

Psycho / Alfred Hitchcock / Gus Van Sant / Remake / Horrorgenre / Serienmörder / Kino / Remake

Timo Kozlowski

Die Mimesis als Verfremdungseffekt

Abstract: In den letzten Jahren zeigte sich in der amerikanischen Filmindustrie eine Tendenz dazu, mit alten Erfolgen erneut Kasse machen zu wollen. Dabei war vor allem das Remake bestimmend, also einen alten Film erneut zu verfilmen, und diesen dabei dem veränderten Zeitgeist anzupassen. Gus Van Sant nahm für sein Remake des Hitchcock-Klassikers Psycho den Begriff wörtlich und imitierte den Film nahezu eins zu eins bezüglich Kamera, Arbeitsbedingen, Drehbuch, Musik, etc. Durch die veränderten Sehgewohnheiten im Kino, ist damit keinesfalls nur eine Farbversion des Films entstanden, sondern vielmehr sein subtiler Filmessay über das Filmemachen und die veränderte Rezeption von Filmen.

Als Alfred Hitchcocks Verfilmung von Robert Blochs Roman *Psycho* 1960 in die Kinos kam, löste er eine gigantische Schockreaktion beim Publikum aus: Wochenlang wollten Frauen, die den Film gesehen haben, nicht mehr unter die Dusche gehen. Der weitere Verlauf ist bekannt: *Psycho* ist zum Klassiker des Horror- und Thrillergenres geworden, Anthony Perkins hatte die Rolle seines Lebens gefunden und war seitdem auf psychotische Rollen abonniert.

Der Erfolg von Hitchcocks Film liegt nicht zuletzt darin begründet, daß er das Schizophrenie-Motiv von seiner mythischen Schale befreite und den Kern bewußt in Kontakt mit realen Gegebenheiten setzte. Es war nicht mehr Oliver Reed, der als Werwolf durch eine sumpfige Studiolandschaft schlich, und es war ebensowenig Fredric March, der sich von Dr. Jekyll in Mr. Hyde verwandelte: "Wurde Norman Bates zum Werwolf, wuchsen ihm keine langen Hauer mehr; sein Mr. Hyde war kein affenähnliches Ungetüm, sondern eine Frau" (Norbert Stresau) – eben seine Mutter. Norman hatte sie und ihren Liebhaber umgebracht. Anschließend habe er aus Scham über diese Tat, die Rolle seiner Mutter übernommen, so erläutert es der Psychiater am Ende des Films, Norbert Stresau spricht bei dieser Handlung vom "ultimativen Inzest". Auch wenn Bates' Handlungen für den normalen Zuschauer nicht verständlich sind, so versucht der Film trotzdem, in den Erläuterungen des Psychiaters sein Verhalten zu erklären.

Damit nimmt Hitchcocks *Psycho* in der Geschichte des Horrorfilms eine wichtige Funktion ein. Er ist das Bindeglied zwischen den Filmen, die sich auf bestimmte Mythen der Schauerliteratur und Volkssagen beziehen (Frankenstein, Dracula, der Werwolf, die E. A. Poe-Verfilmungen von Roger Corman, etc.) und den Filmen, die ihre eigenen Mythen sind (dazu zählen die ganzen *Slasher*-Filmreihen wie *Friday the 13th*, *Nightmare on Elm-Street* bzw. deren ironisierte Weiterführungen in den 90er Jahren, wie *Scream*). Bei beiden genannten Gruppen von Filmen ist es nicht

