte des schwachen Geschlechts?

Mark: Dieser Aufsatz behandelt die Instinkte der räuberischen Lebewesen, der kriminellen Gattung sozusagen. Interessanterweise sind unter den weiblichen Tieren die räuberischen Neigungen sehr stark.



Mark und Marnie blicken sich nach diesem Dialog schweigend in die Augen. Ein Gewitter bricht los und wirft durchs Fenster einen Ast in den Raum. Marnie ist verängstigt, und Mark nimmt sie in den Arm. Sie küssen sich. Als Marnie einige Tage später nun auch Mark Geld stiehlt, ist seine Chance gekommen, das Raubtier, dessen Fährte er schon aufgenommen hat, zu fangen. Er überführt sie, verhört sie, und er bietet ihr als Alternative zur Anzeige die Hochzeit mit ihm an. Er macht Marnie eine Liebeserklärung, doch Marnie erkennt sein Motiv.

Marnie: Nein, du liebst mich nicht. Ich bin nur etwas, das du gefangen hast. Du hältst mich für ein Raubtier, das in einer Falle sitzt.

Mark: Das stimmt genau. Und ich glaube, ich habe diesmal wirklich ein wildes Raubtier gefangen. Ich habe dich gejagt und gefangen, und ich schwöre dir, ich werde dich auch behalten. Übrigens Marnie, wenn wir zuhause sind, komme nicht auf die Idee, mit dem Familiensilber durchzubrennen. Reiß dich zusammen, nur für eine kurze Woche, und wenn die vorüber ist, kannst du es dir rechtmäßig nehmen.

Marnie: So wie Sie mich dann nehmen können. So wie Sie es dann auch rechtmäßig tun können.

Mark: Ja, wenn man es so ausdrücken will. Irgendjemand muss die Verantwortung für dich übernehmen, Marnie, und da bleibt nur die Wahl zwischen mir und der Polizei, Schätzchen.

Mit den Metaphern von Jagd und Raubtieren umreißt Hitchcock hier eine interessante psychologische Kippfigur. Marnie und Mark sind beide Raubtiere. Marnie ist ein Raubtier, weil sie stiehlt. Mark ist ein Raubtier, weil er Marnie erbeuten und besitzen will. Beider Raubtierverhalten funktioniert dabei auf unterschiedlichen Handlungsebenen. Marnies räuberischen Motive haben Geld als Gegenstand. Marks Beute ist Marnie. Sein Gegenstand des Begehrens ist das Raubtier, abstrakter formuliert, das Räuberische selbst, oder psychologisch formuliert, das räuberische Selbst von Marnie. Marks Beutezug kommt allerdings nicht zum Ziel: Marnie heiratet ihn zwar, aber sie verweigert sich ihm sexuell. Sie kann nicht mit ihm schlafen, weil sie es nicht erträgt, von Männern berührt zu werden. Aus dieser dramaturgischen Figur kann nun folgender psychologischer Konflikt herausgelesen werden: Marnies und Marks Begehren ist räuberisch. Beide verwenden Kontrollmechanismen zur Erfüllung ihres Begehrens: Marnie, indem sie ihr Begehren an das Symptom der Kleptomanie bindet und ihre Diebstähle gut überlegt durchführt, Mark, indem er Marnie eine Falle stellt. Doch Marks Kontrolle scheitert genau am Gegenstand seines Begehrens: an Marnies Symptom, das über das Raubtierverhalten hinausgeht. Sie ist nicht nur kleptoman, sondern sie benutzt das Stehlen auch als Bedürfnisbefriedigung und zur Vermeidung ihrer Angst vor sexueller Nähe. Mark hat Marnie zwar gefangen, aber er kann sie nicht in Besitz nehmen. Marnies Symptom steht Marks Begehren im Weg. Deshalb wird im weiteren Verlauf des Filmes Marnies Symptom zum Gegenstand eines Konflikts zwischen Marnie und Mark. Marnie hält an ihrem Symptom fest, und Mark will es aus dem Weg räumen. Mark erweitert in Folge seine Machtinstrumente. Er greift zur Psychoanalyse. Er sieht in Marnies sexueller Verweigerung ein psychologisches Problem, das mit psychoanalytischen Mitteln gelöst werden kann. Da Marnie entgegen seinem Vor-

schlag keinen Psychiater konsultieren will, bleibt ihm nichts anderes übrig, als die psychoanalytische Behandlung selbst zu übernehmen – gegen Marnies Widerstand.

