

**Slavoj Žižek u.a.
Was Sie immer
schon über
Lacan wissen
wollten und
Hitchcock nie zu
fragen wagten**

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1580

»Lacan mit Hitchcock. Und nicht umgekehrt, denn es handelt sich hier keineswegs um eine psychoanalytische Interpretation Hitchcocks. Viel eher um das Vorhaben, in bestimmte Lacansche Konzepte etwas Licht hineinzubringen, und das mithilfe einiger Filmbeispiele zur Illustration. Das Buch ist deshalb in erster Linie didaktisch. Es ist eine Art Lehrbuch (zusammengestellt von der Schule Sigmund Freuds, der Gesellschaft für theoretische Psychoanalyse Jugoslawiens)«. Slavoj Žižeks einleitende Worte kündigen nicht nur ein höchst originelles didaktisches Projekt an, sondern haben vielmehr einen programmatischen Charakter für das philosophische Projekt Žižeks insgesamt: die Verbindung und wechselseitige Verflechtung von Philosophie, Psychoanalyse und moderner Populärkultur in der Perspektive einer kritischen Gesellschaftstheorie.

Slavoj Žižek / Mladen Dolar
Alenka Zupančič / Stojan Pelko
Miran Božovič / Renata Salecl

Was Sie immer schon
über Lacan wissen wollten
und Hitchcock
nie zu fragen wagten

Aus dem Englischen von
Isolde Charim, Thomas Hübel,
Robert Pfaller,
Michael Wiesmüller

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe: *Tout ce que vous avez toujours voulu
savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*,
Paris: Navarin 1988.

Titel der veränderten englischen Ausgabe: *Everything you always
wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*,
London u.a.: Verso 1992.

Die deutsche Erstausgabe ist unter dem Titel
Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock
im Verlag Turia + Kant, Wien, 1992 erschienen.

6. Auflage 2026

Erste Auflage 2002

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1580

Originalausgabe

© 2002, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Satz und Reproduktion: Bibliomania GmbH, Frankfurt am Main

Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29180-1

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@suhrkamp.de

www.suhrkamp.de

Inhalt

Slavoj Žižek: Das Hitchcocksche Schibboleth. Vorwort zur zweiten Auflage der Erstaussgabe	7
Slavoj Žižek: Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung	II

I Das Allgemeine: Themen

Mladen Dolar, Hitchcocks Objekte	27
Slavoj Žižek, Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage	45
Alenka Zupančič, Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen	70
Stojan Pelko, Punctum caecum oder Über Einsicht und Blindheit	104

II Das Besondere: Filme

Slavoj Žižek, Hitchcocks Sinthome	123
Mladen Dolar, Der Zuschauer, der zuviel wußte	126
Slavoj Žižek, »Die Frau existiert nicht«	135
Mladen Dolar, Ein Vater, der nicht ganz tot ist	139
Miran Božovič, Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut ..	147
Renata Salecl, Der richtige Mann und die falsche Frau	164
Slavoj Žižek, Sublimierung und der Fall des Objekts	174
Slavoj Žižek, Warum greifen die Vögel an?	181

III Das Einzelne: Hitchcocks Universum

Slavoj Žižek	
1 Was ist falsch am »falschen Mann«?	189
2 Die Hitchcocksche Allegorie	197
3 Von I zu a	204
4 Das Möbius-Band in »Psycho«	209
5 Die Umkehrung von Aristophanes	214

6	»Ein Triumph des Blicks über das Auge«	219
7	Die Turbulenzen der narrativen Geschlossenheit	225
8	Der Blick des »Dings«	235
9	Die »Destitution des Subjekts«	241
10	Der Kollaps der Intersubjektivität	246
Film-Index		256
Nachweis der Übersetzer		258

Slavoj Žižek
Das Hitchcocksche Schibboleth
Vorwort zur zweiten Auflage
der deutschen Erstausgabe

