

Samuel Strehle

„There must have been something deep inside you...“

Eine psychoanalytische Deutung von Alfred Hitchcocks ROPE

Woran scheidet der perfekte Mord? Er scheidet daran, dass man nicht einfach nur einen perfekten Mord begehen, sondern in ihm zugleich persönliche Selbstverwirklichung betreiben will. Wer den perfekten Mord begeht, muss kühl und emotionslos agieren wie eine Maschine – Brandon und Phillip, die beiden Protagonisten in Alfred Hitchcocks ROPE (USA 1948, dt.: COCKTAIL FÜR EINE LEICHE) dagegen sind psychische Wesen, die durch ihre Leidenschaften und Neurosen angetrieben werden. An diesen gehen sie schließlich zu Grunde: Wenn sie ihren bis dahin perfekten Mord mit einer grotesken Feier krönen, zu der sie die engsten Angehörigen des Opfers einladen, so *riskieren* sie damit nicht nur ihre Entdeckung, sie führen sie regelrecht herbei. Etwas in ihnen, ein Geltungsdrang ganz eigener Art, bringt sie dazu, ihr Verbrechen öffentlich zur Schau zu stellen; unbewusst *wünschen* sie, entdeckt zu werden. Was es mit diesem Wunsch auf sich hat, soll im Folgenden untersucht werden.¹ Hinter ihm, so wird sich zeigen, verbirgt sich ein Wiederholungszwang, der die frühen biographischen Traumatisierungen der Protagonisten reproduziert, aber auch eine Charakterstruktur, die in gewissen Zügen derjenigen des „autoritären Charakters“ ähnelt, wie ihn die Kritische Theorie einst beschrieben hat.

1. Methodische Vorüberlegungen

Im Folgenden soll Hitchcocks Spielfilm also als psychologische Fallstudie zweier Mörder analysiert und rekonstruiert werden. Die Analyse dient dabei nicht allein der Aufarbeitung eines bislang eher unterschätzten filmischen Meisterwerks², sondern verfolgt auch theoretische Interessen über den engen Rahmen einer Hitchcock-Rezeption hinaus. Hitchcocks Werk soll hier gewissermaßen als *theoretischer Beitrag* zur Psychoanalyse im Medium des Films verstanden werden.³ Auch Filme nämlich sind Theorie, sofern auch sie eine – so der griechische Ursprung des Wortes – *theoria*, eine deutende „Schau“ von Welt vollziehen, die der Weltdeutung schreibender Wissen-

¹ Ich möchte an dieser Stelle den Herausgebern und insbesondere den anonymen Gutachtern dieses Textes für hilfreiche Kritik und hellsichtige Anregungen meinen herzlichen Dank aussprechen.

² Vgl. zu dieser Einschätzung Wood (1965/1991: 349): „generally underrated and in certain crucial aspects widely misperceived“, abwertend dagegen Spoto (1976/1992: 183 f.): „ein interessanter Fehlschlag“, „fast tödlich langweilig“. Zur eigentümlichen Rezeptionsgeschichte des Films vgl. Bauso (1991).

³ Zur Frage: „Why should we take Hitchcock seriously?“, siehe Wood (1965/1991: 55 ff.), zu *Hitchcock and Philosophy* auch Baggett; Drumin (2007). Einen Überblick über die Traditionslinien der Hitchcock-Deutung bietet Höss (2003: 209 ff.), dazu auch der umfassende Hitchcock-Reader von Deutelbaum; Poague (1986).

schaftler nicht nachsteht. Die besondere Einsicht der Künstler in die Tiefe des Psychischen hatte bereits Sigmund Freud einst bemerkt:

„Wertvolle Bundesgenossen sind aber die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben.“ (Freud 1907: 14)

Das Privileg der Kunst gegenüber dem wissenschaftlichen Text gründet für Freud vor allem im stärker assoziativen denn logisch strengen Zugang des Künstlers zu den Bildwelten seines Unbewussten. Der Künstler war für ihn eine Art bewusster Tagträumer, der direkter und unverstellter aus den Quellen des Unbewussten schöpft als der begrifflich-theoretisch vermittelnde Geist des Wissenschaftlers.

Es wäre freilich ein romantisches Missverständnis, die Hitchcock'sche Filmkunst mit Freud in die Nähe des Intuitiven und Irrationalen zu rücken. Die Präzision und planende Voraussicht, mit der Hitchcock seine Filme produzierte und dabei kein noch so kleines Detail dem Zufall überließ, legt eher vom Gegenteil Zeugnis ab. Auch schöpft Hitchcock durchaus nicht nur aus den Quellen seines eigenen Unbewussten. Ein Bundesgenosse Freuds ist er vielmehr bereits darum, weil er seine künstlerische Arbeit auf dessen Theorien selbst stützt. Filme wie *PSYCHO* (USA 1960), *MARNIE* (USA 1964) oder – zeitlich in unmittelbarer Nähe zu *ROPE – SPELLBOUND* (USA 1945, dt.: *ICH KÄMPFE UM DICH*), sind nur die deutlichsten, keineswegs aber die einzigen Beispiele für Hitchcocks tiefe Beeinflussung durch die psychoanalytische Theorie. Immer wieder stattet er seine Figuren mit biographischen Hintergründen und mitunter traumatischen Kindheitserinnerungen aus, denen zentrale und handlungsantreibende psychische Konflikte und unbewusste Handlungsmotivationen entspringen. Aber Hitchcock *liest* die Theorien der Psychoanalyse nicht nur, er führt sie auch weiter, wenn auch in einem höchst ungewöhnlichen Theoriemedium, demjenigen des Films, der insofern nicht nur als *angewandte* Psychoanalyse zu begreifen ist, sondern auch als „potentiell *generative* Psychoanalyse, die das psychoanalytische klinische Grundwissen zu erweitern vermag“ (Schneider 2008: 35).

Freud selbst hielt von diesem Medium wenig, die Mitarbeit an G. W. Pabsts *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (1926) lehnte er bekanntlich ab.⁴ Die Verweigerung überrascht, bietet sich das bewegte Bild für psychoanalytische Fallstudien doch geradezu an. Der Film besitzt die einmalige Möglichkeit, über Geschehnisse nicht einfach nur zu berichten, sondern sie dem Zuschauer *in actu* vor Augen zu führen. Die spezifischen Mittel der Filmkunst – Bild, Bewegung, Ton; Einstellung, Kameraführung, Montage –, aber auch die zahlreichen Möglichkeiten der visuellen Allegorie oder der Leitmotivik, die Hitchcock beherrscht wie kaum ein zweiter Regisseur, verschaffen dem Medium eine einzigartige Dichte und Konkrektion der Darstellung.

⁴ Vgl. Friedberg (1990: 41–45). Andere Analytiker wie Karl Abraham, Siegfried Bernfeld, Sándor Ferenczi oder Otto Fenichel standen dem Kino weitaus wohlwollender gegenüber, ja schwankten mitunter „irgendwo zwischen kontrollierter Cinophilie und zwanghafter Cinemanie“ (Sierek 2006: 40). Umgekehrt hat auch die Filmwissenschaft eine Vielzahl psychoanalytischer Ansätze hervorgebracht, in denen die innere Nähe von Kino und Unbewusstem auf ganz verschiedene Weisen in den Blick gerät (für einen knappen Überblick vgl. Zeul 1994, Schneider 2008).

Was der Film uns derart zu zeigen vermag, bildet die bestehende Wirklichkeit aber nicht einfach nur ab, sondern birgt immer auch die Möglichkeit einer *Modifikation* derselben. Einer Experimentalanordnung, ja einem Simulationsmodell gleich stellt der Film dem Zuschauer eine künstliche Welt vor Augen, die gerade durch ihre Abweichungen, ihre Verdichtungen und Überspitzungen erkenntnisfördernd wirken kann. Das Lichtspiel des Kinos ist nicht zuletzt eine Spielwiese für Wirklichkeitsentwürfe, für ‚Simulakren‘, deren theoretischer Wert nicht zu gering veranschlagt werden darf. Für Roland Barthes bestand die Tätigkeit der strukturalistischen Wissenschaft in nichts anderem als in der Anfertigung von Simulakren, von künstlichen Wirklichkeitsmodellen:

„Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.“ (Barthes 1963: 191)

Gerade die Tendenz der Filmkunst zur Idealisierung, zur modellhaften Inszenierung, vermag den Blick auf die Strukturen des Wirklichen freizulegen. Wissenschaft und Kunst, darin sind Barthes und Freud sich einig, ziehen beide am selben Strang. Auch die wissenschaftliche Theorie ist schließlich nichts anderes als eine modellhafte Zusammensetzung der in ihre begrifflichen Einzelteile zerlegten Wirklichkeit, codiert in Begriffe anstatt in Bilder, im Prinzip von „Zerlegung und Arrangement“ (ebd.: 193) jedoch grundsätzlich mit den Methoden der Kunst verwandt.

„Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung, und insofern gibt es streng genommen keinerlei technischen Unterschied zwischen wissenschaftlichem Strukturalismus einerseits und der Kunst andererseits“ (ebd.: 192).

Das Kunstwerk ist theoretisch ernst zu nehmen, im Falle eines theoretisch versierten Künstlers wie Hitchcock allemal. Es theoretisch ‚einzuholen‘, bereitet indes einige Übersetzungsprobleme: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, und der Film ist weit mehr als nur ein statisches Bild. Die Vielfalt und Komplexität der filmischen Darstellungsmittel kann nur durch eine offene, methodenpluralistische Hermeneutik eingefangen werden, in welcher ikonographische, erzähltheoretische, figurenpsychologische, stilistisch-formale und allegorische Aspekte ebenso zur Entfaltung kommen müssen wie der historische Kontext des Werkes, die Intentionen und Wissensbestände oder auch die Biographie des Regisseurs.⁵ Das grundsätzlich variable Verhältnis dieser so verschiedenen Zugangsmöglichkeiten kann nur im Rahmen konkreter Fragestellungen genauer bestimmt werden. Da die folgende Analyse vornehmlich auf Fragen der Figurerdarstellung abzielt, geht sie zunächst (aber nicht ausschließlich) werkimmanent vor.⁶ Ihr Ausgangspunkt ist die unmittelbar dargestellte Filmwelt, die im Sinne einer „Bottom-top“-Perspektive „von der wahrnehmungsggegebenen Oberfläche her“

⁵ Zur Biographie Hitchcocks siehe Spoto (1983), Patalas (1999), Chandler (2005), Wydra (2010). Für ROPE wichtige Aspekte finden sich außerdem bei Wollen (1999).

⁶ Zur filmwissenschaftlichen Figurenanalyse siehe grundlegend Eder (2008), der besonders das (fiktive) *Innenleben* der Figur betont: „Eine Figur ist ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben“ (Eder 2008: 64), das heißt mit Emotionen (ebd.: 281-306), psychischen Konflikten und unbewussten Wünschen (ebd.: 307) ausgestattet.

(Schneider 2008: 29) zu rekonstruieren ist. Gleichzeitig versteht sie den Film aber immer auch als *intentional* hervorgebrachtes, um *Ausdruck* bemühtes Resultat künstlerischer Arbeit, weshalb in letzter Instanz auch die Intentionen des Autors nicht ausgeblendet werden dürfen.

2. Erste Reihe der Fehlleistungen: Mordwaffen, Hüte und andere Versprecher

Zum Einstieg sei in aller Kürze die Handlung vergegenwärtigt, die – zumindest in den Grundzügen – auf das Theaterstück *Rope* von Patrick Hamilton (1929) zurückgeht. Die Protagonisten des in einem Appartement in New York spielenden Films, der selbstsichere, überhebliche Brandon und der sensible, unsichere Phillip – Studienkollegen und offensichtlich ein homosexuelles Paar⁷ – ermorden ihren gemeinsamen Bekannten David, um an ihm ihre sozialdarwinistische, von Nietzsche beeinflusste Ideologie der Überlegenheit der stärkeren über die „inferioren“, minderwertigen Lebewesen zu demonstrieren; ein Mord um der „Kunst des Mordes“ Willen. Eine zentrale Inspirationsquelle für die Handlung war offensichtlich der berühmte Essay von Thomas de Quincey: „On Murder, Considered as one of the Fine Arts“ (1827). Einen Zusammenhang mit dem ‚Leopold/Loeb-Fall‘, der 1924 großes Aufsehen erregt hatte, stritt Hamilton stets ab, er wird aber ebenfalls oft als Inspirationsquelle angegeben (vgl. Spoto 1976/1992: 185).

Nach einem kurzen Vorspann, der eine Straße mit Fußgängern zeigt, setzt die Handlung des Films mit der in Großaufnahme gezeigten Strangulation Davids ein und schreitet dann in vollkommener Einheit von Zeit und Raum fort.⁸ Nachdem die beiden Mörder die Leiche in einer Truhe versteckt haben, geben sie noch am selben Abend eine Party im Raum des Geschehens. Diese dient als makabre Krönung des perfekten Kunstwerks: „making a work of art a masterpiece“ (Brandon). Eingeladen sind Davids Freundin Janet sowie deren Ex-Freund Kenneth; Davids Eltern (von denen allerdings nur der Vater, Mr. Kentley, erscheint, während die an einer Erkältung erkrankte Mutter durch die Schwägerin Mrs. Atwater vertreten wird); offiziell auch der tote David; und schließlich Rupert Cadell, Philosoph und ehemaliger Internatslehrer von Brandon, Phillip, David und Kenneth. Am Ende kommt Rupert hinter das Verbrechen, bevor eine näherrückende Polizeisirene den Film beschließt.

