



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Alfred Hitchcock und die Popularisierung der
Psychoanalyse durch den Film noir in Amerika 1945-60.
Eine systematische Filmanalyse von *Spellbound* (1945),
Vertigo (1958) & *Psycho* (1960)“

verfasst von / submitted by
Dominik Mario Wieser

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Englisch /UF Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Fragestellungen	1
1.2 Hypothesen und Umfang der Arbeit	1
1.3 Methodik und Aufbau	2
2. Systematische Filmanalyse: <i>Spellbound</i> (1945)	3
2.1 Hollywood und Psychoanalyse in Amerika bis 1945	3
2.2 Die amerikanische Gesellschaft bis 1945	5
2.3 Filmentstehung <i>Spellbound</i>	7
2.4 Zensur und <i>Spellbound</i>	9
2.5 Psychoanalyse in <i>Spellbound</i>	10
2.5.1 Doppelgänger durch Amnesie und der Ödipuskomplex	11
2.5.2 Traumsequenz, Psychoanalyse und Surrealismus	13
2.5.3 Der Traum und Traumdeutung in <i>Spellbound</i>	15
2.5.4 Subjektive Identität und Wiederholungszwang	18
2.5.5 Constances Identität	22
2.6 Filmrezeption <i>Spellbound</i>	26
2.7 Ergebnisse <i>Spellbound</i>	27
3. Systematische Filmanalyse: <i>Vertigo</i> (1958)	28
3.1 Amerika und Hollywood in den 1950ern	28
3.2 Amerika und Hollywood im Kalten Krieg	29
3.3 Psychoanalyse nach dem Zweiten Weltkrieg	30
3.4 Filmentstehung <i>Vertigo</i>	32
3.5 Psychoanalyse in <i>Vertigo</i>	34
3.5.1 Männlichkeit, Wiederholungszwang, Todeswunsch, Melancholie	34
3.5.2 Der Ödipuskomplex in <i>Vertigo</i>	40
3.5.3 Der Traum in <i>Vertigo</i>	42
3.5.4 Madeleines Traum als des Rätsels Lösung und der Nabel des Traums	46
3.6 Filmrezeption <i>Vertigo</i>	48
3.7 Ergebnisse <i>Vertigo</i>	50
4. Systematische Filmanalyse: <i>Psycho</i> (1960)	51
4.1 Amerika, Hollywood und die Psychoanalyse gegen Ende der 1950er	51
4.2 Filmentstehung und Zensur bei <i>Psycho</i>	53
4.3 Psychoanalyse in <i>Psycho</i>	56

4.3.1 Das Möbius-Band in <i>Psycho</i>	56
4.3.2 Das Spiegelbild als der unheimliche Doppelgänger	60
4.3.3 Die Schaulust in <i>Psycho</i>	62
4.3.4 Der Ödipuskomplex in <i>Psycho</i>	63
4.4 Filmrezeption <i>Psycho</i>	68
4.5 Ergebnisse <i>Psycho</i>	70
5. Conclusio	72
6. Literaturverzeichnis	75
6.1 Filmliste	76
6.2 Onlinequellen	76
7. Abstract	78

1. Einleitung

Beim „Film noir“ handelt es sich offensichtlich um ein komplexes Thema. Die französische Bezeichnung beschreibt ein amerikanisches Phänomen, welches besonders durch den Einfluss der deutschen Exilregisseure geprägt ist. Daher ist es kein Wunder, dass der Film noir viele Fragen aufwirft. Einer der vielen möglichen Fragen stellt sich diese Arbeit und beschäftigt sich daher mit der Beziehung zwischen Sigmund Freuds Psychoanalyse und der Schwarzen Serie. Ich gehe davon aus, dass der Film noir einen riesigen Einfluss auf die kontemporäre amerikanische Gesellschaft hatte und vice versa. Außerdem nehme ich an, dass die Psychoanalyse ein essentieller Bestandteil des Film noir ist. Diese Gedanken sind der Impuls für diese Arbeit, welche es sich zur Aufgabe macht, die Psychoanalyse im amerikanischen Film noir zwischen 1945-1960 anhand von drei Filmen von Alfred Hitchcock: *Spellbound* (1945), *Vertigo* (1958) und *Psycho* (1960) unter die Lupe zu nehmen.

1.1 Fragestellungen

Anhand der drei Filmanalysen sollen folgende Fragen beantwortet werden:

- Wie werden psychoanalytische Themen in den Filmen dargestellt? Anhand welcher narrativen und stilistischen Elemente kann man Fälle der Psychoanalyse in den Filmen erkennen?
- Gibt es bezüglich der Darstellung der Psychoanalyse in den Filmen Veränderungen im Laufe der Zeit? Kann man den Film noir und die Psychoanalyse als parallele Geschichte sehen?
- Spiegelt die Psychoanalyse in den Filmen die Probleme der amerikanischen zeitgenössischen Gesellschaft?
- Leisten die Filme einen Beitrag bei der Kommerzialisierung und Popularisierung der Psychoanalyse in der amerikanischen Gesellschaft? Befürwortet Hitchcock die Psychoanalyse, oder kritisiert er sie?

1.2 Hypothesen und Umfang der Arbeit

Ich gehe davon aus, dass die zu untersuchenden noir Filme ein Produkt der Geschichte sind

und als eine Art Metapher ihrer Zeit existieren, welche die Freudsche Psychoanalyse und den soziokulturellen Kontext der amerikanischen zeitgenössischen Gesellschaft verkörpert. Des Weiteren nehme ich an, dass die Psychoanalyse im Film noir der Nachkriegszeit durch Hitchcocks Filme in ein positiveres, aber dennoch kritisches Licht rückt. Hitchcock popularisiert die Psychoanalyse, indem er dem amerikanischen Massenpublikum einen neuen Zugang zu psychoanalytischen Themen ermöglicht, welche Lösungsansätze für deren zeitgenössische Probleme bieten. Die Analyse und der Vergleich mehrerer Filme von einem Regisseur hat natürlich mehrere Vor-, aber auch Nachteile, außerdem würden größere Vergleiche den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die drei Hitchcock Filme wurden daher so gewählt, dass sie ein vergleichsweise breites zeitliches Spektrum abdecken und somit im Vergleich auch mögliche Veränderungen im Laufe der Zeit aufzeigen können. Ich konzentriere mich in dieser Arbeit auf Filme von Alfred Hitchcock, weil ich annehme, dass seine Filme einen enormen und distinktiven Einfluss auf die Psychoanalyse in Hollywood hatten. Obwohl es bereits psychoanalytische Interpretationen zu den Hitchcockfilmen gibt, bewegen sich diese meist im Rahmen einer Produktanalyse und nehmen weniger Bezug auf den historisch-gesellschaftlichen Kontext und den Rezeptionshintergrund, oder stellen keine Vergleiche mit anderen Hitchcock-Filmen an. Eine umfangreichere Betrachtung der Filme könnte dadurch neue Ergebnisse produzieren.

1.3 Methodik und Aufbau

Der Hauptteil dieser Arbeit setzt sich mit drei Filmanalysen über die Filme *Spellbound* (1945), *Vertigo* (1958) und *Psycho* (1960) auseinander. Der filmanalytische Teil der Arbeit orientiert sich an dem Modell der systematischen Filmanalyse von Helmut Korte (2001). Laut Korte ist die systematische Filmanalyse eine disziplinübergreifende Methode und hat das Ziel, nachvollziehbare und transparente Argumente zu finden. Man setzt sich im Laufe der Forschung zwar mit dem Produkt selbst auseinander; aber, um nicht nur bei einer Produktanalyse stehenzubleiben, ist es unumgänglich, den historisch-gesellschaftlichen Kontext und den Rezeptionshintergrund des Films aufzuarbeiten. Eine umfangreiche systematische Filmanalyse nach Korte umfasst demnach folgende Dimensionen:¹

- In der Analyse orientiert man sich an der sogenannten *Filmrealität*, also an allen Daten, die man am Film selbst feststellen kann. (Filminhalt und dessen Aufbau,

1 Helmut Korte, Systematische Filmanalyse (Berlin 2001).

Informationslenkung und die handelnden Personen).

- Zusätzlich erarbeitet man in einem Arbeitsschritt die *Bezugsrealität* (inhaltliche und historische Problematik, die im Film thematisiert wird).
- Des Weiteren setzt man sich mit der *Bedingungsrealität* des Films auseinander (filmische Kontextfaktoren, Untersuchung des historisch-gesellschaftlichen Klimas in der Entstehungszeit des Films).
- Abschließend beschäftigt man sich mit der *Wirkungsrealität* des Filmes (dominante zeitgenössische und heutige Rezeption, mögliche Intentionen des Filmherstellers).

Um eine detaillierte Analyse und folglich eine qualitative Gesamtaussage zu erhalten, müssen dann alle diese Aspekte inhaltlich und argumentativ zusammengeführt werden. Während nach jeder Filmanalyse die Ergebnisse all dieser Dimensionen in einer kurzen Diskussion rekapituliert werden, gibt es im abschließenden, konkludierenden Kapitel dann noch einmal ein Zusammentragen und eine Bewertung der Ergebnisse aller Analysen.

2. Systematische Filmanalyse: *Spellbound* (1945)

2.1 Hollywood und Psychoanalyse in Amerika bis 1945

Das Kino und die Psychoanalyse sind beide am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Schon seit den 20er Jahren adressierten die amerikanischen Psychotherapeuten ihre Praktiken an ein breiteres Publikum. In ihrer Ratgeberliteratur behandelten sie öfters Themen wie Ängste und Krankheiten. Diverse psychoanalytische Ideen wurden auch relativ früh in der Werbung eingesetzt, um die Adressierten effektiver zu beeinflussen. Einer der wichtigsten Einflüsse der Kommerzialisierung und Popularisierung der Psychoanalyse in Amerika kam aber aus der Filmbranche. Hollywood hatte bereits seit den 20er Jahren eine große Rolle in der Konsumgesellschaft.² Traumsequenzen gab es schon in manchen konservativen Hollywoodfilmen im ersten Quartal des 20. Jahrhunderts. Anfänglich leistete die Filmindustrie aber etwas Widerstand bei der Umsetzung von psychoanalytischen Themen in den Hollywood-Produktionen. Gemäß derer wären die Freudschen Konzepte zu kompliziert für die zeitgenössische amerikanische Gesellschaft gewesen und es hätte auch nicht in die

2 Rainer Winter, *Analyze Yourself. Die Repräsentation der Psychoanalyse im Hollywoodfilm und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Alexander Geimer, Carsten Heinze, Rainer Winter (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten* (Wiesbaden 2018) 252.

Agenda Hollywoods, Profite zu maximieren, gepasst. Zusätzlich hatte die Psychoanalyse eine starke europäische Konnotation und setzte das Thema Sexualität stark in den Vordergrund, was auch nicht der Zensurinstitution Hollywoods durch den Hays Code entsprochen hätte.³ Dennoch verbreitete sich der Einfluss Sigmund Freuds mit seinen psychoanalytischen Ansätzen in Hollywood sichtbar. Der Filmproduzent Samuel Goldwyn war sogar so von Freuds Thesen begeistert, dass er Freud 1924 einen Betrag von 100.000 Dollar geboten hatte, damit dieser an seinem Filmprojekt teilnimmt (das Angebot lehnte Freud aber ab). Seit den 30er Jahren findet man immer öfter Psychiater und Psychoanalytiker auf der Leinwand.⁴ Zu dieser Zeit gab es dann immer mehr wiederkehrende Referenzen zu Vertretern der Psychoanalyse, wie beispielsweise zu Psychiatern und Psychoanalytikern und auch zu manchen Freudschen Konzepten wie *das Bewusste* und *das Unbewusste*. Gegen Ende dieses Jahrzehnts wurde der psychoanalytische Trend immer größer und hatte auch seine Spuren in den Filmen Hollywoods hinterlassen.⁵

Dieser Trend hatte auch damit zu tun, dass aufgrund des Nationalsozialismus viele Filmemacher aus Deutschland geflüchtet und nach Amerika gekommen sind, um dort Fuß zu fassen. Die Exilregisseure brachten nicht nur die Psychoanalyse mit, sondern auch die deutsche Filmtradition und damit den Expressionismus. Diese künstlerische Verarbeitung der Angst und Verunsicherung resonierte mit der durch Krisen, Krieg und Depression geplagten amerikanischen Gesellschaft.⁶ Daher kam es zu einer Art Wechselwirkung und Verschmelzung zwischen der amerikanischen und europäischen Kultur, die ausschlaggebend für die Entwicklung des Film noir war.⁷

Diese Entwicklung war auch ein Grund dafür, dass der amerikanische Thriller in den 40er Jahren den Fokus in der noir-Narration immer mehr auf die psychologischen Motive des Verbrechens und deren Nachwirkungen setzte. Aus der Popularisierung Freuds resultierte die Entstehung stark subjektiver Dramen.⁸ Das Verbrechen war nicht mehr offensichtlich und objektiv und der Protagonist der Geschichte hatte selbst nicht mehr die Kontrolle über seine

3 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London/New York 1991) 45.

4 Rainer *Winter*, *Analyze Yourself. Die Repräsentation der Psychoanalyse im Hollywoodfilm und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Alexander *Geimer*, Carsten *Heinze*, Rainer *Winter* (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Sozialologische Antworten* (Wiesbaden 2018) 253.

5 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 45.

6 Barbara *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil* (Berlin 2005) 22.

7 *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten*, 25.

8 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 46.

eigenen Handlungen. Vielmehr war er eine Puppe, dessen Handlungen von einem „dunklen“ inneren Impuls gelenkt wurden. Einerseits machte es die Umsetzung von Flashbacks und Voice-overs schwieriger, die vermeintliche Realität von der Ebene der Fantasie und Wünsche zu unterscheiden,⁹ andererseits öffnete die Verbildlichung der Psychoanalyse in Hollywood eine Hintertür, um Themen auf der Leinwand zu implizieren, die beispielsweise aufgrund des Hays Code nicht gezeigt werden durften. Darunter fielen zum Beispiel indirekte Abbildungen und das Suggestieren von sexuellen Themen.¹⁰

Außerdem ließ sich das Modell der Psychoanalyse besonders leicht mit dem traditionellen Hollywood-Modell vereinbaren: Es geht bei beiden um ein Rätsel, das gelöst werden muss, um herauszufinden, was mit dem Protagonisten nicht stimmt. Dann folgt eine Begründung für die im Film instrumentalisierte Wiederholung, die wiederauftretende Symbole und den Wiederholungszwang des Traumas erklärt. Eine finale Lösung liefert das Heilmittel und dadurch eine Wiederherstellung der Erinnerung.¹¹

Die Psychoanalyse der amerikanischen 30er Jahre war ein Symbol der männlichen Ratio und der patriarchalen kulturellen Autorität und erarbeitete sich eine Reputation als rationale Wissenschaft des Geistes.¹² Laut Frank Krutnik entstand hier auch ein Paradoxon der Psychoanalyse im Hollywood der 1940er: Einerseits präsentierte sich diese Wissenschaft als rational, andererseits versuchten die psychoanalytischen Ansätze und Methoden komplexe und konfuse verdrängte Wünsche zu visualisieren.¹³ Der Film noir untersuchte hauptsächlich die Probleme der Männer, demnach wurde die maskuline Sichtweise als Norm präsentiert. Man kann hier auch von einem großen Spalt zwischen der filmischen Repräsentation beider Geschlechter im Zusammenhang mit der Psychoanalyse sprechen.¹⁴

2.2 Die amerikanische Gesellschaft bis 1945

Generell gab es einen Wandel in der amerikanischen Gesellschaft der 1940er. Mit dem Eintritt

9 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street*. Film Noir, Genre, Masculinity (London/New York 1991) 47f.

10 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 50f.

11 Jonathan *Freedman*, *From Spellbound to Vertigo: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America*. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), *Hitchcock's America* (New York 1999) 83.

12 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 52.

13 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 53.

14 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 57.

Amerikas in den Zweiten Weltkrieg 1941 begannen Maßnahmen einer schnellen Mobilisierung. Zeitgleich entstand ein neuer Diskurs, verstärkt durch Propaganda-Agenturen wie beispielsweise das *Office of War Information*, das an Verpflichtung und Gemeinschaft appellierte und nationalen Zusammenhalt als Agenda führte. Während viele der Männer in die Armee berufen wurden, lag es an den Frauen, aufgrund ihrer patriotischer Verpflichtung der Arbeitskraft anstatt ihrer häuslichen Verpflichtungen nachzugehen. In den Kriegsjahren steigt demnach die Frauenarbeit um 57% (auf etwa 6,5 Millionen). Dadurch entstanden in der US-amerikanischen Gesellschaft neue Umstrukturierungen, die eine bislang nicht dagewesene Präsenz der Frau im Arbeitsfeld bedeutete. Die 20 Millionen weiblichen Arbeiterinnen um 1945 manifestierten eine kulturelle Verwirrung in Bezug auf die lang bestehenden traditionelle Konzepte rund um den Mann und die Frau.¹⁵

Hollywood versuchte, auf diese gesellschaftlichen Umstrukturierungen zu reagieren, hatte aber auch gleichzeitig noch immer die traditionelle Verpflichtung, sich dem Profit zu verschreiben. Zudem kam es zu Druck seitens der Propagandainstitutionen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Fokus in den ersten Kriegsjahren der Filmproduktion auf Kampfgeschichten gerichtet wurde. Hollywood musste sich nun an die sich ändernden kulturellen Erwartungen der Zuschauer anpassen, sich aber gleichzeitig auch d'accord mit dem Ziel der gesellschaftlichen Kriegsmobilisierung zeigen. Nicht nur diese Erwartungen verschoben sich; laut Michael Renov gab es auch einen sehr starken Anstieg der Frauen als Publikum zwischen 1942 und 1943.¹⁶ Nach 1944 wurden im Film immer mehr die Probleme nach dem Krieg thematisiert. In diesem Zusammenhang waren nun plötzlich die zurückkehrenden Kriegsveteranen mit einer desillusionierenden Realität konfrontiert. Sie kehrten in ihr Zuhause zurück, welches sie aber aufgrund der großen kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen nicht mehr wiedererkannten. Noch dazu gab es nach dem Krieg kein gemeinsames Ziel mehr, wie davor die Motivation, zusammen für einen Sieg zu kämpfen.¹⁷

Nach der Rückkehr der Männer wurden die Frauen wieder aus dem Arbeitsfeld geworfen und waren Diskriminierungen ausgesetzt. Während die Familie in der Kriegszeit als Symbol für

15 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street*. Film Noir, Genre, Masculinity (London/New York 1991) 57.

16 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 58.

17 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 59.

Stabilität galt, drückten die Frauen im Film noir nun ihre Unzufriedenheit aus und ermordeten ihre Männer.¹⁸ All die auftretenden Probleme und die damit verbundene ideologische Neuverhandlung kultureller und gesellschaftlicher Werte wurden als Probleme, erfahren durch die Männer, verbildlicht.¹⁹ Während in den klassischen Filmen das männliche Subjekt die hilflose Frau als Objekt lenkte, waren oft die Frauen die aktive Kraft in den Nachkriegsproduktionen Hollywoods, während die Männer entweder von Traumata gezeichnet waren oder als impotent dargestellt wurden. Die fehlende aktive Rolle und phallische Kontrolle des Mannes wird in solchen Filmen häufig mit einer durch den Krieg ausgelösten Wunde oder im übertragenen Sinn durch eine Kastration in Verbindung gebracht.²⁰ Auch in *Spellbound* trifft dieses Motiv zu, denn der männliche Protagonist hatte einen Flugzeugunfall während des Krieges und erlitt dadurch schwere Verbrennungen, die seine metaphorische Kastration und seine passive, feminine Rolle im Film thematisieren.²¹

2.3 Filmentstehung *Spellbound*

In den späten 1930ern galt Alfred Hitchcock schon als etablierter Filmemacher in England. So wie andere Künstler der Branche hatte auch er Ausschau nach neuen Gelegenheiten gehalten und ging anschließend nach Amerika. Hitchcock feierte dort sein Hollywooddebut zusammen mit dem Produzenten David Selznick mit dem Film *Rebecca*.²² *Spellbound* war der zweite Film, an dem Hitchcock zusammen mit Selznick International arbeitete. Da der Produzent damit beschäftigt war, in London zwei kurze Propagandafilme zu drehen, verschob sich der Drehbeginn um acht Monate. Bevor Hitchcock England verließ, sprach er mit Selznick über einen potentiellen Film, der die Psychoanalyse thematisieren sollte. Einen psychoanalytisch geprägten Film zu drehen war in dieser Zeit kein einfaches Unterfangen, da viele Produzenten aufgrund der Thematik Angst vor möglichen Einschnitten der Zensurinstitution vertreten durch das Breen Office hatten und dadurch immer die Möglichkeit bestand, dass solch ein Film überhaupt nicht gezeigt werden durfte. Außerdem galt das Thema als zu kompliziert für die damalige Zuseherschaft und deren gesellschaftlichen Diskurs.²³ Hitchcocks *Spellbound* hätte ursprünglich ein Film mit klinischem Realismus als eine Art Dokumentation werden

18 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London/New York 1991) 60.

19 *Krutnik*, *In a Lonely Street*, 62.

20 Robert *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998) 40f.

21 *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality*, 41.

22 Paula Marantz *Cohen*, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism* (Lexington 2015) 50.

23 John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 110f.

sollen. Er entschied sich dann aber doch für eine Route, welche die Freudsche Psychoanalyse mit surrealistischen Aufnahmen eines Traumes, umgesetzt durch Salvador Dalí, abbildete.²⁴ Es sollte der Hollywoodfilm sein, der den vollen Fokus auf die theoretischen und methodischen Praktiken der Psychoanalyse richtet. Die Überzeugung, die Psychoanalyse in einem Film darzustellen, wurde sowohl vom Drehbuchautor Hecht als auch vom Produzenten David Selznick reiteriert, da sich beide damals in einer psychoanalytischen Beratung befanden.²⁵

Das Skript zum Film hatte sich sehr lose an dem Roman *The House of Dr. Edwardes* von Francis Beeding orientiert.²⁶ Da Hitchcock sich nur stellenweise an die Novelle halten wollte, weil er sonst der Meinung war, es wäre kein „echter“ Hitchcock-Film, hatte Selznick Angst, dass die Leser und demnach potentiellen Zuschauer, vertraut mit der ursprünglichen Geschichte, Missfallen an einer zu stark abweichenden filmischen Umsetzung hätten.²⁷ Selznick selbst war dennoch sofort begeistert von Hitchcocks Idee; er war zu dieser Zeit selbst in psychoanalytischer Behandlung aufgrund von Eheproblemen und Depressionen. Er engagierte seine Therapeutin May Romm als psychiatrische Filmberaterin, um überprüfen zu lassen, ob die psychoanalytischen Methoden korrekt und auch für das Publikum verständlich abgebildet wurden.²⁸

Bevor Hitchcock und Hecht das Skript zum Film fertigstellen konnten, besuchten sie auch eine Heilklinik, um vor Ort Eindrücke für ihre Geschichte zu sammeln.²⁹ Während der Dreharbeiten zu *Spellbound* hatte Hitchcock eine größere Autonomie als bei *Rebecca*, was bei Selznick zu Unbehagen führte. In der Postproduktion des Films kam es dann auch zu einer größeren Verzögerung der Veröffentlichung durch Selznick, die mehrere Monate dauerte.³⁰ Der Produzent hatte nicht nur eine eröffnende Szene über den Alltag in der Nervenheilklinik herausgeschnitten, sondern auch einige Teile der von Salvador Dalí umgesetzten

24 Sheri Chinen *Biesen*, Psychology in American Film Noir and Hitchcock's Gothic Thrillers. In: *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present* 13, H. 1 (2014) 2.

25 Rainer *Winter*, Analyze Yourself. Die Repräsentation der Psychoanalyse im Hollywoodfilm und in US-amerikanischen Fernsehserien. In: Alexander *Geimer*, Carsten *Heinze*, Rainer *Winter* (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten* (Wiesbaden 2018) 254.

26 Donald *Spoto*, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München 1999) 152.

27 Paula Marantz *Cohen*, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism* (Lexington 2015) 54.

28 John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 111.

29 Gene D. *Phillips*, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012) 88.

30 *Phillips*, *Out of the Shadows*, 89.