Die Geschichte vom Schibboleth kennt man aus dem Buch Richter 12,4-6: Die Leute von Gilead nehmen eine Differenz in der Aussprache des Wortes »Schibboleth« wahr, während die unglücklichen Leute von Ephraim überhaupt keinen Unterschied merken und daher auch nicht begreifen, was sie falsch gemacht haben und warum sie nun sterben müssen. Der Unterschied ist also nur von einer Seite aus sichtbar. Das hervorragendste Beispiel für ein Schibboleth in der psychoanalytischen Theorie ist der Begriff des »Unbewußten«. Auf Freuds These von den »unbewußten« psychischen Prozessen reagieren Philosophen sofort mit Aussagen wie: »Natürlich! Das kennen wir ja schon lange: Schopenhauer, die Lebensphilosophie, der allem zugrundeliegende Wille ...« Plötzlich wimmelt es nur so von hermeneutischen und anderen Vereinnahmungen, die sich darum bemühen, die Psychoanalyse in die übliche philosophische Problematik zu (re)integrieren (indem sie ihr eine »philosophische Fundierung« verschaffen: das Unbewußte habe seinen Grund in der Undurchsichtigkeit des lebensweltlichen Kontexts, in der latenten, nicht erfüllten Intention etc.). Der Mehrwert, der sich einer solchen Integration widersetzt, wird abgelehnt, z. B. als »Freudscher Biologismus«, als »inakzeptable Spekulationen über den Todestrieb« etc. – Unsere alltägliche Erfahrung im Kulturbereich konfrontiert uns mit einem weiteren Beispiel für ein ideologisches Schibboleth, nämlich mit der Beziehung zwischen dominanter (Hoch-)Kultur und Subkultur. Wenn die Vertreter der Subkultur die Angst peinigt, in die offizielle Hochkultur »integriert« oder »kooptiert« zu werden und so ihren subversiven Stachel zu verlieren, so unterliegen sie damit einer fatalen theoretischen Fehleinschätzung, denn die Linie, die die Hochkultur von der Subkultur trennt, ist nur von der Seite der Subkultur aus sichtbar. Die Hochkultur ist in der Regel offen, ihre Vertreter wollen den Dialog; sie bemühen sich darum, gemeinsame Aktivitäten ins Leben zu rufen etc. Den exemplarischen Fall eines Schibboleth aus dem Bereich der Theologie bildet die jansenistische Auffassung vom

Wunder, die ebenfalls auf einer paradoxen »nicht-symmetrischen Sichtbarkeit« beruht. Für die Jansenisten geschieht ein Wunder nicht auf einer unmittelbaren, »vulgär« materiellen Ebene als ein für alle sichtbarer Beweis des Glaubens. Deshalb ist in den Augen derer, die nicht glauben, das wunderbare Ereignis einfach nur ein Moment im natürlichen Ablauf der Dinge; nur diejenigen, die (schon) glauben, können das Wunder als ein solches erkennen.

Dieses Buch, dessen zweite Auflage die Leser nun in Händen halten, stellt die Behauptung auf, daß es auch ein Hitchcocksches Schibboleth gibt. Hinter dem bekannten Bild Hitchcocks als eines großen kommerziellen Entertainers, hinter dem »Meister des Suspense« gibt es einen anderen Hitchcock, der auf eine völlig neuartige Weise *Ideologiekritik* betreibt. Um einen Eindruck von diesem anderen Hitchcock zu bekommen, wenden wir uns kurz einem seiner aufschlußreichsten Filme zu, nämlich NOTORIOUS. Zumindest einen Teil seiner starken Wirkung verdankt er seinem Ende, das vor dem Hintergrund zweier in ihm nachklingender Alternativversionen gelesen werden sollte.¹ In der Version, die wir alle kennen, sind Alicia (Ingrid Bergman) und Devlin (Cary Grant) glücklich vereint, während Sebastian (Claude Rains) und seine Mutter den Nazis auf Gnade und Ungnade ausgeliefert sind. Im ersten Entwurf hingegen wird Alicia zwar rehabilitiert, verliert aber Devlin, der im Zuge ihrer Rettung vor den Nazis getötet wird. Die letzte Szene spielt in den USA; Alicia besucht Devlins Eltern und zeigt ihnen ein Anerkennungsschreiben des Präsidenten, in dem dieser die heldenhaften Taten der beiden lobend erwähnt. Im Zuge der weiteren Ausarbeitung dieser Version wird die den Höhepunkt bildende Party-Szene hinzugefügt. Mit ihr sollte der Film schließen: Devlin beschäftigt die Nazis so lange, bis Alicia fliehen kann; man lauert ihm aber auf und tötet ihn, während Alicia draußen wartet. Die Idee dahinter ist, daß sich damit die Spannung zwischen Devlin und Alicia löst. Denn er ist unfähig, ihr seine Liebe zu gestehen, und sie glaubt nicht, daß sie wert ist, geliebt zu werden. So aber – indem er stirbt, um ihr Leben zu retten – kann sich Devlin ohne Worte zu seiner Liebe bekennen. In der Schlussszene sehen wir Alicia zusammen mit ihren dem Alkohol verfallenen Freunden wieder in Miami: Obwohl sie nun in noch stärkerem Ausmaß »berüchtigt« ist, trägt sie die Erinnerung an einen