⁷ Vgl. Truffaut (1966: 173), Spoto (1976/1992: 185 f.), Miller (1990: 120), Žižek (1992a: 17), ausführlich Wood (1965/1991: 336-357). Hitchcock musste die Homosexualität der Figuren allerdings stark abschwächen, um das Werk durch die Zensur zu bringen; in einigen US-Bundesstaaten war die Aufführung des Films dennoch einige Jahre verboten.

⁸ Technisch liegt dem Film die in der Filmgeschichte so gut wie beispiellose Konzeption zugrunde, den Eindruck zu erwecken, in einer einzigen, zusammenhängenden Einstellung gedreht worden zu sein. Da eine Filmspule damals jedoch nur rund zehn Minuten fasste, enthält der Film insgesamt elf Einstellungen, verbunden durch zehn abwechselnd sichtbare und unsichtbare Schnitte. Zu Hitchcocks selbstkritischen Erläuterungen zur Inszenierung – er war mit dem Konzept im Nachhinein nicht glücklich und bezeichnete den Film als „verzeihlichen Versuch“ – siehe das Interview mit Truffaut (1966: 173-178). Eine präzise Analyse der einzelnen Schnitte und ihres Zusammenhangs mit der Handlung – sowie auch eine interessante Dekonstruktion der selbstkritischen Einschätzung Hitchcocks – findet sich bei Bauso (1991); eine hervorragende filmästhetische Analyse von *Rope* bietet Perkins (1963; 1972).

Sieht man sich den Film wiederholt an, gewinnt man den Eindruck, als habe Hitchcock sehr deutliche Spuren auf der Oberfläche des Films ausgelegt, um auf eine tieferliegende, unbewusste Dimension seines Films hinzudeuten. Besonders auffallend ist das gehäufte Vorkommen jener Handlungsvollzüge, die Freud einst als „Fehlleistung“ beschrieben hat. Dabei handelt es sich um eine Art von „Versehen“, die zugleich als „Symptomhandlung“, das heißt als Ausdruck tieferliegender psychischer Vorgänge deutbar ist. Letztere sind dem Handelnden jedoch nicht bewusst, sondern unterliegen der Verdrängung, weshalb sie sich eben in der Fehlleistung Gehör verschaffen (vgl. Freud 1901). Der Film, so soll im Folgenden belegt werden, ist voll von derartigen Versehen – und enthält auch zwei ganz handfeste Hinweise Hitchcocks auf die Freud'sche Theorie derselben, die also keineswegs von außen in den Film hineingelegt werden muss.

Diese Beobachtung bildet den Ausgangspunkt der weiteren Analyse. Liest man den Film nämlich mit dieser Deutungskategorie als ‚Schlüssel‘, eröffnet sich unter seiner Oberfläche plötzlich eine ganz neue Wirklichkeitsdimension. Denn die Existenz einer Fehlleistung, darin liegt die eigentliche Pointe des Begriffs, weist indirekt immer auf die Existenz bestimmter unbewusster psychischer Motive hin, von denen die Fehlleistung nur das sichtbare *Zeichen* darstellt. Die Wirklichkeit hinter den Zeichen zu entschlüsseln, darin besteht die Aufgabe des Analytikers.

Die Reihe der Fehlleistungen beginnt mit einem Seil – der Mordwaffe –, das versehentlich aus der Truhe heraushängt, in der die Leiche versteckt ist. Die gefährliche Spur fällt aber rechtzeitig auf und wird entfernt, bevor die ersten Gäste eintreffen. Schon schwerer für den Handlungsverlauf wiegt Brandons spontaner Einfall, das Partybüffet auf der Truhe mit der Leiche zu servieren. Er hatte, wie wir erfahren, immer schon einen etwas eigenwilligen Humor. Jedes Risiko nimmt er auf sich, nur um die Erfahrung des Thrills, der „Angstlust“ (Balint 1959) zu steigern: ein vom Rausch der Macht Besessener, der Ruperts an Nietzsche angelehnte Theorien über die Überlegenheit der Herrenmoral jenseits von Gut und Böse wörtlich nimmt und auf sich bezieht.⁹

Eben dieser Rausch der Macht – und Macht ist immer, gerade nach Nietzsche, der Grad der Machbarkeit durch das Subjekt, das Machen-Können, Sich-entfalten-Können, Sich-ungestraft-erlauben-Können (vgl. Nietzsche 1886: 207-214; 1887: 312-314, 324 f.) – treibt Brandon zu weiteren Fehlleistungen an. Beseelt von einer geradewegs krankhaften Leidenschaft zur Manipulation versucht er, Davids Freundin Janet mit ihrem Ex-Freund Kenneth zu verkuppeln. Er spielt „Cupido“ (Bauso 1991: 232), den göttlichen Liebeskuppeler der römischen Mythologie, ohne zu bemerken, wie weit er das gefährliche Arrangement damit überspannt. So rutscht ihm an einer Stelle die Bemerkung gegenüber Kenneth heraus, dessen Chancen bei Janet seien besser als dieser denke; damit aber beweist er unfreiwillig, mehr über Davids Ausbleiben zu wissen, als er vordergründig vorgibt.

Eine schließlich handlungsentscheidende Fehlleistung ist der Hut des Toten, der sich nach dem Mord noch immer in der Garderobe befindet. Rupert, der ihn beim Ver-

⁹ Zu Nietzsches Theorie der Moral vgl. die Schriften *Jenseits von Gut und Böse* (1886) und *Zur Genealogie der Moral* (1887). Dass Rupert und erst recht Brandon die Theorien Nietzsches äußerst verkürzt und gerade in der ethischen Konsequenz verfälscht rezipieren, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Zur Nietzsche-Rezeption in ROPE siehe auch Biderman; Jacobowitz (2007).

lassen versehentlich aufsetzt und dabei die eingeklebten Initialen Davids erblickt, erkennt in diesem Moment endgültig, dass sein bis dahin nur loser Verdacht der Wahrheit entspricht. Damit sind die Täter überführt; es waren ihre Fehlleistungen, die ihnen das Bein gestellt haben und sie am eitlen Vorhaben des perfekten Mordes scheitern ließen. Dieses Scheitern freilich war in dem von Brandon forcierten Gesamtarrangement von vornherein angelegt, das nicht gutgehen konnte und im Grunde selbst schon als einzige Fehlleistung gedeutet werden muss.

In grotesker Verkenning der eigenen Gefühlswelt – und mehr noch derjenigen Phillips – mutet Brandon sich und seinem Komplizen einen ganzen Abend mit den Eltern des von ihm Ermordeten zu, ohne je auf den Gedanken zu kommen, sein „Cocktail für eine Leiche“ könnte in der Katastrophe enden. Sein Problem liegt offensichtlich darin, zu seiner eigenen Psyche nicht den geringsten Zugang zu haben. Direkt nach dem Mord von Phillip gefragt, wie er sich während der Tat gefühlt habe, kann er nur angeben, eigentlich gar nichts Besonderes gefühlt zu haben. Erst als der Körper des Ermordeten zusammensackte, habe er ein ekstatisches Hochgefühl verspürt, „tremendously exhilarated“. Der Machtrausch ist das einzige Gefühl, das dieser Mensch bewusst zu erleben imstande ist, was ihn zugleich für fehlerhafte und fatale Selbsteinschätzungen anfällig macht. Denn hinter seiner Maske der Selbstsicherheit ist auch Brandon sichtlich nervös, wie sein Stottern – auch dies eine Fehlleistung – verrät (vgl. Goulet 1991: 244 f.).

3. Zweite Reihe der Fehlleistungen: Der Wiederholungszwang und die verschwundene Braut

Ein ganz anderer Typ Mensch als der zumindest vordergründig selbstsichere, überhebliche Brandon ist Phillip. Seine Darstellung trägt traditionell weibliche Züge – er ist bläulich, sensibel, musisch veranlagt, spielt Klavier und neigt zu Gefühlsausbrüchen; in der Beziehung zu Brandon nimmt er die passive Rolle des Manipulierten ein. Immer wieder wird er von ihm herumkommandiert, manipuliert, zurechtgewiesen und überhaupt zu Dingen überredet, auf die er eigentlich keine Lust hat. Sowohl die Party wie auch der Wechsel des Buffets ins Wohnzimmer und die Verwendung der Truhe als Serviertisch, vermutlich aber schon der Mord selbst, dessen Vorgeschichte nicht Teil der Filmhandlung ist, gehen auf Brandons Initiative zurück. Man hat also zunächst keinen Grund davon ausgehen, dass Phillip, der die Tat mit seinen eigenen Händen und dem titelgebenden Seil („rope“) vollzieht, allzu motiviert war. „You made me do it!“, wirft er Brandon an den Kopf.

Bei genauerem Hinsehen freilich erfahren wir über Phillips Psyche einiges, das zur Rolle des manipulierten Opfers nicht so recht passen mag. Phillip nämlich ist „quite a good chicken strangler“ (Rupert), auch wenn einmal, vor drei Jahren, eines der von ihm sonst so „competently“ (Brandon) erwürgten Hühnchen nicht recht totzukriegen war. „Like Lazarus he rose...“, berichtet Brandon, auf die biblische Wiederauferstehung des Huhnes anspielend. Die erregte Abwehr und Leugnung, mit der Phillip auf diese Geschichte reagiert, weist darauf hin, dass dem sensiblen Klavierspieler seine eigentümliche Leidenschaft selbst nicht recht behagt, zumal an diesem Tag. Das servierte Hühnchen rührt er deshalb gar nicht an – die Erinnerung an Hühnchen ist gar zu unerträglich in Anbetracht des eben erst geschehenen Mordes. Im Grunde war der Mord für ihn eine

Wiederholungstat, wenn nicht gar das Resultat eines „Wiederholungszwanges“, wie Freud ihn einst nannte. Mag er noch so gedrängt und überredet worden sein, zumindest unbewusst hat Phillip die Tat selbst auch begehrt.

Der Wiederholungszwang, erstmals dargelegt in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips*, besteht nach Freud (1920: 222-233) im eigentümlichen Streben der Psyche, auch unangenehme Erlebnisse zu wiederholen, sei es in Form wiederkehrender Träume und Phantasien oder in Form eines zwanghaften Ausagierens. Freud konnte dieses Phänomen zum ersten Mal an den Angstträumen von Kriegstraumatisierten nach dem Ersten Weltkrieg beobachten. Obgleich mit Unlust behaftet, kehren die traumatischen Bilder immer wieder, ganz so, als ob sie irgendwie *doch* lustvoll seien. Als direkte „Wunscherfüllung“ aber, auf welche Freud das Wesen des Traums in der *Traumdeutung* (Freud 1900) noch zurückgeführt hatte, ließen sich diese qualvollen Angstträume beim besten Willen nicht deuten (vgl. Freud 1920: 223 f., 232).

Freud leitet seine (bzw. *eine*) theoretische Erklärung des Wiederholungszwangs mit einer Beobachtung ein, die er an seinem 1½-jährigen Enkel gemacht hatte (ebd.: 224-227). Dieses Kind hatte die eigentümliche Angewohnheit, immer wieder eine mit einem Bindfaden umwickelte Holzspule weit von sich fort über den Rand seines Bettchens hinweg zu werfen, um diese dann mit einem lauten, langgezogenen „o-o-o-o“ wieder zu sich her zu ziehen. Das Herbeiziehen war mit der Lautäußerung „Da“ verbunden, so dass Freud den ersten Laut als „fort“ deutete: Das Kind spielte demnach die Situation des Fortseins von Objekten nach, indem es die Spule abwechselnd aus dem Sichtfeld verschwinden und wieder auftauchen ließ, ganz so, wie seine Mutter immer wieder aus seinem Sichtfeld verschwand und Stunden später wieder auftauchte.

Überraschend für Freud war bei alledem die Beobachtung, dass beim ‚Fort-Da-Spiel‘ des Kindes nicht etwa die Freude des Wieder-erscheinen-Lassens (also der ‚Da‘-Teil des Spiels) im Vordergrund stand (ebd.: 225). Vielmehr nahm der ‚Fort‘-Teil des Spiels, das Verschwinden-Lassen, den meisten Raum ein, während der zweite Teil oft sogar ganz fehlte. Im Mittelpunkt des Fort-Da-Spiels stand folglich die Wiederholung einer unangenehmen, schmerzhaften Situation.¹⁰ Dennoch schien dieses Spiel dem kleinen Kind die größte Lust zu bereiten. Woher, so fragte sich Freud, resultiert dieser Lustgewinn der Wiederholung gegenüber dem Wiederholen? Seine Antwort lautet, dass im Spiel eine Umkehrung der ursprünglichen Handlungsposition stattfindet, ein Übergang „aus der Passivität des Erlebens in die Aktivität des Spielens“ (ebd.: 227).