Im Sinne einer psychologischen Theorie der Macht kämpfen Marnie und Mark gegeneinander. Marnies Macht wird auf der Ebene des Symptoms, Marks Macht auf der Ebene des offenen Begehrens inszeniert. Marnies Widerstand wird dabei psychoanalytisch als eine Abwehr dargestellt, welche Mark zu durchbrechen versucht. Das heißt, Marnies Leiden ist als Krankheit dargestellt, und ihr Widerstand gegen Marks Versuche, in ihre Psyche zu dringen, werden zwar zu Anfang jeder entsprechenden Szene als Widerstand gegen seine Grenzüberschreitungen, aber letztlich auch immer wieder im Rahmen ihrer Krankheit erklärt. Als Mark mit ihr über die Inhalte eines ihrer Alpträume sprechen will, entgegnet sie ihm verächtlich: „Spielst du Freud? [...] Warum lässt Du mich nicht in Ruhe?“ Mark erwidert: „Weil ich dich für krank halte.“ Marnie wirft Mark daraufhin vor, dass er selbst „pathologisch“ sei, weil er auf eine Frau wie sie, die stiehlt und keine Männer an sich heranlässt, stehe. Mark lässt nicht locker, und da er bemerkt, dass Marnie psychologisch gebildet ist, will er ihr ein Buch über „das unentdeckte Selbst“ zu lesen geben. Marnie kontert, indem sie versucht, Mark lächerlich zu machen:

„Du möchtest für dein Leben gern Arzt spielen, nicht? Ok, ich bin ein begeisterter Kinogänger, ich verstehe was davon. Komm, spielen wir. Wollen wir mit Träumen anfangen oder wollen wir frei assoziieren?“

Sie beginnen ein Wortassoziationsspiel. Mark nennt Begriffe wie „Sex“ und „Tod“. Marnie antwortet mit Witzen und Reimen, allerdings gerät sie emotional zunehmend unter Druck, und beim Wort „rot“ bricht sie zusammen. Sie beginnt zu weinen, Mark nimmt sie in seinen Arm, und Marnie schluchzt: „Oh Gott, hilf mir!“ Diese Form eines Wortassoziationsspiels findet sich auch im wissenschaftlichen Diskurs: Schüler des Kriminologen Hans Groß entwickelten es Anfang des 20. Jahrhunderts als eine Verhörtechnik zum Zweck von Kriminaluntersuchungen (vgl. Haubl & Mertens 1996, S.22).

Nachdem Marnies Rot-Phobie nun noch weitere Ausmaße annimmt und schließlich zu einem dramatischen Reitunfall führt, Marnie wie in Trance wieder stehlen will und Mark sie vor dem offenen Tresor stellt, setzt Mark zum Höhepunkt seines psychoanalytischen Kampfes gegen Marnies Symptom an. Er zwingt sie mit Gewalt, gemeinsam ihre Mutter zu besuchen. Die Adresse der Mutter und Hinweise auf Marnies Trauma hat er vorher schon von einem Privatdetektiv ermitteln lassen. Mark bringt die aufgelöste und tobende Marnie in Anwesenheit ihrer Mutter so sehr unter Druck, dass sie sich an ihr Kindheitstrauma erinnert: Sie litt unter den Besuchen der Freier und hat in Notwehr einen davon erschlagen. Daraus resultierte ihre Abscheu gegen die Berührung von Männern.



Abb. 45: Mark stellt Marnie immer wieder Fallen und durchbricht ihre Abwehr.