explizit nötig, daß der Mörder für seine Taten ein Motiv hat. Volkssagen und Literaturmythen bestehen ja teilweise seit sehr langen Zeiten, so daß sich in der Geschichte ihrer Entwicklung diffuse Ängste in die bösen Figuren eingeschlichen haben, die vom Zuhörer/Leser zwar unterschwellig wahrgenommen und unterbewußt auch verstanden, aber nicht bewußt erkannt wurden. Jede Monographie über das Genre nimmt meist aus psychologischer bzw. psychoanalytischer Sicht dieser Mythen an. Diese literarischen Filme haben eines gemeinsam: Sie spielen in einer vergangenen Zeit, und der Zuschauer kann die zeitliche Distanz zum erzählten Geschehen nutzen, um sich lustvoll zu gruseln. Der Unterschied zu den anderen Filmen besteht darin, daß diese in der jeweiligen Gegenwart spielen, in der die Filme gedreht wurden und zum ersten mal ins Kino kamen. Die zeitliche Distanz ist nicht gegeben, der Zuschauer muß erleben, wie das Böse auf Kinoleinwand und Mattscheibe in eine Welt eindringt, die er in seinem realen Leben kennt. Heute erscheint uns dieser Schritt als gar nicht so bedeutend, aber das Publikum im Jahr 1960 konnte nicht ohne Erläuterung von der Vergangenheit in die Gegenwart springen. Davon zeugt auch, daß der etwa zeitgleich erschienene Film *Peeping Tom*, der eine ähnliche Thematik wie *Psycho* behandelt, allerdings ohne eine erläuternde Szene. *Peeping Tom* fiel damals an der Kinokasse durch, und der radikale Imagewechsel des Hauptdarstellers Karlheinz Böhm vom Sissy-Kaiser zum Psychokiller hätte beinahe auch seine Karriere gekillt. Erst Jahre später wurden die Qualitäten des Films erkannt.

Wie lange die Übergangszeit zwischen den beiden Arten von Filmen war, kann man auch an dem 1968 entstandenen *Night of the Living Dead* sehen. Im Film wird zwar ein Grund genannt, warum die Toten wiederauferstehen – eine Forschungssonde, die auf dem Weg zum Mars war, soll Viren auf die Erde eingeschleppt haben –, doch zeichnet sich schon ab, wie solche Erklärungsmuster innerhalb des Films ihre Gültigkeit verlieren. Zum einen sind sich die Fernsehkommentatoren im Film gar nicht sicher, ob diese Erklärung nun zutrifft oder nicht, zum anderen rätseln die Hauptfiguren des Films und sind auf der Suche nach einer Begründung, und schließlich scheint die Geschichte mit der Marssonde doch eher ein augenzwinkerndes Zitat auf die 50er Jahre-*B-Movies* zu sein. In seinen weiteren Zombiefilmen verzichtet Romero dann auch konsequenterweise auf Erklärungen bzw. siedelt sie im mystisch-religiösen Bereich an. Romeros nihilistischer Ansatz, sich einer innerfiktionalen Erklärung zu verweigern, wurde im *Slasher*-Untergenre puritanisch umgewandelt: Sexualität wurde als etwas *per se* Schlechtes dargestellt und war oft schon Grund genug, um Opfer des Killers zu werden. Rationale Erklärungen waren innerhalb des Films nicht weder möglich noch nötig. Zumal sie im nächsten Film der Reihe oft schon nicht mehr galten. Die meist sehr einfache Moralität der Filme wurde in den 90er Jahren von Drehbuchautoren wie Andrew Kevin Walker (*Se7en*) und Kevin Williamson (*Scream*) dekonstruiert.

In *Se7en* erleben wir (analog zu *Psycho*) am Ende die Szene, in der die Psyche des Killers analysiert wird. Dieses mal in Form eines Geständnisses. Aber es handelt sich nur bei oberflächlicher Betrachtung um ein Gespräch um den Serienmörder John Doe, auf einer abstrakten Ebene ist in der Szene das Handlungsstereotyp der *Slasher*-Filme das Thema. Es ist zunächst der Name, der eine gewisse Parallele zu den identitätslosen *Slashern* darstellt, denn John Doe ist in Hollywood die Bezeichnung für eine namenlose Leiche, die in einem Film auftaucht. Der Name geht zurück auf den Capra-Film *Meet John Doe*. Die Identitätslosigkeit wird dadurch noch verstärkt, daß weder Zuschauer noch Polizei etwas über die Herkunft John Does erfahren. Aber in dem langen Gespräch im Polizeiwagen erzählt er von seinem Ekel über die laxen Moral im Amerika der 90er Jahre, der der Auslöser für seine an die sieben Todsünden angelehnte Mordserie ist. Betrachtet man die Teenager, die statt zu babysitten ihren Freund zu sich holen und anschließend von