„Es [das Kind] war dabei [beim Verlassenwerden durch die Mutter] passiv, wurde vom Erlebnis betroffen und bringt sich nun in eine aktive Rolle, indem es dasselbe, trotzdem es unlustvoll war, als Spiel wiederholt. [...] Man sieht, daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen.“ (Ebd.: 226)

Auch Brandon und Phillip haben sich diese Technik der „Bewältigung“ und „Beherrschung“ (ebd.: 245) zu Eigen gemacht. Ihr Fort-Da-Spiel ist der Mord, bei dem der Körper des Toten in der Truhe zum Verschwinden gebracht wird, auch wenn noch

¹⁰ Zur Interpretation des Fort-Da-Spiels, im Anschluss an Lacan zumeist als frühe Form der *Symbolisierung* gedeutet, vgl. Haas (1982), Löchel (2000); etwas allgemeiner auch Blumenberg (2005). Mich interessiert hier jedoch weniger die symbolische Dimension des Fort-Da-Spiels als vielmehr dessen *Handlungsebene* mit ihrer bemerkenswerten Umkehrung der Subjektposition, die man mit einem Begriffspaar von Bernhard Giesen (2004) auch als Dialektik von *Triumph und Trauma* fassen kann.

nicht klar ist, welches ursprüngliche Trauma sie antreibt oder was es mit dem ‚Da‘-Teil des Spiels hier auf sich hat. Dass es sich um eine Form des Wiederholungszwangs handelt, beweist aber schon jetzt ein weiteres Detail. Rupert nämlich berichtet – bezeichnenderweise kurz nachdem er sich wie die übrigen Gäste über das seltsame Arrangement mit der Truhe gewundert hat –, dass Brandon seit jeher eine bestimmte „bedtime story“ ganz besonders gemocht habe. Es handelt sich um „The Mistletoe Bough“ (in der deutschen Synchronisation: „Die verschwundene Braut“), eine bekannte englische Ballade des 19. Jahrhunderts. In dieser Erzählung versteckt sich eine junge Frau an ihrem Hochzeitstag in einer Truhe, kann aber von innen den Deckel nicht mehr öffnen und wird erst nach Jahren aufgefunden, längst tot und in ein Skelett verwandelt. Brandons reales Verbrechen ist also die Re-Inszenierung einer (wenn auch fiktionalen) Urszene, die den kleinen Jungen offensichtlich tief beeindruckt hat.

Als wolle Hitchcock auch den letzten Zweifel an der psychoanalytischen Dimension des Films ausräumen, lässt er an jener Stelle, an der Phillip das servierte Hühnchen ausschlägt, tatsächlich den guten alten Sigmund Freud zu Wort kommen. Janet fragt Phillip, warum er kein Hühnchen esse; auf seine ausweichende Antwort entgegnet sie schlagfertig: „Oh no, there must be a reason. Freud says, there’s a reason for everything.“ Die Theorie der Fehlleistung wird gegen Ende des Films sogar noch ein zweites Mal explizit angedeutet, als Rupert zu erklären versucht, warum er noch einmal – unter dem Vorwand, er habe sein Zigarettenetui vergessen – in das Appartement kommen wollte: „I suppose a psychoanalyst would say that I didn’t really forget it at all. I unconsciously left it because I wanted to come back.“

4. Der heimliche Komplize und sein Schuldkomplex

Nicht nur die aufmerksame Freud-Leserin Janet, auch Rupert ist dem Verbrechen auf der Spur. Immer weiter vertieft sich das Spiel der Fehlleistungen und ihrer Entschlüsselung, und der für Hitchcocks Dramaturgie so zentrale Mechanismus des *Suspense* gewinnt an Dynamik.¹¹ Der Zuschauer verfügt jetzt nicht mehr nur über einen Wissensvorsprung gegenüber den Partygästen im Film, sondern er spürt auch, dass die Partygäste selbst immer stärker der Auflösung des Kriminalfalls entgegensteuern. Ob die Täter dennoch ungeschoren davon kommen oder nicht, bleibt allerdings den ganzen Film hindurch ungewiss und stellt dessen zentrales Spannungsmoment dar. Hitchcocks besonderer Kniff – später vor allem durch *PSYCHO* berühmt geworden – besteht in dieser Hinsicht darin, dass er den Zuschauer dazu bringt, sich ungleich stärker mit den Verbrechern zu identifizieren als mit den Hütern der gesellschaftlichen Moral.¹² Nicht

¹¹ Zum Begriff des „Suspense“ siehe die berühmte Erläuterung Hitchcocks zu *SABOTAGE* (USA 1936) im Interview mit Truffaut (1966: 95) sowie ausführlich Weibel (2008). Die einfachste Definition für diesen Spannungsmechanismus stammt von Hitchcock selbst: „Basically it is providing the audience with information that the characters do not have.“ (Zit. nach Bauso 1991: 232).

¹² Vgl. Bauso (1991: 232-238) sowie Perkins (1972: 143 f.). Zu *PSYCHO* siehe Spoto (1976/1992: 336-338), der die „Manipulation“ des Zuschauers dort sogar als „pervers“ bezeichnet, sofern Hitchcock dem Zuschauer durch die Inszenierung eine psychologische Position „aufzwingt“, die seinem eigentlichen Ich-Bewusstsein zuwiderläuft. Der diesbezügliche Unterschied zwischen *PSYCHO* und *ROPE* besteht m. E. vor allem darin, dass die ‚perverse Manipulation‘ in *PSYCHO* stärker über visuelle Stilmittel (insbesondere durch subjektivierte Kameraeinstellungen) erzeugt wird, während sie im dialogreicheren *ROPE* – tendenziell – eher über Worte und ‚objektive‘ Interaktionen der Figuren vermittelt ist. Zur visuellen und räumli-

die Frage, ob zwei skrupellose Mörder endlich dingfest gemacht werden und ein grausames Verbrechen gesühnt wird, macht das eigentliche Spannungsmoment aus. Die Frage für den Zuschauer lautet vielmehr, ob die beiden Identifikationsfiguren es schaffen werden, ihr Geheimnis erfolgreich zu verbergen. Jede weitere Fehlleistung der beiden Protagonisten treibt darum die Spannung stets erneut auf die Spitze: Ängstlich zucken wir zusammen und hoffen insgeheim, der Fehler möge unentdeckt bleiben.

Hitchcock macht den Zuschauer zum Komplizen der Täter. Gekonnt inszeniert er, wie Thomas M. Bauso durch detaillierte Analysen belegt, „our complicity in the crime“ (Bauso 1991: 233, vgl. Wood 1965/1991: 79, 354 f.). Die Perspektive des Zuschauers wechselt dabei beständig das Identifikationsobjekt. Einerseits sehen wir den Film mit Brandons Augen, mit dem gemeinsam wir uns über die zahlreichen Fehlleistungen seines tollpatschigen Freundes ärgern. Von Anfang an nämlich wirkt Phillip nervös; er zerbricht vor Schreck sein Glas und schneidet sich blutig, als jemand den Namen des Toten ausruft; er düpiert Rupert, als er die Geschichte mit dem Huhn ableugnet, die dieser doch längst kennt. Er gerät in Panik, als er sieht, wie Brandon einen Stapel Bücher mit just jenem Seil verschnürt, mit dem er selbst zuvor sein Opfer strangulierte. Und immer wieder beginnt er halbblaut mit Brandon zu streiten und weckt damit die Aufmerksamkeit Ruperts, der immer stärkeren Verdacht schöpft und ihn schließlich unumwunden fragt, was hier eigentlich gespielt werde. Wie kann man nur so dämlich sein, möchte der Zuschauer, der eben dadurch in Hitchcocks Identifikationsfälle tappt, diesem stümperhaften Anfänger in Sachen Mord am liebsten zurufen (vgl. Bauso 1991: 237 f.).

Andererseits aber sehen wir gerade in solchen Momenten den Film zugleich mit Phillips Augen, denn der verängstigte Mörder erregt unser Mitleid. Er wird in der Tat als bemitleidenswerte Figur geschildert; eben darin besteht das Geheimnis seiner Eignung als Sympathieträger. Immerhin ist er im Gegensatz zu Brandon grundsätzlich sensibel, auch seinen eigenen Gefühlen gegenüber. So bittet er Brandon direkt nach dem Mord, das Licht auszulassen und noch eine Minute innezuhalten; schon unmittelbar nach der Tat plagen ihn schwere Gewissensbisse, die er auch deutlich artikuliert. Das erleichtert dem Zuschauer die Identifikation: Wären beide Mörder so skrupellos und unsympathisch wie Brandon, würde der Zuschauer seine eigene Lust am Verbrechen vielleicht gar nicht erst zulassen können, sondern vollständig abwehren. Dann freilich würde der Film nicht funktionieren.

So übernimmt Phillip die Rolle eines externalisierten Über-Ichs für den Zuschauer, der sich auf diese Weise von seiner eigenen Schuld freikaufte. Phillips schlechtes Gewissen ist eine Art *Pfand* dafür, dass wir uns so freimütig zu Komplizen eines Mordes haben machen lassen. Wir benötigten ein derartiges Pfand aber nicht, wenn wir uns in Wahrheit nicht in der Tat ein wenig schuldig fühlten: Denn wir ahnen zumindest unbewusst, dass auch wir uns so einen Mord irgendwie gewünscht haben, eben darum sind wir ja schließlich ins Kino gegangen. Wir betrügen uns gewissermaßen selbst, wenn wir unsere Reue auf die Identifikationsfigur Phillip projizieren und unsere Mordlust auf seinen Antipoden Brandon verschieben, beide fein säuberlich voneinander getrennt, als

chen Dimension des Identifikationsmechanismus in ROPE siehe aber auch die Analyse des „controlled viewpoint“ bei Perkins (1972: 124-127).

ob nicht beide Seiten irgendwie, in der Person des Zuschauers nämlich, zusammenhängen.

Gegen Ende, als die Lust am Verbrechen immer stärker dem Thrill der Angst weicht und alle gute Konversationslaune aufgebraucht ist, wechselt das Identifikationsobjekt noch einmal. Nun sehen wir den Film mit den Augen Ruperts, der dem Verbrechen auf die Schliche kommt, dadurch aber selbst in Gefahr gerät, von Brandon, der einen Revolver besitzt, umgebracht zu werden. Es ist nach Bauso (1991: 236 f.) genau der neunte der zehn Schnitte des Films, der diesen Identifikationswechsel markiert. Durch einen Zoom auf Brandons Sakko eingeleitet, kündigt dieser Schnitt gleichermaßen die kurz bevorstehende Entdeckung der Leiche an wie auch die unmittelbare Bedrohung Ruperts durch Brandons in der Tasche versteckten Revolver; eben durch diese Bedrohung, unterstützt durch subjektive Kameraführung aus dem Rückenbereich Ruperts heraus, kommt der Identifikationsmechanismus in Gang. Der darauffolgende letzte Schnitt, der mit einer Großaufnahme auf Ruperts entsetztes Gesicht beim Anblick der Leiche in der geöffneten Truhe endet, bekräftigt die Identifikation.

Hier, im Öffnen der Truhe, ließe sich dann auch der ‚Da‘-Teil des Brandon’schen Fort-Da-Spiels verorten, das freilich genau in diesem Moment aufhört, Spiel zu sein. War der ‚Da‘-Teil des Spiels schon für Freud durchaus nicht dessen eigentliches Zentrum, so zeigt sich in *ROPE* allemal, wie wenig das Wiedererscheinen des zum Verschwinden gebrachten Objekts Lust bereiten muss. Der tote David in der Truhe ist ein bedrohlicher Wiedergänger, ein gespenstischer Untoter, dessen Präsenz *traumatische* Züge trägt – sowohl für die beiden Mörder, die durch ihn schuldig gesprochen werden, als auch für Rupert, der wesentlich mehr ist als ein unbeteiligter Detektiv auf der Spur des Verbrechens.

5. Der geheime Traum des Philosophen

Spätestens als der tote David aus seiner Truhe wiederauftaucht, kippt die Stimmung des Films ins Desaströse. Auch die Figur des Philosophen Rupert Cadell, obgleich schon durch die prominente Besetzung mit James Stewart das geistige und identifikatorische Zentrum des Films, bietet dem Zuschauer nun keinen Halt mehr. Wo die Identifikation mit Rupert uns zunächst von der unbequemen Position des heimlichen Sympathisanten zweier Mörder befreit hatte, da zeigt sich nun, wie sehr der Zuschauer dabei vom Regen in die Traufe kam:

„Although there is clear progression, it is from one form of discomfort to another – from one troubling identification figure to another – so in a sense the audience, never released from the cycle of guilt, gets nowhere in the course of the plot’s unfolding.“ (Bauso 1991: 235)

Auf den ersten Blick freilich hinterlässt der elegant gekleidete Mann den denkbar besten Eindruck. Der ehemalige Lehrer bzw. Betreuer („housemaster at prep school“) von Brandon, Phillip, Kenneth und David ist mittlerweile Verleger für philosophische Bücher; gekonnt inszeniert er sich als zwar zynischer, zugleich aber höchst eloquenter, charmanter und humorvoller Mittelpunkt der Party. Er ist im wahrsten Sinne des Wortes ein „master of the house“ (Goulet 1991: 244), von dem alle nur in den höchsten Tönen sprechen – insbesondere Brandon soll seinem Lehrmeister, wie Kenneth erzählt, regelmäßig zu Füßen gelegen haben.