Während Marnie weinend vor ihrer Mutter kniet, platziert Mark seine Schlussdeutung:

„Marnie. Es wird Zeit, dass du ein bisschen Mitleid mit dir selbst hast. Wenn ein Kind [...] keine Liebe empfängt, dann nimmt es sich, was es kriegen kann, ganz gleich wie. Das ist nicht schwer zu verstehen, hm.“



Abb. 46: „Ach Mark, ich will nicht ins Gefängnis. Ich bleibe lieber bei Dir.“ „Das freut mich, Liebes.“

Benommen und ruhig verlässt Marnie nun zusammen mit Mark die Wohnung der Mutter. Mark nimmt Marnie in den Arm. Er ist am Ziel seiner Anstrengungen. Er scheint Marnie unter Kontrolle zu haben. Sie zeigt keinen Widerstand mehr, schmiegt sich an Marks Schulter und steigt in seinen Wagen. Sie versichert, bei ihm zu bleiben und nicht ins Gefängnis zu wollen.

Doch kann Mark mit diesem Ergebnis zufrieden sein? Ist er auch am Ziel seines Begehrens angekommen? In der letzten Einstellung ist am Ende der Hafenstraße ein riesiges Schiff zu sehen, vor dem Marks Wagen wegfährt – ein Schiff, in dem *Slavor Zizek* eine für den latenten Sinngehalt des Filmes wichtige Bedeutung sieht. Er interpretiert dieses Schiff mit dem Lacan'schen Begriff des Realen als eines symbolischen Orts, „in dem Marnies Mutter lebt“ (Zizek 2002, S.20). Diese nachhaltige Präsenz der Mutter kann im Widerspruch zu Marks Erfolg bei Marnie verstanden werden. Es bleibt äußerst unklar, inwieweit sich Marnie wirklich für eine Beziehung mit Mark entschieden hat. Durch die Unklarheit über Marnies Entscheidung bleibt auch Unklarheit über Marnies Empfinden und letztlich über ihre Identität bestehen. Damit verweist der Film auf ein kontroverses Diskussionsfeld zu Hitchcocks Frauenbild.

## Hitchcock in der feministischen Filmtheorie

Hitchcocks Thema der Verschränkung von Macht und Begehren innerhalb von Geschlechterbeziehungen wirft die Frage danach auf, in welcher Art er patriarchale Vorstellungen behandelt. Insbesondere von der eben beschriebenen letzten Szene in MARNIE ausgehend, macht nun die feministische Filmwissenschaftlerin *Elisabeth Bronfen* den Vorschlag, „dass Hitchcock als wesentlich weniger misogyn und heterosexualistisch zu verstehen ist, als die gängige Meinung es darstellt“ (Bronfen 1999, S.151). Hitchcocks Filme nehmen im feministischen Diskurs eine prominente Rolle ein, und die „gängige Meinung“ zu Hitchcocks Frauenbild geht im Wesentlichen auf die psychoanalytisch orientierten Filmwissenschaftlerinnen *Laura Mulvey* und *Tania Modleski* zurück.



Modleski kennzeichnet Hitchcocks Sicht auf die Frauen als mysogyn. Sein Frauenbild sei das eines „passiven Objekts männlicher, voyeuristischer, sadistischer Impulse“ (Modleski 1988, S.1f.). Diese Sichtweise teilt Modleski mit Mulvey, die in ihren filmanalytischen Untersuchungen spezifische unbewusste Funktionsweisen patriarchaler Verhältnisse aufdeckt und die etablierte Filmsprache als „grundlegend durch die Geschlechterherrschaft strukturiert“ sah (Klippel 2003, S.170). Einer ihrer zentralen Begriffe ist dabei der eines psychoanalytisch bestimmbarer „place of the look“ (Mulvey 1975, S.25).

Hitchcocks Filme erscheinen in Mulveys Analysen als besonders konturierte Inszenierungen eines „männlichen Blicks“, der im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse den Ort der Frau in einer masochistischen Beziehung zum Mann konstruiert (vgl. Penley 1989, S.41f.; Lippert 1994, S.1088f.).

