



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dramaturgie der psychischen Störungsbilder und
Einsatz der Psychoanalyse in Alfred Hitchcocks
Marnie“

Verfasserin

Stefanie Hatzl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| <u>Einleitung</u> | 3 |
| <u>Kapitel 1: Alfred Hitchcock und die Hintergründe zu <i>Marnie</i></u> | 7 |
| 1.1 Alfred Hitchcock und sein Verhältnis zu Frauen | 7 |
| 1.1.1 Hitchcocks Strategien, sein Exhibitionismus und Schaulust | 16 |
| 1.2 Hitchcocks Intention <i>Marnie</i> zu verfilmen | 22 |
| 1.3 Der Autor des Romans und wesentliche Unterschiede zwischen Roman und Film | 26 |
| 1.3.1 Der Autor Winston Graham | 26 |
| 1.3.2 Der Inhalt des Films | 28 |
| 1.3.3 Unterschiede zwischen Film und Roman | 29 |
| <u>Kapitel 2: Filmanalyse und Dramaturgie</u> | 35 |
| 2.1 Bildebene | 35 |
| 2.2 Musik- und Tonebene | 62 |
| <u>Kapitel 3: Psychische Störungsbilder und Psychoanalyse in <i>Marnie</i></u> | 65 |
| 3.1 Darstellung des seelischen Zustandes von Marnie: | 65 |
| a) Neurose, Kleptomanie und Frigidität | 65 |
| b) Marnies Phobien | 73 |
| c) Marnies Persönlichkeitsstörungen und Depressivität | 76 |
| d) Marnies Posttraumatische Belastungsstörung | 82 |
| 3.2 Untersuchung von Marks Störungsbild: | 87 |
| a) Marks Fetischismus | 87 |
| b) Marks Narzissmus und antisoziale Störung | 95 |
| 3.3 Anwendung der Psychoanalyse in <i>Marnie</i> | 99 |
| 3.4 Interview mit Dr. Martin Poltrum | 106 |
| <u>Kapitel 4: <i>Marnie</i> in Zusammenhang mit feministischen Kritikpunkten</u> | 109 |
| 4.1 Die Rolle der Frau zu Beginn der 1960er Jahre | 109 |
| 4.2 Laura Mulveys Kritik am männlichen Blick | 113 |
| 4.3 Feministische Kritik an Freuds Ansichten | 117 |
| <u>Schlussresümee</u> | 118 |
| <u>Quellenverzeichnis</u> | 119 |
| <u>Abstract</u> | 124 |
| <u>CurriculumVitae</u> | 125 |

Einleitung

Bei *Marnie* handelt es sich um einen der zahlreichen Thriller des Regisseurs Alfred Hitchcock. Er beschäftigt sich darin noch intensiver als in seinen davor erschienenen Filmen *Psycho* und *The Birds*, mit psychologischen Themen. *Marnie* handelt von einer jungen Frau, die aufgrund eines traumatischen Erlebnisses in ihrer Kindheit Neurosen und Persönlichkeitsstörungen entwickelte. Als „Neurose“ wird eine Störung der Psyche bezeichnet, die sich in unterschiedlichen Symptomen äußern kann, wie beispielsweise in der Angst vor an sich harmlosen Objekten, zwanghaftem Verhalten oder sozialem Rückzug. Der Betroffene¹ ist sich dabei der Irrationalität seiner Handlungen bewusst.² Eine Persönlichkeitsstörung hingegen wird auch als „Charakterneurose“³ bezeichnet. Ihre Symptome können sehr vielfältig sein und gelten als „[...]Abweichung von einem als normal angesehenen Standard im Hinblick auf Stimmungen, Emotionen und Sozialverhalten.“⁴ Die Besonderheit an Persönlichkeitsstörungen ist, dass sie eine eigene Kategorie bilden und weder der Neurose noch der Psychose zugeordnet werden können. Jedoch können Betroffene psychotische Tendenzen entwickeln, wie es auch der Protagonistin in *Marnie* ergeht.⁵ Der Unterschied zu einer Neurose besteht bei einer Psychose hauptsächlich darin, dass bei der Psychose der Realitätsbezug erheblich gestört ist und keine Einsicht in das Fehlverhalten gegeben ist.⁶

Marnies Neurose zeigt sich in einem zwanghaften Drang zu Stehlen. Sie ist daher Kleptomanin und unfähig ihren Stehl-Trieb zu kontrollieren. Marnie leidet zudem an Phobien, intensiven Zuständen der Angst, die durch den Kontakt mit der Farbe Rot und mit Gewittern ausgelöst werden. Darüber hinaus ist sie nicht in der Lage, die Nähe von einem Mann zu ertragen, jedoch ist sie um die Liebe ihrer Mutter umso mehr bemüht, die ihr aber nicht die Aufmerksamkeit, die sich Marnie von ihr erwartet, zukommen lässt. Der männliche Protagonist in *Marnie* hat ebenfalls

¹ Anmerkung: Zwecks leichterer Lesbarkeit wird im Laufe der Arbeit stets das maskuline Geschlecht verwendet, damit aber auf beide Geschlechter Bezug genommen.

² Vgl. Christian Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, hrsg. vom Faktum-Lexikoninstitut (Gütersloh/München: Bertelsmann, 1995), S.327.

³ Ebenda, S.377.

⁴ Ebd., S.377.

⁵ Vgl. Sven Barnow, *Von Angst bis Zwang: ein ABC der psychischen Störungen: Formen, Ursachen und Behandlung* (Bern: Huber⁵, 2008), S.199f.

⁶ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.389.

psychische Deformationen aufzuweisen. Dabei sticht vor allem sein Fetischismus hervor, der darin besteht, sexuelle Erregung durch seine Festnahme der Diebin Marnie zu verspüren.⁷

Der Film wurde 1964, im Jahr seines Erscheinens, sowohl beim Publikum als auch bei den Filmkritikern nicht sehr positiv aufgenommen. Gründe hierfür waren, der Quellenlage zu urteilen, zum Einen der klischeehafte Einsatz der Psychoanalyse im Film zum Anderen die offensichtlich gemalte Hintergrundszenerie, die zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr aktuell erschien.⁸ Dass Hitchcock damit bezweckte die Psyche der Protagonistin zu verdeutlichen, wurde offenbar erst Jahre später erkannt.⁹

Laut den Quellen ließ sich Hitchcock zu Beginn der 60er Jahre von dem Roman des britischen Autors Winston Graham inspirieren um *Marnie* zu verfilmen. Hitchcocks Motivation entsprang einem seiner Lieblingsthemen: die Beschäftigung mit dem Identitätsverlust einer Person und die Konsequenzen und Gefahren die sich infolgedessen für sie selbst als auch für ihre Umgebung ergeben.¹⁰

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit bilden der Film sowie die Beschäftigung mit Alfred Hitchcock selbst. Vor allem sein Verhältnis und sein Umgang mit Frauen erscheinen mir wichtig zu untersuchen, da diese Thematik rund um Hitchcocks Persönlichkeit und seiner Obsessionen eine erhebliche Rolle für das Entstehen und den Ablauf des Films darstellte. Im ersten Kapitel wird daher vor allem auf Alfred Hitchcock selbst eingegangen werden.

Nach der eingehenden Beschäftigung mit dem Regisseur, werden danach die Hintergründe zu *Marnie* erläutert sowie Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Film und Winston Grahams Roman, diskutiert werden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich insbesondere mit der Dramaturgie von *Marnie*. Dabei werden Schlüsselszenen im Film analytisch herangezogen, da ich auf einige Szenen in späteren Kapiteln wieder eingehen werde um sie detaillierter zu betrachten. Dies dient vor allem der Orientierung im Zuge der Arbeit. Des Weiteren werden inhaltliche Verbindungen und Parallelen zu ähnlichen Szenen in

⁷ Vgl. ebenda, S.122.

⁸ Vgl. Bodo Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München: Heyne⁴, 1992), S.233.

⁹ Vgl. ebenda, S.233.

¹⁰ Vgl. Anon.: „Marnie“, o.J., www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/marnie.htm, Zugriffsdatum: 4.4.2013.

anderen Hitchcock- Filmen hergestellt. Besonderes Augenmerk wird in diesem Kapitel auf die Bild- und Ton-Ebene gelegt sowie auf die Verwendung der Musik in *Marnie*.

Den Hauptteil meiner Arbeit bildet das dritte Kapitel. Darin kommt es zu einer Untersuchung der Psychischen Abnormitäten der Protagonisten und wie diese im Film dargestellt werden. Zu dieser Thematik führte ich am Dienstag, den 25. Juni 2013, ein Experteninterview in den Räumlichkeiten des Anton-Proksch-Instituts in Wien Liesing mit dem Psychotherapeuten und Autor Dr. Martin Poltrum, welcher meine Fragen, wie zum Beispiel welchen Realitätsgehalt Marnies Störungsbild, wie es im Film gezeigt wird, hat, beantwortete. Des Weiteren beschäftige ich mich in diesem Kapitel mit dem Störungsbild der posttraumatischen Belastungsstörung, an dem Marnie ebenfalls leidet und ihren Symptomen, sowie mit dem Thema Vergewaltigung, welches auch einen wichtigen Aspekt in *Marnie* darstellt. Es werden die negativen Konsequenzen von traumatischen Erlebnissen in der Kindheit und die typische Verlaufsform der Posttraumatischen Belastungsstörung beschrieben. Außerdem befasse ich mich in diesem Kapitel auch mit dem Störungsbild des männlichen Protagonisten im Film, Mark Rutland. Zu diesem Zwecke werde ich das Thema seines Fetischismus, nämlich die sexuelle Anziehung eines einer Person anhaftenden Gegenstandes oder Merkmales, aufgreifen.¹¹ Ich werde dessen Ausprägungsformen näher erklären und Szenen heranziehen in denen das Verhalten des Protagonisten zweifelsfrei als Fetischismus definiert werden kann. Ein weiterer Unterpunkt in diesem Kapitel bildet die Beschäftigung mit der Psychoanalyse. Beschrieben wird die klassische Form der Psychoanalyse initiiert von Doktor Sigmund Freud, ihr Einsatz im Film und weshalb ihre Anwendung darin kritisch zu hinterfragen ist. Im letzten Kapitel wird aufgezeigt warum *Marnie* aus heutiger Sicht Frauen-diskriminierend und damit überholt erscheint. Die Rollenbilder der Frau und des Mannes werden beleuchtet und die vorgegebene soziale Stellung der Frau der frühen 1960er Jahre ins Licht gerückt. Typische Klischees wie die Bevormundung der Frau durch den Mann werden anhand ausgewählter Szenen des Filmes sichtbar gemacht und mit bekannten Theorien zu Feminismus und Weiblichkeit ergänzt. Hierbei dienen vor allem die Kritiken und Theorien der beiden in Geschlechterdebatten involvierten Wissenschaftlerinnen Laura Mulvey und Betty

¹¹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.122.

Friedan. Abschließend folgt eine kurze Diskussion über die Psychoanalyse und ob und wie diese mit dem Feminismus vereinbar ist.

Als Werke werden unter den Gesichtspunkten der Filmanalyse unter anderem das Werk von Donald Spoto *Alfred Hitchcock und seine Filme*, die Interviews mit Alfred Hitchcock in *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von François Truffaut sowie das Werk *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis* von Gunther Salje herangezogen. Die Psychoanalyse betreffend dient mir insbesondere das Werk von Henk de Berg *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: eine Einführung*. In Bezug auf die Störungsbilder der Protagonisten wird eine Vielzahl moderner Werke der Psychologie verwendet, wie zum Beispiel von Marius Nickel *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, *Posttraumatische Belastungsstörungen* von Christine Knaevelsrud, *Persönlichkeitsstörungen* von Peter Fiedler sowie *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne* verfasst von Hartmut Böhme. Auf das letzte Kapitel bezogen und feministische Standpunkte umfassend kann der sehr bekannte Aufsatz von Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" dienen sowie der Text *The Feminine Mystique* der Feministin Betty Friedan. Abschließend folgen ein kurzes Schlussresümee sowie ein umfassendes Quellenverzeichnis der für die Arbeit herangezogenen Literatur und Medien.

1.Kapitel: Alfred Hitchcock und die Hintergründe zu *Marnie*

1.1 Alfred Hitchcock und sein Verhältnis zu Frauen

Da die erste Frau im Leben stets die eigene Mutter ist, bietet es sich an dieser Stelle an, das Verhältnis Alfred Hitchcocks zu seiner eigenen Mutter etwas näher zu beleuchten.

Soweit wir wissen hat Alfred Hitchcock im öffentlichen Rahmen über seine Mutter Emma Jane nur sehr wenig gesprochen. Aus den spärlichen Informationen und Quellen die diesbezüglich existieren lässt sich jedoch ablesen, dass die Beziehung zu seiner Mutter zwiespältig gewesen sein musste.¹² Zum Einen war seine Mutter offenbar dominant und äußerst streng zum Anderen erhielt Hitchcock aber extreme Zuneigung von ihr. Dieses Verhältnis dürfte beiderseitig gewesen sein, denn angeblich hätte er sie so sehr geliebt, dass er sie der Öffentlichkeit vorenthalten habe um sie ganz für sich vereinnahmen zu können.¹³ Im Gegensatz dazu ließ er die Figur der Mutter in zahlreichen seiner Filme immer wieder aufscheinen. Ein möglicher Grund dafür wäre sein eigenes Verhältnis zu ihr auf diese Weise aufzuarbeiten. Man denke hier nur an Norman Bates und seine mumifizierte Mutter in *Psycho*, welche er im Keller ganz für sich alleine verwahrte. Psychoanalytisch läge der Schluss nahe, dass Hitchcock durch seine extrem enge Mutterbindung Ängste vor dem Verlust dieser Beziehung hegte und er aufgrund dieser Trennungsangst in Filmen wie *Psycho*, die Mutterfigur bewusst als böse Mutter oder gar als Monster darstellte, um so eine Trennung zu ermöglichen.

Weil der Regisseur häufig die Angst des Publikums auf seine Filme projizierte und diese Angst oft in Verbindung mit der Mutterfigur steht, ist ersichtlich, dass die Angst sich wie ein roter Faden durch seine Werke zieht. Es ist eine besonders fragwürdige Anekdote überliefert, über die behauptet wird, dass sie auf Hitchcocks erste eigene Angsterfahrung Bezug nehme. Darin äußere der Regisseur, dass seine Mutter ihn im zarten Alter von sechs Monaten im Arm gehalten und erschreckt habe und das verschreckte Kind Schluckauf bekommen

¹² Vgl. Ronald M. Hahn, Rolf Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst* (München: Droemer Knauer, 1999), S.10.

¹³ Vgl. ebenda, S.10.

hätte.¹⁴ Die weiteren Hintergründe dieses Zitats von Hitchcock sind nicht bekannt. Der Literatur ist jedoch zu entnehmen, dass Hitchcock bei öffentlichen Veranstaltungen äußerst wenige Informationen über sich als Person preisgab und sarkastische Bemerkungen machte, was nahelegt, dass Hitchcock auch mit dieser Anekdote den Sachverhalt verdecken oder ironisch darstellen wollte.¹⁵ Dadurch bedingt, dass es wenige Anhaltspunkte aus seinem privaten Leben gibt, ist anzunehmen, dass Hitchcock in seinen Filmen autobiografische Bezüge herstellt. Darauf würden auch seine Ängste, wie die eben erwähnte Verlust-Angst der Mutter, die so oft in seinen Filmen Verwendung findet, hindeuten. Des Weiteren erscheint es äußerst unwahrscheinlich, dass man sich in diesem Alter überhaupt an ein Ereignis erinnern kann. Diese Anekdote könnte damit Hitchcocks Bestreben seine eigene Person zu verschleiern und dadurch die Aura des Unnahbaren und Mysteriösen innezuhaben zeigen. Es lässt sich deshalb aus dieser Anekdote keine Verbindung zu Hitchcocks Gesamtwerk ziehen. Es ist jedoch eine Tatsache, dass Hitchcock die Angst in seinen Filmen stets als existenzielle Bedrohung inszenierte. Er verwendete sie als Mittel, um das Publikum in den Zustand der Angst zu versetzen.¹⁶ Nicht umsonst wird der, von der britischen Krone geadelte Sir Alfred Hitchcock daher als >>„Master of Suspense“<<¹⁷ bezeichnet. Um noch weiter kurz auf Hitchcocks filmisches Schaffen einzugehen bevor die Mutterfigur weiter erläutert wird, kann angemerkt werden, dass mit der Angstthematik und den immer wiederkehrenden Motiven in seinen am laufenden Band produzierten Filmen¹⁸, Alfred Hitchcock sein eigenes Film-Genre schuf.¹⁹ Laut Literatur bedingte dieses Genrekino, dass seine Filme einer Systematisierung unterworfen wurden, sodass es zu einer wechselseitigen Erwartungshaltung zwischen Hitchcock und dem Publikum kam. So etablierten sich bestimmte Konventionen, die es nur in wenigen Fällen erlaubten, dass ein Regisseur sein Metier beziehungsweise das Genre seiner Filme wechselte.²⁰

¹⁴ Vgl. ebd., S.12.

¹⁵ Vgl. ebd., S.113.

¹⁶ Vgl. Ulrich von Berg, „Torn Curtain“ in: *Alfred Hitchcock*, Georg Seeßlen, Lars-Olav Beier [Hrsg.], (Berlin: Bertz, 1999), S. 419.

¹⁷ Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.99.

¹⁸ Anmerkung: Hitchcock produzierte je einen neuen Film in einem Rhythmus von ungefähr zwei Jahren. Vgl. dazu: Donald Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München: Heyne, 1999), S.5f.

¹⁹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München: Heyne⁴, 1992), S.21.

²⁰ Vgl. Michael Esser, „Bange machen gilt- Spannung, Suspense und Schicksal“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.82.

Eine Technik derer sich Hitchcock bis zum Schluss seiner Karriere bediente war, eine Handlung mit einem spektakulären Auftakt zu beginnen und mit einem eben solchen Überraschungseffekt zu beenden. Dadurch blieben seine Filme, die augenscheinlich auf das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums abzielten, im Gedächtnis und etablierten den typischen „Hitchcock-Touch“.²¹ Dieser vollbrachte es, dass Hitchcock zu einer Ikone im Hollywood-Universum wurde. Seine wiedererkennbaren Filmszenen und unvergleichbaren Spannungselemente wurden oft zitiert und zwischen Kunst und Mainstream- tauglicher „popular culture“ angesiedelt.²² Es ist an dieser Stelle wichtig anzumerken, dass Hitchcock für die meisten seiner bekannten Filme Romane heranzog, so auch für *Marnie*. Den Quellen nach legte er dabei besonderes Gespür für Einzelheiten an den Tag, für die er Interesse hegte und ergänzte diese Details zu seinen Gunsten, sodass sie seinem Universum entsprachen. So kam es auch, dass er gewisse Sachverhalte in seinen Filmen so verkaufte, als hätte er sie selbst erfunden obwohl sie im weniger populären Roman bereits vorhanden waren. Ein Beispiel für die Erweiterung Hitchcocks nach seinem Gutdünken könnte die Namensgebung der Protagonistin in *Marnie* sein. In *The Birds* spielt Tippi Hedren, die auch Marnie verkörpert, eine junge Frau mit dem Vornamen „Melanie“, während in *Psycho* die Protagonistin den Vornamen „Marion“ trägt. So gesehen kann der Name „Marnie“ als Zusammensetzung der beiden Vornamen der Protagonistinnen in den vorhergehenden Filmen fungieren. Außerdem haben die Hauptdarstellerinnen in den drei besagten Filmen ähnliche Charakterzüge, wie zum Beispiel den Hang zu Stehlen und zu Lügen. Daher könnte *Marnie* als weiterer Baustein in Hitchcocks gesamten filmischen Kosmos aufgefasst werden, der mehr als ein Film über eine junge Frau mit Neurosen ist.²³

Etwas bis dahin vollkommen Neues abseits des Genres der Avantgarde war die „Komplizenschaft“ des Zusehers mit dem Protagonisten. Es handelt sich dabei um die subjektive Sichtweise aus den Augen der Hauptfigur, eine Technik, die in beinahe allen Hitchcock-Filmen vorkommt.²⁴ Zentral ist der sich täuschende Blick des Protagonisten und somit der des Publikums. Es werden stets geschickt Fährten

²¹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.86.

²² Vgl. Georg Seeßlen, „Mr. Hitchcock would have done it better“, in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.186f.

²³ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.232.

²⁴ Vgl. Georg Seeßlen, „Mr. Hitchcock would have done it better“, in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.190.

gelegt, die sich als falsch erweisen und abrupte Wendungen inszeniert, die nicht selten Unvorhergesehenes beinhalten. Hitchcock wandte sich damit gegen die gängigen Konventionen des Hollywood- Kinos mit seiner häufig voraussehbaren Dramaturgie.²⁵ Aus diesem Grund waren Hitchcocks Filme keine typischen Hollywood- Massenproduktionen obwohl er sich der neuesten Techniken bediente, wie etwa in *The Birds*. Den Quellen zufolge lockten diese aufwendigen technischen Tricks ein Massenpublikum an. Es gelang ihm jedoch gleichzeitig, dass seine Filme, nicht zuletzt durch den Einsatz expressionistischer Techniken, künstlerisch hochwertig waren.²⁶ Sie wurden also zugleich von einem Massenpublikum gesehen, als auch von avantgardistischen Filmemachern auf ihren künstlerischen Anspruch untersucht.²⁷ Es gibt in Hitchcocks Filmen immer eine Meta-Ebene, die auf eine subtile Weise mehr vermittelt als offensichtlich im Bild zu sehen ist. Diese ereignet sich zum einen auf einer autobiografischen Ebene, die in Folge näher beschrieben wird, als auch auf einer die Handlung zu hinterfragenden Ebene. Beispielsweise geschieht es häufig, dass es wie im klassischen Hollywood- Kino kein typisches Happy End gibt. Der Schluss lässt den Zuseher gewissermaßen im Ungewissen und ohne direkte Erklärung, sodass er sich sein eigenes Bild über das Gesehene machen kann.²⁸

Das Sehen- Wollen des Verborgenen und Verbotenen spielt in Hitchcocks Filmen eine zentrale Rolle. Dem Voyeurismus kommt daher hohe Bedeutung in seinen Werken zu, wobei als Paradebeispiel der Film *Rear Window* genannt werden kann. Im Zusammenhang mit Hitchcock selbst wird in der Literatur oft von einer „Disposition zur Neurose“²⁹ gesprochen, auf diesen Punkt wird gleich näher eingegangen werden.

Wie überliefert wird, sah Hitchcock sich aufgrund der strengen Zensur gezwungen, Dinge, die unaussprechlich waren, auf die Ebene des Blickes zu verschieben. Szenen, die ohne weiteres nicht gezeigt werden durften, wie zum Beispiel eine Frau, die ihren Oberkörper entblößt, bedurften besonderer Raffinesse und Geschicklichkeit um sie so zu schneiden, dass sie dem Publikum

²⁵ Vgl. ebd. S.190f.

²⁶ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.104.

²⁷ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.146.

²⁸ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.224.

²⁹ Georg Seeßlen, „Mr. Hitchcock would have done it better“, in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.204.

zumutbar waren.³⁰ Aus diesem Grund wurde Hitchcock beinahe gezwungenermaßen zum Fetischisten.

Freud spricht in seiner Sexualtheorie beim Fetisch von einer Verschiebung eines Sexualobjekts auf ein anderes Objekt, das zur Sexualbetätigung im eigentlichen Sinne in keinem Zusammenhang steht.³¹ Dabei kommt auch der von Freud verwendete Begriff der „Schaulust“³² zum Tragen. So gesehen ist Hitchcocks Fetischismus seine Schaulust, die auch die des Publikums repräsentiert. Er musste auf kleine Details mehr Wert legen als andere Regisseure und sie so bringen, dass sie das Publikum zu befriedigen in der Lage waren. Er veranlasste es in seinen Filmen dasjenige zu beobachten, was eigentlich nicht betrachtet werden durfte und aufzuzeigen, was zu zeigen nicht erlaubt war.³³ An diesen Gedanken knüpft auch der Exhibitionismus an, die Zeige-Lust³⁴, die ebenfalls mit dem Regisseur in Verbindung gebracht werden kann. Der Begriff ist einerseits mit dem filmischen Ausstellen von Details, andererseits auch in Bezug auf Hitchcocks Cameo-Auftritten selbst vereinbar. Dieser Punkt wird später weiter behandelt werden. Obwohl es kaum Aufzeichnungen hinsichtlich seines Privatlebens gibt und der Regisseur seine Intimsphäre unter Verschluss hielt, lassen die Themen in seinen Filmen vermuten, dass diese Aspekte seines eigenen Lebens widerspiegeln könnten. Da er häufig sich wiederholende Motive, wie die erwähnte Mutterfigur, behandelt und es einige weitere Parallelen zu uns bekannten Punkten aus seinem Leben gibt, könnte Hitchcock als Autorenfilmer bezeichnet werden. Indem er möglicherweise seine eigenen Ängste auf die Leinwand projizierte, agierte er gewissermaßen selbst als Subjekt in seinen von ihm entworfenen Werken.³⁵ Hitchcocks Begehren nach jungen, schönen Frauen könnte als autobiografischer Zug in seinen Filmen gewertet werden.³⁶ Bedingt durch seine strenge religiös-puritanische Erziehung in einem Jesuiteninternat, war es in Hitchcocks Bewusstsein fest verankert, Beziehungen zu Menschen von vornherein zu misstrauen. Des Weiteren, wie ein Grundgesetz des Puritanismus besagt, die

³⁰ Vgl. ebd., S.192.

³¹ Vgl. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (Leipzig, Wien: Deuticke, Orig.1905), S.15.

³² ebenda, S.17.

³³ Vgl. Georg Seeßlen, „Mr. Hitchcock would have done it better“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.192.

³⁴ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.17.

³⁵ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.142.

³⁶ Vgl. Seeßlen, S.191.

„[...]Realität des Fleisches zu leugnen [...]“³⁷ und eine Abkehr von sozialen und sexuellen Verbindungen zu propagieren.³⁸ Diese Tatsache könnte eine mögliche Erklärung für die extensive Behandlung der Themen Beziehung und Sexualität, aber auch für die Hinterfragung jener Motive und das Aufräumen von Klischees wie Prüderie und obsessive Mutter- Verehrungen in den Filmen des Regisseurs, darstellen. Ein Beispiel für einen autobiografischen Zug abseits der Motiviken Angst und seiner Begierde nach schönen Frauen wären im Film *Sabotage* von 1936 die Familienverhältnisse der Familie Verloc, die häufig in dieser Form auch in anderen seiner Filme vorkommt. Zunächst mag es sich um eine gewöhnliche Kleinfamilie handeln, doch bei näherer Betrachtung erkennt man ein Schema der Unvollkommenheit. Das Verhältnis zwischen der Ehefrau und deren Mann scheint eher einer Beziehung zwischen Tochter und Vater zu ähneln und der Altersabstand zwischen der Frau und deren kleinen Bruder ist enorm, sodass man annehmen könnte, es handle sich um ihren Sohn. Diese Szenerie könnte eine Entsprechung zu Hitchcocks eigenen Familienverhältnissen aufweisen, denn sein Vater verstarb sehr früh und Hitchcocks Geschwister waren um einiges älter als er. Hitchcock war also sozusagen Einzelkind, von seiner Mutter stets behütet.³⁹ Wie überliefert wird entwickelte der junge Hitchcock Ängste aufgrund der strengen Erziehung im Jesuiten-Kloster, wo körperliche Bestrafungen an der Tagesordnung standen.⁴⁰ Möglicherweise entstand durch diese Erfahrungen der für Hitchcock typische „Suspense“-Begriff: Angstmomente lösen im Zuschauer eine Erregung aus und „Suspense“ bezeichnet die Höchststufe dieser Erregung, die ein Schockerlebnis beim Zuschauer hervorruft. Auf diese Weise erhalten Hitchcocks Filme ihre typische Spannungsstruktur.⁴¹ Das Motiv der Mutter und die „Matrophobie“⁴² sind, wie erwähnt, wiederkehrende Themen in Hitchcocks Filmen. Neben *Psycho* und Norman Bates, der die Rolle der Mutter selbst annimmt um mögliche Konkurrentinnen auszulöschen, gibt es hierfür zahlreiche andere Beispiele, in denen Mütter als strenge, beherrschende, skeptische und strafende Figuren auftreten. Etwa in *The*

³⁷ Donald, Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme* (München: Heyne, 1999), S.252.

³⁸ Vgl.ebd., S.252.

³⁹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.80.

⁴⁰ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.16.

⁴¹ Vgl. Kerstin Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks* (Coppengrave: Coppi-Verlag, 1995), S.2.

⁴² Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York [u.a.]: Routledge, 2005), [übersetzt v.d. Verfasserin, orig. „matrophobia“], S.109.

Birds, wo die Mutter des männlichen Protagonisten die neue Frau aus Panik vor der Einsamkeit und einer offensichtlichen Angst, dass diese ihr als Widersacherin den Sohn streitig machen könnte, nicht akzeptiert. Zudem findet sich in *The Birds* erneut die typische familiäre Unvollkommenheit, die für Hitchcocks Werk so bezeichnend ist.⁴³ Es scheint demnach, als würde Hitchcocks eigene Beziehung zur Mutter in seinen Filmen porträtiert werden. Auch in *Marnie* spielt die Mutter eine zentrale Rolle, hier in Form einer problematischen Beziehung einer Tochter zu deren Mutter.

Aus den Quellen geht hervor, dass Hitchcocks Beziehungen zu Frauen sich abseits seiner Mutter, als schwierig erwiesen hätten. Die einengende Beziehung zu seiner Mutter, welche hochreligiös war, dieses intime Verhältnis, wäre nicht sehr förderlich im Hinblick auf das Kennenlernen von Frauen gewesen. Bedingt durch seinen bereits in jungen Jahren schon massigen Körperbau und seiner Schüchternheit, hätte er Hemmungen gehabt mit Frauen ins Gespräch zu kommen.⁴⁴ Darüber hinaus schien er an Leistungsdruck gelitten zu haben.⁴⁵ Außerdem macht es den Anschein, als wäre Hitchcock ein äußerst penibler Mensch gewesen, der seine Arbeit sorgfältig vorausplante. Eine weitere Angst die Hitchcock geplagt hätte, war die Furcht vor dem Versagen und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Abstieg. Dies könnte einer der Gründe für sein umfangreiches Filmschaffen sein, um so der sozialen Ächtung zu entgehen.⁴⁶ Es lässt sich erkennen, dass Hitchcock ein Neurotiker durch und durch gewesen sein musste und mit dem Wissen über seine möglichen autobiografischen Bezüge, verwundert es kaum, dass er in seinen Filmen derartige Charaktere immer wieder aufscheinen ließ. Jay Presson Allen, die Drehbuchautorin von *Marnie*, äußerte sich über die Komplexe Hitchcocks folgendermaßen:

>>„[...] Um seine unterdrückten Gefühle auszuleben, hatte er einen Rahmen geschaffen- seine Kunst. Das war seine Art alles zu rechtfertigen und seine Gefühle und Hemmungen in etwas Kreatives zu verwandeln.“<<⁴⁷

Seiner Frau Alma Lucy Reville, welche ebenfalls in der Filmindustrie tätig war, begegnete er erstmals bei der Filmproduktionsgesellschaft „Famous Players-

⁴³ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.221.

⁴⁴ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.13.

⁴⁵ Vgl. ebd. S.19.

⁴⁶ Vgl. ebd. S.19.

⁴⁷ Jay Presson Allen zit. nach: Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.20.

Lasky“ in London.⁴⁸ Es geht hervor, dass sie seine Seelenverwandte zu sein schien, denn beide teilten gemeinsame Leidenschaften und dazu zählten Restaurantbesuche und der Film.⁴⁹ Hitchcock behandelte das Thema Essen, das, psychoanalytisch gesehen, als Kompensation für unterdrückte Triebe gelten kann⁵⁰, wiederholt in seinen Filmen, zum Beispiel, wenn die Protagonisten aus für sie schwierigen Situationen befreit werden und die Last gewissermaßen von ihnen abfällt oder auch kombiniert mit Sexualität und Gewalt.⁵¹

Wie aus den Quellen hervorgeht, stellten sogenannte „Übermütter“⁵² für Hitchcock das Idealbild einer Frau dar. Diesen Typus Frau konnte er einschätzen, er zollte ihnen Respekt und da Alma seiner eigenen Mutter immer ähnlicher wurde, war sie gewissermaßen ein Ersatz für sie. Schauspielerinnen hingegen, welche sich freizügig oder sexuell eindeutig gaben, wie zum Beispiel Sophia Loren, Marilyn Monroe oder Brigitte Bardot, favorisierte der Regisseur für seine Filme nicht.⁵³ Wie man den meisten seiner Thriller entnehmen kann, schien Hitchcock kühle Blondinen zu bevorzugen. Es scheint ein Zitat von Hitchcock auf, in dem er diesen Sachverhalt wie folgt kommentierte:

>>„Die perfekte geheimnisvolle Dame ist blond, subtil und nordisch. Filmtitel, wie auch Frauen, an beide sollte man sich leicht erinnern können, ohne daß sie einem zu vertraut erscheinen, sie sollten anziehend wirken, aber nicht allzu einladend, sie sollten Wärme und erfrischende Kühle ausstrahlen, dabei Tatkraft suggerieren und nicht Passivität, und letztlich sollten sie einem einen Wink geben, aber ohne gleich alles zu enthüllen. Ich bilde mir nicht ein, Experte beim Thema Frauen zu sein, aber ich fürchte, daß der perfekte Filmtitel, wie auch die perfekte Frau, nur schwer zu finden ist.“<<⁵⁴

Aus diesem Zitat lassen sich Verweise auf Hitchcocks Zerrissenheit hinsichtlich seiner Vorstellung seiner filmischen Idealfrau ableiten. Einerseits sollte sie kühl sein andererseits aber auch Wärme vermitteln können, dies könnte auf seine Beziehung zu seiner Mutter und die zwiespältigen Gefühle, die sie ihrem Sohn gegenüber vermittelte, hindeuten. Wichtig war ihm allem Anschein nach, dass diese Schauspielerinnen ihre weiblichen Attribute nicht offen zur Schau stellten.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 102.

⁴⁹ Vgl. ebd., S.103.

⁵⁰ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.13.

⁵¹ Vgl. Donald, Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.218.

⁵² Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.102.

⁵³ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.104.

⁵⁴ Hitchcock zit. nach: Fründt in: *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.106.

Hitchcocks Credo könnte demgemäß gelautet haben: „Elegance above Sex.“⁵⁵ Schauspielerinnen, welche die Aspekte der Hitchcock'schen Idealfrau erfüllten und die darüber hinaus ihre Gefühle nicht unterdrückten, schienen exakt Hitchcocks Vorstellung einer guten weiblichen Besetzung zu entsprechen. Frauen, welche wiederholt für Hitchcock vor der Kamera standen, waren unter anderem Ingrid Bergman, Doris Day, Kim Novak, Natalie „Tippi“ Hedren, Vera Miles und Grace Kelly.⁵⁶ Der Literatur gemäß gestaltete der Regisseur ihre Darstellung genauso wie er es wollte und fand scheinbar darin Befriedigung.⁵⁷ Auffallend ist, dass viele männliche Protagonisten in seinen Filmen ein ähnliches Verhältnis zu Frauen pflegten wie Hitchcock am Filmset. Sie gestalten häufig die Frauen nach ihrem Willen, wie beispielsweise der Protagonist in *Vertigo*, der die Frau wie ihre Vorgängerin, die er liebt, kleidet oder wie Mark Rutland Marnie zu bändigen versucht. Es handelt sich also häufig um einen Mann, der eine Frau seiner Vorstellung gemäß zu erschaffen beabsichtigt. Dies kann als Parallele zu Hitchcock aufgefasst werden, welcher seine Stars ebenso formte.⁵⁸ Nicht nur im optischen Sinne ähnelten die meisten Hitchcock- Darstellerinnen einander, auch inhaltlich wurden sie häufig Opfer ihrer Umstände oder in chaotische Situationen gebracht. Auch Marnie im Film, obwohl nicht unschuldig, gerät durch Mark zusätzlich in eine Zwickmühle. Dieses häufige Leiden der Frauen steigert sich bis in die ultimativen Grausamkeiten. Je offener das Publikum und je lockerer die Zensur mit der Zeit wurde, desto öfters zeigte Hitchcock Frauen auch in Vergewaltigungsszenen wie in *Marnie* oder *Frenzy*. Davor wurden Frauen in Hitchcocks Filmen entweder schwer verletzt, erstochen, erwürgt oder vergiftet. Doch manifestiert sich das Böse bei Hitchcock nicht immer nur in körperlichen Gewaltakten. Sehr häufig werden die Opfer auch seelischem Druck ausgesetzt wie beispielsweise in *Vertigo*.⁵⁹ Die systematische psychologische und institutionalisierte Gewalt, kombiniert mit sexuellen und gewalttätigen Handlungen, ist dementsprechend auch ein Hauptthema in *Marnie*.⁶⁰ Aufgrund dieser grausamen und teils entwürdigenden Behandlung von Frauen in seinen

⁵⁵ Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.105.

⁵⁶ Vgl. ebd., S.105.

⁵⁷ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.19.

⁵⁸ Vgl. ebd., S.146.

⁵⁹ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.234.

⁶⁰ Vgl. Charles Ramirez Berg: „Alfred Hitchcock. A brief biography“, in: *The Encyclopedia of film*, 1996; hitchcock.tv/bio/bio.html , Zugriff: 27.03.2013.

Filmen, wurde Hitchcock, wie aus den Quellen ersichtlich ist, nicht selten nachgesagt, er wäre der größte Frauenverächter unter den Filmemachern seiner Zeit gewesen.⁶¹ Bei dieser Feststellung scheiden sich jedoch die Geister, ob Hitchcock hier seine geheimsten Triebwünsche auf die Leinwand brachte oder ob es sein erklärtes Ziel gewesen sein könnte, auf die furchtbaren emotionalen Konsequenzen, die diese Folterungen mit sich bringen, hinzuweisen, sodass in Wirklichkeit den Handlungen des Täters, dem Mann, die wahre Verabscheuung Hitchcocks zukäme. Letzteres wird von Donald Spoto, dem Biografen Hitchcocks, befürwortet.⁶²

Indem der Regisseur die Frauen so gestaltete wie sie ihm gefielen, befreite er sie sozusagen vom Glamour und gewissermaßen erniedrigte er sie auf diese Weise. Offenbar nahm Hitchcock es sich zum Ziel, die unerreichbaren Stars „menschlicher“ zu gestalten, indem er sie realistischer zeigte und sich das Publikum mühelos mit den Protagonistinnen identifizieren konnte.⁶³ Dies ist ein wichtiger Grund, weshalb Hitchcocks Thriller sich so großer Beliebtheit erfreuten.

1.1.1 Hitchcocks Strategien, sein Exhibitionismus und seine Schaulust

Obwohl vermittelt wird, dass er Starallüren als verabscheuungswürdig empfand, entschied Hitchcock sich anscheinend dennoch dafür, für seine Hauptrollen immer wieder Stars zu engagieren. Offenbar war er davon überzeugt, dass die Hauptakteure für den Erfolg eines Filmes mitverantwortlich waren und mithilfe der Stars wurden die meisten seiner Filme tatsächlich zu Kassenmagneten. Dass ein Film Erfolg hatte, war in Hollywood damals besonders wichtig, denn, wurde ein Film vom Publikum abgelehnt, galt er als misslungen und dies konnte der Karriere eines Regisseurs stark zusetzen.⁶⁴ Stars haben insbesondere eine große Wirkung in Gesellschaften, welche mittels „[...] massenmedial vermittelten Zeichensystemen“⁶⁵ verstanden werden, das heißt, Stars können starke Vorbildfunktion und Sympathien bei einem Massenpublikum erzielen. Folglich wird ein bestimmtes Image der „Star persona“ aufgebaut, was letztendlich über

⁶¹ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.234.

⁶² Vgl. ebd., S.234f.

⁶³ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S. 107.

⁶⁴ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.166.

⁶⁵ Susanne Weingarten, *Bodies of Evidence: Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars* (Marburg: Schüren, 2004), S.8.

Erfolg oder Misserfolg eines Filmes entscheiden kann. In Bezug auf Hollywood bedeutete dies, dass, war erstmals ein bestimmtes Image kreiert, der Schauspieler oder die Schauspielerin dieses Image so gut wie möglich beibehalten sollte. Ansonsten wäre die gesamte Filmproduktion in Gefahr gewesen, zu scheitern. Es sollte also eine bestimmte Erwartungshaltung beim Publikum konstruiert und aufrechterhalten werden, um den Erfolg des Filmes sicherzustellen.⁶⁶ Hitchcock nutzte diese Star-Images geschickt aus, um Sympathien und Vertrautheit beim Publikum zu wecken und spielte mit der, in der Fantasie des Publikums fest verankerten, Vorstellung eines Stars.⁶⁷ Somit war die Chance, erneut den Geschmack des großen Publikums zu treffen, ungemein erhöht. Es ist daher naheliegend, dass aus diesen Gründen und auch um sich sein „James Bond’sches Überimage“ zu Nutze zu machen, Hitchcock für die männliche Hauptrolle in *Marnie* Sean Connery wählte, welcher zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt und beliebt war.⁶⁸ Soweit es überliefert ist, wollte Hitchcock seinen Kinoerfolg durch den Einsatz von Stars sichern, auf der anderen hingegen störte es ihn zunehmend, dass die Akteure die großen Verdienster seiner Filme waren.⁶⁹

Wie bereits erwähnt, litt Hitchcock anscheinend an Versagensängsten. Diese können, der Psychoanalyse gemäß, das Resultat einer strengen Erziehung sein und die Grundlage für spätere Neurosen bilden.⁷⁰ Wie überliefert wird, zeigten sich bei Hitchcock die Auswirkungen seines Perfektionismus, den er infolge seiner Angst vor dem Versagen an den Tag legte, unter anderem in seiner nahezu pedantischen Art, jedes kleinste Detail zu planen.⁷¹ Die daraus resultierende Kontrollsucht könnte sich in seinen Inszenierungen widerspiegeln, indem das Paar, das beinahe immer in seinen Filmen vorkommt, häufig nicht in der Lage ist, sich auszusprechen, oftmals aufgrund des völligen Abhandenseins einer Vertrauensbasis. Hitchcocks Geschichten thematisieren Personen die in mehr oder minder gutem Verhältnis und Zweckgemeinschaften zusammenleben, allerdings,

⁶⁶ Vgl. Ebd. S.7f.

⁶⁷ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.109.

⁶⁸ Vgl. Anon.: „Marnie“, o.J., www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/marnie.htm, Zugriff: 06.11.2013.

⁶⁹ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.158.

⁷⁰ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.18.

⁷¹ Vgl. ebd., S.19.

und dieser Aspekt trifft auch auf *Marnie* zu, ohne einander tatsächlich zu kennen.⁷²

Wie aus den Quellen hervorgeht, strebte Hitchcock auch aufgrund dieser Versagens- und Minderwertigkeitskomplexe, nach Macht und Anerkennung. Möglicherweise kann dies als Kompensation für die Einsamkeit in seiner Kindheit und Jugend und der fehlenden Bestätigung auch ganz Allgemein im Hinblick auf Frauen, angesehen werden.⁷³ Daher schien sich der Regisseur um eine höhere Position in der Hierarchie zu bemühen, mit dem Bestreben, die Leute zukünftig wegen des Namens „Hitchcock“ in die Kinos zu locken. Dies hätte ihm, neben dem besseren Verdienst, auch größere künstlerische Freiheit gesichert und letzteres wollte er allem Anschein nach mit besonderer Hartnäckigkeit erreichen.⁷⁴ Es gelang ihm sich als selbständiger Produzent zu etablieren und völlige Kontrolle über den gesamten Filmproduktionsprozess zu erlangen.⁷⁵ Am Filmset hatte er nun das alleinige Sagen, er konnte über die „großen“ Stars als eine Art Gott bestimmen.

Mit seinen typischen Cameo-Kurzauftritten in seinen Produktionen konnte er sich als Regisseur selbst in die Rolle eines Stars versetzen, wenn auch nur für wenige Sekunden. Er stellte sich mit diesen kurzen Auftritten selbst für gewisse Zeit ins Rampenlicht und, neben dem Einsatz von Stars, festigte er mithilfe dieser Strategie zusätzlich seine Bekanntheit und Popularität in der Medienöffentlichkeit. Mittels der Kurzauftritte wurde Hitchcocks Namen gewissermaßen zu seinem Markenzeichen. Typisch für seine Cameos ist, dass Hitchcock niemals in die Handlung eingreift, er stellt lediglich die Rolle eines zufällig Anwesenden dar, manchmal erscheint seine Gestalt auch nur in Form eines Schattens.⁷⁶ Der Regisseur betrachtet sein Werk quasi als Besucher seiner eigenen Schöpfung. Wie berichtet wird, versuchte er damit gewissermaßen sein Werk selbst einzuschätzen.⁷⁷ Demzufolge war Hitchcock Exhibitionist.⁷⁸

⁷² Vgl. Lars Penning, „Schuld und Sühne- Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.93.