Michael Myers, Freddy Krueger, Jason Vorhees, etc. abgeschlachtet werden, sind die Parallelen zu John Doe unübersehbar – John Doe ist der erste in der Reihe, der sein Tun reflektiert. *Scream* geht noch einen Schritt weiter: Die Genregesetze sind nicht nur integraler Bestandteil der Filmdialoge, sie werden auch kräftig durchgeschüttelt und teilweise auf den Kopf gestellt. Aber nur teilweise, denn der Film lebt in erster Linie davon, daß er die Regeln des Genres bricht, und sich dann wieder akribisch an sie hält. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung muß ein Remake von Alfred Hitchcocks *Psycho* von vorne herein scheitern, weil der Stoff selbst zum Anachronismus geworden ist.

Warum kann eine *Psycho*-Remake im traditionellen Sinn nicht funktionieren?

Der nächste Grund ist, daß der Film, seine Geschichte und die Charaktere mittlerweile zu bekannt sind. Anthony Perkins ist von seinem Norman Bates-Nimbus zeit seines Lebens nicht mehr weggekommen; ja schon der Name Norman Bates alleine läßt einen an Mörder in Frauenkleidern und Blut in der Dusche denken. Das Publikum der sechziger Jahre allerdings begegnete dem Film noch sozusagen unschuldig: Es hatte vor der Premiere keine Pressevorstellung gegeben, es gab also keine wirklich unabhängigen Informationen für das Publikum im voraus, und Hitchcock hatte die Kinobesitzer dazu verpflichtet, nach Beginn der Vorstellung keinen Zuschauer, der zu spät gekommen war, in die Vorstellung zu lassen, denn er hatte die Dramaturgie seines Films exakt geplant. In François Truffauts Interviewbuch *Le cinéma selon Hitchcock* (deutscher Titel: *Mr Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*) beschreibt Hitch seine Strategie folgendermaßen:

Der erste Teil der Geschichte ist übrigens genau das, was man hier in Hollywood einen "roten Hering" nennt, das heißt ein Dreh, der die Aufmerksamkeit ablenken soll, um den Mord besonders stark zu machen, daß er wirklich völlig überraschend kommt. Daß der ganze Anfang in die Länge gezogen war, alles was den Gelddiebstahl und Janet Leighs Flucht betrifft, war unbedingt notwendig, um das Publikum mit der Frage zu fesseln: Wird sie gefaßt oder nicht? [...]

Wissen Sie, das Publikum möchte immer vorgreifen und sagen können: "Ah, ich weiß schon, was jetzt kommt!" Dem muß man nicht nur Rechnung tragen, sondern man muß die Gedanken des Zuschauers vollkommen lenken. Je mehr Details von der Autofahrt des Mädchens mitgeteilt werden, umso mehr sind die Zuschauer von der Flucht in Anspruch genommen. Aus diesem Grund bekommen auch der Polizist mit der dunklen Brille auf dem Motorrad und der Wechsel der Autos eine solche Bedeutung. Später beschreibt Anthony Perkins Janet Leigh sein Leben im Motel, sie tauschen Eindrücke aus, und der Dialog bezieht sich auf die Probleme des Mädchens. Man nimmt an, sie ist entschlossen, nach Phoenix zurückzufahren und das Geld zurückzugeben. Wahrscheinlich denkt der Teil des Publikums, der gern vorhersieht: "Ah, der junge Mann wird sie dazu bringen, ihre Absicht zu ändern." Man dreht und wendet das Publikum und hält es möglichst weit von dem entfernt, was sich wirklich ereignen wird.