Traumsequenz gekürzt.³¹

2.4 Zensur und *Spellbound*

Während der noir-Blütezeit in Hollywood gab es eine Kontrolle der Filmstudios durch eine Zensuragentur, die sittenstreng im Film noir gegen Perversion, Erotik und andere explizite Inhalte vorging. Der wohl bekannteste Vorsteher dieser Zensurinstitution war der überzeugte Katholik Joseph Breen, der sich vielen Filmproduktionen in den Weg stellte. Auch Hitchcocks *Spellbound* durchlief mehrere Phasen einer Kontrolle durch den sogenannten Production Code.³² Die erste Überprüfung des Zensurinstituts Breen Office erfolgte nur teilweise erfolgreich. Joe Breen schlug Selznick vor, das BBFC (British Board of Film Censors) zu konsultieren, da jenes Büro Filme mit Bezug auf psychiatrische Kliniken und verrückte Leuten nicht lizenzierte. Zudem wurde vorgeschlagen, manche Wörter, darunter auch psychoanalytische Begriffe wie zum Beispiel „libido“ aus dem Projekt zu löschen. Besonders besorgt war das Breen Office aber bezüglich einer potentiell rechtswidrigen Beziehung zwischen Doktor Peterson und Edwards. Es wurde verlangt, dass beide komplett angezogen sind, wenn sie sich ein Zugabteil im Film teilen. Wenn es um die Zensur von Wörtern ging, hat Hitchcock meistens nachgegeben. Der Zensur von Bildern stand er jedoch nicht gleichgültig gegenüber.³³ Nach dem zweiten Entwurf hatte Breen bei vielen Stellen sein Okay gegeben, aber dennoch fand er die Beziehung zwischen zwei Psychoanalytikern fragwürdig und hatte eine Warnung bezüglich möglicher sexuell-suggestiver Szenen zwischen den Protagonisten ausgesprochen.³⁴

Die Einschränkungen durch den Production Code hatten im Sommer 1944 etwas nachgelassen, als Joe Breen die Verantwortung der Überwachung des Films auf den toleranteren Geoffrey Shurlock übertrug, damit er einen anderen Film begutachten konnte. Interessanterweise ist die Selbstmordszene in Dalís Traumsequenz der Zensur entgangen, obwohl der Code eindeutig den Gebrauch eines Selbstmords als Ausweg für die eigenen Verbrechen verboten hatte. Die letzte Überprüfung des Films hatte kaum noch Kommentare

31 Paula Marantz *Cohen*, Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism (Lexington 2015) 55.

32 James *Naremore*, Film Noir. A Very Short Introduction (Oxford 2019) 48.

33 John W. *Billheimer*, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 111f.

34 *Billheimer*, Hitchcock and the Censors, 112.

und resultierte daher in einem Prüfsiegel.³⁵

2.5 Psychoanalyse in *Spellbound*

Bereits der Vorspann verweist das Publikum auf die bevorstehende Thematik des Films rund um die Psychoanalyse hin:

„Our story deals with psychoanalysis, the method by which modern science treats the emotional problems of the sane. The analyst seeks only to induce the patient to talk about his hidden problems, to open the locked doors of his mind. Once the complexes that have been disturbing the patient are uncovered and interpreted, the illness and confusion disappear [...] and the evils of unreason are driven from the human soul.“³⁶

Wie wir im Laufe der Geschichte erkennen, hält sich Hitchcock nicht ganz an das einleitend formulierte Versprechen. Während einige Teile des mysteriösen Puzzles mithilfe von psychoanalytischen Methoden zusammengeführt werden können, gibt es auch Momente, in denen nur die Liebe den Schlüssel zum Erfolg trägt. So wird der Psychoanalyse im Film auch eine ambivalente Konnotation zugeschrieben. Während beispielsweise durch die Traumarbeit der Schuldkomplex des männlichen Protagonisten aufgelöst werden kann, sind es dann im Endeffekt doch nur Constances treibende Kraft der Liebe und ihre Detektivarbeit, die John Ballantine vor seinem endgültigen Unheil bewahren können. Während Brulov als Charakter, der nicht nur durch seine verblüffenden Ähnlichkeit zu Sigmund Freud die Psychoanalyse verkörpert, sagt: „Women make the best psychoanalysts until they fall in love. Then they make the best patients“, versucht Hitchcock aber zu beweisen, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Metaphorisch wird hier unterstrichen, dass in mancher Hinsicht die analytische Rationalität und somit auch die männliche Stellung an ihre Grenzen stößt.³⁷ Solche Szenen suggerieren, dass, obwohl Hitchcock in vielerlei Hinsicht die Psychoanalyse als nützliches Werkzeug darstellt, er auch in mancher Instanz versucht, das Konzept der Psychoanalyse und dessen Grenzen zu kritisieren.

Obwohl der Film die Psychoanalyse als Schlüssel zum verdrängten Inneren und demnach

35 *Billheimer*, Hitchcock and the Censors, 116.

36 Alfred *Hitchcock*, *Spellbound* (New York 1945) 5:53-6:24.

37 Rainer *Winter*, *Analyze Yourself. Die Repräsentation der Psychoanalyse im Hollywoodfilm und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Alexander *Geimer*, Carsten *Heinze*, Rainer *Winter* (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten* (Wiesbaden 2018) 254.

auch zur Lösung des Rätsels anführt, werden dennoch kritische Worte handelnder Personen über die psychoanalytische Methode laut. Petersons Patientin Miss Carmichael macht sich gleich in einer der ersten Szenen über die Psychoanalyse lustig: „this whole thing is ridiculous...psychoanalysis, it blows the pants off me“. Sie glaubt nicht, dass man irgendetwas mit der Interpretation von Träumen oder ihrer Kindheit erreichen kann und will nicht durch Petersons Pseudowissenschaft geheilt werden. Sogar der männliche Protagonist ist sich anfangs nicht ganz so sicher über die Freudschen Traumdeutungen, als er sich mit „that Freud stuff is a lot of hooley“ beschwert.³⁸

2.5.1 Doppelgänger durch Amnesie und der Ödipuskomplex

Das zuvor erwähnte Ergebnis des Weltkriegs in Form einer Verschiebung der ursprünglichen männlichen Identität als primärem Bewegungsapparat der Kultur und Gesellschaft wird auch in *Spellbound* thematisiert. Der männliche Protagonist hat ein traumatisches Erlebnis (wie sich später im Film herausstellt ausgelöst durch eine Schusswaffe, was man auch als Metapher des Krieges interpretieren könnte) und kann sich dadurch an manche früheren Erfahrungen nicht mehr erinnern. Durch diese Amnesie nimmt er auch eine andere Persönlichkeit an und wird sozusagen zum Doppelgänger des Mörders.³⁹ Das Doppelgänger-Motiv des durch Amnesie geplagten Protagonisten John Ballantine erinnert stark an die Struktur des durch Freud entworfenen und popularisierten Ödipuskomplex, den er zuerst in seiner Schrift *Die Traumdeutung* ausformuliert. Infolgedessen gibt das Kleinkind die Mutter als Wunschobjekt auf, um die Werte des eigenen Vaters zu verinnerlichen. Der männliche Protagonist verliert seine ursprüngliche Moralinstanz und muss sich dann zur gleichen Zeit mit ihr identifizieren.⁴⁰ Das Doppelgänger-Motiv wird auch durch typische Schattenspiele des Film noir unterstrichen. Als Ballantine im Brulovs Badezimmer durch einen Auslöser in eine Art Trance verfällt, nimmt er die Gestalt des vermeintlichen gefährlichen Mörders an. Als er die Treppen hinabschreitet, ist sein Gesicht komplett in Schatten gehüllt, John ist dadurch nicht mehr wiedererkennbar. Diese Inszenierung erinnert stark an die Tradition des deutschen Expressionismus, denn der Schatten repräsentiert in der schwarzen Serie Emotionen wie

38 Gene D. *Phillips*, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012) 63.

39 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London/New York 1991) 64.

40 Robert *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998) 33f.

Verwirrung und Ungewissheit und hat daher auch eine essentielle psychologische Wirkung.⁴¹ Die gegenteilige Wirkung des Lichts wird in *Spellbound* auch kurz vom psychoanalytischen Mentor Brulov angesprochen: „The light frightened him“. In einem Moment der Klarheit und Epiphanie gelingt es John während der Traumdeutung die Welt der Schatten, der metaphorischen Verwirrung zu verlassen, um der Lösung des Problems einen Schritt näher zu kommen. Alfred Hitchcock war generell vertraut mit dem deutschen Expressionismus, da er seinen ersten Film 1926 in München drehte und dort auch andere deutsche Regisseure beobachten konnte.⁴²



John mit dem Rasiermesser in *Trance*⁴³

In der Filmsequenz sieht man immer wieder auch nur das Messer als Zeichen für den Mord in einer Detailaufnahme. Die Einstellungen und die Schattenspiele suggerieren, dass Johns Persönlichkeit gespalten ist und dass er eine andere Persönlichkeit, nämlich die eines Mörders, annimmt. Während der Doppelgänger als Ebenbild des psychischen Zustandes bereits in den 1930ern im Film noir in physischer oder metaphorischer Form Einzug gefunden hat⁴⁴, bildet das Verdrängte in seiner Manifestation als Doppelgänger eine fatale Gefährdung für den betroffenen Protagonisten.⁴⁵

41 Barbara *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil* (Berlin 2005) 146f.

42 Gene D. *Phillips*, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012) 92.

43 Alfred *Hitchcock*, *Spellbound* (New York 1945) 1:14:49.

44 *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten*, 46.

45 *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten*, 49.

2.5.2 Traumsequenz, Psychoanalyse und Surrealismus

Hitchcock überredete Selznick, Salvador Dalí für die im Film geplante Traumsequenz zu engagieren. Üblicherweise wurden bis dahin Träume in den noir Produktionen immer verschwommen und nebelig dargestellt.⁴⁶ Für Hitchcock sind die Träume aber nicht außer Fokus und verzerrt, sondern klar. Um diese Klarheit und Schärfe umsetzen zu können, war es Hitchcock ein großes Anliegen, die Traumsequenz durch Dalís Hilfe im Film klarer und schärfer als den Rest des Films darzustellen.⁴⁷ Die Traumsequenz wird durch Hitchcocks High-Key-Beleuchtung besonders klar dargestellt, indem dadurch der Kontrast zwischen hellen und dunklen Teilen überhöht und erweitert wird.⁴⁸



Der Schnitt durch das Auge erinnert an *Un Chien Andalou*⁴⁹

Nach Freuds Vorbild zeigt der Traum in *Spellbound* einen von der „echten“ Welt zu unterscheidenden Platz, in dem andere Naturgesetze, andere Sprachen und unbekannte Gefühle herrschen.⁵⁰ Generell erinnert diese Sequenz an eine Aneinanderreihung einzelner (surrealistischer) Bilder. Die Traumsequenz beginnt mit einem Mann, der mit einer riesigen Schere einen Vorhang mit Augen zerschneidet. In seinem Essay über „Das Unheimliche“ schreibt Freud über die Angst davor, seine Augen zu verlieren. Seiner Meinung nach ist es eine schwerwiegende Kinderangst, die er aufgrund der Auseinandersetzung mit den Träumen

46 Janet Bergstrom, Lost in Translation? Listening to the Hitchcock-Truffaut Interview. In: Thomas Leitch, Leland Poague (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (Malden/Oxford/Chichester 2011) 398.

47 Gene D. Phillips, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012) 92.

48 Murray Pomerance, *An Eye for Hitchcock* (New Brunswick 2004) 76.

49 Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945) 1:27:23.

50 Pomerance, *An Eye for Hitchcock*, 75.

als einen Ersatz der Kastrationsangst sieht.⁵¹ Dieses Bild erinnert auch an den populären surrealistischen Film *Un Chien Andalou* von Luis Buñuel, an dessen Film auch Salvador Dalí beteiligt war. Der surreale Film hat sich trotz mancher Klassiker aufgrund der Kosten und der Marktabhängigkeit nicht wirklich durchsetzen können. Da der Film meistens einen narrativen Weg eingeschlagen hatte, war dies ein besonders großes Hindernis für den antinarrativen Surrealismus.

Die surrealistische Bewegung blühte kurzzeitig im Paris der 20er Jahre auf und wurde stark durch die Freudsche Psychoanalyse geprägt. Surrealistische Künstler probierten dabei, das psychoanalytische Wissen künstlerisch umzusetzen und abzubilden. Der Surrealismus versucht das Element der Überraschung und Zusammenhanglosigkeit zu verbildlichen, das vor dem mentalen Konsolidierungsprozess oder vor einer Assoziation stattfindet. Für die Surrealisten gab es nirgendwo ein vereinigtes Selbst, sondern nur Splitter des Selbst überall.⁵² Dominiert wurde diese Bewegung durch Männer, weibliche Figuren tauchten oft in seltsamen und verzerrten Gestalten sowie als objektives Motiv der Sexualität auf. Der surrealistische und dadurch auch psychoanalytische Einfluss in *Spellbound* ist nicht nur durch das Engagement des populären surrealistischen Künstlers Salvador Dalí ersichtlich, sondern auch durch andere Beispiele im Film offensichtlich. Dazu gehört der Baum im Hintergrund des Vorspanns, dessen spärliche Blätter in der starren Brise wehen. Das Bild des „blasted tree“ ist ein surrealistisches Motiv, da es außerhalb eines zusammenhängenden Kontextes existiert und keine Beziehungen zulässt.⁵³



Der surrealistische „blasted tree“ im Vorspann⁵⁴

51 Sigmund *Freud*, *Das Unheimliche* (Project Gutenberg 2010) 307.

52 Paula Marantz *Cohen*, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism* (Lexington 2015) 57f.

53 *Cohen*, *Alfred Hitchcock*, 57.

54 *Alfred Hitchcock*, *Spellbound* (New York 1945) 4:35.

In den letzten Minuten des Film richtet sich eine Pistole durch eine subjektive Kameraführung gegen den Zuschauer. Kurz darauf zündet die Waffe und hinterlässt ein Frame eines rotgefärbten Knalls als Nachbild. Dieses Phantom ist ein echter Effekt des Sehens und wird daher dem künstlichen Schwarz-Weiß-Film gegenübergestellt.⁵⁵ Bei dem Zuseher stellt sich nun die Frage, ob das, was er bis jetzt gesehen hat, überhaupt real ist. Während das rote Nachbild eine Art Brücke zur Realität des Publikums schafft, grenzt es sich gleichermaßen vom Rest des schwarz-weißen Films ab und nimmt so die Form eines Pseudotraums ein. Aus dieser Überlegung heraus ist der Zuseher selbst der Psychoanalytiker des Films und interpretiert die Symbolik und Handlung des Films, um das mysteriöse Problem der Geschichte zu lösen. Diese Inszenierung erinnert stark an den Effekt des Surrealismus, in dem der logische Unterschied zwischen dem, was real ist, und dem, was nicht real ist, verschwindet.⁵⁶



Ein kurzer Roter Litchblitz nach dem Schuss⁵⁷

2.5.3 Der Traum und Traumdeutung in *Spellbound*

Um das im Film präsentierte Mysterium rund um John Ballantine zu lösen, ist es gezwungenermaßen notwendig, in dessen Traum vorzudringen, da des Rätsels Lösung tief im Unbewussten des männlichen Protagonisten versteckt liegt. In *Traumdeutungen* (1900) geht Sigmund Freud davon aus, dass der Inhalt eines Traumes Erlebnisse des Subjekts sind, die im Traum reproduziert werden.⁵⁸ Durch die erfolgreiche Interpretation des Traumes ist es laut

55 Brigitte Peucker, Aesthetic Space in Hitchcock. In: Thomas Leitch, Leland Poague (Hg.), A Companion to Alfred Hitchcock (Malden/Oxford/Chichester 2011) 217.

56 Paula Marantz Cohen, Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism (Lexington 2015) 59.

57 Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945) 1:54:40.

58 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Hamburg 2016) 13.

Freud sogar möglich, Lösungsansätze für psychische Probleme zu finden.⁵⁹ Mit der Hilfe von Constances psychoanalytischem Mentor Brulov wird John in einen Zustand gebracht, in dem er sich an seinen wegweisenden Traum erinnern soll. Begleitet wird die Traumdeutungs-Szene durch Gregory Pecks investigatives Voice-over, in dem der Film selbst die psychische Disposition des Subjekts einnimmt.⁶⁰ Die Narration der Geschichte wird dadurch psychologisiert und führt zu einer Subjektivierung der Erzählperspektive, eine wichtige Funktion des Film noir im Vergleich zum klassischen Kino Hollywoods.⁶¹ Ursprünglich konzentrierten sich die frühen Filme auf den Plot der Erzählung und beschäftigten sich nur oberflächlich mit der Verbindung zwischen den handelnden Charakteren und der Narrative.⁶²



Kartenspiel aus verzerrter Perspektive⁶³

Die stilisierte Kartenspielszene kodiert einen großen Teil des Films in einer cinematischen Umsetzung aus einer verzerrten Perspektive.⁶⁴ Ballantines Traum selbst zeigt nicht nur die Beziehung zwischen Constance und ihm, sondern spiegelt auch den durch Freud ausformulierten Ödipuskomplex wider. In seiner Beschreibung spielt er Karten mit einer Barttragenden Person (die sehr stark an einen jüngeren Doktor Brulov und Sigmund Freud erinnert). Der Inhaber schreit die vaterähnliche Figur mit „this is my place“ an. Diese Person ist im Traum maskiert und fungiert als Stellvertreter für Ballantine, damit er dadurch seinen Hass gegenüber dem „Vater“ ausdrücken kann. Kurz darauf fällt der Mann mit dem Bart vom Dach. Dadurch wird Johns Wunsch erfüllt und er kann seinem ödipalen Wunsch nach der

59 Freud, Die Traumdeutung, 535.

60 Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil (Berlin 2005) 110.

61 Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten, 130.

62 Paula Marantz Cohen, Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism (Lexington 2015) 59.

63 Alfred Hitchcock, Spellbound (New York 1945) 1:28:05.

64 Cohen, Alfred Hitchcock, 60.

Mutter nachgehen. Kurz darauf wird er aber von Flügeln verfolgt, die seine Schuld widerspiegeln und er flieht vor seinem Verbrechen.⁶⁵ Dadurch kann der Ödipuskomplex nicht erfolgreich aufgelöst werden und Ballantine entwickelt somit eine psychische Blockade.

Wie sich später herausstellt, führt die Traumquelle in ein tief verdrängtes infantiles Erlebnis von John. Für Freud wäre das keine besonders große Überraschung, denn seiner Ansicht nach wird man öfter bei Traumanalysen auf die Spuren von Kindererlebnissen stoßen, auch wenn das Gedächtnis im Wachzustand sich daran nicht mehr erinnern kann.⁶⁶ Zusätzlich bildet der Traum selten Erlebnisse so ab, wie sie ursprünglich erlebt wurden. Sigmund Freud spricht hier beispielsweise von der Verdichtung⁶⁷ des Traumes (versteckte Traumgedanken sind komprimiert) und Verschiebung⁶⁸ (Bedeutung im Traum wird verschoben, beispielsweise durch Zensur). Diese Eigenschaften lassen sich auch bei Dalís Darstellung der Traumsequenz wiederfinden.

Der surrealen Traumsequenz folgt die Darstellung eines psychoanalytischen Phänomens, nämlich dem Konzept der *Übertragung und Gegenübertragung*. Laut Freud sind Übertragungen alte und verdrängte Fantasien und Emotionen, die im Zuge einer psychoanalytischen Behandlung auf den Arzt übertragen werden. Dadurch werden psychische Erlebnisse der Vergangenheit des Patienten durch die entstehende Beziehung zum Psychoanalytiker wiedererweckt.⁶⁹ Die psychoanalytische Therapie selbst erzeugt nicht solche Übertragungen selbst, sondern werden diese bloß vom Arzt aufgedeckt, wie auch andere versteckte und verdrängte Emotionen des Patienten. Demnach ist dieses Phänomen eine effektive Möglichkeit und dient als eine Art Übersetzungswerkzeug für die Sprache des Kranken.⁷⁰ In *Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie*⁷¹ geht Freud auch auf den Begriff der *Gegenübertragung* ein, der besagt, dass auch der Arzt auf die übertragenen Emotionen des Behandelten mit seinen eigenen Fantasien und Wünschen reagiert. Dem Psychoanalytiker ist es daher auch nur gestattet, so weit in die Psyche seines

65 Barry Keith *Grant*, *Robin Wood*, *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton* (Detroit 2008) 187.

66 Sigmund *Freud*, *Die Traumdeutung* (Hamburg 2016) 182, 190.

67 *Freud*, *Die Traumdeutung*, 264.

68 *Freud*, *Die Traumdeutung*, 289.

69 Sigmund *Freud*, *Daniela Finzi*, *Herman Westerink*, *Phillipe Van Haute*, *Bruchstück Einer Hysterie-Analyse* (Göttingen 2020) 140.

70 *Freud*, *Bruchstück Einer Hysterie-Analyse*, 141.

71 Sigmund *Freud*, *Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie* (Project Gutenberg).

Patienten vorzudringen, wie es die eigenen Komplexe und Widerstände zulassen. Als Behandelnder ist es daher essentiell, eigenständig Selbstanalyse dauerhaft zu betreiben. In Hitchcocks *Spellbound* ist diese Wechselbeziehung zwischen Patient und Psychoanalytiker gut sichtbar. Während John versucht, sich an seinen Traum zu erinnern, werfen Brulov und Constance immer wieder ihre eigenen Assoziationen zu den Traumvorstellungen in den Raum. Als Ballantine nach dem Öffnen der Vorhänge kurz in einen Zustand der Epiphanie gerät, kommentiert der psychoanalytische Mentor mit „photophobia“ (Lichtsensitivität). Kurz darauf lässt Brulov die Vorhänge wieder schließen, was wiederum suggeriert, dass mit der Reaktion „photophobia“ eine *Gegenübertragung* als Antwort auf Johns ursprüngliche Übertragung stattgefunden hat.

Ohne die Traumsequenz selbst kann die tiefe und verdeckte Handlung des Films nicht sichtbar gemacht werden, keine Identitäten aufgeklärt oder das Ganze nachvollzogen werden. Aus dieser Überlegung heraus ist der Film selbst wie ein Traum aufgebaut, dessen sich Hitchcock wohl bewusst war. Die Symbole und einzelne Bilder des Films müssen durch den Zuschauer geordnet und interpretiert werden.⁷² Daher sollte sich womöglich auch die Traumsequenz im Film durch die davor traditionelle vernebelte Darstellungsweise solcher Szenen dieses Mal nicht vom Rest der Bilder unterscheiden.

2.5.4 Subjektive Identität und Wiederholungszwang

Im Laufe des Films wird klar, dass John in seiner Kindheit seinen Bruder durch einen Unfall getötet hat. Gezeigt wird dieses Erlebnis in Form eines Flashbacks, welcher höchst subjektive Einblicke in die Figur den Protagonisten zulässt. Diese filmischen Elemente ähneln den Mechanismen der Psychoanalyse und dienen oft der Aufklärung der vergangenen Tat in einem stark subjektiven Zusammenhang.⁷³ Eine ähnliche subjektivierende Funktion hat das Voice-over kurz vor dem Flashback. Unterstrichen wird dieser Effekt durch ein Close-up seines Gesichtes, bevor der Zuseher durch das Voice-over seine Gedanken zu hören bekommt: „There was something in my childhood, something in my childhood. Remember now... I killed my brother“. Close-ups im Film noir haben typischerweise eine dramaturgische Funktion, welche den Charakter vom Umfeld isoliert und eine Nähe zum Subjekt erstellt

⁷² Murray Pomerance, *An Eye for Hitchcock* (New Brunswick 2004) 73.

⁷³ Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil* (Berlin 2005) 110.

sowie die Mimik als Spiegel in dessen Psyche abbildet.⁷⁴ Gemeinsam haben beide Elemente eine psychologisierende Wirkung in der gesamten Handlung und helfen dabei, einen Einblick in die psychische Veranlagung des Charakters zu gewähren.⁷⁵

Während er und Constance kurz vor der Klippe gerade noch stoppen können, erinnert John sich an die Vergangenheit, in der er in einer ähnlichen Situation mit seinem Doktor Skifahren war. Seine Amnesie wird als Ergebnis einer durch sein Unterbewusstsein verdrängten Erinnerung entlarvt, die dazu in der Lage ist, eine Belastung des Selbst zu verhindern und dadurch als eine Art Verteidigungsmechanismus operiert.⁷⁶ Der Fall von der Klippe und der damit verbundene Tod des Doktors erinnerte John an das verdrängte schwere Trauma seiner Kindheit in Bezug auf das Ableben seines Bruders. Diese Art der Wiederholung eines Traumas wird auch in Freuds Psychoanalyse thematisiert. In *Jenseits des Lustprinzips* (1921) erklärt er, dass der Mensch eine natürliche Affinität dafür hat, Traumata und andere negative Erinnerungen immer wieder zu wiederholen. Dieses Phänomen versteht er als *Wiederholungszwang*. In einer psychoanalytischen Behandlung eines solchen Problems ist es laut Freud nicht das Unbewusste, das einen Widerstand leistet, sondern es sind die seelischen Systeme, die ursprünglich die Verdrängung des Traumas eingeleitet haben und stark mit dem unbewusst Verdrängten zusammenhängen.⁷⁷ Er bekennt auch, dass die Träume Vehikel sein können, die Traumata der vergangenen Kindheit im Sinne eines Wiederholungszwangs manifestieren können.⁷⁸ Dieses Phänomen lässt sich auch in der von Salvador Dalí gestalteten Traumsequenz erkennen, in der eine Person am Rande eines hohen Gebäudes in den Abgrund fällt. Im übertragenen Sinne wiederholt der Traum nicht nur den Todesfall des Doktors, sondern erinnert auch an das Trauma des Unfalls, in dem John in seiner Kindheit seinen Bruder von einem Geländer und auf eine letale Spitze eines Zaunes hinunterstößt.