⁷³ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.11.

⁷⁴ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.105.

⁷⁵ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.183.

⁷⁶ Vgl. Seeßlen, „Mr. Hitchcock would have done it better“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.210.

⁷⁷ Vgl. ebd., S.210.

⁷⁸ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.110.

Wenn man seinen Filmen autobiografischen Bezug nachsagen kann, könnte er außerdem eine Neigung zum Voyeurismus gehabt haben. Diese Tendenz ist in mehreren Filmen vorhanden, vor allem aber an *Rear Window* oder *Psycho* ersichtlich. Speziell in letzterem gibt es Szenen, die darauf hindeuten würden, wie diejenige Szene, als Norman Bates durch das Loch in der Wand blickt, um die sich entkleidende Frau, das zukünftige Opfer, zu beobachten. Nach der Nahaufnahme von Norman Bates' Auge, versetzt die Kameraposition das Publikum an die Stelle von Norman Bates. Nun sind es die Zuseher, die sich dem Anblick nicht verwehren können, die Kamera symbolisiert so den voyeuristischen Blick des Zusehers, ein drittes Auge, und somit auch den Blick des Regisseurs.⁷⁹ Aus den Quellen geht des Weiteren hervor, dass Hitchcock sich oft dieser Blickstrategien bediente um sich am Voyeurismus' des Publikums zu ergötzen. Auf die Spitze getrieben wird dieser Voyeurismus natürlich im Film *Rear Window*, wo Hitchcock das Beobachten und Beobachtet-Werden selbst ins Zentrum stellt.⁸⁰ Genau wie der Regisseur, ist der Protagonist, der aufgrund eines Unfalls nicht intervenieren kann, mit Kamera, Teleskop und Objektiv adjustiert, mit Objekten also, die das Sehen verstärken und einen Voyeur ausmachen.⁸¹ Der Voyeurismus in Hitchcocks Filmen bewirkt demnach, dass der Zuseher gezwungen wird, genau hinzuschauen, anstatt sich voller Scham und Grauen davon abzuwenden.⁸² Auch in *Marnie* sind Szenen vorhanden in denen das Beobachten zentral ist. Der männliche Protagonist, Mark Rutland, übernimmt hier die Rolle des Beobachters und schließlich, als Erweiterung, die des Analytikers und Aufdeckers.

Weil man bestimmte Blickstrategien sowie den Voyeurismus als Standard-Repertoire in Hitchcocks Filmen betrachten kann, hätte man ihn, durch mögliche autobiografische Züge darin theoretisch als „schaulustig“ bezeichnen können. Eine nachträgliche Übersetzung von „Schaulust“, wie sie auch in Freuds Triebtheorie beschrieben wird, ist nach Laura Mulvey „scopophilia“⁸³ oder zu Deutsch die „Skopophilie“. Man versteht darunter einen Menschen, der

⁷⁹ Vgl. Charles Ramirez Berg: „Alfred Hitchcock. A brief biography“, in: *The Encyclopedia of film*, 1996, hitchcock.tv/bio/bio.html , Zugriff: 27.03.2013.

⁸⁰ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.168.

⁸¹ Vgl. Helmut Merker, „Rear Window“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S.369.

⁸² Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.213.

⁸³ Laura Mulvey „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in: *Visual and Other Pleasures* (Indianapolis: Indiana University Press, 1989), S.16f.

allgemeine „Triebbefriedigung“ durch das heimliche Betrachten erlangt.⁸⁴ Laut der Definition kann das Beobachten zum einen selbst zur Quelle der Lust werden, zum anderen existieren aber auch Umstände, unter denen das Beobachtet-Werden zur Lust wird. Infolge des ausgeprägten Voyeurismus, werden Personen zu „Objekten“ degradiert, sie werden zur erotischen Grundlage für das Anstarren.⁸⁵ Auf diesen Aspekt wird insbesondere im letzten Kapitel noch näher eingegangen werden. In Extremfällen können Personen sexuelle Befriedigung nur mehr durch extensives Zuschauen erlangen. In diesem Fall kann, wie Freud meint, die Schaulust zur „Perversion“ werden, eng verbunden mit einem starken Hang zur Kontrolle. Auch wertete Freud die Schaulust als krankhaft, wenn sie die gewöhnliche Sexualbetätigung ersetze.⁸⁶ Hier ist deutlich die Nähe zum Fetisch ersichtlich. Voyeuristische Tendenzen sind, laut Freud, Teil der menschlichen Sexualität und somit ein angeborener Instinkt. Nach Freud resultieren aus dem kindlichen Beobachten bei der Frau ein sogenannter „Penisneid“ und beim Mann eine „Kastrationsangst“.⁸⁷

Sein Hang zu Beobachten ist, der Quellenlage zu urteilen, in Hitchcocks Kindheit zu finden. Aufgrund der Tatsache, dass er zumeist auf sich alleine gestellt war, machte er die Beobachtung von Personen zu seiner Beschäftigung.⁸⁸

Wie aus den Quellen hervorgeht, ist anzunehmen, dass Hitchcock in seinen Filmen noch mehr Nacktheit und eindeutige Szenen gezeigt hätte, wenn nicht die Zensur damals so drastisch eingegriffen hätte und sich, wie ebenfalls daraus ersichtlich ist, manche Darstellerinnen schlichtweg weigerten bestimmte Szenen zu drehen. Eine jener Darstellerinnen, die sich gegen die Wünsche des Regisseurs auflehnten, war Tippi Hedren. Wie beschrieben wird stellte der Regisseur der Schauspielerin nach und bedrängte sie. Man könnte argumentieren, dass die sexuelle Komponente seiner Schaulust in diesen Avancen zum Ausdruck kam und zunehmend aggressive Züge annahm. Es geht hervor, dass Hitchcock vor allem weibliche Stars nur akzeptieren konnte, indem er über sie bestimmte, sie degradierte und sie dadurch ihm, dem eigentlichen Star, nicht den Rang ablaufen konnten.⁸⁹ Indem er als Regisseur am Set das Sagen hatte, konnte er sich auf diese

⁸⁴ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.17.

⁸⁵ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S.16.

⁸⁶ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.15f.

⁸⁷ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S.16f.

⁸⁸ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.11.

⁸⁹ Vgl. ebd., S.135.

Weise Macht verschaffen, über die ihm sonst unerreichbaren weiblichen Stars. Wie hervorgeht wollte er seine Überlegenheit in dieser Form ausspielen um seine innere Unsicherheit und Angst vor Zurückweisung von einer schönen Frau zu kompensieren.⁹⁰ Mit Tippi Hedren wollte Hitchcock allem Anschein nach die zahlreichen Star-Allüren anderer weiblicher Darstellerinnen der vergangenen Filme endgültig beenden. Der Literatur zufolge wurde für die Akteurin die Filmrolle die sie verkörperte, in einem Film, in dem es um unerwiderte Liebe geht, zur Realität.⁹¹ Als sich Hedren dagegen auflehnte, bedrohte der Regisseur sie sogar angeblich damit, ihren nächsten Film zu boykottieren.⁹² Es macht den Anschein, als versuchte Hitchcock die Darstellerin über die Kino-Leinwand zu unterdrücken, wenn ihm dies im wahren Leben nicht gelang.⁹³ Wie hervorgeht, pflegte Hitchcock beinahe Obsessionen, Vergewaltigungsszenen zu filmen.⁹⁴ Bereits in seinen frühen Filmen deutete er sexuelle Gewalt an Frauen an, wie beispielsweise in seinem ersten Tonfilm *Blackmail*, aus dem Jahr 1929. Wie der Literatur zu Hitchcock zu entnehmen ist, konnte er erst gegen Ende seiner Karriere seinem Wunsch, kontroverse und tabuisierte Themen auf die Leinwand zu bringen, tatsächlich Befriedigung verschaffen.⁹⁵ Hitchcock wollte in *Marnie* um jeden Preis eine Vergewaltigungsszene, dies geht aus Interviews seiner ehemaligen Drehpartner in der Dokumentation „The Trouble With Marnie“ aus dem Jahr 2000, hervor. Als Evan Hunter, der bereits Drehbuchautor von *The Birds* war und erster Drehbuchschreiber von *Marnie*, sich weigerte, eine Vergewaltigung in dem Film einzubauen, wurde er kurzerhand entlassen.⁹⁶ Hitchcock drehte die Vergewaltigungsszene, entgegen aller Ratschläge. Dies könnte daher auf Hitchcocks Besessenheit, mit Tabus aufzuräumen zu einer Zeit, in der der Ruf eines Stars ausschließlich von seiner Rolle abhing, hindeuten. Aufgrund der neuen Freiheiten, die Regisseure zu Beginn der 1970er Jahre erhielten und der Lockerung der Zensur, welche es zuvor streng verbat, jeglichen als sexuell anstößig geltenden Inhalt offen zu zeigen, konnte Hitchcock demnach

⁹⁰ Vgl. ebd., S.111.

⁹¹ Vgl. ebd., S.136.

⁹² Vgl. ebd., S.136.

⁹³ Vgl. ebd., S.136.

⁹⁴ Vgl. Modleski, *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, S. 104.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 104.

⁹⁶ Vgl. „The Trouble with Marnie“. Regie: Laurent Bouzereau, DVD-Bonusmaterial des DVD-Spielfilms *Marnie*, USA 2000, Universal Pictures, 60 Min., Timecode 0:06:48.

endgültig seinen Wunsch, mehr gesellschaftskritische Aspekte einfließen zu lassen und allgemein kontroverse Themen zu behandeln, verwirklichen.⁹⁷ Falls Hitchcocks neurotische Natur tatsächlich in seinen Filmen zum Ausdruck kam, macht sie sich insoweit bemerkbar, als dass er mit Vorliebe psychisch angeschlagene Antihelden und sexuell abnorme Protagonisten ins Zentrum des Geschehens rückte, möglicherweise als Mittel seine eigenen verdeckten Wünsche, Ängste und Obsessionen, auf den Film zu projizieren.⁹⁸ Für seine widersprüchliche Persönlichkeit können, den Quellen zufolge, einerseits der Wunsch nach Zurückgezogenheit gelten, verdeutlicht durch sein scheues Verhalten hinsichtlich seines Privatlebens, andererseits steht aber seine exhibitionistische Ader im Scheinwerferlicht und mit seinen Cameos zu brillieren, dem gegenüber.

1.2 Hitchcocks Intention *Marnie* zu verfilmen

Eine Frage, die Hitchcock in seinen Filmen sehr oft aufgreift, ist diejenige nach der sexuellen Identität und *Marnie* fungiert dafür als Paradebeispiel. Wie hervorgeht, habe die diebische, sexuell abstinente junge Frau, die im Zentrum von *Marnie* steht, Hitchcock so sehr fasziniert, dass er die Zurückweisung Tippi Hedrens ihm gegenüber als Frigidität abtat, er zog also zwischen der Akteurin als realen Menschen und der von ihr dargestellten Filmfigur, keinen Unterschied.⁹⁹ Die Bezeichnung der „Frigidität“ ist ein auf gesellschaftlicher Ebene negativer, männlicher und abwertender Standpunkt. Es wird der Anschein erweckt, als würde der Begriff im Film in seiner ursprünglichen, die Frau diskriminierenden Form angewendet, da es wiederholt Anspielungen hinsichtlich der Unmöglichkeit des Führens eines normalen Lebens den Film hindurch gibt, wenn zwei gegengeschlechtliche Partner keine Beziehung eingehen. Es scheint dies der Grundtenor des Filmes zu sein, denn im Grunde genommen zielt seine gesamte Thematik bis zu seiner Auflösung am Ende darauf ab, dass eine Frau mit einem Mann zusammen leben muss, da sie ansonsten nicht vollwertig sei. Es wirkt befremdlich wenn eine junge, attraktive Frau gegenüber

⁹⁷ Vgl. Hans-Dieter Seidel, „Suspicion“, in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S. 313.

⁹⁸ Vgl. Lars Penning „Schuld und Sühne- Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, [Hrsg.], S. 97.

⁹⁹ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.136.

einem ebenso anziehenden Mann wie Sean Connery im Film, eine ablehnende Haltung zeigt, dies passte nicht ins damalige Gesellschaftsbild. Offenbar wurde die damalige Gesellschaft zu einer derartigen Auffassung gedrängt, dass eine Frau ohne Mann an ihrer Seite quasi kein „[...]sinnerfülltes Leben führen kann.“¹⁰⁰ Kurz gesagt: wenn eine Frau keine sexuelle Lust verspüren kann, ist sie nicht fähig zu einer von der Gesellschaft als normal diktierten Lebensweise. Aus genannten Gründen hat diese ablehnende Haltung Marnies Mark gegenüber möglicherweise zu einer Verwirrung beim weiblichen heterosexuellen Publikum geführt, da es unbegreiflich erschien, dass eine junge Frau in der Lage ist, die Annäherungsversuche eines attraktiven Mannes zu verweigern. Im Vordergrund stand die sich entwickelnde intime Beziehung der beiden Hauptdarsteller, dass Marnies Frigidität psychische beziehungsweise medizinische Hintergründe hat, konnte offenbar vom Publikum unter den vorherrschenden Gesellschaftskonventionen nicht akzeptiert werden.¹⁰¹ Auch Simone de Beauvoir vertritt die Auffassung in ihrem Werk *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, dass Frigidität bei der Frau neben physischen Komponenten zu einem großen Teil auch psychische Ursachen haben kann: „[...] Jedenfalls spielen auch bei den erotischen Fähigkeiten der Frau psychische Faktoren eine überwiegende Rolle.“¹⁰² Marnie ist eine Frau die nicht den damaligen Konventionen entspricht. Sie stiehlt um ihren männlichen Vorgesetzten ihren patriarchalen Status zu rauben. Ihr Lustgewinn ist im Stehlen des Geldes ihrer männlichen Vorgesetzten verankert. Der Film möchte die Läuterung der Protagonistin aufzeigen und dass sie in der Lage ist, durch Mark ihre verdrängte Vergangenheit aufzuarbeiten.¹⁰³ Hitchcock verfilmte *Marnie* auf der Grundlage des Romans des britischen Autors Winston Graham.¹⁰⁴ Die Ursprünge von Marnies Störung werden im Roman wie

¹⁰⁰ Julia C. Becker: „Subtile Erscheinungsformen von Sexismus“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 7.2.2014, www.bpb.de/apuz/178674/subtile-erscheinungsformen-von-sexismus?p=all , Zugriff: 27.07.2014.

¹⁰¹ Vgl. Derek P. Rucas: „The Pathologization of Marnie“, in: *Film Articles and Critiques*, 7.3.2003, <http://www.angelfire.com/film/articles/marnie.htm> , Zugriff: 27.07.2014.

¹⁰² Simone de Beauvoir *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau* (Reinbek bei Hamburg Rowohlt, 1983), S.357.

¹⁰³ Vgl. Derek P. Rucas: „The Pathologization of Marnie“, <http://www.angelfire.com/film/articles/marnie.htm> , Zugriff: 27.07.2014.

¹⁰⁴ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.129.

auch im Film, nach und nach aufgedeckt.¹⁰⁵ Wie aus den Quellen ersichtlich ist, behandelt der Roman ein Thema, das Hitchcock fasziniert haben musste, nämlich den Verlust der Identität eines Menschen.¹⁰⁶ Auf der anderen Seite schien ihm auch die im Roman vorkommende Dreiecksbeziehung zuzusagen, da dort neben Marnies Ehemann, ein eifersüchtiger Cousin vorkommt, welcher ebenfalls romantische Gefühle für Marnie hegt. Darüber hinaus erscheint im Roman ein Psychiater, den Hitchcock im Film durch den männlichen Protagonisten Mark ersetzte.¹⁰⁷ Dieses Thema, zwei Männer, die in ein und dieselbe Frau verliebt sind und sowohl beruflich als auch privat Rivalen sind, kam schon vielfach in anderen seiner Filme vor.¹⁰⁸

Grace Kelly, die, wie aus den Quellen hervorgeht, scheinbar Hitchcocks favorisierte Schauspielerin war, sagte vorerst zu, die Rolle der Marnie zu verkörpern.¹⁰⁹ Kurz vor Drehbeginn erreichte Hitchcock jedoch die Absage Kellys, mit der Begründung, dass es als Fürstin von Monaco, dem Ruf einer Landesfürstin nicht gut bekäme, eine Diebin und Lügnerin zu spielen.¹¹⁰ Mit einer derartigen Rolle wäre ihr Image als Prinzessin nicht vereinbar gewesen.¹¹¹ Der Regisseur widmete sich daraufhin einem völlig anderen Projekt, aus dem sich der Horror- Thriller *The Birds* entwickelte.¹¹² Die Hauptrolle darin verkörperte, wie erwähnt, Tippi Hedren, und sie sollte auch die Rolle der Marnie spielen.¹¹³ Vor Hitchcocks Zusammenarbeit arbeitete Hedren als Model in der Werbeindustrie und hatte im Filmsektor noch keine Erfahrungen gesammelt. Es liegt daher nahe, dass, um den Quellen Glauben zu schenken, Hitchcock sie aus diesem Grund nach seinem Willen formen wollte und sie für die Vergewaltigungsszene auswählte, da sie nicht bekannt genug war, dass diese ihren Ruf schädigen hätte können.¹¹⁴ Wie schon berichtet, schien das problematische Verhältnis zwischen der Darstellerin

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S.129.

¹⁰⁶ Vgl. Anon.: „Marnie“, o.J., www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/marnie.htm, Zugriff: 04.04.2013.

¹⁰⁷ Vgl. „The Trouble with Marnie“, Regie: Laurent Bouzereau, USA 2000, Universal Pictures, DVD-Video, 60 Min., Timecode 0:04:06.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., Timecode 0:03:09.

¹⁰⁹ Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.130.

¹¹⁰ Vgl. Anon.: „Marnie“, o.J., www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/marnie.htm 6.11.2013.

¹¹¹ Vgl. Anon.: „Winston Graham“, in: *Official Winston Graham and Poldark website*, 2013, www.winstongraham.org/films-and-television.html, Zugriff: 27.03.2013.

¹¹² Vgl. Hahn, Giesen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.130f.

¹¹³ Vgl. ebd., S.130.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S.135.

und dem Regisseur an diesem Film schließlich zu zerbrechen.¹¹⁵

In François Truffauts Interviews kommentierte Hitchcock die Produktion von seinen Filmen.¹¹⁶ Auf Truffauts Frage hin, weshalb Hitchcock sich für den Roman von Winston Graham entschied, gab der Regisseur die Antwort, dass ihm das Zeigen einer fetischistischen Liebe eines Mannes, welcher unbedingt mit einer zwanghaften Frau eine Beziehung eingehen will, Freude bereitet hätte: „Ein Mann will mit einer Diebin schlafen, weil sie eine Diebin ist, wie andere mit einer Chinesin oder einer Negerin [sic!] schlafen wollen.“¹¹⁷ In Truffauts Werk findet man des Weiteren die Antwort Hitchcocks, dass er die Figur des Mark Rutland am liebsten als einen Mann ohne Hemmungen dargestellt hätte, der die Diebin überrascht und auf der Stelle vergewaltigt.¹¹⁸ Wie den Quellen zu entnehmen ist, wurde diese Szene unter anderem aus dem Grund, dass Sean Connery zahlreiche Sympathien des Publikums eingebüßt und dies sich in der Folge negativ auf seine weitere Karriere als Schauspieler ausgewirkt hätte, nicht in der Form gefilmt.¹¹⁹ Diesbezüglich äußert sich auch Truffaut, dass die Figur des Mark Rutland eher einen positiv gekennzeichneten Protagonisten darstelle, der die Beschützer-Rolle innehat und der fetischistische Zug seiner Figur dabei in den Hintergrund trete.¹²⁰ Es ist anzunehmen, dass Hitchcock daher den Charakter Mark aus den eben genannten Gründen charmanter und kultivierter beschrieben hätte.¹²¹ Aus dem Interview geht hervor, dass es Hitchcocks eigentliche Intention gewesen wäre, insbesondere durch diverse Blicke, den wahren Charakter Rutlands sichtbar zu machen.¹²² Des Weiteren wird der Fetisch des Protagonisten einerseits durch die Abhängigkeit von Marnie, der notorischen Diebin, von Hitchcock begründet, da Mark von ihrer Neigung weiß und somit ein Druckmittel gegen sie, nämlich sie der Polizei auszuliefern, in der Hand hat. Andererseits erklärt er seinen Fetischismus aus der simplen Tatsache heraus, dass Mark perfiden Gefallen daran empfinden würde, eine zwanghafte Diebin zu kontrollieren und sexuell gefügig zu

¹¹⁵ Vgl. ebd., S.136.

¹¹⁶ Vgl. François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (München: Heyne ¹⁸, 1995), S. 291f.

¹¹⁷ Ebd., S.291.

Anmerkung: die Verfasserin distanziert sich explizit von rassistischen Ausdrücken jeglicher Art.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S.291.

¹¹⁹ Vgl. „The Trouble with Marnie“, DVD, TC 0:07:11.

¹²⁰ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.291f.

¹²¹ Vgl. Dennis Barker: „Winston Graham“, in: *The Guardian*, 14.7.2003,

www.guardian.co.uk/news/2003/jul/14/guardianobituaries.booksobituaries , Zugriff: 27.03.2013.

¹²² Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.292.

machen.¹²³ Außerdem erwähnt Hitchcock sein ursprüngliches Bestreben, den Film im Verfahren des „inneren Monologs“¹²⁴ ablaufen zu lassen, bei dem Marnie aus der Sicht Rutlands zu sehen gewesen und sein Fetischismus dadurch stärker zur Geltung gekommen wäre.¹²⁵ Es finden sich in Truffauts Werk Anhaltspunkte, dass bestimmte Szenen im Film gekürzt werden mussten, wie zum Beispiel die Psychoanalytische Sitzung, die im Roman ursprünglich von dem Psychiater geleitet und im Film durch Mark ersetzt wurde. Die Schlusszene sollte den Eindruck der Unterstützung Marnies durch Mark, vermitteln.¹²⁶

Wie aus den Quellen hervorgeht, hätte das damalige Publikum *Marnie* langweilig und bezüglich der technischen Tricks, veraltet empfunden.¹²⁷ Letzteres bezieht sich vor allem auf die als gemalt erkennbaren Hintergrundkulissen. Es ist hierbei anzumerken, dass Hitchcock in vielen seiner Filme expressionistische Techniken zum Einsatz kommen ließ, denn, wie aus der Dokumentation „The Trouble With Marnie“ hervorgeht, war er zeit seines Lebens vom deutschen Expressionismus und Stummfilm beeinflusst.¹²⁸ Somit ist der Schluss naheliegend, dass er mit diversen expressionistischen Mitteln den seelischen Zustand der Protagonistin auf diese Weise im Film auszudrücken versuchte.¹²⁹ Auf diese Aspekte wird im zweiten Kapitel näher eingegangen werden.

1.3 Der Autor des Romans und wesentliche Unterschiede zwischen Roman und Film

1.3.1 Der Autor des Romans

Wie aus seiner Internetplattform ersichtlich ist, verfasste der Autor des Romans, Winston Mawdsley Graham, geboren 1908 in Manchester, *Marnie* im Jahre 1961,

¹²³ Vgl. ebd., S.291.

¹²⁴ Ebd. S.291.

¹²⁵ Vgl. ebd., S.292.

¹²⁶ Vgl. ebd., S.293.

¹²⁷ Vgl. Anon.: „Pladoyer für Hitchcock’s ‚Marnie‘“, in: *Whoknows Presents: Film und Kontext*, 29.4.2011, whoknowsresents.blogspot.co.at/2011/04/pladoyer-fur-hitchcocks-marnie.html, Zugriff: 7.11.2013.

¹²⁸ Vgl. „The Trouble with Marnie“, Laurent Bouzereau, USA 2000, TC 0:41:33.

¹²⁹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.233.

nachdem er bereits zahlreiche Thriller veröffentlicht hat.¹³⁰ Bekannt und erfolgreich war Graham vor allem wegen seiner *Poldark*-Reihe, einer Serie historischer Romane über fiktive verarmte Landbesitzer in Cornwall zu Ende des 18. Jahrhunderts, welche in den 1970er Jahren vom Fernsehsender BBC ausgestrahlt wurde.¹³¹ Graham verfasste mehr als 40 Werke und Theaterstücke und war auf kein spezielles Genre fixiert. Sein Schaffen kann zum einen in eine moderne Umwelt, zum anderen in ein historisches Umfeld transkribiert werden.¹³² Wie man den spärlichen Quellen zu Winston Graham entnehmen kann, ging es ihm in seinen Werken vor allem um die Suggestionen einer Person und die inneren Abläufe.¹³³ Des Weiteren geht hervor, dass, trotz der beachtlichen Anzahl an Werken und internationalen Erfolgen, Graham hauptsächlich dem britischen Publikum bekannt war, und daher kam ihm die Bezeichnung >>„The most successful unknown novelist in England“<<¹³⁴, zu. Winston Graham selbst äußerte sich, laut eines britischen Internet-Artikels, über seine Werke wie folgt:

>>„[...] I have always been more interested in other people than in myself - though there has to be something of myself in every character created, or he or she will not come to life. I have always been more interested in people than in events, but it is only through events that I have ever been able to illuminate people.“<<¹³⁵

Anhand dieses Zitats wird auch Winston Grahams Einstellung zu seiner öffentlichen Person ersichtlich, welche von Zurückhaltung geprägt war. So gab er nur wenige Interviews.¹³⁶ Wie weiter ersichtlich ist, galt sein Interesse den Ereignissen, welche die Zukunft und die weiteren Handlungen eines Menschen

¹³⁰ Vgl. Anon.: „Winston Graham“, in: *Official Winston Graham and Poldark website*, 2013, www.winstongraham.org/novels-and-other-works.html, Zugriff: 27.03.2013. Aus dem Englischen übersetzt von der Verfasserin.

¹³¹ Vgl. ebd., www.winstongraham.org/index.html Zugriff: 27.03.2013.

¹³² Vgl. Isabel Quigly: „Graham, Winston“, in: *Encyclopedia.com*, 2001, www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401500236.html, Zugriff: 27.03.2013.

¹³³ Vgl. ebd., Zugriff: 27.03.2013

¹³⁴ Anon.: „Winston Graham“, www.winstongraham.org/novels-and-other-works.html, Zugriff: 27.03.2013.

¹³⁵ [Winston Graham, *Memoirs of a Private Man* (Ort unbekannt: Pan Macmillan, 2003) ohne Seitenangabe], zit. nach: [Isabel Quigly: „Graham, Winston“, in: *Encyclopedia.com*, 2001, www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401500236.html] Zugriff: 27.03.2013.

¹³⁶ Vgl. Dennis Barker: „Winston Graham“, in: *The Guardian*, 14.7.2003, www.guardian.co.uk/news/2003/jul/14/guardianobituaries.booksobituaries, Zugriff: 27.03.2013.

verändern und beeinflussen können.¹³⁷ In den meisten seiner Romane werden Verbrechen geschildert, allerdings weisen seine Protagonisten keine typischen Merkmale von Gesetzesbrechern auf. Vielmehr schlittern seine Personen in ein Verbrechen hinein und werden somit in eine, ihnen nicht vertraute, Umgebung gezogen.¹³⁸ Hierbei zeigt sich eine interessante Parallele zu vielen Hitchcock-Figuren, denn, wie man seinen Filmen entnehmen kann, initiieren auch die meisten seiner Protagonisten nicht per sé Verbrechen sondern, die Großteils gewöhnlichen Personen werden in kriminelle Handlungen involviert oder geraten durch einen Zufall in ein Netz von Intrigen. Zumeist handelt es sich um einen plötzlichen Impuls, der die Menschen zwingt, gegen das Gesetz zu handeln.¹³⁹ Auch Grahams Romanfigur Marnie, welche zwar eine notorische Lügnerin ist und ihren Zwang zu stehlen nicht kontrollieren kann, gerät in eine Situation, die die gängigen Vorstellungen einer Ehe weit übersteigt.

Es hat den Anschein, als hätten Graham wie auch Hitchcock, die Figuren des Anti-Helden, der Menschen mit Fehlern, sowie jene Charaktere, die von ihrer Vergangenheit so beeinflusst wurden, sodass sie Opfer ihrer eigenen Umstände wurden, mit Vorliebe porträtiert.¹⁴⁰ Am Ende werden sie durch ihre moralischen Ansichten geläutert, sie werden von denjenigen überzeugt sich zu ändern, die sie lieben, wobei es aber kein schlichtes Happy End gibt sondern es ihrer eigenen Willenskraft bedarf und an ihre gute Seite appelliert wird, um ein solches zu erreichen.¹⁴¹ Winston Graham verstarb am 10. Juli 2003.¹⁴²

1.3.2 Der Inhalt des Filmes

Die junge Margaret Edgar, genannt „Marnie“, steht im Zentrum von Roman und Film. Als zwanghafte Diebin sieht sie sich veranlasst sich nach jeder Tat eine neue Identität anzueignen, umzuziehen und eine neue kurzfristige Anstellung zu suchen. Nachdem sie bei der Firma „Crombie and Strutt“ auf gewohnte Weise

¹³⁷ Vgl. Isabel Quigly: „Graham, Winston“, www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401500236.html , Zugriff: 27.03.2013. Übersetzt von der Verfasserin.

¹³⁸ Vgl. Isabel Quigly: „Graham, Winston“, in: *Encyclopedia.com*, 2001, www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401500236.html , Zugriff: 27.03.2013.

¹³⁹ Vgl. ebd., Zugriff: 27.03.2013.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., Zugriff: 27.03.2013.

¹⁴¹ Vgl. ebd., Zugriff: 27.03.2013.

¹⁴² Vgl. Dennis Barker: „Winston Graham“, in: *The Guardian*, 14.7.2003, www.guardian.co.uk/news/2003/jul/14/guardianobituaries.booksobituaries , Zugriff: 27.03.2013.

nach dem Diebstahl untergetaucht war, bewirbt sie sich im Film bei „John Rutland and Company“, ohne jedoch zu bemerken, dass Mark Rutland, der Inhaber des Verlagsgebäudes, sie identifiziert hat.¹⁴³ Dieser engagiert sie ohne sich jedoch sein Erkennen anmerken zu lassen. Nach einigen vergeblichen Annäherungsversuchen seinerseits, plündert Marnie erneut den Safe und taucht unter. Mark entdeckt den Diebstahl und ersetzt daraufhin die entwendete Summe. Er begibt sich auf die Suche nach Marnie und, nachdem er sie auf einem Gestüt auf dem sie ihr Pferd „Forio“ untergebracht hat, findet, fährt er mit ihr nach Philadelphia zu seinem Anwesen zurück, um sie, anstelle der Polizei zu übergeben, zu heiraten. Marnie fühlt sich in die Enge getrieben und erpresst und sieht sich gezwungen, der Heirat zuzustimmen. Auf der Hochzeitsreise auf einem Schiff stellt sich heraus, dass Marnie frigide ist. Nachdem Mark sie vergewaltigt hat, verübt Marnie einen Selbstmordversuch. Immer wieder plagen Marnie Alpträume und Mark findet schließlich mithilfe psychoanalytischer Techniken heraus, dass Marnie hochgradig neurotisch ist und die Farbe Rot Panikzustände bei ihr auslöst. Mark beauftragt einen Detektiv und dieser spürt Marnies Mutter in Baltimore auf. Mark ertappt Marnie dabei, als sie zum wiederholten Male, diesmal aber vergeblich versucht, Marks Safe zu leeren und fährt mit ihr zu ihrer Mutter, um endlich die Wahrheit über ihre Störung zu erfahren.¹⁴⁴ Das Geheimnis wird schließlich enthüllt, als Marnie von ihrer Mutter erfährt, dass Marnie als Fünfjährige einen Matrosen erschlagen hat, um ihre Mutter, damals Prostituierte, zu schützen. Marnie hat dieses Erlebnis verdrängt, doch es hat sich in Form ihrer zahlreichen Neurosen, wie der Rot-Angst, die für das Blut steht, wiederholt geäußert.¹⁴⁵ Am Ende geht Marnie zusammen mit Mark, um mit ihm zu leben, in eine ungewisse Zukunft.

1.3.3 Unterschiede zwischen Film und Roman

Wie erwähnt mussten neben den zahlreichen inhaltlichen Änderungen viele entscheidende Passagen, die im Roman ausführlicher waren, gekürzt werden um sie in einem Spielfilm unterbringen zu können.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.291f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S.292.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S.292.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S.293.

Der wesentlichste Unterschied zwischen Film und Roman ist die Tatsache, dass Hitchcock die Begebenheiten in den USA angesiedelt hat, während der Roman ebenfalls zu Beginn der 60er Jahre in England spielt. Der Film zeigt die Geschehnisse beinahe ausschließlich aus Marnies Sicht und deckt sich daher auch mit der Erzählweise im Roman, der, bedingt durch Marnies innere Monologe, in der ersten Person verfasst ist. Im Film wie auch im Roman erfährt man rasch, dass es sich bei der jungen Frau um eine unkonventionelle Lügnerin und Betrügerin handelt.¹⁴⁷

Im Film wird die Figur des als charmant und Dandy-haft gezeichneten Mark Rutland bereits zu Beginn eingeführt¹⁴⁸, während er im Roman hingegen erst später auftaucht. Marnies Mutter trägt im Roman den Vornamen „Edie“¹⁴⁹, im Film heißt sie „Bernice“. Im Roman erfährt Mark erst dann, dass Marnie eine gesuchte Diebin ist, als er den Diebstahl in seiner eigenen Firma bemerkt und Marnie untertaucht.¹⁵⁰ Bei Winston Graham erscheint Mark Rutland als unnahbarer, mysteriöser Mann, der, aufgrund geringerer Sympathiewerte als in Hitchcocks Film, als Erpresser große Glaubwürdigkeit erlangt.¹⁵¹

Der Leser erfährt zum Teil sehr ausschweifend Details aus Marnies Jugendzeit. Sowohl im Roman als auch im Film hat Marnies Mutter eine Verletzung an ihrem Bein. Eine weitere Differenz zum Film stellt eine Figur namens Lucy Nye dar, eine Bekannte, die mit Marnies Mutter zusammen lebt.¹⁵² Diese Figur wurde im Film durch ein kleines Mädchen, dem Nachbarskind, ersetzt, mit dem Marnie um die Aufmerksamkeit ihrer Mutter buhlt.¹⁵³

Dass die Beziehung Marnies zu ihrer Mutter unterkühlt ist, bemerkt der Zuschauer kurz nach Beginn der Szene, wenn Marnies Mutter vor Marnies Berührung zurückweicht.¹⁵⁴ Im Roman erzählt Marnie dem Leser von der Reserviertheit ihrer Mutter.¹⁵⁵ Wie im Film wird Marnies Mutter als stets auf die Wahrung des

¹⁴⁷ Vgl. Winston Graham, *Marnie* (London [u.a.]: Pan Macmillan, [Orig.1961] 2013), S.5.

¹⁴⁸ Vgl. *Marnie*. Regie: Alfred Hitchcock, USA 1964, Universal Pictures, DVD-Video, 124 Min., TC 0:04:30.

¹⁴⁹ Vgl. Graham, *Marnie*, S.39.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S.138f.

¹⁵¹ Vgl. Dennis Barker: „Winston Graham“, www.guardian.co.uk/news/2003/jul/14/guardianobituaries.booksobituaries, Zugriff: 27.03.2013.

¹⁵² Vgl. Graham, *Marnie*, S.7.

¹⁵³ Vgl. *Marnie*. Regie: Alfred Hitchcock, USA 1964, Universal Pictures, DVD-Video, 124 Min., TC 0:09:55.

¹⁵⁴ Vgl. *Marnie*, TC 0:12:20.

¹⁵⁵ Vgl. Graham, *Marnie*, S.8.

äußeren Scheins bemüht dargestellt.¹⁵⁶ Im Buch wie auch im Film wird die unabdingbare Liebe, die Marnie für ihre Mutter hegt, trotz deren schroffer Behandlung und permanenter Zurückweisung offengelegt.¹⁵⁷ Marnie verzehrt sich regelrecht nach der Liebe ihrer Mutter, im Roman wird explizit erwähnt, dass Marnie nur stiehlt, um ihrer Mutter Geschenke zu machen und so ihre Anerkennung zu erhalten.¹⁵⁸ Während der Szene bei Marnies Mutter im Film, ereignet sich auch zum ersten Mal ein Anzeichen für eine Neurose Marnies. Durch den Anblick roter Gladiolen kann man bei Marnie eine starke Abneigung dagegen erkennen.¹⁵⁹ Diese Angst vor der Farbe Rot ist auf den Film beschränkt und kommt nicht im Roman vor.

Als Marnie in der Firma Rutland Bekanntschaft mit Mark macht, unternimmt dieser bald Versuche, sie näher kennenzulernen, jedoch mit dem Unterschied, dass Mark im Buch an dieser Stelle noch nichts von Marnies Kleptomanie weiß. Im Roman werden mehr Personen eingeführt als im Film, so schließt Marnie im Roman mit Christopher Holbrook, dem Firmenvorstand des Familienunternehmens Rutland, Bekanntschaft, ebenso mit dessen Sohn Terence Holbrook, welcher im Film nicht erwähnt wird.¹⁶⁰

Mark Rutland ist der Cousin von Terence Holbrook und schon bald stellt sich heraus, dass die beiden Cousins nicht gut miteinander auskommen. Bei einer Tanzveranstaltung der Firma, die im Film nicht erwähnt wird, baut Marnie eine Beziehung zu dem draufgängerischen Terence Holbrook auf, der sich in Marnie verliebt. Des Weiteren gehen immer wieder mögliche Gründe für Marnies kleptomatische Neigung aus dem Roman hervor, so schildert Marnie, dass ihre Familie nicht sehr wohlhabend gewesen wäre und sie sich als Kind oft in Gesellschaft betrügerischer Personen befunden hätte.¹⁶¹

Als Marnie eines Tages im Büro von Mark Rutland ist, zieht im Film ein Gewitter auf und Marnie entwickelt dieselben Symptome einer Panikattacke und der Rot-Angst, wie davor im Haus ihrer Mutter, doch nur das Gewitter und ihre Angst davor werden auch im Buch geschildert.¹⁶² Der Zuschauer bleibt über die

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S.10.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S.10.

¹⁵⁸ Vgl. ebenda, S.149.

¹⁵⁹ Vgl. *Marnie*, TC, 0:09:36.

¹⁶⁰ Vgl. Graham, *Marnie*, S.28.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S.38.

¹⁶² Vgl. ebd., S.72.

Hintergründe ihrer Angst noch unaufgeklärt. Im Roman fasst Mark Marnie nach ihrem Diebstahl in seiner Firma und heiratet sie. Im Film wird vermittelt, dass Mark die ganze Zeit über Marnies Neigung kannte und sie aus seinem Fetischismus heraus, den er für sie hegt, heiratete. Die Hochzeitsreise findet sowohl im Film als auch im Roman auf einem Schiff statt, ebenso die Erkenntnis von Marnies Frigidität und ihrer Angst vor der Berührung durch einen Mann. Die Vergewaltigung geschieht ebenso während der Flitterwochen auf dem Schiff. Marnies Suizidversuch als Reaktion darauf, findet im Film in einem Pool am Schiff statt. Im Roman schwimmt sie auf das offene Meer hinaus und Mark rettet sie im letzten Moment.¹⁶³

Im Roman hat Mark eine Mutter, die Marnie sehr freundlich gesinnt ist und für sie einen Mutterersatz darstellt. Im Film wird aus Marks Mutter ein Vater, Marnie hat demgemäß die Mutter, die Mark nicht hat und er den Vater, der ihr abhanden gekommen ist.¹⁶⁴ Außerdem hat Mark im Film eine argwöhnische Schwägerin namens Lil Mainwaring, die sich um Mark bemüht, anstelle des auf Mark eifersüchtigen Cousins im Roman.

Die Therapiesitzungen werden im Roman von einem Psychiater namens Charles Roman abgehalten¹⁶⁵ und nehmen einen großen Teil des Buches ein, wohingegen im Film, sehr verkürzt, Mark diesen Part übernimmt.¹⁶⁶ In beiden Fällen führt schließlich das freie Assoziieren zum Schlüssel für Marnies Neurose. Ihre Kleptomanie kann demnach als Ersatzhandlung für ihre sexuelle Frigidität angesehen werden.¹⁶⁷

In beiden Versionen gibt es eine Fuchsjagd, die bei Marnie zu einer Kurzschlussreaktion führt. Im Film macht sich in dieser Szene wieder ihre Angst vor roter Farbe bemerkbar, wodurch sie in Panik davonreitet und dies schließlich in einen Unfall mündet. Im Roman bleibt Marnie dabei unverletzt, doch ihr Hengst Forio stürzt dabei schwer, woraufhin im Roman ein Farmer das Tier erschießt um seinem Leiden ein Ende zu bereiten. Im Film ist es Marnie selbst, die das geliebte Tier erlöst.

¹⁶³ Vgl. ebd., S.178.

¹⁶⁴ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.232.

¹⁶⁵ Vgl. Graham, *Marnie*, S.202.

¹⁶⁶ Vgl. *Marnie*, TC 1:30:12.

¹⁶⁷ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.292.

Im Roman beschließt Marnie nach Frankreich zu fliehen¹⁶⁸, da sie sich von Mark zusätzlich hintergangen fühlt, als sie herausfindet, dass er die Polizei über ihre Diebstähle informiert hat. Zu diesem Zeitpunkt hat Mark bereits in Erfahrung gebracht, dass Marnie unter verschiedenen Namen polizeilich gesucht wird.¹⁶⁹ Im Film wird die Polizei kaum erwähnt. Die Gesetzesmacht tritt in Form von Mr. Strutt, der Marnie auf einer Dinnerparty erkennt, auf.¹⁷⁰ Mr. Strutt wurde zu Beginn des Films von Marnie bestohlen und ist Marks Steuerberater und Vertrauter. Im Film versucht Marnie, nach dem traumatischen Erlebnis mit Forio, erneut den Tresor zu plündern, doch sie ist unfähig das Geld an sich zu nehmen, da die Psychoanalyse bereits Wirkung zeigte. Daraufhin fahren sie und Mark zu ihrer Mutter nach Baltimore.

Dieser Teil gestaltet sich im Roman völlig anders, denn Mark wurde bei dem Reitunfall schwer verletzt, weshalb Marnie Zeit gewinnt, um den Tresor auszurauben und unbemerkt zu entkommen. Sie ist wie im Film nicht in der Lage, das Geld zu stehlen, im Roman erklärt sie diese Handlungsunfähigkeit damit, dass sie dem schwerverletzten Mark nicht noch mehr Schwierigkeiten bereiten möchte.¹⁷¹ Sie macht sich auf den Weg zu ihrer Mutter, mit dem Gedanken, ihrer Mutter alles über ihre begangenen Diebstähle zu erzählen.¹⁷² Als sie jedoch dort ankommt, wird sie von Lucy Nye über den Tod ihrer Mutter aufgeklärt und dass sie versucht hätte, Marnie ausfindig zu machen.

Im Film kommt es stattdessen zu einem emotionalen Streitgespräch zwischen Mark und Marnies Mutter Bernice. Es stellt sich heraus, dass Bernice sich prostituierte, als Marnie klein war und schließlich erzählt sie von dem Matrosen, der Marnie während eines Gewitters trösten wollte. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass aus den Quellen nicht genau hervorgeht, welches Motiv der Matrose tatsächlich verfolgte. Es kam zu einer Auseinandersetzung zwischen Bernice und ihrem Kunden und Marnie hat aufgrund der Hilferufe ihrer Mutter, den Mann mit einem Schürhaken erschlagen. Marnies Furcht vor der Farbe Rot und auch ihre Abneigung Männern gegenüber, stammt aus diesem, von ihr verdrängten, Erlebnis und dem Blut. Nach der Aufdeckung des Geheimnisses, verlässt Marnie ihre Mutter zusammen mit Mark, offenbar bereit, mit ihm ein

¹⁶⁸ Vgl. Graham, *Marnie*, S.288.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S.274.

¹⁷⁰ Vgl. *Marnie*, TC 1:35:54.

¹⁷¹ Vgl. Graham, *Marnie*, S.331f.

¹⁷² Vgl. ebd., S.334.

gemeinsames Leben zu führen.