Philosophisch hängt dieser Lehrmeister Nietzsches Idee des Übermenschen an. Rupert ist bekannt für seine Ablehnung der konventionellen gesellschaftlichen Moral, die nach Nietzsche nichts weiter als „Sklavenmoral“ ist. Halb im Spaß, halb im Ernst plädiert er dafür, das Töten für einige privilegierte „superior beings“ freizugeben, die das Recht hätten, andere, minderwertige „inferior beings“ aus dem Weg zu schaffen. Das würde immerhin, so Rupert, mit einem Schlag soziale Probleme wie Arbeitslosigkeit, Armut und allzu lange Theaterkassenschlangen lösen. Freilich soll nicht Chaos herrschen: Es genüge durchaus, einmal im Jahr eine „cut-her-throat-week“ oder einen „strangulation day“ zu zelebrieren, um die Gesellschaft ein wenig aufzulockern. Derartiger Wahnwitz ist natürlich trotz aller Beteuerungen des Ernstes primär zur Erheiterung der etwas steifen Party gedacht. Andererseits trifft Ruperts Gedankengut, erst recht in der überspitzten Vermittlung durch Brandon, auf den erbitterten Widerstand von Davids Vater, der sich als Demokrat ganz humorfrei an den Geist des Faschismus erinnert fühlt: „So did Hitler.“

Wenn Brandon und Phillip die Rupert'sche Apologie des Mordes in die Tat umsetzen, handeln sie im Grunde also nur konsequent. „He and I have lived what you and I have talked“, stellt Brandon in einer bemerkenswert symmetrischen, die Äquivalenz der beiden Seiten betonenden Satzkonstruktion gegenüber Rupert klar (vgl. Hemmeter 1991: 258). Trotzig beharrt Rupert zwar darauf, dass seine Worte nicht so gemeint waren, wie Brandon sie auslegte: „You've given my words a meaning that I never dreamed of!“ Im Grunde aber weiß er nur zu gut, dass Brandon seine Worte nicht verdreht, sondern vielmehr ihre latente Bedeutung an die Oberfläche gebracht hat (ebd.: 260 f.). Der begangene Mord führt dem phantasierenden Philosophen die praktische Wirklichkeit der eigenen Theorie vor: Der Philosoph hatte die Welt nur verschieden interpretiert, es kam aber drauf an, sie zu verändern.

Vom Standpunkt seiner Philosophie aus fehlt Rupert denn auch jede Grundlage, die Tat seiner Schüler zu kritisieren. Stattdessen muss er sich auf einen gänzlich unphilosophischen Common Sense zurückziehen: „But you murdered!“ Zur Rechtfertigung eines kaltblütigen Mordes, so Rupert, hätten seine Worte nie erhalten sollen. Verzweifelt versucht er, sich von Brandon und Phillip abzugrenzen:

„There must have been something deep inside you, from the very start that let you do this thing. But there's always been something inside me that would never let me do it.“

Das ist zweifellos richtig, ändert aber nichts an Ruperts geistiger Mittäterschaft. Gerade die erneute Symmetrie der rhetorischen Konstruktion – „something deep inside you / something deep inside me“ verweist auf den tieferen inneren Zusammenhang (Hemmeter 1991: 258). Gewiss, auch ohne Ruperts Lehren wäre Brandon *deep inside* vielleicht ein latenter Mörder gewesen. Nur durch Ruperts philosophische Legitimation aber fühlte er sich ermutigt, diese Latenz in Handlung umzusetzen.

„You've given my words a meaning that I never dreamed of?“ – In Wahrheit *träumte* Rupert sehr wohl vom Morden, es war ja seit jeher sein Lieblingsthema auf jeder Party. Doch selbst die Träume unterliegen noch der Zensur, und es ist einem anderen vorbehalten, den latenten Traumgehalt an die Oberfläche zu bringen, während der Träumende selbst ihn noch als bedeutungslosen Scherz abwehrt. „*Das Unbewußte ist der Diskurs des andren*“, heißt es bei Jacques Lacan (1953-54: 113): Dieser Satz gilt für Rupert und Brandon in spiegelbildlicher Weise gleichermaßen. Denn einerseits ist

das unbewusste Begehren Brandons durch den philosophischen Diskurs seines Lehrmeisters bestimmt, sofern Brandon verwirklicht, wovon Rupert träumt; andererseits kommt das unbewusste Begehren des Lehrmeisters selbst erst in der Verwirklichung durch einen anderen zum Vorschein und hat in diesem gewissermaßen seinen eigentlichen Ort.¹³

Victor Perkins identifiziert das Verhältnis der Hauptfiguren in *ROPE* als dreiseitige hierarchische Rollenverteilung, so dass der Film im Grunde *drei* Schurken präsentiert anstatt, wie sonst im Hollywood-Kino üblich, einen einzigen. „In *ROPE*, as in *NORTH BY NORTHWEST*, the functions of the villain are divided between three characters representing the planner, the administrator, and the executor of evil.“ (Perkins 1963: 12 f.) Das ausführende Organ, der „executor“, wird demnach von Phillip verkörpert; als „administrator“ fungiert Brandon, der die konkreten Handlungsanweisungen gibt; als „planner“ bzw. als „inspiration“ (ebd.: 13) jedoch zeichnet Rupert als eigentlicher Kopf der Tat verantwortlich. Perkins kann diese dreifache Rollenverteilung auch auf der Ebene der visuellen Inszenierung nachweisen, auf welcher der Film seine Figuren immer wieder, einem visuellen Leitmotiv gleich, in Form einer *Dreiecksstruktur* im Raum platziert.

*„Hitchcock likes to give his film a central compositional motif: in *Vertigo*, the spiral; in *Psycho*, the circle. Here it is the triangle. When Philip and Brandon are on the screen together the compositions are usually either triangular – one character leans over towards the other in submission (Philip) or domination (Brandon) – or such as to presuppose the existence of a missing ‘third point’. [...] Several times in the course of the movie Rupert approaches Brandon and Philip, usually from behind, and completes the compositional triangle. [...] At the end of the film, the triangle is completed and stabilised.“ (Ebd.)*

Nur an einer Stelle wird dieses Leitmotiv in signifikanter Weise durchbrochen, als Rupert, Brandon und Phillip gegen Ende des Films (1:02:10) exakt *in einer geraden Linie hintereinander* angeordnet werden, die genau die „chain of responsibility“ (ebd.) zwischen den drei Figuren widerspiegelt. Die beiden Mörder verschwinden dabei vollständig hinter dem Körper Ruperts. Die Existenz der Dreierstruktur wird durch diese Konstellation ein weiteres Mal bestätigt, aber auch verwandelt, indem das Verhältnis der drei Punkte genauer bestimmt und dabei vor allem Ruperts Rolle als geistiger Vater sinnfällig beleuchtet wird. Bezeichnenderweise, so könnte man Perkins’ Analyse psychoanalytisch ergänzen, steht Rupert in dieser Szene mit dem *Rücken* zu seinen ‚ausführenden Organen‘ Brandon und Phillip – die beiden Mörder handelten im wahrsten Sinne des Wortes in seinem *Schatten*, das heißt im Bereich seines Unbewussten. Umso unbequemer, ja traumatischer ist es für Rupert, im Laufe des Films einem Verbrechen auf die Schliche zu kommen, das im Grunde sein eigenes ist.

6. Bedtime Stories

Aber selbst diese subtile Formanalyse von Perkins verbleibt noch an der Oberfläche der Filmhandlung. Rupert ist nicht allein als geistiger Mittäter schuldig geworden, seine

¹³ Die enge Verbindung zwischen Rupert und den beiden Mördern kommt zusätzlich in kleinen inszenatorischen Details zum Vorschein: „Rupert is related to Philip – they both cut their hands and bind their wounds with handkerchiefs. He is related to Brandon – by his habit of examining and enjoying other people’s reactions, by his sense of superiority.“ (Perkins 1963: 13).

Täterschaft nicht bloß philosophischer Art. Bisherige Analysen des Films haben ihn vor allem als „substitute father“ (vgl. Goulet 1991: 243-247) beschrieben – eine gehörige Untertreibung, die gleichwohl nicht ohne wahren Kern ist, sofern sie auf die *Elternlosigkeit* der Protagonisten aufmerksam macht. Tatsächlich sind die Eltern der beiden Mörder den ganzen Film hindurch in höchst auffälliger Weise abwesend – nicht nur physisch, sondern auch thematisch.

Nur von Phillip erfahren wir am Rande, dass er eine Mutter auf dem Land hat. Dort sah er vermutlich auch das erste Mal zu, wie Hühnern der Hals umgedreht wurde – eine klassische Frauenarbeit, die der „chicken strangler“ Phillip selbst dann irgendwann übernommen hat. Sonst kommen die Eltern der beiden nicht zur Sprache. Allerdings weiß man, dass sie ihre Kinder in ein Internat gegeben haben. Es braucht nicht viel Phantasie, um sich das Verhältnis der beiden Söhne zu ihren Eltern als Reaktion auf diese Weggabe zu imaginieren: Auch wenn die Freude über das bourgeoise Privileg der Eliteschule im Vordergrund des bewussten Erlebens gestanden haben mag, werden sie das Ereignis auf emotional-unbewusster Ebene doch gewiss nicht ohne Beiklänge von Liebesentzug und Abweisung erlebt haben. Das Verhältnis zu den Eltern ist entfremdet, eben darum kommen sie in den Gesprächen der beiden nicht vor.

Rupert tritt als Ersatzvater zunächst in die emotionale Lücke, welche die Abwesenheit der Eltern hinterlassen hat. Seine Rolle als Vaterfigur wird im Film noch dadurch unterstrichen, dass er, wenn auch scherzhaft, mit der Haushälterin anbandelt, die ihrerseits als „spirited but docile mother“ (Goulet 1991: 245) präsentiert wird. Gerade als Vaterfigur aber legt er höchst wunderliche Züge an den Tag. Zur Begrüßung schüttelt er allen Gästen die Hand, nur die beiden Gastgeber, auch den so auf ihn fixierten Brandon, übergibt er. Anstatt seinen Zöglingen Anerkennung zu geben, gefällt er sich darin, sie aufzuziehen, einzuschüchtern, durch unbequeme Fragen in Verlegenheit zu bringen und in die Ecke zu drängen. Am Ende schließlich liefert er seine beiden ‚Kinder‘ der Polizei aus und überlässt sie auf diese Weise der sicheren Todesstrafe. Es verwundert nicht, wenn Goulet (1991: 243) in Bezug auf Rupert von einem „paternal failure“ spricht.

Aber es steckt womöglich noch weitaus mehr hinter Ruperts Verhalten. Peter Wollen gibt den entscheidenden Hinweis, wenn er bemerkt, dass Hamilton mit seinem Stück die eigene, als traumatisch erlebte Internatszeit verarbeitet:

„After lights out, in the words of Hamilton’s biographer, Nigel Jones, ‚mass masturbation, individual or reciprocal was the order of the day, or night. [...] Any resistance was met with intimidation and bullying.‘“ (Wollen 1999: 75)

Unter der Oberfläche der Handlung verbirgt sich eine Geschichte der sexuellen Gewalt und des Missbrauchs.¹⁴ Den naheliegenden Schluss zieht Wollen allerdings nicht: Wenn Rupert die „bedtime stories“ seiner Zöglinge kennt, dann spricht vieles dafür,

¹⁴ Hitchcock selbst hatte diese oder ähnliche Erfahrungen wenn überhaupt, dann aus einer anderen Perspektive gemacht: Laut Wollen (1999: 75) war er weniger das Opfer von „bullying“, d.h. von Drangsalierungen, sondern selbst „a bully“; eine Angewohnheit, die er bekanntlich auch später gegenüber seinen Schauspielerinnen beibehielt. Allerdings waren auf der Jesuitenschule, die Hitchcock besuchte, körperliche Züchtigungen mit dem Riemen an der Tagesordnung: „Hitchcock himself vividly recalled the numbness induced by the strap.“ (Ebd.)

dass er selbst an diesen Vorgängen teilhatte.¹⁵ Anscheinend spielte sich mehr ab damals im Internat als philosophische Unterweisung allein.

Hat man dieses verborgene Geschehen im Untergrund des Films erst einmal ausgemacht, fügen sich die restlichen Puzzleteile wie von selbst zusammen. Zahlreiche inszenatorische Details wie Ruperts Neugierde und seine penetrante Einmischung in die Angelegenheiten der Gastgeber, sein beständiges Überschreiten sozialer Grenzen, die eklatante Nichteinhaltung räumlicher Abstände – unentwegt kommt er den Gesichtern seiner Gesprächspartner beim Sprechen bis auf wenige Zentimeter nahe und verletzt so ihren intimen Körperraum –, all das wird aus diesem Blickwinkel plötzlich verständlich: Sein übergriffiges Verhalten während der Party ist die konsequente Fortsetzung seiner sexuellen Übergriffe in der Internatszeit.

