

# Alfred Hitchcock, *Psycho*

Ingo Kammerer

Eigenartiges geschieht in diesem Film. Nicht so sehr in Bezug auf die behandelten Themen und geformten Überwältigungseffekte, die zweifellos für die Produktionszeit ungewöhnlich und skurril genug; sonderbar ist vielmehr die filmische Mehrfach-Offerte einer unmöglichen Kontaktaufnahme. Dreimal, bezeichnenderweise durch die Hauptfiguren, wird der Zuschauer direkt fixiert, ohne dass in der Folgeinstellung eine Figurensubjektive den Blick als Anblick innerhalb der Fiktion kennzeichnet (vgl. Abb. 1–3). Das träumende Publikum<sup>1</sup> wird unsanft geweckt, mit möglicherweise unangenehmen Auswirkungen in seinem voyeuristischen Tun ‚erkannt‘ oder aber auf seine besondere Bedeutung für diesen Film hingewiesen und dadurch vom Plot selbst distanziert. Ungewöhnlich häufig sendet hier die Anderswelt ein Signal der Verfremdung und Offenbarung zugleich, was im klassischen Hollywood-Kino<sup>2</sup> durchaus unüblich ist, da doch die Quasi-Realität des Films unentdeckt, die Trennlinie zur Gegenwart des Rezipienten unsichtbar bleiben soll. Nicht hier. Zumindest nicht durchgängig. Die Protagonisten des Films fassen ihr Publikum grinsend ins Auge. Dafür muss es Gründe geben.

---

<sup>1</sup> Die Analogie von Kino und Traum oder Träumen wird in theoretischen Betrachtungen schon bald nach Erfindung des Films diskutiert und bis heute immer wieder aufgegriffen (vgl. die Überblicksdarstellung in: Brütsch, „Dream screen?“, auch Teile in: Kappelhoff, „Kino und Psychoanalyse“). Stark reduziert kann man mit Faulstich (vgl. *Grundkurs Filmanalyse*, S. 19–23) den Spielfilm als „ein emotionales Erlebnis, eine Art Traum“ für den Zuschauer betrachten, in dem sich „über Identifikation und Projektion das Unterbewusste, das Verdrängte“ des Betrachters äußert und „aus dem man [erst] ‚erwacht‘, wenn der Film zu Ende ist“ (ebd., S. 19f.).

<sup>2</sup> Als klassisches Hollywood-Kino wird allgemein die Zeit der großen Filmstudios von etwa 1920 bis Ende der 1950er Jahre betrachtet. In diesem auch als *Golden Age* bezeichneten Zeitraum eroberten Hollywood-Produktionen ihre führende Position auf dem Weltmarkt und die großen US-amerikanischen Filmstudios eine beinahe unbeschränkte ökonomische Machtposition im Filmgeschäft. Basierend auf der Kontrolle von Produktion, Vertrieb und Präsentation der Filme (vgl. Grob, „Hollywood“, S. 259) waren insbesondere effiziente Genreproduktionen und das Starsystem sowie, daraus folgend, eine spezielle Studioästhetik des Wiedererkennens wichtige Parameter dieser normsetzenden Politik (vgl. Schweinitz, „Stil“, S. 594). Zum Erzählgrundsatz der Filme wurde das Kontinuitätsprinzip erhoben, wodurch der unsichtbare Schnitt (vgl. *coverage system* in: Beller, „Montage“, S. 169–172) und damit eine ungestörte Teilnahme des Zuschauers an der Filmhandlung zum (bis heute weitgehend gültigen) Standard der Narration geriet (vgl. Schleicher, „Montage“, S. 391ff.). Der distanzierende Figurenblick in die Kamera zur Durchbrechung der vierten Wand und Direktadressierung des Publikums – im Vorfeld des ‚goldenen Zeitalters‘ durchaus eine Option der Zuschaueransprache – war in diesem voyeuristischen Kino des Einfühlens und Erlebens nicht vorgesehen.



Abb. 1–3: (An-)Blicke

Wer sich mit *Psycho* auseinandersetzt, bewegt sich im Bereich des Genrekinos (und geht doch darüber hinaus), fokussiert mit Alfred Hitchcock einen Autor mit bestimmter Ästhetik (und muss diese gerade in Bezug auf jenen Film neu gewichten), hat es schließlich mit einem Werk zu tun, das nicht nur die Filmrezeption mit Auswirkungen bis zum heutigen Tag verändert hat, sondern gar sprichwörtlich geworden ist und die wohl höchste Publikationsdichte (in Wort, Bild und Ton) vorweist, die ein Film bis dato erzielen konnte. *Psycho* ist wahrlich ein ‚Monsterfilm‘, ein Schlüsselwerk der Filmgeschichte, das weit mehr Bezugsfelder offeriert, als hier diskutiert werden können. Im Folgenden soll daher vornehmlich die Komposition des Textes im Fokus stehen oder die darin vollzogene kuriose Allianz des Regieautors mit dem Publikum.

## I. Medienverbund *Psycho*

*Psycho* ist verfilmte Literatur. Man übersieht das gelegentlich, vielleicht sogar zurecht, da der Roman bezüglich Qualität und Wirkung mit dem Film nicht Schritt halten kann. Robert Bloch, ein recht erfolgreicher Autor populärer Kriminaltexte, schreibt 1959 – lose orientiert am zwei Jahre zuvor aufgedeckten Kriminalfall des Ed Gein<sup>3</sup> – *Psycho* als rätselhaften Horror-Thriller. Multiperspektivisch erzählend, durch erlebte Rede immer wieder Einfühlung in verschiedene Figuren anbietend und zugleich (natürlich) einen Überblick verweigernd, legt Bloch all jene Inhalte vor, die im Film wiederkehren werden: die ‚sprechende‘ Mutter als Mumie, der Gelddiebstahl Mary (späterhin Marion) Cranes und deren Flucht, der Mord unter der Dusche – auch der Schlussmonolog ‚Mutters‘, die „nicht einmal einer Fliege etwas zuleide tun konnte“,<sup>4</sup> ist bereits vorhanden.

Obwohl sich Hitchcock und Drehbuchautor Joseph Stefano inhaltlich also recht eng an Blochs Roman halten,<sup>5</sup> sind da doch Eingriffe, auch medial bedingte Verände-

<sup>3</sup> Ed Gein aus Plainfield im Bundesstaat Wisconsin war ein Massenmörder und Leichenschänder, der sich zuhause ein Gruselkabinett aus Menschenteilen eingerichtet hatte und wohl sehr mit seiner toten Mutter in Verbindung stand (vgl. Rebello, *Geschichte von Psycho*, S. 29–37). Robert Bloch war der erste Autor, der Geins Charakter und Taten (weitläufig) in der Figur des Norman Bates literarisch aufgriff, indes nicht der letzte. Insbesondere im Spielfilm wird immer wieder auf Geins Fall zurückgegriffen, z.B. in der bekannten Horror-Serienfigur *Leatherface* (zuerst: *The Texas Chain Saw Massacre*, USA 1974, R. Tobe Hooper).

<sup>4</sup> Bloch, *Psycho*, S. 184.

<sup>5</sup> Bloch selbst hat in einer Nachbemerkung zum Roman ab 1994 auf diesen Umstand hingewiesen. Verärgert darüber, dass nicht mehr er, sondern vielmehr der Drehbuchautor Joseph Stefano als Urheber der Geschichte betrachtet wird, stellt er fest, sein Roman *Psycho* sei die „Vorla-

rungen, die schließlich den (Qualitäts-)Unterschied ausmachen.<sup>6</sup> So wird z.B. die Rolle Marion Cranes beträchtlich aufgewertet und durch die Besetzung mit dem einzigen ‚Star‘ des Films verstärkt an die Einfühlungsbereitschaft und Handlungsvorwegnahme des Publikums appelliert. Ähnliches gilt für die Figur des Norman Bates. Der im Roman nicht eben attraktive, über 40-jährige Alkoholiker – durchaus ein Unsympath – wird im Film nicht nur, aber auch durch den Besetzungscoup Anthony Perkins zu einer völlig anderen Figur, mit der man zwangsläufig mitfühlen kann (und soll!). Natürlich fällt als besonderes filmisches Konzentrat die Gestaltung der ‚Marion-Crane-Story‘ der ersten 45 Filmminuten auf,<sup>7</sup> vor allem aber ist die bei Hitchcock stattfindende Hinwendung an den Zuschauer, an seine Gewohnheiten und Hoffnungen in Bezug auf die Gestaltung von (Genre-)Filmen in diesem Ausmaß neu und tatsächlich entscheidend. Denn eigentlich geht es in Hitchcocks *Psycho* nur um das Publikum, dessen Manipulation einerseits, andererseits aber auch um die Offenbarung dieser Manipulation. Entsprechend ist die dramaturgische Gestaltung des Plots von immenser Bedeutung: Genre- und Handlungserwartungen des Publi-

---

ge, der die Handlung mitsamt ihrer überraschenden Wendungen entnommen ist, und ohne die es den Film nicht gäbe.“ (Bloch, *Psycho*, S. 188)

<sup>6</sup> Zum Filminhalt: Marion möchte Sam heiraten, der aber hat ein Geldproblem und ziert sich. Also unterschlägt sie 40 000 \$ und flieht aus Phoenix in Richtung Fairvale zu Sam. Nach turbulenter Flucht steigt sie in einem versteckten Motel ab, dessen Besitzer, Norman Bates, nebenan mit seiner kranken und eigentümlichen Mutter in einer viktorianischen Villa lebt. Als Marion vor dem Zubettgehen eine Dusche nimmt, wird sie von einer älteren Frau (?) mit mehreren Messerstichen getötet. Kurz darauf entdeckt Norman (scheinbar) schockiert die Tat und beginnt sofort mit Aufräumarbeiten. Schließlich beseitigt er die Leiche und das, was an sie erinnert (auch das nicht erkannte Geld!), indem er alles im Auto verstaut und dieses im naheliegenden Sumpf versenkt.