Nachdem Marnie im Roman vom Tod ihrer Mutter erfährt, begibt sie sich in deren Zimmer und findet dort einen Zeitungsausschnitt mit einer Mordanzeige gegen ihre Mutter, als Marnie fünf Jahre alt war.¹⁷³ Es stellt sich heraus, dass Lucy Nye und auch der Bruder von Marnies Mutter über diesen Mord Bescheid wussten, jedoch alles daran setzten den Mord zu verheimlichen. Marnie erfährt nun Genaues über diese schreckliche Tat und dass ihre Mutter sich prostituierte, als Marnies Vater in den Krieg zog. Des Nachts klopfen ihre Freier immer an das Schlafzimmerfenster. Dieses Detail wird auch im Film erwähnt. Als auch Marnies Vater von ihrer Tätigkeit erfuhr, verließ er Marnies Mutter. Marnies Mutter sah sich gezwungen in der Kleinstadt, in der sie lebte, den guten Schein nach außen hin aufrecht zu erhalten, doch in der Nachbarschaft wusste jeder über ihre Prostitution Bescheid.¹⁷⁴ Sie wurde schließlich schwanger, auch dies blieb nicht lange unbemerkt und als das Kind geboren wurde, brach ihre Scheinwelt zusammen. Offenbar aus Angst vor der gesellschaftlichen Stigmatisierung und aufgrund einer postnatalen Psychose, hat sie das Neugeborene getötet.¹⁷⁵ Der Leser erfährt zu Beginn, dass ihre Mutter Marnie in dem Glauben gelassen hätte, ihr zweites Kind wäre bei der Geburt gestorben.¹⁷⁶ Aus diesen Gründen und um derartigen Problemen zu entgehen, sei ihre Mutter auch im Hinblick auf die Erziehung Marnies, später so auf Anständigkeit bedacht gewesen.¹⁷⁷ Aus diesen Gründen entwickelte Marnie offenbar ihre Berührungsangst vor Männern. Als Marnie nach dem Begräbnis nachhause zurückkehrt, befindet sich Terence Holbrook im Haus und er lässt ihr die freie Wahl, entweder hier zu bleiben oder zu Mark zurückzukehren.¹⁷⁸ Sie entschließt sich zu letzterem, da sie nun nichts mehr zu verlieren hätte. Sie erfährt, dass Terence auf ihren wahren Namen gestoßen war, indem er die Heiratsanzeige von Mark gelesen hätte. Die Heirat vollzog sich im Geheimen, in der Öffentlichkeit trug Marnie ihren gefälschten Namen, ebenso wie im Film.¹⁷⁹ Terence fährt sie daraufhin nicht zu Marks Haus, wie davor angekündigt, sondern zu Mr. Strutt. Der Schluss wird so vermittelt, als

¹⁷³ Vgl. ebd., S.338.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S.342f.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S.349.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S.40.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S.358.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S.375f.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S.381.

wäre Marnie nun bereit, sich für ihre Straftaten zu verantworten, da sie schließlich einsieht, dass ihr nur geholfen werden kann, indem sie selbst dazu bereit ist, ihre bisherige Lebensweise zu ändern und Problemen nicht mehr zu entfliehen.

2. Kapitel: Filmanalyse und Dramaturgie

2.1 Bild-Ebene in *Marnie*

Wie die meisten anderen seiner Thriller, ist auch *Marnie* durchzogen von Motiven, die Hitchcock in seinen Werken wiederholt behandelt hat. Es werden das Thema der Identitätssuche, der ständigen Flucht, der Mutterfigur, der Erpressung, des Mordes und ein vordergründiges Happy End behandelt und darüber hinaus, die Thematik des ungleichen Paares, das durch ein gemeinsames Wissen miteinander verbunden ist und außerdem spiegelverkehrt inszeniert wurde.¹⁸⁰ Donald Spoto charakterisiert *Marnie* als eine Zusammenführung der Thematiken des „Verlustes“, eines häufigen Themas in Hitchcocks Werk, und zwar in vielerlei Hinsicht: des Verlustes

„[...]des gutes Rufes in einer anständigen Stadt [...]; [des Verlustes] der Sicherheit der Familie [...]; [...] der Unschuld [...]; [...] der Identität [...]; [...] der Persönlichkeit [...]; [...] der Liebe [...].“¹⁸¹

Diese wieder auftretenden Themen werden im Laufe dieser Szenenbeschreibung erörtert werden. Zwar zeigt der Regisseur den Film zumeist aus Marnies Sicht, um jedoch Spannung und Neugier beim Zuseher zu wecken ist es notwendig, an bestimmten Stellen des Filmes die subjektive Position zu verlassen um stattdessen die Perspektive eines allwissenden Erzählers einzunehmen.¹⁸² Diese Änderung der Erzählposition ermöglicht es, weitere Informationen aus der Sicht anderer Personen im Film preiszugeben, welche dem Zuseher davor vorenthalten blieben. Dieses Stilmittel verschafft dem Zuseher eine „Vorausinformation“, womit er einen erheblichen Vorsprung im Wissen gegenüber der Protagonistin hat und dies führt in der Folge zu weiteren Spannungsmomenten im Film.¹⁸³ Das Publikum ist

¹⁸⁰ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.229.

¹⁸¹ So Spoto in: *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.294.

¹⁸² Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 50.

¹⁸³ Vgl. ebenda, S.50.

somit in der Lage, kommende Gefahren für die Protagonistin früher als sie selbst zu erkennen. Des Weiteren zeigt die Informationstiefe, in wie weit der Zuseher über Charakter und Gedanken der Figur aufgeklärt wird. Zu Beginn des Filmes werden die Figuren noch recht objektiv gezeigt, also aus einem allgemeinen Blickwinkel porträtiert, doch nach und nach wird auf die Wahrnehmung der Protagonisten tiefer eingegangen und somit die Seelenzustände und das innerste Wesen der Figuren aufgedeckt.¹⁸⁴

In der ersten Szene des Filmes wird dem Zuseher in Großaufnahme eine geschlossene gelbe Tasche, die von einer Frau unter den Arm geklemmt getragen wird, präsentiert. Die Kamera beendet schließlich ihre begleitende Fahrt mit der Tasche und nach einigen Sekunden wird die Gestalt der Frau sichtbar. Sie wird von hinten gezeigt, ist attraktiv gekleidet, hat dunkles Haar, trägt in der rechten Hand einen Koffer und geht einen Bahnsteig entlang. Ihre Schritte hallen auf dem Pflaster wider.¹⁸⁵ Durch die anfängliche Großaufnahme wird die Aufmerksamkeit der Zuseher auf dieses eine Objekt gelenkt und, wie den Quellen zu entnehmen ist, bedeutet in den Filmen Hitchcocks ein Close-Up auf einen Gegenstand zumeist auch, dass dieses Objekt für den weiteren Handlungsverlauf, sowie für das Schicksal des Protagonisten, bedeutsam sein wird.¹⁸⁶ Es handelt sich dabei demnach um eine besonders künstlerische Form des Filmemachens, die von Hitchcocks Nähe zum expressionistischen Film herrühren könnte.¹⁸⁷ Zumeist werden kleine Fragmente zu einem Großen zusammengefügt, um ganz bestimmte Wirkungen und Emotionen beim Publikum zu erzielen. Außerdem bedient sich Hitchcock hier eines weiteren typischen Motives: er geht vom Detail ins Ganze, zeigt zuerst das Kleine und allmählich die gesamte Umgebung, bis letztlich der „Establishing-Shot“, die Totale, die als Eröffnungsschwenk dient, dem Publikum alle wichtigen Erkenntnisse über den Aufenthaltsort des Geschehens liefert. In *Psycho* beispielsweise, beginnt Hitchcock zuerst mit einer solchen Totalaufnahme der gesamten Stadt, um danach ins Detail zu gehen indem die Kamera, einem Voyeur gleich, in ein Fenster gleitet um die Personen im Schlafzimmer zu beobachten.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Vgl. ebenda, S.51.

¹⁸⁵ Vgl. *Marnie*, TC 0:02:12.

¹⁸⁶ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.65.

¹⁸⁷ Vgl. „The Trouble with Marnie“, Timecode 0:23:25.

¹⁸⁸ Vgl. Gunther Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis* (Bassum: Media-Institut, 1996), S. 192.

In *Marnie* folgt nach der Szene ein harter Schnitt, eine mögliche Gleichzeitigkeit zur gerade gesehenen Szene wird angedeutet, und die nächste zeigt einen Mann mit Brille. Die erste Bemerkung, die er mit Blick in Richtung Kamera spricht, lautet „Robbed!“.¹⁸⁹ Als ob er zum Publikum gesprochen hätte, wird gleich darauf ein leerer Tresor gezeigt.¹⁹⁰ Es stellt sich heraus, dass der Mann, mit Namen Mr. Strutt, eine junge Frau, namens Marion Holland, im Verdacht hat, die Schuldige zu sein. Er beschreibt seinen Mitarbeitern das attraktive Äußere der vermeintlichen Diebin.¹⁹¹ Wenige Sekunden später erscheint ein stattlicher Mann, der, wie sich herausstellt, Mark Rutland ist, verkörpert durch Sean Connery. Ein leichtes Lächeln auf den Lippen merkt er an, von dem Diebstahl gehört zu haben. Mr. Strutt, schildert auch ihm die verdächtige brünette Frau und Mr. Rutland erwidert: „Oh, that one! The brunette with the legs.“¹⁹² Daraus ergibt sich, dass Mr. Rutland über das Aussehen der Diebin bereits Bescheid wissen muss. Es muss nichts ausgesprochen werden, denn sein Blick verrät, dass diese Dame sein Interesse geweckt hat. Dies kann als eine erneute Motivik, derer sich Hitchcock häufig bedient, gesehen werden: die Fantasie des Zusehers soll angeregt werden, um das Unausgesprochene durch Mimik und gewählte Pausen zu ersetzen.¹⁹³ Die gesamte Szenenabfolge ist gespickt mit sexistischen Äußerungen bezogen auf das äußere Erscheinungsbild einer Frau. Besonders die Bemerkung Mark Rutlands, zeigt deutlich den Zeitgeist zu Beginn der 1960er Jahre und die in den Massenmedien propagierte Haltung gegenüber Frauen in der damaligen Zeit. Auf weitere Aspekte dieser Thematik wird im letzten Kapitel näher eingegangen werden. Indem über die Frau gesprochen wird, bekommt der Zuseher, wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, einen Erkenntnisvorsprung gegenüber der vermeintlichen Diebin. Die nächste Einstellung beginnt abermals mit einer Nahaufnahme der gelben Tasche- dies besagt dem Zuseher, dass sich nun die Handlung um die dunkelhaarige Frau fortsetzen wird. Man weiß noch nicht, ob es sich bei den Beschreibungen von Mr. Strutt tatsächlich um die Diebin handelt, das Publikum muss sich auf seine Ausführungen verlassen, denn wieder wird die Frau nur von ihrer Rückansicht gezeigt, einen Hotelflur entlanggehend. Ihre Vorderansicht bleibt also weiterhin im Verborgenen. Im Vordergrund des linken

¹⁸⁹ *Marnie*, TC 0:02:25

¹⁹⁰ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 364.

¹⁹¹ Vgl. *Marnie*, TC 0:02:54.

¹⁹² *Marnie*, Film, TC 0:03:55.

¹⁹³ Vgl. Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S.39.

Bildrandes wird eine Tür geöffnet und Alfred Hitchcock tritt heraus. Er bleibt stehen und für einen kurzen Moment sieht er der brünetten Frau hinterher, ehe er sich der Kamera und damit dem Publikum, zuwendet.¹⁹⁴ Zwei Sekunden später erfolgt ein harter Schnitt und beendet die Szene und Hitchcocks Cameo-Auftritt in *Marnie*.

Die nächste Szene zeigt die Frau, wieder in Rückansicht. Sie packt einen von zwei großen Koffer mit Kleidungsstücken, während die Kamera langsam auf den Koffer zufährt. Man sieht ihre Hände die mit der gelben Tasche hantieren und plötzlich leeren sie den Inhalt der gelben Tasche in den sorgsam eingepackten Koffer. Aus der Tasche fallen gebündelte Dollarscheine und nun wird die Erwartungshaltung des Zusehers bestätigt und er weiß, dass es sich bei der Frau tatsächlich um die beschriebene Diebin handelt. Die nächste Einstellung zeigt ein Close-Up eines Etais mit verschiedenen Sozialversicherungskarten, eine mit Namen „Marion Holland“ betitelt. Ein weiteres Etui wird geöffnet, und es offenbaren sich drei weitere Karten mit jeweils unterschiedlichen Namen. Damit wird ein weiteres für Hitchcock typisches Motiv herangezogen: bei der Protagonistin handelt es sich nicht um einen traditionellen Thriller- Helden sondern um eine Anti-Heldin, offenbar mit einem Identitätsproblem, die selbst nicht unschuldig zu sein scheint.¹⁹⁵ Anhand der zahlreichen Visitenkarten ist dieses Motiv des >>„Wanderns“<<¹⁹⁶ klar ersichtlich. Aufgrund ihres Identitätsproblems fühlt sich die Protagonistin offenbar enturzelt, wie sich später herausstellen wird, liegt der Ursprung dieser Ruhelosigkeit tatsächlich tief in ihrer Kindheit vergraben.¹⁹⁷ Gleichzeitig wird ihr ihre ständige Flucht aber bald zum Verhängnis, als sie schließlich gefasst wird und sie eine „[...]Reise zur eigenen Identität[...]“¹⁹⁸ antreten muss.

Es folgt ein weicher Schnitt mit einer kurzen Überblendung, als Zeichen dafür, dass einige Zeit vergangen ist.¹⁹⁹ Die nächste Szene zeigt ein Waschbecken, wieder in Nahaufnahme, mit schwarzem Haar darin, das gewaschen wird.

¹⁹⁴ Vgl. *Marnie*, TC 0:04:49.

¹⁹⁵ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.14.

¹⁹⁶ So Spoto in: *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.297.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S.297.

¹⁹⁸ Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 227.

¹⁹⁹ Vgl. Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S.107.

Schwarze Farbe füllt das Becken und nach einem harten Schnitt wirft die Frau ihr nun blondes nasses Haar in den Nacken, ein siegessicheres Lächeln im Gesicht.²⁰⁰



Abb. 01; TC 0:06:12

Zum ersten Mal sieht der Zuseher die Vorderansicht der Hauptfigur, wie sich alsbald herausstellen wird, mit Namen „Marnie“. Aus dem Phantom mit der attraktiven Silhouette wurde die Protagonistin geboren, mit der sich die Zuseher im weiteren Verlauf des Filmes identifizieren sollen. Marnies alias Tippi Hedrens Gesicht, wird dabei in einer frontalen Aufnahme gezeigt, ihr Blick in die Kamera und ihr Lächeln scheinen allein dem Zuseher zu gelten.²⁰¹ Dieser Augenblick wird von dramatischer Musik umrahmt, mit dem Zweck, beim Publikum Emotionen aufkommen zu lassen.²⁰² Der Film schlägt gewissermaßen in diesem Moment die Augen auf und ab jetzt wird die Handlung aus Marnies Sicht weiter erzählt. Wie den Quellen dazu zu entnehmen ist, dient die subjektive Position, die der Film nun einnimmt, dazu, eine Bindung zwischen Figur und Publikum einzugehen. Der bis zu dieser Szene verzögerte und vorenthalten gebliebene Anblick der Protagonistin, stellt die Vorbereitung auf diese Klimax dar und wurde bereits in zahlreichen anderen Filmen Hitchcocks eingesetzt, wie beispielsweise in *Strangers on a Train*, aus dem Jahr 1950. Diese Montagetechnik könnte daher als sich wiederholendes Stilmittel Hitchcocks gelten und als seine „Signatur“.²⁰³ Die nächsten Szenen zeigen Marnie auf einem Gestüt, wo sie ihren Hengst „Forio“ untergebracht hat. Sie macht einen Ausritt und scheint sehr glücklich zu sein. Pferde und Reiten spielen wiederholt eine Rolle in Hitchcocks Filmen, so auch in

²⁰⁰ Vgl. *Marnie*, TC 0:06:12.

²⁰¹ Vgl. Brigitte Desalm, „Überwachen und Strafen- einiges über die Blicke bei Hitchcock“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.39.

²⁰² Vgl. ebenda, S.39.

²⁰³ Ebd., S.41.

Suspicion.²⁰⁴

Es folgt daraufhin ein harter Schnitt und aus der Vogelperspektive wird eine enge Gasse gezeigt mit einem angrenzenden Hafen und einem großen Schiff, das sehr offensichtlich eine gemalte Kulisse darstellt.²⁰⁵ Wie schon im ersten Kapitel erwähnt wurde und der Literatur zu entnehmen ist, war Hitchcock stark vom deutschen Expressionismus beeinflusst und ließ häufig Metaphern, die für sich sprechen, in seine Filme mit einfließen. Auch bei der Kulisse des gemalten Hafens handelt es sich, dem zu Folge, um ein, sich bewusst vom restlichen Film abhebendes, Stilmittel des Regisseurs. Abgesehen von der Kulisse, können auch die Rückprojektionen, die später im Film Verwendung finden, absichtlich künstlich aussehende Gewitter, sowie die am Schluss des Filmes herangezogene Überflutung des Bildes mit scharlachroter Farbe, für Hitchcocks expressionistischen Stil, stehen.²⁰⁶ Bereits in Hitchcocks Stummfilmen werden kontrastierende Verhältnisse gezeigt und Bilder, die Zeichencharakter aufweisen, wie zum Beispiel Schatten, die über das Gesicht einer suspekten Person huschen.²⁰⁷ So könnte auch der gemalte Hafen in *Marnie* eher die innere Verfassung der Protagonistin widerspiegeln, als die äußere, reale Welt, darstellen. Soweit die Figur sich bis jetzt dem Zuseher präsentiert, scheint sie in einer Scheinwelt mit gestohlenem Geld und ständigem Identitätswechsel, zu leben.²⁰⁸ Wie aus den Quellen hervorgeht, wurde *Marnie* vom Publikum damals, unter anderem aufgrund dieser Szene, kritisiert, der als gemalt ersichtliche Hintergrund schien das Publikum als Rückschritt in der sich rasch weiter entwickelnden Filmindustrie aufzunehmen. Wie hervorgeht, schien es irritiert auf diese Tricktechnik zu reagieren, da etwas Experimentelles in einem kommerziellen Film ungewöhnlich war, obwohl Hitchcock derartige Szenen schon in früheren Filmen mehr oder weniger indirekt und versteckt zeigte.²⁰⁹ Es wird überliefert, dass Hitchcock damit lediglich versuchte, das Massenmedium Film mit Kunst zu kombinieren, ein Unterfangen, das erheblich zum erwähnten >>„Hitchcock-Touch“<<²¹⁰ beisteuerte. Weiters geht hervor, dass erst Jahre später diese

²⁰⁴ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.117.

²⁰⁵ Vgl. *Marnie*, TC 0:08:27.

²⁰⁶ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:42:12.

²⁰⁷ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.233.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S.233.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S.257.

²¹⁰ Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S.7.

Komplexität und Tiefgründigkeit, mit der versucht wurde, den geistigen Zustand der Protagonistin auszudrücken, erkannt wurde.²¹¹

Es zeigt sich im Film, dass Marnie zum Haus ihrer Mutter gefahren ist. Nachdem Marnie auf ihre Mutter trifft, kommt es zu einer Schlüsselszene im Film. Marnie erblickt rote Gladiolen in einer Vase, es folgt ein harter Schnitt auf Marnies Gesicht und der gesamte Bildausschnitt wird für einige Sekunden in grelles Rot getaucht.²¹²



Abb. 02; TC 0:09:28

Aus den Gladiolen, die ursprünglich neutral sind, wurde etwas Bedrohliches, offenbar stellt die Farbe der Blumen für die Protagonistin eine potenzielle Gefahrenquelle dar.²¹³ Sie tauscht die roten Gladiolen gegen weiße Chrysanthemen aus. Dadurch soll ein erster Eindruck vermittelt werden, dass die Protagonistin eine Aversion gegen die Farbe Rot aufweist und dies eine tiefer liegende Bedeutung haben muss.

Farben kommen in Hitchcocks Oeuvre im Allgemeinen eine bedeutsame Rolle zu. Es macht den Anschein, als hätte er mit Vorliebe Leuchtfarben wie Rot, Gelb oder Grün verwendet, wie auch schon in *Vertigo*, wo die Farben Rot und Grün ein komplexes Zusammenspiel bilden, um mit ihrer Expressivität die Emotionen der Protagonisten zu verdeutlichen.²¹⁴ Bereits der Tasche in signalisierendem Gelb in der ersten Szene von *Marnie*, könnte in dieser Hinsicht besondere Bedeutung zukommen, da sie sich von der grauen Farbe des Bahnsteigs und der üblichen Welt stark abhebt und sich somit ausstellt. Doppelte Bedeutung erlangt die Tasche, als sich kurz darauf zeigt, dass sich darin das gestohlene Geld befindet.²¹⁵

²¹¹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.233.

²¹² Vgl. *Marnie*, TC 0:09:28.

²¹³ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.150.

²¹⁴ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.59.

²¹⁵ Vgl. ebd., S.59.

In einigen späteren Szenen, wird erneut die Rot-Angst von Marnie thematisiert, und so inszeniert, dass der Zuseher in ihre psychische Lage mit einbezogen werden kann. Wie aus der Dokumentation „The Trouble with Marnie“ hervorgeht, hatte man während des Produktionsprozesses versucht, die Hauptfarbe des Filmes zu neutralisieren, sodass die rote Farbe noch stärker zur Geltung kommt, um Marnies Gefühlslage zu verstärken. Es sollte eine Verbindung zu Marnies Vergangenheit hergestellt werden, und dies erreichte man mit dem Einsatz der Farbe Rot, als Symbol des Blutes und des Erlebnisses in ihrer Kindheit, das sie verdrängt hatte.²¹⁶

In den nächsten Szenen von *Marnie* stellt sich heraus, dass Marnies Mutter sehr gottesfürchtig zu sein scheint und ihre Tochter der blonden Haare missbilligt: „Too blonde hair always looks like a woman’s trying to attract the man.“²¹⁷ Mit dem gestohlenen Geld kauft Marnie ihrer Mutter teure Geschenke. Es scheint ein Akt der verzweifelten Suche nach Zuneigung zu sein, als sich Marnies Mutter mühsam in einen Sessel setzt und Marnie ihren Kopf auf ihr Bein legen möchte. Doch anstelle der gewünschten Liebe wird Marnie von ihrer Mutter schroff zurückgewiesen: „Marnie, mind my leg.“²¹⁸ Das Close-Up auf Marnies Gesicht vermittelt dem Zuseher, dass Marnie verletzt ist über diese Zurückweisung und die Szene zeigt, dass es Differenzen gibt im Verhältnis zwischen Mutter und Tochter. Wenig später fragt Marnie ihre Mutter eindringlich: „Why dont’t you love me, Mama?“²¹⁹ Marnie gibt zu bedenken, dass sie sich von ihrer Mutter niemals richtig geliebt fühlte, was ihre Mutter aber bestreitet und schließlich, als eine Diskussion zwischen ihnen beginnt, erhält sie von ihrer Mutter eine Ohrfeige. Die Mutter könnte demnach eine, in vielen von Hitchcocks Filmen typische, böse Mutter verkörpern.²²⁰ Als sich Marnie kurz darauf entschuldigt, erkennt der Zuseher deutlich ihren Schuldkomplex, den sie mit teuren Geschenken an ihre Mutter anscheinend auszugleichen versucht, um somit ihre Anerkennung zu erlangen. Gleichzeitig zeichnet sich hier auch eine Abhängigkeit von der Mutter ab, ein weiteres häufiges Motiv in Hitchcocks Filmen.²²¹ Anhand dieser Szene können auch die zerrütteten Familienverhältnisse ersichtlich werden, die, wie im

²¹⁶ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:26:12.

²¹⁷ *Marnie*, TC 0:10:42.

²¹⁸ *Marnie*, TC 0:12:24.

²¹⁹ *Marnie*, TC 0:15:16.

²²⁰ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.221.

²²¹ Vgl. Norbert Grob, „Marnie“ in: *Alfred Hitchcock*, SeeBlen, Beier, S.417.

ersten Kapitel erwähnt, so oft in Hitchcocks Filmen vorkommen.²²²

Es folgt eine Szene, in der man Marnie im Bett liegend sieht und sie im Schlaf spricht.²²³ Offenbar hat sie einen Alptraum, auf ihrem Gesicht wird wieder kurz jenes Rot eingeblendet, das auch schon beim Anblick der Gladiolen als Zeichen ihrer Angst erschien. Mit einem harten Schnitt wird plötzlich eine in Schatten gehüllte Gestalt im Türrahmen sichtbar und die Stimme ihrer Mutter erklingt. Diese Szene erinnert stark an jene aus *Psycho*, in der ebenfalls eine dunkle Gestalt erscheint, allerdings um die diebische Protagonistin zu ermorden.²²⁴ Marnies Mutter verweilt im Türrahmen und fordert ihre Tochter auf, aufzustehen. Die Kamera ist dabei statisch auf die unbeleuchtete Silhouette gerichtet, während sie sich schließlich wortlos umdreht und langsam die ebenso in Schatten getauchte Treppe hinunter geht.²²⁵ Neben *Marnie*, finden sich auch in *Vertigo* und einigen weiteren Filmen, Traumszenen.²²⁶ Es macht daher den Anschein, als wäre der Alptraum ein beliebtes Motiv in Hitchcocks Filmen, er kann als ein Anzeichen der unterdrückten Schuldgefühle gewertet werden, die Marnie zu plagen scheinen. Wie in weiteren Szenen des Filmes zu sehen ist, kann diese unterdrückte Schuld als der Auslöser der Angst fungieren, die zahlreiche Protagonisten in Hitchcocks Filmen erleiden müssen.²²⁷ Auch das Treppenhaus stellt eine wiederholt verwendete Thematik dar. Treppen wären, den Quellen nach, „[...] Orte mit komplexen dramaturgischen Zuständigkeiten, die weit über ihre praktische oder repräsentative Funktion hinausgehen.“²²⁸ Sie sind also nicht nur Kulissen, sondern können demnach stellvertretend für das Verbrechen stehen, das auf ihnen verübt wurde.²²⁹ Am Ende der Szene folgt eine Abblende.

Die nächsten Szenen zeigen Marnie bei ihrem Vorstellungsgespräch bei der Firma „Rutland and Co“, bei der sie auf Insistieren Marks, der sie als die von Mr. Strutt gesuchte Diebin erkannt hat, eingestellt wird. In einer Szene aus Marks subjektiver Sicht aus gefilmt, demonstriert eine Aufsicht auf Marnie, dass sie in der Falle ist, denn, wie hervorgeht, symbolisiert diese Kameraposition bei

²²² Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.221.

²²³ Vgl. *Marnie*, TC 0:17:14.

²²⁴ Vgl. Brigitte Desalm, „Überwachen und Strafen- einiges über die Blicke bei Hitchcock“ in: *Alfred Hitchcock*, S.47.

²²⁵ Vgl. *Marnie*, TC 0:17:57

²²⁶ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 305.

²²⁷ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.26.

²²⁸ Gerhard Midding, „Aus angemessen bequemer Distanz- Dekors und Schauplätze bei Hitchcock“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.127.

²²⁹ Vgl. ebd., S.127.

Hitchcock drohende Gefahr, wie auch anhand der Szene von *North by Northwest* ersichtlich ist, als der Protagonist einen Anruf von seinen Mördern erhält.²³⁰ Indem Marnie ihre Arbeitskollegen sowie den Tresor stets genau beobachtet, bekommt der Zuseher das Gefühl, dass der Regisseur zeigen möchte, welches Ziel Marnie verfolgt. In weiteren Szenen des Filmes, erfährt Marnie von Lil Mainwaring, Marks Schwägerin und Schwester seiner verstorbenen Ehefrau, die sich um Mark bemüht. Die Figur der Lil ist als besonders eifersüchtig gezeichnet, der keine Situation entgeht, um Marnie zu kompromittieren.

Eine Szene im Büro zeigt einen Kameraschwenk auf Marnie, die, mit dem Rücken zur Kamera, an der Schreibmaschine sitzend, offenbar in Arbeit versunken ist. Die Kamerafahrt auf Marnies Gesicht zerstört jedoch die Erwartungshaltung des Zusehers und zeigt, dass Marnie starr geradeaus blickt, in Richtung des geöffneten Tresors.²³¹ Marnies Absicht wird mit diesen Kameraeinstellungen immer deutlicher gemacht. Die Kamera filmt Marnies Gesicht in einer Nahaufnahme, und schwenkt dann auf Mark Rutland, der sich in einiger Distanz hinter Marnie aufhält. Er beobachtet Marnie auf exakt dieselbe Weise, wie Marnie den Tresor studiert. Sein Blick verrät dem Zuseher, dass er darauf erpicht zu sein scheint, herauszufinden, wann Marnie den Tresor ausrauben wird.²³² Marnies Rotangst macht sich kurze Zeit später im Film erneut bemerkbar, als sie ihre weiße Bluse mit einem roten Tintenfleck beschmiert. Wieder wird der gesamte Bildausschnitt in leuchtendes Rot getaucht und die Kamera beschreibt ein rasches Heran-zoomen auf Marnies erschrockenes Gesicht.²³³ Es folgt eine Abblende, danach wird dem Publikum das Bürogebäude von außen präsentiert, auf dem künstlichen Hintergrund zeichnen sich dunkle Gewitterwolken ab. In der nächsten Szene geht Marnie das leere Bürogebäude entlang auf dem Weg zu Mark Rutlands Büro. Es stellt sich heraus, dass Mark eine Vorliebe für Zoologie hegt, wie er an einem Bildnis eines gezähmten Jaguars stolz anmerkt: „I, uh, trained her. [...] To trust me.“²³⁴ Dies kann als Vorgriff auf Marks und Marnies sich entwickelndes Verhältnis für den weiteren Verlauf des Filmes gewertet werden, denn, wie die Szenen gezeigt haben, befindet sich Mark quasi in der Position des Beobachters,

²³⁰ Vgl. Lars-Olav Beier, „Die kalkulierte Willkür- wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.64.

²³¹ Vgl. *Marnie*, TC 0:24:11.

²³² Vgl. *Marnie*, TC 0:24:18.

²³³ Vgl. *Marnie*, TC 0:25:26.

²³⁴ *Marnie*, TC 0:28:33.

der Marnies Unkenntnis über sein Vorwissen ausnutzt, und, wie das Publikum bereits weiß, sie als Diebin längst enttarnt hat. Wie sich später im Film herausstellen wird, geht es ihm tatsächlich darum, Marnie wie den wilden Jaguar zu „trainieren“ ihm zu vertrauen. Während er spricht, ist eine Hälfte seines Gesichtes im Halbdunkel²³⁵, dies könnte ein aus Hitchcocks früherer Zeit als Regisseur stammendes Anzeichen dafür sein, dass es sich bei Mark um eine zwielichtige Person handeln könnte, die ihre Gedanken vorerst bei sich behält.²³⁶ In einer weiteren Szene offenbart sich, dass Mark außerdem an „instinktivem Verhalten“ interessiert sei. Der folgende Dialog gestaltet sich zweideutig und auf die herausfordernde Frage Marnies hin, ob Zoologie auch das menschliche weibliche Verhalten inkludiere, bejaht er dies damit, dass insbesondere bei den weiblichen Tieren, die räuberischen Instinkte sehr stark ausgeprägt wären: „Lady animals figure very largely as predators.“²³⁷ Es folgt ein künstlich aussehendes Gewitter, grelle Lichtblitze erfüllen den Raum gefolgt von Donner, und Marnie läuft panisch zur Tür. Das Bild zeigt Marnie, die sich versucht abzuwenden, umringt von grellem, bläulich eingefärbtem Licht.²³⁸ Anstelle Marnie zu helfen, bleibt Mark ruhig sitzen, um Marnies Verhalten genau zu studieren. Als Mark sich schließlich zu Marnie begibt um sie zu beruhigen, wird mit einem Mal die Fensterscheibe von einem ins Fenster stürzenden Baum zerbrochen.²³⁹ Es erfolgt ein Kuss, der, von einer Nahaufnahme übergehend in eine Detailaufnahme, die nur noch die sich küssenden Lippen zeigt, gefilmt wird.²⁴⁰ Der Kuss zeigt an, dass Mark Gefühle für Marnie zu hegen scheint und mit seinem Angebot, Marnie nach Hause zu fahren, verlassen Mark und Marnie den demolierten Raum. In den weiteren Szenen besucht Marnie das Anwesen der Rutlands, dessen Eingangsbereich von einer opulenten Treppe dominiert wird, wie erwähnt eine Vorliebe Hitchcocks. Während der folgenden Szenen bleibt das Publikum darüber im Unklaren, ob Mark sein charmantes Verhalten nur überspielt und Marnie dann der Polizei ausliefen möchte und weiterhin seine Kenntnis über ihren Diebstahl verheimlichen möchte. Außerdem lernt Marnie Marks Vater kennen und Lil verübt einen herabwürdigenden verbalen Angriff gegen Marnie. Diese hegt

²³⁵ Vgl. *Marnie*, TC 0:28:37.

²³⁶ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.233.

²³⁷ *Marnie*, TC 0:29:31.

²³⁸ Vgl. *Marnie*, TC 0:29:59.

²³⁹ Vgl. *Marnie*, TC 0:30:48.

²⁴⁰ Vgl. *Marnie*, TC 0:31:19.

Marnie gegenüber Eifersucht, da diese Thematik jedoch tabuisiert wird und, wie den Quellen diesbezüglich zu entnehmen ist, die Konvention verlangt, dass niemals offen darüber gesprochen wird, wird das Unausgesprochene durch Blicke unterschwellig angedeutet und auf diese Weise vermittelt. Es entsteht dadurch ein Gefühl des Unbehaglichen und der Spannung.²⁴¹

In der nächsten Szene herrscht hektisches Treiben im Büro, die Mitarbeiter verlassen die Firma. Als Marnie sich langsam in Bewegung setzt, folgt ihr auch die Kamera, stellvertretend für den Blick des Zuschauers. Sie hat stets Marnie von hinten in ihrem Blickfeld. Marnie betritt die Toilette, in der sich einige ihrer Arbeitskolleginnen aufhalten und sich lautstark unterhalten. Sie hält eine braune Tasche in ihrer Hand. Man sieht sie eine der Kabinen betreten und die Schwingtür schließen. In der nächsten Szene steht Marnie abwartend an die Wand der Kabine gelehnt da, nur ein Teil ihres Gesichtes ist dabei beleuchtet vom Lichtschein, der von außen in die Kabine dringt. Der Rest ihres Körpers ist in Dunkelheit gehüllt.²⁴² Diese Beleuchtungstechnik bewirkt eine geheimnisvolle Atmosphäre und es kommt der Verdacht auf, dass Marnie auf den geeignetsten Moment warten würde, um erneut einen Raub zu begehen. Als die Stimmen von draußen schließlich verebben, öffnet Marnie die Tür und tritt aus der Dunkelheit der Kabine. Sie öffnet die Eingangstür, um ein vollkommen leeres Büro vorzufinden. Die Kamera imitiert Marnies Blick, indem sie langsam über die leeren Bürostühle schwenkt. Die Kamera ist frontal auf Marnie gerichtet, sie sieht sich um, und nun schwenkt die Kamera in einer Nahaufnahme hinab auf Marnies braune Tasche, aus der sie einen Schlüssel nimmt. Einige Sekunden lang verweilt die Kamera auf dem Schlüssel in Marnies Hand. Die gesamte Szene ist durch das vollkommene Fehlen jeglicher Geräusche und Musik gekennzeichnet und deckt sich somit mit der Diegese im Film, denn auch im Büro ist es still. Der Zuseher beobachtet Marnie die zu einem Schließfach geht und eine große Tasche heraus nimmt, während sie sich weiterhin aufmerksam umsieht. Sie geht zu einem weiteren Schließfach in dem sich der Code für den Tresor befindet und öffnet es mit dem Schlüssel, auf dem die Kamera davor verweilte, als Anzeichen, dass dieses Detail für die unmittelbar darauffolgende Szene von Bedeutung sein wird. Die Kamera

²⁴¹ Vgl. Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S.45.

²⁴² Vgl. *Marnie*, TC 0:42:44.

verweilt kurz auf den Code-Angaben in einer Detail-Aufnahme.²⁴³ Dann folgt ein Schnitt auf Marnies Gesicht, den Code intensiv studierend. Sie schließt die Lade und öffnet die Tür zum Raum in dem sich der Tresor befindet. Es folgt daraufhin eine sehr interessante Kameraperspektive, ein sogenannter „Split-Screen“.²⁴⁴ Dabei handelt es sich um eine Halbierung des Bildes, um verschiedene Handlungen gleichzeitig zu zeigen, mehrere Geschehnisse ereignen sich also in demselben Bild der Filmsequenz²⁴⁵ und werden „[...] durch eine graphische Bildteilung voneinander getrennt [...]“.²⁴⁶ Die Geschehnisse ereignen sich zur gleichen Zeit wie in der Diegese des Filmes. Wie frühere Filme Hitchcocks zeigen, arbeitete er damals schon mit dieser Technik, wie beispielsweise in *Blackmail*.²⁴⁷ Es geschieht in *Marnie* nun der größte Suspense-Moment des gesamten Filmes. In der rechten Bildhälfte die von der linken durch die Wand zum Tresorraum getrennt wird, sieht der Zuseher in einiger Entfernung die Protagonistin den Tresor öffnen, während plötzlich in der linken Hälfte des Bildes, eine Putzfrau am Gang erscheint.²⁴⁸ Von der drohenden Gefahr nichts ahnend, begeht Marnie ihren Diebstahl, der Zuseher kann sie, einem Voyeur gleich, aus einiger Distanz beobachten und verfügt so über mehr Informationen als die Protagonistin. Ohne Eingreifen zu können, muss er mit ansehen, wie die Heldin des Films ins Verderben läuft.²⁴⁹



Abb. 03; TC 0:45:04

Der Begriff „Suspense“ kann, wie der Literatur zu entnehmen ist, von der lateinischen Verbform „suspendere“ abgeleitet werden. Dies bedeutet übersetzt

²⁴³ Vgl. *Marnie*, TC 0:44:25.

²⁴⁴ Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.230.

²⁴⁵ Vgl. Anon.: „About the film language glossary“, in: *Film Language Glossary*, 2004, ccnmtl.columbia.edu/projects/filmglossary/web/terms/split_screen.html, Zugriff: 03.03.2014.

²⁴⁶ Thomas Koebner [Hg.], *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart: Reclam², 2007), S.665.

²⁴⁷ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.230.

²⁴⁸ Vgl. *Marnie*, TC 0:45:04.

²⁴⁹ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 32.

>>„in Unsicherheit schweben lassen“<<²⁵⁰, somit befindet sich der Zuseher gewissermaßen in einem „[...] Schwebезustand zwischen den Grundemotionen der Hoffnung und der Angst.“²⁵¹ Subjektivität sowie Objektivität erscheinen in einem einzelnen Bild nebeneinander, die Szene ist so konstruiert, dass der Zuseher sich unmittelbar in die Lage Marnie versetzen kann und für sie hofft, nicht bemerkt zu werden.²⁵² Die Kamera ist bewegungslos auf die beiden Darsteller gerichtet, sodass das Publikum beide zeitgleich beobachten kann. Schließlich sieht man Marnie die Tresortür sorgfältig schließen und sich vom Tresor entfernen. Die Putzfrau scheint in ihre Tätigkeit vertieft zu sein. Es folgt ein Schnitt auf Marnies Gesicht, die nun die arbeitende Frau erblickt. Für einen kurzen Moment zögernd sieht sie zur Treppe hinüber und zieht daraufhin ihre Schuhe aus, die sie jeweils in die Taschen ihres Mantels steckt. Während sie die Putzfrau aufmerksam beobachtet, verlässt sie auf Zehenspitzen den Tresorraum. Die Kamera beschreibt dabei eine Kamerafahrt auf Marnie gerichtet und begibt sich mit ihr auf den Weg zur rettenden Treppe. Der Bewegungsablauf ihrer Beine wird von der Kamera erfasst, um gleich darauf den linken Schuh zu zeigen, der sehr weit aus der Manteltasche herausragt und droht, heraufzufallen.²⁵³ Die einzigen Geräusche in der Szene, sind das Rascheln des Mantels und das Geräusch, das der Wischmopp der Putzfrau verursacht. Es folgt abwechselnd eine Kamerafahrt auf Marnie und ein Close-Up auf den Schuh, um die Hektik der Szene noch zu verdeutlichen. Schließlich fällt der Schuh aus der Tasche und schlägt mit einem dumpfen Geräusch auf dem Boden auf. Der Zuseher erwartet, dass sich die Putzfrau jeden Moment umdreht und Marnies Schicksal besiegelt wird. Doch entgegen aller Erwartungen unterbricht die Frau ihre Tätigkeit nicht, wie sich herausstellt ist sie schwerhörig und Marnie kann, von ihr unbemerkt, die Treppe erreichen und fliehen. Wie hervorgeht, wurde die Erwartungshaltung des Zusehers auf diese Weise absichtlich manipuliert.²⁵⁴ Es ist eine komödiantische Wende und sorgt für Erleichterung.

²⁵⁰ [Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.7], zitiert nach: [Josef M. Stowasser, *Stowasser. Österreichische Schulausgabe: Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch* (Wien: öbv & hpt, 1997) S.499].

²⁵¹ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.7.

²⁵² Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.230.

²⁵³ Vgl. *Marnie*, TC 0:46:17.

²⁵⁴ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.27.

In den darauffolgenden Szenen wird gezeigt, wie Mark Marnie aufspürt und sie des Diebstahles in seiner Firma überführt. Beide werden in Marks Wagen gezeigt und er klärt sie über die wahren Verhältnisse auf, unter anderem auch, dass er sie bereits identifiziert hätte durch den Raub bei Mr. Strutt, welcher schon lange sein Steuerberater wäre. Marnie ist über die Tatsache seines Bescheid-Wissens sichtlich erschüttert. Seit Beginn der Szene erwartete der Zuseher, dass Mark Marnie der Polizei ausliefern würde, da sie Mark davor einen Teil des Geldes rückerstattet und gestanden hatte. Doch Marks Verhalten und seinen Worten nach zu urteilen, ist zu schließen, dass er ihr Verhalten analysiert und schließlich beharrt er darauf, zurück zum Anwesen seines Vaters zu fahren. Die gestohlene Geldsumme hätte er ersetzt. Mark teilt ihr seine weiteren Pläne mit, unter anderem, dass er sie im Laufe der Woche heiraten werde, was Marnie offenbar zutiefst schockiert.²⁵⁵

Der Literatur ist zu entnehmen, dass die Handlung des Filmes sich in einen sogenannten >>„mystery and romance plot“<<²⁵⁶ teilt und von daher ergeben sich zwei finale Handlungsstränge, die den ganzen Film über zusammen wirken. Zur Überraschung des Zusehers zeigt sich nun, dass Mark nicht, wie angenommen, jetzt, da er Marnie gefasst hat, als Diebin der Polizei übergeben will, sondern er, seinen eigenen erotischen Bedürfnissen folgend, sie zu einer Heirat mit ihm erpresst. Seine Worte „Verantwortung für die Diebin übernehmen zu müssen“²⁵⁷ dienen dabei als Tarnung für seine Erpressung. Würde sie nicht einwilligen, liefere er sie den Behörden aus. Etwaige moralische Bedenken dürfte er nicht hegen. Der Film folgt demnach nun Marks persönlicher Auffassung des „romance-plot“, während der „mystery-plot“ erst an anderer Stelle weitergeführt wird. Es stellt sich heraus, dass Mark Marnie aus dem Grund, da sie eine Diebin und Lügnerin ist, anziehend findet. Nun zeigt sich, dass Mark ein abnormes Verständnis von Liebe haben muss und nicht der Gentleman ist, für den der Zuseher ihn hätte halten können, sondern er seine Tat kaltblütig geplant hat, er Marnie die gesamte Zeit über auf frischer Tat ertappen wollte und sein Charme nur augenscheinlich war. Marnie stellt eine Symmetrie zu Marks Vorliebe zur Zoologie her indem sie meint: „You don't love me. I'm just something you've

²⁵⁵ Vgl. *Marnie*, TC 0:59:17.

²⁵⁶ So Droese in: *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 37.

²⁵⁷ *Marnie*, TC 1:00:30.

caught! You think I'm some kind of animal you've trapped."²⁵⁸ Diese bildliche Darstellung eines gefangenen Tieres deckt sich tatsächlich mit Marnies Situation, die es sich zur Gewohnheit gemacht hatte, nach ihrem ständigen Identitätswechsel und einem begangenen Diebstahl in die Freiheit zu gelangen. Vor allem auch die Abhängigkeit von einem Mann, um nicht ins Gefängnis zu müssen, wie sich die Situation für Marnie nun entwickelte, hat den Anschein, als würde sie ihr erhebliche Qualen bereiten.