Ruperts Ideologie einer angeblich überlegenen Herrenmoral „above the traditional moral concepts“ (Brandon) erscheint vor diesem Hintergrund ebenfalls in neuem Licht. Die Verkleidung des Amoralischen als „privilege for the few“ (Phillip) entpuppt sich nun als eine jener perfiden Täterstrategien, die sich in Missbrauchs- und Inzestfällen oft beobachten lässt: „This is our secret; nobody else will understand.“ (Summit 1983: 181) Ruperts Exklusivmoral ist eine Manipulationsrhetorik, um die Verschwiegenheit seiner Opfer zu gewährleisten, vor allem aber wohl ein psychischer Abwehrmechanismus, der ihm dazu dient, das Geschehen vor sich selbst zu rationalisieren und zu legitimieren. Sein radikaler kultureller Relativismus, der elementare soziale Normen wie das Tötungsverbot als spießbürgerliche Konstruktionen deklariert und zur Überschreitung freigibt, relativiert zuallererst die moralische Verwerflichkeit der eigenen Taten (vgl. hierzu auch Hirsch 1987/1990: 123).

Diese ideologische Verschleierung des Traumas erweist sich vor allem für die beiden Opfer als folgenreich. Denn zum einen verselbständigt sich die philosophische Erzählung von der angeblichen Sondermoral in den Köpfen der beiden Mörder bis hin zur völligen Abkopplung der eigenen Wertvorstellungen von den Normen der Gesellschaft, was schließlich den Mord an David psychologisch überhaupt erst ermöglicht. Zum anderen bringt die Verschleierung des Traumas eine fatale Verkennung der eigenen Opferposition mit sich, die nicht mehr als solche bewusst werden kann. Die „De-symbolisierung“ (Lorenzer 1970a: 170, 1970b: 118-120) des Geschehens mündet in „Sprachverwirrung“ (Ferenczi 1933), ja „Spracherstörung“ (Lorenzer 1970b): Das Leiden kann nicht mehr artikuliert werden, weil die Philosophie der Übermoral die inhärente Gewalt des Geschehens gar nicht mehr als solche erscheinen lässt. Nicht nur der Täter, auch die Opfer verleugnen das Geschehene, um unbewusst freilich umso stärker von ihm beherrscht zu werden. Denn gerade das Unbewältigte und Unverstandene des Traumas treibt zum Wiederholungszwang, zur „szenische[n] Reproduktion“ (Lorenzer 1970b: 117) des Erlittenen.

Im Falle von Brandon und Phillip beinhaltet die Tendenz zur Wiederholung sowohl eine aktive wie passive Seite. Auf der aktiven Seite reproduzieren sie, ganz im Sinne des Fort-Da-Spiels, die ihnen angetane Gewalt, indem sie sie anderen antun. Im Zuge einer unbewussten *Identifikation mit dem Aggressor* (vgl. Ferenczi 1933) degra-

¹⁵ Eine Stelle im Theaterstück erhärtet diesen Verdacht: Rupert bietet den beiden Mördern eine Übernachtungsmöglichkeit (!) bei sich an, die Brandon, „putting his arm round Rupert“, jedoch ablehnt (Hamilton 1929: 38).

dieren sie David zum „inferior being“ und überwältigen ihn, ganz so wie auch sie einst von einem Stärkeren überwältigt wurden. Dazu passt, wenn sie David nicht etwa auf Distanz erschießen oder mit einer Waffe erschlagen, sondern im Akt des Strangulierens die maximale körperliche Nähe zum Opfer suchen. So wiederholen sie die Verletzung der Körpergrenzen, die ihnen einst angetan wurde. Der Todesschrei des Opfers, die zugezogenen Vorhänge, das Keuchen der Täter und schließlich die ‚Zigarette danach‘ versinnbildlichen die sexuelle Dimension des Mordes ebenso wie Phillips anschließende Frage, was Brandon beim Akt *geföhlt* habe.¹⁶

Dabei ist David seinerseits nur ein Ersatzopfer, ein Stellvertreter. Die eigentliche Wut gilt dem Aggressor Rupert, zu dem vor allem Brandon ein höchst ambivalentes, gespaltenes Verhältnis aufweist. Einerseits nämlich verehrt er ihn abgöttisch, andererseits und im selben Moment jedoch verachtet, ja *hasst* er ihn auch. Das wird bereits zu Anfang des Films deutlich, als er ihm wie allen übrigen „ordinary men“ vorwirft, über das perfekte Verbrechen nur zu reden, anstatt es zu begehen. Am Ende des Films, als Rupert noch einmal an der Türe läutet, ist er sogar zum Mord an ihm bereit, wie er versichert, kurz bevor er seinen Revolver lädt: „He’ll be out of here in five minutes, one way or the other.“ Der Mord an David ist in diesem Sinne als *metaphorische Vergeltung* gegen eine übermächtige, gewalttätige Vaterfigur zu entschlüsseln, die jedoch nicht direkt adressiert werden kann, sondern auf einen unbeteiligten Dritten abgelenkt werden muss.

David erfüllt seinerseits alle Kriterien eines geeigneten Ersatzopfers. Wie in Rupert verbinden sich in ihm die Eigenschaften des ‚ordinary man‘ mit übermächtigen Zügen, sofern er gegenüber Brandon die Position eines überlegenen Rivalen einnimmt. Schließlich war er kurz davor, Janet zu heiraten, die zuvor eine Beziehung mit Kenneth hatte und davor wiederum mit keinem anderen als Brandon, der von ihr verlassen wurde. Brandon und David stehen damit letztlich, ganz im Geiste des visuellen Leitmotivs von ROPE, in einem ödipalen *Dreiecksverhältnis* zueinander, innerhalb dessen Brandon die Position des unterlegenen Sohnes, David aber die Rolle des die Frau ‚besitzenden‘ Vaters einnimmt. Eben darum eignet er sich so gut als Zielscheibe für Brandons Vergeltungsphantasien und schließlich als Opfer.¹⁷

Nicht nur im Verbrechen gegen David, auch in der Beziehung zu seinem Freund Phillip wiederholt Brandon die ihm angetane Gewalt. Ununterbrochen dominiert, manipuliert und unterwirft er Phillip, ja erteilt ihm einmal sogar eine Ohrfeige. Insgesamt entspricht Brandons Psyche den Beschreibungen von Missbrauchsopfern in der psychologischen Literatur in mehr als nur einer Hinsicht. Besonders seine größtenwahnsinnigen Überlegenheits- und Allmachtsphantasien sind eine typische Reaktion auf Miss-

¹⁶ Zur Interpretation des Mordes als allegorischer Andeutung des Sexualakts vgl. Wood (1965/1991: 353), Spoto (1976/1992: 186 f.) und Miller (1990: 118).

¹⁷ Gegen diese Hypothese ließe sich einwenden, dass Brandon gegenüber Kenneth nicht dieselbe Rivalität hegt wie gegenüber David, obwohl Kenneth in Bezug auf Janet der unmittelbare Nachfolger Brandons ist. Aber dieser Umstand lässt sich leicht dadurch erklären, dass Kenneth im Unterschied zu David nur ein *ehemaliger* Rivale ist, während David ein *aktueller* Rivale ist bzw. war. Auch weiß Brandon nicht, dass *Kenneth* es war, der die Beziehung zu Janet beendete (wie dieser in einem Gespräch mit ihr zu Beginn der Feier offenbart). So teilt Kenneth scheinbar Brandons Schicksal als verstoßener Liebhaber und steht deshalb (in familiären Termini gesprochen) in einem tendenziell *brüderlichen* Verhältnis zu Brandon, während nur David als triumphierende, übermächtige Figur erscheint, die es folglich, einem ödipalen Vater gleich, aus dem Weg zu räumen gilt.

brauchserfahrungen: „Reparativ kann das traumatisierte Selbstwertgefühl durch ein grandioses Selbst kompensiert werden, welches *immer wieder den Triumph über andere sucht*, mit der Tendenz, diese hilflos zu machen.“ (Joraschky/Pöhlmann 2005: 198) Auch seine eklatante Unfähigkeit zur Wahrnehmung der eigenen Gefühle lässt sich als Missbrauchsfolge deuten, als „Dissoziation“, das heißt als Abspaltung der traumatischen Emotionen und damit verbunden als „Depersonalisierungsstörung“: „Das eigene Tun erscheint abgespalten, mechanisch, automatenhaft.“ (Eckhardt-Henn/Hoffmann 2005: 394, vgl. Hirsch 1987/1990: 101-102) Wenn Brandon direkt nach dem Mord berichtet: „I didn't feel anything at all“, dann ist das eine beinahe schon idealtypische Formulierung für eine solche Gefühlsabspaltung. Und natürlich kann nicht zuletzt auch die Homosexualität der beiden Protagonisten in diesem Fall als Folge der frühen homosexuellen Erfahrungen aufgefasst werden.¹⁸

7. Strafbedürfnis und Geständniszwang: Die paradoxe Anrufung des Gesetzes

Die aktive Übernahme der Täterrolle, die das passiv erlittene Trauma in einen Triumph der Macht verwandelt, ist aber nur die eine Seite der szenischen Reproduktion. Gerade die für den Handlungsverlauf so zentralen Fehlleistungen der beiden Protagonisten lassen sich aus dieser triumphalen Position heraus nicht erklären. Wie wichtig die andere Seite des psychischen Geschehens ist, verdeutlicht Phillip, der den psychologisch komplementären Gegenpart zu Brandon verkörpert. Während Brandon als Sadist geschildert wird, erscheint Phillip eher als masochistisch geprägte Persönlichkeit. Anders als bei Brandon scheint seine Mordlust zudem nicht auf ein väterliches Objekt abzu zielen, sondern eher auf die mütterliche Seite gerichtet zu sein. Hühner strangulieren, das ist schließlich nicht nur Frauenarbeit, sondern auch Frauenmord: „Mädchen, die pfeifen und Hühnern, die krähen, soll man beizeiten die Hälse umdrehen“, weiß schon das Sprichwort die Einheit von Frau und Huhn auf den Punkt zu bringen.¹⁹ Wenn Phillip überdies, von Ruperts Verhör unter Druck gesetzt, spontan Dostojewskis *Schuld und Sühne* aufruft („Stop playing *Crime and Punishment*, Rupert“), so spricht allein diese Assoziation bereits Bände: Der Roman handelt von einem jungen Studenten, der, kurz nachdem er einen Brief seiner Mutter erhält, eine ältere Frau ermordet. Phillip sieht sich selbst als Raskolnikow, das heißt als *Frauenmörder*.²⁰

¹⁸ Der Zusammenhang ist statistisch belegt: „Sexueller Missbrauch in der Kindheit findet sich bei homosexuellen Männern und Frauen mit 21–46% deutlich häufiger als in der Normalbevölkerung.“ (Strauß/Heim/Mette-Zillesen 2005: 389).

¹⁹ Für eine psychoanalytische Deutung dieses Sprichwortes siehe Schünemann (2008). Es ist in verschiedenen Fassungen auch im Englischen geläufig; der deutschen Variante entspricht am ehesten diese Fassung: „Whistling girls and crowing hens Always come to some bad ends.“

²⁰ Zum Motiv von „Schuld und Sühne“ bei Hitchcock vgl. auch Penning (1999). (Latent) *homosexuelle Frauenmörder* haben bei Hitchcock im Übrigen eine gewisse Tradition – Norman Bates aus *PSYCHO* ist der bekannteste von ihnen, aber auch der ‚Krawattenmörder‘ Robert Rusk aus *FRENZY* (USA 1972) mit seiner besitzergreifenden Mutter passt in dieses Muster. Die innere Verwandtschaft lässt sich auch an der Wohnungseinrichtung der Täter ablesen: In *FRENZY* wie in *ROPE* sind es in auffallender Weise Gemälde von *Frauen*, welche die Wände schmücken. In *PSYCHO* dagegen hängen ausgestopfte Vögel, also ebenfalls eher weiblich konnotierte Tiere, an den Wänden (zur Symbolik der Vögel bei Hitchcock vgl. Žižek 1992b). Vgl. in diesem Kontext auch die Ausführungen zu Hitchcocks Homophobie bei Wood (1965/1991: 336-357) und Miller (1990).

Die Identifikation mit dem Aggressor verläuft bei Phillip grundsätzlich anders als bei Brandon. Anstatt sich mit dem übermächtigen Täter zu identifizieren, internalisiert er den entwertenden *Blick* des Täters auf ihn. Im Zuge einer „Reviktimisierung“ (Hirsch 1987/1990: 190, Strauß/Heim/Mette-Zillessen 2005: 389, Wöller 2005) wiederholt er nicht die Position des Täters, sondern seine Opferposition, die er unbewusst immer wieder herstellt. Eben das bindet ihn an Brandon, der auch in diesem Sinne den komplementären Gegenpart zu Phillip darstellt. Hitchcock scheint die beiden Seiten des Geschehens regelrecht auf die beiden Akteure zu *verteilen*, wenn er Brandon die sadistische, Phillip dagegen die masochistische Seite dessen verkörpern lässt, was im Phänomen des *Sadomasochismus* immer schon zusammengehört (vgl. hierzu Freud 1905: 66-69, Reik 1940, Novick; Novick 2004).