1 Vgl. den faszinierenden Bericht in: Thomas Schatz, *The Genius of the System*, New York 1996, S. 393-403.

Mann in sich, der sie liebte und der für sie starb. Das ist, wie Hitchcock in einer Notiz an Selznick anmerkte, für sie dasselbe wie »zu heiraten und ein glückliches Leben zu führen«. – Die zweite Hauptversion endet auf völlig entgegengesetzte Weise. Hier taucht bereits die Idee auf, daß Alicia durch Sebastian und seine Mutter langsam vergiftet wird. Devlin tritt den Nazis mutig gegenüber, flieht dann mit Alicia, die aber in der Folge stirbt. Am Ende des Filmes sitzt Devlin alleine in einem Café in Rio, wo er Alicia häufig getroffen hat. Er hört, wie man am Nebentisch davon spricht, daß Sebastians liederliche und hinterhältige Frau gestorben ist. In seinen Händen hält Devlin ein Anerkennungsschreiben von Präsident Truman, in dem dieser ihn für seine Tapferkeit belobigt. Devlin steckt den Brief ein und trinkt aus ... – In einer weiteren (man kann ohne weiteres sagen: der schlimmsten) Fassung, die niemand anderer als Clifford Odets ausgearbeitet hat, verlassen Devlin und Alicia Sebastians Haus zusammen mit diesem und seiner Mutter, die die beiden Geliebten mit ihrem Revolver in Schach hält. Die Mutter tötet ihren Sohn in einem Wutanfall, stirbt aber selbst in dem darauffolgenden Tumult, so daß alles gut endet ... Schließlich gelangte man zu der Fassung, die wir alle kennen. Sie endet damit, daß einer Heirat Devlins und Alicias nichts mehr im Wege steht. Hitchcock zeigte dieses Finale jedoch nicht und beendete den Film auf eine eher tragische Art: Sebastian, der Alicia wirklich geliebt hat, sieht sich zuletzt dem tödlichen Haß der Nazis ausgeliefert.

Wo finden wir nun also in der Abfolge dieser Versionen ein Schibboleth? Der Zuschauer, der mit den Hitchcockschen Schibboleths nicht vertraut ist, wird sicher nicht bemerken, wie die beiden alternativen Ausgänge (Devlins und Alicias Tod) tatsächlich im Film enthalten sind. Sie bilden nämlich eine Art von phantasmatischem Hintergrund der Handlung, die wir auf der Leinwand sehen: Um ein Paar werden zu können, *müssen beide einen »symbolischen Tod« sterben*, so daß sich das Happy-End aus der Kombination zweier tragischer Schlußversionen ergibt. Das heißt, die zwei alternativen phantasmatischen Szenarios stützen den Handlungsausgang, den wir tatsächlich sehen. Gegen Ende des Filmes stirbt Alicia einen »symbolischen Tod«, und zwar in der Form eines langen, qualvollen Vergiftungsprozesses, der sie nahezu umbringt – so als ob damit das patriarchalische Argument vertreten werden sollte, daß nur die mortifizierte, immobilisierte, ihrer Handlungsautonomie beraubte Frau eine Ehe mit dem Helden eingehen kann. (Devlins symbolischer Tod hat eine

andere Form: er bekennt ganz offen seine Liebe zu Alicia, wodurch er seine alte subjektive Identität radikal reformuliert – danach ist er nicht mehr der »alte«; sobald er ihr seine Liebe bekennt, stirbt, um es ganz pathetisch zu sagen, sein altes Ich.) Schon aus dieser kurzen Analyse lässt sich ersehen, wie groß die ideologiekritische Kraft dieses Hitchcockschen Schibboleth ist. In ihm wird nämlich die ganze Problematik des Sexismus veranschaulicht: der traumatische Preis, den eine Frau zu bezahlen hat, um eine »normale Ehefrau« zu werden, und die Bedrohung, die selbstbewußte Weiblichkeit für die männliche Identität darstellt ... Die Pointe der folgenden Analysen besteht darin, diesen »anderen Hitchcock« sichtbar zu machen und ihn so für ein progressives Denken und eine progressive Praxis zu retten.

Slavoj Žižek
Alfred Hitchcock oder Die Form
und ihre geschichtliche Vermittlung

Was in der Vielzahl von Versuchen, den Bruch zwischen Modernismus und Postmodernismus zu interpretieren, üblicherweise unbeachtet bleibt, ist die Weise, in der dieser Bruch gerade den *Status von Interpretation selbst* betrifft. Beide, sowohl der Modernismus als auch der Postmodernismus, konzipieren Interpretation als etwas, das seinem Objekt inhärent ist: Ohne Interpretation haben wir demnach keinen Zugang zum Kunstwerk – jenes Paradies, worin alle, unbesehen ihrer Versiertheit im Interpretieren, das Kunstwerk als solches genießen können, ist damit unwiederbringlich verloren. Der Bruch zwischen Modernismus und Postmodernismus ist folglich innerhalb dieser inhärenten Beziehung des Textes zu seinem Kommentar zu lokalisieren.

Ein modernes Kunstwerk ist seiner Definition nach »unverständlich«, es wirkt als Schock, als das Hereinbrechen eines Traumas, das die Selbstgenügsamkeit unserer täglichen Routine untergräbt und sich nicht in das symbolische Universum der vorherrschenden Ideologie integrieren läßt. Nach diesem ersten Aufeinanderprallen betritt die Interpretation die Bühne und ermöglicht es uns, diesen Schock zu integrieren – sie informiert uns z. B., daß dieses Trauma die schockierende Leere unseres »normalen« täglichen Lebens widerspiegelt und auf sie verweist ... In diesem Sinn ist Interpretation der abschließende Moment des Rezeptionsaktes: T.S. Eliot war insofern nur konsequent, wenn er sein Werk *The Waste Land* mit Anmerkungen über literarische Bezüge versah, wie man sie von einem akademischen Kommentar erwarten würde.