Die Thematik, dass eine bestimmte zwanghafte Handlung, wie der Diebstahl in Marnies Fall, die erotischen Gefühle einer anderen Person erweckt, wurde in Hitchcocks Werk schon früher aufgegriffen, und zwar in dem Film *To Catch a Thief* aus dem Jahre 1954.²⁵⁹ Die Parallele zu *Marnie* besteht darin, dass hier ebenfalls Diebstähle im Zentrum der Handlung stehen, allerdings handelt es sich um einen männlichen Dieb und um eine Frau, die anstelle von Mark in *Marnie* tritt.²⁶⁰ Mark scheint, genau wie die Frau in *To Catch a Thief*, sexuell erregt zu sein aufgrund der diebischen Neigungen des jeweiligen Liebes- Objektes.²⁶¹

Die Hochzeitsreise findet auf einem Schiff statt. Eine Szene zeigt, wie Mark Marnie zu küssen versucht, doch diese läuft in Panik davon.²⁶² Allmählich zeichnet sich ab, dass nicht nur der Umstand, in eine Falle geraten zu sein, von einem nahezu Fremden gefangen gehalten und erpresst zu werden, Widerwillen bei Marnie auszulösen scheint, sondern auch die Berührung Marks sie in einen Schreckenszustand versetzt. Es hat den Anschein, als wolle der Mann, wie auch in *Vertigo*, die Frau vor ihren inneren Hemmungen „retten“, und Mark formuliert seine Lust, eine wehrlose Frau zu besitzen, im Film mehrmals explizit mit ihr „helfen“ zu wollen.²⁶³ Indem er so versucht, die Diebin zu bekehren und ihr inneres Wesen freizulegen, kommt Mark starke Überzeugungskraft zu, sodass seine eigentlichen Motive, nämlich eine Frau sexuell gefügig zu machen, in der Dramaturgie beinahe untergehen.²⁶⁴

Wie bereits festgestellt wurde, scheint sich also auch Mark in den Fängen eines zwanghaften Begehrens zu befinden, er fühlt sich zu einer Frau, einer notorischen

²⁵⁸ *Marnie*, TC 1:00:24.

²⁵⁹ Vgl. Lars Penning, "To Catch a Thief" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.370.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S.370.

²⁶¹ Vgl. "The Trouble with Marnie", TC 0:22:30.

²⁶² Vgl. *Marnie*, TC 1:06:44.

²⁶³ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.93.

²⁶⁴ Vgl. Droese, S.16.

Diebin, sexuell hingezogen. Aus diesem Umstand resultiert, dass Marks Unterfangen, Marnie zu helfen, sie gar zu heilen, problematisch wäre, da er Marnie nur insoweit „heilen“ könnte, wie dies seiner Auffassung gemäß von „Heilung“ möglich erscheinen würde.²⁶⁵

Es kristallisiert sich aus ihrem folgenden Gespräch heraus, dass Mark in Bezug auf die Psychoanalyse bewandert zu sein scheint, da er den Grund für ihre Zurückhaltung in ihrer Kindheit zu erfragen versucht. Zum Schluss der Szene verspricht Mark ihr, sie während der restlichen Zeit auf dem Schiff nicht wieder zu berühren und es folgt eine Ablende.

Die Vergewaltigungsszene beginnt mit Marks Gesicht in einer Nahaufnahme. Die Kamera schneidet auf das gegenüberliegende Zimmer und imitiert damit Marks Blickrichtung. Er scheint in die Beobachtung Marnies vertieft zu sein, die im Türrahmen steht. Als Marnie die Türe zuschlägt, läuft Mark mit entschlossenem Gesichtsausdruck in ihr Zimmer, wo sich beide gegenüberstehen. Marnie bittet ihn, das Zimmer zu verlassen, doch er bleibt unberührt stehen. Die Kamera zoomt rasch auf sein Gesicht und er meint: „I very much want to go to bed.“²⁶⁶ Das Zubett-Gehen bekommt in Marks Worten natürlich eine völlig andere Bedeutung als in seiner ursprünglichen Form, es ist zweideutig. Seine ganze aufgestaute Frustration über die Nicht-Erwidern seiner Gefühle und seiner sexuellen Befriedigung, scheint sich nun zu entladen. Ein Schnitt zeigt Marnies erzürnten Gesichtsausdruck, der sich in ungläubige Überraschung wandelt, als Mark ihr schließlich das Nachthemd vom Leibe reißt.²⁶⁷ Als sie nun scheinbar nackt vor ihm steht, der Zuseher bekommt dabei nur Marnies Beine und ihre Schultern zu Gesicht, nimmt Marks Blick einen beschwichtigenden Ausdruck an und er entschuldigt sich bei ihr. Anhand dessen ist deutlich seine zwiegespaltene Persönlichkeit, einerseits fürsorglich, andererseits aggressiv, ersichtlich. Ihr Blick indes wirkt nun apathisch, als wäre sie, als Verkörperung des wilden Tieres, nun dem Jäger, Mark, endgültig in die Falle gegangen. Sie wirkt wie erstarrt, ihr Blick ist fest an die Wand gerichtet und sie lässt das nun Folgende völlig emotionslos über sich ergehen. Die Nahaufnahme auf Marnies ausdrucksloses Gesicht und ihr unveränderter Blick verraten, dass sie ihrem Schicksal nicht enttrinnen kann.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.229.

²⁶⁶ *Marnie*, TC 1:12:29.

²⁶⁷ Vgl. *Marnie*, TC 1:12:31.

²⁶⁸ Vgl. *Marnie*, TC 1:13:27.

Es folgt eine Detailaufnahme von Marks Augen, die sich der Kamera immer mehr nähern und Marnie gierig zu verschlingen scheinen.²⁶⁹ Nun erscheint sein Gesicht, aus Marnies subjektiver Perspektive gefilmt, nicht mehr charismatisch, sondern bedrohlich. Es erfolgt ein erneuter Schnitt auf Marnies Gesicht, die Kamera verweilt einige Sekunden darauf, danach driftet sie nach links ab und bleibt schließlich frontal auf das Kajüten- Fenster gerichtet stehen, das den Wellengang der See und den Nachthimmel zeigt.²⁷⁰ Mit diesem Bild erfolgt eine Ablende.

Wie den Quellen zu entnehmen ist, wurde diese Szene als besonders fragwürdige aufgefasst. Wie im ersten Kapitel bereits erwähnt wurde, wurde Evan Hunter vom weiteren Produktionsprozess von *Marnie* ausgeschlossen, da er seine Bedenken hinsichtlich der Szene im Gespräch mit Hitchcock äußerte und argumentierte, dass es schwierig wäre, die Figur des Mark für den weiteren Verlauf des Films wieder sympathisch werden zu lassen.²⁷¹ Aus „The Trouble with Marnie“ geht hervor, dass Hitchcock den Film, unter anderem, aufgrund dieser bestimmten Szene drehen wollte.²⁷² Möglicherweise war es auch Hitchcocks Bestreben zu zeigen, dass ein Vergewaltiger nicht, üblicher Auffassung zufolge, ein Unbekannter, sondern er ein kultiviert auftretender Mann sein und er auch eine emotionale Nähe zu seinem Opfer aufweisen könne.²⁷³ In jedem Fall lässt sich daraus Hitchcocks Dringlichkeit des Zeigens dieser Szene erkennen, und wie seine nachfolgenden Filme beweisen, sah sich Hitchcock offenbar dazu gezwungen, mit den Jahren mehr Gewalt auf die Leinwand zu bringen, um das Publikum für seine Filme zu begeistern.²⁷⁴ Wie Jay Presson Allen, die Drehbuchautorin, die für *Marnie* gewählt wurde, in der Dokumentation anmerkt, stellte die Szene für sie lediglich eine „[...]schwierige eheliche Situation [...]“²⁷⁵ dar, und sie betrachtete sie niemals als Vergewaltigung. Wie sie weiter ausführt, sprach auch Hitchcock selbst in Zusammenhang mit der Szene, niemals explizit von einer „Vergewaltigung“.²⁷⁶ Daher liegt der Schluss nahe, dass zum damaligen

²⁶⁹ Vgl. *Marnie*, TC 1:13:38.

²⁷⁰ Vgl. *Marnie*, TC 1:13:53.

²⁷¹ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:06:49.

²⁷² Vgl. ebd., TC 0:09:23.

²⁷³ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.16.

²⁷⁴ Vgl. Hahn, Gießen, *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, S.125.

²⁷⁵ „The Trouble with Marnie“, TC 0:09:36.

²⁷⁶ Ebd., TC 0:09:43.

Zeitpunkt Vergewaltigungen in Ehen von vielen Menschen als weniger gravierend aufgefasst wurden, als heutzutage.

Die nächste Aufblende zeigt Mark, er läuft panisch die Gänge des Schiffes hinab. Immer wieder werden Wellen gezeigt die sich auftürmen, die See ist sehr unruhig. Dieses Bild steht in Übereinstimmung mit Marks aufgebrachtener Stimmung, seine Nervosität überträgt sich auf den Zuseher und eine Tragödie scheint sich anzubahnen. Mark erreicht schließlich den Pool am Deck des Schiffes und seine Horrorvision und somit auch die des Publikums, ist wahr geworden: Marnie treibt leblos im Pool.²⁷⁷ Nach kurzem Zögern springt Mark in das Wasser und zieht die Ohnmächtige an den Beckenrand. Es ist eine sich wiederholende Thematik, dass Frauen in einigen Filmen Hitchcocks, im Wasser einen Suizidversuch begehen, doch von dem Mann gerettet werden. Als Beispiel kann erneut *Vertigo* fungieren, wo die Protagonistin einen fingierten Selbstmordversuch unternimmt.²⁷⁸ Marnies Selbstmordversuch kann als der ultimative Ausdruck ihrer inneren Zerrissenheit gelten, tief verwurzelt in ihrer Kindheit, wie sich später herausstellen wird. Marks Auftauchen und, sich bis zur Extremform steigend, sein erotischer Trieb, symbolisiert die Katastrophe, die auf die Protagonistin hereinbricht in ihrer zuvor „geordneten“ Welt, die jedoch nur einer scheinbaren Ordnung folgte. Sie spiegelt die inneren Zustände der Protagonistin wider, die ihr jedoch ihrerseits, durch ihre Vergangenheit und ihre Umwelt, aufgebürdet wurden.²⁷⁹

Wieder zuhause, filmt die Kamera Mark in einer leichten Aufsicht, während eines Telefonats. Diese signalisiert, wie schon erwähnt, eine drohende Gefahr für den Protagonisten.²⁸⁰ Tatsächlich fragt Mark wenige Augenblicke später den Anrufer überrascht: „You say she killed him?“²⁸¹ Der Zuseher ist nun gewillt, Hypothesen anzustellen um herauszufinden, um welche Person es sich in diesem Telefonat handelt. Als Mark es beendet, dreht er sich langsam, wie zur Bestätigung der Annahmen des Zusehers, in Richtung von Marnies geschlossener Zimmertür um. Aus der gesamten Szene hat sich erneut eine Suspense- Situation entwickelt, Mark hat Details aus Marnies Vergangenheit erfahren, die zum Teil auch dem Zuseher

²⁷⁷ Vgl. *Marnie*, TC 1:15:28.

²⁷⁸ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.301.

²⁷⁹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.229.

²⁸⁰ Vgl. Beier, „Die kalkulierte Willkür- wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik“ in: *Alfred Hitchcock*, S.64.

²⁸¹ *Marnie*, TC 1:26:08.

näher gebracht wurden. Sowohl Mark als auch der Zuseher sind dadurch der Protagonistin wieder einen Schritt voraus.

Die Psychoanalyse- Szene beginnt mit einem erneuten Alptraum Marnies. Wie bereits festgestellt, scheint der Traum generell eine favorisierte Rolle in Hitchcocks Werk einzunehmen, um mithilfe dessen psychische Ausnahmezustände darzustellen. Der böse Traum wird, den Quellen zufolge, häufig in Verbindung mit unbewussten Verdachtsmomenten eingesetzt, indem der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin der Wahrheit oder der Lösung eines Problems immer näher zu kommen scheint.²⁸² Wie sich herausstellt, leugnet und verdrängt Marnie den Inhalt des Traumes, sie versucht die mit ihm hochkommenden Emotionen zu negieren, während Mark ihrem Traum größere Bedeutung beimisst, wie wenig später erläutert werden wird. Als Zeichen dafür, dass Marnie wieder ihre Schreckensvision durchlebt, wird der gesamte Ausschnitt des Bildes erneut in Rot getaucht.²⁸³ Die Kamera schwenkt nach oben, wo man eine Hand erkennen kann, die wiederholt ans Fenster klopft. Das Klopfen scheint in Zusammenhang mit Marnies Alptraum zu stehen, auch zu Beginn des Filmes, als Marnie im Haus ihrer Mutter schlecht träumt, ist ein beständiges Klopfen, verursacht durch einen Windzug, zu vernehmen. Die Türe wird geöffnet und Mark betritt das Zimmer. Er versucht Marnie zu wecken, doch diese erkennt ihn nicht sofort. Die Kamera verfolgt unterdessen Lil, die am Gang, auf einem Sessel liegend, ein Buch vorfindet. Interessiert nähert sie sich diesem Buch und das Objekt ihres Interesses wird gleich darauf in einer Nahaufnahme auch dem Zuseher präsentiert. Das Buch trägt den Titel: „Sexual Aberrations of the Criminal Female“.²⁸⁴ Dem Zuseher wird dadurch eröffnet, dass sich Mark anscheinend mit der Frigidität Marnies und ihren möglichen Ursachen bereits eingehend auseinandergesetzt hat und er auch eine Verbindung zu Marnies krimineller Vergangenheit und ihrer Frigidität zu erkennen scheint. Es folgt ein Schnitt zurück in Marnies Zimmer. Mark steht vor ihrem Bett und fragt die nun Wachgewordene eindringlich nach ihrem Traum. Er merkt an, dass der Traum von ihrer Mutter handeln würde, da Marnie ihren Namen im Traum zu wiederholten Malen ausspricht, doch Marnie dementiert, dass der Traum eine tiefere Bedeutung haben könnte. Als der Dialog sich jedoch weiter mit ihrer

²⁸² Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 305.

²⁸³ Vgl. *Marnie*, TC 1:27:06.

²⁸⁴ *Marnie*, TC 1:28:37.

Mutter beschäftigt, ergreift die Panik erneut von Marnie Besitz und Mark nutzt die Chance, um sie zu einer „freien Assoziation“ zu bewegen, die psychoanalytische Methode, die in der Lage ist, Hinweise auf das Unbewusste ermitteln zu können.²⁸⁵ Schließlich spricht Marnie von „unheimlichen Klopffzeichen“, und dass ihre Mutter möchte, dass sie aufsteht.²⁸⁶ Sie verwendet das Präsens, damit wird angezeigt, dass Marnie nun aus der Sicht des kleinen Mädchens spricht, das sie damals war. Ihren Worten nach fürchte sie sich davor, aufzustehen, da sie jemand verletzen könnte.²⁸⁷ Die Panik lässt schließlich von Marnie ab, ihr erschrockener Ausdruck wandelt sich in Verachtung und sie sieht Mark abwertend an. Der Anschein wird erweckt, als würde Marnie nun geistig aus ihrer Vergangenheit zurückkehren. Mit nun wieder gefasster Stimme und ironischem Lächeln im Gesicht meint sie herausfordernd an Mark gerichtet: „You Freud...me Jane?“²⁸⁸ Marnie scheint Marks Vorhaben, auf psychoanalytische Weise tiefer in ihre Gefühlswelt vorzudringen, erkannt zu haben. Auch schon in einem früheren Film Hitchcocks, *Spellbound*, kam es zu einer Anwendung der Psychoanalyse. Es kann deshalb eine Parallele zu *Marnie* gezogen werden, denn auch hier stellen Gedächtnisverlust, verdrängte Schuldgefühle und deren Auswirkungen auf das weitere Leben, das zentrale Thema dar, allerdings ist der Betroffene ein Mann, der von einer Psychiaterin geheilt wird.²⁸⁹ Ein interessanter Aspekt an *Spellbound* ist, dass die Psychiaterin, die sich in eine Liebesromanze mit ihrem Patienten verstrickt, immer mehr die Rolle der Mutter einnimmt²⁹⁰, während auch Mark in *Marnie* die Rolle des Beschützers zukommt, mit dem einzigen Unterschied, dass er mit Gewalt versucht, ihrem seelischen Problem auf die Spur zu kommen.²⁹¹ Wie in der Szene vor der Vergewaltigung, bekommt der Zuseher den Eindruck, dass Mark Marnie erretten möchte vor ihrem eigenen zerrütteten Seelenzustand, indem er an Marnies Gewissen appelliert um sie dazu zu bewegen, den ersten Schritt zu tun und zu erkennen, dass ihr Problem psychisch bedingt ist. An diesem Punkt ist es wichtig zu erwähnen, dass Marnie mehrmals im Film betont, dass ihre Frigidität für sie

²⁸⁵ Vgl. Henk de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: eine Einführung* (Tübingen, Basel: Francke, 2005), S.47.

²⁸⁶ *Marnie*, TC 1:29:34.

²⁸⁷ Vgl. *Marnie*, TC 1:29:39.

²⁸⁸ *Marnie*, TC 1:30:11.

²⁸⁹ Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.124.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S.124.

²⁹¹ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 154.

selbst kein Problem darstelle. Seiner zwiespältigen Persönlichkeit gemäß, könnte die „Heilung“ die Befriedigung von Marks eigenen Bedürfnissen zum Ziel haben, indem Marnie durch sein Intervenieren ihre Frigidität verlieren soll. Wie der Literatur diesbezüglich zu entnehmen ist und bereits kurz erwähnt wurde, wurde die Zeichnung seines charmanten Charakters zu diesem Zwecke missbraucht, sodass seine eigene psychische Deformation abgeschwächt wird.²⁹²

Marks Verhalten, das durchwegs als offen sexistisch bezeichnet werden kann, kann sich zum Teil auch mit dem Begriff aus der Sozialpsychologie decken, des sogenannten „ambivalenten Sexismus“,²⁹³ oder auch „wohlmeinenden Sexismus“²⁹⁴. Wie die Quellen vermitteln, handelt es sich dabei um kavalierhaftes Verhalten des Mannes, das als positives Verhalten getarnt ist, der Frau jedoch unterschwellig eine Abwertung vermittelt. Es stellt ein in-die-Schranken-weisen der Frau dar, wenn diese selbstständig handelt. Der Begriff bezieht sich hauptsächlich auf die Arbeitswelt und auf Frauen, die in patriarchal- dominierten Bereichen tätig sind.²⁹⁵

In der Weiterführung der Szene erhebt Marnie sich in ihrem Bett und Marks Bemerkung über ihre „Krankheit“ lässt sie über Marks eigene fragwürdige Obsessionen reflektieren: „[...] You’ve got a pathological fix on a woman who’s not only an admitted criminal, but who screams if you come near!“²⁹⁶ Wie zur Bestätigung ihrer Worte, schneidet die Kamera auf Marks Gesicht, der nun einen verlegenen Blick zu Boden wirft und dabei entschuldigend lächelnd meint: „I never said I was perfect.“²⁹⁷ Erneut wird das Gefühl vermittelt, dass Marks abnorme Auffassung der Leidenschaft in der Dramaturgie des Filmes abgewertet wird. Aus ihrer Verachtung heraus, die Marnie für Mark hegt, entwickelt sich nun eine, einer Psychoanalyse-Sitzung vergleichbare, Ping-Pong-Situation, in der Marnie selbst vorschlägt, frei zu assoziieren. Mark geht auf ihr Spiel ein und es scheint überraschenderweise Wirkung zu zeigen. Als Mark ein Wort vorschlägt:

²⁹² Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.16.

²⁹³ Julia C. Becker: „Subtile Erscheinungsformen von Sexismus“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, www.bpb.de/apuz/178674/subtile-erscheinungsformen-von-sexismus?p=all, Zugriff: 27.03.2014.

²⁹⁴ Ebenda, 27.03.2014.

²⁹⁵ Vgl. ebd., 27.03.2014.

²⁹⁶ *Marnie*, TC 1:31:22.

²⁹⁷ *Marnie*, TC 1:31:34.

„Death“,²⁹⁸ lautet Marnies Antwort darauf „Me.“²⁹⁹ Offenbar erschrocken über ihre allzu offenen Worte bittet sie Mark darum, aufzuhören, doch dieser fährt unbeirrt fort und schlägt „Schwarz“ als Assoziation vor. Marnies erste Assoziation lautet „Weiß“ und Mark nutzt ihre aufkeimende Panik aus um ihr das Wort „Rot“ vorzugeben.³⁰⁰ Wie durch den Effekt einer Hypnose außerhalb ihres bewussten Ichs, ruft Marnie panisch immer wieder das Wort „Weiß“. Sie bricht in Tränen aus. Wie bereits im ersten Kapitel beschrieben wurde, musste diese Szene für den Film gekürzt werden, daher wurde auf die Person des Psychiaters, die im Roman auftaucht, verzichtet und Mark als Leiter der Psychoanalyse-Sitzung eingesetzt. Da seine Person von Beginn des Filmes an als beobachtender und forschender Part charakterisiert wurde, stört sein Auftreten als Enthüller von Marnies Psyche den logischen Verlauf des Filmes nicht.

Die nächste Szene öffnet mit einer Dinnerparty, die Marnie zu Ehren von Mr. Rutland organisiert wurde. Es wird der Eingangsbereich des Hauses gezeigt, einige Gäste unterhalten sich miteinander. Der gesamte Bildausschnitt wird aus einer höheren Position gezeigt.³⁰¹ Wie aus „The Trouble with Marnie“ hervorgeht, wurde diese Kameraperspektive mittels einer Kranfahrt von der Treppe aus gefilmt.³⁰² Langsam fährt die Kamera hinab in Richtung Eingangstür, und erneut vollzieht sich eine von Hitchcock häufig gewählte Methode, die auch in der Anfangssequenz von *Psycho* angewendet wird.³⁰³ Die Totale vermittelt einen Überblick, um allmählich dem Erscheinen eines entscheidenden Details Ausdruck zu verleihen und ihm damit genügend Zeit einzuräumen, um das Interesse des Zusehers zu wecken. Unwillkürlich bekommt der Zuseher das Gefühl vermittelt, diese Kamerafahrt zielt auf etwas besonders Wichtiges ab. Schließlich ist nur noch die Eingangstüre in Nahaufnahme ersichtlich. Jemand läutet, und nun beendet die Kamera ihre Fahrt und bleibt statisch auf die Türe gerichtet. Vergleichbar mit einem Theaterstück, bei dem der Vorhang den nächsten Akt präsentiert, wird sie geöffnet und nun wird das Geheimnis mit einem Schlag enthüllt, das sich hinter der Tür verbirgt: niemand Geringerer als Mr. Strutt betritt

²⁹⁸ *Marnie*, TC 1:33:10.

²⁹⁹ *Marnie*, TC 1:33:11.

³⁰⁰ *Marnie*, TC 1:33:16.

³⁰¹ Vgl. *Marnie*, TC 1:33:42.

³⁰² Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:32:31.

³⁰³ Vgl. Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S. 191.

den Raum.³⁰⁴ Anstatt Mr. Strutt sofort zu zeigen, wird das Erscheinen seiner Person in die Länge gezogen, sodass der Zuseher die Möglichkeit erhält, Vermutungen anzustellen, weshalb die Kamera diese langsame Bewegung vollführt. Mithilfe dieses Stilmittels, kann die drohende Gefahr für die Protagonistin stärker zur Geltung kommen. Für einige Sekunden verweilt die Kamera auf dem Gesicht des Mannes, der Marnie jederzeit des Diebstahls überführen könnte. Die Kamera schwenkt auf Lil, die Marnie mit einem zufrieden spöttischen Ausdruck mustert. Dieser Blick samt ihrer Mimik verrät, dass sie ihre Freude daran hat, Marnie zu blamieren. Eine Überführung der Diebin konnte in dieser Szene durch Marks Eingreifen schließlich verhindert werden.

In einer der nächsten Szenen beschließt Mark zusammen mit Marnie die Summe ihrer bestohlenen Arbeitgeber zu ersetzen. Dabei fällt auch das Wort „Psychiater“, bei dem Marnie ruckartig aufsteht um ihrer Abneigung gegen Methoden, die gezielt ihr psychisches Befinden aufzudecken vermögen, Ausdruck zu verleihen.³⁰⁵

In der Szene, die einen Jagdausritt zeigt, erlebt Marnie aufgrund des roten Jacketts eines Reiters erneut eine Angstattacke. Sie reitet in Folge dessen in Panik davon, dicht verfolgt von Lil. Marnie stürzt daraufhin schwer und muss ihr Pferd Forio erschießen. Die Kamera zeigt dabei die Pistole, die drohend in Marnies Hand liegt, in einer Detailaufnahme.³⁰⁶ Die extremen Nahaufnahmen von Marnies Gesichtsausdruck sollen die Hektik der Szene einfangen.

Danach wird eine Szene gezeigt, in der Marnie vor dem Tresor der Firma Rutland steht. Die Kamera schneidet auf Marnies Gesicht, das Zufriedenheit ausdrückt, ein Lächeln auf ihren Lippen. Der Film lässt sich hier viel Zeit um jedes Detail zu zeigen. Nachdem sie den Tresor geöffnet hat, möchte Marnie die Geldscheine, das Objekt ihrer Begierde, an sich nehmen, stellt jedoch mit zunehmendem Schrecken fest, dass ihre Hand gehemmt ist, das Geld zu nehmen. Mit sichtbarer Anstrengung versucht die Protagonistin, das Geld an sich zu nehmen, doch eine innere Kraft scheint sie daran zu hemmen, dies zu tun.³⁰⁷ Mark, der in der Zwischenzeit den Raum betreten hat, befiehlt ihr, das Geld zu stehlen. Durch das Enthüllen ihrer seelischen Verfassung, kann sie dies jedoch nicht tun. Sie weiß

³⁰⁴ Vgl. *Marnie*, TC 1:34:21.

³⁰⁵ Vgl. *Marnie*, TC 1:39:40.

³⁰⁶ Vgl. *Marnie*, TC 1:45:02.

³⁰⁷ Vgl. *Marnie*, TC 1:48:43.

anscheinend, dass sie endgültig aufgeben muss, sie kann nicht mehr fliehen, weder vor Mark, noch vor ihrer eigenen psychischen Situation.

Sie gelangen schließlich zum Haus von Marnies Mutter. Ein heftiges Gewitter ist in Gange, die gemalte Kulisse, die zu Beginn hell wirkte, und das Schiff, das von Sonnenlicht beleuchtet war, erscheint nun besonders dunkel und bedrohlich.³⁰⁸ Diesbezüglich ist der Literatur zu Hitchcock entnehmbar, dass der Regisseur mit Farben häufig auch versuchte, bestimmte Stimmungen oder auch den in ihrem Inneren stattfindenden emotionalen Kampf der Protagonisten, zu übermitteln.³⁰⁹ Während einer Debatte zwischen Mark und Marnies Mutter Bernice, erlangt Marnie allmählich ihre verlorene Erinnerung an ein Erlebnis wieder, das ihre Phobie vor Rot und Gewittern auslöste, sowie den Grund für ihre Kleptomanie darstellt. Der Zuseher erfährt von Bernice's damaligem Mordprozess als Marnie fünf Jahre alt war, des Weiteren von Bernice's Tätigkeit als Prostituierte und ihren Männerbekanntschaften mit Matrosen des nahegelegenen Hafens. Mark mutmaßt, dass auch in jener Nacht ein Gewitter war, da Marnie sich so sehr davor ängstigt. Mit sehr hoher Stimme spricht Marnie wie in Trance von Männern in weißen Anzügen, die ihrer Mutter Schmerzen zufügen. Mark wendet sich Marnie zu und spornt sie an, sich an Details zu erinnern. Er klopft an die Wand, dies erzeugt ein hohles Geräusch und steht offenbar in Zusammenhang mit Marnies Furcht, wie auch ihre Alpträume wiederholt gezeigt haben. Wie der Zuseher erfährt, machten sich die Matrosen mit den Klopfgeräuschen bei Bernice bemerkbar. Die Kamera zoomt nun auf Marnies völlig aufgelöstes Gesicht. Sie fixiert einen imaginären Punkt. Die Detailaufnahme von Marnie ist ein Verweis darauf, dass die Handlung nun tief in Marnies Gedächtnis eindringt und der Zuseher sich mit Marnie in ihre Vergangenheit begibt. Allmählich kehren ihre Gedächtnislücken zurück und sie erinnert sich an ihre Mutter, die sie aus ihrem Bett nahm und an ihren Widerwillen, den Marnie dabei empfand. Es kommt zu einer Überblendung und es zeigen sich die Räumlichkeiten im Haus von Marnies Mutter. Mittels der Überblendung wird angezeigt, dass Zeit und Raum überwunden werden.³¹⁰ Die Farben verblassen und das Bild wird in schwarz-weiß gezeigt, es ist dies ein Hinweis darauf, dass nun eine Rückblende einsetzt.³¹¹ Es kommt zu einer

³⁰⁸ Vgl. *Marnie*, TC 1:51:38.

³⁰⁹ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.226.

³¹⁰ Vgl. Salje, *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, S.107.

³¹¹ Vgl. *Marnie*, TC 1:55:31.

Kamerabewegung, die auch bereits in *Vertigo* zum Einsatz kam, dabei wird zur selben Zeit ein Vorwärtszoom und eine Rückwärtsfahrt mittels der Kamera vorgenommen.³¹² Dadurch soll, der Literatur gemäß, das taumelnde Gefühl Marnies suggeriert werden, die nun tief in ihre verdrängten Kindheitserinnerungen eintaucht. Der Zuseher sieht nun eine junge Frau, Bernice, die das kleine Mädchen, Marnie, aus einem Zimmer nach draußen auf den Gang bringt und es dort in ein Bett legt. Neben Bernice steht ein in Weiß gekleideter Mann. Bernice betritt zusammen mit dem Mann das Zimmer, die Türe wird geschlossen. Es folgt ein heftiger Donnerschlag und der Zuseher findet sich wieder in der Gegenwart, als Marnies erschrockenes Gesicht gezeigt wird. Gleich darauf wird die Rückblende fortgesetzt und die fünfjährige Marnie weint in ihrem Bett während das Gewitter tobt. Die Tür wird geöffnet und der Mann kniet sich zu Marnie, offenbar um sie zu beruhigen. Wieder wird Marnies aufgebrachtes Gesicht in der Gegenwart eingeblendet und sie meint erschüttert, dass sie nicht wollte, dass der Mann sich ihr nähert. In der Rückblende zeigt sich, wie Bernice aus dem Zimmer läuft und verzweifelt versucht, den Mann von ihrer Tochter wegzustoßen. Es entsteht eine Rangelei wobei Bernice am Bein verletzt wird und schließlich ergreift sie einen Schürhaken. Mit schmerzverzerrtem Gesicht ruft Bernice nach Marnie, um ihr zu Hilfe zu kommen und das kleine Mädchen nimmt den Schürhaken und erschlägt den Mann damit.³¹³ Es folgt ein erneuter Schnitt in die Gegenwart. Marnie hat das traumatische Geschehnis wieder durchlebt. Als es in der Rückblende sieht, dass der Matrose tot ist, beginnt das Mädchen panisch zu schreien und der gesamte Bildausschnitt wird mit dem weißen Hemd des Mannes, das von seinem Blut getränkt ist, ausgefüllt.³¹⁴ Mit tränenüberströmtem Gesicht bekennt ihre Mutter, dass sie es als großes Glück aufgefasst habe, dass ihre Tochter ihre Erinnerung an jene Nacht verloren hätte. Bernice habe die Schuld auf sich genommen und der Polizei mitgeteilt, dass sie in Notwehr gehandelt hätte und aufgrund ihrer schweren Verletzung schenkte man ihr Glauben. Nun scheint Marnie zu erkennen, dass ihre Mutter sie immer geliebt haben muss: „You must’ve loved me, Mama. You must’ve loved me!“³¹⁵ Es folgt ein Schnitt auf Bernice’s Gesicht und sie gibt zu: „You’re the only thing in this world I ever did

³¹² Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 291.

³¹³ Vgl. *Marnie*, TC 1:58:12.

³¹⁴ Vgl. *Marnie*, TC 1:58:27.

³¹⁵ *Marnie*, TC 1:59:51.

love.“³¹⁶ Marnie kniet sich zu ihrer Mutter und Bernice führt ihren Monolog weiter. Sie hätte Marnie zur „Anständigkeit“³¹⁷ erzogen, von daher scheint Marnies Frigidität zu stammen. Ihr Monolog und ihre damit verbundene Expression verdeutlicht, dass Bernice nach langer Zeit des Schweigens und Verdrängens, nun endlich die Wahrheit zulassen und sie sich erleichtert fühlen kann, da sie über das Geschehnis nun offen sprechen kann.³¹⁸ Mark erfasst den Ursprung von Marnies zwanghaften Raubzügen: „When a child, a child of any age, Marnie, can’t get love, it takes what it can get, any way it can get it.“³¹⁹ Die Diebstähle stellten demnach eine Kompensation für ihren Mangel an Liebe dar. Bernice scheint jedoch weiterhin gehemmt zu sein, ihrer Tochter Liebe entgegen zu bringen, denn wie zu Beginn des Filmes, zuckt sie unter der Berührung Marnies zusammen. Mark und Marnie verabschieden sich schließlich von Bernice. Als sie aus dem Haus treten, schwenkt die Kamera frontal auf Marnie und an Mark gewandt meint sie: „I don’t want to go to jail. I’d rather stay with you.“³²⁰ Der Film vermittelt eine Einsicht Marnies, nämlich neben ihrem „Erretter“ zu genesen, gegen die sie sich davor gewehrt hatte. Diese Einsicht spiegelt deutlich das damalige Gesellschaftsbild wider, worauf im letzten Kapitel stärker Bezug genommen wird. Sie begeben sich zum Wagen und mit einer Totalen, die die Gasse, in der Marnies Mutter lebt und die gemalte Hafenkulisse, nun wieder in sanftes Licht getaucht und der Situation angepasst, zeigt, endet der Film.

Das Ende gestaltet sich, wie in den meisten Filmen Hitchcocks ersichtlich ist, nicht als klassisches Happy-End. Es handelt sich vielmehr um ein >>„[...]trügerisches Happy-End[...]“<<³²¹, also um ein scheinbares Happy-End, da in der vergangenen Handlung die Probleme, deren sich die Protagonisten gegenüberstanden, und die chaotischen Zustände, in die sie sich selbst brachten, gezeigt wurden. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass sich, aufbauend auf dieser instabilen Basis, keine glückliche Zukunft für das Paar wird entwickeln können, es existiert kein Zufluchtsort und es bleibt ein latentes Gefühl des

³¹⁶ *Marnie*, TC 1:59:58.

³¹⁷ *Marnie*, TC 2:00:41.

³¹⁸ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:48:23.

³¹⁹ *Marnie*, TC 2:01:21.

³²⁰ *Marnie*, TC 2:03:27.

³²¹ [Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 12.] zitiert nach: [Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 66.]

Schreckens zurück.³²² Es findet sich, mehr oder minder auf beiderseitigem Einverständnis, ein Liebespaar, jedoch kettet das gemeinsame Wissen um ein Verbrechen das Paar für ewig aneinander.³²³ Die Gefahr scheint stets wie ein Damoklesschwert über dem Paar zu schweben. Aus diesem Grund ist es naheliegend, dass keiner der beiden Beziehungspartner jemals wirklich „frei“ sein können wird.

2.1 Musik und Ton

Wie aus der Literatur ersichtlich ist, war das Zusammenspiel zwischen Bildern, Tönen und der Stille bezeichnend für Hitchcocks Dramaturgie.³²⁴ Während seiner Zeit in Hollywood bemühte sich Hitchcock auch hinsichtlich seiner Film-Musik, allmählich um einen eigenen Stil. So setzte er Partituren häufig ein, um ursprünglich unbeschwerte Melodien in Verbindung mit einem Verbrechen zu bringen, sie damit also ins Gegenteil zu verkehren, sodass eine unschuldige Melodie etwas Schreckliches anhaftet und sie gewissermaßen zur „Suspense-Musik“³²⁵ wurde. Ein Beispiel für eine derartige „kontrapunktisch“³²⁶ verwendete Musik wäre der Walzer, der in *Suspicion* erklingt, als die Hauptdarstellerin ihren Freund des Mordes verdächtigt.³²⁷ Um die Aufmerksamkeit des Publikums ganz auf die Diegese im Film zu lenken,³²⁸ verzichtete Hitchcock in einigen seiner Filme teilweise oder auch völlig auf das sogenannte „underscoring“³²⁹, eine Kompositionstechnik, die eine akustische Untermalung der Filmszenen bewirkt.³³⁰

Hitchcock verband, wie des Weiteren hervorgeht, mit dem Komponisten der Arrangements zu *Marnie*, Bernard Herrmann, eine jahrelange Freundschaft und Kooperation. Herrmann verknüpfte mittels seiner Musik häufig das Rationale und

³²² Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.12.

³²³ Vgl. ebd., S.12.

³²⁴ Vgl. Markus Bauck, „Klingende Bilder- Hitchcocks Soundtracks“, in: *Alfred Hitchcock*, S.145.

³²⁵ Ebd., S.149.

³²⁶ Ebd. S.149.

³²⁷ Vgl. ebd., S.149.

³²⁸ Vgl. ebd., S.151.

³²⁹ Ebd., S.149.

³³⁰ Vgl. Anon.: „Deskriptive Technik (Underscoring)“, in: *Uni Potsdam*, o.J., www.unipotsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/mueller_meisdrock/docs/techniken.htm#deskriptiv, Zugriff 09.04.2014.

Irrationale von Handlungen und stellte es nebeneinander her.³³¹ Dies geschieht auch in *Marnie*.

In *Marnie* wird die Protagonistin von einem klassischen musikalischen Thema, einer „kommerziell verwertbaren Partitur“³³², begleitet. Es handelt sich dabei um ein fröhliches und romantisches Leitmotiv, also um eine wiederkehrende Melodie, die nur dann unverändert erklingt, wenn die Protagonistin zu sehen ist und die Handlung aus ihrer subjektiven Sicht erzählt wird. Die Musik steht dabei im Verhältnis zu ihrer schrittweise erfolgenden inneren Entwicklung.³³³ Dieses Leitmotiv erklingt zum ersten Mal in der Szene, als Marnies Gesicht mit den nun blonden Haaren einfürend präsentiert wird und später besonders in den Reitszenen. Das Thema Marnies ändert sich, wenn es zu negativen Zwischenfällen für die Protagonistin kommt, wie zum Beispiel dem Auftauchen Mr. Strutts bei der Dinnerparty, als sie von Mark ausfindig gemacht wird, ihrem Suizidversuch oder auch als sie ihr Pferd erschießt. Die Melodie wird dann schicksalhaft und wechselt zu einer gewissen Sehnsucht beziehungsweise einer „Unerfülltheit“.³³⁴ Auch am Ende der Psychoanalysezene kommt es zum Einsatz dramatischer Musik. Während der Vergewaltigungsszene steht ihr Leitmotiv in starkem Gegensatz zu Marnies innerem Zustand, das Irrationale der Situation wird dadurch zur Geltung gebracht, eher stellt die Melodie hier Marks ersten Vorstoß zu seiner Auffassung von Marnies Genese dar. Sie verdeutlicht zum einen die Bedrohung, der Marnie ausgesetzt ist aus Marnies Perspektive, doch gleichzeitig auch die Leidenschaft Marks.³³⁵ Die Geräusche während ihrer Panikattacken und ihrer Rot-Angst wirken bedrohlich, sie sind „dissonant“³³⁶ und Schock-artig und haben das Ziel, emotional zu wirken und Marnies Furcht vor dieser Farbe subjektiv zu verstärken, sodass der Zuseher direkt in ihre Gefühlswelt gezogen wird. Während ihrer Alpträume kommt es ebenfalls zum Einsatz besonders tiefer Töne und Melodien in Moll, um ihren zerrütteten Seelenzustand und ihr Unbewusstes auf diese Art zu charakterisieren. Die Musik kontrastiert damit mit Marnies Leitmotiv, das nur erklingt, während sie bei Bewusstsein ist. Sie ist also nach außen hin glücklich, doch die Darstellung der Alpträume soll ihren wahren

³³¹ Vgl. Bauck, „Klingende Bilder- Hitchcocks Soundtracks“ in: *Alfred Hitchcock*, S.152.

³³² „The Trouble with Marnie“, TC 0:50:46.

³³³ Vgl. Bauck, „Klingende Bilder- Hitchcocks Soundtracks“ in: *Alfred Hitchcock*, S.161.

³³⁴ Vgl. ebd., S.161.

³³⁵ Vgl. ebd., S.161.

³³⁶ Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.72.

psychischen Zustand vermitteln. Das Donnergrollen und die Geräusche einschlagender Blitze werden im Film hervorgehoben, da Gewitter einen wesentlichen Bezug zu Marnies Erlebnis in ihrer Kindheit haben.

Die Musik im Film ändert sich erheblich bei der Darstellung des Jagdausrittes. Sie beginnt als konventionelles Thema der Jagd, abenteuerlich und voller Tatendrang, und es ertönen Fanfaren-Klänge. Im Verlaufe der Sequenz wechselt sie jedoch allmählich von der traditionellen Jagd und wird persönlicher für Marnies weiteres Schicksal.³³⁷ Ihr Leitmotiv löst das Fanfarenhafte langsam ab und die Musik deckt sich dann mit der weiteren Szenenabfolge, die auf Marnie abgestimmt ist.

Des Weiteren kommt der Stille, also des absoluten Fehlens einer Geräuschkulisse, in *Marnie* erhebliche Bedeutung zu. Dies geschieht zuerst in der Szene, als Marnie aus der Toilette tritt um ein leeres Büro vorzufinden, sodass sie ihren Diebstahl vorbereiten kann. Der gänzliche Verzicht auf Musik und Geräusche schafft somit Spannung, wie den Quellen diesbezüglich zu entnehmen ist, ist die Unterbrechung der Musik ein Zeichen für ein kommendes Ereignis und kann als Aufschub der Handlung dienen, um einen Knalleffekt vorzubereiten.³³⁸ Auch die Split-Screen Szene, in der Marnie ihren Diebstahl begeht, zeichnet sich durch vollkommenes Fehlen von Musik aus. Mithilfe dieses Stilmittels kommt der Suspense erheblich zum Tragen und die Konzentration des Zusehers heftet sich ganz auf die Geschehnisse im Film. Die Geräusche, die der Wischmopp der Putzfrau und Marnies herabfallender Schuh verursachen, kommen durch die Stille um ein Vielfaches stärker zur Geltung und wirken umso bedrohlicher. Ähnliche spannungsgeladene Szenen ohne Musik finden sich auch in *Psycho* sowie in *The Birds*.³³⁹

Am Schluss des Filmes, als Mark und Marnie vor dem Haus ihrer Mutter ins Auto steigen, erklingt Marnies Leitmotiv erneut und dieses Mal kommt ihm besonders positive Bedeutung zu. Trotz der tragischen Entwicklung der Geschichte, setzt die Musik an dieser Stelle das deutlichste Hoffnungszeichen. Sie besagt, dass die Protagonistin zwar noch ihre inneren „Dämonen“ bekämpfen muss, der Schluss ist also doppeldeutig gestaltet, doch die Musik verrät, dass der Grundstein für eine Wendung zum Guten gelegt ist. Musik kommt also auch dann zum Einsatz, wenn

³³⁷ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:52:16.

³³⁸ Vgl. Bauck, „Klingende Bilder- Hitchcocks Soundtracks“ in: *Alfred Hitchcock*, S.158.

³³⁹ Vgl. ebd., S.160.

etwas musikalisch kommentiert werden muss, das visuell nicht immer eindeutig ist.³⁴⁰

3. Kapitel: Psychische Störungsbilder und Psychoanalyse in *Marnie*

3.1. Darstellung des seelischen Zustandes von Marnie

a) Die Neurose, Marnies Kleptomanie und Frigidität

Wie aus den vorhergehenden Kapiteln hervorgegangen ist, handelt der Film von zwei Personen, die beide psychische Abnormitäten aufweisen.

Die Hauptfigur, Marnie, unterliegt einem ständigen Zwang, Diebstähle zu begehen, sie leidet daher an Kleptomanie. Wie aus der wissenschaftlichen Literatur zu Kleptomanie hervorgeht, handelt es sich dabei um eine „Impulskontrollstörung“, bei der Betroffene unfähig sind, einem bestimmten Trieb oder einer Verlockung Widerstand zu leisten.³⁴¹ Von daher gestaltet sich die Kleptomanie als klassische Zwangshandlung beziehungsweise als eine Zwangsneurose, auch „Anankasmus“ genannt.³⁴² Bei einer Zwangsneurose drängen sich dem Betroffenen wiederholt stereotype Vorstellungen oder zwanghafte Handlungen auf, die als Reaktion auf die Zwangsgedanken in ritualisierter Form durchgeführt werden.³⁴³ Die Zwangsgedanken kommen ungewollt ins Bewusstsein und sind häufig mit starken Schuld- und Schamgefühlen verbunden.³⁴⁴ Die Handlungen würden den betroffenen Personen kurzfristige Beruhigung verschaffen, jedoch keine Befriedigung.³⁴⁵ Im Falle von Marnie, kann man ihre Scham deutlich in einer der finalen Szenen erkennen, als sie mit Mark im Wagen auf dem Weg zu ihrer Mutter ist. Dabei meint sie demonstrativ von Mark abgewandt hierbei: „If you tell my mother about me, I'll

³⁴⁰ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:53:14.