Wie tief beide Seiten des Wiederholungszwangs dennoch ineinander verschränkt sind, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass auch der schwache, sensible Phillip von aktiven Aggressionen angetrieben wird – er ist es schließlich, der das Opfer tötet. Und umgekehrt finden sich auch bei Brandon Tendenzen zur passiven Reviktimisierung. Seine Fehlleistungen sind ja eben dies: unbewusste Versuche, eine Situation herbeizuführen, die ein weiteres Mal in der Überwältigung durch Rupert endet. „Brandon’s desire throughout the film is to be exposed by Rupert“, schreibt Bauso (1991: 234, vgl. Goulet 1991: 245) über diese Tendenz Bandons. Nachdem er überführt ist, appelliert er folgerichtig an Ruperts Verständnis: „But I knew you’d understand because you have to, don’t you see, you have to!“ Einige Interpreten des Films haben sich aufgrund dieser Äußerung dazu verleiten lassen, Ruperts Einladung als bloße Fehleinschätzung, als „fatal miscalculation“ (Bauso 1991: 235) zu deuten; dass Rupert den Mord nicht gutheißen würde, habe Brandon dieser Interpretation zufolge nicht wissen können. Aber die Wahrheit liegt tiefer: Brandon hat es sehr wohl gewusst. Das wird vor allem an jenen Stellen zu Beginn des Films deutlich, an denen er Rupert für die mangelnde praktische Konsequenz seiner intellektuellen Spielereien beschimpft: „We have courage. Rupert doesn’t.“ Als Komplize ist er also, so folgert Brandon unmittelbar darauf, nicht zu gebrauchen, weshalb er den Mord, aller unbewussten Fehlleistungen zum Trotz, bis zum Schluss vor ihm zu verheimlichen sucht.

Wenn Brandon insgeheim danach strebt, von Rupert entdeckt zu werden, dann kommt darin folglich nicht die Erwartung einer Komplizenschaft zum Ausdruck. Was aber stattdessen? Vielleicht eben die andere, die *masochistische* Seite des sadistischen Begehrens: der Wunsch nach Unterwerfung. Mit Theodor Reik (1925) lässt sich hier von einem „Geständniszwang“ sprechen, der in einem „Strafbedürfnis“ wurzelt, das seinerseits an das von Phillip ins Spiel gebrachte Generalthema von *Schuld und Sühne* gemahnt (vgl. Reik 1925: 116). Die Paradoxie dieser Bewegung verdeutlicht Reik am Beispiel kleiner Kinder, „die sich mit ‚Schlimmsein‘ produzieren“ (ebd.: 39), um auf sich aufmerksam zu machen:

„Wollte man also den latenten Sinn dieses eigenartigsten Geständnisses in die Sprache des Bewußtseins übersetzen, so müßten wir eine Ergänzung vornehmen; es erfordert einen Vorder- und Nachsatz. Wir müßten ihm vorausschicken, daß es sich bei dem folgenden Agieren um ein Geständnis, um eine demonstratio ad oculos handelt: Sieh her, wie trotzig, wie boshaft und rachsüchtig usw. ich war! Dieses Geständnis ist nicht Selbstzweck: es hat die Bedeutung des Appells an die Eltern oder ihre Vertreter; was eben die Hinzufügung eines Nachsatzes notwendig macht: Berücksichtigt doch diese Schwächen! Gerade weil ich so bin, müßt ihr mir

verzeihen! Straft mich, aber liebt mich wieder! Das Geständnis wird so zu einer beredten Bittete um Absolution.“ (Ebd.: 39 f.)

Geständnis, Strafe, Absolution – all das sind Begriffe des Strafrechts. Der Geständniszwang, so zeigt Reik in seiner Studie (ebd.: 100 ff.), ist auch für die Kriminologie von Bedeutung, weil er nicht nur kleine Kinder, sondern auch erwachsene Verbrecher antreibt. An die Stelle der strafenden Eltern tritt dann das Justizsystem. Die zugleich liebende und strafende Funktion der Eltern wird ersetzt durch jene Mischung aus *Anhörung* und *Verurteilung*, die dem Verbrecher im Gerichtssaal entgegengebracht wird. Dabei muss laut Reik der Geständniswunsch des Verbrechers nicht immer direkt in Erscheinung treten, sondern kann sich auch in „unbewussten Ersatzhandlungen“ (ebd.: 117) Ausdruck verschaffen.

Die Fehlleistungen der beiden Protagonisten sind nichts anderes als solche Ersatzhandlungen. Unbewusst *möchten* sie für ihre Taten bestraft werden, denn im Akt der Strafe liegt immer auch eine Geste väterlicher Hinwendung. Das Verbrechen ist der bereitwillig gezahlte Preis dafür, ja die Bedingung der Möglichkeit von Strafe überhaupt. So erweist sich in gewissem Sinne nicht nur die Einladung Ruperts, sondern sogar gar die Tat selbst schon als Fehlleistung. Der Mord an David dient letztlich als Mittel einer höchst paradoxen Rückkehr in die Arme des Gesetzes, gegen das man erst verstoßen muss, bis es einen aufnimmt. Für Brandon und Phillip gilt gleichermaßen, was Slavoj Žižek über die Logik der Perversion schreibt:

„Der Perverse, dieser ‚Überschreiter‘ schlechthin, der vorgibt, sämtliche Regeln normalen und ‚anständigen‘ Verhaltens zu verletzen, sehnt sich in Wirklichkeit nach der Herrschaft des Gesetzes.“ (Žižek 1999: 240)

Hitchcock selbst stellt die Verbindung zu Justiz, Strafe und Gesetz immer wieder her, insbesondere im wenig beachteten Vorspann, den er der eigentlichen Filmhandlung vorangestellt hat. Der Film beginnt zunächst auffallend idyllisch: Er setzt ein mit dem Blick auf eine Straße in einem Wohngebiet, auf der ein Polizist zwei kleinen Kindern beim Überqueren hilft. Direkt nach diesem immerhin zweiminütigen Vorspann schwenkt die Kamera in einer Art Kehrtwendung hin zu jenem durch Vorhänge abgeschirmten Fenster, hinter welchem Brandon und Phillip gerade ihren Mord verüben; unmittelbar darauf folgt ein *harter Schnitt* auf die Großaufnahme von Davids Gesicht im Todesmoment. So schafft Hitchcock, noch bevor ein Wort gesprochen wird, allein durch bildnerische Mittel einen denkbar scharfen Kontrast zwischen der Gesellschaft auf der einen Seite und Brandons und Phillips Mikrokosmos auf der anderen: Im öffentlichen Raum der Straße herrschen Recht, Ordnung, Rücksichtnahme und Solidarität, während im anti-gesellschaftlichen Raum des Appartements die nihilistische Überschreitung regiert.²¹

Am Ende des Films, als Rupert das Fenster zur Straße öffnet, einen Schuss aus dem Revolver abfeuert und damit die Polizei benachrichtigt, wird dieses Motiv des Vorspanns noch einmal aufgegriffen, aber auch entscheidend abgewandelt. Jetzt *kollabieren* die Grenzen, die der Vorspann aufgerichtet hatte, in gleichermaßen desaströser

²¹ Eine verschärfte, m.E. aber überspannte Lesart des Vorspanns vertritt Morris (1999), der die Figur des Polizisten als Anspielung auf Rupert interpretiert, der ja ebenfalls zwei Kinder ‚führt‘. Das Über-die-Straße-Führen interpretiert Morris dabei als Metapher für den *Machtmissbrauch* einer Autorität, der sich an der Tatsache festmache, dass der Polizist per Handzeichen ein Auto anhält.

wie erlösender Weise. Die Gesellschaft erobert sich das verlorene Terrain zurück, der private Raum wird wieder öffentlich; die Geschworenen werden sich mit dem Fall befassen. Rupert darf sich – nicht ohne einen gehörigen Anteil an Schuldverleugnung – als Stellvertreter der gesellschaftlichen Moral inszenieren, wenn er angesichts der zu erwartenden Strafe betont: „It’s not what I’m going to do, Brandon, it’s what society’s going to do.“ (Betonung im Original.) Und doch ist es kein anderer als er, der das Todesurteil über Brandon und Phillip spricht: „You’ve murdered, and you’re gonna die.“

So haben die beiden Mörder am Ende nur jenes Trauma der Ohnmacht wiederholt, vor dem sie durch ihre triumphale Geste eigentlich fliehen wollten. Das titelgebende Seil („rope“) symbolisiert in seiner Doppelsinnigkeit eben dieses Zurückschlagen des Triumphs ins Trauma: Es bezeichnet die Mordwaffe der Täter wie auch den Strick des Henkers, an dem sie baumeln werden. Die Revolte gegen das Gesetz endet tragisch im Sieg des Gesetzes.

8. ROPE als Beitrag zu einer Psychopathologie des autoritären Charakters

Hitchcocks Filmerzählung entpuppt sich als Tragödie. Aber sie schildert nicht nur ein zeitloses Drama des Scheiterns zweier Menschen an der eigenen Psyche und dem Gesetz, mit dem diese kollidiert. Immer wieder bringt Hitchcock auch die politische und historische Dimension des Geschehens ins Spiel, sei es implizit in der Entgegensetzung der nietzscheanischen Herrenmoral mit der demokratischen Gesinnung eines Mr. Kentley oder explizit in der direkten Anspielung auf den Nationalsozialismus, wenn diese Herrenmoral mit derjenigen Adolf Hitlers verglichen wird („So did Hitler.“). Tatsächlich gleicht die Sehnsucht der beiden Mörder in mancher Hinsicht der Sehnsucht des faschistischen bzw. allgemeiner des „autoritären Charakters“, wie ihn die Frankfurter Schule in ihren *Studien über Autorität und Familie* (1936) erstmals beschrieben hat.²² Sie ähneln einander gerade in jener Ambivalenz von Selbsterhöhung und Unterwerfung, die Hitchcock so ins Zentrum des Filmes rückt. Auch der autoritäre Charakter sehnt sich nach einer väterlichen Autorität, einem Über-Vater, der das Subjekt unterwirft, es straft, zugleich aber auch liebend anerkennt. In Erich Fromms Beitrag zu den Studien heißt es dazu:

„Wo dieser Charakter Macht spürt, muss er sie beinahe automatisch verehren und lieben. [...] Er ist glücklich, wenn er Befehlen folgen kann, falls nur diese Befehle von einer Instanz kommen, die er infolge ihrer Macht und der Sicherheit ihres Auftretens fürchten, ehrfürchten und lieben kann. Dieser Wunsch, Befehle zu erhalten und nach ihnen handeln zu können, sich einem Höheren in Gehorsam unterzuordnen, ja ganz in ihm aufzugehen, kann so weit gehen, dass er auch die Züchtigung und Misshandlung durch den Stärkeren genießt.“ (Fromm 1936: 115 f.)

Diese Beschreibung passt sowohl auf den masochistischen Phillip wie auf den sadistischen Brandon, der sich trotz seines dominanten Wesens so bereitwillig der geistigen Autorität Ruperts unterwirft. Das Zusammenspiel aus passivem Unterwerfungswunsch und aktiver Aggression, die Adorno und Horkheimer einmal als „Radfahrernatur“ (In-

²² An dem von Max Horkheimer herausgegebenen, teils theoretisch, teils empirisch angelegten Sammelband hatten neben Horkheimer auch Erich Fromm, Herbert Marcuse, Karl August Wittfogel, Karl Landauer u.a. mitgewirkt; Theodor W. Adorno führte in den vierziger Jahren eigene Studien durch (vgl. Adorno et al. 1950). Zur Aktualität der Theorie des autoritären Charakters siehe u.a. Weyand 2000.

stitut für Sozialforschung 1956: 157) beschrieben hatten – nach oben buckeln, nach unten treten – ist hier wie dort am Werk. „Alles, was an Feindseligkeit und Aggression vorhanden ist und was dem Stärkeren gegenüber nicht zum Ausdruck kommt, findet sein Objekt im Schwächeren“, beschreibt Fromm (1936: 117) diesen Mechanismus der abgelenkten Aggressionsabfuhr.