Sam, Marions Schwester Lila und der Versicherungsagent Arbogast sind fortan auf der Suche nach Marion (und dem Geld!). Während Arbogasts Routine-Befragung in Bates Motel erweckt Norman dessen Verdacht, da er nicht nur widersprüchliche Angaben macht, sondern sich auch beharrlich weigert, ihn seiner Mutter vorzustellen. Nachdem der Versicherungsagent dies Sam und Lila telefonisch mitgeteilt hat, sucht er Mutter Bates auf und wird von ihr (?) mit zahlreichen Messerstichen ermordet. Währenddessen erfahren Sam und Lila vom Sheriff des Ortes, dass Normans Mutter lange tot ist, und beschließen auf eigene Faust im Motel zu recherchieren. Ihr Unterfangen endet beinahe mit dem Tod Lilas, als sich herausstellt, dass Norman schizophoren ist und in der Kleidung seiner Mutter all die Morde begangen hat. Sam überwältigt Bates in letzter Minute und liefert ihn der Polizei aus. In Polizeigewahrsam ist Norman, der seine tote Mutter als ausgestopfte Mumie im Haus hielt, dann endlich ganz zur Mutter geworden und erwägt mit ihrer Stimme eine Art des lebendigen Sich-Totstellens als Unschuldsbeteuerung und Zukunftslösung. Als Abbild der beginnenden kriminaltechnischen Aufarbeitung wird in der Schlusseinstellung das Auto (und das Geld!) aus dem Sumpf hinter Bates Motel gezogen.

<sup>7</sup> Bloch präsentiert dem Leser den merkwürdigen Norman Bates (Kap. 1) und erst im Anschluss daran Mary Crane auf der Flucht, nicht weit vom fatalen Motel entfernt (Kap. 2). Wenn auch im Folgenden über Erzählerbericht, erlebte Rede und inneren Monolog eine Einfühlung mit Mary Crane ermöglicht wird, ist doch das auch genrespezifisch relevante tödliche Zusammentreffen mit einem bereits bekannten Psychopathen absehbar. Bloch erfüllt also beinahe klassisch die Genreerwartungen des Rezipienten (vgl. ebd., S. 1–41), während Hitchcock die Hoffnungen des Publikums (auch durch Verbergen des Antagonisten) lange Zeit in die falsche Richtung lenkt (s.a. Kap. II.2.).

kums werden wirkungsvoll durchbrochen, die Positionierung des Zuschauers in der Schwebelage gehalten, der Film selbst durch ein doppeltes Zentrum und die darin vollzogene Spiegelung in zwei kontrastierende Texte unterteilt.

Dieser Film, meinte Hitchcock zu Truffaut, gehöre doch eigentlich den Filmemachern. Nicht die Handlung, keine irgendwie bedeutende Botschaft des Films, auch keine außergewöhnliche schauspielerische Leistung habe den Betrachter bewegt. Der reine Film – also die Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, lauter technische Sachen – erschüttere hier das Publikum und bringe es zum Schreien.<sup>8</sup> Filmkunst zu gebrauchen, um eine Massenemotion zu schaffen, sei sein Ziel gewesen. Und die Rechnung ging bekanntlich weltweit auf.

## II. Psycho-Dramaturgie

### 1. Zentrum Marion – „I’ll replace it with her fine, soft flesh“<sup>9</sup>

Es ist durchaus naheliegend, die Betrachtung *Psychos* mit der berühmtesten Szene des Films, wenn nicht der Filmgeschichte, zu beginnen. Mit der ‚Duschszene‘ endet nicht nur der erste Teil des Films in einer brachialen Gewaltexplosion, sondern auch die genrespezifische Sicherheit des Zuschauers. Und eigentlich endet hier der Film. Alles Noch-Kommende ist ein Nach- und Eingedenk-der-Duschszene, alles Vorhergehende muss im Gefolge der Begebenheit im Badezimmer neu gewichtet werden. Zweck und Ziel dieses Films sind hier in knapp zwei Minuten komprimiert zu besichtigen: Ein überraschender Mord hinterlässt eine Leerstelle im Film, die den Zuschauer aus dem Gleichgewicht wirft.

Auch heute noch ist die Szene ein effizienter Tiefschlag für den Betrachter. In einem damals nie gesehenen Schnittgewitter bricht das Grauen über ihm ein; völlig unerwartet wird er seiner Identifikationsfigur beraubt, auf eine Art und Weise, die in den Magen fährt. Die unerhörte Tat, die den beruhigenden Moment der Reinigung hurtig zerstört, ist kaum zu verdauen, obgleich doch bei, zugegeben, distanzierter Analysearbeit (und sinnvollerweise abgestellter Toninformation) nichts wirklich Grauensvolles – im Sinne von: blutig, zerfetzend oder gar abtrennend – konkret wahrzunehmen ist. Im Unterschied zum heute mehr denn je gültigen Interesse an expliziter Gewaltdarstellung, gelingt Hitchcock mit der Duschszene so etwas wie die pure Suggestion von Gewalt *on screen*: Alles, was der Zuschauer sieht und hört, wird von ihm selbst zu einem blutigen Massaker zusammengeführt. Der Film liefert hierfür zwar die audiovisuelle Grundlage, diese aber wird gerade auf der visuellen Ebene zur reinen Andeutung von Gewalt, zum ‚metrischen Montagetanz‘ der Kamera um ein unmögliches Paar.

<sup>8</sup> Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 275f.

<sup>9</sup> Hitchcock, *Psycho*, 00:24:07f.



Abb. 4–6: Mordabstraktionen

Es ist das Superzeichen ‚Film‘, das durch Einstellungsmontage, Montagetempo und auditive Information den Zuschauer zur persönlichen Schließung des Szeneninhalts anleitet. Dabei ist die Montagegeschwindigkeit während der Tat mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge weit unter einer Sekunde extrem gerafft.<sup>10</sup> Die visuelle Komposition der Szene weicht immer wieder von den Figuren ab und präsentiert wilde und unscharfe Sprünge, die eine klare räumliche Orientierung des Zuschauers erschweren und den eigentlichen Vorgang durchaus abstrahieren, eben zur Schöpfung durch Montage erheben (vgl. Abb. 4–6).<sup>11</sup> Allerdings ist das wirklich Erschütternde an der Duschszene die Tonspur. Die sehr hoch abgemischten ‚Streicherdolche‘ des Komponisten Bernard Herrmann als ein intensives und überaus effektives musikalisches Alarmsignal, die Stiche in Melonen durch den Geräuschemacher als Tonraum für eigene Vorstellungen,<sup>12</sup> vereinzelte Schreie des Opfers und, nicht zu vergessen, die fortwährend prasselnde Dusche: Es ist die auditive Szenengestaltung, die den visuellen Abstraktionsraum in das Grauen der gegenwärtigen Rezeption zurückführt. Marion Cranes Ermordung ist reine Filmkunst, eben das von Hitchcock beschriebene Zusammensetzen von „Filmstücken, Fotografie, Ton“, um „das Publikum zum Schreien zu bringen.“<sup>13</sup>

Dass die Szene in der Dusche so wirken kann, verdankt sie neben der gekonnten formalästhetischen Umsetzung aber auch ihrer erzähldramaturgischen Funktion: Sie ist quasi der ‚blinde Fleck‘ des Films. Vollkommen unsichtbar gehalten läuft doch alles auf sie zu, ist sie Dreh- und Angelpunkt der perfiden Dramaturgie *Psychos* und

<sup>10</sup> Die Konfrontation der Antagonisten dauert knapp 20 Sekunden bei 33 Einstellungen. Dabei variiert die Einstellungsdauer zwischen 0,33 und 1,5 Sekunden, jedoch mit deutlicher Tendenz zur Präsenz unter einer Sekunde (27 Einstellungen!; vgl. Fischer, *Duschmord*, S. 120–124). Insgesamt wird während der „Phase des Mordes“ mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 0,7 Sekunden gearbeitet, was im Vergleich zur Vor- (Ø: 6,25 Sekunden) und Nachphase der Duschszene (Ø: 9,8 Sekunden) natürlich eine signifikante Abweichung und überhaupt für 1960 ein ungewohnt hohes Schnitttempo repräsentiert (vgl. ebd., S. 68).

<sup>11</sup> Brigitte Desalm („Überwachen und Strafen“, S. 47) spricht vom „Ultimo einer mit filmischen Mitteln nahezu abstrakt ausgeführten Gewaltdarstellung.“ Dieser Wille zur Abstraktion oder das „geradezu abstrakte Verhältnis zum Film und den dort erzählten Geschichten“ (Keazor, „Hitchbook“, S. 17) ist kein Vorrecht *Psychos* oder gar der Duschszene, sondern ein Grundprinzip Hitchcock'scher Kunst. Schon früh erkannten Rohmer und Chabrol, dass „Hitchcock einer der größten Erfinder von Formen in der Geschichte des Films“ sei und diese formalen Gestaltungsideen nicht der Verschönerung des Inhaltes gälten, sondern eben denselben erst kreierten (Rohmer/Chabrol, *Hitchcock*, S. 232). Form schafft Inhalt: „In dieser Formel steckt der ganze Hitchcock.“

<sup>12</sup> Vgl. Rebello, *Geschichte von Psycho*, S. 223

<sup>13</sup> Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 275.

ein Chaosmoment der rezeptiven Desorientierung, der lange (auch über den Filmschluss hinaus) im Zuschauer vorhält. In der Dusche geschieht etwas mit diesem Film, kommt es zum Bruch mit der Erzählkonvention und so zur Verabschiedung des teilwissenden Zuschauers. Ein neuer Film beginnt.