³⁴¹ Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, in: *Drei Filme auf der Couch. Arte. TV*, 10.10.2013, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 02.06. 2014.

³⁴² Vgl. Manfred in der Beeck, *Der Zwang zu stehlen: psychologische, soziologische und juristische Aspekte der Kleptomanie* (Berlin: Bouvier Verlag, 1991), S.43.

³⁴³ Vgl. Philip G. Zimbardo, Richard J. Gerrig, *Psychologie* (München [u.a.]: Pearson Studium¹⁸, 2008), S.560.

³⁴⁴ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.533.

³⁴⁵ Vgl. Marius Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen* (New York, Wien: Springer, 2008), S.139.

kill you.“³⁴⁶ Es ist typisch für Zwangsneurosen aller Art, dass sie oft vor der eigenen Familie geheim gehalten oder bagatellisiert werden.³⁴⁷ Die Komponente des Schuldgefühls ist bei der Figur der Marnie so angelegt, dass sie bei ihr stark in den Hintergrund gedrängt wurde, stattdessen scheint sie Befriedigung durch ihre wiederholte Tat zu erleben. Dies ist möglicherweise nur im Hinblick auf ihre Vergangenheit zu erklären, da sie durch ihre Erziehung gelernt hat, Männern gegenüber Abscheu zu empfinden. Von daher sähe sie ihre Diebstähle symbolisch als angemessenes Mittel an, um sie zu entmachten.

Die Diagnose einer Zwangsstörung kann erst dann getroffen werden, wenn das Umfeld die anhaltenden, ritualisierten Handlungen als unangemessen erachtet und sie der oder die Betroffene selbst als unangenehm empfindet.³⁴⁸ Die Symptome des Zwanges dominieren das Alltagsleben der betroffenen Person.³⁴⁹

Zwangneurosen beginnen zumeist im frühen Erwachsenenalter und haben üblicherweise einen chronischen Verlauf. Falls es zu keiner Behandlung kommt, verschlechtern sich die Symptome häufig, vor allem beim Auftreten von konfliktbehafteten Lebenssituationen.³⁵⁰ Andere Zwangsrituale, die nicht unmittelbar mit Marnie in Verbindung gebracht werden können, wären beispielsweise Kontrollrituale oder Waschwänge.³⁵¹

Direkt auf die Kleptomanie bezogen, wird auch häufig von einer „anankastischen Persönlichkeitsstörung“³⁵² gesprochen, jedoch ist diese Bezeichnung der zwanghaften Persönlichkeitsstörung von der klassischen Zwangsstörung abzugrenzen.³⁵³ Bei der anankastischen Persönlichkeitsstörung handle es sich, den Quellen zu urteilen, um eine sogenannte „Charakterneurose“.³⁵⁴ Diese bezeichnet völlig abweichendes Verhalten im Hinblick auf standardisierte Konventionen. Eine Persönlichkeitsstörung wäre demgemäß eine tiefgreifende und schwere Verhaltensstörung, bei der eine genaue Diagnose jedoch schwierig ist, da sie Teile einer Neurose mit der einer Psychose verbindet und die Grenze zwischen

³⁴⁶ *Marnie*, TC 1:51:20.

³⁴⁷ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge, und Belastungsreaktionen*, S.132.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S.115.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S.121.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S.120.

³⁵¹ Vgl. ebd., S.116.

³⁵² Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.43.

³⁵³ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge, und Belastungsreaktionen*, S.120.

³⁵⁴ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.377.

normalen und pathologischen Auffälligkeiten verschwimmen kann.³⁵⁵ Somit können Betroffene einer Persönlichkeitsstörung Anzeichen einer „ich-syntonen“ Symptomatik ausprägen.³⁵⁶ „Ich-synton“ bedeutet, dass die betroffene Person sich mit ihren Zuständen und ihrem Verhalten völlig identifizieren kann, sie ihr Verhalten als „normal“ erachtet und sie es als „zu ihrer Persönlichkeit gehörend“ wahrnimmt.³⁵⁷ Bei Phobien und Zwangsneurosen hingegen, wird das Verhalten von der Person selbst als störend und „falsch“ empfunden, daher wird in diesem Fall von einer „ich-dystonen“³⁵⁸ Symptomatik gesprochen. Marnie zeigt neben einer bewussten Zwangsneurose auch Symptome der anankastischen Persönlichkeitsstörung, auf diese Thematik wird später näher eingegangen werden.

Zwangsneurosen gehen zumeist mit einem hohen Leidensdruck einher. Obwohl sich Betroffene von Zwangsneurosen über ihr unangemessenes Verhalten bewusst sind, können sie ihren Drang eigenmächtig nicht steuern, sodass Depressionen eine häufige Konsequenz sind. Wenn die Betroffenen ihrem Zwang nicht Folge leisten können, würde die innere Anspannung bald unerträglich werden.³⁵⁹ Aus der Angst davor, den Zwang nicht kontrollieren zu können, der sogenannten „Erwartungsangst“³⁶⁰, werden Situationen, in denen sich die Betroffenen in ihrer subjektiven Sicht einer potenziellen Gefahr ausgesetzt sehen, streng vermieden.³⁶¹ Durch die Vermeidung werden die Zwangssymptome aber aufrecht erhalten. Bei Marnie würde diese Vermeidungsreaktion die panikartige Flucht vor Gewittern und insbesondere der Farbe Rot als die Farbe des Blutes darstellen, da sie scheinbar unbewusst fürchtet, jemanden zu verletzen oder zu töten, dies sich jedoch ihrem Bewusstsein nicht rational erschließt, da sie ihr traumatisches Kindheitserlebnis verdrängt hatte. Auch der Kontakt zu Männern wird gemieden, da ihr damaliges Verbrechen einen Mann zum Protagonisten hatte und sie ihre Angst in Folge dessen auf alle anderen Männer projiziert. Sie assoziiert also unbewusst Angst- Gefühle mit der Farbe Rot für das Blut und mit Männern, und

³⁵⁵ Vgl. Peter Fiedler, *Persönlichkeitsstörungen* (Weinheim, Basel: Beltz ⁶, 2007), S.424f.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S.46.

³⁵⁷ Vgl. Anon.: „Ich-synton“, in: *Krankheiten.de*, o.J., www.krankheiten.de/Psychiatrie/ich-synton.php, Zugriff: 14.04.2014.

³⁵⁸ Ebenda, Zugriff: 14.04.2014.

³⁵⁹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.533.

³⁶⁰ Anon.: „Die Angst vor der Angst“, in: *Psychic.de*, o.J., www.psychic.de/angst-vor-der-angst.php, Zugriff: 19.04.2014.

³⁶¹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.533.

von daher scheinen ihre generelle Ablehnung derer und ihre Frigidität zu stammen. Somit stelle Marnies Kleptomanie für sie ein angemessenes symbolisches Mittel dar, Rache an Männern zu verüben, denn zum Einen wurde ihr als Kind selbst die Unschuld geraubt, da sie indirekte Zeugin der Sexualakte ihrer Mutter werden konnte, zum Anderen, da ihre Mutter sich prostituierte und sich gewissermaßen von Männern „kaufen“ ließ.³⁶²

Soweit der Literatur zu entnehmen ist, können Zwangsneurosen frustrierende Folgen nach sich ziehen; zum Einen können alltägliche Routineaufgaben nicht mehr zeitgerecht durchgeführt werden, da der extrem übersteigerte Perfektionismus und die andauernde Beschäftigung mit dem Zwang oder den Zwangsgedanken den Betroffenen wertvolle Zeit stehlen. Zum Anderen erfolgt häufig ein sozialer Rückzug, der wiederum in eine depressive Stimmungslage mündet, da das Scheitern der „eigenen Willenskraft“³⁶³, die gegen die sich aufdrängenden Gedanken und Handlungen machtlos erscheint, als ständiger Teufelskreis erlebt wird.³⁶⁴

Zwangshandlungen werden durchgeführt, da die Zwangsgedanken Angst auslösend wirken und die Handlungen in der Lage sind, die Spannung zu reduzieren.³⁶⁵ Die Zwangshandlungen dienen demgemäß als Kompensation für den Angst-auslösenden Konflikt oder die Situation. Der Betroffene kann sich entspannen mittels zwanghafter Taten, die symbolisch gesprochen den Impuls „auffangen“.³⁶⁶ Mithilfe der Handlungen werden die Gedanken für kurze Zeit neutralisiert und die Angst wird unterdrückt. Auf diese Weise bleibt das Störungsbild erhalten. Der ritualisierte Charakter entwickelt sich, laut der wissenschaftlichen Literatur, zumeist durch das erfolglose Widerstehen des Zwanges. Aus diesem Grund wurde dem Zwang nachgegeben und er in das Alltagsleben integriert.³⁶⁷

Neurotiker haben des Weiteren eine hohe Tendenz, an weiteren Nebenerkrankungen zu leiden. Häufig handelt es sich dabei um weitere Zwänge

³⁶² Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, in: *Drei Filme auf der Couch*, 10.10.2013, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 14.04.2014.

³⁶³ Anon.: „Zwangserkrankung und andere Zwänge“, in: *Psychiatriegespräch.de*, o.J., psychiatriegespraech.de/psychische_krankheiten/zwang/zwangserkrankung_ueberblick/, Zugriff: 17.04.2014.

³⁶⁴ Vgl. Mathias Hirsch, *Trauma* (Gießen: Psychosozial-Verlag, 2011), S.78.

³⁶⁵ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.563.

³⁶⁶ Ebd., S.563.

³⁶⁷ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge, und Belastungsreaktionen*, S.118.

oder Phobien, aber auch um eine zwanghafte Persönlichkeitsstörung, eine begleitende Depression und Substanzabhängigkeiten.³⁶⁸ Auch können Zwangsneurosen in manchen Fällen eine wahnhaftige Symptomatik entwickeln.³⁶⁹ Soweit die Literatur es besagt, gibt es mehrere Ursachenerklärungen für Zwangserkrankungen und Neurosen im Allgemeinen. Laut Freuds Sexualtheorie stellen, bei der Zwangsneurose, die zwanghaften Impulse die Verschiebung des eigentlichen Sexualaktes dar. Marnies Kleptomanie wäre demgemäß eine Ersatzhandlung für verdrängte sexuelle Triebwünsche, die nicht befriedigt werden konnten. Daher entwickelte sie in Folge ihre zwanghafte Neurose, da, nach Freuds Ansicht, jede Neurose auf „perverse“ Vorstellungen zurückgeht, die aber verdrängt wurden. Wenn dem gewöhnlichen Sexualtrieb Einhalt geboten werde, so könne sich später eine neurotische Störung entwickeln.³⁷⁰ Bei Zwangsstörungen wird von einer „Heterogenität“³⁷¹ ausgegangen, sie können also aufgrund genetischer Ursachen aufscheinen aber auch traumatische Erfahrungen können Neurosen zum Ausbruch kommen lassen.³⁷² Der Prozess, bei dem ein Trauma nachfolgende neurotische Verhaltensweisen auslöst, wird „Fixierung“ bezeichnet.³⁷³ Letzteres könnte bei Marnie ein entscheidender Faktor gewesen sein. Besonders kritische Lebensereignisse in der frühen Kindheit im Zusammenhang mit engen Bezugspersonen, würden, der Literatur zu urteilen, einen Risikofaktor darstellen, um an unterschiedlichen Neurosen zu erkranken.³⁷⁴ Es wird generell davon ausgegangen, dass sich Neurosen jeglicher Art in den „vulnerablen Entwicklungsphasen“ in der Kindheit manifestieren würden. Macht das Kind anstelle von unterstützenden jedoch negative Erfahrungen und erlebt Kränkungen, könne dies zur Folge haben, dass seine Entwicklung stagniert und der ungelöste Konflikt in sein Unbewusstes verdrängt wird.³⁷⁵ Tritt im späteren Alter eine Situation ähnlichen Ausmaßes auf, kann der unbewusste Konflikt „reaktiviert“³⁷⁶ werden, also wieder an die Oberfläche gelangen und die typischen Symptome einer Neurose hervorrufen. Indem der Betroffene diese Symptome

³⁶⁸ Vgl. ebd., S.16.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S.119.

³⁷⁰ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.24f.

³⁷¹ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge, und Belastungsreaktionen*, S.127.

³⁷² Vgl. Anon.: „Ursachen der Zwangsstörung“, in: *Zwaenge.de*, o.J., www.zwaenge.de/diagnose/zwangsstoerung_ursachen.htm, Zugriff: 19.04.2014.

³⁷³ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S. 503.

³⁷⁴ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.14.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S.1.

³⁷⁶ Ebd., S.1.

zeigt, versucht er den ungelöst gebliebenen Konflikt weiterhin zu verdrängen. Obwohl die angstausslösende, verdrängte Situation unbewusst erhalten bleibt, erfährt der Betroffene bewusste Angst-Symptome, die er beispielsweise mittels Zwangshandlungen zu unterdrücken versucht.³⁷⁷ Diese Theorie zur Entstehung von Neurosen, wurde, wie erwähnt, auch schon von Freud in seiner Sexualtheorie 1905, postuliert.³⁷⁸

Eine weitere psychoanalytische Entstehungstheorie von Zwängen, beruft sich auf einer zu strengen Sauberkeitserziehung in der Kindheit.³⁷⁹ Das Erforschen des eigenen Körpers wird als unangebracht gewertet, sodass das Kind extreme Kontrolle über die eigenen Körpervorgänge entwickelte. Durch Regeln und Verbote, die dem Kind von den Eltern auferlegt wurden, wurde es in seiner Autonomie stark eingeschränkt. Dennoch ist das Kind zugleich noch von der elterlichen Fürsorge abhängig.³⁸⁰ Es ist ihm daher nicht möglich gewesen, zu lernen, eigene Grenzen abzustecken und als eigenständige Persönlichkeit angesehen zu werden.³⁸¹ Durch Verbote wurde der eigene Wille des Kindes missachtet und ihm die elterlichen Vorstellungen aufgezwungen. Die Folgen dieser Erziehungsmethoden können sich als Pedanterie, starkem Ordnungssinn oder Geiz äußern, sich aber auch in einem übertrieben strengen Gewissen manifestieren. Auch sexuelle Triebimpulse können, laut Freud, in der Folge unterdrückt werden und das Ich des Patienten in einen Konflikt bringen. Das strenge Gewissen versage ihm, den Triebwünschen freien Lauf zu lassen.³⁸² Bernices Erziehung ihrer Tochter zur „Anständigkeit“ habe demgemäß dazu geführt, dass die junge Frau zu einer Zwangspersönlichkeit wurde, unfähig, ihre Bedürfnisse zu berücksichtigen und neue Beziehungen aufzubauen und sich daher gezwungen sieht, der Mutter die größte Aufmerksamkeit zu schenken. Marnies Selbstentwicklung stagnierte aufgrund der permanenten Unterdrückung ihres eigenen Willens.³⁸³ Ihre Schuldgefühle, der Mutter gegenüber nicht „gut genug“ zu sein, veranlasst sie, ihr Geschenke mit gestohlenem Geld zu machen. Indem ihr

³⁷⁷ Vgl. ebd., S.1.

³⁷⁸ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.28f.

³⁷⁹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.533.

³⁸⁰ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.154.

³⁸¹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.533.

³⁸² Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.154.

³⁸³ Vgl. Manfred Endres, Sibylle Moisl, „Entwicklung und Trauma“ in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Manfred Endres, Gerd Biermann [Hrsg.], (München [u.a.]: Reinhardt, 1998), S.23.

ihre Mutter ihre eigenen Wertvorstellungen, wie zum Beispiel vom Umgang mit Männern, auferlegte, wurde Marnie daran gehindert, ihre eigenen Gefühle zuzulassen. Durch diese Unterdrückung der eigenen Wünsche und da die Triebe nicht sachgemäß ausgelebt werden konnten, kann es später zu unkontrollierbaren Ausbrüchen irrationaler Handlungen oder Gedanken kommen.³⁸⁴ Im Falle von Marnie scheint sie ihre unterdrückten Lustgefühle mit ihrer Kleptomanie und des Beschenkens ihrer Mutter zu kompensieren. Sie erreicht auf diese Weise die Anerkennung und Akzeptanz, die ihr als Kind verwehrt geblieben war. Die Vereinsamung infolge der fehlenden Zuneigung ihrer Mutter und geringe Sozialkontakte, könnten bei Marnie zu dieser Zwangshandlung geführt haben.³⁸⁵ Um eine positive psychische Entwicklung zu gewährleisten, wäre jedoch eine gelungene Bindung zur Bezugsperson unabdingbar.³⁸⁶

Eine weitere Theorie zur Entstehung besagt, dass kleptomanische Zwangshandlungen eine Sucht nach Macht und Überlegenheit über die Umwelt seien. Sie würden sich als drängendes Verspüren des Überwinden- Müssens von Unterlegenheit äußern. Als Ursachen werden Selbstunsicherheit und Minderwertigkeitskomplexe genannt.³⁸⁷ Psychoanalytisch gesehen, würde Marnies Verhalten somit einem „Penisneid“ gleichkommen. Dieses Phänomen stelle, laut Freud, das Minderwertigkeitsgefühl von Mädchen gegenüber Jungen wegen des Geschlechtsunterschiedes, dar. Es verdichte sich später in der Erkenntnis, dass dem männlichen Geschlecht mehr soziale Anerkennung zukomme.³⁸⁸

Kleptomanie kann des Weiteren als ein Delikt, das aus einer momentanen Lust resultiert, bezeichnet werden. Laut Literatur hebe sie sich daher vom allgemeinen Zwang ab, der die Person stets begleitet, und bricht nur in variablen zeitlichen Abständen aus.³⁸⁹ Dies ist ebenso auf Marnies Verhalten zutreffend.

Zur Motivik der Kleptomanie zähle die Vermeidung einer Angst, die zwanghaft geworden ist,³⁹⁰ und diese Symptomatik trafe auf Marnie bezüglich ihrer neurotischen Angst vor der Farbe Rot und des Vermeidens einer längerfristigen

³⁸⁴ Vgl. Leszczyński, *Lexikon der Psychologie*, S.534.

³⁸⁵ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.62.

³⁸⁶ Vgl. Manfred Endres, Sibylle Moisl, „Entwicklung und Trauma“ in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, S.20.

³⁸⁷ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.30.

³⁸⁸ Vgl. Leszczyński, *Lexikon der Psychologie*, S.354.

³⁸⁹ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.45.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S.19.

geschäftlichen Beziehung zwischen einem männlichen Arbeitgeber, zu. Die Handlung des Stehlens an sich, muss bei einer Kleptomanie nicht das vordergründige Motiv sein, häufig könne sie auch eine „[...]emotionale Entlastungsreaktion[...]“³⁹¹ darstellen oder, wie schon erwähnt, als ersetzende Handlung für sexuelle Motive dienen. Es ist erwiesen, dass ein Zusammenhang zwischen dem Stehl-Akt und der Sexualität einer Person existieren würde, eine Kombination, die aufgrund der Frigidität der Protagonistin in *Marnie*, bezeichnend ist.³⁹² Die diebischen Handlungen kompensieren also ihre sexuellen Gefühle, sie helfen, ihre erotischen Triebe zu unterdrücken, die ihr durch die Erziehung ihrer Mutter versagt blieben und auf das Stehlen verschoben wurden.³⁹³ Auf diese Weise würde die Protagonistin zu einer momentanen Befriedigung gelangen, zu einer Erleichterung und einem Spannungsabbau. Bei einer Frigidität, die bei Marnie symptomatisch ist, handelt es sich um das vollkommene Abhanden-Sein der sexuellen Begierde.³⁹⁴ Die Auslöser dafür sind mannigfaltig und können organisch bedingt sein, in den meisten Fällen würde eine Frigidität aber auf eine psychische Grundlage zurückgehen, so auch bei Marnie.³⁹⁵ Bei Marnie kann der Grund für ihre Frigidität in ihrer Erziehung gefunden werden und fußt auch auf ihrem verdrängten Kindheitserlebnis. Der Matrose wollte Marnie als Kind berühren, wobei unklar bleibt, ob der Mann sexuelle Motive verfolgte. Da die Situation in Marnies Affekthandlung eskalierte, assoziierte sie seitdem mit der Berührung von einem Mann unterschwellige Bedrohung und neurotische Angst-Gefühle. Es ist naheliegend, dass sich aus diesem Grund, Marnie Marks Berührungen entzieht, und sie apathisch wird, als es zu ihrer Vergewaltigung kommt. Frigidität könne daher Ausdruck einer unbefriedigten oder frustrierenden Lebenssituation sein, oder aber auch das Resultat eines bedrängenden oder respektlosen Handelns von Seiten des Partners, wie es bei Marnie ebenso der Fall ist.³⁹⁶ Es lässt sich demnach ableiten, dass die Sucht zu stehlen mit Lust verbunden wäre, sie also wegen des Stehl- Aktes an sich ausgeführt und aus keinerlei

³⁹¹ Ebd., S.7.

³⁹² Vgl. ebd., S.23.

³⁹³ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.292.

³⁹⁴ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.131.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S.131.

³⁹⁶ Vgl. ebd., S.131.

weiterer Bereicherungsabsicht vollzogen wird.³⁹⁷ Der unbewusste Konflikt werde durch den Zwang unterdrückt, sexuelle Regungen werden reduziert.³⁹⁸ Der Zwang kompensiere so den unausgelebten sexuellen Anteil.³⁹⁹ In *Marnie* wäre diese Lust am deutlichsten zu erkennen, zum Einen, in der Wiederholung ihrer Tat und zum Anderen, an Marnies Gesichtsausdruck und ihres Lächelns, kurz bevor sie den Stehl-Akt vollzieht. Oftmals könne die Erregung bei Betroffenen so hoch sein, dass Parallelen zu gewissen anderen sexuell-perversen Abnormitäten gezogen werden können.⁴⁰⁰

Wie hervorgeht, wären die versteckten psychischen Labilitäten hinter der äußerlichen Handlung bei einer Kleptomanie, von großer Wichtigkeit.⁴⁰¹ So ist es möglich, dass sich Marnie ihrem Stehl-Drang als „Wiederholungszwang“⁴⁰² hingibt, um einem übergeordneten Ziel Folge zu leisten. Dieses Ziel wäre in ihrem Fall die Erfüllung ihres Wunsches des „Unterstützt-und Akzeptiert- Werdens“ von ihrer Mutter, dem sie mit ihrer bloßen Anwesenheit als Tochter nicht gerecht werden kann.⁴⁰³ Marnie scheint von ihr das Gefühl vermittelt zu bekommen, sie könne die Anerkennung ihrer Mutter nur erreichen, indem sie sie mit teuren Geschenken überhäuft.

Marnies Kleptomanie könne, zusammenfassend, zum Einen, als Liebesersatz für die fehlende Zuneigung der Mutter, auf der anderen Seite, als sexueller Ersatz für die unausgelebten Triebwünsche Marnies gelten, da die Erziehung ihrer Mutter es ihr von Beginn an versagte, Kontakte zum anderen Geschlecht aufzubauen. Den Quellen zufolge zeichne sich die Kleptomanie generell durch ihre Mehrdimensionalität aus und es gäbe unzählige Motivationen, die neben- oder nacheinander auftreten, die für das Begehen wiederholter Diebstähle stehen können.⁴⁰⁴

b) Marnies Phobien

³⁹⁷ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.12.

³⁹⁸ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.156.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S.140.

⁴⁰⁰ Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff:14.04.2014.

⁴⁰¹ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.16.

⁴⁰² Hirsch, *Trauma*, S.85.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S.85.

⁴⁰⁴ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.70.

Marnies Furcht vor roter Farbe und Gewitter weist eindeutige Merkmale einer Angststörung, beziehungsweise einer Phobie, auf.⁴⁰⁵ Das griechische Wort „Phobie“ bedeutet laut Lexika übersetzt „Furcht“ oder >>„Scheu“<<⁴⁰⁶. Dadurch, dass Marnie Rot unbewusst mit Blut assoziiert und dies aufgrund ihres Kindheitserlebnisses in ihrem Unterbewusstsein mit Ekel und Angst verknüpft und gespeichert ist, empfindet sie Rot als große Gefahr. Sie überträgt ihre Angst-Gefühle also auf die Farbe Rot. Grundsätzlich können, den Quellen nach, Phobien bei jedem Menschen auftreten, der Grad der generalisierten Furcht und der damit einhergehenden Einschränkung der Lebensführung und der Lebensqualität, entscheidet jedoch darüber, ob ein Mensch als „phobisch“ bezeichnet werden kann.⁴⁰⁷ Ursprünglich ungefährliche Objekte oder Situationen können zu potenziellen Quellen der anhaltenden und irrationalen Angst werden, wenn ein mit ihnen verbundenes traumatisches Erlebnis vorliegt. Zumeist ereignet sich diese Trauma-Erfahrung in der Kindheit.⁴⁰⁸ Diese Theorie legt daher nahe, dass Phobien „konditioniert“, also gelernt, werden.⁴⁰⁹

Phobien können durch eine Affekthandlung gegenüber einem anderen Beteiligten entstehen, die jedoch Auslöser eines Konfliktes ist. Gerät die Person in eine Situation, die sie an ihre Affekthandlung erinnert, treten, den wissenschaftlichen Erkenntnissen nach, an die Stelle des ursprünglichen Affektes Angst als Abwehrreaktion.⁴¹⁰ Marnie tötete in ihrer Kindheit den Matrosen aus einer Affekthandlung heraus und die rote Farbe verbindet sie unwillkürlich mit dem schrecklichen Ereignis, ohne sich jedoch an das Erlebnis vollständig zu erinnern. Da Marnie sich vor bestimmten Sachverhalten ängstigt, zählt ihre Phobie zur Gruppe der „Spezifischen Phobien“.⁴¹¹ Merkmale von Phobien sind, dass der Betroffene sich über die Unbegründetheit seiner Angst bewusst ist, er aufgrund ihrer Unkontrollierbarkeit sehr unter den Symptomen leidet und sie nur ausgelöst werden, sobald ein äußerer Reiz vorliegt.⁴¹² Marnie erlebt ihre Angst speziell also beim Anblick eines roten Objektes oder während des Auftretens von Gewittern. In

⁴⁰⁵ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.558.

⁴⁰⁶ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.362.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 362.

⁴⁰⁸ Vgl. Hans Morschitzky: „Phobien“, in: *Panikattacken.at*, o.J., www.panikattacken.at/phobie/phobie.htm, Zugriff: 15.04.2014.

⁴⁰⁹ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.563.

⁴¹⁰ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.2.

⁴¹¹ Zimbardo, *Psychologie*, S.560.

⁴¹² Vgl. Hans Morschitzky: „Phobien“, www.panikattacken.at/phobie/phobie.htm, Zugriff: 15.04.2014.

der Folge kommt es, wie beim Zwang, zu einer Erwartungsangst, die die vegetativen somatischen, also körperlichen, Reaktionen wie Herzrasen und Zittern auslöst und die bereits dann auftritt, wenn der Mensch nur an eine Angst-auslösende Situation denkt.⁴¹³ In der weiteren Konsequenz werden diese, subjektiv als gefährlich eingestuft, Situationen streng vermieden, sodass der Umgang mit ihnen nicht aufgearbeitet oder gelernt werden kann und die entsprechende Angst davor zunimmt.⁴¹⁴ Die resultierenden Strategien zur Vermeidung der Situation ähneln den Zwangshandlungen also ebenfalls sehr stark.⁴¹⁵ Es ist des Weiteren möglich, dass erst die Vermeidungsreaktion die Angst hervortreten lässt. Dadurch, dass das unmittelbare Umfeld mit der Angst des Betroffenen konfrontiert wird, kann es neben dem Vermeidungsverhalten auch zu einer helfenden Unterstützung durch das Umfeld kommen. Auf diese Weise wird das Störungsbild ebenfalls weiter aufrecht erhalten.⁴¹⁶ Häufig mündet die Angst auch in eine Panikattacke, vor allem, wenn keine Möglichkeit zur Flucht besteht. Ist die Phobie situationsbedingt, wie bei Marnie, ebbt die Angst nach Beendigung des Reizes relativ schnell ab.⁴¹⁷ Die Angst vor Gewittern ist evolutionär bedingt⁴¹⁸, doch im Falle von Marnie spielte das Gewitter eine tragende Rolle während ihres Erlebnisses in der Kindheit. Sie verbindet es, wie die rote Farbe, mit einer Bedrohung und ängstigt sich deshalb davor. Indem die Angst auf bestimmte neutrale Objekte gelenkt wird vollzieht sich, nach Freud, eine sogenannte „Verschiebung“⁴¹⁹ auf unbewusster Ebene. Die ursprüngliche Furcht wird auf ein „Ersatzobjekt“ gelenkt und ist daher eine „konditionierte Reaktion“.⁴²⁰ Die Verschiebung fungiert so als Schutzfunktion, die intensiven Emotionen, die durch ein bestimmtes Objekt ausgelöst werden, werden auf eine subjektiv schwächere Situation gelenkt, sodass das „Über- Ich“ in der Lage ist, sie zu akzeptieren und leichter zu verarbeiten.⁴²¹ Wie bei den Neurosen allgemein erwähnt, lässt sich das familiäre Umfeld ebenso in Beziehung zur Entstehung von Phobien setzen. Ähnlich den

⁴¹³ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.564.

⁴¹⁴ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.2.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S.68.

⁴¹⁶ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.4.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S.63.

⁴¹⁸ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.562.

⁴¹⁹ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.362.

⁴²⁰ Ebd., S.362.

⁴²¹ Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 15.04.2014.

Zwangserkrankungen, konnte der Betroffene auch hier sein Streben nach Selbständigkeit nicht ausleben, gleichzeitig existiert ein großes Bedürfnis nach Geborgenheit und Sicherheit.⁴²² Wird dem Betroffenen die Möglichkeit des selbständigen Handelns genommen und er keinen Fluchtweg sieht, fühlt er sich zunehmend unter Druck gesetzt, da er sein übliches Maß an Sicherheit nicht erreichen kann.⁴²³ Auf Marnie umgelegt, könnten die Diebstähle ihr Sicherheitsbedürfnis darstellen und als sie schließlich von Mark überführt wird, sieht sich Marnie ihrer Gewohnheit beraubt.

Die spezifischen Symptome der Phobie sind physischer und psychischer Natur und können in ihrem Auftreten verschiedentlich stark ausgeprägt sein.⁴²⁴ Sie liegen, nach Freud, dem unbewussten Konflikt zugrunde. Kommt es zu einer Situation, die diese unbewusste Konfliktangst symbolisiert, so kann diese Situation ins Bewusstsein drängen und zu bewusster Angst führen.⁴²⁵

c) Marnies Persönlichkeitsstörungen und Depressivität

Marnies Kleptomanie, ihre Frigidität und Phobien sind, zusammen mit ihren häufigen Identitätswechseln insgesamt gesehen, Ausdruck zweier weiterer psychischer Störungen. Dabei handelt es sich um die eingangs erwähnte anankastische Persönlichkeitsstörung, sowie um eine Posttraumatische Belastungsstörung. Persönlichkeitsstörungen haben unter den Erkrankungen der Psyche eine Sonderposition. In klinischen Klassifikationssystemen werden sie weder als der Psychose, noch der Neurose angehörig, eingeteilt, sondern werden als eigenständige Kategorie festgelegt.⁴²⁶ Persönlichkeitsstörungen haben tiefgreifende Auswirkungen auf den Charakter, das Verhalten und die soziale Verfassung eines Menschen.⁴²⁷ Sie zeichnen sich durch festgefahrene Denkmuster und Reaktionen auf diverse Bereiche des Lebens aus. Persönlichkeit bedeutet grundsätzlich „[...]das Gesamte der miteinander wirksamen Eigenschaften einer

⁴²² Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.2.

⁴²³ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.2.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S.6.

⁴²⁵ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.563.

⁴²⁶ Vgl. Barnow, *Von Angst bis Zwang: ein ABC der psychischen Störungen: Formen, Ursachen und Behandlung*, S.199.

⁴²⁷ Vgl. Hans Morschitzky: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Panikattacken.at*, o.J., www.panikattacken.at/persoelichkeitsstoerung/persoelichkeitsstoerung.htm, Zugriff: 17.04.2014.

Person.⁴²⁸

Die Ursache für Persönlichkeitsstörungen, aber auch für psychische Störungen generell, ist, den Quellen zu urteilen, ein Wechselspiel aus Anlage und Umwelt.⁴²⁹

Einerseits wären sie demnach das Resultat genetischen Erbguts, andererseits können sie durch die Erfahrungen, die einen Menschen im Laufe seines Lebens prägen, sowie durch sein Umfeld, verstärkt aufscheinen, aber auch vermindert werden oder auch gar nicht erst zum Ausbruch kommen.⁴³⁰ Die Ursachen für Persönlichkeitsstörungen können daher auf genetische Prädispositionen zurückgehen, aber auch gravierende traumatische Erfahrungen in der Kindheit können als auslösende Faktoren angesehen werden.⁴³¹ Menschen mit Persönlichkeitsstörungen zeigen Unterschiede in ihrer Wahrnehmung, ihrer Affektivität,⁴³² der Impulskontrolle und in ihrer Kognition, sowie in ihrem Gefühlsleben gegenüber Gesunden und der erwarteten kulturellen Normen. Im Gegensatz zu den Phobien und Zwängen, werden in vielen Fällen die Verhaltensweisen vom Betroffenen als unveränderbarer Zustand und als „Teil der eigenen Persönlichkeit“⁴³³ betrachtet. Zumeist zeigen sich erste Anzeichen der Störung schon im Kindesalter, die später manifest werden.

Die Diagnose einer Persönlichkeitsstörung ist häufig schwer zu treffen, da Verhaltensweisen extrem sein, aber durchaus noch im Normbereich liegen können.⁴³⁴ Somit kennzeichnen Persönlichkeitsstörungen den Übergang von gesellschaftlich als „normal“ gewerteten Verhaltensweisen, zu pathologischen Verhaltensabweichungen.⁴³⁵ Es lässt sich darüber diskutieren, welche Verhaltensweisen nun genau konventionell als „normal“ festgelegt sind, da diese Thematik subjektiv gefärbt sein kann. Da jeder Mensch diesbezüglich andere

⁴²⁸ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S. 358.

⁴²⁹ Vgl. Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoenslichkeitsstoerungen.html, Zugriff: 17.04.2014.

⁴³⁰ Vgl. ebd., Zugriff: 17.04.2014.

⁴³¹ Vgl. Hirsch, *Trauma*, S.13.

⁴³² Anmerkung: Affektivität ist ein Synonym für Grundstimmung und bezieht sich vor allem auf den psychologischen Begriff der affektiven Störung, mit der vor allem die Depression gemeint ist. Vgl. dazu: Anon.: „Affektivität“, in: *Duden.de*, o.J., www.duden.de/rechtschreibung/Affektivitaet, 18.04.2014.

⁴³³ Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Charite.de*, o.J., psychiatrie.charite.de/patienten/krankheitsbilder/krankheitsbilder/persoenslichkeitsstoerungen/, Zugriff: 17.04.2014.

⁴³⁴ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.573.

⁴³⁵ Vgl. Anon.: „Charakterneurose“, in: *Therapeut Berlin.de*, o.J., www.therapeut-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6742:beta-blocker&catid=39:a&Itemid=1, Zugriff: 08.05.2014.

Richtlinien für sich festlegt, kann hier nicht ausführlich auf dieses Thema eingegangen werden.

Erst wenn die typischen Verhaltensauffälligkeiten, die auf eine beginnende Persönlichkeitsstörung hindeuten, sich bereits in der Kindheit oder im Jugendalter zeigen, und das soziale Umfeld in beträchtlichem Ausmaß in Mitleidenschaft gezogen wird, kann die Diagnose einer Persönlichkeitsstörung getroffen werden.⁴³⁶ Zu diesen Verhaltensauffälligkeiten in der Kindheit können Pyromanie, wiederholtes Stehlen aber auch das Quälen von Tieren und anderen Menschen zählen.⁴³⁷ Neben der zwanghaften Persönlichkeitsstörung, existieren zahlreiche weitere Klassifizierungen der Persönlichkeitsstörungen, unter anderem die dissoziale Persönlichkeitsstörung, die Borderline-Persönlichkeitsstörung und die paranoide Persönlichkeitsstörung.⁴³⁸ Die Unangepasstheit an soziale Situationen, Verhaltensmuster, die zu sozialen Konflikten führen und den Betroffenen selbst schaden, sowie Einbußen hinsichtlich privater und beruflicher Lebensbereiche, die dauerhaft sind, sind für Persönlichkeitsstörungen bezeichnend.⁴³⁹

Merkmale der anankastischen Persönlichkeitsstörung sind, neben der möglichen ich-syntonen Symptomatik, die ebenso bei allen anderen Arten der Persönlichkeitsstörungen in Erscheinung treten kann, chronische zwangpsychopathische Tendenzen, beispielsweise geäußert durch wiederholte Diebstähle als sexuelle Kompensationshandlung, kombiniert mit schweren Depressionen, die bis zur Suizidalität führen können.⁴⁴⁰

Die „Komorbidität“⁴⁴¹, die Neigung, an weiteren psychischen Störungen vor allem affektiver Natur, zu erkranken, ist, der Literatur zufolge, bei Persönlichkeitsstörungen erhöht.⁴⁴²

Wie in der Filmanalyse beschrieben wurde, zeigt Marnie infolge der Störung

⁴³⁶ Vgl. Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, in: *Spektrum.de*, 26.3.2012, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoeneichkeitsstoerung/1018465, Zugriff: 17.04.2014.

⁴³⁷ Vgl. ebd., Zugriff: 17.04.2014.

⁴³⁸ Vgl. Fiedler, *Persönlichkeitsstörungen*, S.88f.

⁴³⁹ Vgl. Hans Morschitzky: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Panikattacken.at*, o.J., <http://www.panikattacken.at/persoeneichkeitsstoerung/persoeneichkeitsstoerung.htm>, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁴⁰ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.63.

⁴⁴¹ Anon.: „Zwangserkrankung und andere Zwänge“, in: *Psychiatriegespräch.de*, o.J., psychiatriegespraech.de/psychische_krankheiten/zwang/zwangserkrankung_ueberblick/, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁴² Vgl. Fiedler, *Persönlichkeitsstörungen*, S.126f.

exakt diese pathologischen Muster. Marnie sieht nach ihrer Vergewaltigung durch Mark im Freitod ihren letzten Ausweg, um aus ihrer verzweifelten Lage zu flüchten. Es handelt sich dabei jedoch keinesfalls um einen Hilferuf, der bei einem Suizidversuch häufig im Zentrum steht⁴⁴³, sondern Marnie scheint, aufgrund ihrer Depressivität, fest entschlossen zu sein, ihrem Leben ein Ende zu bereiten. Darüber hinaus erscheint ihr dieser Weg als einzige Möglichkeit, Mark zu demütigen und ihm so vor Augen zu führen, welche Konsequenz sein egoistisches Verhalten hat.

Nach Freud wird die Ursache der Depression in „frühkindlichen Verlusterlebnissen“⁴⁴⁴ vermutet, zu denen unter anderem auch der Entzug von Liebe zählt. Bei Marnie könnten daher die nächtlichen Umbettungen durch ihre Mutter und ihre fehlende Zuneigung, die Wurzel ihrer Depressivität darstellen. Durch den Liebesentzug bedingt, wäre es möglich, dass Marnie diesen durch ihre Kleptomanie kompensiert, indem sie in ihrer Suche nach Zuwendung, in ihrer Sucht ein angemessenes Ersatzmittel findet.⁴⁴⁵ Weitere Indizien, die in der Kombination für Marnies gestörte Persönlichkeit sprechen, sind ihre Distanz-Haltung anderen Menschen gegenüber, die bevorzugte Ausübung von Tätigkeiten, bei denen Marnie für sich ist, wie beispielsweise das Reiten, sowie ein „abgeflachter Affekt“⁴⁴⁶, also eine Verminderung der emotionalen Fähigkeiten gegenüber Gesunden. Nach diesen Theorien zufolge, hat Marnie nicht gelernt, emotionale Nähe zuzulassen, wie beschrieben, fällt es auch ihrer Mutter schwer, ihre Gefühle zu vermitteln. Nur für ihr Pferd kann Marnie echte Empathie aufbringen.

Bei einer zwanghaften Persönlichkeitsstörung kann der Betroffene außerdem unter bestimmten Umständen auch psychotische Tendenzen entwickeln, wie beispielsweise wahnhaftige Verzerrungen der Wirklichkeit.⁴⁴⁷ Marnies verzerrte Vorstellungen könnten im Film durch die gemalten Kulissen und die Gewitterwolken ausgedrückt worden sein. Sie empfindet ein harmloses Gewitter

⁴⁴³ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.440.

⁴⁴⁴ Ebd., S.440.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S.477.

⁴⁴⁶ Tatjana Marwinski: „Marnie“, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 16.04.2014.

⁴⁴⁷ Vgl. Anon.: „Zwangserkrankung und andere Zwänge“, in: *Psychiatriegespräch.de*, o.J., psychiatriegespraech.de/psychische_krankheiten/zwang/zwangserkrankung_ueberblick/, Zugriff: 17.04.2014.

als etwas extrem Bedrohliches und dessen Überzeichnung durch den Hintergrund könnte zusätzlich Marnies Seelenzustand widerspiegeln. Des Weiteren kann es bei der zwanghaften Persönlichkeitsstörung vorkommen, dass sich der Mensch vollkommen isoliert und ein Einzelgängerdasein fristet. Auch Marnie nimmt am gesellschaftlichen Leben nicht teil und agiert ganz auf sich alleine gestellt. Auf diese Neigung Marnies wird im Roman stärker Bezug genommen. Des Weiteren zeichnet sich die anankastische Persönlichkeitsstörung durch „Rigidität“, also die Neigung des „starrten Festhaltens an frühere Einstellungen“⁴⁴⁸, aus. Marnie begeht ihre Diebstähle und empfindet keine Skrupel dabei. Solange sie nicht gefasst wird, scheint sie davon überzeugt zu sein, für sich das Richtige zu tun.

Marnie verhält sich darüber hinaus antisozial.⁴⁴⁹ Ihre Verhaltensmuster deuten daher auf eine weitere Persönlichkeitsstörung hin, die der „dissozialen Persönlichkeitsstörung“⁴⁵⁰. Wie der wissenschaftlichen Literatur zu entnehmen ist, sind dafür ihr ständiger Identitätswechsel sowie ihre fehlende Anpassungsfähigkeit hinsichtlich gesellschaftlicher Konventionen, bezeichnend, wie beispielsweise einer dauerhaften Verpflichtung nachzugehen. Damit verbunden sind ihre Neigungen zu betrügen und zu lügen und sich dadurch einen persönlichen Vorteil zu verschaffen und sich des Weiteren durch ihre Diebstähle strafbar zu machen.⁴⁵¹

Viele Erkrankte einer dissozialen Persönlichkeitsstörung haben ein Zwang- oder Suchtproblem, wie auch Marnies Kleptomanie zeigt.⁴⁵² Es gäbe, den Quellen zufolge, eine deutliche Tendenz, die eigene Schuld zu verleugnen, oder einen anderen Menschen für das eigene Verhalten zu belasten.⁴⁵³ Außerdem zeichne sich eine antisoziale Persönlichkeit durch eine niedrige „Frustrationstoleranz“⁴⁵⁴,

⁴⁴⁸ Anon.: „Rigidity“, in: *Duden.de*, o.J., www.duden.de/rechtschreibung/Rigidity, Zugriff: 18.04.2014.

⁴⁴⁹ Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 16.04.2014.

⁴⁵⁰ Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoelichkeitsstoerungen.html, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁵¹ Vgl. Tatjana Marwinski, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 16.04.2014.

⁴⁵² Vgl. Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, in: *Spektrum.de*, o.J., www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoelichkeitsstoerung/1018465, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁵³ Vgl. www.panikattacken.at/persoelichkeitsstoerung/persoelichkeitsstoerung.htm, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁵⁴ Anon.: „Frustration“, www.duden.de/rechtschreibung/Frustration, Zugriff: 19.04.2014.

also dem verringerten Potenzial, mit negativen Lebensumständen umzugehen, Gleichgültigkeit, Rücksichtslosigkeit und dem fehlenden Gefühl von Reue, aus.⁴⁵⁵ Bei Marnie wird dieser letztgenannte Punkt durch ihre Gleichgültigkeit gegenüber der von ihr bestohlenen Arbeitgebern deutlich gemacht. Fehlende Empathie gegenüber anderen Menschen, ist eine weitere Charakteristik der dissozialen Persönlichkeitsstörung.