Bronfen unterläuft diese Auffassung von einer affirmativen Darstellung patriarchaler Frauenbilder in Hitchcocks Filmen im Rahmen eines semiotischen Ansatzes, mit dem sie in seinen Filmen die Inszenierung grundlegender Widersprüche patriarchaler Ideologie aufzeigt. Im Zuge der Darstellung einer reflexiven Lesart werden Hitchcocks Filme zum Teil weit in den Himmel gehoben. *Robert Samuels* sehe in Hitchcocks Werk beispielsweise „Qualitäten, die als Korrektur zu den Einsichten Jacques Lacans und Jacques Derridas über Sexualität und Sprache gelesen werden könnten.“ Er spreche von einer „Rückkehr des verdrängten weiblichen Subjekts.“ Sein Werk ziele „tief ins Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft“ (Feldvoß 2000, S.55f.), und mit seinem letzten Film *FRENZY* (UK 1972) werfe Hitchcock einen „luziden Blick auf eine Gesellschaft, deren Geschlechterbeziehungen von einem tiefgründigen Frauenhass strukturiert sind“ (ebd. S.62).



Abb. 47: MARNIE / Promotion Picture



Abb. 48: Hitchcock und Hedren

Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft“ (Feldvoß 2000, S.55f.), und mit seinem letzten Film *FRENZY* (UK 1972) werfe Hitchcock einen „luziden Blick auf eine Gesellschaft, deren Geschlechterbeziehungen von einem tiefgründigen Frauenhass strukturiert sind“ (ebd. S.62).

Bronfen stützt ihre These, dass Hitchcock feministisch gelesen werden könne, mit einer „kritischen Reiteration“ der Freudschen Texte zur Hysterie, „die man als eine Auslotung der unterdrückten weiblichen Stimme verstehen könnte“ (Bronfen 1999, S.151). Sie verbindet das Freudsche Konzept der Hysterie mit dem semiotischen Begriff der Performanz. Dem Freudschen Modell einer heilsamen

Katharsis durch das Erinnern und das Erkennen von ursächlichen psychischen Geschehnissen füge Hitchcock die Darstellung des darin enthaltenen theoretischen Problems vom Verhältnis zwischen Bedeutung und Referent hinzu. Folgende Frage müsse dabei unter Berücksichtigung des hier vorausgesetzten dialektischen Verhältnisses von Referent und Bedeutung notwendig offen bleiben.

„Die beunruhigende Frage, [...] ob es je wirklich möglich ist, an eine traumatische Urszene heranzukommen [...] oder ob die erreichte Szene nicht notgedrungen performativ gestaltet ist, was bedeutet, dass sie durch die diskursive Formation hervorgebracht ist, an deren Ursprung sie nachträglich gesetzt wird.“ (Bronfen 1999, S.156)



Abb. 49: Tippi Hedren / BIRDS

Unter dem Licht einer solchen Theorie performativer Wahrheit berührt Hitchcock einen zentralen psychologischen Begriff: den der Identität – und speziell den der Geschlechtsidentität. „Gibt es eine wahre Weiblichkeit hinter diesem Täuschspiel oder existiert die Frau nur als auferlegte und auf Faszination und Verführung angelegte Darstellung“ (ebd. S.161)? In der letzten Szene von *MARNIE* fehlen mehrere „Garantien“ (ebd.), um sicher wissen zu können, ob Marnie nun wirklich Marks Beute ist. Die Wahrheit ihres Begehrens und damit korrespondierend die Möglichkeit einer festschreibenden Theorie von weiblicher Identität bleiben

