

Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.)
Alfred Hitchcock

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
BAND 2 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
BAND 3 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
BAND 4 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
BAND 5 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
BAND 6 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
BAND 7 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuauflage 2018].
BAND 2 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuauflage 2018].
BAND 8 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
BAND 9 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
BAND 10 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
BAND 11 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
BAND 12 Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
BAND 13 Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
BAND 14 Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.

Band 1

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.)

Alfred Hitchcock

Mit Beiträgen von Peter Bär, Gerhard Bliersbach, Marli Feldvoß,
Ursula von Keitz, Gerhard Schneider und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Leider konnten trotz intensiver Recherche nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden. Berechtigte Ansprüche können auf Anfrage beim Verlag rechtlich geltend gemacht werden.

Herausgeber:
CINEMA QUADRAT e.V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie,
Heidelberg-Mannheim e.V.
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Nachdruck der Ausgabe von 2003
© 2018 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftli-
che Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Foto, Alfred Hitchcock, 1956
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von
Hanspeter Ludwig, Wetzlar
ISBN 978-3-8379-2827-3 (Print)

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Alfred Hitchcock

Vorträge vom 2. Mannheimer Filmseminar im März 2003

Referenten

Peter Bär
Filmkritiker, Mannheim

Gerhard Bliersbach
Analytiker, Köln

Marli Feldvoß
Filmkritikerin, Frankfurt am Main

Gerhard Schneider
Analytiker, Mannheim

Ursula von Keitz
Filmwissenschaftlerin, Zürich

Ralf Zwiebel
Analytiker, Kassel

Inhalt

Die eindringenden Blicke

Gerhard Bliersbach 2

Hitchcock und die Frauen

Marli Feldvoß 18

Die Spirale. Zu einer obsessiven Form bei Alfred Hitchcock

Ursula von Keitz 30

Höhenschwindel – psychoanalytische Anmerkungen zu Trauma und Melancholie in Hitchcocks „Vertigo“

Ralf Zwiebel 40

Hitchcocks Spiel mit dem Zuschauer

Peter Bär 52

Tödliche (Ent-)Bindungen

Gerhard Schneider 58

Die eindringenden Blicke



Wir leben in unübersichtlichen, (vermeintlich) säkularisierten Zeiten riesiger, sehr irdischer Glücksversprechen. Vor gut siebzig Jahren schrieb Sigmund Freud in seiner Arbeit *Das Unbehagen in der Kultur* diesen USA-kritischen Satz: dass „der Mensch glücklich sei, ist im Plan der „Schöpfung“ nicht enthalten“ [1]. Vielleicht nicht im Plan der Schöpfung, wohl aber in den Bildern, Fantasien und Wünschen westlicher, demokratisch verfasster Gesellschaften. Ulrich Beck, der Münchener Soziologe, hat eine moderne Glücksverheißung genannt: „Es gibt im Westen kaum einen verbreiteren Wunsch als den, ein eigenes Leben zu führen“ [2]. *Ein eigenes Leben zu führen* – das ist der Wunsch nach einem großen Bewegungsspielraum bei ökonomischer Unabhängigkeit und möglichst wenig (familiären) Beziehungen. Roger O. Thornhill, unser Protagonist aus Alfred Hitchcocks *North By Northwest*, wird entführt, entkommt seinen Entführern, lässt alles stehen und liegen und macht sich auf die Suche nach dem Mann, mit dem er verwechselt wurde – wobei wir allerdings nicht erfahren, was er alles stehen und liegen lässt. Vom Hauptbahnhof, der New Yorker Central Station, ruft er seine Mutter an – dafür hat er Zeit, dafür gab ihm Alfred Hitchcock Zeit. Unsereiner würde zumindest noch im Büro des Chefs anrufen, um ihm mitteilen zu lassen, dass die Abwesenheit nur kurz sein würde.

Sigmund Freud war kein Kinogänger. Das war wahrscheinlich gut für ihn. Ich habe *North By Northwest*, seitdem ich ihn zum ersten Mal im Dezember 1959 als 14-Jähriger sah, der sich mit zwei Schul-