Was der Postmodernismus macht, ist genau das Gegenteil: seine Gegenstände *par excellence* sind Produkte mit entschiedenem Massen-Appeal (Filme wie *BLADE RUNNER*, *TERMINATOR* oder *BLUE VELVET*) – und es ist die Aufgabe der Interpretation, darin Darstellungen der esoterischsten theoretischen Feinheiten von Lacan, Derrida oder Foucault zu erkennen. Wenn also die Freude der modernistischen Interpretation im Effekt einer Wiedererkennung besteht, die das Beunruhigende und Unheimliche ihres Gegenstandes plausibel und vertraut macht (»Aha, jetzt verstehe ich, was dieser augenschein-

liche Unsinn soll!«), so ist es das Ziel einer postmodernistischen Behandlung, das anfänglich Vertraute des Gegenstandes zu verfremden: »Sie glauben, daß das, was Sie sehen, ein einfaches Melodram ist, dem auch Ihre senile Oma problemlos folgen könnte? Aber ohne in Betracht zu ziehen, was es hier mit ... (der Differenz zwischen Symptom und *Sinthom*; der Struktur des Borromäischen Knotens; dem Umstand, daß *Die Frau* einer der Namen-des-Vaters ist etc. etc.) auf sich hat, haben Sie die Pointe überhaupt nicht begriffen!«

Wenn es einen Autor gibt, dessen Name für diese interpretative Freude der Verfremdung auch des banalsten Inhalts stehen kann, so ist es Alfred Hitchcock. Hitchcock als theoretisches Phänomen – davon sind wir in den vergangenen Jahrzehnten Zeugen gewesen. Und die endlose Flut von Büchern, Artikeln, universitären Seminaren, Vorträgen belegt es: Er ist ein »postmodernes« Phänomen *par excellence*. Das gründet sich auf die außerordentliche Übertragung, die seine Werke auslösen: Für echte Hitchcock-Aficionados *hat* in seinen Filmen *alles Bedeutung*, der scheinbar einfachste Handlungsverlauf verbirgt unerwartete philosophische Delikatessen (das vorliegende Buch nimmt, sinnlos es zu leugnen, uneingeschränkt an diesem Wahn teil). Aber ist Hitchcock darum schon ein »Postmodernist« *avant la lettre*? Wie soll man ihn verorten in der Triade »Realismus–Modernismus–Postmodernismus«, die von Fredric Jameson speziell im Hinblick auf die Geschichte des Kinos entwickelt wurde und worin »Realismus« das klassische Hollywood, d. h. den in den dreißiger und vierziger Jahren entwickelten narrativen Code bezeichnet, »Modernismus« die großen *Autoren* der fünfziger und sechziger Jahre und »Postmodernismus« das Schlamassel, in dem wir uns heute befinden, d. h. die Besessenheit durch das traumatische »*Ding*«, die jedes narrative Netz als einen weiteren verfehlten Versuch ansieht, das *Ding* vertraut zu machen?¹

1 Vgl. Fredric Jameson, »The Existence of Italy«, in *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1990. – Die Anwendbarkeit der Jamesonschen Triade Realismus–Modernismus–Postmodernismus bestätigt sich darüber hinaus auch durch die Art, wie sie es uns ermöglicht, einen *ordre raisonné* in eine Reihe zeitgenössischer Filme zu bringen. So ist es nicht schwierig zu erkennen, daß innerhalb der Reihe der GODFATHER-Filme der erste Film »realistisch« ist (im Sinn des Hollywood-Realismus: narrative Geschlossenheit etc.), der zweite »modernistisch« (die Verdopplung des Erzählstrangs: Der ganze Film ist eine Art von doppeltem Anhang zu GODFATHER I, ein Vor- und ein Nachspann zur bereits erzählten Hauptgeschichte) und der dritte »postmodernistisch« (ein *bricolage* aus narrativen Fragmenten, die nicht mehr durch eine organische Verbindung oder einen formalen mythischen Rahmen



Für eine dialektische Annäherungsweise ist Hitchcock gerade insofern von besonderem Interesse, als er sich an den Grenzen dieser Triade bewegt² – jeder Versuch einer Klassifizierung führt früher

zusammengehalten werden). Die geringer werdende Qualität jeder folgenden Einheit zeigt, daß die Dominante der gesamten Trilogie »realistisch« ist. Ganz anders verhält es sich im Fall jener drei Filme aus der Mitte der achtziger Jahre, die ebenfalls eine Art von Trilogie bilden: *FATAL ATTRACTION*, *SOMETHING WILD*, *BLUE VELVET*. Die Triade Realismus-Modernismus-Postmodernismus wird hier veranschaulicht durch die drei verschiedenen Haltungen gegenüber der Anderen Frau als dem Punkt der »fatalen Anziehung«, durch welchen das Reale in die alltägliche Realität eindringt und deren Kreislauf stört: *FATAL ATTRACTION* verbleibt innerhalb der Grenzen der üblichen Familien-Ideologie, worin die Andere Frau (Glenn Close) das Böse verkörpert, das abgewehrt oder gar getötet werden muß; in *SOMETHING WILD* dagegen wird Melanie Griffith als diejenige dargestellt, die Jeff Daniels aus der falschen Yuppie-Welt löst und ihn zwingt, sich dem wirklichen Leben zu stellen; in *BLUE VELVET* entzieht Isabella Rossellini sich dieser einfachen Opposition und erscheint als das *Ding* in all seiner Ambiguität, indem sie den Helden zugleich anzieht wie zurückstößt ... Die ansteigende Qualität zeigt hier, daß die Dominante in diesem Fall durch den »Postmodernismus« gebildet wird.