offen. Die ZuschauerIn kann nicht wissen, ob Marnie mit dem Erinnern des Matrosenmordes „wirklich den Ursprung ihres Traumas und nicht nur dessen bedeutendste Repräsentation wiedergegeben hat“ (ebd. S.170). Die Darstellung von Marnie nach der Katharsis wirke weiterhin auch nicht beruhigend, sondern verunsichernd. „Diese infantilisierte Marnie“ sei eine „äußerst unheimliche Gestalt. [...] Das mordende Kind und die unterwürfige Frau“ bilden „einen neuen hysterischen Fremdkörper“. Das Wissen über die weibliche Identität bleibe offen, und damit eröffne Hitchcock die Möglichkeit einer subversiven Lesart geschlechtsspezifischer Filmcodes. Bronfen erläutert, wie Hitchcock filmische Codeelemente gezielt eingesetzt hat. Die Rolle der Marnie hat er mit der als „Inbegriff einer perfekten SchauspielerIn“ (ebd. S.158) berühmten Tippi Hedren besetzt. Sie spielte bereits in *BIRDS* (USA 1963) eine Frau „die für ihre sexuelle Eigenständigkeit und Unkonventionalität bestraft wird“ (ebd.). Hitchcock spielt also mit Vorwissen der ZuschauerIn, um in *MARNIE* die zentrale Frage nach Sein oder Schein auch auf dieser Ebene zu induzieren. Weibliche Identität erscheint somit offensichtlich als eine konstruierte, und der Film wird in Folge einer feministischen Lesart zugänglich.

Im Kontext des feministischen Hitchcock-Diskurses werden die allgemeineren Begriffe von Identität und Gesellschaft mitverhandelt. Auch auf dieser Ebene werden Hitchcocks Filme hinsichtlich ihrer ideologischen Möglichkeiten beurteilt.

## Hitchcock und der Begriff der Gesellschaft im Psychoanalyse-Film

Die Frage nach den Bedeutungsgehalten – gar hinsichtlich gesellschaftlicher, ideologischer Verhältnisse – wird von dem renommierten Filmtheoretiker *Siegfried Kracauer* nahezu als absurd verstanden.

„Niemand wird bestreiten wollen, dass die typische Hitchcock-Fabel alles andere als bedeutungsvoll ist. Seine Filme verwenden Emotionen als Reizmittel, bedienen sich irgendwelcher Konflikte und Probleme rein um der Spannung willen und vermeiden es im allgemeinen, ernsthafte menschliche Angelegenheiten zu berühren.“ (Kracauer 1964, S.361)

Allerdings verwendet Kracauer diesen Begriff der Bedeutungslosigkeit in einem positiven Sinne. Im Hinblick auf den Suspense bezeichnet er gerade die Bedeutungslosigkeit der Hitchcock-Filme als deren besonderen Vorzug (ebd.). Der Suspense lebt von den möglichen Vorannahmen der ZuschauerIn, und somit ist der ZuschauerInnen-Blick schon aus formalen filmtechnischen Gründen konstitutiv für die Erzeugung von (filmischer) Realität. Gerade weil die Inhaltsebene so sehr eingengt oder, anders formuliert, keine inhaltliche Tiefe in Hitchcocks Filmen sei, eigneten sie sich so gut, den Prozess der Wahrnehmung zu fokussieren. Im psychischen Akt der Wahrnehmung spiegeln sich die gesellschaftlichen Realitäten ihrer Möglichkeit. Hitchcocks Darstellung von Subjektivität steht damit in einem Kontext ideologischer Diskurse.

*Norman Denzin* verortet den Bedeutungshorizont von Hitchcock hier allerdings in einer eher begrenzten Weise. Er hebt Hitchcock zwar neben *Antonioni* als prominenten Stellvertreter eines Films der subjektiven Kamera hervor, jedoch sieht er in seinen Filmen, ähnlich wie die Filmwissenschaftlerin *Gill Branston* im melodramatischen Psychoanalyse-Film auf einer allgemeineren Ebene, auch deutliche moralische Aussagesysteme verankert. Branston beurteilt die filmische Verwendung der Psychoanalyse im Hollywood-Mainstream als eine transformierte Form der bekannten medialen Dichotomisierung von ‚gut und böse‘ in ‚krank und gesund‘:

„The language of ‚good‘ and ‚evil‘ was replaced by that of ‚health‘ and ‚adjustment‘ in films like [...] *Spellbound*.“ (Branston 2000, S.140)