kameraden in diesen Film ab 16 Jahren schmuggelte, ungefähr siebzehnmal gesehen. Was ich sagen will: Alfred Hitchcock, dieser bemerkenswerte Filmregisseur, der 1899 in London geboren wurde und 1980 in Los Angeles starb, hat mächtig dazu beigetragen, dass die Glücksverheißungen der Moderne von der romantischen Liebe in unsere Köpfe sickerten. Er hat, und das wurde allmählich entdeckt, das aber auf eine Weise getan, dass uns seine Filme – wofür dieses Seminar ja ein Beleg ist – ganz schön umtreiben. Frieda Grafe, die kürzlich verstorbene Münchener Filmkritikerin, schrieb 1967 (in der damals einflussreichen Zeitschrift *FILMKRITIK*) in ihrer Rezension des Interview-Buches, in dem Francois Truffaut Alfred Hitchcock befragte: Hitchcock ließ sich „bereitwillig in die Karten schauen; er (konnte) sicher sein, dass seine Filme kein Gran an Attraktion verlieren (würden). Der Zuschauer von Hitchcocks Filmen kann das immer wieder an sich selbst feststellen, wenn er zum xten Mal in einen seiner Filme geht, um herauszufinden, wie ein bestimmtes Detail gemacht ist. An der entscheidenden Stelle ist er meistens schon wieder so im Sog seiner eigenen, durch ihn provozierten Gefühle, dass er alle Details vergisst“ [3].

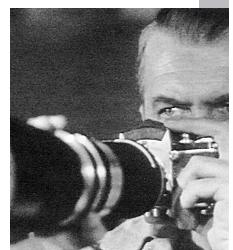
Alfred Hitchcock hat mehrere Karrieren gemacht. Er wurde zu einem der erfolgreichsten Filmregisseure, sein Name zu einem Markenzeichen, sein Profil, in acht Strichen gemalt, zu einem Logo. Er war ein ausgefuchster Geschäftsmann und der beste Verkäufer seiner Produkte. Er wurde zu einem erfolgreichen Fernseh-Produzenten mit der Serie *Alfred Hitch-*

cock Presents, von der 36 Folgen in den 60er-Jahren bei uns ausgestrahlt wurden. Er gab seinen Namen für Anthologien von Kriminalgeschichten. Und er machte eine künstlerische Karriere – vom Handwerker für gehobene Unterhaltungsansprüche zum Kino-Künstler. Dem Handwerker galt in den 50er-Jahren das Wort vom *Hitchcock Touch* – die herablassende Formel der Anerkennung für solide, gute Arbeit. Der *touch* hat im Englischen viele Bedeutungen. Er kann der letzte Anstrich sein, die letzten Ausbesserungen, mit denen der Anstreicher das Zimmer erstrahlen lässt – *the final touch*. *Touch* ist auch der Anflug von etwas – die feine Dosierung, die vorsichtige Berührung, die Leichtigkeit einer künstlerischen Form. Es war die Zeit, als Siegfried Kracauer in seiner (reichlich überschätzten) *Theorie des Films* von „den ungebildeten Effekten eines Hitchcocks-Thrillers“, denen es „an Tiefe mangelt“ [4, S. 112 und S. 362], sprach.

Es gab in den 50er-Jahren aber auch eine – französische – Gegenbewegung. Anfang der 50er-Jahre wurde die Pariser Filmzeitschrift *Les Cahiers du Cinéma* um André Bazin gegründet. Die Autoren der Zeitschrift, von denen einige später die *Nouvelle Vague* starteten – Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer –, entdeckten das nordamerikanische Kino. Dessen Regisseure nannten sie *Filmautoren* und adelten sie mit dem Status des Schriftstellers. Einer ihrer Helden war Alfred Hitchcock. 1957 publizierten Claude Chabrol und Eric Rohmer die – meines Wissens – erste Monografie über den Kino-Künstler Alfred Hitchcock [5]. Sie fanden in

seinem Werk zwei Konstanten – die Themen der Schuld und des Identitätsverlustes, womit sich die Protagonisten Hitchcocks herumzuschlagen hatten.