## 2. Der Vorfilm – „Sometimes we deliberately step into those traps“<sup>14</sup>

Was kennzeichnet nun aber den vorangegangenen Text, der unsichtbar zur Duschszene strebt? Zunächst eine vom Publikum zu erwartende Handlungsführung im Genrefeld des Suspense-Thrillers der Marke Hitchcock. Zu den Konventionen dieser intertextuellen Verständigung<sup>15</sup> zählen ein Identitätsproblem der Identifikationsfigur und die notwendige radikale Perspektivierung der Erzählung auf eben diese Figur. Der Thrillerprotagonist, der aus seinem bisherigen Alltag in eine Welt der Bedrohung und Unsicherheit geworfen wird,<sup>16</sup> ist dabei ein Einfühlungsobjekt oder eine „Ankerfigur“<sup>17</sup> für den Zuschauer, der im gemütlichen Kinossessel mit ihm (geistige) Abenteuer erleben kann. Dieser *thrill* oder das Erleben von Angstlust<sup>18</sup> in relativer Sicherheit und bei zeitlicher Rahmung ist das Ziel der Rezeption.

Marion Crane ist in diesem Kontext zwar eine etwas eigenwillige, aber durchaus funktionale Identifikationsfigur. Dass sie außerehelichen Geschlechtsverkehr in Stundenhotels ausübt, ist für 1960 natürlich unerhört, aber sie will ja unbedingt geheiratet werden, weshalb der ‚gute Kern‘ der Figur dem damaligen Zuschauer die Einfühlung erleichtert; dass sie nun, um die Hochzeit mit Sam zu beschleunigen, 40.000 \$ unterschlägt, ist freilich ein Problem, aber die Permanenz ihres schlechten Gewissens, ihr absolut unprofessionelles Verhalten auf der Flucht und letztlich ihre Entscheidung zur Rückkehr und Rückgabe machen es dem Publikum möglich, ihr mit Sympathie zu begegnen; auch dass sie von Janet Leigh und damit dem einzigen Star des Films verkörpert wird, hilft dem Publikum, einiges an Zumutung zu ertragen.<sup>19</sup> Jedoch sind nicht nur das Star-System und das damit angesprochene Begehren

<sup>14</sup> Hitchcock, *Psycho*, 00:36:24f.

<sup>15</sup> Vgl. Kammerer, *Film – Genre – Werkstatt*, S. 105–122.

<sup>16</sup> Zum häufig durch einen Zufall eingeleiteten genrespezifischen Weltenwechsel, dem ‚Weg ins Exil‘, wozu die bisherige Heimat dem Protagonisten wird, vgl. Kammerer, „Das Exil des Thrillerhelden“, S. 221–226 (am Beispiel von Hitchcocks *North by Northwest*) u. dets., *Film – Genre – Werkstatt*, S. 142–144.

<sup>17</sup> Koebner/Wulff, „Einleitung“, S. 11.

<sup>18</sup> So die Übersetzung des eigentlich „unübersetzbaren“ Begriffs *thrill* (Balint, *Angstlust und Regression*, S. 6) in Michael Balints psychologischer Studie *Thrills and Regressions*, die zur Verdeutlichung der Wirkung des (Film-)Thrillers immer wieder herangezogen wird, vgl. z.B. Seeblen, *Thriller*, S. 9–21; Derry, *The Suspense Thriller*, S. 21–30; Kammerer, *Film – Genre – Werkstatt*, S. 147–149.

<sup>19</sup> Die Geldunterschlagung hält doch einige, kaum zu füllende Leerstellen bereit. Weniger vielleicht das von Marion in der Eingangsszene geäußerte ‚Legalisierungsinteresse‘ der sexuellen Beziehung ist irritierend – obwohl auch dieser Wunsch nach konventioneller Ordnung sich schwerlich mit einem Diebstahl verträgt –, in jedem Fall scheint es aber nicht sehr wahrscheinlich, dass der brav seine Schulden abzahlende und doch alles in allem recht biedere Sam diese Tat guthießen wird.

des Zuschauers hier entscheidend, auch das Genrewissen, die erhoffte Thrillerspannung und die im Film vorgenommene rigorose perspektivische Engführung tun ein Übriges, dass das Publikum erst gar nicht zum „Wahrscheinlichkeitskrämer“<sup>20</sup> wird. Spielfilme sind eben ein Spiel, eine Quasi-Realität, deren Regeln nur hier gelten und vom Spieler nicht allzu streng mit der Wirklichkeit abgeglichen werden sollten. Das Publikum ist vorerst und durchaus konventionell an die Figur Marion Crane gebunden. Stetig in ihrer Nähe erlebt man ihre Verwicklungen hautnah, hört ihre inneren Stimmen und sieht, was sie sieht.

Jene zuletzt genannten Blickmontagen – also subjektive Kamerablicke in Kombination mit der Ansicht des Blickenden – sind ein wichtiges filmisches Mittel der Einfühlung und Projektion und gerade in Hitchcocks Werk ein substanzielles Element der Zuschauerbeteiligung.<sup>21</sup> Alle Ansichten der Figur Marion haben mit den prägenden Handlungsinhalten der knappen ersten Filmhälfte zu tun: mit dem gestohlenen Geld (Abb. 7–9) und der Flucht. Der Anspannungsraum Marion Cranes wird also ständig auf den Zuschauer zurückgespiegelt und dieser nimmt zwangsläufig (und wohl mehr und mehr begeistert) am unmoralischen Abenteuer teil.

Solche unmoralische Verstrickung des Rezipienten findet ja bereits mit der ersten Einstellung des Films statt. Der Kameraflug über die Dächer von Phoenix/Arizona hat kein anderes Ziel als das Eindringen in eine Intimzone (vgl. Abb. 10–12), was 1960, das muss man heute eben erklären, sowohl filmisch als auch inhaltlich eine Zumutung darstellt. In puritanischen Zeiten und einem mächtigen Zensurapparat wie dem „Production Code“<sup>22</sup> war es im Film nicht gestattet, selbst verheiratete Filmfiguren auf einem Bett zu platzieren, und an die Propagierung von außerehelichen Aktivitäten in diesem Feld erst gar nicht zu denken. Wie es Hitchcock nun geschafft hat, diesen fulminanten Einstieg durchzusetzen, sei dahingestellt. Dass er ihn braucht, um das Publikum von Anfang an in lose Gefilde zu führen und so in eine angstlüsterne Position des sehenden Begehrens zu verstricken, soll aber nicht unerwähnt bleiben. Die objektiven Kamerabewegungen im Vorfeld der Duschszene sind diesem ‚brennenden Blick‘ geschuldet und eng mit dem Handlungsgerüst der Thrillerspannung verankert: Das post-koitale Paar hat ein Heirats-, weil Geldproblem, das fremde Geld liegt in Griffweite und könnte eine Lösung sein.

Gerade mit diesem Geld gibt sich Hitchcock besondere Mühe. Fortwährend in Detailschüssen fokussiert, jede Geldentnahme und Ortsveränderung minutiös dokumentierend (vgl. Abb. 13–15), sogar mit einem eigenen musikalischen Leitmotiv

<sup>20</sup> So („our old friends, the plausible“; Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 108) nannte Hitchcock amüsiert-despektierlich jene Zuschauer, die in Fiktionen nach logischen Entwicklungen und Herleitungen suchen und sich auf diese Weise (denn sie ‚unterschreiben‘ nicht den Fiktionsvertrag) um das Unterhaltungsziel fiktionaler Lektüre bringen.

<sup>21</sup> Vgl. Kammerer, *Film – Genre – Werkstatt*, S. 149ff.

<sup>22</sup> Der *Production-* oder *Hays-Code* war eine Art Selbstzensur der US-amerikanischen Filmindustrie, um staatlichen Interventionen zuvorzukommen. Der 1930 erstellte *Code* versprach, dass kein Film produziert werde, der moralische Fragwürdigkeiten ausstelle, und versuchte dies über eine Richtlinienliste (einen besonderen Sperrvermerk erhielten sämtliche Bereiche des Sexuellen) sicherzustellen. Der *Code* wurde 1968 durch die Einführung der gestaffelten Altersfreigabe abgelöst. Vgl. Neumann, *Production Code*.

ausgestattet, ist das Geldbündel der Dreh und Angelpunkt der ersten 45 Filmminuten. Und ist doch zugleich „überhaupt nichts“<sup>23</sup> oder eine Abart des so genannten *MacGuffin*, ergo das „reine“ Zeichen, das nur auf sich selbst verweist“<sup>24</sup>, zwar wichtig für die Figuren des Films, aber, so Hitchcock, ohne jede Bedeutung für Erzähler und Zuschauer.<sup>25</sup> An den 40.000 \$ interessiert nur der damit zusammenhängende Gesetzesübertritt und die folgende Flucht einer leidlich sympathischen Figur, weshalb für das besondere rezeptive Bedingungsfeld *Psychos* festzuhalten ist, dass ein reines Zeichen alle Aktivitäten des Films auslöst und folglich ein nichtiges Ding den Zuschauer vom (Nach-)Denken abhält.