Eine lieblose Behandlung in der Kindheit, Vernachlässigung oder auch physische oder psychische Gewalt, bilden die Wurzel für den Ausbruch einer dissozialen Persönlichkeitsstörung. Als Konsequenz zieht die betroffene Person den Schluss, dass enge Bindungen hinderlich sind in der Ausführung ihrer eigenen Ziele.⁴⁵⁶

Daher scheint der Betroffene zumeist alleine zu handeln. Es gibt keinen Drang, sexuelle Erfahrungen zu machen oder eine Beziehung einzugehen beziehungsweise diese aufrechtzuerhalten.⁴⁵⁷ Auch kann extreme Aggression und Zerstörungswut ein Symptom einer dissozialen Persönlichkeitsstörung sein.⁴⁵⁸

Aus diesem Grund und da die Impulsivitätsskala eines Betroffenen generell erhöht ist, ist auch das Risiko, Suizid zu begehen, wahrscheinlicher.⁴⁵⁹

Es ist sehr häufig der Fall, dass ein Typus einer bestimmten Persönlichkeitsstörung selten als alleiniges Störungsbild auftritt und sie sich außerdem durch eine Bandbreite an Symptomen auszeichnet, also nicht nur „monosymptomatisch“⁴⁶⁰ aufscheint. Vielmehr können sich Varianten verschiedener Persönlichkeitsstörungen in einer Person zeigen, deren Merkmale sich überschneiden und so eine Fülle der unterschiedlichsten Symptome offenbaren.⁴⁶¹ Dies träfe, wie beschrieben, auch auf die Persönlichkeit der Protagonistin des Films zu.

⁴⁵⁵ Vgl. Tatjana Marwinski, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 16.04.2014.

⁴⁵⁶ Vgl. Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoehnlichkeitsstoerungen.html, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁵⁷ Vgl. www.panikattacken.at/persoehnlichkeitsstoerung/persoehnlichkeitsstoerung.htm, Zugriff: 17.4.2014.

⁴⁵⁸ Vgl. Nonnenmacher, „Dissoziale Persönlichkeitsstörung und Psychopathie“, in: *Symptomat.de*, 19.3.2014, symptomat.de/Dissoziale_Pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung_und_Psychopathie, Zugriff: 17.4.2014.

⁴⁵⁹ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.575.

⁴⁶⁰ Anon.: „monosymptomatisch“, in: *Psychology48. Das Psychologie-Lexikon*, o.J., www.psychology48.com/deu/d/monosymptomatisch/monosymptomatisch.htm, Zugriff: 18.04.2014.

⁴⁶¹ Vgl. Fiedler, *Persönlichkeitsstörungen*, S.230.

Wie schon bei der Depressivität kurz erwähnt, haben das familiäre Umfeld und das Bindungserleben auch bezüglich der Persönlichkeitsstörungen, einen erheblichen Einfluss.⁴⁶²

Die Sichtweisen und Denkschemata der an einer Persönlichkeitsstörung Erkrankten, sind, der Quellenlage zu urteilen, in den meisten Fällen verzerrt und die Betroffenen sind sich deren Ursachen nicht bewusst, ebenso wenig über ihr Fehlverhalten. Aus diesem Grund ist die am häufigsten induzierte Behandlung der Persönlichkeitsstörung eine Verhaltenstherapie, in der schrittweise die alten Denkschemata durch neue ersetzt werden.⁴⁶³ Doch erst wenn ein subjektiver Leidensdruck vorliegt, begibt sich der Betroffene in Therapie um aktiv an seinen Verhaltensmustern zu arbeiten.⁴⁶⁴ Die meisten Erkrankten verspüren aufgrund der ich-syntonen Symptomatik jedoch keinerlei Notwendigkeit, sich einem Spezialisten zuzuwenden, da sie sich für im Recht befindlich halten und die Einhaltung sozialer Regeln zumeist nicht verinnerlicht haben.⁴⁶⁵ Auch Marnie weigert sich, wie bestimmte Szenen im Film zeigen, aufs Heftigste gegen Marks Vorschlag, einen Psychiater aufzusuchen. Sie beteuert wiederholt, dass sie sich nicht krank fühle und beharrt auf der Richtigkeit ihres Handelns.⁴⁶⁶

d) Marnies Posttraumatische Belastungsstörung

Aufgrund ihres Kindheitstraumas würde Marnie zudem an einer weiteren Angststörung, einer „Posttraumatischen Belastungsstörung“, kurz PTBS, leiden.⁴⁶⁷ Man könnte sagen, dass die PTBS Marnies vielfältige Symptome im ursprünglichen Zusammenhang erst hervorgebracht haben.

Eine PTBS kann als verzögerte Konsequenz besonders traumatisierender Erfahrungen auftreten, die mit großer Furcht einhergehen, wie beispielsweise durch lebensbedrohliche Geschehnisse, gewaltsame Erfahrungen wie

⁴⁶² Vgl. ebd., S.231.

⁴⁶³ Vgl. Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoennlichkeitsstoerungen.html, Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁶⁴ Vgl. Nonnenmacher, „Dissoziale Persönlichkeitsstörung und Psychopathie“, in: *Symptomat. de*, 19.3.2014, symptomat.de/Dissoziale_Pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung_und_Psychopathie, Zugriff: 17.4.2014

⁴⁶⁵ Vgl. ebd., Zugriff: 17.04.2014.

⁴⁶⁶ Vgl. *Marnie*, TC 1:08:56.

⁴⁶⁷ Vgl. Julia König, *Posttraumatische Belastungsstörung* (Göttingen [u.a.]: Hogrefe, 2012), S.10.

Vergewaltigungen, schwere Unfälle, aber auch durch Naturkatastrophen.⁴⁶⁸ Psychoanalytisch gesprochen, kommt es zu einer Überforderung des Selbst, einer Blockade und die „[...]psychischen Verarbeitungsmöglichkeiten[...]“⁴⁶⁹ werden durch das Ereignis massiv beeinträchtigt und versagen. Wie der Literatur zu entnehmen ist, ist ein wichtiger Aspekt der PTBS die Tatsache, dass, neben den eigentlichen Opfern, auch Personen, die indirekt an belastenden Geschehnissen beteiligt sind, ebenfalls eine PTBS entwickeln können.⁴⁷⁰ Die Konfrontation mit dem nahen Tod durch eine Verletzung oder eine Verletzung einer anderen Person mit Todesfolge, kann ebenso eine PTBS auslösen.⁴⁷¹

Da Marnie die Tat selbst begangen hat, sie aufgrund des drohenden Verlustes ihrer Mutter⁴⁷² jedoch aus dem Affekt heraus gehandelt und die Kontrolle über sich verloren hat, war das Risiko entsprechend hoch, dass sie die typischen Symptome einer PTBS entwickelt.⁴⁷³ Um Marnies chronisches Störungsbild noch zu spezifizieren, kann eine Störung herangezogen werden die als „andauernde Persönlichkeitsänderung nach Extrembelastung“⁴⁷⁴ bezeichnet wird. Da sich die Symptome dieser chronischen Störung mit denen einer PTBS decken und wissenschaftlich fundierte Erkenntnisse zu den spezifischen Charakteristika noch ausstehen, wird in Folge lediglich auf das Störungsbild der PTBS näher eingegangen werden.

Das Symptombild einer PTBS tritt mit erhöhter Wahrscheinlichkeit auf „[...] je subjektiv intensiver und direkter der Belastungsfaktor erlebt wurde [...]“⁴⁷⁵. Eine PTBS kann diagnostiziert werden, wenn die Symptome innerhalb eines Zeitraums von sechs Monaten nach dem Erlebnis auftreten oder sich die Symptome nach mehr als sechs Monaten nach dem Erlebnis zum ersten Mal zeigen.⁴⁷⁶ Außerdem müssen die Symptome über einen Monat hinweg bestehen.⁴⁷⁷ Bei Marnie kann daher eine PTBS diagnostiziert werden. Das Alter

⁴⁶⁸ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.561.

⁴⁶⁹ Barbara Diepold, „Schwere Traumatisierungen in den ersten Lebensjahren: Folgen für die Persönlichkeitsentwicklung und Möglichkeiten psychoanalytischer Behandlung“ in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], S.131.

⁴⁷⁰ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.561.

⁴⁷¹ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.174.

⁴⁷² Vgl. Hirsch, *Trauma*, S.11.

⁴⁷³ Vgl. Christine Knaevelsrud, *Posttraumatische Belastungsstörungen: Herausforderungen in der Therapie der PTBS* (Weinheim, Basel: Beltz, 2012), S.91.

⁴⁷⁴ Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.174.

⁴⁷⁵ Ebd., S.173.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S.173.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd., S.176.

ist bei einer PTBS irrelevant, Persönlichkeitsfaktoren wie die eigene psychische Belastbarkeit, frühere Störungen und genetische oder familiäre Hintergründe können aber Einfluss auf die Entwicklung einer PTBS haben.⁴⁷⁸

Typische Merkmale einer PTBS sind „Intrusionen“⁴⁷⁹, welche Flashbacks, sich aufdrängende fragmentarische Erinnerungen an das Trauma und wiederkehrende Alpträume⁴⁸⁰ beinhalten, Gefühlsabstumpfung, Teilnahmslosigkeit, eine Abkehr von dem sozialen Leben sowie emotionale Distanzierung. Des Weiteren spielen eine anhaltende Reizvermeidung, um die Erinnerung an das Trauma und mögliche Assoziationen damit zu unterbinden und affektive Beeinträchtigungen, einer Depression ähnlich, eine erhebliche Rolle bei einer PTBS.⁴⁸¹

Obwohl die PTBS zur Klasse der Neurosen zählt, können ihre Symptome auch psychotischen Charakter annehmen, sodass die PTBS auch einen fließenden Übergang zur Psychose darstellen kann. In diesen Fällen werden die Symptome zwar wahrgenommen und verursachen auch Leidensdruck, jedoch werden die „[...] psychischen Beeinträchtigungen [...] als von außen kommende Beschädigung erlebt, für die man selbst keine Kontrolle oder Veränderungsmöglichkeiten besitzt.“⁴⁸² Somit kann eine PTBS ich-synton erlebt werden und in Folge dessen eine beharrliche Weigerung, sich in Therapie zu begeben, nach sich ziehen, wie es auch bei Marnie der Fall ist.⁴⁸³ Wie dem Film zu entnehmen ist, widerstrebt es ihr das verdrängte Erlebnis aufzudecken.⁴⁸⁴ Die möglichen psychotischen Vorstellungen sind von den Flashbacks, die bei einer PTBS nahezu immer auftreten, jedoch zu differenzieren.⁴⁸⁵ Flashbacks bezeichnen das erneute Erleben des vergangenen Gefühlszustandes während der Trauma-Erfahrung.⁴⁸⁶

Vor allem die Reizvermeidung von Aspekten, die extrem an das Erlebte erinnern, zeigt signifikante Parallelen zu den Symptomen einer Phobie und einer Zwangsstörung, die ebenso eine hohe Vermeidungstendenz aufweisen. Im

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S.178.

⁴⁷⁹ Jan Dreher: „Zum Unterschied von Intrusionen und Flashbacks“, in: *Psychiatrietogo.wordpress*, 13.11.2013, psychiatrietogo.wordpress.com/2013/11/13/zum-unterschied-von-intrusionen-und-flashbacks/, Zugriff: 23.04.2014.

⁴⁸⁰ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.561.

⁴⁸¹ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.174.

⁴⁸² Ebd., S.179.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S.179.

⁴⁸⁴ Vgl. *Marnie*, TC 1:08:56.

⁴⁸⁵ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.178.

⁴⁸⁶ Vgl. Julia König, *Posttraumatische Belastungsstörung*, S.10.

Gegensatz zu Phobie und Zwang wird der Reiz bei einer PTBS vermieden, da direkte Lebensbedrohung mit ihm assoziiert wird.⁴⁸⁷

Bereits zu Zeiten Freuds wurde erkannt, dass die Abwehr von Traumata zu Symptomen führt, die ungewollt ins Bewusstsein drängen.⁴⁸⁸ Die Vermeidungsreaktion kann als persönlicher Schutzmechanismus angesehen werden, ähnlich der Reiz-Verschiebung bei der Phobie. Da die traumatischen Vorstellungen dem Bewusstsein nicht zugänglich sind, wird das Ich, das „psychische Selbst“,⁴⁸⁹ geschützt. Da jedoch der verdrängte Gefühlszustand im Unterbewusstsein erhalten bleibt, kann es zur Neurosenbildung kommen.⁴⁹⁰ Die Gefühle, die im Zuge der extremen Belastung oder unmittelbar danach auftauchen, stehen für innere Versuche, den gravierenden Konflikt zu bewältigen.⁴⁹¹

Weitere Symptome für eine PTBS sind die Unfähigkeit, sich an einen Teil des traumatischen Erlebnisses zu erinnern, erhöhte Wachsamkeit, Schlafprobleme, sowie eine subjektive Beeinträchtigung des Betroffenen durch die umfassende Symptomatik.⁴⁹²

Zusammengefasst bilden die Vermeidungstendenz, die Verleugnung des Erlebnisses sowie eine gänzliche oder zumindest eine teilweise Amnesie als Abwehrreaktion, die typischen Kennzeichen einer PTBS.⁴⁹³ Als Konsequenz ist die Beziehungsfähigkeit zu anderen Menschen, darin inkludiert auch die sexuelle Kontaktaufnahme, nachhaltig gestört und die Isoliertheit kann in der Folge zu interpersonellen Konflikten führen. Ständiges Misstrauen gegenüber anderen ist vorherrschend und Rachefantasien können entstehen.⁴⁹⁴ Auch können starke Schuld- und Schamgefühle und Suizidgedanken auftreten.⁴⁹⁵ Schuld und Scham entstehen deshalb, da Betroffene von dem Gedanken überzeugt sind, dass sie,

⁴⁸⁷ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.64.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S.186.

⁴⁸⁹ Hirsch, *Trauma*, S.59.

⁴⁹⁰ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.510.

⁴⁹¹ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.186.

⁴⁹² Vgl. ebd., S.175.

⁴⁹³ Vgl. Annedore Hirblinger, „Der Opfer-Täter-Komplex im Bereich sexuellen Mißbrauchs: Behandlungstechnische Perspektiven bei der Aufarbeitung des Beziehungstraumas“ in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], S.146.

⁴⁹⁴ Vgl. Joachim Walter, „Psychotherapeutische Arbeit mit Flüchtlingskindern und ihren Familien“ in: Endres, Biermann [Hrsg.], S.65.

⁴⁹⁵ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.177.

während des Ereignisses, anders hätten handeln sollen.⁴⁹⁶ Bei Marnie äußern sich die Schuldgefühle in ihrem Ekel den sie zeigt, als sie sich mit roter Tinte beschmiert. Der rote Fleck ist wie ein Fingerzeig auf ihre Tat, mit dem sie unbewusste Assoziationen zu ihrem Totschlag an dem Matrosen herstellt, daher ist sie bemüht, den Fleck sofort von ihrer weißen Bluse zu entfernen. Mit den Diebstählen hat Marnie dem zu Folge einen Weg gefunden, sich symbolisch an den Männern zu rächen. Als Mark Marnie gegen ihren Willen zum Beischlaf zwingt, lässt sie es willenlos über sich ergehen. Es kann als Abwehrreaktion, als eine seelische Distanzierung, gedeutet werden. Da ihr Widersprechen von Mark nicht gebilligt wird, unterdrückt Marnie ihre Emotionen während des Aktes. Ihre aufgestaute unterdrückte Frustration entlädt sich danach in Marnies Selbstmordversuch. In ihrem leeren Ausdruck während der Vergewaltigung, kann man deutlich die emotionale Abspaltung von ihrem Körper erkennen, die mit ihrer Frigidität einhergeht.⁴⁹⁷

Wie in der Symptomatik beschrieben, kann auch Marnie sich an einen Aspekt ihres Traumas nicht erinnern. Einen Teil des Traumas durchlebt Marnie in ihrem wiederkehrenden Traum, sie kann ihn jedoch nicht in ihr Bewusstsein integrieren. Begleitende Umstände, die auch zum Zeitpunkt des Traumas in derselben Form vorhanden waren, können als Hinweisreize fungieren, und Erinnerungen wecken.⁴⁹⁸ Bei Marnie stellen diese Hinweisreize symbolisch die rote Farbe und Gewitter dar, sie wird bei ihrem Anblick zwar nervös, doch die ursprünglichen Zusammenhänge dieser Reize entsagen sich ihr. Wie bei der Phobie wird ein neutrales Objekt nach dem traumatischen Ereignis zum Hinweis-Objekt, das erheblichen Leidensdruck verursacht und deshalb streng gemieden wird.⁴⁹⁹

Die Komorbidität mit zahlreichen weiteren Störungsbildern ist, laut der umfangreichen Literatur, bei einer PTBS erhöht, so ist eine Zwangsstörung wie der Wiederholungszwang, der bei Marnie in ihrer Kleptomanie zum Ausdruck kommt, eine mögliche Begleiterscheinung zu den Symptomen der PTBS⁵⁰⁰ und auch ein Zusammenhang zur Entwicklung von Persönlichkeitsstörungen ist

⁴⁹⁶ Vgl. Horst Kraemer, *Das Trauma der Gewalt: wie Gewalt entsteht und sich auswirkt: Psychotraumata und ihre Behandlung* (München: Kösel, 2003), S.32.

⁴⁹⁷ Vgl. Annedore Hirblinger, "Inhaltliche Perspektiven der Behandlungstechnik: Der Opfer-Täter-Komplex" in: Endres, Biermann [Hrsg.], S.157.

⁴⁹⁸ Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.176.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., S.176.

⁵⁰⁰ Vgl. König, *Posttraumatische Belastungsstörung*, S.12.

bekannt.⁵⁰¹ Da Betroffene sehr sensibel gegenüber an sich neutralen Reizen sind, da diese Assoziationen zu dem Trauma wachrufen können, können auch diverse Phobien aufscheinen.⁵⁰²

Die extreme Intensität der Intrusionen und der Verleugnungsreaktionen zu minimieren, sowie die verdrängten Inhalte bewusst zu machen, sind die zentralen Ziele jeder Behandlungsmethode einer PTBS.⁵⁰³

3.2 Untersuchung von Marks Störungsbild

a) Marks Fetischismus

Marks Verhaltensweisen, die im Zweiten Kapitel bereits zur Sprache kamen, zeigen die Charakteristika eines Fetischs, eines Narzissmus sowie die einer antisozialen Persönlichkeitsstörung, welche auch bei Marnie zu diagnostizieren ist.

Das Wort „Fetischismus“ geht auf das lateinische „factitius“ zurück, das übersetzt „das Gemachte“⁵⁰⁴ bedeutet. In seinem ursprünglichen Zusammenhang wurde mit Fetischismus der religiöse Kult indigener Völker, vor allem afrikanischer Stämme, bezeichnet.⁵⁰⁵ Diese Stämme verehrten sakrale Gegenstände ihrer Gottheiten und auch in der heutigen Bedeutung von dem Wort „Fetisch“ finden sich noch Elemente dieser archaischen Betätigung, indem einem Gegenstand „magische Kräfte“⁵⁰⁶ zugewiesen werden, einer Sache also auffallend große Aufmerksamkeit beigemessen und sie zu einem Kult erhoben wird. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam die Sexualwissenschaft auf und somit etablierte sich auch ein sexuell konnotierter Fetischismus. Nach Freuds und auch der heutigen wissenschaftlichen Ansicht, gingen aus dem Fetisch die Perversionen hervor.⁵⁰⁷ Die Charakteristika des indigenen Glaubens galten als primitiv, naiv und grausam,

⁵⁰¹ Vgl. Hirsch, *Trauma*, S.13.

⁵⁰² Vgl. Nickel, *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, S.177.

⁵⁰³ Vgl. ebd., S.187.

⁵⁰⁴ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006), S.92.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S.186.

⁵⁰⁶ Anon.: „Fetisch“, in: *Duden.de*, o.J., www.duden.de/rechtschreibung/Fetisch, Zugriff: 04.05.2014.

⁵⁰⁷ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, S.375.

daher ist es nahe liegend, dass einem Fetischismus, ganz gleich in welchem Zusammenhang, im europäischen Kontext der Status des Wilden und Unsittlichen anhaftete. Deshalb kam dem Fetisch diese starke Tendenz zur Perversion zu.⁵⁰⁸ Im Fetischisieren von Objekten sind nun Relikte des ursprünglichen Verehrens magischer Dinge zu finden. Grundsätzlich können sich Fetischismen in jeder Art der Ausübung von Liebe finden.⁵⁰⁹ Dem fetischisierten Objekt kommt Bedeutung zu, die aber keine Haupteigenschaft dieses Objektes ist. Erst durch diese Beilegung wird das Objekt für den Fetischisten interessant. Das Objekt ist fortan an die Wünsche des Fetischisten gebunden. Man kann daraus etwas Zwanghaftes ablesen, denn nur wenn das Objekt diese Wünsche und Erwartungen erfüllen kann, ist es in der Lage, den Fetischisten zu befriedigen.⁵¹⁰ Wesensimmanent für einen pathologischen Fetischismus ist in Folge dessen nicht die Verehrung der Person an sich, sondern eines Teiles, der ihr anhaftet, wie beispielsweise ein Kleidungsstück.⁵¹¹ Weitere Charaktereigenschaften der Person sind uninteressant. Von wahrer Liebe kann demnach nicht gesprochen werden, da der Fetischist nur sexuelle Erregung empfinden kann, wenn die nötigen Voraussetzungen für ihn erfüllt sind.⁵¹² Sind diese Kriterien gegeben, weisen Psychiatrische Klassifikationen den Fetischismus in die Kategorie >>„Störungen der Sexualität und Geschlechtsidentität“<<⁵¹³ ein. Der Betroffene sieht sich selbst in den meisten Fällen als gesund an, denn er erlebt seine Störung als „ich-synton“. Die Behandlung eines Fetichs gestaltet sich also dementsprechend schwierig. Grundsätzlich kann jeder Gegenstand zum Fetisch-Objekt werden, weiche als auch harte Materialien, besonders auch solche, die eng mit dem Körper in Kontakt stehen, wie zum Beispiel Strümpfe. Im Falle von Mark trifft sein Fetischismus nicht auf materielle Objekte zu, sondern auf den kleptomanischen Zug der Protagonistin. In wie weit dieser Fetisch der Realität entspricht, wird weiter unten erörtert werden. Fetischismus kann bei sexuell Gehemmten auftreten, welche ein Ersatz-Objekt zur Stimulierung heranziehen müssen. Zumeist ist Fetischismus eine vorübergehende Erscheinung, jedoch ist es auch möglich, dass er als

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S.186.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S.384.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S.17.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S.376.

⁵¹² Vgl. ebd., S.389.

⁵¹³ Volker Faust: „Fetischismus“, in: *Psychosoziale Gesundheit.net*, o.J., www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/fetischismus.htm, Zugriff: 06.05.2014.

Krankheitsbild manifest wird und die Person in ein suchtähnliches Verhalten verfällt. Dies kann tiefgreifende Persönlichkeitsänderungen mit sich ziehen und auch psychotische Tendenzen annehmen. Behandelt werden kann der Fetischismus mittels einer psychoanalytischen Verhaltenstherapie.⁵¹⁴

In der Psychoanalyse war die Annahme vorherrschend, dass Frauen zwar bezüglich Kleidung fetischistische Züge annehmen konnten, jedoch nur das männliche Geschlecht tatsächlich fetischistisch sein kann. Heutzutage wird keine geschlechtsspezifische Unterscheidung mehr getroffen.⁵¹⁵ Im psychoanalytischen Zusammenhang beschreibt „Fetischismus“: „[...] eine Spielart sexuellen Verhaltens, bei der sexuelle Erregung durch bestimmte, gewöhnlich nicht als sexuell erregend empfundene Körperteile [...] erlebt wird.“⁵¹⁶

Diese Erklärung wirkt verharmlosend, da sie den Eindruck vermittelt, ein Fetisch wäre immer eine bloße zusätzliche Quelle der sexuellen Appetenz, neben den Faktoren, die sexuelle Anziehung im Normalfall ermöglichen, wie ein erotisches Erscheinungsbild oder bestimmte Persönlichkeitsmerkmale. Jedoch betont sie auch das Wort „gewöhnlich“, das eine deutliche Abgrenzung zu den erotischen Auffassungen der Mehrzahl der Menschen zieht. Auf die Filmfigur Mark Rutland trifft die Beschreibung insofern zu, da er Marnie nicht aufgrund ihres attraktiven Äußeren sexuell anziehend empfindet. Während der Autofahrt, nachdem Mark Marnie nach dem Diebstahl in seiner Firma aufgespürt hat, offenbart er seine wahren Gründe, weshalb er Leidenschaft für Marnie pflegt:

„I thought it might be interesting to keep you around. [...] I was curious at first, then things got out of control and...I liked you. [...] And I've caught something really wild this time, haven't I? I've tracked you and caught you, and by God, I'm gonna keep you!“⁵¹⁷

⁵¹⁴ Vgl. Volker Faust: „Fetischismus“, in: Psychosoziale Gesundheit.net, o.J., www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/fetischismus.htm, Zugriff: 06.05.2014.

⁵¹⁵ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.27.

⁵¹⁶ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.122.

⁵¹⁷ *Marnie*, TC 1:00:28.



Abb. 04; TC 0:50:39

Die Charakteristika des Mark Rutland zeigen sich hier in „spiegelbildlich konstruierter“⁵¹⁸ Form die sich von der Marnies erheblich unterscheiden: Mark als Zoologie- Begeisterter verkörpert den Jäger, der einem wilden Tier, Marnie, auf die Schliche gekommen ist, sie eingefangen hat und die Diebin nun bändigen möchte. Wie den Quellen zu entnehmen ist, ist es typisch für einen Fetischisten, eine gewisse Sammelleidenschaft an den Tag zu legen, und Mark hat sich Marnie gewissermaßen auch angeeignet, neben seiner Sammeltätigkeit antiker Objekte und seines umfangreichen Wissens über Zoologie.⁵¹⁹ Er erregt sich an Marnies Kleptomanie und der Tatsache ihres Untertauchens, nachdem sie ihre Vorgesetzten bestohlen hat. Er erhebt Besitzanspruch auf die junge Frau und erpresst sie mit der Heirat, damit er sie nicht der Polizei ausliefert. In Folge ist Mark von dem Gedanken besessen, Marnies Vergangenheit zu erforschen und den Hintergrund ihrer Kleptomanie und ihrer Frigidität aufzuklären, stets vor dem Deckmäntelchen, ihr „Heilung“ zu verschaffen. Dies wird sein erklärtes Ziel, an einer klassischen Liebesbeziehung hat ein Fetischist, wie schon erwähnt, in den meisten Fällen nur bedingtes Interesse. Seine Auffassung von Liebe hat demnach krankhafte Züge, denn die Sache, die den Fetisch repräsentiert, in diesem Fall ist es Marnies Kleptomanie, vereint die gesamte sexuelle Erregung des Fetischisten Mark.⁵²⁰ Das zum Fetisch gekürte Objekt ersetzt quasi die eigentliche sexuelle Handlung und tritt an die Stelle des großen Ganzen.⁵²¹ Fetischisten haben ihren Fetisch, der sich grundsätzlich in jedem Objekt manifestieren kann, im Vorhinein festgelegt und stellen ihn über alle anderen Charakteristika ihres Gegenübers. Der Fetisch bildet für sie also die einzige Bedingung überhaupt, für das Gelingen sexueller Anziehung.⁵²² Marks Besitzdenken führt schließlich so weit, dass er, um sein Ziel zu erreichen, Marnie schließlich vergewaltigt.

⁵¹⁸ Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.232.

⁵¹⁹ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.391.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S.391.

⁵²¹ Vgl. ebd., S.393.

⁵²² Vgl. Tatjana Marwinski: „Marnie“, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 14.04.2014.

Auch vor kriminellen Handlungen schrecken Fetischisten, laut den Quellen, selten zurück. So übergeht auch Mark das Gesetz, indem er die Diebin schützt und er die von ihr bestohlenen Arbeitgeber mit Geld aus seiner eigenen Tasche ausbezahlt, koste es was es wolle, im wahrsten Sinne des Wortes, um Marnie habhaft zu werden.⁵²³ Indem Marnie gehemmt ist, sexuelle Lust zu verspüren, und ihre Erregung durch ihre Kleptomanie kompensiert, steht Mark mit seiner übersteigerten Sexualisierung in Kontrast zu ihr. Da die Gefahr des Auflaufens bei Marnies Diebstählen permanent präsent ist, sie sich aufgrund ihres Zwanges immer erneut dieser Gefahr stellt, ist umgekehrt Marks Neugier geweckt. Die Tatsache, dass sich eine Frau in diese Gefahr begibt, reizt ihn.

Eine psychoanalytische Theorie für die mögliche Entstehung eines Fetischs, beruft sich auf einer zu intensiven Bindung zur eigenen Mutter. Diese Theorie beziehe sich hauptsächlich auf das Sammeln von Frauenunterwäsche, die eine Quelle für einen Fetisch darstellen könne, wie auch Freud anmerkte.⁵²⁴ Auch werden genetische Ursachen bei der Entstehung nicht ausgeschlossen.⁵²⁵

Freud setzt in seiner Schrift *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* aus dem Jahr 1905, den Fetischbegriff unter den Punkt „Abweichungen in Bezug auf das Sexualziel“.⁵²⁶ Als „normal“ definiert er den Geschlechtsakt zwischen zwei gegengeschlechtlichen Partnern, mit dem primären Ziel, den Trieb, der mit der sexuellen Erregung einhergeht, zu stillen.⁵²⁷ Wird das Sexualobjekt verfremdet, also wird nicht das Genital des Sexualpartners zur Triebbefriedigung betrachtet, spricht Freud von „Perversionen“.⁵²⁸ Dieses Sexualobjekt kann hohe Erregung auslösen und als Bedingung, sexuelle Lust zu empfinden, erhalten bleiben.⁵²⁹ Auch kann Voyeurismus als Triebbefriedigung gelten.⁵³⁰ Freud nennt diesen Trieb „Schaulust“, der ebenso bis ins Perverse gehen kann wenn er den eigentlichen Sexualakt völlig ersetzt.⁵³¹ Wie im ersten Kapitel erwähnt wurde, zeigen sich diesbezüglich Parallelen zu Alfred Hitchcock. Sexuelle Befriedigung kann auf

⁵²³ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.391.

⁵²⁴ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.76.

⁵²⁵ Vgl. Claudia Wrummig: „Sexueller Fetisch-Objekte der Begierde“, in: *enjoyliving.at*, o.J., www.enjoyliving.at/lieben-und-leben-magazin/lust-und-liebe/sexualitaet/sexueller-fetisch--objekte-der-begierde.html, Zugriff: 04.05.2014.

⁵²⁶ Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.12.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S.12.

⁵²⁸ Ebenda, S.12.

⁵²⁹ Vgl. ebd., S.16.

⁵³⁰ Vgl. ebd., S.17f.

⁵³¹ Vgl. ebd., S.17.

andere Körperstellen oder Objekte ausgeweitet werden, jedoch auch auf solche, die für ein Erreichen des Sexualzieles keinen ersichtlichen Bezug haben. Als konkrete Körperstellen, die diesem sexuellen Ersatz dienen, erwähnt Freud beispielsweise den Fuß, als Objekt wird Kleidung genannt.⁵³² Diese Ersatz-Objekte bezeichnet Freud als „Fetisch“, da die normale Sexualbetätigung durch sie verdrängt wird oder parallel zu ihr stattfindet. Jedem Menschen ist ein geringer Grad dieses Fetischismus‘ eigen, jedoch kann dieser so ausarten, dass er krankhaft wird.⁵³³ Letzteres geschieht, wenn diese Verschiebung erhalten bleibt, sich „fixiert“⁵³⁴ und als ausschließliche Manifestation der sexuellen Erregung an die Stelle der eigentlichen sexuellen Betätigung, also des eigentlichen Sexualaktes, tritt.⁵³⁵

Als Ursache für Fetischismus nennt Freud einen frühen, in der Kindheit stattfindenden Kontakt mit einem ähnlichen Objekt oder einem Charakterzug, der den Menschen in der Folge geprägt hat.⁵³⁶ Es ist zudem laut Freud möglich, dass Menschen auf einer früheren Entwicklungsstufe stehen geblieben, da ihnen eine rechtmäßige Befriedigung ihrer Triebe im Kindesalter verwehrt blieb. Diese Menschen können im Erwachsenenalter entweder Neurosen, wie Phobien entwickeln, oder sie neigen zu Perversionen, da die perversen Anteile des Kindes, die angeboren sind, nicht in ein normales Sexualverhalten umgelegt werden konnten.⁵³⁷

Des Weiteren spricht Freud in seiner Sexualtheorie von einer aggressiven Tendenz, die vor allem Männern in ihrer Sexualität beiwohnen würde: „[...] Neigung zur Überwältigung, deren biologische Bedeutung in der Notwendigkeit liegen dürfte, den Widerstand des Sexualobjekts [...] zu überwinden.“⁵³⁸ Ganz deutlich lassen sich hier Ähnlichkeiten zu Marnies Vergewaltigung durch Mark und seiner antisozialen Störung feststellen. Aggression und Sexualität haben demnach einen großen Bezug zueinander. Es wird von Freud angenommen, dass Fetischismus auf einem kindlichen Trauma beruhe, vergleichbar mit den Erklärungsansätzen zum Ursprung von

⁵³² Vgl. ebd., S.15.

⁵³³ Vgl. ebd., S.15.

⁵³⁴ Ebenda, S.20.

⁵³⁵ Vgl. ebd., S.16f.

⁵³⁶ Vgl. ebd., S.16.

⁵³⁷ Vgl. Henk de Berg, *Freuds Psychoanalyse in Literatur-und Kulturwissenschaft: eine Einführung*, S.17.

⁵³⁸ Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.18.

Angststörungen und Zwängen. Dieses Ereignis habe den Menschen so sehr geprägt, dass er sexuelle Erregung erfährt, sobald er Assoziationen mit dem fetischisierten Objekt herstellen kann.⁵³⁹ Man könnte dieses kindliche Trauma „fetischistische Urszene“⁵⁴⁰ nennen. Laut dieser Theorie begehre das männliche Kind das Genitale seiner Mutter zu sehen. Indem das Kind von unten nach oben sieht, verweilt sein Blick plötzlich, und in diesem Moment vollziehe sich das traumatische Ereignis, das sich „Kastrationsdrohung“⁵⁴¹ nennt. Das Kind erwartete ein männliches Geschlechtsorgan zu sehen, diese Erwartungshaltung wurde aber zunichte gemacht, als an der Stelle, an der der Phallus sich befinden sollte, das männliche Genitale fehlte. Das Kind sieht sich nun bedroht, da die Mutter in seiner Vorstellung kastriert worden sein musste.⁵⁴² Dieses Erlebnis schockierte das Kind, sodass sein Blick daran haften bleibt. Freud ist der Ansicht, dass sich das Kind infolge des Schocks an einem Kleidungsstück oder einem bestimmten Objekt, das später als Fetisch auserkoren wird, festgehalten habe.⁵⁴³ Das Ersatzobjekt wird als Phallus hinzu fantasiert.⁵⁴⁴ Am ehesten werden Dinge folglich fetischisiert, die in symbolischem Zusammenhang mit dem ursprünglichen Gesehenen stehen. Das Kind sehe sich nun in seiner Kastrationsangst bestätigt, und daher ist jedes weibliche Genitale potenziell gefährlich. In Folge werde dieses traumatische Erlebnis verdrängt und durch ein anderes Objekt ersetzt, auf das die sexuelle Erregung übertragen wird.⁵⁴⁵ Derselbe Vorgang geschehe, laut Freud, auch während eines traumatischen Erlebnisses als Ursachenerklärung für die Entstehung der Neurosen generell. Wenn ein Trauma geschieht, die Angstausslösenden Aspekte später vermieden werden und die Angst auf ein neutrales Objekt verschoben wird, bewirke die Verdrängung der frühen Erfahrungen und Triebwünsche, dass sich diese später in neurotischen Symptomen und Handlungen äußern.⁵⁴⁶ Beim Fetisch kommt es zu einer Fixierung dieses Objektes, das in Zukunft für das Erreichen von sexueller Stimulierung zuständig ist. Gezwungenermaßen wird das

⁵³⁹ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.391.

⁵⁴⁰ Ebd., S.401.

⁵⁴¹ Christoph Hesse, *Filmform und Fetisch* (Bielefeld: Aisthesis, 2006), S.198.

⁵⁴² Vgl. ebd., S.198.

⁵⁴³ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.401.

⁵⁴⁴ Vgl. Hesse, *Filmform und Fetisch*, S.198.

⁵⁴⁵ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.402.

⁵⁴⁶ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.23.

Begehren vom Genitale auf das Objekt verschoben.⁵⁴⁷ Der Fetisch fungiert als Schutzmechanismus vor der Kastrationsdrohung und soll den Penis der Mutter, der nicht existiert, ersetzen.⁵⁴⁸ Hierbei zeigen sich erneut Analogien zu den Verdrängungen infolge einer Phobie oder den Zwangshandlungen als Schutzmechanismen vor der Angst.⁵⁴⁹ Laut Freuds Psychoanalyse sieht das männliche Kind das Fehlen des Phallus folglich als Mangel an, im Verdrängen oder Verleugnen des Erlebnisses und in seinem Fetisch, entgeht das Kind der Drohung, dass auch es kastriert werden könnte. Den Kastrationsschock, so Freud, durchlebt jedes männliche Kind, doch ist der Fetischist nicht dazu in der Lage, den Komplex zu überwinden. Er verweilt in einem früheren Stadium, das seine Phobie darstellt und im Betrachten des Fetischobjekts besteht.⁵⁵⁰ Der Fetisch ist demnach die Ausübung des verdrängten Erinnerns aus einer früheren Phase. Es zeigt sich hier die Nähe zur psychoanalytischen Erklärung des Zwanges, denn auch hier wird versucht, mittels Zwangshandlungen die sich aufdrängenden Gedanken, abzuwehren. Beim Fetisch ist die erste Begegnung mit dem sexualisierten Objekt wegbereitend für das zukünftige Sexualverhalten. Freud ist der Meinung, dass die verdrängten sexuellen Wünsche mittels der Psychoanalyse aufzudecken sind.⁵⁵¹ Der Fetisch ist ein Zugeständnis, das unbewusst entstanden ist auf dem Weg von der Kastrationsangst zum Phallus, der Erlösung verspricht. Weil ein Entbehren des männlichen Geschlechtsteils für das Kind untragbar ist, sieht Freud darin eine mögliche Entstehungstheorie der Homosexualität, denn so kann das Kind den Anblick des fehlenden Phallus kompensieren. Geschieht dies nicht auf diese Weise, wird es unweigerlich zum Fetischisten.⁵⁵² Jeder Fetisch dient dazu, den vorgestellten Phallus zu vergegenwärtigen. Deutlich wird die Charakteristik der Neurose, indem der Fetisch aufrecht erhalten und immer wieder wiederholt werden muss, im bereits angesprochenen sogenannten „Wiederholungszwang“.⁵⁵³

Grundsätzlich ist zu sagen, dass ein Fetisch dann als pathologisch gewertet wird,

⁵⁴⁷ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.402.

⁵⁴⁸ Vgl. Marco Lehmann, Kerstin Rüter, „Geliebte Dinge: Inszenierungen von Fetisch und Körper“ in: *Gender, Queer und Fetisch: Konstruktion von Identität und Begehren*, Martin Schneider, Marc Diehl [Hg.], (Hamburg: Männerschwarm, 2011), S.131.

⁵⁴⁹ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.24.

⁵⁵⁰ Vgl. Hesse, *Filmform und Fetisch*, S.198.

⁵⁵¹ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.400.

⁵⁵² Vgl. ebd., S.403.

⁵⁵³ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.406f.

wenn die betroffene Person, ohne Einsatz des Fetischs, nicht mehr sexuell stimuliert werden kann und der Fetisch die sexuelle Betätigung vollkommen ersetzt.⁵⁵⁴

b) Marks Narzissmus und antisoziale Störung

In den, im vorhergehenden Kapitel beschriebenen, Szenen, zeichnete sich bereits früh ab, dass die Figur des Mark Rutland ein typischer Hitchcock-Schurke mit pathologischer Symptomatik ist. Zum einen wirkt er charmant und sympathisch, in Gesten wie seinem Angebot, die vom Gewitter erschreckte Marnie nach Hause zu fahren, zeigt sich, dass er ein Gentleman ist. Charakteristisch für den Schurken bei Alfred Hitchcock ist die Tatsache, dass er mindestens ebenso viele Sympathien beherbergt wie der eigentliche Held.⁵⁵⁵ Einerseits könnte man mutmaßen, dass Mark aufgrund seiner Bemühungen, Marnie tatsächlich liebt und ihr helfen möchte, ihrem Kindheitstrauma auf die Spur zu kommen. Jedoch lässt sich auf der anderen Seite erkennen, wie zwiespältig, moralisch verwerflich und kriminell Mark Rutland handelt, indem er Marnie gegen ihren Willen festhält und sie letztendlich sogar zu einer Heirat mit ihm zwingt und sie damit erpresst, sie somit nicht der Polizei auszuliefern.⁵⁵⁶ Marks Fetisch paart sich daher mit einigen Charakteristika einer narzisstischen und antisozialen Persönlichkeitsstörung. Für seinen Narzissmus könnten sein extrem übersteigertes Selbstbewusstsein, seine Prahlerei mit seinem Wissen über die Zoologie, die in einigen Szenen ersichtlich ist, und sein Hang, egoistische Verhaltensweisen zu zeigen, stehen.⁵⁵⁷ Er behält es für sich, dass er Marnie als Diebin wiedererkannt hat und weiht seinen bestohlenen Steuerberater Mr. Strutt nicht ein. Mark hat von Beginn an für sich beschlossen, sich Marnie zu bemächtigen. Bei ihrem Vorstellungsgespräch bietet er ihr sofort die Stelle an und übergeht damit die Entscheidung seines

⁵⁵⁴ Vgl. Claudia Wrumnig: „Sexueller Fetisch-Objekte der Begierde“, in: *enjoyliving.at*, o.J., www.enjoyliving.at/lieben-und-leben-magazin/lust-und-liebe/sexualitaet/sexueller-fetisch--objekte-der-begierde.html , Zugriff: 04.05.2014.

⁵⁵⁵ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.16.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S.15.

⁵⁵⁷ Vgl. Anon.: “Persönlichkeitsstörungen”, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoendlichkeitsstoerungen.html , Zugriff: 18.04.2014.

Kollegen. Seine Blicke verraten, wie sehr ihn diese Frau anzieht.⁵⁵⁸

Für seine dissoziale Störung könnte sein ausgeprägter Hang zu Täuschen, genauso wie auch für Marnie selbst, indem er Marnie nicht sofort über seine Pläne mit ihr aufklärt und sie im Dunkeln über sein Vorhaben lässt, stehen. Wie viele antisoziale Charaktere hegt er einen „Jagdinstinkt“⁵⁵⁹ für labile Personen. Er findet bald heraus, dass der Grund für ihre Kleptomanie und ihrer Frigidität in ihrer Kindheit begraben liegt und erkennt somit ihre Verletzbarkeit, die er für sein weiteres Vorgehen ausnutzt. Es bereitet ihm sichtlich Vergnügen, sie gegen ihren Willen zu heiraten und sie in die Rolle einer typischen Frau der 60er Jahre zu pressen. Außerdem zeigt er fehlende Reue als es zur Vergewaltigung Marnies kommt, er achtet nicht auf ihre Bedürfnisse und geht aggressiv und gewaltsam vor.⁵⁶⁰ Mark nutzt die Vergewaltigung scheinbar aus, damit er mehr über Marnies Seelenzustand herausfinden kann. Er ist, neben seiner Gewalttätigkeit, autoritär und gleichzeitig sympathisch. Er handelt aus reiner Neugier, indem er Marnie bei sich in der Firma einstellt, über ihre Neigung zu stehlen Bescheid weiß und ihr Verhalten erforscht. Er ist egoistisch und um seinen eigenen Vorteil bemüht. Auch der offensichtliche Charme und seine höfliche, eloquente Art und Anpassungsbereitschaft, die von gewaltbereiten, impulsiven Verhaltensweisen abgelöst werden, zeugen von seinen antisozialen Neigungen. Die gesellschaftlichen Normen werden nur nach außen hin aufrecht erhalten. Er ist intelligent und berechnend und versucht sein Fachwissen über Zoologie gezielt auf Marnies Verhalten umzulegen um sie besser ergründen zu können. Wie den wilden Jaguar, den er zähmte, forciert er seine dominante Überlegenheit auf Marnie um sie gefügig zu machen und ihm zu vertrauen. Er legt die Fähigkeit, Marnie mit seiner Heirat zu erpressen und damit zu manipulieren, an den Tag. Mark weiß als einziger, wer Marnie wirklich ist, daher spielt er seine Macht aus. Die Tendenz, Verbrechen zu begehen, ist bei antisozialen Personen stark ausgeprägt.⁵⁶¹ Auch Mark bricht das Gesetz, indem er Marnie bei sich behält und

⁵⁵⁸ Vgl. Anon.: ohne Titel, in: *Follow-me-now.de*, o.J., www.follow-me-now.de/html/body_hitchcock_iii.html , Zugriff: 02.05.2014.