Neben dem gerade beschriebenen *Wiederholungszwang* gibt es ein im Film immer wieder auftauchendes Motiv der Wiederholung. Im Film öfters sichtbar durch die schwarzen Linien auf den weißen Flächen lösen diese beim männlichen Protagonisten immer wieder Angstzustände aus, in denen John wortwörtlich das Unheimliche in das Gesicht geschrieben

74 Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten, 154, 156.

75 Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil (Berlin 2005) 118.

76 Thomas Hyde, The Moral Universe of Hitchcock's Spellbound. In: Marshall Deutelbaum, Leland Poague (Hg.), A Hitchcock Reader (Blackwell 2009) 160.

77 Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips (Project Gutenberg 2009) 16f.

78 Freud, Jenseits des Lustprinzips, 30.

ist. Eine unbeabsichtigte Wiederholung ist in der Lage, aus etwas Harmlosem etwas Unheimliches zu machen. Die damit verbundene Unentrinnbarkeit drängt John ein Gefühl von Horror und des Verhängnisvollen auf, es erinnert ihn an etwas Unheimliches aus seinem kindlichen Seelenleben, das sich aufgrund des Wiederholungszwangs manifestiert.⁷⁹ Laut Freud ist Angst der Affekt einer Emotion, die verdrängt wurde. Das Unheimliche ist demnach die Angst als immer wieder auftauchendes Verdrängtes, unabhängig davon, ob die initiale Gefühlsregung ängstlich war oder nicht.⁸⁰ Diese unheimlichen Auslöser sind im Film entweder die durch Constance mit der Gabel gezeichneten Linien am Tischtuch, ihre mit schwarzen Linien bestickte Robe oder die ähnlich verzierte Decke. Im Zuge ihrer psychoanalytischen Hilfe motiviert die weibliche Protagonistin John, sich an etwas Weißes und an schwarze Linien zu erinnern. Im Laufe der Handlung wird dann diese verdrängte Angst mit den Skispuren im weißen Schnee in Verbindung gebracht, die dazu beitragen, die Situation rund um den Mord aufzudecken.⁸¹ In diesem Zusammenhang wird die Psychoanalyse als potentielles Lösungsmittel psychischer Probleme sowie mit detektivischen Qualitäten präsentiert, wodurch sie sogar einen unlösbaren Mord aufklären kann.

Einen weiteren Interpretationsansatz rund um die filmische Wiederholung der schwarzen Linien im Film sieht Robert Samuels (1998) in Bezug auf das Schreiben. Er argumentiert, dass die schwarzen Linien auf weißem Hintergrund Johns Angst vor dem Schreiben und subsequent vor der weiblichen Sexualität abbilden. Samuels sieht keinen Zufall darin, dass John immer eine der Episoden hat, wenn die für ihn anziehende Constance bei ihm ist. Außerdem ist es auffällig, dass der Umriss der Figur, die Constance mit der Gabel in das weiße Tischtuch eingraviert, stark an das weibliche Geschlechtsorgan erinnert. In weiterführender Logik hätte dann der männliche Protagonist nicht nur Angst vor dem Schreiben, sondern auch vor der Vagina.⁸²

79 Sigmund *Freud*, *Das Unheimliche* (Project Gutenberg 2010) 312.

80 *Freud*, *Das Unheimliche*, 314.

81 Robert *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998) 30.

82 *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality*, 30.



Constance zeichnet die Umriss eines Pools⁸³

Aus psychoanalytischer Sicht würde Freud diese Angst auf den sogenannten Kastrationskomplex zurückführen. Demnach würden Jungen bis zu einem bestimmten Zeitpunkt davon ausgehen, dass jeder Mensch einen Penis hätte. Wenn er dann aber darauf kommt, dass es manche Menschen gibt, die keinen Penis haben, nimmt das männliche Kind an, dass andere ihren Penis durch eine Kastration verloren haben. Der Gedanke an einen möglicher Verlust des eigenen Penis weckt daher in dem Jungen eine Kastrationsangst.⁸⁴ In *Spellbound* ist demnach das Schreiben der Akt, der auf den Verlust des Penis aufmerksam macht und das Unheimliche am Schreiben erinnert folglich an den Kastrationskomplex.⁸⁵ Samuels (1998) führt diesen Gedanken weiter aus, indem er die Angst vor dem hier weiblich konnotierten Schreiben in Bezug zum verbalen Diskurs setzt. Um an einem Gespräch teilzunehmen, muss eine Person existieren, während der Autor einer Niederschrift oft fehlt. Das Subjekt wird in diesem Prozess von der Sprache selbst abgetrennt oder kastriert. Die Angst des Schreibens bedeutet demnach auch, nicht in der Lage zu sein, als Subjekt in einem Diskurs aufzutreten.⁸⁶

Die Kastrierung der Männlichkeit und eine Anspielung auf den Ödipuskomplex begegnen dem Zuschauer schon in den ersten Minuten des Films, in dem Doktor Petersons männerhassende Patientin Mary Carmichael von einer Situation erzählt, in der sie einem Mann seinen Oberlippenbart abgebissen hat und sie ihrem Opfer damit im übertragenen Sinn seine Männlichkeit weggenommen hat.⁸⁷ Laut der Freudschen Theorie kann man

83 Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945) 16:07.

84 Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (Project Gutenberg 2012) 59.

85 Robert Samuels, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998) 30.

86 Samuels, *Hitchcock's Bi-textuality*, 31.

87 Barry Keith Grant, *Robin Wood, Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton* (Detroit 2008) 178.

aufschlüsseln, wie das gesellschaftliche Geschlecht und die Identität in Bezug auf kulturelle Traditionen reguliert werden. Die patriarchische Gesellschaft hängt demnach von der Normalisierung bestimmter Geschlechterwerte ab, die ein Ungleichgewicht repräsentiert. Der Ödipuskomplex kann dadurch auch als eine Art Maschinerie gesehen werden, die Männer mit dem patriarchischen System in Einklang bringen und zur Identifikation mit den Obligationen der maskulinen gesellschaftlichen Identität führt.⁸⁸

2.5.5 Constances Identität



John steigt hinab in sein Innerstes⁸⁹ & Constance muss aufsteigen, um das Rätsel zu lösen⁹⁰

Das psychische Überwinden der Probleme beider Protagonisten wird im Film durch unterschiedliche Bewegungen auf der Treppe suggeriert. Es ist ein Abstieg in Ballantines tiefe und schattige Traumwelt notwendig, um seine unterdrückten Emotionen zu identifizieren, um den psychischen Konflikt zu überwinden. Peterson muss dagegen aufsteigen. Die am Anfang der Geschichte als kalt und distanziert beschriebene Constance muss aus ihrem Inneren heraus und ihren Mut mobilisieren, um die Narration voranzutreiben.⁹¹ Am Ende des Films spricht sogar Constance selbst über ihren eigenen Wandlungsprozess: „It is I who have changed“.⁹²

Im Film geht es demnach nicht nur um John Ballantines mentale Befreiung und seine echte Identität, sondern auch um den Entwicklungsprozess von Constances Identität. Peterson sieht

88 Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London/New York 1991) 76f.

89 Alfred *Hitchcock*, *Spellbound* (New York 1945) 1:14:01.

90 *Hitchcock*, *Spellbound*, 1:47:32.

91 Thomas *Hyde*, *The Moral Universe of Hitchcock's Spellbound*. In: Marshall *Deutelbaum*, Leland *Poague* (Hg.), *A Hitchcock Reader* (Blackwell 2009) 161.

92 Alain *Silver*, Elizabeth *Ward*, James *Ursini*, Robert *Porfirio*, *Film Noir the Encyclopedia* (New York/London 2010) 275.

man schon zu Beginn des Filmes als kalte, auf Distanz gehende und unterdrückte Persönlichkeit. Constance begegnet dem Zuschauer mit aufgesetzter Brille, quasi dem Symbol Hollywoods, das signalisiert, dass es sich hier um eine intellektuelle Frau handelt. Das Motiv der sexuell distanzierten, aber zugleich intellektuell dominierenden Frau, die sieht, was andere nicht wahrnehmen können, ist generell ein immer wiederkehrendes Motiv in Hitchcocks Filmen.⁹³ In *Spellbound* sieht man diesen weiblichen Charakter im Büro mit einem phallischen Symbol in den Händen: Constance hält eine Zigarette und einen Stift, was sie wiederum maskulin und autoritär erscheinen lässt.⁹⁴ Gleich zu Beginn wird Dr. Peterson von einer ihrer Patientinnen als „miss frozen-puss“ bezeichnet. Ihre Karriere und Arbeit sind für sie offensichtlich sehr wichtig. Außerdem wird klar, dass sie auch nicht wirklich viele zwischenmenschliche Beziehungen hat, als sie zugibt, dass eine ihrer relevantesten Beziehungen jene mit ihrem psychoanalytischen, aber auch väterlichen Mentor Doktor Alex Brulov ist.⁹⁵



Constance und Natürlichkeit⁹⁶

Als Constance sich beim ersten Blick in Doktor Edwards Doppelgänger verliebt, kann ihre Weiblichkeit nach und nach zurückkehren. Der Spaziergang in der Natur und die durch den Wind zerzauste Frisur stellt ihre „Natürlichkeit“ wieder her. Wie man im Laufe des Films aber

93 Slavoj Žižek, Hitchcocks Sinthome. In: Slavoj Žižek (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock (Wien 1992) 127.

94 Barry Keith Grant, Robin Wood, Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton (Detroit 2008). 178.

95 Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 155f.

96 Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945) 21:40.

erkennt, gibt Constance bis zum Ende nie ganz ihre Maskulinität auf, da sie diejenige ist, die den Verlauf und die Aufklärung des Mysteriums durch ihre Stärke und Energie antreibt. Ballantine hingegen ist permanent passiv und hilflos, von ihm fehlt bei der Konfrontation des Mörders jede Spur. In den letzten paar Minuten des Films kann Constance dann aber doch wieder die durch die Gesellschaft vorgeschriebene Rolle einnehmen, indem sie John heiratet und sich so ihrer feminin zugeschriebenen Rolle bewusst wird.⁹⁷



Türsequenz während der Liebesszene⁹⁸

Der Zuschauer bekommt einen weiteren Einblick in Constances Psyche während der Liebesszene mit John Ballantine, in der sie ihren unbewussten und unterdrückten Wünschen nachgeht. Die intime Szene wird filmisch übersetzt durch gegenüberstehende und abwechselnde Totalaufnahmen beider Protagonisten, die gleich danach in die halbtotale Einstellung wechseln, welche schließlich in eine Nahaufnahme der Augen beider mündet, als würde man sich den beiden als Subjekt immer mehr nähern. Es kommt zu einem Kuss, der ein surreales Bild von mehreren, langsam und selbstständig öffnenden Türen auslöst. Diese Sequenz verbildlicht ein mentales und sexuelles Symbol.⁹⁹ Die Bewegung durch die Türen scheint nach Innen zu führen, da Constance kurz vor dem Eintritt ihre Augen verschließt.¹⁰⁰ Auch Constances zuvor unterdrückte Gefühle und ihr Unbewusstes können zum ersten Mal ans Tageslicht kommen. Die Szene der öffnenden Türen kann auch als Symbol der Befreiung

97 Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* (New York 2002) 320.

98 Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945) 29:14.

99 Charles Derry, *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* (North Carolina 2001) 197.

100 Murray Pomerance, *An Eye for Hitchcock* (New Brunswick 2004) 72.

gesehen werden, in dem Constance endlich ihren Gefühlen freien Lauf lassen kann. Die umkreisende Subjekt-Objekt Kamera in der Szene lässt den Zuschauer in die Rolle der beiden Protagonisten schlüpfen und aus den Augen beider zu sehen.¹⁰¹ Laut Sigmund Freuds Symbolik stehen Türen in Träumen auch für Genitalöffnungen, was natürlich auch einen Sexualverkehr suggeriert.¹⁰² Durch solch eine Andeutung war es auch möglich, der strengen Zensur des Production Code zu entgehen.

Die Sequenz verbildlicht am Ende nacheinander öffnender Türen ein grelles Licht. Die Türesequenz kann natürlich auch als Metapher der Psychoanalyse von Freud gesehen werden: Je tiefer man in das Innere und dessen Geheimnisse vordringt, desto größer sind der Glanz und das Wissen, die uns dort erwarten.¹⁰³ Der Brillanz, die hinter den Türen auf die Protagonistin wartet, begegnet man als Zuschauer auch in der Traumdeutungsszene Ballantines, sie ist dadurch ein wiederholtes Motiv. Johns Traum beginnt mit einer überdimensionalen Schere, die einen Vorhang durchschneidet, um zu der dahinterstehenden Klarheit und Brillanz vorzudringen.¹⁰⁴ Eine weitere Instanz dieser Brillanz findet man im Film unter der Bibliothekstür, als sich Constance durch eine subjektive Kameraeinstellung nähert. Der Ort der Bibliothek kann als Metapher des Unbewussten interpretiert werden, in dem Doktor Peterson die ersten Hinweise zur Lösung des mysteriösen Rätsels findet.



Das Licht hinter der Bibliothekstür ¹⁰⁵

101Donald *Spoto*, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 159.

102Sigmund *Freud*, Die Symbolik im Traum. In: Anna *Freud* (Hg.), Gesammelte Werke: XI: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (London 1998) 156f.

103Murray *Pomerance*, An Eye for Hitchcock (New Brunswick 2004) 73.

104*Pomerance*, An Eye for Hitchcock, 77.

105Alfred *Hitchcock*, Spellbound (New York 1945) 24:57.

2.6 Filmrezeption *Spellbound*

Hitchcock hatte nach eigenen Angaben *Spellbound* nicht als einen seiner besten Filme gesehen. In einem Interview fasste er den Film als „just another manhunt story wrapped in pseudo-psychoanalysis“ zusammen. Dennoch war es der erste Hollywoodfilm, der sich so intensiv mit der Psychoanalyse auseinandersetzte.¹⁰⁶ In einem Kommentar von Hitchcock aus dem Jahr 1946 interpretierte er sogar die Psychoanalyse in der Filmwelt als „a passing phase“.¹⁰⁷ Bei dem Massenpublikum galt der Film aber als großer Erfolg.¹⁰⁸ Verglichen mit den Produktionskosten von rund 1,7 Millionen Dollar konnte der Film eine beträchtliche Summe von über 4,7 Millionen in Amerika einspielen und wurde dadurch Selznicks finanziell erfolgreichster Schwarz-Weiß-Film. Der Film war mit mehreren Nominierungen auch gut bei den Academy Awards 1946 vertreten, wobei nur Miklos Rozsa für die Filmmusik eine Auszeichnung bekam.¹⁰⁹

Während Zuschauer die Mischung aus Mord und Psychoanalyse mit großen Interesse verfolgten, sprach nicht jede kritische Stimme so enthusiastisch über *Spellbound*. Beispielsweise sah Manny Farber in *New Republic* den Plot des Films als kompliziert und unglaubwürdig. Andere Filmkritiker beurteilten die im Film thematisierte und aufgeschlüsselte Psychoanalyse als gleichgesetzt mit einem Artikel einer Sonntagszeitungs-Beilage und empfanden die psychoanalytische Herangehensweise des Films als zu verworren und generell als ein Thema, mit dem das Massenpublikum überhaupt nicht vertraut war. James Agee in *The Nation* beschrieb *Spellbound* als überraschenderweise enttäuschenden Thriller über Psychoanalyse, der es zwar wert war, gesehen zu werden, mehr aber auch nicht. Auch über die Jahre hinweg gab es immer wieder mehrere kritische und unbeeindruckte Stimmen zu dem Film. Nachdem im Laufe der Zeit die Psychoanalyse immer mehr Teil der amerikanischen Gesellschaft wurde, interpretierten immer mehr Kritiker den Film als unglaubwürdig und grotesk.¹¹⁰ Für viele Kritiker gilt der Film heute als einer der schwächeren Hollywoodfilme von Alfred Hitchcock. Hingegen ist für Donald Spoto in seinem Buch über Hitchcock *Spellbound* ein großer und zeitloser Erfolg. Er führt den Erfolg des Films auf die

106Thomas Hyde, *The Moral Universe of Hitchcock's Spellbound*. In: Marshall Deutelbaum, Leland Poague (Hg.), *A Hitchcock Reader* (Blackwell 2009) 156.

107Murray Pomerance, *An Eye for Hitchcock* (New Brunswick 2004) 65.

108Donald Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München 1999) 153.

109John W. Billheimer, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 117.

110Billheimer, *Hitchcock and the Censors*, 117.

schauspielerische Leistung von Ingrid Bergman und die besonders vulnerable Darstellung von John Ballantine durch Gregory Peck zurück. Spoto sieht einen anhand des Films ausgelösten Trend, der das Thema der psychischen Krankheit auch noch in folgenden Film noir-Produktionen populär machte.¹¹¹

2.7 Ergebnisse *Spellbound*

Hitchcocks Film *Spellbound* bildet mehrere psychoanalytische Theorien ab. Der starke Fokus des Films auf die Psychoanalyse ist aufgrund der Intention der Hersteller, einen Film über solch ein Thema zu drehen, und aufgrund des Einsatzes von Selznicks Psychoanalytikerin May Romm als Beraterin nicht verwunderlich. Anhand des Filmes lässt sich ein Einfluss durch den Surrealismus und des deutschen Expressionismus feststellen. Beide Bewegungen wurden stark durch die Psychoanalyse geprägt. Neben Dalís surrealistischer Traumsequenz und dem Versprechen im Vorspann, eine psychoanalytische Geschichte zu präsentieren, finden sich Referenzen zur Freudschen Theorie. Darunter fallen beispielsweise Begriffe wie *Übertragung*, *Wiederholungszwang*, das *Unbewusste* und *Kastrationskomplex*. Durch filmische Elemente wie Voice-over, Flashback, Schattenspiele, subjektive Kameraführung und subjektive Narration können solche Begriffe verbildlicht werden und das Innere der subjektiven Psyche abgebildet werden. Mit Hilfe der Psychoanalyse können außerdem im Film geschickt explizite Inhalte suggeriert werden, die aufgrund des Production Code damals nicht gezeigt werden durften. Die Entwicklung des Film noir hängt auch mit der Psychoanalyse zusammen. Einerseits haben die Exilregisseure mit ihren expressionistischen Filmtraditionen die schwarze Serie geformt, andererseits verändert sich der Thriller zu einer subjektiven Narration, die Einblicke in die Psyche des Protagonisten erlauben. Durch die Psychoanalyse können wichtige kontemporäre Themen angesprochen und gelöst werden. Die vielen Probleme der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft, darunter besonders die Identitätskrisen der nach dem Weltkrieg zurückkehrenden Männer und die Frauen in der Arbeitswelt, können mit Hilfe der Psychoanalyse bearbeitet werden. *Spellbound* war der erste Film, der nur auf die Darstellung der Psychoanalyse fokussierte und dadurch auch eine Art didaktische Funktion beim Laienpublikum hatte. Außerdem war der Film ein großer Box Office-Hit, der die Vorstellung kritischer Stimmen überwunden hat, dass der Film aufgrund

¹¹¹Gene D. *Phillips*, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012) 94.

der Komplexität des Themas eher Zuseher abschrecken würde. Obwohl *Spellbound* der Psychoanalyse einen guten Lösungsansatz zuschreibt, ist es im Endeffekt die Liebe, die den Protagonisten rettet. Dennoch ist es verwunderlich, dass sich Hitchcock selbst bei mehreren Interviews kritisch über *Spellbound* und die Psychoanalyse geäußert hat.

3. Systematische Filmanalyse: *Vertigo* (1958)

3.1 Amerika und Hollywood in den 1950ern

In der sogenannten „late period“ (1950-58) entstanden viele unterschiedliche Filme im Klima des Kalten Kriegs. Für Borde und Chaumeton gilt diese Zeitspanne mit ihren technischen Innovationen jedoch als Untergang der schwarzen Serie, da Hollywood versuchte, die nun an der Tagesordnung stehende Wirklichkeitsflucht anhand neuer filmischer Formeln umzusetzen.¹¹² Die Filme nach dem Zweiten Weltkrieg wurden alle in der paranoiden Atmosphäre des Kalten Kriegs produziert. Zu dieser Zeit wurde die Frage nach einer amerikanischen nationalen Identität immer größer, sie umfasste Themen wie Patriotismus, Freiheit und Loyalität. Zusätzlich wurde im Diskurs rund um die nationale Sicherheit die Frage nach politischer Zugehörigkeit lauter. Ganz Hollywood und daher auch der Film noir wurden stark von dieser politischen Entwicklung erfasst und zu einer Art Schauplatz all jener Fragen. Darum ist es nicht verwunderlich, dass Hollywood auch als Akteur in der Politik des Kalten Kriegs gesehen wurde.¹¹³

Die „late period“ des Film noir steht dementsprechend im Schatten der antikommunistischen Hexenjagd, die durch das House Committee of Un-American Activities (HUAC), den damaligen Senator McCarthy und mittels einer Schwarzen Liste durchgeführt wurde. Die vermeintliche Verteidigung des amerikanischen nationalen Interesses nahm totalitäre Züge an. Es wurden mehrere Agenturen ins Leben gerufen, die solche Investigationen und Verfolgungen durchführten. Neben der bereits erwähnten HUAC teilte auch das Federal Bureau of Investigation (FBI) diese Aufgabe. In Anhörungen wurden potentielle Zeugen eingeschüchtert und man verweigerte ihnen ihre konstitutionellen Rechte.¹¹⁴

Die Gewichtung dieser Hexenjagd sieht man beispielsweise am Schicksal der „Hollywood

112Ilan Brookes, *Film Noir. A Critical Introduction* (New York/London 2017) 129.

113Brookes, *Film Noir*, 129.

114Brookes, *Film Noir*, 137.

Ten“: Diese Gruppe aus zehn Hollywood-Schriftstellern und Produzenten hatte sich geweigert, bei den inquisitorischen Prozessen auszusagen, und wurde als Resultat eingesperrt. Diese Anhörungen wurden organisiert um festzustellen, ob in der Filmindustrie kommunistisches und demnach staatsfeindliches Bildmaterial verbreitet wurde. Generell haben zu dieser Zeit viele ihren Job in Hollywood verloren, mehrere Mitglieder der Branche wurden aufgrund eines Verdachts, einer kommunistischen Partei anzugehören, auf die Schwarze Liste gesetzt.¹¹⁵

Zu dieser Zeit gab es auch einen immer größer werdenden Einfluss des rechten politischen Flügels in Hollywood. Im Zuge der konservativen Infiltration Hollywoods wurden die linken Filmproduzenten als Verbrecher gehandelt. Betroffene Filmmacher konnten diese Persekution oft in ihren Filmen verarbeiten und somit entstanden mehrere Filme aus einer neuen narrativen Perspektive, nämlich aus der Sicht des Kriminellen.¹¹⁶

Die 1950er Jahre brachten auch Veränderungen im Kinopublikum. Zwischen 1946 und 1960 kam es zu einem starken Abfall der Zahl der Kinobesucher. Von den anfänglich 82 Millionen wöchentlichen Stammgästen blieben im Laufe der Zeit nurmehr zwischen 20 und 30 Millionen Zuseher übrig. Den Grund dafür bildeten wohl mehrere extrinsische Ursachen. Die ursprünglichen Kinogänger hatten damals neue Prioritäten, denen sie in ihrer Freizeit nachgingen. Viele Familien zogen in die Vorstadt und hatten sich Autos gekauft. Außerdem erfüllte nun auch der Fernseher das zuvor durch das Kino erfüllte Unterhaltungsbedürfnis, was zunehmend in den fallenden Kinobesucherzahlen ersichtlich wurde.¹¹⁷

3.2 Amerika und Hollywood im Kalten Krieg

Neben diesen schwerwiegenden Entwicklungen in Hollywood gab es auch sozio-kulturelle Veränderungen im Rest der Vereinigten Staaten. In den 1950ern konnte man eine Rückkehr zum traditionellen Patriarchat beobachten. Im Vergleich zu den Jahrzehnten davor heirateten die Frauen wieder jünger und hatten früher Kinder. Neben zurückgehenden Scheidungsraten gab es auch eine deutlich höhere Geburtenrate. Eine gesellschaftliche Entwicklung mit dem

115Ian Brookes, *Film Noir. A Critical Introduction* (New York/London 2017) 138.

116Ian Brookes, *Film Noir*, 140.

117Robert Sklar, 'The Lost Audience': 1950s spectatorship and historical reception studies. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (Hg.), *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies* (London 1999) 81.