Auch wenn Hitchcocks filmische Darstellung an das gesellschaftstheoretische und analytische Niveau der Kritischen Theoretiker selbstredend nicht heranreicht, nimmt sein Film aus dem Jahre 1948 doch bereits ein wichtiges Moment vorweg, das in der Theorie des autoritären Charakters erst einige Jahre später zu allgemeinem Bewusstsein kommen sollte: die *Vaterlosigkeit* des autoritären Charakters. Wo Fromm die patriarchale *Anwesenheit* des Vaters in der Familie als bestimmenden Faktor der autoritären Charakterdisposition ausmacht, da verortet Hitchcocks Film diese Disposition gerade in der *Abwesenheit* des Vaters. In den Studien von 1936 hatte es noch geheißt:

„Indem das Über-Ich schon in den früheren Lebensjahren des Kindes als eine durch die Angst vor dem Vater und den gleichzeitigen Wunsch, von ihm geliebt zu werden, bedingte Instanz entsteht, erweist sich die Familie als eine wichtige Hilfe für die Herstellung der späteren Fähigkeit des Erwachsenen, an Autoritäten zu glauben und sich ihnen unterzuordnen.“
(Fromm 1936: 87)

Die autoritäre Charakterdisposition wird hier gewissermaßen als *Überzüchtung des Über-Ichs*, als *Über-Verinnerlichung* der durch die familiäre Vatergewalt durchgesetzten Normen und Verbote vorgestellt. Auch Max Horkheimer begreift den autoritären Charakter aus dem „Druck des Vaters“ (Horkheimer 1936: 59), obwohl er zugleich auch eine schleichende „Zersetzung des Familienlebens“ (ebd.: 62) konstatiert, das immer stärker durch staatliche „Regierungstechnik“ (ebd.: 75) ersetzt werde. Erst in den 60er Jahren indes verstärkt sich diese bei Horkheimer noch recht vage Intuition und mündet in explizite Gegenthesen zu den älteren Formulierungen vom Druck des anwesenden Vaters.

Nun konstatiert Herbert Marcuse einen regelrechten „Verfall der Rolle des Vaters“ (Marcuse 1963: 88), an dessen Stelle die abstrakte „Autorität des herrschenden Produktionsapparats“ (ebd.: 97) getreten ist, in den das Individuum gleichermaßen anonym wie reibungslos eingespannt wird. „Befreit von der Autorität des schwachen Vaters, der um das Kind zentrierten Familie entwachsen“ (ebd.: 93), wird das Kind umso unmittelbarer von gesellschaftlichen Zwangsmechanismen ergriffen, die eben aufgrund ihrer Unpersönlichkeit nicht mehr als adressierbarer Widerpart und Reibungsfläche erlebt werden können. Denn der Vater, so der neue Tenor, war gerade *als* persönliche Autoritätsfigur eine wichtige Instanz für die gesunde, kritische, das heißt *rebellische* Entwicklung des Kindes: „Rebellion und Erreichen der Reife sind Stufen im Kampf mit dem Vater.“ (Ebd.: 88) Nicht mehr so sehr die patriarchale Familie, sondern ihre Krise ist der Nährboden für das „schwache Ich“ (Fromm 1936: 103) des autoritären Charakters, das zugleich mit einer Schwächung des Über-Ichs, einem Mangel an Gewissen, Empathie und Einfühlungsvermögen einhergeht (vgl. Adorno 1962: 373).

Das Problem der Vaterlosigkeit wurde schließlich vor allem von Alexander Mitscherlich in dessen Studie *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft* (1963) zur breiten

Gegenwartsdiagnose ausgebaut.²³ Die Tendenz zur „Entväterlichung“, so Mitscherlich (1963: 205-208), führt zu einem „Defizit an Sozialbildung“ (ebd.: 183), einer „Schwächung der ersten Objektbeziehungen überhaupt“ (ebd.: 342), die umso anfälliger für die Hingabe an Ersatzväter macht (vgl. ebd.: 182, 257-259, 346-351). Die autoritäre Sehnsucht nach dem Führer als Über-Vater ist nicht die Fortsetzung der familiären Vaterpräsenz, sondern umgekehrt ein Ersatz für ihr Fehlen. „Imagines wie die Hitlers scheinen eher der Ersatz für nichtexistente Vaterfiguren, als daß sie diesen selber gleichen“, heißt es hierzu bereits bei Adorno (1959: 377).

Mitscherlich betont bei alledem auch die selbstzerstörerischen, masochistischen Züge, die mit der Idealisierung der Autoritätsperson einhergehen. Die Idealisierung bewirkt, dass die aggressiven Impulse nicht mehr gegen das eigentliche Objekt adressiert werden können:

„Hörigkeit enthält immer ein hohes Maß von Haß, das aber am idealisierten (und zugleich enttäuschenden, quälenden) Objekt nicht erlebt werden darf; vielmehr wendet sich der Haß gegen die eigene Person, die sich zu seiner Befriedigung in die Selbsterniedrigung gezwungen sieht.“ (Mitscherlich 1963: 259)

Das liest sich, als sei es den Selbstbestrafungswünschen der beiden Protagonisten im Film regelrecht auf den Leib geschrieben. Noch frappierender wird der Zusammenhang, wenn Mitscherlich gerade am Ort der Filmhandlung, den USA, das fortgeschrittenste Stadium der gesellschaftlichen Tendenz zur Entväterlichung erkennt:

„Im System der kulturellen Verhaltensmuster Nordamerikas ist es inzwischen zu einer schlichten Verachtung des Vaters gekommen. Die heutige amerikanische Kultur wird nicht mehr durch eine Rivalität mit dem Vater bewegt, die aus der Ambivalenz zwischen ‚Vaterverehrung‘ und ‚Vaterhaß‘ ihr Gefälle bezöge“ (ebd.: 187).

Die Ursachen für die konstatierte Krise der Vaterfigur sehen die Kritischen Theoretiker vor allem in sozialstrukturellen Veränderungen begründet, insbesondere im Übergang von der bürgerlich-individualistischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zur Massengesellschaft des 20. Jahrhunderts, in der die gesellschaftliche Funktion der Familie immer stärker von außerfamiliären Institutionen übernommen wird. In der durch Markt und staatliche Bürokratie doppelt „verwalteten Welt“ (Adorno 1960: 145) ist „die Familie nicht mehr die primäre Agentur der Sozialisierung“ (Marcuse 1963: 95), sondern wird in ihrer zentralen Bedeutung durch „Massenmedien, Schul- und Sportgruppen, Banden von Jugendlichen usw.“ (ebd.) abgelöst. Mitscherlich spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „überorganisierten Gesellschaft“ (Mitscherlich 1963: 205-208), als deren Leitfigur er unter anderem den *Lehrer* erblickt, der die traditionelle „Lehraufgabe des Vaters“ (ebd.: 179) übernimmt. Auch diese Beobachtung findet ihr Pendant im Film, zumal sich gerade in der „totalen Institution“ (Goffman 1961) des *Internats*, in

²³ Die Formulierung verwendete jedoch bereits Paul Federn in seinem Vortrag „Psychologie der Revolution. Die vaterlose Gesellschaft“ (1919), der damit einerseits die Orientierungslosigkeit der deutschen Gesellschaft nach dem Sturz des Kaisers und die daraus resultierende Ersatzvatersuche beschreibt, andererseits mit der Vaterlosigkeit aber auch emanzipatorische Potentiale verbindet, sofern sie den Weg bahnt für eine Gesellschaft „freier Brüder“ (Federn 1919: 77), die Federn im sozialistischen Rätssystem angelegt sieht (vgl. hierzu auch Mitscherlich 1963: 368).

das Brandon und Phillip gesteckt werden, die Tendenz zur Entfamiliarisierung in besonderer Weise verdichtet.²⁴

In wichtigen Zügen hat Hitchcocks Film also bereits knapp 15 Jahre im Voraus vorweggenommen, was im Reich der Theorie erst Anfang der 60er Jahre ins allgemeine Bewusstsein trat.²⁵ Dabei scheint es sich durchaus nicht um einen bloßen Zufall zu handeln: Auch in zahlreichen anderen Filmen Hitchcocks ist das Thema des abwesenden Vaters mit erstaunlicher Regelmäßigkeit anzutreffen (vgl. Žižek 1992: 183 f.). Darüber, ob die von Hitchcock immer wieder genüsslich in Szene gesetzte Verbindung von Vaterlosigkeit und Mordlust tatsächlich so zwingend ist, lässt sich natürlich ebenso streiten wie über den latenten Konservatismus, der in der mittlerweile kaum noch verständlichen und gewiss einseitigen Klage über die Auflösung patriarchaler Vatermacht bei Adorno, Marcuse und Mitscherlich mitschwingt. Wie aktuell ROPE aber sogar heute noch ist, zeigt unter anderem ein Blick auf David Finchers FIGHT CLUB (USA 1999), der ein psychologisch überraschend ähnliches Szenario schildert. Auch in diesem gegenwartsdiagnostisch angelegten Film begegnen wir ‚zwei‘ Protagonisten, die sich einer ‚Generation ohne Väter‘ zuordnen und auf diese Situation mit einer sowohl auf andere wie auch auf das eigene Selbst gerichteten Destruktionswut reagieren (vgl. Ziob 2006). Selbst die Dimension der Autorität und des Befehlsverbandes findet sich in FIGHT CLUB an zentraler Stelle wieder.²⁶ Bis heute, so scheint es, hat das in ROPE eröffnete Szenario von seiner Faszinationskraft im Kern nichts eingebüßt.

Vielleicht war es nicht zuletzt die Übersiedlung des Briten ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten im Jahr 1939, die Hitchcocks Blick für die sich gerade erst andeutenden Tendenzen der Zeit so hellseherisch geschärft hat.²⁷ Vor allem aber war es der historische Faschismus selbst, der dem „committed antifascist“ (Wood 1965/1991: 76) den Anstoß zur Auseinandersetzung gab. Gleich in mehreren Filmen dieser Zeit hatte Hitchcock sich mit dem Thema auseinandergesetzt: Auch FOREIGN CORRESPONDENT (USA 1940, dt.: DER AUSLANDSKORRESPONDENT) sowie LIFEBOAT (USA 1944, dt.: DAS RETTUNGSBOOT) handelten vom Kampf zwischen Demokratie und Faschismus. Mehr noch als in den anderen Filmen ist es in ROPE jedoch vor allem die *Vernich-*

²⁴ Der unter der Oberfläche des Films angedeutete Machtmissbrauch der Autorität verschärft diesen Aspekt ein weiteres Mal und treibt ihn auf die Spitze: Das Ausgeliefertsein des Subjekts an die Institution, das beständige Übergreifen der Gesellschaft auf das kolonisierte Individuum kommt in den Grenzverletzungen des Ersatzvaters Ruperts geradezu sinnbildlich zum Ausdruck. Ob diese Verschärfung des Szenarios, hier ohnehin eher als interpretatorische Hypothese formuliert, dramaturgisch notwendig ist oder die politische Dimension des Films nicht sogar verwässert, sei allerdings dahingestellt. Immer schon schließlich ist in Herrschaftsverhältnissen jene Sprachverwirrung und Sprachzerstörung angelegt, welche Brandon und Phillip die Position einer ‚gesunden Rebellion‘ gegen die Autorität verwehrt.

²⁵ Zur „Verwerfung des Vaters“ in der amerikanischen Kultur siehe allerdings, im selben Jahr veröffentlicht wie Hitchcocks Film, bereits Gorer (1948).

²⁶ In FIGHT CLUB allerdings, darin würde ich Žižek (2002: 78-92) beipflichten, ist die „erlösende Gewalt“ der Protagonisten und ihrer straff organisierten Organisation trotz stellenweise faschistoider Züge nicht primär als regressiv-autoritäre Sehnsucht zu charakterisieren, sondern birgt – in einer subtilen Gratwanderung zwischen Befreiung und Barbarei – zugleich eine emanzipatorische, befreiende und lebensbejahende Pointe.

²⁷ Es sei allerdings erwähnt, dass Hitchcock bereits 1937 erste Anläufe unternahm, Hamilton nach einer Filmfassung seines Dramas anzufragen. Erst 1944 jedoch wurden diese Überlegungen konkret; die tatsächliche Zusammenarbeit zwischen Hitchcock und Hamilton selbst begann 1947 (vgl. Wollen 1999: 77).

tungsdynamik der selbsternannten ‚Übermenschen‘, die Hitchcock, drei Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Gerade die Ambivalenz, welche die psychische Erlebniswelt des autoritären Charakters bestimmt, veranschaulicht Hitchcocks Film dabei deutlicher als manche Theorie. Die Aufteilung der beiden Seiten der autoritären Dialektik auf die beiden so entgegengesetzten Protagonisten wirkt gerade in der Tendenz zur Typisierung und Modellbildung erkenntnisfördernd. Hitchcocks Darstellung erhellt, wie sehr im autoritären Verhältnis stets *beide* Seiten wirksam sind, masochistische Unterwerfung *und* sadistische Aggression. Wie das psychische System in ROPE funktioniert auch das faschistische System eben darum so gut, weil es seinen Subjekten zweierlei bietet: Im selben Moment lässt es Aggression und Unterwerfung, Einschüchterung und Geborgenheit, Angst und Verehrung, Verletzung und Trost entstehen. Die mütterliche und die väterliche Seite der Autorität, so legt Hitchcocks Film nahe, gehören auf dieselbe Weise zusammen wie der mutterfixierte Phillip und der vaterfixierte Brandon, die ihren Mord nur *gemeinsam* begehen können, eben weil sie nur zwei Aspekte ein und derselben Sache verkörpern.