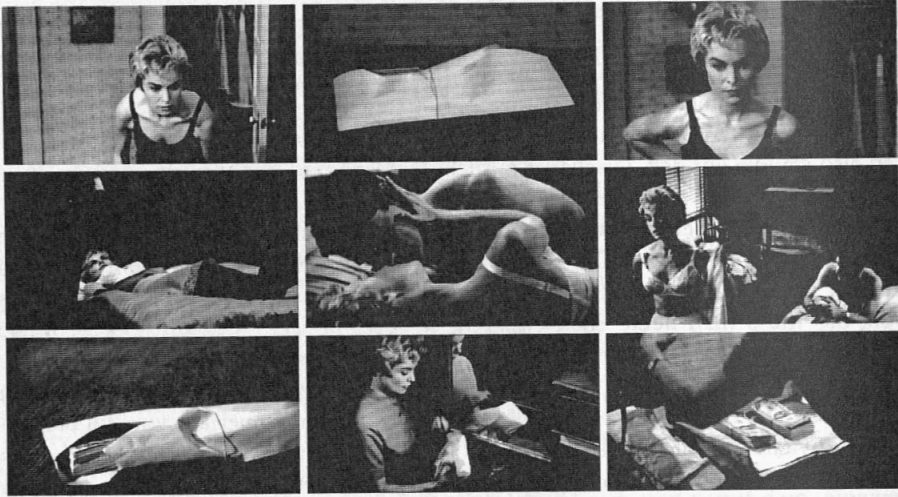


Abb. 7–15: Köder und Heringe – Blickmontagen (7–9), post-koitales Paar (10–12), Geld (13–15)

Genau betrachtet ist das Geld nämlich ein Ablenkungsmanöver wie der gesamte erste Teil des Films. Denn die nicht eben integrale Verwicklung des Zuschauers in die Spannungsdramaturgie von Heiratsplänen, Gelddiebstahl und dilettantischem Fluchtverhalten des einzigen Filmstars der Besetzung ist ein *red herring*, eine falsche Fährte. Ein Handlungs Dreh, um die Wirkung der Duschszene zu potenzieren. Hitchcock manipuliert das Publikum also zu Gefühlen, die keine Lösung erfahren, bindet den Zuschauer ausschließlich an eine Figur, die die Hälfte des Films nicht überleben darf, verwickelt letztlich den Rezipienten in eine Form der lasterhaften Teilnahme, ohne ihm die Gelegenheit zu bieten, das moralische Dilemma wieder abzuschütteln. Es ist ein raffiniertes und zudem durchtriebenes Spiel, das hier mit dem genrespezifischen Sehnen des Zuschauers veranstaltet wird. Denn dieser begehrende (auch hoffende) Blick des Betrachters fließt ja schließlich mit den toten Augen seiner Identifikationsfigur in den Abfluss der Duschwanne und bleibt so im Ganzen ungelöst und unbefriedigt. Wenn dann das in einer objektiven Kamerafahrt präsentierte Geld

<sup>23</sup> Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 127.

<sup>24</sup> Elsaesser, „Dandy in Mr. Hitchcock“, S. 29.

<sup>25</sup> Vgl. zum *MacGuffin*: Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 125ff.



stumm bleibt und somit nicht nur sein musikalisches Leitmotiv, sondern auch seine angenommene Funktion hörbar verliert, wird der Dreh der Konzeption eigentlich aufgedeckt (vgl. Abb. 16–18). Der Zuschauer aber ist rettungslos überfordert, gewissermaßen allein vor Ort zurückgelassen und hofft nun, wenn der anschließende Kamerablick hoch zur Villa geht und Normans Vorwürfe an ‚Mutter‘ zu hören sind, auf Auflösung und Orientierung.



Abb. 16–18: Homerisches Gelächter – Doppelter Bedeutungsverlust (Figur und Objekt)

Mit der Duschszene ist der nur ihretwegen platzierte erste Film unbefriedigend geplazt. Ein zweiter beginnt, der all die im Vorfeld eingebrachten Kategorien der Sinnstiftung spiegeln wird.

### 3. Zentrum Norman – „We all go a little mad sometimes“<sup>26</sup>

Noch einmal zurück zur Kamerafahrt des Übergangs (Abb. 16–18): Mit der Bewegung über den toten Filmstar hinweg, auf das nun endgültig funktionslose reine Zeichen des verborgenen Geldbündels zu, endet eigentlich unter homerischem Gelächter des Erzählers der Film oder, so könnte man sagen, das teuflische Experiment des Filmemachers mit dem Zuschauer. Es galt das antizipierende Genrepublikum in die Irre zu führen und abschließend zu schockieren und dies ist zweifellos gelungen. Gleichwohl ist die mit der Duschszene erreichte Desorientierung des Publikums natürlich ein Zustand, der ausgenutzt werden will.

Zunächst offeriert Hitchcock dem erschöpften Publikum einen trügerischen Erholungsraum. Die akribische Darstellung der Säuberungshandlungen von Norman Bates ist zum einen eine Ruhezone nach ‚Schnittgewitter‘ und unerhörter Plotwendung, zum anderen aber eine neuerliche Unmöglichkeit, denn natürlich werden hier Spuren verwischt. So ist auch dies eine Verstrickungsmaßnahme, die der Rezipient vornehmlich deswegen hinnimmt, da er auf der Suche nach Beruhigung, Sicherheit und Orientierung erneut sein Heil bei einer Figur sucht. Solche Suche korrespondiert mit den aristotelischen Wirkungsbedingungen des klassischen Kinos und des Genrefilms allgemein, wo mit dem Versprechen einer ‚inneren Affektreinigung‘ dem Publikum Spannungsminderung im Zuge der zeitlich begrenzten Allianz mit fiktiven Figuren in Aussicht gestellt wird. Von reichlich fehlgeleitetem Jammer und Schauer umgetrieben, sucht der Zuschauer hier eine Loslösung und neue Orientierungsgrundlage und ‚findet‘ sie schließlich, auch aus Mangel an Optionen, im zwiespältigen Norman Bates.

Bates ist ja bereits vor dem Duschmord durch den einzigen Perspektivenwechsel als Zufluchtstätte eingeführt worden (vgl. Abb. 19–21). Dabei allerdings – das Prin-

<sup>26</sup> Hitchcock, *Psycho*, 00:40:25f.

zip unmoralischer Verstrickung bleibt bestehen – als tadelnswerter Peeping-Tom, der (wie das Publikum auch) seinen Begierden freien Lauf lässt. Nun steht Norman Bates aber unter der Fuchtel einer gruseligen Mutter, ist irgendwie ganz sympathisch und wahrhaftig schockiert bei der Entdeckung der Toten. Ergo springt das Publikum auf seine Seite, nimmt an seiner Vertuschung verwirrt und bejahend teil und wünscht ihm, dass die verwerfliche Tat gelingt.



Abb. 19–27: Der Zuschauer als Komplize<sup>27</sup>

Wieder sind die Blickmontagen das Verbindungselement. Säuberungs- und Aufräumarbeiten Bates' bieten Ansichten für Einfühlung und Projektion (vgl. Abb. 22–24). Bei der abschließenden Versenkung des Autos (mit Koffer, Mordopfer und Geld!) kommt es dann aber zu einem magischen Moment des Films, der etwas genauer betrachtet werden soll. Noch einmal: Hier geht es um die Vertuschung eines Mordes und dem kann man wohl kaum zustimmen. Freilich setzt solch ablehnende Haltung einen mündigen und gewissermaßen integren Zuschauer voraus, wovon in *Psycho* zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auszugehen ist. Das Auto muss verschwinden – und damit evtl. auch die Erinnerung an den bösen Scherz der ersten 45 Minuten. Die Frage ist nur: Wie lässt man dies den Zuschauer selbst formulieren? Hitchcock greift hier, wie oft, zu den Erkenntnissen des Kuleschow-Effekts, nach denen der Zuschauer bei subjektiver Montage automatisch Erblicktes und Blickenden in Beziehung setzt sowie eigene Gedanken und Emotionen auf den eher neutral agierenden Schauspieler projiziert.<sup>28</sup> Wenn nun also das Auto kurzzeitig im Sumpf steckenbleibt und eine Entlarvung der Tat droht, dann wünscht man (für/mit Norman) den Un-

<sup>27</sup> Titel einer Hitchcock-Studie von Jens Malte Fischer. Fischer verdeutlicht, dass in Hitchcock-Filmen über die Gestaltungsmuster subjektive Montage, Suspensedramaturgie und Rollenbesetzung eine sympathetische und kathartische Identifikation mit dem Schurken möglich sei (vgl. Fischer, „Zuschauer als Komplize“) und bezeichnet dies als „das eigentliche ‚skandalon‘ der Filme Hitchcocks“ (S. 148).

<sup>28</sup> Vgl. Beller, „Aspekte der Filmmontage“, S. 22.

tergang der Beweisstücke und hofft auf das Gelingen der Vertuschungstat. Das abschließende Lächeln Normans, der im Übrigen beim ersten Gegenschnitt vollkommen neutral agiert (vgl. Abb. 25–27), spiegelt gewissermaßen die Erleichterung des Zuschauers wider.