Ideal der Nuklearfamilie bedeutete auch eine größere Disparität zwischen dem Bildungsweg der Männer und dem der Frauen. In diesem Zusammenhang wurden auch alte traditionelle Geschlechterrollen aufgegriffen und der Vater nahm wieder seine patriarchische Rolle als Kopf der Familie ein. Diese Jahre waren außerdem gekennzeichnet durch einen wachsenden Wohlstand.¹¹⁸

3.3 Psychoanalyse nach dem Zweiten Weltkrieg

In den 1940er Jahren begann auch in Amerika eine Art Trend der Selbsttherapie durch die Psychoanalyse.¹¹⁹ Neben der im Laufe der Zeit immer positiveren Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im noir-Kino, wie beispielsweise in *Spellbound* (1945), *Rebel Without a Cause* (1955) oder *The Three Faces of Eve* (1957), trägt auch die Literatur zur Verbreitung Freudscher Ideen in der Massenkultur bei. Eines der beliebtesten Bücher nach dem Zweiten Weltkrieg war Benjamin Spocks *Common Sense Book of Baby and Child Care*, welches Freudsche Ansätze und Theorien in die gemeine Volkssprache übersetzte.¹²⁰

In den 1950ern hat sich die psychoanalytische Profession in Amerika auch stark weiterentwickelt. Der Historiker Nathan Hale betitelte die 1950er Jahre in Amerika als „golden age of psychoanalysis“.¹²¹ Die amerikanische Massenkultur und auch das öffentliche Bewusstsein haben sich die Lehre der Freudschen Psychoanalyse sprichwörtlich einverleibt und die psychoanalytische Profession hat sich in diesem Zusammenhang in der Kultur etabliert.¹²² 1955 deklarierte das *Newspaper* die Vereinigten Staaten als die am meisten psychologisch und psychiatrisch orientierte Nation auf der ganzen Welt. Fast triebhaft schien die Suche nach der psychischen Gesundheit in der Kunst, Schule und auch in der Religion. Diese Entwicklung ist besonders bemerkenswert, wenn man an den Widerstand gegenüber der Freudschen Psychoanalyse am Anfang des 20. Jahrhunderts zurückdenkt. Die Folgen des Zweiten Weltkriegs hatten aufgrund der vielen betroffenen Veteranen jedoch die anfängliche Resistenz und die Sicht auf die Psychoanalyse geändert. Psychische Krankheiten wurden dadurch als ernsthaftes gesundheitliches Problem anerkannt und die psychoanalytische

118Stella Bruzzi, *Bringing Up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood* (London 2005) 37.

119Jonathan Freedman, *From Spellbound to Vertigo: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America*. In: Jonathan Freedman, Richard Millington (Hg.), *Hitchcock's America* (New York 1999) 88.

120Robert Genter, *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America* (Philadelphia 2011) 94.

121Genter, *Late Modernism*, 94.

122Freedman, *From Spellbound to Vertigo* 87.

Profession verankerte sich mit großem Enthusiasmus im öffentlichen Diskurs.¹²³

William Menninger, ein Mitglied der American Psychiatric Association, förderte die positive Sichtweise zur geistigen Gesundheit und gründete die Group for Advancement of Psychiatry. Menninger schrieb in der New York Times über die positiven Effekte der Psychoanalyse. Er sah diese nicht nur als Schlüssel dafür, normales Verhalten zu verstehen, sondern interpretierte die Freudschen Theorien als logische Grundlage für eine vorbeugende mentale Hygiene. Die unzähligen psychisch Betroffenen im Militär wurden oft als Beweis für die Bedeutung von Ursachenforschung und psychiatrischer Behandlung herangezogen. Im Jahr 1946 berichtete *Time*, dass es in Amerika über 8 Millionen Neurotiker gab. Etwa ein Jahrzehnt danach sah *Newsweek* die Zahl der betroffenen Menschen sogar bei über 10 Millionen. Immer mehr Forscher und Vertreter der Psychoanalyse tauchen in amerikanischen Magazinen auf, um über die Psychoanalyse zu berichten. Die steigende Popularisierung rückte das Bild des stoischen europäischen Psychoanalytikers in ein neues Licht und verwandelte ihn dadurch in einen amerikanischen, wohlwollenden Therapeuten, der eine psychoanalytische Behandlung als alltägliche Routine ausführte.¹²⁴

Psychoanalyse hatte im Laufe der Zeit einen immer größeren Stellenwert in der amerikanischen Gesellschaft erreicht. Um 1950 gab es bereits über 500 Psychoanalytiker in den Vereinigten Staaten. Zusätzlich wurden immer mehr psychosomatische Medikamente verschrieben, was gleichzeitig auch eine offizielle Bestätigung der Medizin beinhaltete, dass man eine direkte Verbindung zwischen emotionalen Problemen und Krankheiten sah. Der Bedarf an psychiatrischer Medizin und Betreuung wurde immer größer. Leute, die sich mit der psychoanalytischen Therapie beschäftigten, hatten den Status als Intellektuelle in der Gesellschaft, eine Anerkennung, die andere nicht besaßen. Daher wurde die Psychoanalyse nicht nur akzeptiert, sondern auch heiß ersehnt. In manchen Zirkeln wurde sogar das Befassen mit der Psychoanalyse als Statussymbol gesehen und mit einem akademischen Grad verglichen. Dies bedeutete nämlich, dass man sich mit wichtigen und relevanten zeitgenössischen Themen auseinandersetzte.¹²⁵

¹²³Robert Genter, *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America* (Philadelphia 2011) 93.

¹²⁴Genter, *Late Modernism*, 94.

¹²⁵Lawrence R. Samuel, *Shrink. A Cultural History of Psychoanalysis in America* (Lincoln 2013) 74.

In der Populärkultur sah man die Psychoanalyse auch als Mittel, die eigene mentale Gesundheit als Routine zu pflegen. Mehrere orthodoxe Psychoanalytiker waren von dieser Entwicklung nicht wirklich begeistert und waren der Meinung, dass diese Form der Therapie nur für wirklich ernste neurotische Fälle eingesetzt werden sollte. Tageszeitungen begannen den wissenschaftlichen Aspekt des psychoanalytischen Feldes in Artikeln zu diskutieren und verbreiteten dadurch auch neues Wissen rund um die Psychoanalyse. In Radiosendungen wurde davon berichtet, dass die Psychoanalyse auch in herkömmlichen Lebenssituationen nützlich sein könnte. Auch Frauenmagazine erkannten diesen Trend und veröffentlichten immer wieder Artikel über die Psychoanalyse, die aber hauptsächlich auf einen Sensationsjournalismus fokussierten.¹²⁶ Diese Welle erfasste nach einer Weile auch die „einfachen“ Leute, die aufgrund des Einflusses der Medien und durch eigene Erfolgsgeschichten die Therapie durch einen Psychiater zu einer Alltagsaktivität der Amerikaner machten.¹²⁷

3.4 Filmentstehung *Vertigo*

Zu Beginn der Entstehung des Films hatte Hitchcock sich bereits einen starken Einfluss und eine große Reputation aufgebaut. Durch seine TV-Show, die ab 1955 für ein Jahrzehnt lief, hatte er einen internationalen Status als Prominenter. Des Weiteren hatte er auch schon einige erfolgreiche Filme für Paramount gedreht. Der Film *Vertigo* basiert auf einem französischen Roman namens *D'entre les morts*. Das Buch wurde von Pierre Boileau und Thomas Narcejac verfasst.¹²⁸ Der Film sollte ursprünglich wie der Roman den Namen *From Amongst the Dead* (*Aus dem Reich der Toten*) tragen, aber Hitchcock entschied sich für den endgültigen Titel *Vertigo*, was bei den Studiobossen auf wenig Begeisterung stieß, weil diese den Titel viel zu ausgefallen fanden.¹²⁹ Das Skript zum Film erwies sich als großes und langwieriges Projekt. Zuerst war der Drehbuchautor Maxwell Anderson, der kurz davor schon mit Hitchcock an *The Wrong Man* (1956) arbeitete, für die Dialoge und den Plot zuständig. Kurz darauf wurde er aber durch Angus MacPhail ersetzt, der aber auch aufgrund seines Alkoholismus vom Projekt entfernt wurde. Es folgte Alec Coppel, dessen Arbeit besser als die der Vorgänger ankam, aber für Hitchcock noch immer nicht zufriedenstellend war. Schlussendlich entschied

126Lawrence R. Samuel, Shrink. A Cultural History of Psychoanalysis in America (Lincoln 2013) 77f.

127Samuel, Shrink, 78.

128John W. Billheimer, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 220.

129Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 280.

man sich für Samuel Taylor und das Drehbuch für *Vertigo* war nach einem 15 Monate andauernden Prozess 1957 endlich fertiggestellt.¹³⁰ Taylor fand zwar die Geschichte nicht nachvollziehbar und absurd, schrieb ihr aber trotzdem Ehrlichkeit zu.

Das Drehbuchskript orientierte sich zwar größtenteils an der Geschichte des Buches, hatte aber dennoch distinktive Unterschiede. Das Setting der Nachkriegszeit in Frankreich wurde nach San Francisco verlegt und die Ehegattin verwandelte sich von einer Dunkelhaarigen zu einer typischen blonden Hollywood-Schönheit. Hitchcock entschied sich auch für eine im Vergleich zur Romanvorlage frühere Auflösung der mysteriösen Doppelgängerin.¹³¹ Bezüglich der vorzeitigen Auflösung des Coups waren sich Hitchcock und Taylor auch nicht wirklich sicher, entschieden sich dann aber dennoch für diese drastische Maßnahme. Erste Kommentare und Verbesserungsvorschläge kamen nicht vom Production Code, sondern von der Rechtsabteilung des Filmstudios bezüglich der Darstellung des Suizids nach Madeleines vermeintlichen Sturz durch einen Coroner.¹³² Hitchcock ignorierte den Vorschlag, den Coroner durch einen Advokat zu ersetzen, aber Taylor änderte den ursprünglichen Dialog etwas ab. Ein Teil des Dialoges hätte Scotties Schuldgefühle in einer expliziten Art und Weise darstellen sollen, wurde dann aber, auch nach dem Appell des Production Codes, herausgeschnitten. Die Zensurbehörde hatte noch eine längere Liste mit Anforderungen an das Skript. Neben mehreren anderen Einwänden sollten beispielsweise jegliche Szenen, die sexuelle Beziehungen darstellten und offensichtlich darauf anspielen, ausgesetzt werden. Hitchcock ignorierte aber die meisten Forderungen der Zensurinstanz.¹³³ Durch seine immer größer werdende Reputation war er sich seiner Position bewusst, die es ihm erlaubte, mit dem Zensurbüro über die Anforderungen zu verhandeln. Dennoch musste eine Kusszene am Meer zwischen Scottie und Madeleine geändert werden.¹³⁴ Der Production Code verlangte auch, dass Gavin Elsters Mord im Film Konsequenzen haben musste, damit der Akt des Verbrechens nicht als attraktiv dargestellt wird. Daher schrieben Samuel Taylor und Hitchcock noch eine finale Szene mit Scottie und Midge, in der man über die Festnahme von Elster in Frankreich über das Radio hört. Hitchcock drehte diese abschließende Szene auch, entfernte sie aber wieder nach den ersten Vorschauen. Dennoch war er schlussendlich

130Gene Adair, Alfred Hitchcock. *Filming Our Fears* (New York 2002) 114.

131John W. Billheimer, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 220.

132Billheimer, *Hitchcock and the Censors*, 221.

133Billheimer, *Hitchcock and the Censors*, 222.

134Billheimer, *Hitchcock and the Censors*, 223.

gezwungen, die zusätzliche Szene in den ausländischen Kopien zu inkludieren, um die Vorstände der Zensurinstanzen anderer Länder zufrieden zu stellen. In vielen Ländern wurde die angestückelte Abschlussequenz jedoch nicht ausgestrahlt. Es ist auch stark zu bezweifeln, dass Hitchcock die Szene überhaupt verwenden wollte.¹³⁵ Dennoch kann der Film als großer Erfolg für Hitchcock gesehen werden, der nicht nur seine wachsende Macht als Regisseur in Hollywood widerspiegelt, sondern auch den stark sinkenden Einfluss des Production Codes abbildet.¹³⁶

Während James Stuart gleich als männlicher Protagonist feststand, gab es für Hitchcock bei der Rollenbesetzung für die weibliche Protagonistin ein Problem. Alfred Hitchcock wollte Vera Miles für die Rolle, musste sich aber dann doch mit der schon bekannteren Kim Novak zufriedengeben, da Miles nach mehreren Verzögerungen und Zwischenfällen schwanger wurde. Hitchcock war über diese Substitution nicht glücklich und beurteilte die schauspielerische Leistung von Novak nur als ausreichend. Die Dreharbeiten wurden gleich am Anfang aufgrund von James Stuarts Urlaubsplanung verschoben.¹³⁷ Bei all den bereits erwähnten Verzögerungen und Problemen des Filmprojekts kam auch noch eine Verzögerung durch Alfred Hitchcocks eigene Gesundheit hinzu. Da der Regisseur immer sehr nahe mit seinen Drehbuchautoren zusammenarbeitete, bedeuteten Hitchcocks Krankenhausaufenthalte und Operationen ein weiteres Hindernis in der Fertigstellung des Films.¹³⁸

3.5 Psychoanalyse in *Vertigo*

3.5.1 Männlichkeit, Wiederholungszwang, Todeswunsch, Melancholie

Gleich zu Beginn des Filmes wird der Zuschauer mit der Schwäche und der Verletzlichkeit des männlichen Protagonisten konfrontiert. Der Zuschauer ist gezwungen, sich abrupt mit dem Protagonisten in der rasanten Verfolgungsjagd zu identifizieren. Die Verbrecherjagd endet in einem Unfall, der Scotties Impotenz definiert. Er ist nach dem Unglück seines Polizeikollegen von Schuldgefühlen betroffen. Der hinterlistige Schulfreund aus der Kindheit namens Gavin Elster nutzt diese Schwäche bewusst aus, um sein mörderisches Vorhaben

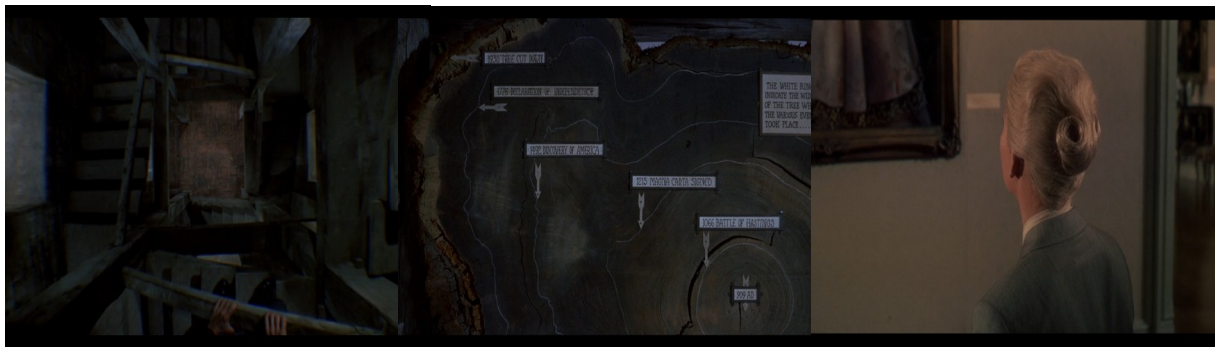
135John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 224.

136*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 226.

137*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 221f.

138Gene *Adair*, *Alfred Hitchcock. Filming Our Fears* (New York 2002) 114.

umzusetzen. In diesem Zusammenhang wird Scottie in eine passive Rolle gerückt, während Elster eine aktive, maskuline Rolle im Film einnimmt.¹³⁹ Scotties Trauma wiederholt sich gezwungenermaßen immer wieder, denn er wird mehrmals die Schuld und die Verantwortung für Madeleines Fall übernehmen müssen. Das kontinuierliche Erleben negativer Erinnerungen und Traumata erinnert an Sigmund Freuds Konzept des *Wiederholungszwangs*¹⁴⁰, da Scottie immer wieder einen Fall in den Abgrund durchleben muss. *Vertigo* lebt von Wiederholungen: man findet sie in den Plätzen, den Charakteren und in der Narrative selbst. Beispielsweise findet man das fast Traum-evozierende und halluzinatorische Symbol der Spirale in der Wendeltreppe des Kirchturms, bei den Windungen der Friedhofspfade, bei den Locken auf dem Portrait von Carlotta Valdes und in Madeleines Frisur, in den kurvenreichen Straßen von San Francisco, in den Baumringen im Wald, sowie auch in den Kreisbewegungen der Kamera, als Judy ihren Brief schreibt.¹⁴¹ Als Scottie jedoch probiert, den Teufelskreis zu durchbrechen, bewirkt er Madeleines Tod.



Symbol der Spirale in *Vertigo* ¹⁴²

Das immer wieder auftretende Trauma erinnert auch stark an die Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs. Scottie ist sozusagen der durch Schuldkomplexe geprägte und zurückgebliebene Veteran, der seinen Kollegen beim Sterben zusieht. Neben dem anfänglich verstorbenen Polizeikameraden sind es später auch Madeleine und Judy, die der männliche Protagonist trotz seiner Präsenz nicht retten kann.¹⁴³ Erklärungen für die Neurosen der Soldaten des Weltkriegs stellten oft die Männlichkeit der Veteranen in Frage. Diese Entmannung sieht man im Film

¹³⁹Colleen Glenn, The Traumatized Veteran: A New Look at Jimmy Stewart's Post-WWII *Vertigo*. In: Quarterly Review of Film and Video 31, H. 1 (2014) 36.

¹⁴⁰Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (Project Gutenberg 2009) 16f.

¹⁴¹Donald Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München 1999) 290.

¹⁴²Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958) 1:16:41, 59:22, 26:36.

¹⁴³Glenn, The Traumatized Veteran, 37.

anhand mehrerer Indizien. Scottie kann seine patriarchische Rolle in der Gesellschaft nicht einnehmen, er hat weder einen Job, noch eine Familie. Zusätzlich wird er geplagt durch seine psychosomatische Krankheit, seine physische Schwäche und auch seine Vernarrtheit in Madeleine, die in einer Identifikation mit ihr mündet. Das im Film evozierte Doppelgänger-Motiv ist eine typische noir-Darstellung, um die psychische Disposition eines Charakters abzubilden.¹⁴⁴ Nach Madeleines Tod wird Scottie zur verrückten Carlotta, die orientierungslos durch San Franciscos Straßen wandert.¹⁴⁵ Die Identifikation mit Madeleine, um die eine Art Aura des Todes in Form von Carlottas Besetzung und Suizid lauert, spiegelt Scotties Wunsch nach Madeleine als eine Art Todeswunsch. Das durch das Bewusstsein Verdrängte nimmt die Form eines Doppelgängers an, bedeutet aber gleichzeitig auch eine fatale Bedrohung für das Individuum, also Scottie selbst.¹⁴⁶ Wenn die falsche Madeleine sich selbst gleicht, dann nur in einem Zusammenhang, in dem sie bereits tot ist. Scottie liebt sie deshalb, weil sie nicht mehr lebt. Judy ist nur eine symbolische Repräsentation von Madeleine, sie hat daher kein eigenes Leben (der Zuschauer erfährt auch über die „wirkliche“ Judy in *Vertigo* kaum etwas) und kann demnach als bereits tot gesehen werden.¹⁴⁷ „Madeleine“ stirbt in den beiden Sequenzen, als sie kurz davor ist, eine „echte“ Person zu werden.¹⁴⁸ In *Jenseits des Lustprinzips* (1920) stellt Sigmund Freud psychoanalytische Überlegungen zu einem sogenannten *Todestrieb* (Ich-Trieb) an, der einen Gegenpol zum *Lebenstrieb* (Sexualtrieb) bilden soll. Der kurz zuvor erwähnte *Wiederholungszwang* ist demnach eine Funktion des *Todestriebs*, ein Instinkt, der durch Aggression und Selbstzerstörung ausgedrückt wird.¹⁴⁹ Madeleines Selbstzerstörung spiegelt womöglich Scotties Todeswunsch, der wie die Veteranen des Zweiten Weltkriegs an einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) leidet und die damit verbundene Scham beschreibt, die überlebende Soldaten typischerweise empfinden, wenn sie selbst zwar überlebt haben, aber ihre Kameraden nicht. Oft sieht man auch eine Verbindung zwischen einer PTBS und suizidalen Tendenzen oder anderen selbstzerstörerischen Trieben. Die Folgewirkungen von Scotties Traumata werden im Film durch Amnesie, Blackout, Depression und Stummheit (Scottie spricht im Film mehr als zwölf Minuten nach Madeleines vermeintlichem Tod kein

144Barbara *Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil* (Berlin 2005) 46.

145Colleen *Glenn*, *The Traumatized Veteran: A New Look at Jimmy Stewart's Post-WWII Vertigo*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 31, H. 1 (2014) 37.

146*Steinbauer-Grötsch*, *Die lange Nacht der Schatten*, 49.

147Robert *Samuels*, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998) 78.

148Emanuel *Berman*, *Hitchcock's Vertigo: The Collapse of a Rescue Fantasy*. In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 78, H. 5 (1997) 979f.

149Sigmund *Freud*, *Jenseits des Lustprinzips* (Project Gutenberg 2009) 52.

Wort) und schlussendlich durch eine Einweisung in eine Psychiatrie verbildlicht.¹⁵⁰

Generell ähnelt die Frau in *Vertigo* einer mysteriösen Gestalt. Sie ist ein Geist, der immer wieder auf unheimliche Art und Weise zurückkehrt und den Protagonisten daran erinnert, was er zu überwinden versucht. Diese Unheimlichkeit sieht man im Angesicht eines Geistes oder eines Doppelgängers und erinnert an das, was als für immer verloren geglaubt wurde. Als Scottie Madeleine, oder das Mysteriöse, im Auto verfolgt, landet er zu seiner Verwirrung wieder bei seinem eigenen Heim. Laut Sigmund Freud ist das *Unheimliche* etwas „Heimliches“, welches durch Unterdrückung zu etwas Seltsamem gemacht wird.¹⁵¹

Im Film wird dieser Fall in den Abgrund mehrmals dargestellt. Einer dieser Fälle ist auch der sogenannte „fall in love“, also die Liebe zu Madeleine, die im Endeffekt der Auslöser für sein düsteres Schicksal ist. Die anfängliche Akrophobie steht im Laufe des Films nicht mehr nur für Scotties Kastration, sondern für den Alptraum, unendlich zu fallen, was sich in Form einer Melancholie ausdrückt. In *Trauer und Melancholie* (1917) beschreibt Sigmund Freud den Unterschied zwischen der Melancholie und der Trauer: Melancholie ist ein Zustand der Trostlosigkeit nach dem Verlust einer geliebten Person, der in einer starken Schwächung des eigenen Selbstwerts und einer Verarmung des Ich endet. Während der Trauer verarmt und vereinsamt die Außenwelt; durch Melancholie ist nicht die Welt, sondern das Ich betroffen. Der Melancholiker identifiziert sich mit dem verlorenen Objekt und sein Zustand wird von Freud als ein Rückgang in eine frühere narzisstische Phase erklärt. Die Enttäuschung des Betroffenen verwandelt sich in Wut und Hass gegen das Objekt oder dessen Substitution (beispielsweise als Scottie krampfhaft versucht, Judy in Madeleine zu verwandeln) und endet oft in Sadismus. Die Melancholie hat einen selbstzerstörerischen Aspekt, dem wir in *Vertigo* immer wieder begegnen.¹⁵²

Hitchcock übt trotz der vielen Referenzen im Film zur Freudschen Psychoanalyse Kritik an der sich herausbildenden therapeutischen amerikanischen Nation. Im Auftrag des Doktors spielt Midge in Scotties Zimmer Mozarts Musik und will ihm dadurch bei seiner Therapie helfen. Sie sieht die Musik als „broom that sweeps the cobwebs away“. Bereits am Anfang

150 Colleen Glenn, *The Traumatized Veteran: A New Look at Jimmy Stewart's Post-WWII Vertigo*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 31, H. 1 (2014) 37.

151 Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much* (New York 2015) 94.