Vom Führer als Über-Vater hat man indes schon länger gewusst; umso ungewöhnlicher ist die andere Seite der autoritären Sehnsucht. Wie sehr Hitchcock mit ihr ins Schwarze trifft – vielleicht doch nicht ohne eine Beimischung jener unbewussten Intuition, die Freud dem Künstler einst zugestanden hatte –, verdeutlicht unter anderem ein Blick auf die höchst eigentümlichen Phantasien, die der faschistische Untertan seinem Führer entgegenbringt. Überaus bemerkenswert ist es in diesem Zusammenhang, wenn kein anderer als Joseph Goebbels seinen geliebten Führer überraschenderweise nicht so sehr als strengen Über-Vater, sondern vielmehr als *mütterliche*, Geborgenheit schenkende Instanz imaginiert: „Die ganze Nation liebt ihn, weil sie sich in seinen Händen in Sicherheit fühlt, wie ein Kind in den Armen seiner Mutter.“²⁸ Auch bei Heinrich Himmler finden sich zahlreiche Hinweise auf eine Gleichzeitigkeit von Ersatzvatersuche und Mutterfixierung, die Erich Fromm folgendermaßen zusammenfasst: „Himmilers Unterwerfung unter eine starke Vaterfigur ging Hand in Hand mit einer tiefen und intensiven *Abhängigkeit von seiner Mutter*, die diesen Sohn liebte und verhätschelte.“ (Fromm 1973: 343) Mitscherlich betont ebenfalls die Bedeutung des mütterlichen Elementes im faschistischen Führerkult:

„Der versprechende und terroristisch bedrohende Massenführer ersetzt nicht eigentlich den vorhandelnden Vater; er ist viel eher – so überraschend das scheinen mag – in der Imago einer primitiven Muttergottheit unterzubringen.“ (Mitscherlich 1963: 348)

Gleichwohl dürfen hierüber auch die weniger überraschenden *väterlichen* Züge des Führers nicht vergessen werden, „an dem doch alle hingen wie an einem glorreichen Vater, solange er Macht besaß“ (ebd.: 349). Die massenpsychologische Faszinationskraft einer Figur wie Adolf Hitler, so lässt sich zusammenfassen, beruht darauf, dass sie gleichermaßen und *in einer Person* mütterliche und väterliche Züge verkörpert, grenzenlose Geborgenheit einerseits und strafende Übermacht andererseits.

Auch die Person des Führers erweist sich damit als Austragungsort jener in ROPE beschriebenen Paradoxie von Triumph und Trauma, Verbrechen und Unterwerfung,

²⁸ Tagebucheintrag vom 20. April 1935, zit. n. Zagermann (1988: XVIII). Auch Thomas Mann führte die Anziehungskraft des NS-Kultes auf die „mütterlichen chthonischen Tiefen“ zurück (zit. n. ebd.: XV).

Fremdzerstörung und Selbsterstörung. Das faschistische System erscheint aus dieser Sicht als *perverses* und *anti-perverses* System zugleich: Die Überschreitung des väterlichen Gesetzes, der Regress in die Gewalt, verbindet sich im selben Moment mit der Unterwerfung unter das Gesetz, dem Akt unbedingten Gehorsams gegen den Vater. Brandon und Phillip, denkbar kultiviert und gebildet, sind das filmische Sinnbild dieser Paradoxie, in der sich Barbarei und Zivilisation auf so fatale Weise miteinander verbinden.

Literatur

- Adorno, T. W. et al. (1950): *The Authoritarian Personality*, New York
- Adorno, T. W. (1959): Starrheit und Integration, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 9.2: *Soziologische Schriften II*, Frankfurt a.M. 1986, 374-377
- Adorno, T. W. (1960): Kultur und Verwaltung, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Soziologische Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, 122-147
- Adorno, T. W. (1962): Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.1: *Vermischte Schriften I/II*, Frankfurt a.M. 1986, 360-383
- Baggett, D.; Drumin, W. A. (eds.) (2007): *Hitchcock and Philosophy. Dial M for Metaphysics*, Chicago
- Balint, M. (1959): *Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre*, Reinbek bei Hamburg 1972
- Barthes, R. (1963): Die strukturalistische Tätigkeit, in: *Kursbuch*, 6 (1966), 190-196
- Bauso, T. (1991): *Rope: Hitchcock's Unkindest Cut*, in: Raubicheck, W.; Srebnick, W. (eds.): *Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo*, Detroit, 226-239
- Biderman, S.; Jacobowitz, E. (2007): *Rope. Nietzsche and the art of murder*, in: Baggett, D.; Drumin, W. A. (eds.): *Hitchcock and philosophy. Dial M for metaphysics*, Chicago, 33-45
- Blumenberg, Y. (2005): Fort-da – die Vertreibung aus dem Paradies – ins Leben. Ein Kommentar zu „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Forum der Psychoanalyse*, 21 (2), 113-129
- Chandler, C. (2005): *It's Only a Movie. Alfred Hitchcock: A Personal Biography*, New York u.a.
- De Quincey, T. (1827): *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*, Frankfurt a.M. 1984
- Deutebaum, M.; Poague, L. (eds.) (1986): *A Hitchcock Reader*, Iowa
- Eckhardt-Henn, A.; Hoffmann, S. O. (2005): *Dissoziative Störungen*, in: Egle, U. T.; Hoffmann, S. O.; Joraschky, P. (eds.): *Sexueller Missbrauch, Misshandlung, Vernachlässigung. Erkennung, Therapie und Prävention der Folgen früher Stresserfahrungen*, Stuttgart; New York (3., vollst. aktual. u. erw. Aufl.), 393-408
- Eder, J. (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg
- Federn, P. (1919): Zur Psychologie der Revolution: Die vaterlose Gesellschaft, in: Dahmer, H. (ed.): *Analytische Sozialpsychologie*, Bd. I, Frankfurt a.M. 1980, 65-87
- Ferenczi, S. (1933): Sprachverwirrung zwischen dem Erwachsenen und dem Kind, in: *Imago*, 18 (1/2), 5-15
- Freud, S. (1900): Die Traumdeutung, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1975
- Freud, S. (1901): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Versprechen, Vergessen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1969
- Freud, S. (1905): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1972, 37-145
- Freud, S. (1907): Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1969, 9-85
- Freud, S. (1920): *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1975, 213-272
- Friedberg, A. (1990): *An Unheimlich Maneuver Between Psychoanalysis and the Cinema: Secrets of Soul* (1926), in: Rentschler, E. (ed.): *The Films of G. W. Pabst. An Extra-Territorial Cinema*, New Brunswick; London, 41-51
- Fromm, E. (1936): *Sozialpsychologischer Teil*, in: Horkheimer, M. (ed.): *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, Paris, 77-135
- Fromm, E. (1973): *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbek bei Hamburg 1977
- Giesen, B. (2004): *Triumph and Trauma*, Boulder; London
- Goffman, E. (1961): *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt a.M. 1973

- Gorer, Geoffrey (1948): Die Amerikaner. Eine völkerpsychologische Studie, Zürich 1949
- Goulet, R. G. (1991): Life with(out) Father: The Ideological Masculine in Rope and Other Hitchcock Films, in: Raubicheck, W.; Srebniak, W. (eds.): Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo, Detroit, 240-255
- Haas, N. (1982): Fort/da als Modell, in: Hombach, D. (ed.): ZETA 02/Mit Lacan, Berlin, 29-46
- Hamilton, P. (1929): Rope. A play, London 2003
- Hemmeter, T. (1991): Twisted Writing. Rope as an Experimental Film, in: Raubicheck, W.; Srebniak, W. (eds.): Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo, Detroit, 253-265
- Hirsch, M. (1987/1990): Realer Inzest. Psychodynamik des sexuellen Mißbrauchs in der Familie. Berlin u. a. (2., überarb. Aufl.)
- Horkheimer, M. (1936): Allgemeiner Teil, in: ders. (ed.): Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, Paris, 3-76
- Höss, T. (2003): Poe, James, Hitchcock: Die Rationalisierung der Kunst, Heidelberg
Institut für Sozialforschung (1956): Soziologische Exkurse, Hamburg 1991
- Joraschky, P.; Pöhlmann, K. (2005): Die Auswirkungen von Vernachlässigung, Misshandlung, Missbrauch auf Selbstwert und Körperbild, in: Egle, U. T.; Hoffmann, S. O.; Joraschky, P. (eds.): Sexueller Missbrauch, Misshandlung, Vernachlässigung. Erkennung, Therapie und Prävention der Folgen früher Stresserfahrungen, Stuttgart; New York (3., vollst. aktualis. u. erw. Aufl.), 194-207
- Lacan, J. (1953-54): Seminar I. Freuds technische Schriften, Olten; Freiburg i.Br. 1978
- Löchel, E. (2000): Symbolisierung und Verneinung, in: dies. (ed.): Aggression, Symbolisierung, Geschlecht, Göttingen, 85-109
- Lorenzer, A. (1970a): Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Frankfurt a.M.
- Lorenzer, A. (1970b): Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.
- Marcuse, H. (1963): Das Veralten der Psychoanalyse, in: ders.: Kultur und Gesellschaft 2, Frankfurt a.M., 85-106
- Miller, D. A. (1990): Anal Rope, in: Representations, 32, 114-133
- Mitscherlich, A. (1963): Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie, München
- Morris, C. D. (1999): Ro/pe, in: Film Criticism, 24 (2), 17-40, hier zit. n.: http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3076/is_2_24/ai_n28754298 (Download am 28.9.2009)
- Nietzsche, F. (1886): Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, in: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA), München; Berlin; New York 1980, Bd. 5, 9-243
- Nietzsche, F. (1887): Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA), München; Berlin; New York 1980, Bd. 5, 245-412
- Novick, Jack; Novick, Kerry Kelly (2004): Symmetrie der Angst. Entstehung und Behandlung des Sadomasochismus im Kindes- und Jugendalter, Gießen
- Patalas, E. (1999): Alfred Hitchcock, München
- Penning, L. (1999): Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen, in: Beier, L.-O.; Seeßlen, G. (eds.): Alfred Hitchcock, Berlin, 93-106
- Perkins, V. F. (1963): Rope, in: Movie, 7, 11-13
- Perkins, V. F. (1972): Film as Film. Understanding and Judging Movies, London
- Reik, T. (1925): Geständniszwang und Strafbedürfnis. Probleme der Psychoanalyse und der Kriminologie, Leipzig; Wien; Zürich
- Reik, T. (1940): Aus Leiden Freuden, London 1940
- Schneider, G. (2008): Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen, in: Laszig, P.; ders. (eds.): Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome, Gießen, 19-38
- Schünemann, Axel (2008): Mädchen, die pfeifen und Hühnern, die krähen. Amoralische Manns-Notate zu einem heiklen Sprichwort, betreffend töchterfeindliche Tendenzen einer bestimmten Sorte Mutter, online: <http://www.texne.de/bilderm/dokum/astextm.pdf> (Download am 28.9.2011)
- Sierek, K. (2006): Assoziieren, verketteten, montieren. Montage als verbindendes Moment zwischen Psychoanalyse und Film, in: Jaspers, K.; Unterberger, W. (eds.): Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud, Berlin, 38-45
- Spoto, D. (1976/1992): Alfred Hitchcock und seine Filme, München 1999
- Spoto, D. (1983): Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies, Hamburg 1984
- Strauß, B.; Heim, D.; Mette-Zillessen, M. (2005): Sexuelle Störungen und Verhaltensauffälligkeiten, in: Egle, U. T.; Hoffmann, S. O.; Joraschky, P. (eds.): Sexueller Missbrauch, Misshandlung, Vernachlässi-

- gung. Erkennung, Therapie und Prävention der Folgen früher Stresserfahrungen, Stuttgart; New York (3., vollst. aktualis. u. erw. Aufl.), 381-392
- Summit, R. C. (1983): The Child Sexual Abuse Accomodation Syndrome, in: Child Abuse & Neglect, 7, 177-193
- Truffaut, F. (1966): Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 2003
- Weibel, A. (2008): Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense, Würzburg
- Weyand, J. (2000): Zur Aktualität der Theorie des autoritären Charakters, in: jour fixe initiative berlin (ed.): Theorie des Faschismus – Kritik der Gesellschaft, Münster, 55-76
- Wollen, P. (1999): Rope: Three Hypotheses, in: Allen, R.; Ishi-Gonzalès, S. (eds.): Alfred Hitchcock – Centenary Essays, London, 75-85
- Wöller, W. (2005): Traumawiederholung und Reviktimisierung nach körperlicher und sexueller Traumatisierung, in: Fortschritte der Neurologie, Psychiatrie, 73, 83-90
- Wood, R. (1965/1991): Hitchcock's Films Revisited, London
- Wydra, T. (2010): Alfred Hitchcock, Frankfurt a.M.
- Zagermann, P. (1988): Eros und Thanatos. Psychoanalytische Untersuchungen zu einer Objektbeziehungstheorie der Triebe, Darmstadt
- Zeul, M. (1994): Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie, in: Psyche, 48 (7), 975-1003
- Ziob, B. (2006): Wir sind doch immer noch Männer? Eine psychoanalytische Betrachtung des Films Fight Club von David Fincher, in: Mai, M./Winter, R. (eds.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, Köln
- Žižek, S. (1991): Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin
- Žižek, S. (1992a): Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung, in: ders. et al.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt a.M. 2002, 11-23
- Žižek, S. (1992b): Warum greifen die Vögel an?, in: ders. et al.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt a.M. 2002, 181-186
- Žižek, S. (1999): Liebe deinen Nächsten? Nein, danke!, Berlin
- Žižek, S. (2002): Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin, Frankfurt a.M.