Die Pariser Filmkritiker hatten die Theorie der Autoren ausgerufen. Man kann einiges gegen sie einwenden. Pauline Kael, die große, vor zwei Jahren verstorbene Filmkritikerin der Zeitschrift *The New Yorker*, brachte es auf diesen polemischen Punkt: Wenn man Filme danach betrachte, schrieb sie [6], dann mache man es so wie man ein Kleid nach dem Etikett kaufe – ist es von Dior, ist es gut. Aber die Theorie der Autoren war einflussreich. Das Kino wurde in den 60er-Jahren salonfähig. Es tauchte in den Feuilletons unserer Zeitungen auf. Ich staunte damals nicht schlecht. Das Kirmes-Vergnügen war kein Kirmes-Vergnügen mehr. Damals dominierte die Münchener Zeitschrift *FILMKRITIK* den Diskurs über das Kino. Die Autoren der Zeitschrift, für die auch Wim Wenders geschrieben hat, nahmen die Pariser Theorie der Autoren auf. Sie schrieben vor allem für *DIE ZEIT* und die *Süddeutsche Zeitung*. Sie stritten sich richtig. Die *FILMKRITIK* hatte, neben Theodor W. Adornos und Max Horkheimers kulturtkritischem Konzept der *Dialektik der Aufklärung*, vor allem Siegfried Kracauers Konzept – Kinofilme bringen die gesellschaftlichen Fantasien in den Umlauf – sich zu eigen gemacht, das, wenn ich richtig sehe, Sigmund Freuds Konzept des Fantasierens aus *Der Dichter und das Fantasieren* fürs Kino paraphrasierte, ohne dass Kracauer diese Herkunft angab [7]. Die Theorie der Autoren sprach eine andere Sprache. Die Zeit-



schrift *FILMKRITIK* überlebte diese Auseinandersetzung nicht.

Die *Theorie der Autoren* und die daraus entstandenen Filme der *Nouvelle Vague* veränderten das französische Kino. Bei uns gab es 1962 den Protest gegen das etablierte Kino im *Oberhausener Manifest*. Die Theorie der Autoren beeinflusste auch den nordamerikanischen Diskurs über das eigene Kino. Louis Menand hat neulich (in der Zeitschrift *The New Yorker*) beschrieben, wie die jungen französischen Kino-Autoren die Nordamerikaner dazu brachten, ihre eigenen Film-Künstler zu schätzen [8]. Es existiert, und das ist kein unwichtiger Aspekt der Rezeption des Werkes von Alfred Hitchcock, eine alte Rivalität zwischen Frankreich und den USA um das Kino. Das Kino ist eine französische Erfindung. Ein Franzose entwickelte die Technik (Étienne-Jules Marey). Franzosen drehten den ersten Film (die Lumière). Ein Franzose machte eine riesige Industrie daraus (Charles Pathé). Sogar das *Cinemascope*®-Verfahren, mit dem Hollywood in den 50er-Jahren das Fernsehen auszustechen versuchte, entwickelte ein Franzose (Henri Chrétien), und vor dem zweiten Weltkrieg waren die Machtverhältnisse auf dem Kino-Markt nicht so entschieden wie heute bei der Dominanz Hollywoods.

1966 erschien in dem Pariser Verlag *Robert Laffont* Francois Truffauts 50stündiges Interview mit Alfred Hitchcock: *Le Cinéma Selon Hitchcock*. Francois Truffaut hatte Alfred Hitchcock zu den Produktionsgeschichten seiner Filme chronologisch befragt [9]. Truffaut war,

als er mit Hitchcock sprach, Anfang dreißig, Hitchcock Mitte sechzig. Der Schüler befragte den idolisierten Meister. Das war natürlich nicht einfach. Manchmal schien Truffaut Hitchcocks Antworten ungläubig aufzunehmen. Sie waren und sind eine Fundgrube. Sie zeigen einen Kino-Künstler, der seine Filme minutiös entwickelte und plante vom Drehbuch bis zu den Dreharbeiten – mit Ernest Lehman, dem Autor von *North By Northwest*, arbeitete er achtzehn Monate am Drehbuch – am Schreibtisch zeichnete er die Filme Einstellung für Einstellung vor; skrupulös überdachte er die Kamera-Einstellungen und Kamera-Bewegungen daraufhin, wie er die Zuschauerin und den Zuschauer in seinem filmischen Narrativ positioniert. Dieser Aspekt wird uns gleich beschäftigen.

Alfred Hitchcocks allmählich wachsende Reputation als Künstler wurde natürlich auch begünstigt von einer Entwicklung, die Umberto Eco, undogmatischer Beobachter der sogenannten Massenkultur, wie folgt beschrieb: Es begann 1965, „als die Pop Art aufkam und damit die traditionelle Unterscheidung zwischen experimenteller Kunst (als nicht-figurativer) und Massenkunst (als narrativer und figurativer) hinfällig wurden“ [10]. E und U, die ernste oder hohe Kunst und die unterhaltende, populäre Kunst, vermischten sich, dafür hatte 1964 Ludwig Marcuse in seinen „Papieren eines bejahrten Philosophie-Studenten“ plädiert [11]: E ist U, und U ist E. Alfred Hitchcock, der einstige nicht sonderlich geschätzte Fachmann im Erzeugen flacher Kino-Aufregungen war 1980 zum „master of existential suspense“, so