152 Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, 97f.

des Films dreht aber Scottie die klassische Musik in Midge's Wohnung ab und prognostiziert, dass solch eine Therapie bei ihm keinen Effekt haben wird. Die Musiktherapie war im Amerika der 1950er Jahre kurzzeitig in Mode, aber im Film versagen alle psychoanalytischen Therapien. Scottie ist am Ende des Tunnels und zwar in dem Tunnel, der bereits in Madeleines Traum vorgekommen ist. Dort gibt es kein Licht mehr, weder die Musik noch der Therapeut wird ihm bei seinem grundlegenden Problem helfen können. Midge deutet auf den unaufgelösten mütterlichen Komplex hin, an dem Scottie leidet, als er den psychiatrischen Doktor mit „he was in love with her“ und „he still is“ konfrontiert.¹⁵³ Die therapeutischen Mechanismen, die Scottie vorführen sollen, dass er nicht die Schuld an seinem Scheitern hat, und ihn von seinen Neurosen heilen sollen, bewirken genau das Gegenteil und machen seine geistige Situation noch gefährlicher. Auch Midge versichert Scottie: „it wasn't your fault“, als sie sich auf die therapeutische Autorität ihres Arztes zu Beginn des Films beruft.¹⁵⁴

Scottie's abgebildete Impotenz zieht sich durch die ganze Geschichte. Nach seinem Unfall während der Verbrecherjagd ist er wegen einer Verletzung an der Wirbelsäule gezwungen, ein Korsett zu tragen. Symbolisch gesehen ist ihm jegliche Form einer Erektion nicht mehr möglich.¹⁵⁵ Er versucht immer wieder sein Trauma und die damit verbundene Demütigung zu überwinden, damit er wieder die Kontrolle in seinem Leben hat. Sein Problem substituiert er dann durch die Aufgabe, eine andere Person, Madeleine, zu retten. Scottie's Versuch, die Wahrheit zu entdecken, um so andere zu heilen, wird zum Paradigma des Films, in dem er gleichzeitig die Wahrheit vor sich selbst versteckt.¹⁵⁶ Diese Mission wird ihm aber nicht gelingen. Nach Madeleines vermeintlichem Suizid muss sich Scottie dem Gericht, im Film metaphorisch für die Erwartungen der patriarchalischen Gesellschaft, stellen. Der Coroner zählt all die Verfehlungen des männlichen Protagonisten auf und demütigt ihn öffentlich; seine Schwäche, eine Frau in Not nicht retten zu können, wird als Schande dargestellt.¹⁵⁷

Scottie's Passivität wird im Film auch durch seine körperliche „Suspendierung“ dargestellt. Er befindet sich im ganzen Film in einer Position, in der er nicht handeln kann, und ist demnach

153 Jonathan *Freedman*, From Spellbound to Vertigo: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), Hitchcock's America (New York 1999) 89f.

154 *Freedman*, From Spellbound to Vertigo, 88.

155 Michel *Sanchez-Cardenas*, Matte Blanco and Narrativity: Hitchcock's Vertigo. In: International Journal of Psychoanalysis 94, H. 4 (2013) 830.

156 *Freedman*, From Spellbound to Vertigo, 92.

157 Amy *Lawrence*, American Shame: Rope, James Stewart, and the Postwar Crisis in American Masculinity. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), Hitchcock's America (New York 1999) 70.

paralysiert. Gleich zu Beginn hängt er in *Vertigo* an einem Dach und taumelt über dem Abgrund. Dem Zuseher wird aber nicht gezeigt, wie und ob er überhaupt aus dieser Position befreit wird. Scotties hilfloser tiefer Sturz im Laufe der Geschichte steht genau dafür, dass es ihm nie gelungen ist, diese passive Position zu verlassen. Kurz darauf erfahren wir, dass es auch Midge war, die damals die Verlobung nach ein paar Wochen beendet hat - wieder eine Situation, in der Scottie in die Passivität gezwungen wurde. Auch Judy, in ihrem Geständnis als Voice-over, hält fest, dass Scottie nur das (passive) Opfer des Coups war.¹⁵⁸ Er wird nicht nur zum Opfer von Elsters mörderischem Plan, sondern auch ein Opfer der schicksalshaften Spirale. Am Ende, nachdem er ungewollt wieder einen Tod ausgelöst hatte, sieht man Scottie in einer Art „Suspendierung“ am Dach des Turmes, über dem Abgrund taumelnd. Der Glockenturm steht ins einer phallischen Qualität aufrecht neben dem traumatisierten Scottie und unterstreicht dadurch gleichzeitig seine Impotenz.¹⁵⁹ Es ist daher kein Zufall, dass er auch schon das erste Mal im Glockenturm scheiterte. Interessanterweise stammt der Name „Madeleine“ vom hebräischen Migdal ab und steht für „Turm“, dem immer wieder auftretenden phallischen Symbol in der Geschichte. Bereits im Hintergrund der initialen Dach-Verfolgungsjagd thront der Coit Tower im nächtlichen San Francisco und stellt die Frage über Scotties Männlichkeit. Wenn das Turmsymbol auftaucht, scheitert der männliche Protagonist und somit auch die Maskulinität, die von ihm erwartet wird.¹⁶⁰



Der traumatisierte Scottie nach Judys Fall¹⁶¹

¹⁵⁸Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* (New York 2002) 245.

¹⁵⁹David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge 1993) 92.

¹⁶⁰Susan S. Levine, Means and Ends in Hitchcock's *Vertigo*, or Kant You See? In: *International Journal of Psychoanalysis* 96, H. 1 (2015) 232.

¹⁶¹Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958) 2:08:00.

Der ganze Film wird dominiert von einer subjektiven Darstellung und Kamera aus Scotties Sicht. Mit der Ausnahme von Judys kurzem Flashback und Voice-over in Bezug auf den Mordplan dreht sich die ganze Narrative in *Vertigo* darum, was Scottie sieht, oder vielmehr was er nicht sieht.¹⁶² Dem Zuschauer wird es sogar ermöglicht, in den Kopf des Protagonisten zu schlüpfen, um selbst ein Vertigo zu erfahren. In den schwindelerregenden Szenen, wie zum Beispiel als Scottie während der Verfolgungsjagd am Abgrund hängt, oder als er versucht, den Glockenturm hinaufzusteigen, nutzt Alfred Hitchcock einen bestimmten Kameraeffekt, um den Schwindel zu veranschaulichen. Er bewegt die Kamera während der Szenen vom Subjekt weg, aber zoomt (Bewegung im Bild ohne Kamerabewegung) gleichzeitig zu ihm hin und kombiniert dadurch zwei Drehhilfsmittel mit unterschiedlichen Implikationen. Diese seltene filmische Methode hat mehrere Effekte. Der Zuseher erfährt durch die Desorientierung und den Schwindel eine Annäherung an den psychologischen Zustand des Protagonisten. Diese Auswirkung erinnert sehr stark an den deutschen Expressionismus und den Einfluss von Hitchcocks früher Karriere in Deutschland. Des Weiteren wird die Identifikation des Publikums mit dem dargestellten Subjekt enorm verstärkt. Es ist dadurch möglich, durch Scotties Augen zu sehen, in einer psychologischen und auch physischen Art und Weise. Obwohl Hitchcock schon mehrmals davor eine subjektive Kamera als Point-of-view eingesetzt hatte, war dieser spezifischer Effekt neu und präsentiert das *Vertigo* als eine Symphonie zwischen anziehenden und abstoßenden Gefühlen.¹⁶³

3.5.2 Der Ödipuskomplex in *Vertigo*

In *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* (1910) schreibt Sigmund Freud über einen Typus Mann, der ihm immer während seiner psychoanalytischen Behandlungen begegnete: Es handelt sich um einen Mann, der sich immer wieder in eine Frau verliebt (durch eine Art *Wiederholungszwang*), die bereits an einen anderen Mann vergeben ist. Er erkennt einen triebhaften Wahn, diese Frau „retten“ zu müssen. Scotties Figur in *Vertigo* hat die gleiche Mission und macht es sich zur Aufgabe, Madeleine vor ihrem Tod zu bewahren. Beispielsweise beschützt er sie, als die suizidale Madeleine sich in das Wasser stürzt, und fischt sie wieder aus diesem heraus. Für Freud hat es auch eine bestimmte Bedeutung, wenn ein Mann eine Frau vor dem Ertrinken aus dem Wasser rettet. Laut ihm wird die Frau in solch

¹⁶²Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much* (New York ³2015) 89.

¹⁶³David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge 1993) 83.

einer Situation zur Mutter des Retters. Demnach interpretiert er die Rettung einer Frau in Träumen aus dem Blickwinkel des Ödipuskomplex; der Mann beschützt die Mutter, das begehrte Objekt, als hasserfüllte Reaktion gegen den seinem Wunsch im Weg stehenden Vater.¹⁶⁴



Scottie rettet Madeleine vor dem Ertrinken¹⁶⁵

Midge hat im Film auch eine Mutterrolle und veranschaulicht eine Form der Mutterfixierung. Sie steht im Film für ein ödipales Liebesobjekt, das durch den männlichen Protagonisten weder erreicht noch aufgegeben werden kann. „Don't be so motherly“, sagt Scottie zu Midge, als sie sich große Sorgen um seine Gesundheit macht. In der gleichen Szene findet man ein Freudsches Wortspiel auf der Skizze eines trägerlosen (gewissermaßen „suspendierten“) „cantilever“ Büstenhalters, an der Midge gerade arbeitet. Dieser Wortwitz ist bestimmt kein Zufall, da Hitchcock immer pedantisch genau bei seinen Filmkompositionen vorging. In *Vertigo* war es Hitchcock beispielsweise wichtig, die Farbe jedes Autos, das Arrangement der Blumen im Blumenladen oder eine Auswahl bestimmter Kunden selbst auszuwählen.¹⁶⁶ Oft erinnern einzelne Bilder in seinen Filmen an ein gemaltes und ausgeglichenes Kunstwerk. In diesem Fall bedeuten die Worte „CANTILEVER“ auch „until ever“ und spiegeln die Art und Weise, wie Sigmund Freud über die Zeit, beziehungsweise die Zeitlosigkeit und die Unbestimmtheit des Unbewussten schrieb. Demnach sind alle Prozesse des Unbewussten zeitlos, sie haben keine Reihung, werden nicht im Laufe der Zeit verändert und beziehen sich auch nicht auf die Zeit selbst. Manifestationen des Bewusstseins wie Unterdrückung, Sublimierung oder Verschiebung in Bezug auf die ursprünglichen Wünsche reichen nicht aus,

¹⁶⁴Sigmund *Freud*, Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Project Gutenberg).

¹⁶⁵Alfred *Hitchcock*, *Vertigo* (1958) 43:33.

¹⁶⁶Donald *Spoto*, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 284.

diese komplett zu beseitigen. Der Wunsch, wie der nach der Mutter in der ödipalen Phase, bleibt daher für immer bestehen, oder „until ever“.¹⁶⁷ Der Film stellt sich außerdem die Frage nach „cantilever“, oder „can't I leave her?“, ein weiteres Wortspiel, und thematisiert damit den ödipalen Konflikt und die damit verbundene Entbindung von der Mutter als Wunschobjekt.¹⁶⁸ Nach Freudscher Theorie würde Scottie demnach an Vertigo leiden und in die Tiefe fallen, weil er einem Wunschobjekt unbewusst nachjagt, welches sein Bewusstsein aber nicht verwirklichen kann.¹⁶⁹



„Until Ever“-Skizze von Midge¹⁷⁰

3.5.3 Der Traum in *Vertigo*

Im Film selbst gibt es keine offensichtlichen Unterschiede zwischen dem, was objektiv und real ist, und dem, was nicht real ist. Hitchcock selbst spielt mit dieser Notion bereits im Vorspann des Films, als er ein menschliches Auge mit einer künstlich erzeugten Spirale überdeckt.

167Paul Gordon, Dial „M“ for Mother. A Freudian Hitchcock (Madison 2008) 81f.

168Gordon, Dial „M“ for Mother, 81.

169Randall Spinks, The Hallucinatory (Cultural) Logic of Hitchcock's Vertigo. In: Quarterly Review of Film and Video 24, H. 3 (2017) 218.

170Alfred Hitchcock, Vertigo (1958) 5:18.



Die Spirale im Vorspann¹⁷¹

Während der Zuschauer sich daran erinnert, dass die abgebildeten Charaktere fiktional sind, wird er gleichzeitig gezwungen festzustellen, dass er selbst seine eigenen Ängste und Phantasien erforschen muss.¹⁷² Der Film selbst ähnelt daher einem Traum. Die langen Passagen im Film ohne Dialog unterstreichen diese traumhafte Qualität. Hitchcock spielt bewusst mit der Wechselbeziehung zwischen dem Film und dem zusehenden Subjekt. Die Notion, dass der Film selbst nur ein Traum ist, wird durch Hitchcock in Frage gestellt, indem er als Hitchcock selbst auf der Leinwand auftritt. Ist das, was der Zuseher wahrnimmt doch real?



Alfred Hitchcock tritt selbst im Film auf¹⁷³

Der Film etabliert einen starken Dualismus, der Authentizität-Performanz, Realität-Illusion

¹⁷¹Alfred *Hitchcock*, *Vertigo* (1958) 3:12.

¹⁷²Emanuel *Berman*, *Hitchcock's Vertigo: The Collapse of a Rescue Fantasy*. In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 78, H. 5 (1997) 976.

¹⁷³*Hitchcock*, *Vertigo*, 11:21.

und Leben-Tod gleich in den ersten Minuten thematisiert. Scotties Aufstieg auf den horizontalen Hocker teilt die Bildkomposition in die Hälfte und halbiert dadurch auch die Welt, in der er selbst lebt, nämlich in einer prekären physischen, psychischen und emotionalen Balance.¹⁷⁴



Scottie teilt das Bild vertikal während seinem Balanceakt¹⁷⁵

Die Wiederholung in *Vertigo* zwischen der Narrative, den Charakteren und Schauplätzen evokiert auch das Bild eines Traumes, beziehungsweise Alptraums.¹⁷⁶ Um im Film einen Unterschied zwischen Realität und Phantasma darzustellen, haben Filmemacher Methoden, wie beispielsweise ein gewelltes und unscharfes Bild, etabliert, um den Eintritt in eine Traumsequenz im Film zu signalisieren. Die signifikante Traumsequenz in *Vertigo* wirft jedoch einige Fragen auf und bildet ein Paradoxon ab. In einem Close-up sieht man Scottie schweißgebadet in seinem Bett herumzucken. Als Zuseher nimmt man zwar an, dass die Farben nicht real sind und an die expressionistische Qualität eines Alptraums erinnern. Man sieht aber nicht, was der Protagonist träumt. Kurz darauf öffnet er die Augen, während immer wieder Farben im Bild aufblitzen.¹⁷⁷ Sofort stellt sich die Frage, wie Scottie träumen kann, wenn er gerade die Augen geöffnet hat. Es stellt sich auch die Frage, wer diesen vermeintlichen Traum überhaupt träumt. Träumt er von sich selbst, während er träumt?

174David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge 1993) 83-86.

175Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958) 10:10.

176Colleen Glenn, *The Traumatized Veteran: A New Look at Jimmy Stewart's Post-WWII Vertigo*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 31, H. 1 (2014) 38.

177William Rothman, *Must We Kill the Thing We Love? Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock* (New York 2014) 143.



Scotties „Traum“?¹⁷⁸

Durch die Rückprojektion verwandelt sich der Hintergrund ständig, Scottie könnte überall sein. Vielleicht handelt es sich bei dieser Schlüsselsequenz nicht um einen Traum per se, sondern um den Alptraum, der zu Scotties Wirklichkeit wird. Der Ausschnitt verbildlicht Scotties Melancholie und Schuldkomplex, es gleicht einem verzweifelten Versucht, sein eigenes Scheitern anhand einer vermeintlich logischen Abhandlung der Dinge zu rationalisieren. Es ist wie ein Freudscher Wunschtraum: Scottie wünscht sich, dass Madeleines Sturz so abgelaufen ist. Zeitgleich verschwindet sein Vertigo. Durch den Brief fordert Judy Scottie auf, den Teufelskreis seines Traumas zu durchbrechen und so seine Suche aufzugeben. Im Endeffekt ist es aber Scottie, der sie nicht gehen lässt. Sein Umfeld wird zum Alptraum, der überall Madeleine erkennt. Es ist eine symbolische Rückkehr in den dunklen Tunnel mit den zerbrochenen Spiegeln aus Madeleines Traum, an dessen Ende nur der Tod wartet, und ist somit auch ein Wiederkehr zum potentiellen Ende der Geschichte, in der Midge in expressionistischer Art und Weise das Ende des Gangs der Nervenheilklirik erreicht.



Midge (und Scottie) am Ende des Gangs¹⁷⁹

¹⁷⁸Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958) 1:24:17.

¹⁷⁹Hitchcock, *Vertigo*, 1:28:58.

Nachdem Midge am Ende des Tunnels verschwindet, setzt Hitchcock eine fast qualvoll langsame Aus- und Aufblende ein; diese wird durch traumhafte Harfenmusik eingeleitet. Es scheint viel Zeit vergangen zu sein, womöglich gibt es überhaupt keine Zeit mehr. Im restlichen Teil des Films verschwindet Midge, wir begegnen auch niemanden mehr, der Scotties imaginäre Alptraum-Welt durchbrechen kann. In Scotties verlorenem Traum wird jede Frau, der wir begegnen, zu Madeleine.¹⁸⁰ Die traumähnliche Qualität der Sequenz wird durch die Farbe Grün untermalt, die ganz nach Bühnentradition oft den Auftritt eines Gespenstes signalisiert.¹⁸¹ Hitchcocks penible Farbkoordination, die man auch anhand der Notizen im Drehbuch erkennen kann, zeigt sich wieder einmal, als Judy in einem grünen Kostüm auftaucht und wir sie in einem Hotel mit einem grünen Neonschild sehen. Diese Begegnung unterstreicht Judys trugbildhafte Präsenz.¹⁸² Kurz darauf verschmelzen während ihres Kusses durch eine Rückprojektion Illusion, Vergangenheit und Gegenwart und enden in einem imaginären *Wiederholungszwang*.¹⁸³



Ist Judy bloß eine Illusion?¹⁸⁴

3.5.4 Madeleines Traum als des Rätsels Lösung und der Nabel des Traums

Als Elster Scottie am Anfang des Films von seiner unglaublichen Geschichte über seine Frau erzählt, antwortet Scottie fast wie programmiert mit „take her to the nearest psychiatrist, or psychologist, or neurologist, or psychoana...“. Während der Held der Geschichte das Wort „psychoanalyst“ nie fertig spricht, ist er es im Endeffekt, der die Rolle eines

180 Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 306.

181 Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme, 298.

182 Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme, 314.

183 Robin Wood, Hitchcock's Films Revisited (New York 2002) 127.

184 Alfred Hitchcock, Vertigo (1958) 1:55:40.

Psychoanalytikers einnimmt, indem er Madeleines Traum deutet, um ihre verlorenen Erinnerungen wiederherzustellen. In Hollywood hatte sich schon die Vorstellung etabliert, dass der Traum die Lösung des Problems aufdecken kann. In psychoanalytischer Art und Weise etabliert Scottie einen Freudschen „talking cure“, um Madeleine vor dem Unheil zu bewahren.¹⁸⁵ Die traumatische Wiederholung sollte so durch Erinnerung unterbrochen und dann durchgearbeitet werden, um so den Schuldkomplex auflösen zu können. Die Frage ist, wie sich Scottie selbst heilen kann. Traditionellerweise führt die Entschlüsselung des Rätsels zur Auflösung des Konflikts.¹⁸⁶ Doch auch nach der vermeintlichen Lösung des präsenten Problems erfolgt in Scotties Fall keine Heilung, ganz im Gegenteil, er landet ironischerweise selbst in der Psychiatrie. Er ist sozusagen doch schuld an dem Problem, das er durch die Psychoanalyse zu lösen versucht hat, und kann deshalb nicht sein Vertigo bewältigen.¹⁸⁷ Das Ende des Films bejaht die durch Elster formulierte Frage „do you believe that someone out of the past, someone dead, can enter and take possession of a living being?“. Schlussendlich sind es Scottie sowie Carlotta, die nach der verlorenen „Tochter“ suchen.

Aber *Vertigo* darf nicht als Mystery-Geschichte gesehen, sondern muss als Suspense-Geschichte verstanden werden. Hitchcock als „master of suspense“ hat die Kontrolle über die Emotionen der Zuseher. Dadurch ist es ihm auch möglich, die Mordszene und den Brief mit dem Geständnis von Judy bereits lange vor dem Ende des Films abzubilden, ein Vorhaben, für das Alfred Hitchcock harsche Kritik durch seine Produzenten erhielt. In der Romanvorlage zum Film wird Gavin Elster für sein Verbrechen mit dem Tod bestraft, in *Vertigo* müssen alle Protagonisten bis auf den kriminellen Drahtzieher büßen. Obwohl der Zuschauer die Geschichte mit der Erwartung einen Abschluss oder ein Happy End vorzufinden als Suspense wahrnimmt, wird er am Ende des Films mit dem gleichen Scherbenhaufen konfrontiert wie Scottie.¹⁸⁸ In der Traumsequenz wird Carlotta Valdez' Grab zu seinem eigenen und kurz darauf ist es seine Silhouette, die vom Glockenturm stürzt. Am Ende sieht man, dass Madeleines Traum in Wahrheit schon immer Scotties Alptraum war.¹⁸⁹

185Emanuel *Berman*, Hitchcock's *Vertigo*: The Collapse of a Rescue Fantasy. In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 78, H. 5 (1997) 976.

186Jonathan *Freedman*, From Spellbound to *Vertigo*: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), *Hitchcock's America* (New York 1999) 93.

187*Freedman*, From Spellbound to *Vertigo*, 94.

188Susan S. *Levine*, Means and Ends in Hitchcock's *Vertigo*, or Kant You See? In: *International Journal of Psychoanalysis* 96, H. 1 (2015) 230f.

189*Freedman*, From Spellbound to *Vertigo*, 92.

Der Film hat in dieser Hinsicht eine traumähnliche Qualität, die Sigmund Freud in *Die Traumdeutung* (1900) beschreibt. Demnach gibt es in jedem Traum eine Stelle, die unauslotbar ist. Man kann sich diesen Nabel des Traums als ein Knäuel der Trauminhalte vorstellen, das nicht entwirrbar ist und auch keine Beiträge zum Traumgedanken selbst liefert.¹⁹⁰ Im Film ist es Carlottas Haarknoten und die immer wiederkehrende Symbolik eines Vortex, welche diesen unerklärlichen Nabel abbilden. So wie Freud in seiner Traumanalyse jedoch andeutet, dass er mehr weiß und dies bewusst vorenthält, macht Hitchcock dies womöglich gleichermaßen.¹⁹¹



Carlottas Haarknoten als Nabel des Traums¹⁹²

3.6 Filmrezeption *Vertigo*

Hitchcock war immer davon überzeugt, dass es für ihn möglich wäre, das Publikum auch mit einem unglücklichen Ende zufriedenzustellen. Obwohl er dieser Notion in seinen Filmen kaum nachging, ist *Vertigo* wohl ein Beispiel dafür, dass das zeitgenössische Publikum und die Filmkritiker nicht seine Vorstellung teilten. Der Film erwirtschaftete dennoch einen Profit, wenn man die 3.2 Millionen Dollar Gewinn mit den Produktionskosten von 2.3 Millionen Dollar vergleicht. Der Box Office-Ertrag war dennoch um einiges niedriger als bei den

190Sigmund *Freud*, *Die Traumdeutung* (Hamburg 2016) 494.

191Susan S. *Levine*, Means and Ends in Hitchcock's *Vertigo*, or Kant You See? In: *International Journal of Psychoanalysis* 96, H. 1 (2015) 236f.

192Alfred *Hitchcock*, *Vertigo* (1958) 26:48.

meisten Hitchcock-Filmen unter Paramount.¹⁹³

Der Film galt zu seiner Zeit demnach als ein großer Box Office-Flop. Viele der Zuseher und Filmkritiker waren besonders wegen der frühen Enthüllung des Verbrechens im Film verärgert und tadelten, dass das Ende des Films nicht ein Gleichgewicht und eine eindeutige Moral wiederherstellte. Viele Zeitschriften, wie beispielsweise der *New Yorker*, *Time* und *The Nation*, die als anspruchsvoll und intellektuell galten, äußerten sich eher unbeeindruckt zum Film. Der sich wiederholenden Meinung zum Film, er wäre unplausibel und unrealistisch, schloss sich auch Hitchcock teilweise an, indem er eine Schwachstelle im Film anerkannte: laut der Kritiker war es unwahrscheinlich, dass ein hinterhältiger Verbrecher wie Elster sich darauf verlassen würde, dass Scottie es nicht auf die Spitze des Turms schafft, besonders weil es ihm beim zweiten Aufstieg gelang. Vielmehr wäre es für Elster einfacher gewesen, einen tödlichen Unfall oder einen Auftragsmörder zu arrangieren. Dennoch gab es wenige Filmkritiker, wie beispielsweise Bosley Crowther in der *New York Times*, die *Vertigo* als einen erfolgreichen romantischen Thriller evaluierten.¹⁹⁴

Für mehrere Hitchcock-Filme war es der Fall, dass die initiale Rückmeldung zum Film eher spärlich ausfiel und der Film sich erst im Laufe der Zeit eine größere Anerkennung erarbeitete. Dennoch gab es kaum andere Filme von Alfred Hitchcock, deren ursprüngliches Echo sich so stark von der Sicht der Gegenwart unterscheidet. *Vertigo* war einer von fünf Filmen, die bis 1983 aus dem Dauerumlauf genommen wurden. Im Jahr 1996 wurde der Film in einer restaurierten Version veröffentlicht und dies bewirkte eine neue Wertschätzung gegenüber Hitchcocks *Vertigo*.¹⁹⁵ Sofort gab es von Filmkritikern wie Donald Spoto und Robin Wood positive Rückmeldungen, sie reihten den Film als Hitchcocks Meisterwerk.¹⁹⁶ 2012 wurde *Vertigo* für die Kategorie „greatest film of all time“ durch das British Film Institute nominiert. Im selben Jahr wurde der Film im *Sight and Sound Magazine* als bester Film aller Zeiten ausgezeichnet.¹⁹⁷

193John W. *Billheimer*, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 225.