Wenn also der Rezipient zehn Minuten nach der Ermordung seiner Identifikationsfigur zur Vertuschung der Tat quasi gedankenaktiv beiträgt, ist nicht mehr zu übersehen: *Psycho* hat sich längst seinen Idealzuschauer zurechtgeschneidert, der, rettungslos gejagt von eigenen Emotionen und Hoffnungen, zum Spielball in den Händen eines manipulierenden Erzählers geworden ist. Jenes zweigeteilte dramaturgische Zentrum *Psychos* – Duschmord und Tatvertuschung – veranschaulicht das wesentliche Gestaltungsprinzip dieses ‚Zuschauerfilms‘. Man ist immer nah dran und wird zu widersprüchlichen Emotionen und ‚Handlungen‘ verführt: Opfer und Täter, unschuldig Getriebener und schuldiger Antreiber, Getäuschter und dennoch Gläubiger. Der Rezipient ist auf Dauer der Ansammlung von Hoffnungsdefiziten und unmoralischen Ein- und Ausblicken nicht gewachsen und wird so zum willfährigen Komplizen der jeweils vorgetzten Handlungsfigur.

#### 4. Der Nachfilm – „As if I could do anything except sit and stare“<sup>29</sup>

*Psycho* ist als solches ‚Laborexperiment‘ mit dem zweigeteilten Zentrum eigentlich beendet. Was ‚bewiesen‘ werden musste – der Zuschauer am Gängelband des Regisseurs, von diesem auf vielerlei verquere Wege geführt –, ist bewiesen und die folgenden 46 Minuten sind dann auch nurmehr eine Art Nachfilm, eine Form der kriminalartigen Groteske, die auch deshalb den Zuschauer fesseln kann, weil die Verunsicherung durch den Duschmord noch immer anhält.

Dabei wird gewissermaßen konsequent die im dramaturgischen Zentrum verdeutlichte Spiegelung der Gestaltungsmotive weitergeführt. Die noch im ‚Vorfilm‘ bevorzugte (und hinterhältige) Eindeutigkeit der Handlungsführung und der ausgelegten Fahrten wandelt sich ins Undurchsichtige und Mehrdeutige, das eingangs immer wieder festzustellende ‚Offenbarungsinteresse‘ der objektiven Kameraführung weicht einer verbergenden Verschleierungstaktik.<sup>30</sup> Auch existiert in diesem Nachfilm die eine Identifikationsfigur nicht mehr. Vielmehr wird nun dem Publikum eine Anzahl von Reflektorfiguren angeboten, ohne dass man sich an eine davon besonders binden kann oder will. Selbst die Blickmontagen – im Vorfeld der Dusche klar im Bezugsfeld der Thrillerspannung funktional – werden nun zum Zuschauer hin gelegentlich weit geöffnet und vieldeutig.

Wenn beispielsweise Lila Crane auf der Suche nach ‚Mutter‘ die trutzige Villa durchschreitet (ab ca. 01:31:30), sind all jene Elemente im Spiel, die Hitchcock so liebt, um das Publikum in die Handlung zu verstricken. Der erneut wirksame Kule-

<sup>29</sup> Hitchcock, *Psycho*, 01:43:05f.

<sup>30</sup> So ist z.B. die unter die Decke fliegende Kamerafahrt, bevor Norman ‚Mutter‘ in den Keller trägt, nicht mehr aufdeckend und zugleich verstrickend wie noch im Vorfilm, sondern Geheimnis umwittert und tatsächlich eine Entfernung des Publikums von der Intrige. Vgl. Hitchcock, *Psycho*, 01:21:49–01:22:54.

show-Effekt in beinahe reiner Form überlässt es aber hier vollständig dem Zuschauer, Sinn zu stiften. Die Objekte, die Lila in den Blick nimmt, können vieles bedeuten und bedeuten letztlich doch nichts oder eben das, was der Zuschauer auf sie projiziert. Da nun der Höhepunkt des Films längst überschritten, das Experiment mit dem Publikum, wie erwähnt, bereits beendet und demnach keine Verstrickung mehr vorgesehen ist, ist auch keine Zeichenbedeutung noch wirklich relevant. Somit lässt z.B. der rein durch Blickmontagen erzählende Film in Normans Zimmer (vgl. Abb. 28–36) viele Möglichkeiten der (emotionalen) Zuschreibung auf Normans Charakter zu: sexuell konnotierte, die Regression des Bewohners betreffende, den Psychopathen in ihm erläuternde, aber auch eher neutral bezeichnende. Jeder Zuschauer gestaltet hier seinen Aktivierungsgrad selbst und wenn Donald Spoto in Bezug auf das titellose Buch (das er als pornografische Schrift entlarvt; vgl. Abb. 34f.) in Lilas Gesicht (vgl. Abb. 36) eine „schockierte Reaktion“ gesehen haben will,<sup>31</sup> dann ist das eine Bedeutungsprojektion unter vielen möglichen.

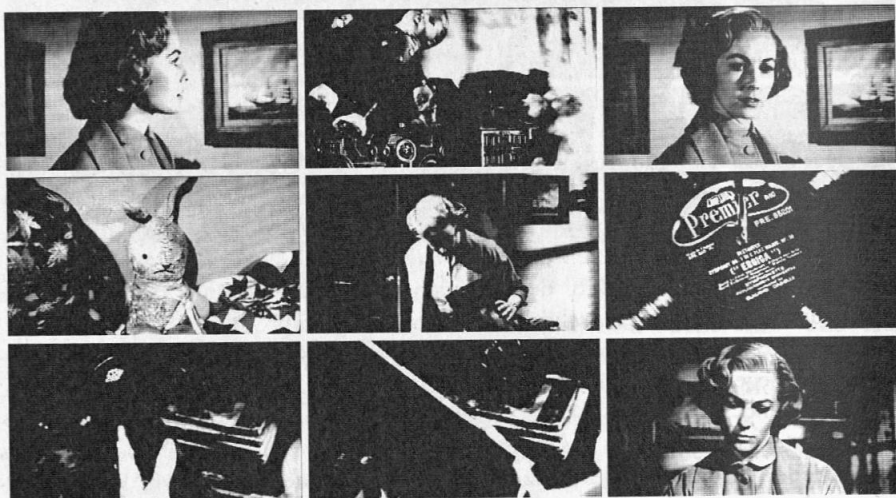


Abb. 28–36: Bedeutungsoffene Blickmontagen

Hitchcock überlässt mit diesen offenen Tableaus dem Zuschauer die Ausgestaltung seines Anspannungsraums. Natürlich weiß der Strippenzieher, dass die Duschszene noch immer ihre Wirkung tut und ‚Mutter Bates‘ noch nicht in Erscheinung getreten ist. Also kann er den Betrachter vollkommen frei beteiligen an der Ausgestaltung dieses Nachfilms, der doch keine andere Funktion hat als die der Anspannungsdehnung vor der ‚Aufdeckung‘ des Geheimnisses.

Jenes damit gemeinte Kennenlernen ‚Mutters‘ (ab ca. 01:36:37) – und das ist das Ziel des Nachfilms und der möglicherweise letzte ‚Hoffnungsanker‘ des Zuschauers – wendet den Film dann endgültig zur reinen Farce. Die miraculös sich in Richtung Zuschauer drehende Mumie, der überzogene und gedehnte Schrei Lila Cranes, Norman Bates wild lachend in der Halbtotalen und der rettungslos überspielte

<sup>31</sup> Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 342.

Überwältigungskampf sind eigentlich nicht mehr ernst zu nehmen. Hitchcock demaskiert das ganze Unterfangen der Handlungsverschleppung hier recht deutlich und doch wirken wieder die musikalischen ‚Streicherdolche‘ und mit ihnen die Erinnerung an die bereits weit zurückliegende Szene.

Die folgende zweite Auflösung durch den Psychiater ist nur noch für all jene ‚Wahrscheinlichkeitskrämer‘ gedacht, die es ganz genau wissen wollen. Allerdings wird auch hier eigentlich nichts wirklich verdeutlicht: In *Psycho* geht es eben nicht um den Transvestiten Norman Bates, sondern um die Travestie des Films – nicht um die ödipale Beziehung von Mutter und Sohn, sondern um die Abhängigkeit des Rezipienten vom Autor – überhaupt nicht um Figuren auf der Handlungsebene des Films, sondern um die hinzukommende Figur des Zuschauers, ohne die der Film nicht funktioniert – schließlich auch nicht um Geld, sexuelle Neurosen oder andere Handlungsintrigen und deren Lösung, sondern um die Verwicklung des Publikums in einen Manipulationsplot der Willkür.

Ohne Frage, *Psycho* ist schon auch ein böser Scherz mit dem Publikum. Das Schlussbild (01:43:46f.) des aus dem Sumpf gezogenen Autos erinnert den Zuschauer noch einmal an vergangene Taten, auch an das darin platzierte Geld, das ja als eine Art Auslöser der folgenden ‚Übertritte‘ bezeichnet werden kann. Hier findet keine Schonung des unmoralisch Verstrickten statt, auch nicht, wenn das Zerschneiden des Bildes – ein Rückbezug auf den Filmvorspann – das filmische Prinzip der Montage, der Perspektivenführung durch Schnitt, also des gewollten Sehens und Verbergens beschwört.