Laut Denzin kann bei Hitchcock die moralische Dimension seiner Filme an der speziellen Weise der Kameraführung aufgezeigt werden. Die Kamera erfülle der ZuschauerIn den dargelegten für Hitchcock typischen voyeuristischen Genuss nicht nur einfach so, sondern

„the spectator’s desire [...] must be channeled into a larger project, the extraction of truth from a situation. [...] Hitchcock’s camera [...] must stand as an authority. [...] Hitchcock’s films simultaneously punish, please, reveal truth and act as a moral authority.“ (Denzin 1995, S.118)



Die autoritäre Funktionsweise von Hitchcocks Kamera leitet Denzin aus der Verwendung eines traditionellen filmtechnischen Mittels ab: Der Ort der Zuschauerin, der „point of view“ ist mit den kausalen Strukturen des Handlungsaufbaus aufs Engste verknüpft (ebd.). Dem Blick und der Fantasie sind damit deutliche Grenzen gesetzt, und das über die Kamera „eingefangene Subjekt“ (de Lauretis 1994, S.102) hat nicht viel Handlungsspielraum. Gegenüber der These einer möglichen reflexiven Lesart des „männlichen Blicks“ (Mulvey 1975) in *SPELLBOUND* und *MARNIE* ist demnach Skepsis geboten. In formalästhetischer Hinsicht sind die beiden Filme auf ein männliches Subjekt zugeschrieben und inhaltlich werden gesellschaftliche Zusammenhänge der Geschlechterkonstruktion nicht verhandelt.

Genauso wie gesellschaftliche Bedingungen der Geschlechterkonstruktion in *SPELLBOUND* und *MARNIE* in einer nach Denzin nur sehr begrenzten reflexiven Distanz wahrgenommen werden können, kommt der Begriff der Gesellschaft als solches in Hitchcocks Filmen in keiner kritischen Weise vor. Darüber hinaus wird in seinen Filmen auch die Psychoanalyse weniger als ein kulturelles und damit selbst gesellschaftliches Phänomen verwendet. Die Psychoanalyse ist in Hitchcocks Filmen ein technisches Mittel zur Erzeugung von bildästhetischen und narrativen Spannungsmomenten. Damit etabliert Hitchcock die Psychoanalyse als ein Instrument zur Verbindung von Melodram und Thriller. Der Begriff der Krankheit fungiert dabei wie im prototypischen Psychoanalyse-Film *GEHEIMNISSE EINER SEELE* als ein formal eindeutiges Kriterium zur Rekonstruktion einer kausal nachvollziehbaren Narration. Zentrales Merkmal der Funktionsweise dieses Krankheitsbegriffes ist ein singuläres kausales Ursprungsmoment. In Verbindung mit rekonstruierten Kausalfolgen dockt der Psychoanalyse-Film über den Begriff heilsamer Katharsis im Rahmen von Liebesbeziehungen an das Genre des Melodrams an. Diese filmspezifische Verwendung psychoanalytischer Theorie machte die Psychoanalyse in einem allgemeinen kulturellen Raum selbst berühmt.

Spätere erfolgreiche Hollywood-Filme wie beispielsweise *HERR DER GEZEITEN* (USA 1991) spiegeln diese kulturelle Repräsentation der Psychoanalyse bis heute wieder. Die Verbindung zum Melodram muss dabei nicht unbedingt durch die Überschneidung von privater Liebesbeziehung und therapeutischer Beziehung hergestellt werden. In dem ebenfalls berühmten Film *GOOD WILL HUNTING* (USA 1997) findet, wie auch zwischen Barbra Streisand und Nick Nolte in *HERR DER GEZEITEN*, am Höhepunkt der Erzählung eine heilsame Katharsis des Patienten in den Armen seines Therapeuten statt. Die Protagonisten werden hier zwar kein Paar, aber die Entfaltung ihrer emotionalen Beziehung bildet den roten Faden der Handlung, während die gesellschaftlichen Umstände der psychotherapeutischen Behandlung in einer rein klischeehaften Weise den Handlungsrahmen abgeben.