194*Billheimer*, Hitchcock and the Censors, 226.

195Richard *Lippe*, Hitchcock's *Vertigo* (Critical essay). In: *Cineaction!* 98 (2016) 66.

196*Billheimer*, Hitchcock and the Censors, 225.

197Michel *Sanchez-Cardenas*, Matte Blanco and Narrativity: Hitchcock's *Vertigo*. In: *International Journal of Psychoanalysis* 94, H. 4 (2013) 827.

3.7 Ergebnisse *Vertigo*

In *Vertigo* tauchen bereits bekannte psychoanalytische Motive auf. Ein Traum bildet eine Schlüsselsequenz und wird als vermeintliche Lösung des Problems verfolgt. Es fällt besonders schwer, im Film den Unterschied zwischen Traum und einer vermeintlichen Realität zu finden. Mit diesem Phantom spielt Hitchcock in *Vertigo*. Besonders stark zieht sich das Motiv des Vortex durch den Film und bestärkt einen Freudschen *Wiederholungszwang*. Durch die subjektive Kamera im ganzen Film wird auch beispielsweise gleich am Anfang des Films dem Publikum eine abrupte Identifikation mit dem Helden und seinem Vertigo aufgedrängt. Durch Hitchcocks innovative Kamerabewegung, kombiniert mit einem Zoom, kann der Zuseher sogar den Schwindel und die Akrophobie selbst erleben. Neben dem bereits bekannten Doppelgänger-Motiv und einem Ödipuskomplex, dem typischen Freudschen potentiellen Ursprung aller Probleme, werden auch erstmals psychoanalytische Phänomene wie Melancholie und der *Todestrieb* verbildlicht. Der große Einfluss der Psychoanalyse im Alltag der 1950er Jahre in der amerikanischen Gesellschaft ist im Film eindeutig erkennbar. Es werden einige der Freudschen Andeutungen zu erklären versucht. In einer Art und Weise wird angenommen, dass der Zuschauer mit manchen der verbildlichten Themen vertraut ist. Der von Schuld und anderen psychischen Problemen heimgesuchte Protagonist Scottie erinnert stark an den zeitgenössischen psychoanalytischen Diskurs um die aus dem Krieg zurückkehrenden neurotischen Veteranen. Die kontemporäre Rückkehr zum Patriarchat wird auch im Film thematisiert. Scottie ist im Film aufgefordert, seine maskuline „Vaterrolle“ im Film einzunehmen, was ihm aber nicht gelingt. Es wirkt fast schon so, als wäre es die Medizin für all seine Probleme. *Vertigo* spiegelt den gesellschaftlichen Diskurs zum Thema Psychoanalyse wider und übt gleichzeitig auch Kritik daran. Im Film wird schon fast automatisch ein psychoanalytischer Therapeut oder die Traumdeutung als Lösung für alle Probleme verschrieben. Weiters widmet sich Hitchcock im Film den Freudschen Aspekten, die in der modernen Gesellschaft ignoriert wurden. Diese Kritik könnte wohl auch ein Grund dafür sein, warum der Film damals eine enttäuschende Resonanz beim Publikum hatte und als Box Office-Flop galt. Während die psychoanalytisch-therapeutische Kultur boomt und die Psychoanalyse in der amerikanischen Gesellschaft der 1950er einen immer größeren Stellenwert einnimmt, rückt *Vertigo* die psychoanalytische Notion in ein kritisches Licht, die eben an dieser Bewegung Kritik ausübt.

4. Systematische Filmanalyse: *Psycho* (1960)

4.1 Amerika, Hollywood und die Psychoanalyse gegen Ende der 1950er

Die wichtigsten Entwicklungen in den 1950er Jahren in Bezug auf die Psychoanalyse, Hollywood und das gesellschaftliche Klima während des Kalten Kriegs wurden bereits im Kapitel zu *Vertigo* (1958) skizziert. Das Ende dieses Jahrzehnt markierte nicht nur eine gesellschaftlich verankerte Angst vor Psychopathen sondern auch das Ende des traditionellen noir-Hollywood sowie gleichzeitig auch einen Wandel und ein Umdenken in Hollywood und seines Publikums.

Im Jahr 1960 haben die amerikanischen politischen Entscheidungsträger bereits die Öffentlichkeit vor der potentiellen Gefahr der geistigen Krankheiten gewarnt. *Americans View Their Mental Health* hat zur gleichen Zeit eine Studie veröffentlicht, laut der sich der Großteil der Amerikaner, unabhängig von der sozialen Schicht, isoliert fühlt und in den zeitgenössischen Ereignissen hilflos sieht. Die psychiatrischen Forscher waren aber nicht nur an der geistigen Gesundheit des gemeinen Bürgers interessiert, vielmehr gab es eine Sorge bezüglich der besonders schwerwiegenden geistigen Krankheiten wie beispielsweise Schizophrenie oder Paranoia, welche das Individuum von der gesellschaftlichen Realität entfernten. Während viele der psychischen Krankheiten nur einen Effekt auf das Subjekt selbst hatten, gab es im Klima des Kalten Kriegs auch Angst vor den Konsequenzen einer psychopathischen Persönlichkeit, die somit eine Gefahr für die gesamte Gesellschaft darstellen könnte. Geisteskranke bedurften demnach der Sympathie und Behandlung, während die Psychopathen eingesperrt und überwacht werden sollten. Im Jahr, indem *Psycho* erstmals aufgeführt wurde, hatte die Angst vor den Psychopathen bereits die amerikanische Vorstellung infiltriert.¹⁹⁸ Die kontemporäre Etablierung einer wachsenden Psychopathologie in Amerika verlief auch zeitgleich mit einem vermeintlichen Kollaps traditioneller Geschlechterrollen im Angesicht der abnehmenden väterlichen Autorität. Es kam zu einer vorgestellten Emaskulation des Mannes. Während Männer immer weniger verdienten, gab es immer mehr Frauen am Arbeitsplatz. Zeitgleich kam es zu einer politischen und sexuellen Emanzipation der Frau. Diese Entwicklungen haben die traditionellen Geschlechterrollen verzerrt und die

¹⁹⁸Robert Genter, *We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath*. In: *Canadian Review of American Studies* 40, H. 2 (2010) 135.

patriarchale Familienstruktur untergraben. Während es zu dieser Zeit ein verstärktes Auftreten des sogenannten „Momismus“ gab, fand man in zeitgenössischen kulturellen Dokumenten immer öfter die vorgestellte Notwendigkeit einer richtigen ödipalen Entwicklung des Kindes als Grundlage einer gesunden Persönlichkeitsentwicklung.¹⁹⁹

Gegen Ende der 1950er gibt es in den amerikanischen Kinos immer weniger Schwarz-Weiß-Filme. Der große kommerzielle Erfolg von Hitchcocks *Psycho* ließ auch manch andere Horrorfilmemacher zögern, auf den Buntfilm zu wechseln.²⁰⁰ Generell gibt es in der sogenannten „late period“ des noir das Phänomen einer stark disparaten Filmgruppe. Die Filme im Kontext des Kalten Kriegs wurden generell inhaltlich und visuell diverser.²⁰¹ Dennoch sieht der britische Filmkritiker David Thomson in den meisten Hollywoodfilmen der 1950er eine versteckte Werbung für den „American way of life“. *Psycho* tanzt in dieser etablierten Illusion aus der Reihe und warnt vor diesen Lügen der amerikanischen oberflächlichen Gesellschaft.²⁰² Ein Grund für den thematischen Wandel der Kinofilme war die Kommerzialisierung des Fernsehens. Das neue Medium Fernseher stahl dem Kino Hollywoods regelrecht die Show. Das Fernsehen adressierte und vereinnahmte die Familien, das Publikum, auf welches sich Hollywood ausgerichtet hatte. Für viele amerikanische Familien wurde der Kino-Habitus durch den Fernseher als billigere Alternative ersetzt. Zusätzlich gab es im Fernsehprogramm weniger Probleme bezüglich potentieller Tabu-Themen, weil das Medium besonders stark durch Zensur kontrolliert wurde.²⁰³ Als Antwort auf diese Entwicklung fokussierten sich die Kinos immer mehr auf Publikumsgruppen, die als Nische galten. Darunter zählten beispielsweise das Teenager-Publikum, aber auch immer mehr Zuseher, die sich für Arthouse-Filme interessierten. Das neu gefundene konsolidierte Publikum verwirrte das veraltete und traditionelle Hollywood und kombinierte Libido mit Intelligenz und einen höheren Bildungsstandard mit größerer moralischer Verantwortungslosigkeit.²⁰⁴

199Robert Genter, We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath. In: Canadian Review of American Studies 40, H. 2 (2010) 154f.

200James Naremore, More Than Night. Film Noir in its Contexts (Los Angeles/London 1998) 190.

201Ian Brookes, Film Noir. A Critical Introduction (New York/London 2017) 129.

202María del Carmen Garrido Hornos, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. Olivares-Merino, Julio A. Olivares-Merino (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 6.

203Hornos, Hitchcock and the Hollywood Production Code, 4.

204Raymond Durnat, A Long Hard Look at 'Psycho' (London 2010) 10.

Die Umstellungsphase in Hollywood schaffte auch Platz, um in Filmen Themen des neuen Amerikas abzubilden. Hitchcocks Sensationskino *Psycho* koinzidierte beispielsweise auch mit der Entstehung einer sozio-kulturellen Bewegung, die sich für die Befreiung alter und unterdrückter Mentalitäten einsetzte, nämlich der Hippie-Bewegung.²⁰⁵ Des Weiteren gab es einen großen Einfluss durch das europäische Kino, das bereits mit - aus amerikanischer Sicht - Tabu-Themen auf der Leinwand in einer seriösen Art umgegangen war und Themen wie beispielsweise Erotik und Gewalt im Film sichtbar gemacht hatte. Trotz des europäischen Einflusses und dessen progressiven Denkweisen war das amerikanische Kino immer noch bis in die späten 1960er unter der Kontrolle des Production Codes, welcher den filmischen Diskurs solcher Themen einschnürte.²⁰⁶ Als Antwort auf diese Entwicklung und die damit verbundenen kleineren Box-Office-Einnahmen zerlegte sich das klassische Hollywood, dies resultierte in einem neuen Fokus auf Filme mit größeren Budgets.²⁰⁷ Das Ende der 1950er Jahre leitete demnach gleichzeitig auch das Ende der schwarzen Serie ein. Die düstere und bedrohliche Welt des Film noir wurde durch Massenspektakel ersetzt.²⁰⁸

4.2 Filmentstehung und Zensur bei *Psycho*

Psycho spiegelt Hitchcocks Doppelkarriere im Fernsehen und im Kino. Mit diesem Filmprojekt wollte er an seine bisherigen Erfolge anzuknüpfen, aber gleichzeitig auch ein breiteres Publikum durch Themen wie Gewaltsamkeit und Sexualität anzusprechen.²⁰⁹ Alfred Hitchcock fand die Inspiration für seinen neuen Film in Robert Blochs Roman *Psycho* aus dem Jahr 1959. Er kaufte Bloch die Rechte an der Geschichte für 9000 Dollar ab, war aber zunächst mit seiner Filmidee alleine, da Paramount den potentiell verstörenden und makabren Film nicht umsetzen wollte. Ein Grund dafür war die strenge Zensurinstanz durch den Hays Code, der einen solch blutigen und brutalen Film niemals genehmigen würde.²¹⁰ Die Entscheidungsträger bei Paramount logen Hitchcock sogar an und behaupteten, dass es keine Studios für die Dreharbeiten gab, um den Regisseur von seiner verrückten Idee abzubringen. Nach mehreren Verhandlungen war es Hitchcock dann doch möglich, den Film selbst zu

205María del Carmen Garrido *Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. Olivares-Merino, Julio A. Olivares-Merino (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 4.

206*Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code, 4f.

207Ian Brookes, Film Noir: A Critical Introduction (New York/London 2017) 225.

208Barbara Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil (Berlin 2005) 19.

209Raymond Durnat, A Long Hard Look at 'Psycho' (London 2010) 10.

210*Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code, 8.

finanzieren. Paramount würde sich um die Distribution des Films kümmern und 40% der Filmeinnahmen behalten.²¹¹ Paramount war auch erleichtert, dass Hitchcock selbst die Kampagne zum Film übernehmen wollte.²¹²

In typischer Hitchcock-Manier lehnte er das erste Skript zum Film, dieses Mal von James Cavanagh, ab. Daher wurde Joseph Stefano mit dem Drehbuch zu *Psycho* beauftragt. Stefano hielt zwar nicht so viel von Blochs Roman, hatte dann aber doch Interesse an der Geschichte, als er erfuhr, dass Hitchcock seinen Norman etwas lebendiger machen wollte.²¹³ Der neue Drehbuchautor schrieb das Skript innerhalb von drei Monaten, in einer Zeit, in der er selbst einen Psychoanalytiker besuchte. Die Freudschen Töne und der große Einfluss der Psychoanalyse im Endprodukt sind daher nicht verwunderlich.²¹⁴ Obwohl das Drehbuch dem Plot der Romanvorlage ziemlich eng folgt, gab es zwei wichtige Änderungen. Im Gegensatz zu Blochs Norman Bates als „fat mama's boy“, entschied sich Hitchcock dazu, den Teenie-Schwarm Anthony Perkins die Rolle einer sympathischeren und damit interessanteren Version von Norman Bates spielen zu lassen. Neben dieser essentiellen Veränderung fokussierte Hitchcock das erste Drittel des Films auf Marion Crane, während Blochs Geschichte sich anfänglich nur um den Charakter Norman, als Ebenbild eines echten Massenmörders, dreht.²¹⁵

Das Büro des Production Code missbilligte nach der Inspektion des Drehbuchs ein Element der Geschichte, das eine Zertifizierung unmöglich gemacht hätte. Es ging nicht um die berühmt-berüchtigte Duschszene, sondern um die Andeutung einer inzestuösen Beziehung zwischen Norman Bates und seiner Mutter. Des Weiteren gab es durch den Code mehrere Einsprüche bezüglich der vielen vulgären Ausdrücke und mehreren sexuellen Innuendos, als auch eine Diskussion im Film über Transvestitismus.²¹⁶ Die Schauspielerin Janet Leigh erinnerte sich auch an eine Konversation mit Alfred Hitchcock, in der er ihr offenbarte, dass er bizarre Inhalte in seinen Filmen beabsichtige, um die Zensoren selbst zu manipulieren. In einer Art Verhandlung und wie auf einem Basar versprach er dem Production Code, diese unanständigen Filminhalte zu streichen, wenn er dafür andere Stellen im Film beibehalten

211Raymond *Durgnat*, *A Long Hard Look at 'Psycho'* (London 2010) 14.

212*Durgnat*, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, 16.

213*Durgnat*, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, 15.

214María del Carmen Garrido *Hornos*, *Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s*. In: Eugenio M. *Olivares-Merino*, Julio A. *Olivares-Merino* (Hg.), *Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho* (Newcastle 2013) 10.

215John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 235f.

216*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 237f.

dürfte.²¹⁷ Nachdem der Production Code den Film erstmals zu sehen bekamen, gab es wieder mehrere Einwände. Die einleitende Liebesszene zwischen Marion und Sam ist zu leidenschaftlich, Marion ist zu leicht bekleidet, als Norman sie durch das Guckloch beobachtet und auch die Szene, in der Marion eine Toilette spült, war für die Zensurinstanz fragwürdig. Generell wurden damals die Filmemacher aufgefordert, keine Toiletten in ihren Filmen zu zeigen. Hitchcock war es wie so oft durch Argumentation möglich, eine große Zahl der Kritikpunkte trotzdem in seinem Film beizubehalten.²¹⁸ Ein weiteres Hin und Her zwischen dem Production Code und Hitchcock gab es bezüglich der Duschszene. Die Gutachter waren sich nicht einig, ob sie in dieser Filmsequenz Nacktheit gesehen haben. Das Code-Büro hat demnach Hitchcock aufgefordert, die Szenen mit nackter Haut herauszuschneiden. Der englische Filmemacher stimmte zwar zu, schickte aber noch einmal genau den gleichen Film an die Gutachter, die dem Film dann schlussendlich doch ein Prüfsiegel gewährten. Wahrscheinlich auch wegen der Entscheidung des Production Code, den Film abzusegnen, gab die katholische Legion of Decency *Psycho* gerade noch eine B-Bewertung (für „morally objectionable“). Zusammenfassend war es aber wieder einmal ein großer Gewinn für Alfred Hitchcock.²¹⁹

Die Entscheidung, den Film in schwarz-weiß zu drehen, war nicht nur ein Beschluss aus finanzieller Sicht, sondern auch aufgrund von Hitchcocks Sorge, dass ein blutüberströmtes und nacktes Mordopfer zu grausam für die Zensurinstanz gewesen wäre.²²⁰ Zusätzlich war es eine Möglichkeit, das Publikum zu schockieren, da der Großteil der Kinogänger bereits an Farbfilm gewöhnt war.²²¹ Um den Film schlussendlich finanziell zu verwirklichen, war Hitchcock auch gezwungen, auf seine gut bezahlten Hollywoodstars zu verzichten.²²² Hitchcock plante ursprünglich 36 Tage für die Dreharbeiten ein (in etwa die Hälfte eines typischen A-Films), konnte diese aber erst nach 42 Tagen vollenden. Die kurzen Dreharbeiten konnten auch durch das Engagement seiner TV-Belegschaft beschleunigt werden, da diese in

217John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019) 239.

218*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 238f.

219*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 241.

220*Billheimer*, *Hitchcock and the Censors*, 237.

221María del Carmen Garrido *Hornos*, *Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s*. In: Eugenio M. *Olivares-Merino*, Julio A. *Olivares-Merino* (Hg.), *Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho* (Newcastle 2013) 9.

222Robert *Genter*, *We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath*. In: *Canadian Review of American Studies* 40, H. 2 (2010) 134.

vielerlei Hinsicht schneller und effizienter arbeitete als herkömmliche Filmtechniker.²²³ Der berühmte Mord in der Dusche, der nicht einmal eine ganze Minute im Film einnimmt, hatte Hitchcock damals eine ganze Woche an Dreharbeiten gekostet, damit er potentieller Zensur durch den Production Code entgehen und auch eine Illusion von Nacktheit schaffen konnte.²²⁴

Die Reichweite des Films beruht wohl auch auf Hitchcocks berühmten Werbe-Stunts. Um den Film besser zu vermarkten, drehte Hitchcock beispielsweise einen erfolgreichen Trailer, in dem der Regisseur einen humorvollen Einblick in das Bates Motel gab. Eine weitere Maßnahme hüllte den Film in eine Art Mysterium:²²⁵ Da Marion bereits recht zeitig im Film ermordet wird, hatte Hitchcock Sorgen, dass sich verspätende Zuschauer wundern würden, wieso sie den Filmstar Janet Leigh nicht sahen. Alfred Hitchcock forderte daher in den Tageszeitungen und von den ausstrahlenden Kinos, dass kein Filmpublikum nach Beginn des Filmes mehr Zutritt zum Saal bekommen sollte.²²⁶ Dadurch war kein Nacheinlass zum Film möglich. Dies resultierte in längeren Schlangen vor den Kinos, was für den damaligen Kinohabitus eher untypisch war, die Schaulustigen mussten sich pünktlich beim Kino einfinden. Durch Audio-Ansagen im Kinosaal selbst stellte Hitchcock weitere Regeln für das Publikum auf: Die Zuschauer wurden aufgefordert, die Geschichte von *Psycho* nicht weiterzuerzählen. All diese disziplinierenden Regeln hatten wohl auch einen antizipatorischen und angsteinflößenden Effekt beim Publikum, ähnlich wie bei einer Achterbahnfahrt. Gemeinsam stand das Publikum an, um dann ein emotionales Auf und Ab zu durchleben, was wiederum zu einer Intensivierung des Nervenkitzels führte.²²⁷

4.3 Psychoanalyse in *Psycho*

4.3.1 Das Möbius-Band in *Psycho*

Im ersten Teil des Films wird dem Zuschauer die Identifikation mit der weiblichen Protagonistin Marion geradezu aufgezwungen. Man sieht die Welt durch ihre Augen. Dieser

223Raymond *Durgnat*, A Long Hard Look at 'Psycho' (London 2010) 15.

224María del Carmen Garrido *Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. *Olivares-Merino*, Julio A. *Olivares-Merino* (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 17.

225Robert *Genter*, We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath. In: Canadian Review of American Studies 40, H. 2 (2010) 134.

226John W. *Billheimer*, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 242.

227Franziska *Heller*, Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik (Paderborn 2015) 132f.

Effekt wird beispielsweise durch eine subjektive Kamera umgesetzt. Durch das Close-up wird das Publikum darauf aufmerksam, wie nervös Marion ist. Neben der räumlichen Gestaltung des Bildes kann der Zuschauer das Innere des Charakters nachempfinden, indem ein Voice-over, in dem ihre Gedanken ausgesprochen werden, verdeutlicht, dass sie große Zweifel hegt. Die Subjektivierung dieser Szene wird dadurch verstärkt, dass alles vor diesem Ereignis im Film als real vorgestellt wurde. Am Beginn der Geschichte läuft die Zeit, signalisiert durch Fading zwischen den einzelnen Einstellungen. Nachdem Marion das Geld gestohlen hat, folgen nur noch Schnitte. Aus dem Auto kann weder Marion noch das Publikum durch den starken Regen nach Außen sehen, man kann dadurch die Zeit nicht mehr wahrnehmen. Das Licht der entgegenkommenden Autos blendet Marion, sie verblenden sich wiederum in einem surrealistischen Effekt an der von Regen überströmten Fensterscheibe. Dies verstärkt den Unterschied zwischen dem Innenraum des Autos (Marion und der Zuseher) und der undefinierten Außenwelt.²²⁸ Marion phantasiert über die Nachwirkungen ihres Diebstahls. Sie kann ihre eigenen Handlungen nicht rational kontrollieren, das Publikum erfährt die Sinnlosigkeit ihres Verbrechens.



Starke Subjektivierung mit Marion während der Autofahrt²²⁹

Nachdem sich das Publikum an Marions Narrative anhalten muss, wirkt der Schock umso stärker, als sie kurz darauf in der Dusche ermordet wird. Dem Zuschauer geht das einzige Standbein im Film bis dahin verloren; er ist aufgefordert, sich ein neues Subjekt zur

²²⁸Franziska Heller, Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik (Paderborn 2015) 128.

²²⁹Alfred Hitchcock, Psycho (New York 1960) 26:03.