### III. Fun Picture *Psycho*

Wo aber ist nun der ‚Spaß‘ des Ganzen auszumachen? Hitchcock hat ja mehr als einmal erklärt, wie königlich er sich bei der Produktion von *Psycho* amüsiert habe: Er sprach immer von (s)einem ‚fun picture‘.<sup>32</sup> Aber wie bei anderen Aussagen Hitchcocks muss man auch hier vorsichtig sein bzw. genau hinsehen. Zum Beispiel auf den Trailer zu *Psycho*.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> „You have to remember that *Psycho* is a film made with quite a sense of amusement on my part. To me it's a *fun picture*. The process through which we take the audience, you see, it's rather like taking them through the haunted house at the fairground“, Hitchcock, zitiert in Wood, „*Psycho*“, S. 74. Im Interview mit Bogdanovich verdeutlichte Hitchcock: „Wenn ich humorvoll sage, dann meine ich damit *meinen* Humor [...]. Hätte ich dieselbe Geschichte auf ernsthafte Art erzählen müssen, dann hätte ich den Verlauf einer Krankengeschichte dokumentiert und diese nicht mit den Mitteln des Krimis oder Suspense wiedergegeben. Es hätte sich dann darauf beschränkt, was der Psychiater am Ende berichtet“, Bogdanovich, „Synonym für ‚Suspense‘“, S. 651.

<sup>33</sup> In diesem (Meta-)Trailer fungiert Hitchcock als eine Art Tour-Guide, der den Zuschauer zu verschiedenen Räumen des Films führt (allesamt im Setting Motel mit Villa) und ihn auf einige Attraktionen desselben hinweist. Inhalte der Filmstory werden aber immer nur bis zu einem bestimmten Punkt preisgegeben, um dann vielsagend zwinkernd abzubrechen (im Stil von: „*This picture has great significance, because ... Let's go to Cabin No. 1*“, Hitchcock, *Trailer Psycho*, 04:36f.; s.a. Abb. 38). So erhält man manchen Einblick in das Kommende (mehrere Morde,

Zunächst ist dies ein Trailer, in dem ein merklich lustvoll agierender Autor die Zuschauer mit auf eine Tour durch die Film-Settings nimmt (vgl. Abb. 37–39). Natürlich verrät Hitchcock hier nicht alles über den Film, er stellt vielmehr grauenhafte Details fröhlich als Attraktionen in Aussicht und macht den Zuschauer so schon im Vorfeld zum begehrenden Komplizen, denn solches will durchaus ‚gesehen‘ werden. Was somit textsortenspezifisch konsequent gestaltet ist – das Publikum soll ja den Hauptfilm aufsuchen –, ist infolge der besonderen Präsentation durchaus außergewöhnlich. Denn Hitchcock, der Regisseur und Gestalter, ‚verrät‘ beim Gang durch die Filmräume nichts weniger als den Fiktionsvertrag, indem er dem Betrachter durch seine Anwesenheit zeigt, dass hier ein Autor von seiner Kunstschöpfung erzählt, während er durch die dafür geschaffenen Kulissen spaziert.<sup>34</sup>



Abb. 37–39: *Psycho Sightseeing*

Wenn der Brite hier also mit der Realitätsillusion des Films schon im Vorfeld bricht, dann ist das in dieser Deutlichkeit sicherlich auffällig, bei genauer Betrachtung seiner Filme allerdings auch irgendwie vertrautes Terrain. Es gehört mit zu den Eigenarten dieses Genrewerks, dass immer wieder auf die Gemachtheit seines Spannungsraums verwiesen wird. Da ist der spezielle Humor des Briten, der oft genug in Momenten steigender Anspannung gezündet wird und den Zuschauer blitzartig von der einen Emotion der Nähe in die andere der Distanz führt. Zudem gibt es bekanntlich in jedem Film einen Auftritt Hitchcocks in seiner Schöpfung. Jene Cameos – für das damalige Publikum eine der Attraktionen eines Hitchcock-Films – sind stets auch eine Produktionsoffenbarung, die den Rezipienten kurzzeitig und fröhlich vom Film-inhalt distanziert.<sup>35</sup> Zuschauer eines Hitchcock-Thrillers sind also von Anfang an

---

problematische Mutter-Sohn-Beziehung, Handlungsort Villa mit Motel), antizipiert auch Beziehungen, ohne aber die Zusammenhänge wirklich erkennen zu können.

<sup>34</sup> James Allardice, einer der Autoren Hitchcocks, schrieb den Trailer zu *Psycho* (vgl. Arnold, „23 Minuten“, S. 168) und orientierte sich dabei in Vorgehen und Stil an den ebenfalls von ihm verantworteten Rahmenhandlungen zur Fernsehserie „Alfred Hitchcock presents“. Jenen Rahmen der seit 1955 ausgestrahlten Fernsehserie beherrschte allein Hitchcock, indem er mit Blick in die Kamera „witzig-makabre Einführungen“ (Hahn/Giese, *Alfred Hitchcock*, S. 113) zu den folgenden TV-Krimifiktionen zum Besten gab. Das Konzept war ausgesprochen erfolgreich und so war es ein logischer Schritt, die erzielte Popularität des Briten für seine Kinofilme zu nutzen. Obgleich das Publikum die Art der Ansprache also kannte, war dann die fiktionalfaktuale Vermischung der Inhaltsbereiche im *Psycho*-Trailer (Hitchcock im Filmsetting) etwas Neues, ebenso die direkte Bezugnahme auf konkrete Filminhalte im Sprechtext. Deutlich wird aber sowohl da als auch dort: Star des Films ist der Regisseur.

<sup>35</sup> Vgl. Kammerer, *Film – Genre – Werkstatt*, S. 167ff.

immer ein wenig entillusioniert und erwarten den Spaß der hurtigen Spannungsunterbrechung und entlarvenden Selbstreferenz des Autors.

*Psycho*, der Hauptfilm, scheint da dann aber eine Ausnahme zu sein. Zwar tritt hier Hitchcock auf, jedoch beinahe versteckt, im Hintergrund und unter einem Stetson verborgen.<sup>36</sup> Auch schreitet der Film recht ernst und düster voran und vielleicht hat ja der Autor mit dem Trailer bereits seine humorvollen Karten ausgespielt. Keineswegs. Die Komik ist hier sogar deutlicher als in seinen anderen Filmen eine Auswirkung der Figuren-Zuschauer-Allianz. Wie bereits zu Beginn verdeutlicht, lässt Hitchcock in *Psycho* die Protagonisten aus ihrer Rolle springen und das Publikum direkt adressieren (vgl. Abb. 1–3). Der Zuschauer wird an-, möglicherweise auch ausgelacht, in jedem Fall ‚erkannt‘ und auf das Spiel (mit ihm?) hingewiesen. Diese kaum zu ignorierende Durchbrechung der filmischen Illusion ist ein absolut genrefremder Effekt, ein ironisches Verständigungssignal aus der Anderswelt, das für einen parodistischen Unterton sorgt und als ein Hinweis auf die Lektüreoption von *Psycho* als Komödie gelesen werden kann. Natürlich eine schwarze Komödie, denn die Sujets und Figuren sind ja nicht gerade herzerwärmend. Aber doch scheinen die Akteure zu zwinkern, den Unernst ihrer Handlungen zu entlarven und den Angesprochenen darauf hinzuweisen, dass ein zweiter Blick auf den Film lohnend sein wird.

Zugegeben, eine zweite Filmansicht ist wohl nötig, denn die Duschszene beeindruckt bei der ersten Konfrontation doch sehr. Sie wird auch späterhin nie wirklich komische Wirkung erzielen. Manches andere allerdings schon. Es wird nun eben die gesamte Machart um das Zentrum der doppelten Verstrickung erkennbar. Die auf Überwältigung abzielende Dramaturgie, all jene um die Mittelachse herum gespiegelten Erzählformen des ‚reinen Films‘ können wahrgenommen und durchaus schmunzelnd genossen werden. Die Farce im Obstkeller der Bates-Villa wird endlich und umso deutlicher sichtbar, der Ablenkungs- und Entlarvungsspaß mit dem Geld-*MacGuffin*, dem Roten Hering, bleibt nicht mehr unerkannt und manche Sätze Norman Bates‘ wie „[Mother] isn’t quite herself today“ oder „[Mother] is as harmless as one of those stuffy birds“<sup>37</sup> erhalten eine neue, durchaus erheitende Bedeutung. D.h. natürlich auch, dass der Zuschauer auf der Suche nach der Komik Analyse betreibt und seine eigene Manipulierbarkeit durch den Film zu durchschauen lernt. Komische Distanzierung als Befreiung von einem Alpdruck zu empfinden und dabei auch noch etwas über sich selbst (und über das Medium Film) zu lernen: Es mag wohl merkwürdig klingen, aber dieser Film besitzt, gerade weil er trickreich den Zuschauer verstrickt und ihm dies auch aufzeigt, eine Art implantierten Erkenntnishebel zur Selbstbefreiung aus fremdbestimmter Unmündigkeit.

Somit ist das *fun picture* auch jenseits der von Hitchcock wohl anvisierten persönlichen Manipulationsbefriedigung<sup>38</sup> eine Reaktion auf die innerfilmisch ‚gesetzte‘

<sup>36</sup> Vgl. Hitchcock, *Psycho*, 00:06:21f.

<sup>37</sup> Vgl. Hitchcock, *Psycho*, 00:32:15f. u. 00:39:31f.