- ² Schon Deleuze hat Hitchcock genau an der Grenze lokalisiert, wo das »Bewegungsbild« (*image-mouvement*) in das »Zeit-Bild« (*image-temps*) übergeht: »le dernier des classiques, ou le premier des modernes« (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris: Editions de Minuit 1990, S. 79).

oder später zu dem paradoxen Resultat, daß Hitchcock in gewisser Weise *allen drei Klassen zugleich angehört*: Er ist »Realist« (für die Vertreter der alten linken Kritik und die Historiker, in deren Augen sein Name für die ideologische narrative Hollywood-Geschlossenheit steht, bis herauf zu Raymond Bellour, für den seine Filme den ödipalen Verlauf variieren und als solche eine »sowohl exzentrische als auch exemplarische Version« des klassischen Hollywood-Erzählkinos sind³); er ist »Modernist« (d. h. ein Vorläufer und zugleich einer in der Reihe der großen *auteurs*, die, an den Rändern Hollywoods oder außerhalb, dessen erzählerische Codes subvertierten – Welles, Renoir, Bergman ...), und er ist »Postmodernist« (wenn aus keinem anderen Grund, so aufgrund der oben genannten Übertragung, die seine Filme bei den Interpreten auslösen).

Was also *ist* Hitchcock »in Wahrheit«? – Man ist versucht, den einfachen Weg zu nehmen und festzustellen, daß er »in Wahrheit

- 3 Raymond Bellour, »Psychosis, Neurosis, Perversion«, in: Marshall Deutelbaum and Leland Poague (Hg.), *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, S. 312. – Wenn man darüber hinaus Bellours Definition akzeptiert, wonach das grundlegende Hollywood-Schema »eine Maschine zur Produktion des Paares« ist, so muß man nach dem weiteren Funktionieren dieser Maschine nicht bei Hitchcock suchen, sondern in einer großen Zahl neuerer Filme, die scheinbar nichts mit dem klassischen Hollywood gemeinsam haben. Nehmen wir nur zwei Filme von 1990, die dem Anschein nach nicht das geringste gemeinsam haben: AWAKENINGS und DANCES WITH WOLVES – es gibt dennoch einen entscheidenden Grundzug, der sie vereint: Seinem »offiziellen« Inhalt zufolge ist AWAKENINGS die Geschichte eines Arztes (Robin Williams), der durch die Anwendung neuer chemischer Mittel Patienten aus deren jahrzehntelangem Koma weckt und es ihnen ermöglicht, kurzzeitig ins normale Leben zurückzukehren; der Schlüssel zu diesem Film allerdings liegt in dem Umstand, daß der Doktor selbst scheu, reserviert und sexuell unaufgeweckt ist – der Film endet mit *seinem* Erwachen, d. h. in dem Moment, wo er seine ihn unterstützende Krankenschwester um ein Rendezvous bittet. Letzten Endes erwachen die Patienten nur, um dem Doktor die Botschaft zu bringen, die ihn betrifft: Der Wendepunkt des Films tritt ein, als Robert de Niro, einer der erweckten Patienten, noch rechtzeitig vor seinem Rückfall dem Doktor ins Gesicht sagt, daß der einzige wirklich Unaufgeweckte kein anderer als er selbst ist, unfähig, die kleinen Dinge zu schätzen, die dem Leben Sinn geben ... Der Ausgang des Films basiert also auf einer Art von unausgesprochenem symbolischen Tausch: als ob die Patienten geopfert (zum Rückfall ins Koma, d. h. zum Wieder-»Einschlafen« freigegeben) würden, so daß der Doktor aufwachen und eine Sexualpartnerin finden kann – kurz, so daß ein Paar produziert wird. In DANCES WITH WOLVES wird die Rolle dieser Patienten von dem Sioux-Stamm übernommen, der ebenfalls in einem impliziten symbolischen Tausch zum Verschwinden freigegeben wird, so daß das Paar, gebildet aus Kevin Costner und der weißen Frau, die seit ihrer Kindheit unter den Indianern lebt, produziert werden kann.