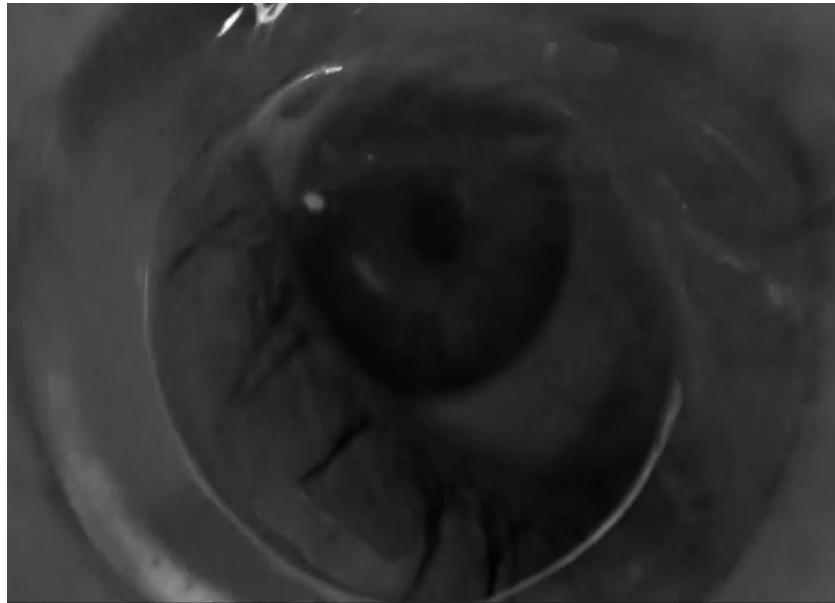
Identifikation zu suchen. Der Detektiv Arbogast und später Sam und Lila nehmen zwar in *Psycho* wichtige Rollen ein, bieten aber im Endeffekt keine Identifikationsmöglichkeiten, da sie eine Ermittlungsmaschine verkörpern, auf die der Zuseher angewiesen ist, um das Mysterium rund um Norman Bates zu lösen.²³⁰ Dem Zuseher bleibt nichts anderes übrig, als Marion durch Norman Bates zu ersetzen, der schlussendlich auch den restlichen Part der Geschichte als Subjekt dominiert. Laut Slavoj Žižek ist Norman das Spiegelnegativ von Marion, was auch bereits durch die Ähnlichkeit beider Namen durch Hitchcock angedeutet wird. Marions Welt spiegelt das amerikanische Alltagsleben und den amerikanischen Traum wider, Norman hingegen ist das finstere, nächtliche Abbild des Subjekts. Die weibliche Protagonistin steht für die zeitgenössische reale Positivität (zum Beispiel durch Symbole wie Auto, Straße, Büro, Geld, Polizei), während ihr männliches Ebenbild Versagen in der Vergangenheit symbolisiert (eine geisterhafte Villa, ausgestopfte Tiere, Mumie). Trotz der vermeintlichen Positivität, die Marions Seite als Oberfläche zu Normans Unterseite darstellt, ist ihre Ebene nicht unbedingt beschaulicher. Ganz im Gegenteil, sie ist banal und farblos.²³¹ Die Beziehung zwischen beiden Subjekten verbildlicht Slavoj Žižek anhand eines Möbius-Bands: Wenn man lang genug auf der einen Seite des Bandes entlanggeht, wird man irgendwann auf der Unterseite der Schleife landen. In *Psycho* ist dieser Transitionsmoment der Mord an Marion. Hitchcock stellt diesen Wandel durch eine Überblendung dar. Das Publikum sieht, wie ein Strudel aus Wasser und Blut in den Abfluss der Badewanne fließt. Das Close-up des Vortex im Abfluss wird dann mit einem Close-up von Marions leblosem Auge überblendet. Dadurch entsteht ein Vortex im Auge, ein Effekt, den Hitchcock bereits im Vorspann von *Vertigo* etablierte. Die Nahaufnahme spiegelt nicht nur Hitchcocks Faszination mit dem Auge, sondern auch seine Affinität zur surrealistischen Kunst und erinnert an die Kollaboration mit Salvador Dalí in *Spellbound* (1945).²³² Metaphorisch bewegt sich der Zuschauer durch ein temporales Portal auf die düstere Seite der Möbius-Schleife, die Seite, auf der Norman gefangen ist. Dieses Konstrukt kann auch als Erklärung für den Freudschen Ödipuskomplex herangezogen werden. Die Tag-Seite spiegelt die Moralinstanz durch den Vater, oder auch den „Namen des Vaters“, die Nacht-Seite steht für das „Begehren der Mutter“. Der Zuschauer bewegt sich aufgrund von Marions Ermordung auf Normans Seite

230 Slavoj Žižek, Das Möbius-Band in *Psycho*. In: Slavoj Žižek (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock (Wien 1992) 222.

231 Žižek, Das Möbius-Band in *Psycho*, 223.

232 Christopher D. Morris, *Psycho's Allegory of Seeing*. In: Marshall Deutelbaum, Leland Poague (Hg.), A Hitchcock Reader (Blackwell 2009) 361.

des Bandes.²³³



Überblendung Auge und Abfluss²³⁴

Die Transformation von Marion zu Norman bedeutet eine Rückentwicklung des Begehrens zu einem Trieb. Begehren ist immer durch einen Mangel gekennzeichnet, es ist nicht befriedigt und ständig auf der Suche nach dem verlorenen Objekt. Der Trieb hingegen ist per se immer befriedigt und im Bann seines eigenen geschlossenen Kreislaufs. Er befriedigt sich nämlich durch das kontinuierliche Scheitern, das Objekt zu erfassen. Der Trieb kehrt immer an die gleiche Stelle zurück, aus diesem Grund ist eine Identifikation damit unmöglich. Dadurch ist es Norman auch nicht möglich, sich zu identifizieren, da er nicht begehren kann. Ihm fehlt die Struktur, die durch den „Namen des Vaters“ symbolisiert wird. Das Gesetz des Vaters soll das Begehren (der Mutter) eindämmen.²³⁵

Der Film wirkt für viele verworren, da ein typischer klassischer Film am Ende eine Antwort auf den Anfang der Geschichte adressiert. In *Psycho* gibt es aber keinen offensichtlichen Zusammenhang zwischen der initial porträtierten Liebesaffäre zwischen Marion und Sam und dem wahnsinnigen Norman mit seinem Mutterkomplex.²³⁶ Das Ende des Films schließt aber

²³³Slavoj Žižek, Das Möbius-Band in Psycho. In: Slavoj Žižek (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock (Wien 1992) 224.

²³⁴Alfred Hitchcock, Psycho (New York 1960) 48:52.

²³⁵Žižek, Das Möbius-Band in Psycho, 225.

²³⁶Raymond Bellour, Psychosis, Neurosis, Perversion. In: Marshall Deutelbaum, Leland Poague (Hg.), A Hitchcock Reader (Blackwell 2009) 341.

genau den potentiellen Teufelskreis und bringt den Zuschauer wieder auf die Tag-Seite der Möbius-Schleife: Am helllichten Tag werden Marions Auto und die Leiche aus dem düsteren Sumpf gezogen. Die letzte Szene ist eine Art Bestätigung für das Publikum, dass alles wieder in Ordnung ist. Die Rückkehr zu Marion kann als eine Art „Ent-Identifizierung“ des Zusehers weg vom besessenen und böartigen Norman gedeutet werden, welche die amerikanische Zuschauerwelt der Welt von *Psycho* gegenüber stellt.²³⁷



Der Kreis schließt sich am Ende des Films²³⁸

4.3.2 Das Spiegelbild als der unheimliche Doppelgänger



Das Spiegelmotiv in *Psycho*²³⁹

Der Spiegel in *Psycho* ist nicht nur eine simple Requisite. Ähnlich wie beim noir-typischen

²³⁷David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge 1993) 116.

²³⁸Alfred Hitchcock, *Psycho* (New York 1960) 1:48:35.

²³⁹Hitchcock, *Psycho*, 21:53, 28:18, 30:51.

Element des Doppelgängers spiegelt dieser Gegenstand eine gespaltene Persönlichkeit und zeigt, dass jemand in sein Innerstes hineinblickt.²⁴⁰ Der Spiegel im Film kann Personen, die durch die Kamera beispielsweise in einer halbnahen Einstellung erfasst werden, als „ganze“ Figuren darstellen und verbildlicht die Notion, die der Psychoanalytiker am Ende des Films ausspricht. Laut diesem sind in jedem Menschen zwei Persönlichkeiten, beide Ichs tragen einen Kampf aus. Neben den Spiegeln gibt es auch Reflektionen der Charaktere in Fenstern. Die allgegenwärtige Metapher für eine Persönlichkeitsspaltung verbildlichen Normans permanente und Marions temporäre Spaltung.²⁴¹ Auch der Zuschauer selbst wird in eine Gespaltenheit gezwungen, er befindet sich permanent in einem Hin und Her zwischen Anziehung und Abstoßung. Einerseits ist Marion eine Verbrecherin, andererseits hofft man als Zuseher und gleichzeitig auch als Komplize auf Marions erfolgreiche Flucht.²⁴² Schon mit dem Vorspann ist das Publikum mit einer visuellen Spaltung des Bilds konfrontiert, künstliche Streifen trennen die Leinwand horizontal und vertikal. Auch zu Norman hat das Publikum gespaltene Gefühle. Er putzt und macht dadurch „sauber“. Er hat sein Leben in einem vermeintlich selbstlosen Akt für das Wohl seiner Mutter geopfert, wirkt aber trotzdem hilflos und zeigt später auch seine dunkle Seite als Voyeur. Nach Marions Tod ist es wohl genau diese Hilflosigkeit, die der Zuseher nach dem Verlust des Subjekts mit Norman, sozusagen dem einzig übrigen Zentrum im Film, verbindet.

Das Unheimliche am eigenen Spiegelbild wird auch im Film veranschaulicht, als Lila sich an ihrem eigenen Spiegelbild im Schlafzimmer der alten Bates-Villa erschreckt. Diese Szene spiegelt Sigmund Freuds Notion über das Unheimliche in Form von Angst als sich wiederholendes Verdrängtes. In diesem Fall konfrontiert das Spiegelbild etwas Verdrängtes, nämlich ein Spiegelbild, einen Doppelgänger, beziehungsweise ein wiederholtes Ich, das nicht nur Lila, sondern alle metaphorisch gesehen in ihrem Spiegelbild versteckt haben. Das Spiegelbild ist eine Phantasie, ein unheimlicher Aspekt der tief liegenden Wünsche, die sich im Film in ein regelrechtes Monster verwandeln. Im Film gibt es immer wieder Einstellungen, in denen man Marion und Norman vor einem Spiegel sieht, in einer Szene sieht man sogar das Ebenbild beider gleichzeitig in einem einzigen Spiegel. Beide stehen für das Unheimliche des Gegenübers, in ihrer Interaktion spiegeln sie sich quasi selber. Dementsprechend ergänzen

240Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 334.

241David Sterritt, The Films of Alfred Hitchcock (Cambridge 1993) 114.

242Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme, 336.

sich Marions und Normans Geschichten. Marion kann ihrem sexuellen Begehren aufgrund des gesellschaftlichen Diskurses nicht in der Öffentlichkeit nachgehen, wie man beispielsweise in der anfänglichen Sequenz mit Sam durch das ungegessene Sandwich erkennt. Auch Norman befriedigt seine sexuellen Bedürfnisse als Spanner aus einem Schatten heraus, indem er im Geheimen durch ein Loch Norma beobachtet. Beide Welten ähneln sich in ihrer versteckten Perversität. Die Omnipräsenz des Spiegel in *Psycho* kann auch als eine Instanz des Freudschen *Wiederholungszwangs* interpretiert werden. Diese Wiederholung macht aus etwas vermeintlich Harmlosem etwas Unheimliches.²⁴³ Obwohl der Spiegel sozusagen nur die davorstehende Person „wiederholt“, ist das Abbild dennoch gruselig und bereitet ein unbehagliches Gefühl, weil es eben wie das Selbst ist, aber trotzdem irgendwie anders.



Lila erschreckt sich durch ihr eigenes doppeltes Spiegelbild²⁴⁴

4.3.3 Die Schaulust in *Psycho*

Psycho beginnt mit einer Invasion der Privatsphäre, abgebildet durch die geheime Liebesaffäre zwischen dem unverheirateten Sam und Marion. Ihr Liebesspiel setzt sich über die moralischen Konventionen der Kleinstadt hinweg, darum treffen sie sich in der Großstadt Phoenix, in der sich beide von der Moral losreißen können. Das Publikum ist in der Position des Voyeur-Ich, verlockt durch die verbotenen Wünsche des *Es* und im Endeffekt bestraft

²⁴³Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (Project Gutenberg 2010) 312-314.

²⁴⁴Alfred Hitchcock, *Psycho* (New York 1960) 1:37:38.

durch das *Über-Ich*.²⁴⁵ Der Zuseher ist zugleich das Subjekt des neugierigen Blicks, als auch ein potentiell Ziel der neugierigen und verführerischen Kamera. Dadurch läuft man selbst Gefahr, aus dem Blickwinkel des Augenzeugen zu einem Opfer zu werden, hervorgerufen durch die eigene Schaulust.²⁴⁶ Der Zuschauer richtete auch seinen Blick auf das Geschehen. Dadurch wird suggeriert, dass das Publikum so wie der Spanner Norman auch zu jedem Verbrechen fähig ist. Der Film zeigt, wie einfach ein „normaler“ Mensch in einen neurotischen Zustand verfallen kann.²⁴⁷ Die unbegrenzten Möglichkeiten des amerikanischen Traums werden dadurch auch als möglicher Alptraum dargestellt.²⁴⁸ Die Kamerabewegungen in *Psycho* ähneln den Bewegungen eines Voyeurs und das ist die Position, die man als Zuschauer einnimmt. Die Lust am Sehen erweckt im Publikum eine Art schizoide Emotion: Einerseits will man alles sehen, andererseits möchte man auch gleichzeitig wegschauen. Beispielsweise wünscht sich das Publikum, dass Lila das gespenstische Bates-Haus verlässt, zur gleichen Zeit wollen wir aber herausfinden, welches Geheimnis sich hinter Norman und der Villa verbirgt.²⁴⁹

Normans Mordlust und Voyeurismus erklärt Sigmund Freud anhand einer Zwangsneurose. Er sieht es als eine Regression der Libido in eine vorangehende Entwicklungsphase des Menschen. Sigmund Freud beurteilt die Schaulust als intrinsischen Teil der menschlichen Sexualität, die in der prägenitalen Phase eines Kindes für den Penisneid bei der Frau und für die Kastrationsangst beim Mann verantwortlich ist.²⁵⁰ Für Freud nimmt das Kind in der phallischen Phase entweder eine aktive oder eine passive Rolle ein. Gleichzeitig sind in dieser Phase skopophile Impulse aktiv, welche die Neugier des Kindes dem anderen Geschlecht gegenüber auslösen. Diese Schaulust kann auch zu einer Neurose führen, wenn die Phase der psychosexuellen Entwicklung nicht erfolgreich abgeschlossen werden kann.²⁵¹

4.3.4 Der Ödipuskomplex in *Psycho*

Obwohl kein einziges Kind in *Psycho* erscheint, wird dennoch eine starke Verbindung

245Harvey Roy *Greenberg*, Screen Memories. Hollywood Cinema on the Psychoanalytical Couch (New York 1993) 121, 130.

246Franziska *Heller*, Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik (Paderborn 2015) 122.

247Robin *Wood*, Hitchcock's Films Revisited (New York 2002) 145.

248Donald *Spoto*, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 331.

249*Spoto*, Alfred Hitchcock und seine Filme, 337f.

250Sigmund *Freud*, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Project Gutenberg 2012) 62f.

251David *Sterritt*, The Films of Alfred Hitchcock (Cambridge 1993) 101f.

zwischen Kindheit und Erwachsenenalter etabliert. Es gibt mehrere Eltern-Kind-Referenzen im Film, wie beispielsweise die neugierige Mutter von Marions Bürokollegin und natürlich auch die Beziehung zwischen Norma und Norman Bates.²⁵² Im Laufe des Films wird es offensichtlich, dass Normans verstörendes Verhalten in seiner Kindheit verwurzelt ist. Ein unaufgelöster Ödipuskomplex zeigt im Film, wie die Vergangenheit die Gegenwart verschlingen kann. Genauso wie Sam die Schulden seines verstorbenen Vaters bezahlen muss, muss auch Norman die Schuld seiner Vergangenheit austragen.²⁵³

Genau wie die drei Ebenen der Bates Villa und im übertragenen Sinne auch Norman, teilt Sigmund Freud die menschliche Psyche in drei unterschiedliche Teile ein. Das *Es* umfasst unsere angeborenen Instinkte und Triebe, das *Ich* beschreibt die Wahrnehmung des Selbst und funktioniert als Vermittler zwischen dem *Es* und dem *Über-Ich*. Das *Über-Ich* repräsentiert die verinnerlichten sozialen Normen und Werte. Diese drei Instanzen sind ausschlaggebend in der Entwicklung jedes Kindes als Subjekt.²⁵⁴ Im Film symbolisiert das Erdgeschoss Normans *Ich* bzw. das, was davon noch übrig ist. Der erste Stock im Haus repräsentiert Normans *Über-Ich* beziehungsweise die internalisierte Persönlichkeit seiner toten Mutter. Mrs. Bates Raum ist steril und konserviert.²⁵⁵ Der Keller steht für Normans *Es*. Im Laufe des Films, als seine Farce Gefahr läuft, aufgedeckt zu werden, bewegt er seine Mutter aus dem ersten Stock in den Keller, der Abstieg ist metaphorisch für den Abstieg in seine tiefste Psyche und seine geistige Krankheit. Im übertragenen Sinn bewegt er dadurch die Mutter aus seinem *Über-Ich* in sein *Es*.

252Robin Wood, Hitchcock's Films Revisited (New York 2002) 144.

253Wood, Hitchcock's Films Revisited (New York 2002) 143.

254Rhona Fear, The Oedipus Complex: Solutions Or Resolutions? (London 2016) 12

255Harvey Roy Greenberg, Screen Memories. Hollywood Cinema on the Psychoanalytical Couch (New York 1993) 138f.



Drei Ebenen der Bates-Villa und Normans Psyche²⁵⁶

Norma und Norman verbildlichen eine perverse Beziehung. Norman präsentiert in *Psycho* nicht nur mehrmals seine Wut und Aggressivität, der Sohn erwartet auch, dass seine Mutter die gleiche Eifersucht spürt, die er verspürte, als er sich damals vom neuen Liebhaber der Mutter ausgetauscht gefühlt hatte. Normans *Über-Ich* sollte laut Freud seine Moral und die sozialen Werte tragen. In seinem Fall kann er aber kein Mitgefühl zeigen, da er sein *Über-Ich* aufgegeben hat, um dort seine Mutter zu behausen. Mit der Bemerkung „a son is a poor substitute for a lover“ spiegelt Norman die Notion des Ödipuskomplex und erkennt, dass sein Problem in der eigenen Kindheit verwurzelt ist. Um aus Sigmund Freuds Sicht erfolgreich die ödipale Phase der infantilen Entwicklung zu durchschreiten, muss das Kind in der phallischen Phase das väterliche Gesetz und dessen Moral internalisieren.²⁵⁷ Normans Vater ist aber schon verstorben, als er erst fünf Jahre alt war. Aus diesem Grund war es ihm nicht möglich, die väterlichen Werte zu übernehmen. Normans defektes *Über-Ich* erkennt man mehrmals im Film daran, wie er mit anderen Menschen umspringt. Er akzeptiert weder ihre Autorität, noch sieht er andere als gleichwertig an, da er seine maternalen Sehnsüchte zugunsten der Autorität des Vaters während der ödipalen Phase niemals aufgegeben hat.

Normans grauenvoller Mutttermord resultierte in einer Übertragung der Schuld und führte dadurch zu einem teilhaftigen Verlust seines Selbst. Dies wiederum bedeutete eine starke Identifikation mit dem Opfer oder, in anderen Worten, mit seiner Mutter.²⁵⁸ Norman muss sich als Norma verkleiden und ihre Stimme imitieren. Er ist gezwungen, Normas Leiche und die

²⁵⁶Alfred Hitchcock, *Psycho* (New York 1960) 1:36:54, 1:16:44, 1:40:56.

²⁵⁷Rhona Fear, *The Oedipus Complex: Solutions Or Resolutions?* (London 2016) 17.

²⁵⁸Constantine Sandis, *Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious*. In: *Europe's Journal of Psychology* 5, H. 3 (2009) 70.

Villa zu konservieren, damit er die Illusion als Schutzmechanismus aufrecht erhalten kann. Durch diese Maßnahmen kann er den Mord an der eigenen Mutter leugnen, gleichzeitig hängt aber sein eigenes Leben von Normas Existenz ab. In seinem *Über-Ich* beherbergt er die Mutter, dadurch wird seine Identitätskrise und die Angst, ersetzt zu werden, verstärkt. Aus Freudscher Sicht ist er dadurch niemals in der Lage, ein starkes *Ich* zu entwickeln. Er ist gezwungenermaßen das Opfer der Triebe seines *Es* und der Befehle durch das falsche *Über-Ich*. Beide manifestieren sich auf unterschiedliche Art und Weise. Seine Sehnsucht zu Marion spiegelt sein *Es* und die Morde (subsequent auch der Mord seiner eigenen sexuellen Wünsche) sind sein *Über-Ich*. Sein *Ich* ist so schwach, dass es nicht als Mediator zwischen den anderen beiden Ebenen der menschlichen Psyche agieren kann. Norman kann ohne die Moralinstanz nicht zwischen Gut und Böse unterscheiden. Aus der Sicht der Freudschen Psychoanalyse hat der männliche Protagonist sein *Über-Ich* abgelegt und beutet sein *Ich* aus, um sein *Es* zu befriedigen.²⁵⁹

Für Norman gab es immer nur eine Frau in seinem Leben. Laut ihm ist „a boy's best friend [...] his mother“ und er spielt im gleichen Atemzug auf den Ursprung des Ödipuskomplex an. Aufgrund seiner mütterlichen Besessenheit und der damit verbundenen Isolation war es ihm nie möglich, seine sexuellen Sehnsüchte und Instinkte auszuleben. Das Badezimmer im Motel ist Normans verbotener Ort der sexuellen Wünsche. Durch das Guckloch kann er seinen unterdrückten Trieben als Voyeur, ähnlich wie beim Kinopublikum, nachkommen. Normans Schaulust, befriedigt durch die Beobachtung Marions beim Ausziehen, ist aber gleichzeitig auch eine große Gefahr, da sie potentiell die perverse Beziehung mit seiner eifersüchtigen Mutter zerstören könnte. Der männliche Protagonist würde dadurch seine Mutter und daher auch sein ödipales Phantom verlieren und er wäre im Endeffekt gezwungen, der Realität ins Auge zu sehen. Die clever inszenierte Mordszene in der Dusche stellt diesen inneren Identitätskonflikt dar und wird durch die vermeintliche und aufdringliche Sinnlosigkeit des Akts verstärkt. Der Mörder ist nur ein Schatten, eine Silhouette, die entweder Norma oder Norman, oder gar eine verzerrte Mischung beider gleichzeitig, abbildet. Um die Mutter am Leben zu erhalten muss Marion sterben.

259 José Maria Mesa Villar, *I Don't Hate Her. I Hate What She's Become: Possession, Transgression and Self Reconstruction in Alfred Hitchcock's Psycho*. In: Eugenio M Olivares-Merino; Julio A Olivares-Merino (Hg.), *Peeping Through the Holes: Twenty-First Century Essays on Psycho* (Newcastle 2013) 35.



Normans verdrehte Persönlichkeit als Mörder²⁶⁰

Laut Robin Wood findet man mehrere Hinweise über Normans Psyche und seine sexuelle Unterdrückung in der alten Bates-Villa. Das viktorianische Dekor verstärkt den Eindruck sexueller Hemmungen, zusätzlich fällt sofort ein idealisiertes Gemälde einer Maid bei den Treppen auf. In dem alten Haus gibt es nur einen Ort, an dem sich keine jungfräulichen Symbole wiederfinden. Im Zimmer der Mutter thront die Statue einer nackten Gottheit und sticht sofort im Vergleich zu der restlichen Einrichtung hervor. Dieser Raum verkörpert Normans Schock, den er erfahren musste, als er seine vereinnahmte Mutter in flagranti mit ihrem Liebhaber im Bett erwischte. Die dadurch entstandene Eifersucht motivierte Norman, beide zu ermorden.



Norma Bates Zimmer als Zeichen der Sexualität²⁶¹

²⁶⁰Alfred Hitchcock, *Psycho* (New York 1960) 47:34.

²⁶¹Hitchcock, *Psycho*, 1:37:07.

Am Ende des Films gibt Hitchcock dem abgebildeten Freudschen Phänomen sogar eine Stimme: Der Psychiater rationalisiert das Geheimnis rund um Norman Bates. Laut ihm war Norman nach dem Tod seines Vaters zerrüttet, vermutlich in der phallischen Phase seiner psychosexuellen Entwicklung. Der Psychiater entlarvt Norma als „clinging, demanding woman“ und beschreibt dadurch, dass Normans Mutter ihn nach dem Tod des Vaters emotional aufgefressen hatte. Beide lebten isoliert von der Außenwelt. Als dann aber die Mutter einen neuen Liebhaber hatte, war Normans ganze Existenz in Gefahr, ihm blieb nichts anderes übrig, als beide zu töten. In seinem Aufklärungsmonolog hält der Psychiater fest: „He was never all Norman, but he was often only mother“. Obwohl Hitchcock einen Charakter im Film etabliert, der das Geheimnis lüftet und offenbar als ungelösten Ödipuskomplex erklärt, gibt er dennoch dem Phänomen keinen klaren Namen.

4.4 Filmrezeption *Psycho*

Psycho ist wohl für viele „der Film“, an den sie denken, wenn sie den Namen Alfred Hitchcock hören. Obwohl die zeitgenössischen Reaktionen zum Film auseinander gehen, hat laut der Filmwissenschaftlerin Linda Williams *Psycho* die Badegewohnheiten einer ganzen Generation beeinflusst und das Publikum in Angst und Schrecken versetzt.²⁶² Viele sehen den Film als einen Schlüsselmoment in der Filmgeschichte.²⁶³ Für den britischen Filmkritiker Derek Malcom hat *Psycho* durch seinen schwarzen Humor die Welt zerrüttet und ist ein Paradebeispiel dafür, wie man das Publikum durch Manipulation in Angst und Schrecken versetzen kann.²⁶⁴ Die Duschszene, in der auf die weibliche Protagonistin mehrmals eingestochen wird, ist nicht nur die populärste Filmsequenz in allen Hitchcock-Filmen, sondern wurde auch in den 1990ern durch französische Filmkritiker als die bekannteste Szene in der ganzen Filmgeschichte anerkannt.²⁶⁵ Auch mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung des Films fasziniert der Film und inspirierte viele Filme wie zum Beispiel *Hitchcock* (2012), aber auch hunderte Imitationen.²⁶⁶

262Franziska Heller, Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik (Paderborn 2015) 117.