<sup>38</sup> Spoto notiert eine Erinnerung des Drehbuchautors Ernest Lehman (*North by Northwest, Family Plot*), in der Hitchcock das Publikum mit einer Orgel vergleicht, auf der die Filmautoren spielen. Eines Tages, so Hitchcock, werde man für diese Art Unterhaltung evtl. gar keinen Film

Dekonstruktion. Zeichen des Textes offerieren eben konkret (mindestens) eine lohnenswerte Neu- oder Gegenlektüre. Der ‚implizite Leser‘ (W. Iser) kann sowohl fiktional eintreten und sich einfühlend gruseln, als auch zurücktreten, den ohnehin belanglosen Inhalt ignorieren, die Machart der Verwicklungsköder durchschauen und schließlich über seine leichte Manipulierbarkeit im Kino und unter den Händen eines Hitchcock schmunzeln. Es sind vor allem die Direktadressierungen der Hauptfiguren, die eine solche Lesart anbieten, wenn nicht aufdrängen: Marions Kontaktaufnahme während wüster Bestrafungsfantasien des bestohlenen Klienten im *voice-over*, ‚Mutters‘ augenlose Verspottung nach effektiver Fahrt im Drehstuhl und freilich Normans Blick vor der doppelten Schlusspointe.<sup>39</sup>

#### IV. Archetyp *Psycho*

Natürlich hatte *Psycho* schlechte Presse.<sup>40</sup> Das war dann doch alles zu neu und irgendwie zu ‚böse‘, letztlich auch nicht der vertraute Hitchcock, jener ‚Master of Suspense and Humour‘, den man schätzte (wenn auch noch nicht wirklich ernst nahm). Das Publikum kümmerte sich aber nicht darum und stürmte die Kinos. Der Film wurde ein Welterfolg und etablierte ganz nebenbei die noch heute gültige Gewohnheit, pünktlich ins Kino zu gehen. Es war allen Verantwortlichen natürlich klar, dass man in einen Film, der seinen einzigen Star schon früh verabschiedet, nicht verspätet eintreten darf. Da solches damals aber durchaus üblich war – ins Kino zu gehen, wann man wollte, also auch mitten im Film, und den verpassten Anfang innerhalb der nächsten Vorstellung nachzuholen –, galt es hier zu disziplinieren (und ganz nebenbei: den Kunstwert des Films zu behaupten). Also wurde eine Broschüre

---

mehr brauchen, sondern eingepflanzte Elektroden in den Zuschauerhirnen durch Tastendruck direkt stimulieren können. „Wird das nicht wunderbar sein?“ (Vgl. Spoto, *Die dunkle Seite des Genies*, S. 485) Die Orgel als Manipulationsinstrument und der Regisseur als manipulierender Hypnotiseur (er verglich sich häufig mit der literarischen Figur Svengali aus du Mauriers Roman *Trilby*; vgl. z.B. Bogdanovic, *Synonym für „Suspense“*, S. 586) waren immer wieder gewählte Bilder Hitchcocks, mit denen er seine Motivation als Filmemacher verdeutlichte. Bezüglich *Psycho* meinte er zu Truffaut: „Dieser Film ist sehr interessant konstruiert. Es war, was das Spiel mit dem Publikum betrifft, für mich die aufregendste Erfahrung. In *Psycho* habe ich das Publikum geführt, als ob ich auf einer Orgel gespielt hätte“ (Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 264).

<sup>39</sup> Gemeint ist die doppelte Überblendung von Norman auf Mutters Mumiengesicht und schließlich auf die Bergung von Marions Fahrzeug aus dem Sumpf (so dass auch hier wieder alle drei Blickgeber mehr oder weniger in einem Bild erscheinen); vgl. Hitchcock, *Psycho*, 01:43:44.

<sup>40</sup> Bekannt geworden ist die zwiespältige Einstufung von Bosley Crowther, dem damaligen Filmkritiker der *New York Times* (vgl. Kolker, „Early Reception“, S. 57–59). Anfangs (Juni 1960) eher enttäuscht und negativ urteilend – er erkennt einen „obviously low-budget job“, empfindet den Film „slowly paced for Mr. Hitchcock“, die Machart im Ganzen „old-fashioned melodramatics“ und die Auflösung „quite flat“ (S. 58) – macht Crowther zum Jahresende eine Kehrtwende, zählt *Psycho* zu den zehn besten Filmen des Jahres, denn „[s]ensual and sadistic though it was, it represented expert and sophisticated command of emotional development with cinematic techniques“ (S. 59). Es ist anzunehmen, dass bei Crowther und vielen anderen ein zweiter Blick auf *Psycho* neue Einsichten ermöglichte.



zum „sorgsame[n] Umgang mit Psycho“<sup>41</sup> entwickelt und schwor man die Kinobesitzer darauf ein, keinen Zuschauer nach Beginn der Vorstellung mehr einzulassen. Hitchcock insistierte von Plakaten, in Zeitungsinseraten und als Pappkamerad darauf, pünktlich zu sein und doch bitte nichts über den Film zu verraten, was wohl auch beherzigt wurde: Die Komplizenschaft mit dem Briten war auch durch den zuvor erlittenen bösen Spaß nicht aufzulösen.<sup>42</sup>

Hitchcocks in der Erstauswertung zwar äußerst einträglicher, aber eben doch von der Kritik weitgehend abgelehnter Film wurde schon wenige Jahre später als ein „Schlüsselwerk“ der Moderne,<sup>43</sup> als „Lehrstück visuellen Erzählens, dem eine unübertroffene Bildlogik innewohnt“,<sup>44</sup> erkannt und entwickelte sich zu einem der einflussreichsten Archetypen unserer Zeit. Viele Filmproduktionen der letzten Jahrzehnte orientieren sich mehr oder weniger auffällig an ihm, *Psycho*-Zitate sind eine gern gewählte filmische Bezugnahme anderer Regisseure,<sup>45</sup> zudem gilt das Werk (insbesondere dank der Duschszene) als „Portalfilm“ für den ‚modernen‘ Horror<sup>46</sup> und hat demnach manches Subgenre des Leinwandgrauens mit auf den Weg gebracht. Auch wurden Se- und Prequels um Norman Bates' Geschichte,<sup>47</sup> jüngst erst eine Fernsehserie<sup>48</sup> und 1998 sogar das bis heute einmalige Paradox einer (beinahe) Bild-für-Bild-Kopie des Films in Farbe produziert.<sup>49</sup> Doch nicht nur Filmschaffende huldigen dem Vorbild: *Psycho* ist längst Mainstream und selbstverständlicher Teil der Populärkultur geworden,<sup>50</sup> was gleichwohl nicht ausschließt (eventuell sogar

---

<sup>41</sup> Rebello, *Geschichte von Psycho*, S. 274.

<sup>42</sup> Vgl. ebd. S. 269–286.

<sup>43</sup> Z.B. bei Wood, der eine eigenwillige historische Verbindung stiftet: „Psycho is one of the key works of our age. Its themes are of course not new [...] but the intensity and horror of their treatment and the fact that they are here grounded in sex belong to the age that has witnessed on the one hand the discoveries of Freudian psychology and on the other the Nazi concentration camps“ (Wood, „Psycho“, S. 83).

<sup>44</sup> Schmidt, „Psycho“, S. 413.

<sup>45</sup> Seeßlen spricht von einem „Psycho“-Syndrom“ (vgl. *Thriller*, S. 142–159 u. 194–202) insbesondere der frühen 60er Jahre, bei zumeist starker Konzentration auf die Shocker-Qualitäten des Vorbilds (es sei dies, so Seeßlen, die „Entwicklung eines ‚Kinos der Scheußlichkeiten‘“ gewesen; S. 150); aber auch vergleichsweise seriöse Filme wie *Repulsion*, *Le locataire* (GB 1965/F 1976, R. Roman Polanski), *Carrie*, *Dressed to Kill* (USA 1976/1980, R. Brian de Palma), *The Exorcist* (USA 1973, R. William Friedkin), *Halloween* (USA 1978, R. John Carpenter), *Fatal Attraction* (USA 1987, R. Adrian Lyne) oder *Hostel* (USA 2005, R. Eli Roth) sind ohne das Modell *Psycho* kaum denkbar.

<sup>46</sup> Vonderau, „Hands of a Maniac“, S. 129 (Herv. v. I.K.).

<sup>47</sup> *Psycho II* (USA 1982, R. Richard Franklin), *Psycho III* (USA 1986, R. Anthony Perkins) und *Psycho IV – The Beginning* (USA 1990, R. Mick Garris).

<sup>48</sup> *Bates Motel* (USA 2013f.).

<sup>49</sup> *Psycho* (USA 1998, R. Gus van Sant).

<sup>50</sup> Man denke etwa an das durch Dauerpräsenz inzwischen (beinahe) vom Film losgelöste reine musikalische Zeichen der ‚Streicherdolche‘ von Bernard Herrmann.

erklärt), dass ein Künstler wie Douglas Gordon den Film auf 24 Stunden dehnt und mit diesem ‚Tagesvideoband‘ in den großen Museen der Welt reüssieren kann.<sup>51</sup>

*Psycho* ist ein paradigmatisches Werk der Filmgeschichte. Das Ende der klassischen Erzählung, der Genresicherheit, der Zuschauerpflege und Einhaltung der ‚Spielregeln‘ wird mit diesem Film eingeläutet: Die Moderne des Kinos nimmt hier ihren Ausgang. Es ist bis heute, obwohl er eigentlich eine Sonderstellung im Werk des Briten einnimmt<sup>52</sup> (aber vielleicht auch gerade deswegen), der erfolgreichste und bekannteste Film Alfred Hitchcocks geblieben. Jenes verstrickende und gleichzeitig aufklärerische Spiel mit dem Publikum, jene Filmschule der Gefühlsmanipulation oder, wie Georg Seeßlen so treffend anmerkt, jenes „Bild-Werden des Zweifels selber“:<sup>53</sup> Hier wird es in einem Text ausgestellt und zur ganz unterschiedlich gearteten Nutzung angeboten.