Realist« ist, fest eingebettet in die Hollywood-Maschinerie, und daß er erst nachträglich anders angeeignet wurde, zunächst durch die Modernisten rund um die *Cahiers du cinéma* und dann durch die Postmodernisten. Allerdings gründet sich eine solche Lösung auf die Unterscheidung zwischen dem »Ding an sich« und seinen sekundären Interpretationen – eine Unterscheidung, die epistemologisch zutiefst verdächtig ist, denn eine Interpretation ist ihrem Gegenstand niemals einfach »äußerlich«. Es ist darum bei weitem produktiver, *dieses Dilemma in das Werk Hitchcocks selbst zu verlagern* und die Triade Realismus-Modernismus-Postmodernismus als ein Prinzip der Einteilung zu begreifen, das es uns ermöglicht, Ordnung ins Werk zu bringen, indem wir darin fünf Perioden unterscheiden:

– Filme vor THE THIRTY-NINE STEPS: Hitchcock vor seinem »epistemologischen Bruch«, vor dem, was Elizabeth Weis treffend die »Konsolidierung von (Hitchcocks) klassischem Stil« nannte,⁴ oder, um es in der Sprache Hegels zu formulieren: Hitchcock, bevor er sein eigener Begriff wurde. Natürlich kann man hier, in bezug auf die Filme vor dem Bruch, das Spiel »schon da ist der ganze Hitchcock enthalten« spielen (Rothman zum Beispiel machte in THE LODGER die Ingredienzen des gesamten Hitchcock bis hin zu PSYCHO aus⁵) – unter der Bedingung, daß man die *retroaktive* Natur einer solchen Vorgehensweise nicht übersieht: Die Position, von der aus sie spricht, ist der bereits verwirklichte Begriff des »Hitchcockschen Universums«.

– Englische Filme aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, d.h. von THE THIRTY-NINE STEPS zu THE LADY VANISHES: »Realismus« (klarerweise der Grund, weshalb sogar ein dogmatischer Marxist wie Georges Sadoul, der Hitchcock im allgemeinen sehr kritisch gegenübersteht, diese Filme akzeptabel findet), formal innerhalb der Grenzen des klassischen Erzählkinos, thematisch zentriert um die *ödipale Geschichte von der Initiationsreise des Paares*. Das heißt, die lebhafteste Handlung in diesen Filmen sollte uns keine Minute lang täuschen – ihre Funktion besteht letztlich nur darin, das Liebespaar auf die Probe zu stellen und dessen schließliche Vereinigung möglich zu machen. Sie sind immer Geschichten eines Paares, das durch Zufall verbunden worden ist (manchmal buchstäblich: durch Hand-

4 Elizabeth Weis, *The Silent Scream*, London: Associated University Presses 1982, S. 77.

5 Vgl. Kapitel 1 von William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge (Ma): Harvard University Press 1982.

schellen in THE THIRTY-NINE STEPS) und dann durch eine Reihe von Prüfungen hindurch reift, d.h. Variationen des grundlegenden Motivs der bürgerlichen Ideologie der Heirat, das seinen ersten und vielleicht nobelsten Ausdruck in Mozarts *Zauberflöte* gefunden hat.⁶ Die Paare, die durch Zufall verbunden und durch Prüfungen wiedervereinigt werden, sind Hannay und Pamela in THE THIRTY-NINE STEPS, Ashenden und Elsa in THE SECRET AGENT, Robert und Erica in YOUNG AND INNOCENT, Gilbert und Iris in THE LADY VANISHES. Die bemerkenswerte Ausnahme bildet hier SABOTAGE, wo das Dreieck aus Sylvia, ihrem kriminellen Gatten Verloc und dem Detektiv Ted jene Konstellation vorausahnen läßt, die für die nächste Schaffensperiode Hitchcocks charakteristisch ist:

– Die »Selznick's-Periode«, d.h. Filme von REBECCA bis zu UN-
DER CAPRICORN: »Modernismus«, formal umrissen durch die Vor-
herrschaft von langen, anamorphotisch verzerrten Kamerafahrten,
thematisch zentriert auf die Perspektive der *weiblichen Heldin, die
durch eine zweideutige (teuflische, impotente, obszöne, gebrochene ...)
Vater-Figur traumatisiert wird*. Das heißt, die Geschichte wird in
der Regel vom Standpunkt einer Frau erzählt, die zwischen zwei
Männern gespalten ist, der ältlichen Figur eines Schurken (ihrem
Vater oder betagten Gatten – eine der typischen Figuren Hitchcocks:
der Schurke, der sich des Teuflischen in ihm selbst gewahr ist und
nach seiner eigenen Zerstörung strebt) und dem jüngeren, in gewis-
ser Weise faden »good guy«, den sie am Ende wählt. Neben Sylvia,
Verloc und Ted in SABOTAGE sind die Paradenfälle solcher Dreiecke
Carol Fisher, gespalten zwischen der Treue zu ihrem Vater, der mit
den Nazis sympathisiert, und der Liebe zu dem jungen amerikani-
schen Journalisten, in FOREIGN CORRESPONDENT; Charlie, ge-
spalten zwischen ihrem mörderischen Onkel desselben Namens und
dem Detektiv Jack in SHADOW OF A DOUBT; und natürlich Alicia,
gespalten zwischen ihrem älteren Ehemann Sebastian und Devlin,