⁵⁵⁹ Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, in: *Spektrum.de*, 26.3.2012, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoenlichkeitsstoerung/1018465 , Zugriff: 17.04.2014.

⁵⁶⁰ Vgl. Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoenlichkeitsstoerungen.html , Zugriff: 17.04.2014.

⁵⁶¹ Vgl. Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoenlichkeitsstoerung/1018465 , Zugriff: 17.04.2014.

die Behörden belügt und die wahren Verhältnisse verschweigt. Er agiert lediglich seinen eigenen Vorstellungen gemäß, ohne darüber zu reflektieren, sich der Mittäterschaft schuldig zu machen, wenn Marnie dennoch gefasst werden würde. Er nutzt seine Taktik der Erpressung aus, um die Frau ihres, für sie zur Norm gewordenen, Lebensrhythmus‘, zu berauben.⁵⁶² Dass Mark ein erfolgreicher Geschäftsmann ist, voller Autorität, lässt sich ebenso mit seinen antisozialen Neigungen erklären, so geht er ein großes Risiko ein, indem er seinen Steuerberater Mr. Strutt hintergeht und das von Marnie gestohlene Geld aus eigener Tasche ersetzt.⁵⁶³ Weil er ein privilegierter und überzeugend wirkender Mann ist, lässt sich Mr. Strutt von ihm überreden, Marnie nicht anzuzeigen und Marks Geld anzunehmen.

Der Film stellt gewissermaßen eine Kontrastsituation zu einer gebrochenen, krankhaften Diebin und einem vor Maskulinität strotzenden, arroganten Mann dar. Jedoch ist alles nur Fassade, erst bei genauerer Analyse der Figuren wird ersichtlich, dass der Mann, Mark, in Wahrheit eine psychologische Fallstudie darstellt.⁵⁶⁴

Die Machtausübung durch einen Mann, sein Fetischismus und dessen Konsequenzen werden nicht nur in *Marnie* behandelt, sondern kamen auch in früheren Filmen Hitchcocks vor. In *Vertigo* wird ebenso die Figur eines Mannes gezeichnet, der einem Fetisch verfallen ist.⁵⁶⁵ Der Protagonist missbraucht die Frau für seine Zwecke, indem er von ihr verlangt, bestimmtes Äußeres zu zeigen und Kleidung zu tragen, um sie dann lieben zu können. Die Frau beugt sich aus Liebe seinen Wünschen, obwohl sie sich ihrer daraus folgenden Freiheitsberaubung bewusst ist.⁵⁶⁶ Dennoch scheitert die Beziehung schließlich und es ergibt sich, dass, auf Dauer gesehen, Beziehungen derartig abwegigen Formen der Leidenschaft naturgemäß nicht Stand halten können.

In *Marnie* verhält sich Mark sowohl der Frau gegenüber, die er kaum kennt, falsch, übergeht er ja ihren Wunsch, sie einfach gehen zu lassen. Auf der anderen Seite verhindert er die Ermittlungen der Polizei, die gleichwohl in der Gestalt des

⁵⁶² Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.229.

⁵⁶³ Vgl. Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoenlichkeitsstoerung/1018465, Zugriff: 17.04.2014.

⁵⁶⁴ Vgl. Leo Goldsmith: „Marnie“, in: *notcoming.com*, 14.12.2011, www.notcoming.com/reviews/marnie/, Zugriff: 19.03.2013.

⁵⁶⁵ Vgl. Tatjana Marwinski, www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 14.04.2014.

⁵⁶⁶ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.296.

bestohlenen Mr. Strutt, auftritt. Marks eigene Machtlosigkeit kompensiert er mit der Machtausübung über einen anderen, labilen Menschen.⁵⁶⁷ Er unterdrückt sie sexuell und hat es in der Hand, ob sie polizeilich gefasst wird oder nicht, daher muss sie sich seinem Willen unterwerfen. Des Weiteren sieht Mark den Ehevertrag anscheinend als den verpflichtenden Geschlechtsverkehr an. Daher steigt sein Aggressionslevel rapide an, als Marnie sich ihm weiter verweigert, er fühlt sich entehrt, weil Marnie nicht mit ihm schlafen will. Diesem Verhalten muss er auf den Grund gehen, daher bemüht er sich in diesem extensiven Maß, die Vergangenheit von Marnie aufzudecken.⁵⁶⁸ Mark agiert nach damaliger traditioneller Auffassung, dass die Hochzeitsnacht eine legitime Möglichkeit für die erste sexuelle Annäherung der Ehepartner darstelle.⁵⁶⁹ Mit seiner Vergewaltigung, dieser ultimativen Machtausübung, nimmt Mark eine „Grenzverletzung“ an Marnie vor.⁵⁷⁰

Marnie wird im Film unfreiwillig in die Opferrolle gezwängt. Mark scheint sich für sein Verhalten nicht verantwortlich zu fühlen. Er zeigt keinerlei Anzeichen, dass er unter den Symptomen seiner Störung leiden würde, seine fehlende Einsicht und sein fehlendes Schuldbewusstsein sind Faktoren, die für eine antisoziale Persönlichkeit sprechen.⁵⁷¹ Er rechtfertigt sich mit dem Gedanken, dass er als an der Zoologie- Interessierter, seine sexuelle Lust als spontanen Impuls nicht unter Kontrolle halten kann. Dies wird besonders deutlich in der Psychoanalysezene, als er sein Verhalten herunterspielt und beschämt lächelnd zu Boden sieht.⁵⁷² Seine Tat wird demnach verharmlost.⁵⁷³

Vermutlich erlebte auch Mark ein traumatisches Erlebnis in seiner Vergangenheit, zumindest aber muss auch er genetisch oder familiär prädispositioniert sein, aufgrund seiner antisozialen Natur.⁵⁷⁴ Über diesen Sachverhalt kann jedoch nur gemutmaßt werden, da im Film auf seine Vergangenheit nicht weiter eingegangen wird.

⁵⁶⁷ Vgl. Anon., www.follow-me-now.de/html/body_hitchcock_iii.html, Zugriff: 02.05.2014.

⁵⁶⁸ Vgl. Susanne Lindner, *Tatort Ehe: zur sexuellen Gewalt in Mann-Frau-Beziehungen* (Wien: Wiener Frauenverlag, 1992), S.26.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., S.127.

⁵⁷⁰ Vgl. Kraemer, *Das Trauma der Gewalt*, S.12.

⁵⁷¹ Vgl. Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, in: *Spektrum.de*, 26.3.2012, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoenlichkeitsstoerung/1018465 , Zugriff: 17.04.2014.

⁵⁷² Vgl. *Marnie*, TC 1:31:05.

⁵⁷³ Vgl. Lindner, *Tatort Ehe*, S.12.

⁵⁷⁴ Vgl. Kraemer, *Das Trauma der Gewalt*, S.176f.

Mark legitimiert sein Handeln, es kommt ihm die Stilisierung eines beschützenden Helfers zu, doch im Laufe der Filmhandlung wird sein wahrer Charakter allmählich ersichtlich. Der Schluss ist, dass es sich bei Mark, wie bei Marnie selbst, um eine psychisch labile Person handelt. Die „[...] als Romanze getarnte sexuelle Ausbeutung ist die gemeinste Form der Täuschung.“⁵⁷⁵ Besonders die Schlusseinstellung in *Marnie*, die, wie gezeigt wurde, auf ein fragwürdiges Happy End hinführte, kann mit diesem Zitat treffend beschrieben werden. Die schlechten Charaktereigenschaften Marks werden durch die kultiviert gezeichnete Art demoliert, sowie auch durch Hitchcocks geschickte Angewohnheit, Stars für seine Rollen zu wählen, sodass man der Figur selbst in besonders fragwürdigen Situationen wie Marks Erpressung, nur bedingt die Schuld zuweisen kann. Dadurch, dass etliche Szenen aus der Sicht Marks gefilmt wurden, wird eine Identifikation mit ihm eventuell sogar ermöglicht. Indem er Marnie nach außen hin helfen möchte ihr Innerstes zu offenbaren, geht seine negative Zeichnung unter. Augenscheinlich handelt er also Marnie dienlich und um sie zu schützen, sodass das Übergehen von Marnies Wunsch, der Freiheit, dadurch abgeschwächt wird. Dem Bösewicht kommt aus diesen Gründen eine ambivalente Charakterisierung zu.⁵⁷⁶ Indem Hitchcock seinen Gegenspielern als auch seinen Helden zugleich gute als auch verwerfliche Charaktereigenschaften zuschreibt, spiegelt er gewissermaßen die Realität wider, denn auch im wahren Leben haben Menschen sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften. Er hebt sich damit von der starren Schwarz-Weiß Zeichnung von Gut und Böse im klassischen Sinne ab, was in Folge dessen zu einer tiefergreifenderen und auch glaubwürdigeren Charakterisierung der einzelnen Figuren führt.

3.3 Anwendung der Psychoanalyse in *Marnie*

Die Psychoanalyse, wie sie von Sigmund Freud angewandt wurde, ging, wie die wissenschaftliche Literatur vermittelt, aus seinen Beobachtungen zur Hypnose hervor. Seine Beschäftigung mit den unbewussten Inhalten des Geistes, führte ihn zur Behandlungsmethode der >>„freien Assoziation“<<.⁵⁷⁷ Diese ist eine Kernanwendung in der Psychoanalyse, und kommt in der Filmszene vor. Ihre

⁵⁷⁵ Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.71.

⁵⁷⁶ Vgl. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.16.

⁵⁷⁷ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.380f.

Darstellung wurde im zweiten Kapitel bereits erläutert. Sie hat ihren Ursprung in der sogenannten >>„kathartischen Methode“<<⁵⁷⁸. Verdrängte Erfahrungen konnten mit diesem Verfahren und während einer Hypnose wieder zugänglich gemacht werden und durch Abreaktion mit Affekthandlungen, die dem Wiederholungszwang ähnlich sind, konnten die Störungsbilder für eine gewisse Zeit beseitigt werden. Diese Anwendung wurde schließlich durch das freie Assoziieren erneuert. Wie den Quellen zu entnehmen ist, befragte Freud ursprünglich seine Patienten so intensiv, sodass diese an einem bestimmten Punkt begannen, sich den Fragen unbewusst zu widersetzen und ungenaue Aussagen zu tätigen. Er nahm es sich daher zum Anlass, nicht mehr in die Gedanken der Patienten einzugreifen. Sie wurden gebeten, jede Einzelheit, die ihnen in den Sinn kam, mitzuteilen, unbedeutend dessen, ob diese Segmente logisch miteinander verbunden waren. Die Patienten konnten sich in dieser ungezwungenen Atmosphäre entspannen und auf diese Weise ohne Druck antworten. Freud schlussfolgerte, dass diese freien Einfälle Hinweise auf die unbewussten Inhalte des Geistes waren.⁵⁷⁹ Indem der Patient zu vorgegebenen Wörtern Assoziationen herstellt und diese dem Analytiker spontan mitteilt und der Analytiker diese interpretiert, würden die Assoziationen das Verhalten des Patienten erklären können, und Rückschlüsse auf verdrängte Triebkonflikte geben. Demnach sah sich Freud bestätigt, dass es eine Verbindung zwischen einem traumatischen Erlebnis, dessen Verdrängung und der Ausbildung von neurotischen Symptomen gebe.⁵⁸⁰ „Triebe“ bei Freud markieren den unbewussten sexuellen Hintergrund einer Person und sie beeinflussen den Menschen sein ganzes Leben lang.⁵⁸¹ Die freie Assoziation soll als Instrument der Psychoanalyse einen Weg darstellen, diese unbewussten Inhalte der Triebwünsche und verdrängten Konflikte wieder bewusst zu machen und schließlich zu behandeln.⁵⁸² Es ist des Weiteren wichtig, dass der Patient seine Emotionen während einer Analysesitzung nicht unterdrückt und durch sie hindurch zu einer „Katharsis“, einer Spannungs-Erleichterung, gelangt, die die neurotischen Symptome zu lindern vermag.⁵⁸³ Freud vertritt die

⁵⁷⁸ Ebd., S.380.

⁵⁷⁹ Vgl. Henk de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: eine Einführung*, S.48.

⁵⁸⁰ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.382.

⁵⁸¹ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.11.

⁵⁸² Vgl. David Cohen, *Lexikon der Psychologie: Namen, Daten, Begriffe* (Weyarn: Seehamer, 1997), S.234.

⁵⁸³ Vgl. Zimbardo, *Psychologie*, S.601.

Ansicht, dass die Assoziationen nicht zufällig sind, sondern über das neurotische Symptombild und dessen Ursprung Auskunft geben.⁵⁸⁴ Bewusst versucht der Patient, das eigentliche Kernthema zu vermeiden, dennoch steuert sein Unbewusstes die Worte in die richtige Richtung, sodass der Analytiker schließlich mittels der freien Assoziationen auf eine ihnen gemeinsame Ursache stoßen kann.⁵⁸⁵ Dies ist gut anhand der Psychoanalyse-Szene in *Marnie* ersichtlich, als die Protagonistin Marks Vorhaben durchschaut und bewusst skurrile Antworten auf seine Wortvorgaben gibt oder diese verleugnet. Jedoch deutet ihr Widerstand auch auf diejenigen Themen hin, die Marnie vermeidet auszusprechen.⁵⁸⁶ Daher kann Mark schließlich folgern, vor welchem Sachverhalten sich Marnie ängstigt, um diese gezielt anzusprechen und Marnies Assoziationen dazu zu ermitteln. Der kathartische Effekt der freien Assoziation ist ebenso an Marnie ersichtlich. Sie erlebt einen Zusammenbruch, nachdem sie Marks Wort „Red“ mit „White“ assoziiert. Dem Druck, die Angst vor dieser Farbe ständig zu verdrängen, kann mit einem Mal nachgegeben werden, sodass es Marnie Erleichterung verschafft, dem unbewussten Auslöser ihrer Angst bewusst zu begegnen. Dass Marnie nun Zugang zu ihrer verdrängten Angst vor roter und weißer Farbe hat, versetzt Mark in eine Machtposition, da es ihm den Beweis für die instabile Psyche Marnies liefert. Wie den wissenschaftlichen Quellen diesbezüglich zu entnehmen ist, stelle es keine geeignete Basis für das Gelingen einer Genesung dar, wenn eine Person versucht, seinen Partner mittels psychologischer Methoden zu heilen.⁵⁸⁷ Da sich Mark jedoch hauptsächlich aufgrund seines Fetischs zu seiner „Patientin“, Marnie, hingezogen zu fühlen scheint, er also die Befriedigung seiner eigenen Ziele verfolgt und es ihm nicht nur um die bloße Heilung Marnies geht, könnte es ihm gelingen, seine Objektivität zu bewahren und Marnies verdrängtes Gefühlsleben zu ergründen.

So wie die Einfälle während des freien Assoziierens unbewusste Wünsche des Patienten freilegen können, vermittelt die wissenschaftliche Literatur, dass auf ähnliche Weise die Psychoanalyse auch die intimsten Wunschvorstellungen eines Autors aufdecken kann und diese in Form verschlüsselter Botschaften von ihm in seinen Werken widerzugeben vermag. Somit könnte sie Erkenntnisse über den

⁵⁸⁴ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.48.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., S.50.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S.51.

⁵⁸⁷ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.55.

psychischen Zustand des Werkschöpfers ans Licht bringen. Diese Theorie könnte auf den Regisseur Hitchcock, der sich, wie im ersten Kapitel beschrieben, als Autorenfilmer etablierte, durchaus zutreffend sein.⁵⁸⁸

Soweit der Literatur zu entnehmen ist, war die Psychoanalyse im Allgemeinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, eine äußerst skandalöse Lehre, auch heute noch ist sie sehr umstritten und Zielscheibe heftiger Kritik.⁵⁸⁹ Kritiker merken an, dass sie sich zu sehr auf die Sexualität beschränke, denn sie lege jedwedes Handeln des Menschen auf sexuelle Hintergründe um, sie wäre patriarchal, in jedem Menschen würden perverse Anteile stecken und sie vermute hinter psychischen Störungen stets verdrängte sexuelle Triebwünsche. Selbst das Kind lege bereits sexuelle Lust an den Tag, und diesbezüglich formulierte Freud sein Modell der psychosexuellen Entwicklungsphasen. Die Hauptphasen wären die „orale“, die „anale“ und die „phallische Phase“. In der phallischen Phase finde, laut Freud, der „Ödipuskomplex“ statt. Würde der Ödipuskomplex nicht erfolgreich überwunden werden, käme es zur Neurosenbildung.⁵⁹⁰

An diesem Punkt sei anzumerken, dass Freud, wie die wissenschaftlichen Quellen besagen, jegliche Art des „sinnlichen Genusses“, also zum Beispiel auch den Genuss guten Essens, als „sexuell“ bezeichnete, er den Begriff also nicht ausschließlich in exakt derselben Weise verwendete, wie er heute angewendet wird.⁵⁹¹

Darüber hinaus wird kritisiert, dass die klassische Psychoanalyse keine überprüfbare Aussage mache, sie also keine Validität besäße. Zugleich aber herrscht die Meinung vor, sie könne den betroffenen Menschen einen Zugang zu ihrer Vergangenheit gewähren, sodass sie diese besser verstehen und ihre gegenwärtigen Probleme aufarbeiten können.⁵⁹²

Das Grundmodell der Psychoanalyse bildet ein System, das aus drei anerkannten Instanzen besteht. Es handelt sich dabei um das „Es“, das „Über-Ich“ und das „Ich“, welche zusammen die Voraussetzung für die physische und psychische Stabilität des Menschen bilden.⁵⁹³ Das „Es“ ist für die unbewussten Triebwünsche zuständig, die immerfort nach Befriedigung streben. Gelingt es nicht, die Triebe

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S.47.

⁵⁸⁹ Vgl. Cohen, *Lexikon der Psychologie*, S. 236.

⁵⁹⁰ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.384.

⁵⁹¹ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.12.

⁵⁹² Vgl. Cohen, *Lexikon der Psychologie*, S.236.

⁵⁹³ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.57.

zu befriedigen, werden die Triebwünsche entweder verdrängt, ersetzt oder sie werden auf andere Weise zur Entladung gebracht, zum Beispiel im Traum. Dieser Teil der Persönlichkeit ist nicht leicht zugänglich.⁵⁹⁴ Marnies „Es“ stellt ihre kleptomatische Tendenz dar, da es ihr nicht möglich war, ihre Triebe anderweitig auszuleben, sublimierte sie sie auf ihre Kleptomanie. Sie hat ihre sexuelle Lust auf eine völlig andere Handlung verschoben.⁵⁹⁵ Ihre Begierde zu stehlen kann somit nur in diesem Akt Befriedigung finden. Der Fetischismus von Mark, seine sexuelle Hingezogenheit zu der Diebin, ist sein Triebwunsch, dem er letztlich nicht in der Lage ist, zu widerstehen. Die Triebwünsche werden wiederum in „Libido“, dem Sexualtrieb, und „Destruktionstrieb“, der Aggression, differenziert.⁵⁹⁶ Das „Ich“ entwickelt sich nach und nach, ist nicht wie das „Es“ angeboren und stellt die bewusste Persönlichkeit des Menschen dar.⁵⁹⁷ Das „Ich“ wäre daher das Resultat eines „Sozialisationsprozesses“ und koordiniert das Verhalten der Person in seinem Umfeld.⁵⁹⁸ Das „Über-Ich“ letztendlich, repräsentiert die unbewussten Wertvorstellungen und Ideale, die durch die Außenwelt angeeignet wurden. Das „Über-Ich“ wäre daher nicht von Geburt an vorhanden, sondern entwickelt sich erst im Kindesalter.⁵⁹⁹ Das „Über-Ich“ würde, den Quellen zufolge, großen Einfluss auf das Handeln haben und könne Gefühle der Schuld bewirken, wenn ihm nicht Folge geleistet wird. Somit macht das „Über-Ich“ Druckgefühle wie auch das „Es“. Das „Ich“ fungiert als Mittler zwischen „Es“ und „Über-Ich“ und versucht, beide Teile auszugleichen.⁶⁰⁰ Freud beschrieb in seinen „Studien zur Hysterie“ Ende des 19. Jahrhunderts, dass Neurotikern, wie bereits erwähnt, ein verdrängtes „sexuelles Trauma“ zugrunde liege.⁶⁰¹ Wie der Literatur zu entnehmen ist, deklarierte er später, dass nicht nur Traumata, sondern auch eine misslungene Überwindung des angesprochenen Ödipuskomplexes an der Bildung von Neurosen und Persönlichkeitsbeeinträchtigungen beteiligt sei.⁶⁰² Auf Marnies Kleptomanie bezogen ergibt sich aus der beim Zwang erwähnten Verschiebung des Sexual-

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S.58.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S.16.

⁵⁹⁶ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.384.

⁵⁹⁷ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.59.

⁵⁹⁸ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.384.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S.384.

⁶⁰⁰ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.59.

⁶⁰¹ Vgl. Hirsch, *Trauma*, S.18.

⁶⁰² Vgl. Manfred Endres, Sibylle Moisl, „Entwicklung und Trauma“ in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], S.14.

Triebes auf den Akt des Stehlens, also des sogenannten „Übertragungsmoments“,⁶⁰³ die Nähe zu diesem klassischen psychoanalytischen Gedanken des Ödipuskomplex. Der Zwang zu Stehlen ist mit dem Kastrationswunsch des Sohnes seines Vaters gegenüber vereinbar. Aufgrund seines unbewussten Begehrens und des Wunsches des Inzests mit der Mutter und infolgedessen des Penisneides des Sohnes, wird der Vater als Rivale angesehen. Beim Sohn entstehen Schuldgefühle, da er dem Vater gegenüber unbewusste Todeswünsche entgegenbringt.⁶⁰⁴ Die daraus resultierende Kastrationsangst wird auf die Beziehungsebene ausgedehnt und zur „Verlustangst“.⁶⁰⁵ Der Vater wird durch den Diebstahl symbolisch kastriert. Wird der Ödipuskomplex nicht erfolgreich überwunden, kann es zur Ausbildung von Neurosen kommen.⁶⁰⁶ Auch Marnie versuche demnach mit dem Stehlakt ihre männlichen Arbeitgeber auf diese Weise zu „kastrieren“ und ihnen dadurch ihre Macht wortwörtlich zu „rauben“. Des Weiteren könne der Drang zu stehlen als die symbolische Übertragung für die fehlende Zuneigung der Eltern fungieren, durch den Akt des Stehlens würde so die abhanden gekommene Liebe an sich gerissen werden.⁶⁰⁷ In der Weiterführung dieses Gedankens gelangt man schließlich zu der Theorie des unbewussten Verlangens nach der Mutterbrust, das durch das Stehlen gestillt werden würde. Auf Marnie bezogen, die sich nach der Liebe ihrer Mutter regelrecht verzehrt, könnte diese Theorie substantziellen Gehalt haben.⁶⁰⁸ In einer weiteren Theorie zur Entstehung der Neurosen im Allgemeinen, und wie auch schon kurz bei der Entstehung der PTBS angesprochen wurde, schreibt Freud, dass das „Ich“ bei einem traumatischen Erlebnis extrem erschüttert und es mit Reizen regelrecht überflutet werde, sodass es eine Schutzfunktion aufbaue, die sich in den typischen Symptomen einer Neurose äußere. Diese Symptomabfolge nannte Freud den bereits mehrfach erwähnten „Wiederholungszwang“.⁶⁰⁹ Damit meinte er die wiederholten Bewältigungsversuche, die durch das Unbewusste gesteuert werden.⁶¹⁰ Unverarbeitete Erfahrungen treten immer wieder in Form

⁶⁰³ Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.29.

⁶⁰⁴ Vgl. Anon.: „Ödipuskomplex“, in: *Lexikon online für Psychologie und Pädagogik*, o.J., lexikon.stangl.eu/1867/oedipuskomplex/, Zugriff: 06.05.2014.

⁶⁰⁵ Vgl. Hirsch, *Trauma* S.25.

⁶⁰⁶ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.28.

⁶⁰⁷ Vgl. Beeck, *Der Zwang zu stehlen*, S.29.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S.29.

⁶⁰⁹ Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.524.

⁶¹⁰ Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.33.

neurotischer Symptome auf, ohne dass die betroffene Person den ursprünglichen Bezug erkennt, da ihm dieser Teil nicht bewusst ist. Der Patient hat demnach keinen Einfluss auf seine Verhaltensweisen.⁶¹¹

Dass psychische Vorgänge in Symbole umgewandelt werden können, hat Freud in seiner Traumtheorie behauptet. So können, laut dieser Theorie, spitz zulaufende Objekte, wie Stifte oder ein Baum, Phallus-Symbole sein, die einen unbewussten Triebwunsch repräsentieren.⁶¹² In *Marnie* stürzt während des Gewitters, kurz nach dem Kuss in Marks Büro, ein Baum ins Zimmer und zerbricht die Fensterscheibe. Diese Symbolisierungen können demnach auch außerhalb des Traumes in der Realität stattfinden.⁶¹³ Im Film finden sich, neben dem Baum als Phallus-Symbol, noch weitere, mehr oder minder versteckte, psychoanalytische Symbolisierungen. So kann Marnies gelbe Tasche zu Beginn des Filmes, die Bedeutung einer „Vagina Dentata“⁶¹⁴ annehmen, die als Zeichen ihrer Frigidität stehen kann.⁶¹⁵ Das Motiv eines mit Zähnen bestückten weiblichen Geschlechtsteils, ist ein Konzept Freuds und steht für die unbewusste männliche Angst vor Kastration verbunden mit der Gefahr, die sich durch den Beischlaf mit einer Frau ergibt.⁶¹⁶ Zu beachten ist hierbei die Parallele zum beschriebenen Fetischismus. Nach ihrem Raub ist Marnies Handtasche geschlossen. Sie bleibt es bis zu jenem Augenblick, als sie das Geld aus der Handtasche auf dem Hotelzimmer entleert. Dem Symbol der geschlossenen Handtasche, käme die Bedeutung der sexuellen Lust, beziehungsweise Zurückhaltung, zu.⁶¹⁷ Nach dem Raub erfährt Marnie Befriedigung, die sie nur durch ihre Diebstähle erfahren kann. In Hitchcocks Filmen kommen häufig Freud'sche Symbole vor, so werden neben der Handtasche auch Pferde als Zeichen der Kontrolle, der Freiheit und Verwegenheit eingesetzt.⁶¹⁸ Das Symbol des Wassers ist, wie im zweiten Kapitel erörtert, ein sehr beliebtes Motiv Hitchcocks, um Todessehnsucht darzustellen. In *Marnie* kommt Wasser noch tiefere Bedeutung zu, da es sehr häufig regnet, die Hochzeitsreise auf einem Schiff stattfindet und Marnies Mutter ebenso einen

⁶¹¹ Vgl. Leszczynski, *Lexikon der Psychologie*, S.524.

⁶¹² Vgl. de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.24.

⁶¹³ Vgl. ebd., S.24.

⁶¹⁴ Anon.: „vagina dentata“, in: *Oxford Dictionaries*, o.J., www.oxforddictionaries.com/definition/english/vagina-dentata, Zugriff: 09.05.2014.

⁶¹⁵ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.120.

⁶¹⁶ Vgl. Anon.: „vagina dentata“, www.oxforddictionaries.com/definition/english/vagina-dentata, Zugriff: 09.05.2014.

⁶¹⁷ Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.120.

⁶¹⁸ Vgl. ebd., S.117.

Bezug zu Wasser im weiteren Sinne hat, da sie die Matrosen des angrenzenden Hafens als Freier empfangen hat.⁶¹⁹ Auch die Farbe Rot als Symbol des Blutes, kann in dieser Hinsicht eine weitere Bedeutung erlangen, insofern, dass es stellvertretend für „[...] weibliche Reife und den Verlust der Jungfräulichkeit[...]“⁶²⁰ steht, vor dem Marnie sich ängstigt und der ihr von ihrer Mutter entsagt wurde. Des Weiteren könnte der Wechsel von Marnies Haarfarbe im Verlauf des Films, ebenfalls symbolischen Gehalt haben. Zu Beginn hat Marnie tiefschwarzes Haar, sie ist die unnahbare Femme Fatale voller Geheimnisse, sie bestiehlt ihre Arbeitgeber und ist skrupellos. Als sie nach dem erfolgreichen Diebstahl ihre Haare blondiert, wird sie von ihrer Mutter kritisiert, sodass sie sich dem Publikum wenig später mit braunem Haar präsentiert, als Zeichen ihrer Zurückhaltung. Im Finale ist Marnie schließlich blond, die Haarfarben könnten für ihre schrittweise Aufdeckung stehen, bis sie nichts mehr zu verbergen hat.⁶²¹

3.4 Interview mit Dr. Martin Poltrum

Das nun folgende Interview wurde in den Räumlichkeiten des Anton-Proksch-Instituts⁶²² im 23. Wiener Gemeindebezirk am 25. Juni 2013, geführt. Es ist im Stil eines wörtlichen Zitates verfasst, da es die Ausführungen von Dr. Poltrum in unveränderter Form wiedergibt.

Frage: „Die Filmfigur Marnie fürchtet sich vor der Farbe Rot, diese Angst ist verbunden mit einer Kleptomanie, einer Frigidität und kombiniert mit einem permanenten Identitätswechsel. Gibt es dieses Störungsbild, wie es im Film dargestellt wird, auch in der Realität?“

Antwort Dr. Poltrum: „Ihre Symptomatik erscheint aus mehreren Gründen sehr eigenartig. Ein Punkt, der sofort auffällt, ist die frühkindliche Traumatisierung. Die junge Marnie bekommt den Übergriff mit, als der eine Matrose sich ihr zuwendet, und ihre Mutter bedrängt wird und dann um Hilfe ruft und die Tochter erschlägt ihn dann. Das ist ganz klar eine Situation, die in einem hohen Ausmaß Trauma-erzeugend ist. Die Problematik an einem Trauma ist ja generell, dass man nicht von vornherein weiß, was ein Trauma auslöst, welches Ereignis nicht, man weiß erst

⁶¹⁹ Vgl. ebd., S.366.

⁶²⁰ Ebenda, S.367.

⁶²¹ Vgl. Jonathan McCalmont: “Marnie (1964)- The Abusive Nature of Therapy”, in: *ruthlessculture.com*, 3.12.2009, ruthlessculture.com/2009/12/03/marnie-1964-the-abusive-nature-of-therapy/, Zugriff: 19.3.2013.

⁶²² Anmerkung: Das Anton-Proksch-Institut ist die größte Sucht-Institution in Europa, die sich der Forschung und Behandlung aller stoffgebundener, wie auch nicht-stoffgebundener Süchte widmet. Vgl. dazu: www.antonprokschinstitut.at/typo3/index.php?id=1198, Zugriff: 10.05.2014.

hinterher, dass ein Ereignis X für die Person zu übermächtig war. An dem Film ist allerdings schwierig, dass hier 17- 20 Jahre nach der Traumatisierung dazwischen liegen und es daher schwer vorstellbar ist, dass etwas, das so lange zurückliegt, immer noch so Affektbesetzt ist. Dass sozusagen der rote Blutstropfen immer noch ein so starker Trigger⁶²³ ist. Sie weiß zwar nicht, was es war, das entgeht ihr und ist offenbar abgespalten, aber dass das immer noch offensichtlich angstbesetzt ist, und in ihren Alpträumen nach nahezu 20 Jahren noch so präsent ist, das halte ich für relativ unwahrscheinlich. Es gibt ja das Sprichwort „die Zeit heilt alle Wunden“ und von daher gestaltet es sich als recht schwierig. Was es allerdings schon gibt, und man bei Traumatisierungen immer wieder sieht, dass es einfach dermaßen heftig und zu viel für die Person war, dass es zu einer Persönlichkeitsstörung kommt. Dies trifft auf Marnie eher zu, auch ihre vielen Identitäten die die Person einfach so durchlöchern und auflösen, sodass sie nie ein klares Bild von sich entwickeln kann, im Sinne von „wer bin ich“, „was gehört zu anderen“, „was gehört eigentlich zu mir“. Man nennt dieses Phänomen „Persönlichkeitsveränderung nach andauernder Extremlast“. Wobei der Punkt „andauernde Extremlast“ nicht ganz auf Marnie in dem Falle zutrifft. Allerdings weiß man noch immer zu wenig über dieses Phänomen. Dies hätte jedoch eine gewisse Logik. Bezüglich Marnies Frigidität: bei einer Frigidität handelt es sich um eine sexuelle Funktionsstörung. Im Falle von Marnie ist sie vermutlich auf ihr Kindheitserlebnis zurückzuführen, doch grundsätzlich muss eine Frigidität nicht durch ein Trauma ausgelöst werden. Inwiefern ihre Kleptomanie da dazugehört, dies ist ja wiederum eine ganz eigene Störung, und das hat mit den anderen Störungsbildern, der Traumatisierung und der Persönlichkeitsstörung, überhaupt nichts zu tun, das hat sie einfach zusätzlich, wie wenn man beispielsweise eine Sucht haben kann und daneben ein Trauma.“

Frage: „Was könnten die Auslöser für Marnies Kleptomanie sein? Wie real ist ihre Kleptomanie dargestellt?“

Antwort Dr. Poltrum: „Kleptomanie zählt zu den Impulskontrollstörungen. Es ist eine sehr schwierige Frage. Bei Marnie ist sie auf jeden Fall lustbesetzt, sie stiehlt ja nicht unbedingt, weil sie dringend Geld benötigt, sondern es ihr ja auch einen „Kick“ verschafft in einer Form. Der Grund für eine Kleptomanie generell ist wahrscheinlich auch die Lust an diesem Erlebnis. Im Falle von Marnie in Verbindung mit ihrer Ursprungsstörung mit dem Trauma, sehe ich grundsätzlich keinen Zusammenhang zu ihrer Kleptomanie.“

Frage: „Warum verdrängt man traumatische Erlebnisse überhaupt, wie kommt es dazu, dass man sich nicht gleich mit dem spezifischen Erlebnis auseinandersetzt?“

Antwort Dr. Poltrum: „Grundsätzlich hängt dies von dem Wesen des Traumas ab. Ein Trauma muss man sich so vorstellen, dass es auf der einen Seite einen Reiz gibt, ein Ereignis, und auf der anderen Seite gibt es ein Subjekt, auf das dieser Reiz oder Ereignis trifft, und so wie man im körperlichen Bereich eine Reihe von Abwehrreaktionen hat, so gibt es auch im psychischen Bereich eine Abwehrreaktion. Die sogenannte „psychoimmunologische Reaktion“, oder auch „seelische Abwehrpolizei“, ist ein Reizschutz, so wie sie auch schon Freud beschrieben hat, und wenn jetzt ein Ereignis so groß ist, dass es den Reizschutz durchbricht, oder aber das Ereignis nicht einmal so heftig ist, aber der Reizschutz sehr schwach ist, dann kommt es zu einem Durchbruch der Abwehr und es wird unmöglich, dieses Ereignis normal zu bewältigen. Zum Beispiel bei einem Autounfall, man hat einen Schock, einige Nächte lang Alpträume und dann im Laufe von 2 bis 3 Wochen wird es dann immer weniger, bis es einem dann gar nichts mehr

⁶²³ Anmerkung: „Trigger“ (to “trigger“= engl. für „auslösen“) ist die fachsprachliche Bezeichnung für die erwähnten Hinweisreize, die die Phobie oder Symptome der PTBS entstehen lassen können. Es sind die auslösenden Faktoren für die unbewussten aber gespeicherten Traumata. Marnies Trigger-Erlebnisse sind das Gewitter, die rote Farbe und die Berührung durch einen Mann.

Vgl. dazu: Kraemer, *Das Trauma der Gewalt*, S.178.

ausmacht und man wieder Autofahren kann. Dies wäre also ein normaler Bewältigungsvorgang. Und im Unterschied zu einem Trauma dauert dieser Bewältigungsvorgang sehr lange oder es findet aber auch gar nicht statt. In diesem Fall geschieht es, dass man das traumatische Ereignis abspaltet oder loslöst. Marnie ist gar nicht bewusst was da damals los war weil sozusagen der „Mantel der Abwehr“ darübergelegt wurde und es nur mehr eine Spur des Traumas, die sich in ihren psychopathologischen Symptomen zeigen, vorhanden ist. Und diese Spuren sind eben das Gewitter, weil auch damals eines war und der rote Tintenkleck, als Zeichen für das Blut, die sie affektiv in den Zustand bringen, aber sie nicht mehr weiß, warum. In der Regel ist es nicht so, dass man es komplett gar nicht mehr weiß, wie es im Film dargestellt wird. Das ist im Film nach der klassischen Psychoanalyse beschrieben. Bei Marnie hingegen ist es radikal abgespalten und das ist zu bezweifeln. Hier im Film gilt das Motto „Liebe heilt“, das romantische Motiv, das Hitchcock gerne behandelt hat. Bei Freud war es so, dass er eine Zeit lang davon überzeugt war, dass jedes Trauma sexueller Natur ist, man kann im Unbewussten nicht unterscheiden zwischen einer Erinnerung und einer affektbesetzten Fantasie. Das heißt, man weiß als Psychotherapeut nie, ob das Berichtete wirklich so war, wie die Person es berichtet oder ob es eine Fantasie ist. Dies ist bei Marnie insofern relevant, weil hier vermittelt wird, es ist die Wirklichkeit, es ist wirklich so passiert. Und dies wissen wir in der Behandlung aber nie.“

Frage: „Wie würde man Marnie, wäre sie ein realer Mensch, therapieren?“

Antwort Dr. Poltrum: „Marnie hätte ganz klar eine Posttraumatische Belastungsstörung, aufgrund der frühkindlichen Traumatisierung. Sie befindet sich in einem dissoziativen Zustand, sie kann ihre Identität nicht richtig zuordnen. Sie ist in einem emotionalen Ausnahmezustand und ihre Identitätssuche kann man eigentlich als Symptom einer schweren Traumatisierung hinzurechnen. Auch was ihre Alpträume betrifft, so ist dies ein typisches Symptom dafür, der Traum ist ja ein erneuter Heilungsversuch der Psyche, in dem das, das nicht verdaut wurde, nochmals reproduziert wird, in der Hoffnung, es wird wenigstens ein wenig nachverdaut. Das ist der Sinn warum ein traumatisches Erlebnis überhaupt wieder geträumt wird. Es wäre also auf jeden Fall eine PTBS.“

Frage: „Welches Störungsbild würde Mark Rutland zeigen, wenn er ein realer Mensch wäre?“

Antwort Dr. Poltrum: „Ich denke, sein Hintergrund ist bestimmt narzisstischer Art, nach dem Motto, ich schmücke mich mit einer schönen Frau. Andererseits hätte er genügend Chancen andere schöne Frauen zu haben, da er ja gut situiert ist. Er ist eine sehr komplexe Person, es gibt einen Zug ins narzisstische, ins sadomasochistische und einen ins fetischistische, gleichzeitig hat er das Bedürfnis sie zu heilen, er muss also auch eine ehrliche Zuwendung verspüren. Er ist Fetischist, aber eigentlich lässt sich für ihn keine klare Diagnose stellen. Für die Realität sehe ich kaum Bezug zu einer fetischistischen Liebe zu einer Kleptomantin, das ist schon sehr überspitzt im Film dargestellt.“

Frage: „Ist die Psychoanalyse, wie sie im Film dargestellt wird, nachvollziehbar und eins zu eins auf die Realität umlegbar?“

Antwort Dr. Poltrum: „Es ist eine typische alte Settings-Vorstellung. In einer echten Sitzung gäbe es ja den Blickkontakt nicht, da er störend wäre, der Analytiker würde hinter dem Patienten sitzen und dann wäre der Analytiker auch nicht so aktiv, wie es Mark ist. Marnie würde, nach Freud, frei assoziieren, und weil sich die Psychoanalyse ja aus der Hypnose entwickelt hat, welche ein sehr direktes Verfahren ist, hat sich die Psychoanalyse wegentwickelt, da sie nichts hinein induzieren wollte. Der Patient sollte frei assoziieren und der Analytiker lässt sich auf manche Begriffe tiefer ein. Und im Film gibt Mark ihr ja die Begriffe vor und dies würde man in der klassischen Psychoanalyse nicht so machen. Die Worte, die er ihr vorgibt, sollten eigentlich von ihr kommen. Er hat offenbar zu stark eine Idee, eine These, die er verfolgt und will sie bewahrheiten. Da muss man Acht geben, ob nicht

ein zu großer Therapeuten-Ehrgeiz den Patienten an eine Fantasie oder Erinnerung hinführt, wo aber gar kein Trauma war. Er müsste objektiver handeln. Jedoch gibt es auch einen Wort-Assoziations-Test, bei dem auch, wie im Film beschrieben, der Analytiker einzelne Worte vorgibt. Es wird im Film mit detektivischer Suche ein „Traumamöster“ gesucht und auch gefunden und zum Schluss ist Marnie ein für allemal geheilt und bleibt bei Mark. Das wäre also die klassische Heilung, wie im Film der Psychotherapeut heilt. Dies musste sicher mit dramaturgischen Mitteln gekürzt werden. Es ist noch immer die Erwartungshaltung von den Patienten, dass man sich hinsetzt und der Therapeut übernimmt dann die ganze Arbeit. In Wahrheit ist so eine Therapie aber ein langwieriger Prozess und geht nicht so einfach wie im Film dargestellt. Grundsätzlich ist es auch nicht zu empfehlen, wenn jemand seinen Ehepartner versucht zu therapieren, ja eigentlich ist es sogar ein Tabu. Ehe und Beruf, das gehört getrennt.“

Frage: „Warum erzählt Marnies Mutter Marnie nichts von dem Erlebnis in ihrer Kindheit? Ist es eine Art Schutzfunktion?“

Antwort Dr. Poltrum: „So ein Erlebnis kann auch bei der Mutter starke Schuldgefühle entstehen lassen. Dass sie es nie mit ihr geklärt hat, diesbezüglich gibt es im Film noch viele offene Fragen. Es ist auf jeden Fall darauf zu achten, was von dem Kind kommt, ob es Fragen stellt. Es ist ein sehr heikles und sensibles Thema und man muss erwägen, ob man es zunächst dabei belassen soll, und das Kind vielleicht nach einiger Zeit eher in der Lage dazu ist, das Erlebnis zu verarbeiten in einer Psychotherapie. Es muss hinterfragt werden ob es sinnvoll ist, immer wieder an das Erlebnis erinnert zu werden und man in die gleichen Gefühlszustände kommen muss damit es dann ausgeschwemmt wird oder ob dieses Wieder-Erinnern nicht auch die Störung ist, das wäre eine Retraumatisierung und würde den Heilungserfolg nur hinauszögern. Ein Trauma ist ja wie eine Wunde die immer wieder aufgeschnitten wird. Eine Psychotherapie kann manchmal Heilung sein und manchmal, im schlimmsten Fall, aber Teil der Störungsaufrechterhaltung. Die Psychoanalyse ist ein aufdeckendes Verfahren, mit der Idee, man muss das Trauma wieder erinnern, damit es irgendwann ausgespült wird. Hinter der Psychotherapie steht die kathartische Therapie, die Entladung. Heute gibt es die Tendenz, dass am Anfang einer Trauma-Behandlung nicht die Konzentration auf das Trauma besteht, sondern auf das, was trotz Trauma, noch gesund ist. Die gesunden Anteile sollen also gestärkt werden, die Konzentration auf die unbeschädigten Teile gelenkt werden. Es gibt also andere Wege als das wiederholte kathartische Durchgehen des Traumas, sodass das Risiko einer Retraumatisierung besteht.“

4. Kapitel: *Marnie* im Zusammenhang mit feministischen Kritikpunkten

4.1 Die Rolle der Frau zu Beginn der 1960er Jahre

In *Marnie* finden sich einige Geschlechts-stereotype Darstellungsweisen und Handlungen von Seiten der agierenden Figuren, die in Zusammenhang mit der Zeit stehen, in der der Film entstanden ist.