Der Psychologe Gerhard Bliersbach behauptete einmal, dass die traumatischen Erfahrungen eines geschauten Hitchcock-Films uns wohl zu einem „Wiederholungszwang“ der Filmansicht, zu einem Wiederbegegnungsritual im Kino verführten, ohne dass das erlittene Trauma sich wirklich bewältigen ließe.<sup>54</sup> Ganz sicher hätte Hitchcock diese Perpetuum-Mobile-Effizienz gut gefallen. Doch unabhängig davon, ob Bliersbach hier nun Recht hat oder nicht, scheint eine Zweitansicht von *Psycho* in jedem Fall lukrativ. Erst dann erkennt man gewissermaßen das Zwinkern, den manipulativen Spaß hinter der filmischen Machart und amüsiert sich womöglich wie weiland Hitchcock: ein bisschen über den Film und sehr über sich selbst.

---

<sup>51</sup> Gemeint sind die beiden Videoinstallationen *24 Hour Psycho* (1993) und *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro* (2008) von Douglas Gordon; vgl. hierzu Frohne, „Anamorphosen des Kinos“, insbes. S. 164ff.

<sup>52</sup> Hitchcocks Werk ist wesentlich von der dramaturgischen Entscheidung bestimmt, dass der Zuschauer an entscheidenden Stellen des Plots mehr weiß als die Haupt- und Identifikationsfigur (*Suspense-Effekt*; vgl. Borringo, *Spannung in Text und Film*, S. 38–58). Die dadurch herbeigeführte „doppelte Optik“ des Zuschauers (vgl. Kammerer, *Film – Genre – Werkstatt*, S. 154), welche aus der ambivalenten Verbindung von auktorialem Mehrwissen und personaler Einschränkung resultiert, findet in *Psycho* keine Berücksichtigung. Das Publikum ist hier nicht ‚Mitgestalter‘, sondern Gegenstand der Intrige.

<sup>53</sup> Seeßlen, *Thriller*, S. 148.

<sup>54</sup> Vgl. Bliersbach, „Gelungene Träume?“, S. 65 u. 72.

## Filmographie

*Psycho*. Produktion: Paramount/Shamley Productions, USA, 1960. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Joseph Stefano nach dem Roman von Robert Bloch. Kamera: John L. Russell. Musik: Bernard Herrmann. Darsteller: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast). DVD: Universal Studios, Die Hitchcock Collection 2003, EAN: 3259190278318.

## Bibliographie

- Arnold, Frank, „Du hast nur 23 Minuten. Alfred Hitchcocks Fernseharbeiten“. In: *Alfred Hitchcock*. Hg. v. Lars-Olav Beier u. Georg Seeßlen. Berlin 1999, S. 163–184.
- Balint, Michael, *Angstlust und Regression*. Übers. v. Konrad Wolff. Stuttgart 1999.
- Beller, Hans, „Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung“. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. v. Hans Beller. München 2002, S. 9–32.
- , „Montage“. In: *Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Klassisch und Digital*. Hg. v. Harald Schleicher u. Alexander Urban. Frankfurt/M. 2005, S. 155–199.
- Bliersbach, Gerhard, „Hitchcocks Thriller: Gelungene Träume?“. In: *Psychologie heute*, 7 (1980), S. 64–73.
- Bloch, Robert, *Psycho. Mit einer Nachbemerkung des Autors*. Übers. v. Hannes Riffel. Berlin 2012.
- Bogdanovich, Peter, „Alfred Hitchcock. Ein Synonym für ‚Suspense‘“. In: *Wer hat denn den gedreht?* Hg. v. Peter Bogdanovich. Übers. v. Daniel Amman, Jürgen Bürger, Ruth Keen, u.a. Zürich 2000, S. 571–684.
- Borringer, Hans-Lothar, *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf 1980.
- Brütsch, Matthias, „Dream screen? Die Film/Traum-Analogie im theoriegeschichtlichen Kontext“. In: *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*. Hg. v. Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmidt u.a. Berlin 2009, S. 20–49.
- Derry, Charles, *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, NC 1988.
- Desalm, Brigitte, „Überwachen und Strafen. Einiges über die Blicke bei Hitchcock“. In: *Alfred Hitchcock*. Hg. v. Lars-Olav Beier u. Georg Seeßlen. Berlin 1999, S. 39–56.
- Elsaesser, Thomas, „Der Dandy in Mr. Hitchcock“. In: *Alfred Hitchcock*. Hg. v. Lars-Olav Beier u. Georg Seeßlen. Übers. v. Ulrich Kriest. Berlin 1999, S. 21–38.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. München 2002.
- Fischer, Herwig, *Der Duschmord in Alfred Hitchcocks „Psycho“: Eine Mikroanalyse*. Moosinning 1990.
- Fischer, Jens Malte, „Der Zuschauer als Komplize. Analytische Bemerkungen zu Alfred Hitchcocks Thrillern“. In: *Filmwissenschaft – Filmgeschichte. Studien zu Welles, Hitchcock, Polanski, Pasolini und Max Steiner*. Tübingen 1983. S. 135–155.
- Frohne, Ursula, „Anamorphosen des Kinos. Die Filme Alfred Hitchcocks im Blickfeld zeitgenössischer Kunst“. In: *Hitchcock und die Künste*. Hg. v. Henry Keazor. Marburg 2013, S. 152–172.
- Grob, Norbert, „Hollywood“. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 256–263.
- Hahn, Ronald M. u. Rolf Giesen, *Alfred Hitchcock. Der Meister der Angst*. München 1999.

- Kammerer, Ingo, „Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekino“. In: *„Erhegst du der Götter Abgeschiedenheit“*. Exil und Fremdeiterfahrung in der deutschen Literatur. Hg. v. András F. Balogh u. Harald Vogel. Klau- senburg 2007, S. 217–238.
- , *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch*. Balt- mannsweiler 2009.
- Kappelhoff, Hermann, „Kino und Psychoanalyse“. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz 2002, S. 130–159.
- Keazor, Henry, „‘Hitchbook’, ‘Hitchcook’, ‘Hitchlook’ ... Alfred Hitchcock und die Künste. Eine Einführung“. In: *Hitchcock und die Künste*. Hg. v. Henry Keazor. Marburg 2013, S. 9–32.
- Koebner, Thomas u. Hans Jürgen Wulff, „Einleitung“. In: *Filmgenres. Thriller*. Hg. von Thomas Koebner u. Hans Jürgen Wulff. Stuttgart 2013, S. 9–17.
- Kolker, Robert, „Early Reception“. In: *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. Hg. von Robert Kolker. New York 2004.
- Neumann, Kerstin-Luise, „Production Code“. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 468–469.
- Rebello, Stephen, *Hitchcock und die Geschichte von Psycho*. Übers. v. Lisa Kögeböhn, Bernhard Matt u. Uli Mayer. München 2013.
- Rohmer, Éric u. Claude Chabrol, *Hitchcock*. Hg u. übers. v. Robert Fischer. Köln 2013.
- Schleicher, Harald, „Montage“. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 389–393.
- Schmidt, Johann N., „Psycho“. In: *Filmklassiker. 1947–1964*. Bd. 2. Hg. v. Thomas Koebner unter Mitarbeit v. Kerstin-Luise Neumann. Stuttgart 1995, S. 413–419.
- Schweinitz, Jörg, „Stil“. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 593–595.
- Seeßlen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*. Marburg 1995.
- Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. Übers. v. Bodo Fründt. München 1999.
- , *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Übers. v. Adelheid Zöfel u. Christine Strüh. München 1999.
- Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Übers. v. Frieda Grafe. München 1998.
- Vonderau, Patrick, „‘In the hands of a maniac’. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel“. In: *montage/av*, 11 (2002), S. 129–146.
- Wood, Robin, „Psycho“. In: *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. Hg. v. Robert Kolker. New York 2004, S. 74–84.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Hitchcock, *Psycho*, 00:24:27
- Abb. 2: Hitchcock, *Psycho*, 01:36:42
- Abb. 3: Hitchcock, *Psycho*, 01:43:41
- Abb. 4: Hitchcock, *Psycho*, 00:45:27
- Abb. 5: Hitchcock, *Psycho*, 00:45:37

- Abb. 6: Hitchcock, *Psycho*, 00:45:42  
Abb. 7–9: Hitchcock, *Psycho*, 00:10:40f.  
Abb. 10: Hitchcock, *Psycho*, 00:02:45  
Abb. 11: Hitchcock, *Psycho*, 00:03:35  
Abb. 12: Hitchcock, *Psycho*, 00:04:01  
Abb. 13: Hitchcock, *Psycho*, 00:10:30  
Abb. 14: Hitchcock, *Psycho*, 00:20:30  
Abb. 15: Hitchcock, *Psycho*, 00:30:30  
Abb. 16–18: Hitchcock, *Psycho*, 00:46:38–00:47:21  
Abb. 19–21: Hitchcock, *Psycho*, 00:42:24–00:42:34  
Abb. 22–24: Hitchcock, *Psycho*, 00:50:29–00:50:44  
Abb. 25–27: Hitchcock, *Psycho*, 00:56:52–00:57:00  
Abb. 28–36: Hitchcock, *Psycho*, 01:34:13–01:34:55  
Abb. 37: Hitchcock, *Trailer Psycho*, 00:01:18  
Abb. 38: Hitchcock, *Trailer Psycho*, 00:04:43  
Abb. 39: Hitchcock, *Trailer Psycho*, 00:05:45