Ich wette, um was sie wollen, daß man Janet Leigh in einer üblichen Produktion die andere Rolle gegeben hätte, die der Schwester, die die Untersuchung anstellt. Es ist nicht üblich, daß der Star eines Films im ersten Drittel umkommt. Ich habe das absichtlich getan, auf diese Weise kommt der Mord noch unerwarteter. Deshalb habe ich auch dann drauf bestanden, daß nach dem Beginn des Films keine Zuschauer mehr eingelassen wurden. Die Zuspätkommenden hätten auf Janet Leigh gewartet, nachdem sie bereits mit den Füßen nach vorn die Leinwand verlassen hat.

Die Konstruktion des Films ist in der Tat hervorragend komponiert, und das ist paradoxerweise auch das Problem: Wer fällt heute noch darauf herein? Im Gegenteil: Man ist über die lange Exposition eher befremdet, und gerade der Mord in der Dusche ist mittlerweile so bekannt (vielleicht sogar bekannter als der Film selbst), so daß man nicht nur vom Anfang des Filmes an weiß, daß Janet Leigh das Ende des Films nicht mehr erleben wird, sondern von dem Moment an, in dem sie die Dusche betritt, ist klar: Endlich! Blut wird fließen!

Hinzu kommt die prinzipielle Machart des Films. *Psycho* ist ein visuell erzählter Film, der Dialog oft aufs Nötigste reduziert oder ganz gestrichen; weite Teile sind stumm. Bis auf die Psychiaterszene am Ende erfährt der Zuschauer auch nichts über die Figuren im Film, und wie Hitchcock gegenüber Truffaut richtig erwähnt, ist keine der Figuren sonderlich interessant oder tiefgründig. Alle Figuren im Film sind letzten Endes nur Marionetten, deren Zweck darin besteht, den Zuschauer zu erschrecken: *Psycho* ist auch weniger ein Film, als vielmehr eine *Thrillmaschine*, reine Funktion. Aber Hitchcocks Film ist ein Produkt der sechziger Jahre, und gerade die damals effektiven Schockszenen wirken heute relativ bieder. Aber weil gerade die Form des Films so eng an den Inhalt geknüpft ist, kann man den Film nicht mit der Kinoästhetik der neunziger Jahre verfilmen, ohne dabei auch gleichzeitig eine andere Geschichte zu erzählen, und die Erzählstrategie, die Hitch in allen seine Filme Einstellung für Einstellung akribisch durchstrukturiert hat, zu verwischen.

Insofern ist Gus VanSant ein zweiter Pierre Menard, der sich statt des *Quijote* eben *Psycho* ausgesucht hat. Pierre Menards größtes Werk wird von Jorge Luis Borges in seinen *Ficciones* beschrieben: Der Franzose aus Nîmes hatte es sich vor seinem Tode zur Aufgabe gemacht, Cervantes' *Quijote* im 20. Jahrhundert wortgetreu nachzuschreiben, gerade so, als wäre die Zeit seit dem 17. Jahrhundert stehen geblieben. Menard ist freilich eine Erfindung Borges', aber er läßt diese Figur in seinem Essay derart sprechen, als wäre die Figur real, und der namenlose Erzähler wirklich ein alter Bekannter Menards. So zitiert der Erzähler aus einem Brief Menards:

Mein einsames Spiel wird von zwei polaren Gesetzen beherrscht. Das erste erlaubt mir, Varianten formaler und psychologischer Art auszuprobieren; das zweite nötigt mich, sie dem "Original"-Text zu opfern und diese Tilgung unwiderleglich rational zu begründen...

In der weiteren Folge des fiktiven Essays legt der Erzähler dar, wie gerade eben dadurch, daß Menard jegliche Veränderung am Original unterdrückt, er damit einen neuen Text schafft. Das klingt zunächst nach einem Paradoxon, jedoch erweisen sich Borges' Überlegungen als durchaus zutreffend, denn gerade dadurch, daß ein Autor des 20. Jahrhunderts einen solch anachronistischen Text verfaßt, legt er damit neue Bedeutungsebenen nahe: "Der archaisierende Stil von Menard [...] leidet an einer gewissen Affektiertheit. Nicht so der des Vorläufers, der unbefangen das seinerzeit geläufige Spanisch schreibt."