In *THE SIXTH SENSE* (USA 1999) kommen gesellschaftliche Kontexte von Psychotherapie und Krankheitsbegriff schließlich in gar keiner Weise mehr vor. Die Beziehung zwischen Therapeut und Patient wird hier in einem übersinnlichen Raum inszeniert: Der Therapeut ist schon tot, und der Patient sieht als Folge seiner Krankheit Tote. Diese surreale Verschränkung erklärt die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Patient und Therapeut. Der Therapeut existiert nur in der subjektiven Wirklichkeit des psychisch Kranken. Ein Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Realität, therapeutischer Beziehung und Krankheitskonstruktion kann in einer solchen dramaturgischen Figur sicherlich kein sinnvolles Handlungselement sein, doch bemerkenswert

ist hier gerade, wie weit die Psychoanalyse in einem gesellschaftlich dekontextualisierten Bedeutungsraum als ein etabliertes Genrelement tragen kann.

Mit Hitchcock und bedeutenden Hollywood-Filmen, wie beispielsweise den oben genannten, ist die Psychoanalyse im Filmdiskurs und dadurch auch in einem allgemeinen kulturellen Diskurs repräsentiert. Einen nächsten logischen Schritt in der Geschichte des Psychoanalyse-Films ging nun Woody Allen. Er repräsentierte in seinen Filmen die Repräsentation der Psychoanalyse selbst. Er machte den Psychoanalyse-Film reflexiv und thematisierte beispielsweise in *DER STADTNEUROTIKER* (USA 1977) einen kulturell-gesellschaftlichen Ort der Psychoanalyse. Damit löst er das Genre des Psychoanalyse-Films von den übergeordneten Genres des Thrillers und Melodrams ab. Er führte den Psychoanalyse-Film ins Genre des gesellschafts- bzw. kulturkritischen Filmes.

### 5.3 Der Psychoanalyse-Film als Reflexion von Gesellschaft und Kultur

#### DER STADTNEUROTIKER

#### Woody Allens Widerspruch im Subjekt

Die Psychoanalyse ist spätestens nach Hitchcocks *MARNIE* im Laufe der 60er Jahre nicht zuletzt durch das Kino im öffentlichen Bewusstsein, d.h. in einem übergeordneten kulturellen Diskurs der US-amerikanischen und europäischen Gesellschaft angekommen. Es ist der Diskurs eines sich verändernden Bürgertums im Zuge der Flexibilisierung von Lebensweisen und der Diskursivierung eines pluralisierten Identitätsbegriffs. Woody Allen ist die Ikone eines auf diese gesellschaftlichen Vorgänge abzielenden Genre-Kinos – mit seinen Figuren, die zwischen dem Bild sich selbst thematisierender trauriger Anti-Helden und kreativer Individuen kippen. Auf den Höhepunkt brachte Allen dieses Thema variabler Subjektivität mit seinem Film *ZELIG* (USA 1983), in dem er ein soziales Chamäleon spielt (vgl. Boggs & Pollard 2003, S.142f.). Allen inszeniert mit seinen Filmen Begriffe reflexiver Subjektivität und gesellschaftlicher Entfremdung. Die Psychoanalyse spielt dabei eine prominente, wiederkehrende und im kulturellen sowie fachlichen Diskurs gleichermaßen gut fundierte Rolle. In *ANOTHER WOMAN* (USA 1988) steht beispielsweise das hautnahe Miterleben eines realitätsnah gehaltenen psychoanalytischen Therapieprozesses durch eine in der Nebenwohnung arbeitende Philosophieprofessorin im Zentrum. Besonders interessant an Allens Filmen ist, dass in ihnen die Psychoanalyse als reflektierende soziale Praxis und als kultureller Gegenstand jener Reflexion gleichermaßen wirkt. Durchgängig wird die Psychoanalyse in engem Zusammenhang mit einem explizit verhandelten Bild von der Gesellschaft in Szene gesetzt. Dabei setzt Allen die Bilder von Gesellschaft und Individuum in ein widersprüchliches Verhältnis.



Abb. 50: *ZELIG* 1983