Wie den Quellen zu dieser Thematik zu entnehmen ist, waren die frühen 60er Jahre noch eng verknüpft mit dem Zeitgeist der 50er Jahre, das heißt ein

patriarchalisches Weltbild war vorherrschend.⁶²⁴ Dass der Mann in den meisten Fällen die treibende Kraft in der Ehe war, er im Regelfall für das Besorgen der finanziellen Einnahmen zuständig und die Frau im Haushalt tätig war, galt als selbstverständliche Direktive und unumstößliche Konvention. Wie hervorgeht war Frauenfeindlichkeit, aufgrund der anerzogenen Orientierung an einem männlichen Idealbild⁶²⁵, lange Zeit latent vorhandenen, durch die Proteste und Frauenbewegungen der 20er Jahre wurde sie zusätzlich verstärkt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Frau schließlich wieder aus ihrer emanzipierten Position verdrängt und der Mann konnte die alte Rolle wieder einnehmen.⁶²⁶ In Filmen wurde eine emanzipierte Frau zumeist auch als erotische Frau dargestellt, dieses Bild war eine männliche Fantasievorstellung. Da Emanzipations-Bestrebungen bei dem männlichen Publikum nicht sehr beliebt waren, wurden diese Frauen auch oft der Lächerlichkeit preisgegeben.⁶²⁷

Zu Beginn der 50er Jahre gab es eine sehr hohe Geburtenrate, welche die Frauen dazu veranlasste, sich vermehrt um den Haushalt zu kümmern. Ihren Beruf gaben die meisten Frauen auf. Viele ließen sich durch die in den Medien propagierte Wohlstandssituation, die sie in der Ehe finden konnten, überzeugen, und strebten ein Leben als Hausfrau an. Sicherheit stand nun an erster Stelle, man überließ den Männern das Machtwort, in ihren Entscheidungen war die Frau massiv eingeschränkt.⁶²⁸

Die US-amerikanische Psychologin, Autorin und Feministin Betty Friedan, ging in ihrem radikalen Protest-Werk *The Feminine Mystique* aus dem Jahre 1963, eben jenen Fragen auf den Grund, weshalb viele junge Frauen zu Beginn der 50er Jahre keinerlei Interesse daran zeigten, für ihre Rechte einzustehen und sie freiwillig akademische Bildung gegen Haushaltsführung eintauschten.⁶²⁹ Auch sie weist auf eine bewusste Manipulierung der Frauen durch die Medien hin, die ein harmonisches Bild der Vororte-Hausfrau versprachen, dem viele Frauen Überzeugung schenkten. Wie dem Werk zu entnehmen ist, war die Ich-Identität dieser Frauen aufgrund ihres jungen Alters noch nicht völlig ausgebildet, sodass

⁶²⁴ Vgl. Hans Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film: Kinomythen von Griffith bis Warhol* (München: Hanser Verlag, 1974), S.96.

⁶²⁵ Vgl. Scheugl, S.177.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S.98.

⁶²⁷ Vgl. ebd., S.99.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S.104.

⁶²⁹ Vgl. Betty Friedan, *Der Weiblichkeitswahn oder die Mystifizierung der Frau* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966), S.10.

sie leichter empfänglich waren für die medialen Botschaften, ohne sie jedoch gründlich zu hinterfragen.⁶³⁰ Kommerzielle Leitbilder, gesellschaftliche Einflüsse, Änderungen am Arbeitsmarkt durch Kriegsheimkehrer, sowie das allgemeine Vorurteil, intellektuelle Frauen wären maskulin, sind Friedans Ansicht nach haupttragend gewesen für einen derartigen Wandel im Denken junger Frauen.⁶³¹ Sie vertritt die Meinung, dass die Frauen das patriarchale Gesellschaftssystem unterstützten, indem sie mit ihrem Verhalten und ihren Erwartungen an ihre Rolle ihr gerecht werden wollten. So kam es zu einer Reproduktion ihrer in der Gesellschaft verhaftenden Oppressions-Tendenzen.⁶³² Wenn sie gegen die konventionellen Regeln opponierten, waren die Frauen schnell stigmatisiert und wurden ausgeschlossen.⁶³³ Durch die limitierte Entscheidungsfreiheit der Frau kam es zunehmend zu einem weiblichen „Infantilismus“⁶³⁴, also einer Verkindlichung der erwachsenen Frau. Aufgrund ihres unbefriedigten Liebeslebens da der Ehemann einer Beschäftigung nachging, wurden zumeist die Kinder der Ehefrauen als Aufmerksamkeitszentrum auserkoren. Indem die Mutter sich von ihren Kindern nicht lösen konnte, kam es dazu, dass Frauen in sehr jungem Alter erneute Geborgenheit in der Ehe anstrebten und Männer sehr auf ihre Mutter fixiert blieben. Die Bindung an die dominante Mutter hatte, den Quellen zufolge, Auswirkungen auf das Sexualverhalten des Mannes.⁶³⁵ Indem sie Einfluss auf ihren Sohn ausübte, konnten auf diese Weise auch Konkurrentinnen in Form von jungen Frauen abgehalten werden.⁶³⁶ Dieser Typus von unreifem Mann wurde auch in zahlreichen Filmen von Hitchcock wiederholt auf ironische Weise porträtiert, wie beispielsweise in *North by Northwest* oder *The Birds*. Zu Beginn der 60er Jahre war die Mehrheit der Frauen von ihren Ehemännern abhängig. War die Frau nicht verheiratet, was eine Ausnahmesituation darstellte, hegte sie in manchen Fällen feministische Gedanken, um dem patriarchalischen System zu entgehen, oder Abscheu gegenüber dem als übermächtig sich präsentierenden Mann und seiner Unterdrückung der Frau. Die Antipathie konnte aber auch auf eine Furcht vor sexuellen Übergriffen zurückgehen, die in der

⁶³⁰ Vgl. Friedan, S.37.

⁶³¹ Vgl. ebd., S.50f.

⁶³² Vgl. Lindner, *Tatort Ehe*, S.68.

⁶³³ Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S.144.

⁶³⁴ Ebd., S.105.

⁶³⁵ Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S.106.

⁶³⁶ Vgl. Scheugl, S.116.

Vergangenheit stattgefunden haben und sich nun in einer Frigidität äußerten und Unbehagen durch sexuelle Kontakte bereitete.⁶³⁷ Männliche Privilegien mussten unangetastet bleiben, daher wurde das Thema Vergewaltigung in der Gesellschaft generell tabuisiert.⁶³⁸ Auch bei Marnie kann der Auslöser ihrer Aversion vor Männern in ihrem Erlebnis mit dem Matrosen gefunden werden, der sie zwar nicht vergewaltigte, jedoch berührte und in Folge ihre Mutter schwer verwundete. Wie schon erwähnt, ist es unklar im Film, wie weit der Mann gegangen wäre, hätte Marnies Mutter nicht eingegriffen. Bezüglich der Aversion die viele Frauen, den Quellen zu urteilen, gegenüber Männern hegten, gestalten sich die Umstände in *Marnie* zwar anders, doch heiratet Mark Marnie gegen ihren Willen, und scheint Gefallen an der Annahme zu haben, dass in einer Ehe Geschlechtsverkehr selbstverständlich und etwas Harmloses und daher auch eine Verpflichtung der Ehefrau wäre. Da Marnie selbst schuldig ist, sieht er offenbar einen legalen Weg, sie so mit seinem Verhalten zu erpressen, Skrupel empfindet er dabei keine.⁶³⁹ Da Marnie sich weigert den Geschlechtsakt zu vollziehen und Mark dies nicht respektiert, wird ihr Selbstbestimmungsrecht massiv verletzt. Auch sexistische Witze und Anzüglichkeiten zählen zu sexueller Gewalt gegen die Frau. In einigen Szenen des Films werden sexistische Handlungen und Kommentare hinsichtlich der äußeren Erscheinung der Frau als Witz verpackt, welche zum damaligen Zeitpunkt keineswegs verpönt waren. Es werden weiter unter Beispiele für sexistische Witze, die im Film vorkommen, genannt. Weil Mark zu Beginn Marnie Zeit einräumt, er kultiviert ist und es auch nach der eigentlichen Vergewaltigung zu keinem körperlichen Übergriff mehr von seiner Seite her kommt, ist anzunehmen, dass die Vergewaltigungsszene verharmlost wurde. Es zeigt sich, dass in den Köpfen der Menschen bis heute die Trivialität des Fremden vorherrscht, der eine Frau des Nachts überwältigt, nicht jedoch, dass es sich bei einer Vergewaltigung um den eigenen Partner handeln könnte.⁶⁴⁰ Das weiter oben beschriebene ideale Gesellschaftsbild wurde ebenso in vielen Filmen aus dieser Zeit, wie eben auch in *Marnie*, repräsentiert. Im Film finden sich derartige offene und versteckte Anhaltspunkte und Andeutungen die vermitteln, dass dieses gesellschaftliche Bild ein optimales wäre. Die gezeigten

⁶³⁷ Vgl. ebd., S.137.

⁶³⁸ Vgl. Lindner, *Tatort Ehe*, S.13.

⁶³⁹ Vgl. ebd., S.20.

⁶⁴⁰ Vgl. Lindner, *Tatort Ehe*, S.8f.

Umstände im Film sind daher aus heutiger Sicht keineswegs mehr aktuell. Die Protagonistin ist im Grunde genommen, eine selbstständig handelnde, emanzipierte junge Frau. Selbstverständlich rechtfertigt dies nicht ihre kriminellen Handlungen. Es wäre jedoch möglich dass, aus diesem Grund, da ihr Handeln dem gängigen Bild widersprach, ein Mann sie zur Umkehr zu bewegen versucht, was ihm letztendlich, trotz einiger Hürden, gelingt. Er möchte sie dazu bringen, eine gute Gastgeberin zu sein, als Hausfrau auf ihn zu warten und die Etikette quasi einzuhalten. Sehr gut erkennbar ist dies an der Szene, als Mark ins Büro fährt und Marnie Anweisungen gibt, wie sie sich während seines Abschieds korrekt zu verhalten habe: „[...] Wife follows husband to the front door. Gives and or gets a kiss. Stands pensively as he drives away. Oh, a wistful little wave is optional.“⁶⁴¹ Deutlich kann man diesen Worten und seiner Mimik die Ironie entnehmen, mit der Mark versucht aus Marnie eine klassische Ehefrau zu machen. Marnie bleibt zum Schluss bei Mark, sie sieht ein, dass sie, um die Formulierung auf die Spitze zu treiben, nur „an der Seite eines Mannes“ genesen kann. Die Entsprechung auf gesellschaftlicher und damals zeitgemäßer Ebene wäre, dass die Ehe als einzige Einrichtung wahre Sicherheit geben könne.⁶⁴² Ihre Lebensweise vor dieser Einsicht wird als wild und ungezügelt gezeigt, sie ist aufgrund ihrer psychischen Labilität verwirrt. Letzteres entspricht erneut dem propagierten Gesellschaftsbild, so wird sie durch ihre fragmentierte, instabile Psyche zusätzlich zu einer hilfsbedürftigen und schwachen Frau degradiert. Es wird indirekt vermittelt, dass nur ein Mann in der Lage ist, sie zu bändigen und auf den rechten Weg zu führen. Der Film weist darauf hin, dass sie alleine nicht dazu fähig ist. Des Weiteren wird auch die Lebensweise von Marnies Mutter Bernice indirekt kritisiert. Sie war Prostituierte, und dies führte erst dazu, dass Marnie ihrem traumatischen Erlebnis ausgesetzt wurde. Bernice ist am Ende eine gebrochene Frau, dies ist gewissermaßen das Resultat ihrer „schlechten“ Lebensart und sie muss ihre „Verfehlung“ einsehen.

4.2 Laura Mulveys Kritik am männlichen Blick

In ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ aus dem Jahre 1973, übt die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey zum einen Kritik an der

⁶⁴¹ *Marnie*, TC 1:18:20.

⁶⁴² Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S.130.

phallogozentrischen Psychoanalyse Freuds und kritisiert die unbewusst manifest gewordenen Bilder der Frau vor allem im Hollywood- Film.⁶⁴³ Die Skopophilie, die im ersten Kapitel schon besprochen worden ist, oder, um mit Freuds Terminus zu sprechen, die „Schaulust“,⁶⁴⁴ wäre eine der möglichen lustvollen Komponenten, die der Film zu bieten hat. Freud meint in seiner Sexualtheorie, dass schon Kinder im Betrachten großes Interesse an den Funktionen der Geschlechtsteile des jeweils anderen Geschlechts bekunden würden und das Schauen und die Lust daran auch Ausgangspunkt der Perversion sein könne, wie Voyeurismus, das zwanghafte Beobachten, oder Exhibitionismus, das zwanghafte Sich- zeigen-Wollen und Gesehen-Werden-Wollen. Es wäre eine Komponente der Sexualität.⁶⁴⁵ Daraus folgt, dass das Beobachten anderer, die zwangsläufig durch das Betrachten zu Objekten degradiert werden, zu sexueller Lust führen kann.⁶⁴⁶ Im Ansehen eines Filmes und im Kino, so Mulvey, werde der Zuseher zum Voyeur, aufgrund der Abgeschottetheit die der Film propagiert und die sich daraus ergebende Distanz zum Betrachter. Der Film vermittele eine Privatheit, die im Schutz der Dunkelheit des Kinoraumes beobachtet werden könne. Die lustvolle Betrachtung könne in aktiv und passiv eingeteilt werden, wobei in der patriarchalischen Ordnung stets dem Mann der aktive Part zukomme.⁶⁴⁷ Mulvey lässt diesbezüglich keine andere Lösung gelten. Die Frau werde durch die männliche Fantasievorstellung gestaltet. Es komme ihr der Part des Exhibitionisten zu, sie werde ausgestellt und dem männlichen Blick präsentiert. Sie werde zum Objekt, das sexuelle Ausstrahlung vermittelt.⁶⁴⁸ Auch in *Marnie* gibt es einige Momente, in denen die Protagonistin eben jene erotische Konnotation zu erhalten scheint. In der Anfangsszene, in der Marnie den Bahnsteig entlanggeht, bleibt die Kamera demonstrativ hinter ihr um den Blick zu imitieren, der der attraktiven Frau nachsieht um sie von Kopf bis Fuß bewundern zu können.⁶⁴⁹ Nach ihrem geglückten Diebstahl bei Mr. Strutt wirft Marnie ihre nassen blonden Haare zurück, diese Szene ist sehr erotisch, sie ist halbnackt und

⁶⁴³ Vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in: *Visual and Other Pleasures* (Indianapolis: Indiana University Press, 1989), S.14.

⁶⁴⁴ Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.17.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., S.17f.

⁶⁴⁶ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S.16.

⁶⁴⁷ Vgl. ebd., S.19.

⁶⁴⁸ Vgl. Mulvey, S.19.

⁶⁴⁹ Vgl. *Marnie*, TC 0:02:13.

lächelt dabei in die Kamera.⁶⁵⁰ Des Weiteren verweilt die Kamera den Film hindurch wiederholt auf ihrem Gesicht in Nahaufnahme, als sie ihr Pferd reitet und isoliert sie von anderen Personen im Film um ihre Rolle als Ausstellungsstück noch stärker zu unterstreichen. Auch ihr Diebstahl in der Firma Rutland ist mit Erotizismen aufgeladen. So werden ihre Beine, als erotisches Symbol, genau gefilmt, die grazile Bewegung, als Marnie die Putzfrau bemerkt und sie auf leisen Sohlen zu entkommen versucht.⁶⁵¹ Zum einen haben hier ihre Beine erotische Ausstrahlung, zum Anderen könnte auch vermittelt werden, dass Marnie selbst Lust empfinden würde bei ihrem Diebstahl. Wie erläutert, kann Stehlen auch ein lustbesetzter Akt sein und dies könnte durch die Kameraführung hier deutlich gemacht werden. Dieses Bild hat also mehrere Funktionen und dient der Vermittlung mehrerer Schlüsse.⁶⁵²

Wie Mulvey weiter ausführt, diene die Frau im Film neben ihrer Darstellung als sexuell aufgeladenes Objekt, auch als Interessensobjekt des männlichen Protagonisten und damit des Zuschauers, der sich mit dem Protagonisten identifiziere.⁶⁵³ Es ist naheliegend, dass aus diesem Grund auch häufig Stars für die Hauptrollen besetzt wurden, damit der Zuseher sich noch mehr mit der Rolle gleichsetzt oder sich durch sie vertreten fühlt.

Die diebische Seite an Marnie weckt die Neugier von Mark im Film, er findet sie erotisch und scheint Marnie in vielen Szenen förmlich mit seinen Blicken auszuziehen. Als Beispiele können die Szene genannt werden, als Mark Marnie aufspürt und sie ihm einen Teil des gestohlenen Geldes übergibt. Er lächelt und mustert die junge Frau von Kopf bis Fuß.⁶⁵⁴ Auch die Anfangsszene als Mark sich an die Diebin aufgrund ihrer Beine erinnert, ist bezeichnend für die Frau als Trägerin der passiven Erotik.

In der klassischen Narration des Hollywood-Films ist es der Mann, dem, laut Mulvey, die Bedeutung des aktiv Handelnden und Schauenden zukomme. Ohne Marks Intervenieren und seinen Nachforschungen zu ihrer Vergangenheit, hätte Marnie nicht zu ihrer Identität gefunden, das wird im Film vermittelt. Es käme Mark als Mann somit doppelte Bedeutung der Macht zu, zum Einen, da er im Hinblick auf die Filmhandlung der Aufdecker der Ursache von Marnies Trauma

⁶⁵⁰ Anmerkung: siehe Zweites Kapitel, S.38f.

⁶⁵¹ Vgl. *Marnie*, TC 0:45:54.

⁶⁵² Vgl. Fründt, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S.230.

⁶⁵³ Vgl. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", S.19.

⁶⁵⁴ Vgl. *Marnie*, TC 0:47:43.

ist, zum Anderen, weil er die eigentliche treibende Kraft im Film ist.⁶⁵⁵ Auch das Ende von *Marnie* orientiere sich demnach ganz an den gängigen Konventionen Hollywoods. Die Frau, die vorerst ungezügelt war, konnte von dem Mann gebändigt und, im Falle von *Marnie*, geheilt werden, er verfügt nun über Kontrolle über sie und die Frau bleibt letztendlich freiwillig bei dem Mann. Ihre anfängliche Abgebrühtheit gegenüber jeglicher Gefühlsregung hinsichtlich eines Mannes, wäre in Wahrheit nur verdeckte Hilflosigkeit.⁶⁵⁶ Diese Darstellung von Frauen im Film wäre, den Quellen zufolge, häufig gewesen. Sie hat zwar ihre Eigenschaften als Femme Fatale aufgeben müssen, zugunsten der Liebe aber zu einem neuen Selbst gefunden. Die Frau symbolisiere die Fleischgewordene Kastrationsdrohung, daher muss, so Mulvey, diese Gefahr entweder durch Aggressionen seitens des Mannes gebannt werden oder aber, indem er die Frau und ihre Attraktivität zu seinem Fetischobjekt auserwähle.⁶⁵⁷ In *Marnie* werden beide Möglichkeiten, der Frau habhaft zu werden, herangezogen. Mark verhält sich sadistisch und aggressiv gegenüber Marnie, er unterdrückt sie und seine Aggressivität findet ihren Höhepunkt in seiner Vergewaltigung. Gleichzeitig unterminiert Mark mit seinem Fetischismus und seinen Blicken die Frau als selbstständige und vollwertige Person. Dies sind an und für sich Widersprüche und beweisen, dass es sich bei Mark um eine psychisch labile Person handeln muss. Seine Perversion ist paradox, da Mark nach außen hin ein rechtschaffener Mann ist, dessen sexueller Trieb ihn aber moralisch niederträchtig handeln lässt.⁶⁵⁸ Da er als Charmeur auftritt und Hitchcock einen Star für die Rolle Marks engagierte, fällt seine negative Charakterisierung nicht weiter ins Gewicht. Mit Gewalt und Fetischismus versucht Mark die Frau seinem Willen zu unterwerfen, die Frau wird somit ganz selbstverständlich degradiert.⁶⁵⁹ Indem der Mann Macht verkörpert in Form seiner physischen Präsenz und da er gut situiert ist, er außerdem die Schuld der Frau beweisen kann, wird er automatisch als im Recht befindlich dargestellt, es kommt so gewissermaßen zu einem unbewussten Zugeständnis des Patriarchalen.⁶⁶⁰ Im Falle von *Marnie* gelingt es Mark, Marnie zu unterjochen indem er sie auf frischer Tat bei ihrem Diebstahl ertappt, seine

⁶⁵⁵ Vgl. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", S.20.

⁶⁵⁶ Vgl. Modleski, *The Women who knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*, S.4.

⁶⁵⁷ Vgl. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", S.21.

⁶⁵⁸ Vgl. Mulvey, S.23.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd., S.23.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S.24.

weitere Vorgehensweise als legales Verhalten ausgibt, sie vor die Wahl stellt, ihn zu heiraten oder ins Gefängnis zu gehen und Marnie schließlich ihre Schuld eingestehen muss. Ihre Unterdrückung wird als „Rettung“ getarnt. Da bestimmte subjektive Kamerapositionen und die offensichtliche Aufrichtigkeit des Mannes den Zuseher zusehends von dessen richtigem Handeln überzeugen, übernehme dieser schließlich dessen Sichtweise.⁶⁶¹

Angesichts des Entstehungsdatums des Aufsatzes ist zu beachten, dass Mulvey wie auch andere feministische Autorinnen ihrer Zeit, einen teilweise radikalen Standpunkt vertraten, dennoch sind in ihren Texten nach wie vor aktuelle Bezüge enthalten, die beweisen, dass die Feminismus-Debatte bezüglich Ungleichheiten zwischen dem weiblichen und dem männlichen Geschlecht in unserer modernen Gesellschaft, keineswegs ausgefochten ist.

Wie bereits weiter oben angesprochen, finden sich im Film einige offen ausgesprochene Sexismen. Neben den Blicken, die die Männer im Film den Frauen zukommen, äußert sich der unterschwellige Sexismus in Worten und Handlungen, die aus heutiger Sicht unangebracht erscheinen. So meint Marks Vater als Mark ihm Marnie vorstellt, amüsiert: „A girl, is it?“⁶⁶² Es wird der Eindruck vermittelt, als würde die junge Frau nicht als vollwertige Person anerkannt werden und generell kommt es im Film häufig zum angesprochenen Infantilismus der Frau auf sozialer Ebene. In einer der nächsten Szenen werden explizit die Frauen darum gebeten, den Tee für die Männer einzuschenken.⁶⁶³ Des Weiteren gibt es eine Szene, die den Zeitgeist der beginnenden 60er Jahre gut einfängt. Bevor Marnie ihren Diebstahl in der Firma Rutland begeht, versteckt sie sich in der Toilette um von ihren Arbeitskolleginnen unbemerkt zu bleiben. Die Kamera ist dabei starr auf ihr Gesicht im Halbdunkel gerichtet, während ihre Kolleginnen im Waschraum sich lautstark über ihre Ehemänner unterhalten.⁶⁶⁴ Der Kontrast zu Marnie und den typischen Frauen wird hier sehr deutlich, da Marnie selbst die Berührung von einem Mann nicht ertragen kann.

4.3 Feministische Kritik an Freuds Ansichten

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S.23.

⁶⁶² *Marnie*, TC 0:38:48.

⁶⁶³ Vgl. *Marnie*, TC 0:39:08.

⁶⁶⁴ Vgl. *Marnie*, TC 0:42:40.

Freuds zahlreiche Thesen und Theorien, die zum Teil um 1900 entstanden sind, waren und sind immer wieder Ziel feministischer Kritikpunkte, wie der Literatur diesbezüglich zu entnehmen ist. So erscheint generell das Hoch-Schätzen des Phallus auf alle Bereiche, zu dem Freud tendierte, als veraltete Annahme. Es ist heute im äußersten Maße diskriminierend, wenn Frauen mangelhaft seien aufgrund der anatomischen Abwesenheit eines Penis und sie daher „Penisneid“ hegen würden, wie Freud in vielen seiner Schriften, die an dieser Stelle aufgrund ihrer unüberschaubaren Anzahl nicht erwähnt werden können, behauptet.⁶⁶⁵ Die Penislosigkeit der Frau könne, wie beschrieben, aufgrund der Annahme des männlichen Kindes von der kastrierten Mutter, zu seiner „Kastrationsangst“ führen, welche in der fetischistischen Urszene ihren Ausgang finde.⁶⁶⁶ Des Weiteren beschreibt Freud in seinen Ausführungen die psychosexuelle Entwicklung hauptsächlich an dem männlichen Kind.⁶⁶⁷ Neben seiner phallozentrischen Thesen ist jedoch auch anzumerken, dass Freud teilweise zu einer Zeit forschte, in der allgemein ein patriarchalisches Weltbild vorherrschend war, feministische Bestrebungen in ihren Kinderschuhen steckten und sich feministische Denkansätze von daher erst zaghaft aus den traditionellen Mustern zu entwickeln begannen.

Schlussresümee

Obwohl Hitchcocks Film zur Zeit seines Erscheinens den Quellen nach nur geringe Wertschätzung beim Kinopublikum erreichte, er aufgrund seiner augenscheinlich plumpen Inszenierungsweise und altmodischer Tricktechnik Zielscheibe der Kritik wurde und er als schwächeres Werk des „Master of Suspense“⁶⁶⁸ galt, kann *Marnie* heute vor allem als interessante zeitgeschichtliche Studie dienen, bei der das Verhältnis zwischen Mann und Frau, wie es zu Beginn der 60er Jahre weit verbreitet war, analysiert werden kann.

Marnie ist ein Film über eine junge Frau, die durch eine traumatische Erfahrung

⁶⁶⁵ Vgl. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S.457.

⁶⁶⁶ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S.14.

⁶⁶⁷ Vgl. Regina Becker-Schmidt, „Feministische Debatten zur Subjektkonstitution: Psychoanalyse und Feminismus“ in: Regina Becker-Schmidt, Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2000), S.136.

⁶⁶⁸ Lars-Olav Beier, „Die kalkulierte Willkür- wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik“ in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.57.

in ihrer Kindheit seelische Wunden davongetragen hat, und die ein Mann mit allen Mitteln versucht, zu heilen und das dunkle Geheimnis, das Marnie verdrängt hatte und sie zu einer zwanghaften und sexuell uninteressierten Diebin machte, zu ergründen. Der Film behandelt die Probleme, die sich während dieser Unternehmung ergeben, und zeigt Marnies zerrissene Psyche in bestimmten Momenten, die bei ihr Assoziationen an das traumatische Erlebnis wachrufen. Die als dominant und charmant auftretende männliche Figur Mark ist bei näherem Hinsehen ein ebenso psychisch instabiler Charakter. Er vergewaltigt Marnie um sie dazu zu bringen, ihr Schweigen zu brechen und um seine sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen, ohne auf Marnies Willen Rücksicht zu nehmen. Es ist ein interessanter Aspekt, wie Hitchcock, der Dokumentation „The Trouble with Marnie“ zufolge, selbst zur Vergewaltigung im Film Stellung nahm.⁶⁶⁹ Den Aussagen Evan Hunters zu seiner Kündigung im Rahmen der Vergewaltigungsszene ist zu entnehmen, dass Hitchcock sich mit den üblichen Konventionen des Hollywood-Films mit seinen Zensurvorschriften scheinbar nicht mehr zufrieden gab. Die Darstellung von Mark, verkörpert durch Sean Connery, und seine anschließende Zurückhaltung, relativierte diese Gewalterfahrung, die offenbar zur damaligen Zeit und in einer Ehe als nicht so schwerwiegend angesehen wurde, wie durch die Aussage von Jay Presson Allen vermittelt wurde.⁶⁷⁰

Die Darstellung der Störungsbilder und der Psychoanalyse im Film, der Einfluss des Regisseurs im Hinblick auf sein Verhältnis zu den Darstellern, sich wiederholende Motive im Film sowie die Glaubwürdigkeit der vermittelten Botschaft, dass durch Liebe und Zuneigung Heilung erfahren werden könne, wurde auf ihre Seriosität hin untersucht. Dies zu ergründen, war das Ziel meiner Arbeit.

Quellenverzeichnis

Bibliografie:

Selbständige Literatur:

Barnow, Sven. *Von Angst bis Zwang: ein ABC der psychischen Störungen: Formen, Ursachen und Behandlung*, Bern: Huber³, 2008.

⁶⁶⁹ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:08:50.

⁶⁷⁰ Vgl. „The Trouble with Marnie“, TC 0:09:03.

- Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Cohen, David. *Lexikon der Psychologie: Namen, Daten, Begriffe*, Weyarn: Seehamer, 1997.
- de Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1983.
- de Berg, Henk. *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: eine Einführung* Tübingen, Basel: Francke, 2005.
- Droese, Kerstin. *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, Coppingrave: Coppi-Verlag, 1995.
- Fiedler, Peter. *Persönlichkeitsstörungen*, Weinheim, Basel: Beltz ⁶, 2007.
- Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig, Wien: Deuticke, Orig.1905.
- Friedan, Betty. *Der Weiblichkeitswahn oder die Mystifizierung der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966.
- Fründt, Bodo. *Alfred Hitchcock und seine Filme*, München: Heyne ⁴, 1992.
- Graham, Winston. *Marnie*, London [u.a.]: Pan Macmillan, [Orig.1961] 2013.
- Graham, Winston. *Memoirs of a Private Man*, Ort unbekannt: Pan Macmillan, 2003.
- Hahn, Ronald M. , Giesen Rolf. *Alfred Hitchcock: der Meister der Angst*, München: Droemer Knauer, 1999.
- Hesse, Christoph. *Filmform und Fetisch*, Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- Hirsch, Mathias. *Trauma*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2011.
- In der Beeck, Manfred. *Der Zwang zu stehlen: psychologische, soziologische und juristische Aspekte der Kleptomanie*, Berlin: Bouvier Verlag, 1991.
- Knaevelsrud, Christine. *Posttraumatische Belastungsstörungen: Herausforderungen in der Therapie der PTBS*, Weinheim, Basel: Beltz, 2012.
- Koebner, Thomas [Hg.]. *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam ², 2007.
- König, Julia. *Posttraumatische Belastungsstörung*, Göttingen [u.a.]: Hogrefe, 2012.
- Kraemer, Horst. *Das Trauma der Gewalt: wie Gewalt entsteht und sich auswirkt: Psychotraumata und ihre Behandlung*, München: Kösel, 2003.
- Leszczynski, Christian. *Lexikon der Psychologie*, hrsg. vom Faktum-Lexikoninstitut, Gütersloh/München: Bertelsmann, 1995.
- Lindner, Susanne. *Tatort Ehe: zur sexuellen Gewalt in Mann-Frau-Beziehungen*, Wien: Wiener Frauenverlag, 1992.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York [u.a.]: Routledge ², 2005.
- Nickel, Marius. *Ängste, Zwänge und Belastungsreaktionen*, New York, Wien: Springer, 2008.
- Salje ,Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse-Regiepraxis*, Bassum: Media-Institut, 1996.

Scheugl, Hans. *Sexualität und Neurose im Film: Kinomythen von Griffith bis Warhol*, München: Hanser Verlag, 1974.

Spoto, Donald. *Alfred Hitchcock und seine Filme*, München: Heyne, 1999.

Stowasser, Josef M. *Stowasser. Österreichische Schulausgabe: Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, Wien: öbv & hpt, 1997.

Truffaut, François. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Heyne¹⁸, 1995.

Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence: Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*, Marburg: Schüren, 2004.

Zimbardo, Philip G., Gerrig, Richard J. *Psychologie*, München [u.a.]: Pearson Studium¹⁸, 2008.

Unselbständige Literatur:

Bauck, Markus. "Klingende Bilder- Hitchcocks Soundtracks" in: *Alfred Hitchcock*, Georg Seeßlen, Lars-Olav Beier [Hrsg.], Berlin: Bertz, 1999, S.145-163.

Beier, Lars-Olav, "Die kalkulierte Willkür- wie Hitchcock seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.57-75.

Becker-Schmidt, Regina. "Feministische Debatten zur Subjektkonstitution: Psychoanalyse und Feminismus" in: Regina Becker-Schmidt, Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2000, S.126-146.

Desalm, Brigitte. "Überwachen und Strafen- einiges über die Blicke bei Hitchcock" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.39-57.

Diepold, Barbara. "Schwere Traumatisierungen in den ersten Lebensjahren: Folgen für die Persönlichkeitsentwicklung und Möglichkeiten psychoanalytischer Behandlung" in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], München [u.a.]: Reinhardt, 1998, S.131-141.

Endres, Manfred, Moisl, Sibylle. "Entwicklung und Trauma" in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Manfred Endres, Gerd Biermann [Hrsg.], München [u.a.]: Reinhardt, 1998, S.11-27.

Esser, Michael. "Bange machen gilt- Spannung, Suspense und Schicksal" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.75-93.

Grob, Norbert. "Marnie" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.414-419.

Hirblinger, Annedore. "Der Opfer-Täter-Komplex im Bereich sexuellen Mißbrauchs: Behandlungstechnische Perspektiven bei der Aufarbeitung des Beziehungstraumas" in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], S.142-171.

Hirblinger, Annedore. "Inhaltliche Perspektiven der Behandlungstechnik: Der Opfer-Täter-Komplex" in: Endres, Biermann [Hrsg.], S.152-171.

Lehmann, Marco, Rüter, Kerstin. "Geliebte Dinge: Inszenierungen von Fetisch und Körper" in: *Gender, Queer und Fetisch: Konstruktion von Identität und Begehren*, Martin Schneider, Marc Diehl [Hg.], Hamburg: Männerschwarm, 2011, S.128-159.

Merker, Helmut. "Rear Window" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.364-370.

Midding, Gerhard. "Aus angemessen bequemer Distanz- Dekors und Schauplätze bei Hitchcock" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.125-145.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in: *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis: Indiana University Press, 1989, S.14-27.

Penning, Lars. "Schuld und Sühne- Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.93-107.

Penning, Lars. "To Catch a Thief" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.370-374.

Seeßlen, Georg. "Mr. Hitchcock would have done it better" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.185-223.

Seidel, Hans-Dieter. "Suspicion" in: *Alfred Hitchcock*, Seeßlen, Beier, S.311-314.

von Berg, Ulrich. "Torn Curtain" in: *Alfred Hitchcock*, Georg Seeßlen, Lars-Olav Beier [Hrsg.], Berlin: Bertz, 1999, S.419-425.

Walter, Joachim. "Psychotherapeutische Arbeit mit Flüchtlingskindern und ihren Familien" in: *Traumatisierung in Kindheit und Jugend*, Endres, Biermann [Hrsg.], S.59-77.

Mediographie:

Filme:

Marnie. Regie: Alfred Hitchcock, USA 1964, Universal Pictures, DVD-Video, 124 Min.

"The Trouble with Marnie". Regie: Laurent Bouzereau, DVD-Bonusmaterial auf DVD-Spielfilm *Marnie*, USA 2000, Universal Pictures, DVD-Video, 60 Min.

Webadressen:

Zu Alfred Hitchcock: Anon.: ohne Titel, in: *Follow-me-now.de*, o.J., www.follow-me-now.de/html/body_hitchcock_iii.html , Zugriff: 02.05.2014.

Anon.: "Marnie", in: www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/marnie.htm , Zugriff: 4.4.2013.

Berg, Charles Ramirez: „Alfred Hitchcock. A brief biography“, in: *The Encyclopedia of film*, 1996, hitchcock.tv/bio/bio.html , Zugriff: 27.03.2013.

Zu Winston Graham: Anon.: „Winston Graham“, in: *Official Winston Graham and Poldark website*, 2013, www.winstongraham.org/index.html , Zugriff: 27.03.2013.

www.winstongraham.org/films-and-television.html , 27.03.2013.

www.winstongraham.org/novels-and-other-works.html , 27.03.2013.

Barker, Dennis: „Winston Graham“ in: *The Guardian*, 14.7.2003,

www.guardian.co.uk/news/2003/jul/14/guardianobituaries.booksobituaries , Zugriff: 27.03.2013.

Quigly, Isabel: "Graham, Winston", in: *Encyclopedia.com*, 2001, www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401500236.html, Zugriff: 27.03.2013.

Zu den Filmbegriffen: Anon.: "About the film language glossary", in: *Film Language Glossary*, 2004, cnmtl.columbia.edu/projects/filmglossary/web/terms/split_screen.html, Zugriff: 03.03.2014.

Anon.: "Deskriptive Technik (Underscoring)", in: *Uni Potsdam*, o.J.,

www.unipotsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/mueller_meisdrock/docs/techniken.htm#deskriptiv, Zugriff: 09.04.2014.

Zu Marnie: Anon.: "Plädoyer für Hitchcock's Marnie", in: *Whoknows Presents: Film und Kontext*, 29.4.2011, whoknowspresents.blogspot.co.at/2011/04/pladoyer-fur-hitchcocks-marnie.html , Zugriff: 7.11.2013.

Goldsmith, Leo: „Marnie“, in: *notcoming.com*, 14.12.2011, www.notcoming.com/reviews/marnie/ Zugriff: 19.03.2013.

Marwinski, Tatjana: „Marnie“, in: *Drei Filme auf der Couch. Arte. TV*, 10.10.2013,

www.arte.tv/de/marnie/1384912,CmC=1384954.html, Zugriff: 16.04.2014.

Rucas, Derek P.: „The Pathologization of Marnie“, in: *Film Articles and Critiques*, 7.3.2003, www.angelfire.com/film/articles/marnie.htm , Zugriff: 27.07.2014.

Zur Rechtschreibung: Anon.: „vagina dentata“, in: *Oxford Dictionaries*, o.J., www.oxforddictionaries.com/definition/english/vagina-dentata, Zugriff: 09.05.2014.
Duden. de: www.duden.de/rechtschreibung/Affektivitaet , Zugriff: 18.04.2014.
www.duden.de/rechtschreibung/Rigidity, Zugriff: 18.04.2014.
www.duden.de/rechtschreibung/Frustration, Zugriff: 19.04.2014.
www.duden.de/rechtschreibung/Fetisch, Zugriff: 04.05.2014.

Homepage Anton- Proksch- Institut: www.antonprokschinstitut.at/typo3/index.php?id=1198,
Zugriff: 10.05.2014.

Zu den psychischen Störungsbildern: Anon.: „Ödipuskomplex“, in: *Lexikon online für Psychologie und Pädagogik*, o.J., lexikon.stangl.eu/1867/oedipuskomplex/ , Zugriff: 06.05.2014.
Anon.: „Antisoziale Persönlichkeitsstörung“, in: *Spektrum.de*, 26.3.2012, www.gehirn-und-geist.de/alias/psychologie-hirnforschung/antisoziale-persoelichkeitsstoerung/1018465 , Zugriff: 17.04.2014.
Anon.: „Ich-synton“, in: *Krankheiten.de*, o.J., www.krankheiten.de/Psychiatrie/ich-synton.php, Zugriff: 14.04.2014.
Anon.: „monosymptomatisch“, in: *Psychology48. Das Psychologie-Lexikon*, o.J., www.psychology48.com/deu/d/monosymptomatisch/monosymptomatisch.htm , Zugriff: 18.04.2014.
Anon.: „Die Angst vor der Angst“, in: *Psychic.de*, o.J., www.psychic.de/angst-vor-der-angst.php, Zugriff: 19.04.2014.
Anon.: „Zwangserkrankung und andere Zwänge“, in: *Psychiatriegespraech.de*, o.J., psychiatriegespraech.de/psychische_krankheiten/zwang/zwangserkrankung_ueberblick/, Zugriff: 17.04.2014.
Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Charite.de*, o.J., psychiatrie.charite.de/patienten/krankheitsbilder/krankheitsbilder/persoelichkeitsstoerungen/, Zugriff: 17.4.2014.
Anon.: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Seele und Gesundheit.de*, o.J., www.seele-und-gesundheit.de/diagnosen/persoelichkeitsstoerungen.html , Zugriff: 17.04.2014.
Anon.: „Charakterneurose“, in: *Therapeut Berlin.de*, o.J., www.therapeut-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6742:beta-blocker&catid=39:a&Itemid=1,
Zugriff: 08.05.2014.
Anon.: „Ursachen der Zwangsstörung“, in: *Zwaenge.de*, o.J., www.zwaenge.de/diagnose/zwangsstoerung_ursachen.htm, Zugriff: 19.04.2014.
Becker, Julia C: „Subtile Erscheinungsformen von Sexismus“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 7.2.2014, www.bpb.de/apuz/178674/subtile-erscheinungsformen-von-sexismus?p=all,
Zugriff: 27.03.2014.
Dreher, Jan: „Zum Unterschied von Intrusionen und Flashbacks“, in: *Psychiatrietogo.wordpress*, 13.11.2013, psychiatrietogo.wordpress.com/2013/11/13/zum-unterschied-von-intrusionen-und-flashbacks/ , Zugriff: 23.04.2014.
Faust, Volker: „Fetischismus“, in: *Psychosoziale Gesundheit.net*, o.J., www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/fetischismus.htm, Zugriff: 06.05.2014.
McCalmont, Jonathan: “Marnie (1964)- The Abusive Nature of Therapy”, in: *ruthlessculture.com*, 3.12.2009, ruthlessculture.com/2009/12/03/marnie-1964-the-abusive-nature-of-therapy/ ,
Zugriff:19.3.2013.
Morschitzky ,Hans: „Phobien“, in: *Panikattacken.at*, o.J. www.panikattacken.at/phobie/phobie.htm, Zugriff: 15.04.2014.
Morschitzky ,Hans: „Persönlichkeitsstörungen“, in: *Panikattacken.at*, o.J., www.panikattacken.at/persoelichkeitsstoerung/persoelichkeitsstoerung.htm, Zugriff: 17.04.,
2014 .
Nonnenmacher „Dissoziale Persönlichkeitsstörung und Psychopathie“, in: *Symptomat. de*, 19.3.2014, symptomat.de/Dissoziale_Pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung_und_Psychopathie,
Zugriff: 17.4.2014.
Wrumnig, Claudia: „Sexueller Fetisch-Objekte der Begierde“, in: *enjoyliving.at*, o.J., www.enjoyliving.at/lieben-und-leben-magazin/lust-und-liebe/sexualitaet/sexueller-fetisch--objekte-der-begierde.html , Zugriff: 04.05.2014.

Abstract

Ziel dieser Arbeit war es zu zeigen, wie in Alfred Hitchcocks Film *Marnie* psychische Störungsbilder inszeniert wurden, welche Wirkung ihre Darstellung auf den Zuseher hat und dank der Hilfe von Dr. Martin Poltrum vom Anton-Proksch Institut festzustellen, in wie fern ihre Darbietung sowie die Gestaltung der Psychoanalyse der Realität entsprechen. Des Weiteren habe ich zu Beginn der Arbeit versucht, zu erläutern, wie das Leben Alfred Hitchcocks und vor allem sein Verhältnis zu Frauen Einfluss nahm auf seine Werke, wie er psychische Abnormitäten wiederholt in seinen Filmen behandelte und auf welche Weise er diese schließlich in seinen Filmen darstellte. Letzteres habe ich versucht im Zweiten Kapitel durch die Szenenbeschreibung von *Marnie* näher zu illustrieren. Außerdem habe ich die Unterschiede zwischen dem Film und dem gleichnamigen Roman von Winston Graham ausgearbeitet, um daran die gravierenden Änderungen, die Hitchcock an seinem Film vornahm, abzulesen. Danach befasste ich mich im Hauptteil der Diplomarbeit unter anderem mit der Frage, an welchen psychischen Störungsbildern die beiden Protagonisten des Films leiden könnten und ob die Störungsbilder, die Hitchcock hier zeigte, tatsächlich auch in dieser Form zusammenspielen können. Dr. Martin Poltrum leistete mir diesbezüglich eine große Hilfestellung. Ich habe Recherchen darüber angestellt, wie eine schwerwiegende Traumatisierung im Kindesalter einen Menschen in seinem Verhalten beeinträchtigen kann, auch wenn Hitchcock im Film diese Aspekte überhöhte um den gewollten schockierenden Effekt beim damaligen Publikum zu erreichen. Auch mittels Kameraeinstellungen, die im Hitchcock- Universum wiederholt zum Einsatz kamen, konnten in *Marnie* Spannungsmomente arrangiert werden. Zum Abschluss habe ich mich mit der Darstellung der Frau in *Marnie* beschäftigt. Es wird darin die traditionelle Rolle der Frau der beginnenden 60er Jahre, die, wie vermittelt wird, ohne Mann an ihrer Seite unvollständig wäre, der einer selbstbewusst auftretenden, unabhängigen Frau gegenübergestellt. Laura Mulveys Gedanken in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ wurden mit Szenen aus dem Film ergänzt und im Hinblick auf Blickstrategien und der Gestaltung der Frau als passives Anschauungsobjekt, untersucht. Die kurze Beschäftigung mit feministischem Gedankengut in Bezug auf *Marnie* rundet die einführende Beschreibung Hitchcocks und seine Beziehung zu Frauen,

sowie die Inszenierung einer traumatisierten Frau, die von einem ebenso psychisch auffälligen Mann erpresst wird, ab.

Curriculum Vitae

Stefanie Jessica Hatzl, geboren am 6.2. 1990 in Neunkirchen, NÖ.

Besuch des Bundesrealgymnasiums in Neunkirchen, Matura 2008, Schwerpunktsetzung Psychologie.

Wintersemester 2008 Inskription an der Universität Wien, Studienfach Slawistik mit Schwerpunkt Russisch. Seit Sommersemester 2009 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Absolvierung unterschiedlicher Praktika, darunter Tätigkeit in der Arbeitsinspektion in der Fichtegasse 11, 1010 Wien.