6 Die Parallele könnte hier bis in Details weiterverfolgt werden: die geheimnisvolle Frau, die den Helden mit seiner Mission beauftragt (die Fremde, die in Hannays Wohnung getötet wird, in THE THIRTY-NINE STEPS; die nette alte Dame, die verschwindet, im Film mit dem entsprechenden Titel), ist sie nicht eine Art von Reinkarnation der »Königin der Nacht«? Der schwarze Monostatos, ist er nicht reinkarniert in dem mörderischen Schlagzeuger mit geschwärztem Gesicht in YOUNG AND INNOCENT? In THE LADY VANISHES zieht der Held die Aufmerksamkeit seiner zukünftigen Liebe auf sich, indem er was spielt? – Eine Flöte natürlich!

in NOTORIOUS.⁷ Der zweideutige Gipfelpunkt dieser Periode ist klarerweise ROPE: Anstelle der weiblichen Heldin sehen wir hier den »passiven« Teil eines homosexuellen Paares (Farley Granger), gespalten zwischen seinem charmant-teuflischen Partner und dem Lehrer der beiden, dem Professor (James Stewart), der nicht bereit ist, deren Verbrechen als die Verwirklichung seiner eigenen Lehren anzuerkennen.

– Die großen Filme der fünfziger und frühen sechziger Jahre, d.h. von STRANGERS ON A TRAIN bis zu THE BIRDS: »Postmodernismus«, formal gekennzeichnet durch die hervorgehobene allegorische Dimension (die Filme verweisen innerhalb ihres diegetischen Inhalts auf den Prozeß ihres eigenen Aussagens sowie ihres Konsumiertwerdens: Verweise auf »Voyeurismus« von REAR WINDOW bis PSYCHO etc.), inhaltlich zentriert auf die Perspektive des *männlichen Helden*, für den das mütterliche Über-Ich den Zugang zu einer »normalen« sexuellen Beziehung versperrt (Bruno in STRANGERS ON A TRAIN, Jefferies in REAR WINDOW, Roger Thornhill in NORTH BY NORTHWEST, Norman in PSYCHO, Mitch in THE BIRDS, bis hin zum »Krawatten-Mörder« in FRENZY).

– Filme seit MARNIE: Trotz einzelner Glanzpunkte (dem Schiffsrumpf am Ende der Straße in MARNIE, der Ermordung Gromeks in TORN CURTAIN, der Kamera-Rückwärtsfahrt in FRENZY, dem Gebrauch der parallelen Erzählweise in FAMILY PLOT etc.) handelt es sich hierbei um »Nach«-Filme, Filme einer Zerfallsperiode. Ihr theoretisches Hauptinteresse liegt in dem Umstand, daß sie – gerade aufgrund dieses Zerfalls, d. h. aufgrund dessen, daß Hitchcocks Universum hier in seine partikularen Bestandteile auseinanderbricht – uns in die Lage versetzen, diese Bestandteile zu isolieren und klar zu erfassen.

Der entscheidende Punkt für eine Analyse der »gesellschaftlichen Vermittlung« der Filme Hitchcocks ist hier das Zusammenfallen des jeweils dominanten Typs von Subjektivität in den drei zentralen Perioden mit jener Form von Subjektivität, die den drei Stadien des Kapitalismus (liberaler Kapitalismus; imperialistischer Staats-Kapi-

7 Die bemerkenswerte Ausnahme ist hier UNDER CAPRICORN, wo die Heldin dem oberflächlichen Charme eines jungen Verführers widersteht und zu ihrem betagten, kriminellen Ehemann zurückkehrt, nachdem sie gestanden hat, daß sie das Verbrechen, für das ihr Mann verurteilt wurde, selbst begangen hat – kurz, die Möglichkeitsbedingung dieser Ausnahme ist die *Übertragung von Schuld*, die die nächste Periode ankündigt.

talismus; später, »post-industrieller« Kapitalismus) eigen ist: Die Initiationsreise des Paares, die mit ihren Hindernissen die Sehnsucht nach Wiedervereinigung schürt, ist fest gegründet auf die klassische Ideologie des »autonomen« Subjekts, das durch Prüfungen gestärkt wird. Die resignative Vaterfigur der zweiten Phase verweist auf den Niedergang dieses »autonomen« Subjekts, dem der siegreiche, langweilig-»heteronome« Held gegenübergestellt ist. Und schließlich ist es nicht schwierig, in dem typischen Hitchcockschen Helden der fünfziger und frühen sechziger Jahre die Züge des »pathologischen Narziß« wiederzuerkennen, der Subjektivitäts-Form, die die sogenannte »Konsumgesellschaft« charakterisiert.⁸ Das ist bereits eine hinreichende Antwort auf die Frage nach der »gesellschaftlichen Vermittlung« von Hitchcocks Universum: Die inhärente Logik seiner Entwicklung ist unmittelbar gesellschaftlich. Hitchcocks Filme artikulieren diese drei Typen von Subjektivität in einer klaren, sozusagen destillierten Form, nämlich als die drei Modalitäten des Begehrens. Man kann diese Modalitäten skizzieren, indem man sie auf die vorherrschende Form des Gegenpols zum Subjekt, das *Objekt*, in jeder dieser drei Perioden bezieht. Wenn wir vom »Hitchcockschen Objekt« sprechen, so zielt die erste, automatische Assoziation klarerweise auf den MacGuffin – jedoch ist der MacGuffin nur einer von drei verschiedenen Objekttypen in Hitchcocks Filmen:

- Zunächst also der MacGuffin selbst, »ein Überhaupt-Nichts«, ein leerer Platz, ein reiner Vorwand, dessen Rolle darin besteht, die Geschichte in Gang zu bringen: die Formel der Flugzeugmotore in *THE THIRTY-NINE STEPS*, die Geheimklausel des Flottenabkommens in *FOREIGN CORRESPONDENT*, die in einer Melodie enthaltene verschlüsselte Botschaft in *THE LADY VANISHES*, die Uran-Flaschen in *NOTORIOUS* usw. Dieses Objekt ist reiner Schein: In sich selbst ist es vollkommen indifferent und – aufgrund struktureller Notwendigkeit – abwesend; seine Bedeutung ist rein selbstreflexiv, sie besteht in dem Umstand, daß das Objekt Bedeutung für andere besitzt, daß es für die Hauptfiguren der Geschichte von lebenswichtiger Bedeutung ist.

- Aber in einer Reihe von Filmen Hitchcocks finden wir einen anderen Typ – den eines Objekts, das entschiedenermaßen *nicht*

⁸ Zu einer detaillierteren Darstellung dieser Periodisierung von Hitchcocks Werk siehe Slavoj Žižek, *Looking Awry: An introduction to Lacan through Popular Culture*, Cambridge (Ma): MIT Press 1991.

indifferent, *nicht* reine Abwesenheit ist: Worauf es hier ankommt, ist gerade seine Anwesenheit, die materielle Anwesenheit eines Realitäts-Fragments – es ist ein Überbleibsel, ein Rest, der sich nicht auf ein Netz formaler Beziehungen, wie sie der symbolischen Struktur eigen sind, reduzieren läßt. Wir können dieses Objekt definieren als ein Objekt des Austauschs, das zwischen Subjekten zirkuliert und als eine Art Garantie, Faustpfand, für ihre symbolische Beziehung dient. Das ist die Rolle des Schlüssels in NOTORIOUS und DIAL M FOR MURDER, die Rolle des Eherings in SHADOW OF A DOUBT und REAR WINDOW, die Rolle des Feuerzeugs in STRANGERS ON A TRAIN und sogar die Rolle des Kindes, das zwischen den beiden Paaren in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH zirkuliert. Es ist einzeln, nicht-gespiegelt, d. h., es hat kein Double, es entzieht sich der dualen Spiegel-Beziehung – das ist der Grund, weshalb es eine entscheidende Rolle gerade in jenen Filmen spielt, die auf einer ganzen Reihe von dualen Beziehungen aufgebaut sind und worin jedes Element sein spiegelbildliches Gegenstück hat (STRANGERS ON A TRAIN; SHADOW OF A DOUBT, wo schon der Name der Hauptfigur gedoppelt ist: Onkel Charlie, Nichte Charlie). Es ist dasjenige, das *kein* Gegenstück hat – aus diesem Grund muß es zwischen den entgegengesetzten Elementen zirkulieren, als ob es, von Anfang an verloren, auf der Suche nach dem ihm zustehenden Platz wäre. Das Paradox seiner Rolle besteht darin, daß es, obwohl es ein Überbleibsel des Realen, ein »Exkrement« ist (die Psychoanalyse würde es als »anales Objekt« bezeichnen), als positive Bedingung für die Wiederherstellung einer symbolischen Struktur fungiert: Die Struktur der symbolischen Tauschakte kann sich nur insoweit errichten, als sie in diesem gänzlich materiellen Element, das als ihre Garantie wirkt, verkörpert ist. Zum Beispiel hält der mörderische Pakt zwischen Bruno und Guy in STRANGERS ON A TRAIN nur so lange, wie das Objekt (das Feuerzeug) zwischen ihnen zirkuliert. Das ist die Ausgangssituation in einer ganzen Reihe von Filmen Hitchcocks: Am Anfang haben wir einen nicht-strukturierten, vor-symbolischen, imaginär homöostatischen Zustand, eine indifferente Balance, in der die Beziehungen zwischen den Subjekten noch nicht in einem strengen Sinn – d. h. durch den zwischen ihnen zirkulierenden Mangel – strukturiert sind. Und das Paradoxe ist, daß dieser symbolische Pakt, dieses strukturelle Netzwerk von Beziehungen sich nur insofern errichten kann, als es in einem völlig kontingenten materiellen Element verkörpert ist, einem kleinen Stückchen des Realen, das durch