Indem Van Sant Hitchcocks Film in allen Einzelheiten nachahmt, entsteht durch die zeitliche Differenz ein neuer Film, und interessanterweise wird gerade durch diese Nachahmung der Film verfremdet. Im Gegensatz zum fiktiven Menard mußte der reale Van Sant bei der Realisierung Kompromisse eingehen. Dies liegt zum einen daran, daß ein Autor seinen Text in der Regel allein schreibt, während ein Filmdreh Teamarbeit ist. So war es zwar nicht das Problem, dieselben Kameraeinstellungen, Drehbuch, Filmmusik, etc. zu verwenden, aber ein wichtiges Element des Films mußte Van Sant neu machen. Er mußte die Rollen mit anderen Schauspielern besetzen, die Kostüme scheinen allesamt aus den 60er Jahren zu stammen, dabei

spielt das *Psycho*-Remake in den 90ern. So sind es nicht nur diese Anachronismen, die einem den Film fremd vorkommen lassen, sondern es sind gerade die nachgeahmten Szenen, die den interessierten Zuschauer *Psycho* nie wirklich spannend werden lassen. Vielmehr sucht man ständig, ob nicht doch irgendeine Szene ein bißchen anders ist. Im Endeffekt wird der Film auf die Leinwand geworfen als läge er auf dem Seziertisch.

Im Grunde kann man Van Sants *Psycho* nicht als Erzählkino begreifen, sondern als eine ungemein subtile Form des Filmessays. Thema: Filmrecycling der amerikanischen Filmindustrie gegen Ende des 20. Jahrhunderts. *Warum dreht jemand in den 90ern einen Film der 60er originalgetreu nach?* ist die erste Frage, die sich dem Zuschauer zwangsläufig stellt, *Warum packt mich der neue Film nicht so sehr wie das Original?* schließt sich daran. Gus Van Sants *Psycho* verweigert sich den Antworten und deswegen, obliegt es dem Zuschauer, diese zu finden. Im günstigsten Fall also hat Van Sant das geschafft, was Brecht durch das epische Theater bezwecken wollte: Durch Verfremdung die Zuschauer zum Nachdenken zu bringen. Dies gelingt Van Sant nur dadurch, daß er die Mimesis zum V-Effekt macht, denn ein aktualisiertes Remake im üblichen Sinne wäre nur dann erfolgreich gewesen, wenn es wie *Scream* ironisiert und und erkennbar reflektiert. Hätte Van Sant nur die Optik aufgefrischt, dann wäre nur aufgefallen, daß man sich vor einem verklemmten Muttersöhnchen im Kino nicht mehr gruselt; mehr jedoch nicht.

An der Kinokasse hat *Psycho* dasselbe Schicksal ereilt wie andere Hitchcock-Remakes: Er ist durchgefallen, wenn auch aus anderen Gründen. Cineasten fragten sich, warum sie sich ein Remake anschauen sollten, das ein Remake im wahrsten Sinne des Wortes ist? Junge Zuschauer, die den Film noch nie gesehen hatten, konnten nach *Scream* Bates' Komplexe nicht mehr ernstnehmen. Vielleicht wird der Film auf Video oder DVD sein Publikum finden.

Die jedenfalls absonderlichste Begebenheit in diesem Umfeld ist der Sticker, der seit Neuestem auf der Kaufkassette von Van Sants vorherigem Film *Good Will Hunting* steht: "Vom Regisseur von *Psycho*". Man kann nicht einmal sagen, daß dies falsch wäre.

Psycho (Hitch) [IMDB-Link](#)

Psycho (Van Sant) [Offizielle WebSite](#)

Se7en [IMDB-Link](#)

Peeping Tom [IMDB-Link](#)

Nightmare on Elm Street [IMDB-Link](#)

Scream [IMDB-Link](#)

Night of the living dead [IMDB-Link](#)

Halloween [IMDB-Link](#)

Ausführlichere Angaben zum Thema über e-mail beim Verfasser des Artikels: medienobservationen@lrz.uni-muenchen.de