263Heller, Alfred Hitchcock, 118.

264María del Carmen Garrido Hornos, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. Olivares-Merino, Julio A. Olivares-Merino (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 1.

265John W. Billheimer, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 235.

266Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 331.

Bereits während der Dreharbeiten gab es durch die *New York Times* eine positive Berichterstattung zu Hitchcocks neuem Projekt. Hingegen hagelte es von allen anderen Seiten Kritik, Hitchcock würde nicht seinen bereits etablierten hohen Standard halten können. Für viele Kritiker gab es in dem Film keine künstlerische Innovation.²⁶⁷ Schon während der Premiere des Films warnten Tageszeitungen und Magazine vor der im Film explizit dargestellten Sexualität, was zusätzlich durch die Werbeplakate mit einer halbnackten Janet Leigh offensichtlich wurde. Hitchcock selbst kommentierte, dass der Film hauptsächlich an Jugendliche gerichtet war, welche anspruchsvoller waren als das jugendliche Publikum der Vergangenheit. Die verlockenden Werbeplakate zum Film sollten ein jüngeres Publikum verführen, ihrem Instinkt nachzugehen und ein Ticket zu kaufen.²⁶⁸ Dass Hitchcock den Film den Kritikern nicht vorab zeigte, hatte wohl auch einige der Urteile von Filmrezensenten negativ beeinflusst, da jene den Film auch in kommerziellen Kinos anschauen mussten.²⁶⁹ Bosley Crowthers erste Reaktion zum Film in den *New York Times* war zerschmetternd. Er sah *Psycho* als „old-fashioned melodramatics“²⁷⁰ und auch als Hitchcocks Schandfleck, „a blot of an honorable career“. Trotz seiner initialen negativen Reaktion wendete sich seine Sichtweise, denn am Ende des gleichen Jahres fand man *Psycho* plötzlich in seiner Top 10 Filmliste. *Psycho* galt dann nach dem ganzen Tumult um den Film als „fascinating“ und „provocative“. Crowthers Sinneswandel ist exemplarisch für die wachsende Wertschätzung des Films im Laufe der Jahre. Das *Time* Magazin beispielsweise stempelte den Film 1960 als grauenvoll und angsteinflößend ab, fünf Jahre später galt der Film in der Zeitschrift schon als Klassiker.²⁷¹ Der amerikanische Filmkritiker Andrew Sarris verglich den Film mit den größten und kreativsten europäischen Filmen. Für Dwight MacDonal war der Film „a reflection of a most unpleasant mind“.²⁷²

Psychos Einfluss war sehr weitreichend, der Film wurde beispielsweise auch vor Gericht als Grund für eine Reihe von grauenvollen Morden angegeben. Darauf folgte auch eine Debatte über eine potentielle Verbindung zwischen der Gewalt auf der Filmleinwand und asozialem

267 Franziska Heller, Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik (Paderborn 2015) 117.

268 María del Carmen Garrido Hornos, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. Olivares-Merino, Julio A. Olivares-Merino (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 12.

269 John W. Billheimer, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 242.

270 Robert Genter, We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath. In: Canadian Review of American Studies 40, H. 2 (2010) 134.

271 Billheimer, Hitchcock and the Censors, 243.

272 David Sterritt, The Films of Alfred Hitchcock (Cambridge 1993) 100.

Verhalten. Der Film hatte eine kontroverse Wirkung: Einerseits ließ er manches Publikum in Ohnmacht fallen, während andererseits manche den Film öfter ansahen. Der Film provozierte auch viele telefonische Beschwerden zum Beispiel von hysterischen Müttern, die Hitchcock vorwarfen, dass sich ihre Töchter auf Grund von *Psycho* nicht mehr in die Dusche trauen würden.²⁷³ Die kontemporäre Popularität des Films spiegelte sich in den vier Academy Award-Nominierungen, jedoch konnte der Film im Endeffekt keinen Oscar gewinnen. Es war Alfred Hitchcocks fünfte Nominierung ohne einem Gewinn und zugleich auch seine letzte Nominierung.²⁷⁴ Bei dem zeitgenössischen Publikum war Alfred Hitchcocks *Psycho* also ein riesiger Erfolg. Trotz (oder gerade wegen) Hitchcocks sonderbaren Bedingungen bezüglich des Filmpublikums bildeten sich lange Schlangen vor den Kinos. In Amerika beliefen sich die Gewinne durch die Ticketverkäufe auf fast zehn Millionen Dollar. Die internationalen Ausstrahlungen erhöhten den Kassenerfolg um weitere sechs Millionen Dollar. Nur der Academy Award Gewinner *Ben-Hur* spielte einen größeren Gewinn ein, hatte aber mit 15 Millionen Dollar auch erheblich größere Produktionskosten.²⁷⁵ Insgesamt hat der Film über 40 Millionen Dollar eingespielt und kann als Paradebeispiel für Sparsamkeit in der Filmindustrie gesehen werden.²⁷⁶ Im Jahr 2007 erreichte der Film Platz 14 auf der Liste der besten amerikanischen Filme aller Zeiten des American Film Institute.²⁷⁷

4.5 Ergebnisse *Psycho*

In Hitchcocks *Psycho* werden nicht nur mehrere psychoanalytische Notionen dargestellt, die Grundlage der Morde wird sogar einem Freudschen Phänomen, nämlich dem Ödipuskomplex zugeordnet. Der Spiegel nimmt im Film eine wichtige Rolle ein und veranschaulicht gespaltene Persönlichkeiten in typischer noir-Manier in Form eines Doppelgänger-Motivs. Zusätzlich verbildlicht der Spiegel die Freudsche Notion des Unheimlichen, in der durch Wiederholung etwas bereits Bekanntes oder Harmloses in etwas Unheimliches verwandelt wird. Die alte Bates-Villa mit ihren drei Ebenen ist eine Metapher für Normans geistigen Zustand und Sigmund Freuds System der menschlichen Psyche, das besonders während der

273María del Carmen Garrido *Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. Olivares-Merino, Julio A. Olivares-Merino (Hg.), Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho (Newcastle 2013) 21.

274John W. Billheimer, Hitchcock and the Censors (Lexington 2019) 242.

275Billheimer, Hitchcock and the Censors, 242.

276Donald Spoto, Alfred Hitchcock und seine Filme (München 1999) 332.

277Billheimer, Hitchcock and the Censors, 243.

ödipalen Phase der infantilen Persönlichkeitsentwicklung eine tragende Rolle spielt. Die Richtung der Narrative selbst stellt ein psychoanalytisches Thema dar. Laut Žižek beginnt die Geschichte mit Marion auf der Tag-Seite eines Möbiusbands, bewegt sich dann durch Marions Ermordung auf die Nacht-Seite und wandert durch das Ende des Films wieder auf die Oberfläche. Die beiden Seiten dieser Schleife erklärt Žižek anhand einer ödipalen Notion. Der Effekt der Möbius-Schleife wird durch die im Film aufgedrängte Subjektivierung mit den beiden Protagonisten verstärkt. Durch mehrere Close-ups und durch die dominierende subjektive Kamera ist das Publikum gezwungen, an den dargestellten Charakteren festzuhalten. Am Schluss etabliert Hitchcock sogar einen Psychiater als Stimme der Vernunft, der die Handlung des Films und Normans geistige Disposition anhand der Freudschen Psychoanalyse erklärt. Zusätzlich bedient sich Hitchcock mehrerer psychoanalytischer Konzepte, um so die Zensurinstanz durch den Production Code auszutricksen und dadurch explizite Inhalte bloß anzudeuten ohne sie abzubilden. Durch die Popularität der Psychoanalyse in den 1950ern waren psychoanalytische Themen wie beispielsweise der in *Psycho* abgebildete Mutterkomplex für einen größeren Teil der amerikanischen Gesellschaft kein Geheimnis mehr. Zusätzlich trifft Hitchcocks Film durch die Darstellung eines Psychopathen den Nerv der Zeit, in dem die Angst im Kontext des Kalten Kriegs und der Paranoia herrschte. Der Film spiegelt die Kastrationsangst der kontemporären amerikanischen Männer (anhand Norman) und den steigenden „Momismus“ (durch Norma), die wiederum den Glauben der Gesellschaft an die Notwendigkeit des richtigen Durchschreitens der ödipalen Phase für ein gesundes Erwachsenwerden unumgänglich machten. Im Endeffekt erklärt die Psychoanalyse im Film nur die gezeigten Phänomene, aber trägt nicht dazu bei, diese auch zu lösen. *Psycho* übt heftige Kritik am American Dream und zeigt dessen Schattenseite als Alptraum, womöglich auch deswegen, weil Hitchcock mit dem Film ein neues, jüngeres Publikum ansprechen wollte.

5. Conclusio

Die drei analysierten Hitchcock-Filme lassen sich als eine Art Spiegel oder Symptom der zeitgenössischen amerikanischen Nation interpretieren, man könnte die Entwicklungen beider daher auch als eine parallele Geschichte betrachten. *Spellbound* (1945) zeigte dem Zuschauer, inwiefern ein Traum in Freudscher Manier gedeutet werden kann, um dadurch in die verdrängten und unbewussten Tiefen der menschlichen Psyche vorzudringen. Nach *Psycho* (1960) hat wohl jeder im Publikum gewusst, was es bedeutet, einen Mutterkomplex zu haben und was der Begriff „Psychopath“ bedeutet. *Vertigo* (1958) tanzt nicht nur durch die negative zeitgenössische Rezeption des Films aus der Reihe, sondern auch durch die Art und Weise, wie hoffnungslos eine psychische Neurose aus der Sicht der Krankheit selbst dargestellt wird. Dennoch reiteriert der Film mehrere psychoanalytische Notionen, mit denen das Publikum bereits zuvor in *Spellbound* konfrontiert war. Dementsprechend haben alle drei Filme zur Popularisierung der Psychoanalyse in der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft beigetragen und dem Publikum mehrfach Einblicke in die Psychoanalyse gewährt, besonders unter der Berücksichtigung der breiten Reichweite der Werke Hitchcocks. Die Kommerzialisierung der Psychoanalyse war nicht der einzige Effekt der filmischen Darstellung Freudscher Notionen, zusätzlich konnte mit Hilfe der Psychoanalyse die strenge Zensur des Production Codes „ausgetrickst“ werden. Durch psychoanalytische Symbolik konnte Hitchcock suggerieren, was nicht auf der Leinwand gezeigt werden durfte. Hitchcocks intensive und schließlich erfolgreiche Verhandlungen mit dem Breen Office bezüglich der Inhalte seiner teilweise expliziten Filme unterstreichen diesen Effekt. So konnten auch kontemporäre gesellschaftliche Themen, wie zum Beispiel Sexualität, in den Filmen besser thematisiert werden. Die im Zuge dieser Arbeit behandelten noir-Filme haben verschiedene immanente Probleme der Nachkriegszeit abgebildet, darunter die Krise der Männlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg sowie der „Momismus“.

Alle drei Filme etablieren psychoanalytische Notionen als Grundidee der verfilmten Geschichte. In den Filmen fallen durchgehend psychoanalytische Begriffe, die entweder namentlich erwähnt oder durch die Interpretation der Filmszenen ersichtlich werden. Dazu zählen zum Beispiel Begriffe wie das *Unbewusste*, der *Ödipuskomplex*, der *Wiederholungszwang* und die *Melancholie*. Sowohl die Intentionen der Filmproduzenten als

auch das Engagement von Psychoanalytikern als Konsultanten während der Dreharbeiten unterstreichen dieses Ergebnis. In den hier analysierten Filmen, *Vertigo* ausgeschlossen, treten Psychoanalytiker oder Psychiater auf, die eine aufklärende und unterstützende Rolle einnehmen. Mehrmals wird die Psychoanalyse im Film durch Kunst ausgedrückt. Besonders großen Einfluss hatten hier surrealistische Motive, was auch anhand des Engagements des prominenten Künstlers Salvador Dalí erkennbar wird, welcher die elaborierten Traumsequenzen in *Spellbound* und *Vertigo* verbildlichte. Zusätzlich gibt es auch viele noir-typische expressionistische Methoden, die psychoanalytische Themen verdeutlichen. Zu diesen Methoden, etabliert durch die deutschen Exilregisseure, zählen beispielsweise die Verfilmung eines Doppelgänger-Motivs als Darstellung einer gespaltenen Psyche oder Flashbacks und Voice-overs, welche wiederum einen tiefen Einblick in das Subjekt gestatten. Generell führte eine immer dominantere subjektive Kamera dazu, dass im Laufe der Zeit das Publikum immer schneller und abrupter mit den Protagonisten und deren innerer Psyche vertraut gemacht wurden. Des Weiteren findet man immer wieder kreative und innovative Kamerabewegungen bei Hitchcock, wie beispielsweise die Kombination von Zoom und einer sich gleichzeitig vom Objekt entfernenden Kamera in *Vertigo*, die auch das Publikum selbst die im Film porträtierte schwindelerregende Neurose erleben ließ. Der Vergleich von *Spellbound*, *Vertigo* und *Psycho* gibt weiters Einblicke darin, wie sich Hitchcocks Darstellung der Psychoanalyse im Laufe der Zeit geändert hatte. Es entsteht der Eindruck, dass in den 15 Jahren die Freudschen Referenzen im Film immer weniger erklärt wurden, was wiederum darauf schließen lässt, dass das Publikum bereits mit einigen der Theorien vertraut war. Dies wiederum zeigt den großen Effekt der Psychoanalyse auf die amerikanische Gesellschaft, die sich in den 1950ern immer stärker zu einer therapeutischen Kultur entwickelte. Darum hatte *Spellbound* wohl zuerst eine didaktische Funktion, welche psychoanalytische Themen dem Publikum näher bringt und diese Phänomene auch durch die Rolle eines Psychoanalytikers erklärt. Durch den Einsatz einer psychoanalytischen Traumdeutung ist es möglich, das große Mysterium im Film aufzudecken. Im Endeffekt ist es aber nicht der Psychoanalytiker selbst, der den Protagonisten vor seinem noir-typischen Unheil bewahrt, sondern die Liebe der weiblichen Protagonistin. Obwohl die Psychoanalyse als nützliches Hilfsmittel präsentiert wird, bietet sie dennoch alleine keine endgültigen Lösungen für das immanente Problem. Ein Jahrzehnt später rückt Hitchcock durch *Vertigo* diese Zweifel an der Psychoanalyse in ein weiteres kritisches Licht. Die Psychoanalyse kann zwar die Neurose des Protagonisten

erklären, dennoch kann nur die Erkenntnis eines solchen Schuldkomplexes nicht die aussichtslose Situation ändern. Interessanterweise übte Hitchcock die Kritik zu einer Zeit, in der es in der amerikanischen Gesellschaft zu einem Boom der psychoanalytischen therapeutischen Kultur gekommen war. Diese schwerwiegende Kritik war womöglich auch ein Grund dafür, dass der Film in einer Zeit, wo die Psychoanalyse in Amerika so positiv betrachtet wurde, ein Box Office Flop war. Es entsteht der Eindruck, dass Hitchcock die Aspekte der Psychoanalyse aufgriff, die die amerikanische Gesellschaft ausgeblendet hatte. Mit *Psycho* unterstreicht er schließlich noch einmal seine heftige Kritik, trifft aber einen ganz anderen Nerv der Zeit. Wieder einmal gibt es keine Hoffnung für den ödipalen Fall, dennoch werden zeitgenössische gesellschaftliche Probleme wie „Mormismus“ und Emaskulation angesprochen.

Obwohl es bereits Literatur und mehrere Interpretationen aus psychoanalytischer Sicht über die drei analysierten Filme gibt, wird in solchen Beiträgen selten der Untersuchungsgegenstand in einen größeren Kontext gesetzt. Darum hat diese Arbeit nach Helmut Kortes systematischer Filmanalyse (2001) einen starken Fokus auf den jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Kontext der Filme und deren Rezeptionshintergrund gesetzt, um schlussendlich nicht nur eine eindimensionale Produktanalyse durchzuführen. Es wäre natürlich auch möglich, diese Studie auszubauen und diverser zu gestalten, indem man zum Beispiel andere Filme von Hitchcock miteinbezieht oder gar verschiedene Filmemacher in dieser Zeitspanne vergleicht. Ein solches Projekt würde aufgrund des umfassenden Arbeitsprozesses der systematischen Filmanalyse den Rahmen einer Arbeit wie dieser allerdings bei Weitem sprengen.

6. Literaturverzeichnis

- Gene *Adair*, Alfred Hitchcock. *Filming Our Fears* (New York 2002).
- Raymond *Bellour*, Psychosis, Neurosis, Perversion. In: Marshall *Deutelbaum*, Leland *Poague* (Hg.), *A Hitchcock Reader* (Blackwell ²2009) 341-360.
- Janet *Bergstrom*, Lost in Translation? Listening to the Hitchcock-Truffaut Interview. In: Thomas *Leitch*, Leland *Poague* (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (Malden/Oxford/Chichester 2011) 387-404.
- Emanuel *Berman*, Hitchcock's *Vertigo*: The Collapse of a Rescue Fantasy. In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 78, H. 5 (1997) 975-996.
- Sheri Chinen *Biesen*, Psychology in American Film Noir and Hitchcock's Gothic Thrillers. In: *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present* 13, H. 1 (2014) 1-8.
- John W. *Billheimer*, *Hitchcock and the Censors* (Lexington 2019).
- Ian *Brookes*, *Film Noir. A Critical Introduction* (New York/London 2017).
- Paula Marantz *Cohen*, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism* (Lexington 2015).
- Charles *Derry*, *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* (North Carolina 2001).
- Raymond *Durnat*, *A Long Hard Look at 'Psycho'* (London ²2010).
- Rhona *Fear*, *The Oedipus Complex: Solutions Or Resolutions?* (London 2016).
- Jonathan *Freedman*, From Spellbound to *Vertigo*: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), *Hitchcock's America* (New York 1999) 77-98.
- Sigmund *Freud*, *Die Traumdeutung* (Hamburg 2016).
- Sigmund *Freud*, *Die Symbolik im Traum*. In: Anna *Freud* (Hg.), *Gesammelte Werke: XI: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (London 1998) 150-172.
- Sigmund *Freud*, Daniela *Finzi*, Herman *Westerink*, Phillipe Van *Haute*, *Bruchstück Einer Hysterie-Analyse* (Göttingen 2020).
- Robert *Genter*, *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America* (Philadelphia 2011).
- Robert *Genter*, We All Go a Little Mad Sometimes: Alfred Hitchcock, American Psychoanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath. In: *Canadian Review of American Studies* 40, H. 2 (2010) 133-162.
- Colleen *Glenn*, The Traumatized Veteran: A New Look at Jimmy Stewart's Post-WWII *Vertigo*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 31, H. 1 (2014) 27-41.
- Paul *Gordon*, *Dial „M“ for Mother. A Freudian Hitchcock* (Madison 2008).
- Barry Keith *Grant*, *Robin Wood, Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton* (Detroit 2008).
- Harvey Roy *Greenberg*, *Screen Memories. Hollywood Cinema on the Psychoanalytical Couch* (New York 1993).
- Franziska *Heller*, *Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (Paderborn 2015).
- María del Carmen Garrido *Hornos*, Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. In: Eugenio M. *Olivares-Merino*, Julio A. *Olivares-Merino* (Hg.), *Peeping Through the Holes. Twenty-First Century Essays on Psycho* (Newcastle 2013) 1-24.
- Thomas *Hyde*, The Moral Universe of Hitchcock's *Spellbound*. In: Marshall *Deutelbaum*, Leland *Poague* (Hg.), *A Hitchcock Reader* (Blackwell ²2009) 156-143.
- Helmut *Korte*, *Einführung in die Systematische Filmanalyse* (Berlin ²2001).
- Frank *Krutnik*, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London/New York 1991).
- Amy *Lawrence*, American Shame: Rope, James Stewart, and the Postwar Crisis in American Masculinity. In: Jonathan *Freedman*, Richard *Millington* (Hg.), *Hitchcock's America* (New York 1999) 55-76.
- Susan S. *Levine*, Means and Ends in Hitchcock's *Vertigo*, or Kant You See? In: *International Journal of Psychoanalysis* 96, H. 1 (2015) 225-237.
- Richard *Lippe*, Hitchcock's *Vertigo* (Critical essay). In: *Cineaction!* 98 (2016) 65-68.

- Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much* (New York 2015).
- Christopher D. Morris, *Psycho's Allegory of Seeing*. In: Marshall Deutelbaum, Leland Poague (Hg.), *A Hitchcock Reader* (Blackwell 2009) 361-367.
- James Naremore, *Film Noir. A Very Short Introduction* (Oxford 2019).
- James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Contexts* (Los Angeles/London 1998).
- Brigitte Peucker, *Aesthetic Space in Hitchcock*. In: Thomas Leitch, Leland Poague (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (Malden/Oxford/Chichester 2011) 199-218.
- Gene D. Phillips, *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classical Film Noir* (Lanham/Toronto/Plymouth 2012).
- Murray Pomerance, *An Eye for Hitchcock* (New Brunswick 2004).
- William Rothman, *Must We Kill the Thing We Love? Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock* (New York 2014).
- Lawrence R. Samuel, *Shrink. A Cultural History of Psychoanalysis in America* (Lincoln 2013).
- Robert Samuels, *Hitchcock's Bi-textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory* (Albany 1998).
- Michel Sanchez-Cardenas, *Matte Blanco and Narrativity: Hitchcock's Vertigo*. In: *International Journal of Psychoanalysis* 94, H. 4 (2013) 825-840.
- Constantine Sandis, *Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious*. In: *Europe's Journal of Psychology* 5, H. 3 (2009) 56-81.
- Alain Silver, Elizabeth Ward, James Ursini, Robert Porfirio, *Film Noir the Encyclopedia* (New York/London 2010).
- Robert Sklar, 'The Lost Audience': 1950s spectatorship and historical reception studies. In: Melvyn Stokes, Richard Maltby (Hg.), *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies* (London 1999) 81-93.
- Randall Spinks, *The Hallucinatory (Cultural) Logic of Hitchcock's Vertigo*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 24, H. 3 (2017) 212-242.
- Donald Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München 1999).
- Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil* (Berlin 2005).
- David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge 1993).
- José Maria Mesa Villar, *I Don't Hate Her. I Hate What She's Become: Possession, Transgression and Self Reconstruction in Alfred Hitchcock's Psycho*. In: Eugenio M Olivares-Merino; Julio A Olivares-Merino (Hg.), *Peeping Through the Holes: Twenty-First Century Essays on Psycho* (Newcastle 2013) 25-50.
- Rainer Winter, *Analyze Yourself. Die Repräsentation der Psychoanalyse im Hollywoodfilm und in US-amerikanischen Fernsehserien*. In: Alexander Geimer, Carsten Heinze, Rainer Winter (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Soziallogische Antworten* (Wiesbaden 2018) 249-262.
- Slavoj Žižek, *Das Möbius-Band in Psycho*. In: Slavoj Žižek (Hg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock* (Wien 1992) 222-227.
- Slavoj Žižek, *Hitchcocks Sinthome*. In: Slavoj Žižek, *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock* (Wien 1992) 127-130.

6.1 Filmliste

- Alfred Hitchcock, *Psycho* (New York 1960).
- Alfred Hitchcock, *Spellbound* (New York 1945).
- Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958).

6.2 Onlinequellen

- Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (Projekt Gutenberg 2010), online unter <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (19.03.2012).
- Sigmund Freud, *Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie* (Projekt Gutenberg), online unter <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel43.html> (19.03.2012).

Sigmund *Freud*, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Projekt Gutenberg 2012), online unter <https://www.gutenberg.org/files/39938/39938-h/39938-h.htm> (19.03.2021).

Sigmund *Freud*, Jenseits des Lustprinzips (Projekt Gutenberg 2009), online unter <http://www.gutenberg.org/ebooks/28220> (19.03.2012).

Sigmund *Freud*, Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Project Gutenberg), online unter <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel11.html> (19.03.2021).

7. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Psychoanalyse im amerikanischen Film noir und mit ihrer Popularisierung durch Hollywood in der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft. Die Auseinandersetzung mit den Filmen soll Einblicke darin geben, inwiefern psychoanalytische Notionen in der amerikanischen Gesellschaft und im Kino zwischen 1945 und 1960 dargestellt und kommerzialisiert wurden und klären, ob der Einsatz der Psychoanalyse die Probleme der zeitgenössischen Gesellschaft spiegelte. Als methodische Grundlage für die Analyse dient Helmut Kortes systematische Filmanalyse (2001); sie wird angewandt, um Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945), *Vertigo* (1958) und *Psycho* (1960) zu untersuchen. Indem die Analyse der drei Filme ein vergleichsweise breites zeitliches Spektrum abdeckt, soll auf mögliche Veränderungen bezüglich der Darstellung psychoanalytischer Themen und auf mögliche Kritik an der Psychoanalyse durch Hitchcock im Laufe der Zeit hingewiesen werden.